

ISSN online (en trámite)

ISSN (impreso) 1514-6049

Año 20 - número 2 - 2018

erasmus
Revista para el diálogo intercultural

Literatura, mística y experiencia

Compiladora: Silvana I. Pfeiffer

Artículos

Juan Tobías Napoli

La inspiración poética, de Platón al romanticismo

Silvia Julia Campana

El habitar poético es una espera de ausencia. Entre la nostalgia y el deseo. Aproximación a la poética de Hugo Mujica

Mercedes María Lennon

La aventura de "La escondida senda" en la poesía de Alberto Szpunberg. La mística española en coloquio con el presente

Cecilia Avenatti de Palumbo y Lucio Florio

Teología, literatura y ciencia en diálogo ante la vida amenazada: "Y Dios vio que el mundo era bello... pero gime con dolores de parto."

Hernán Pablo Fanuele

Hablar de Dios desde el lenguaje de fantasía. Perspectiva desde un ensayo de J. R. R. Tolkien

Estrella Isabel Koira

Escribir, nadar, rezar. Cuerpo y lenguaje místico en *El nadador* de Héctor Viel Temperley

Juan Quelas

"¡Tarde te amé, locura tan antigua y tan nueva, tarde te amé!" Paradoja y exceso en Hadewijch de Amberes y Adolphe Gesché

Mariano Carou

Iconos y noches en *Crimen y castigo*

Santiago Peppino

La escritura como síntoma en la obra de James Joyce

Artículo suelto

Ruling Barragán Yañez

¿Erudición técnica o transformación interior? Reflexiones acerca de la profesión filosófica a partir de textos de Heinrich Zimmer y Matthieu Ricard

Reseñas

Cecilia Avenatti de Palumbo, Alejandro Bertonilli (eds.), *El amado en el amante. Figuras, textos y estilos del amor hecho historia*, Editorial Ágape: Buenos Aires, 2016, 488 págs., ISBN 987 640 434 1 (por Carlos Forcato)

© erasmus. Revista para el diálogo intercultural
La revista científica semestral de la Fundación ICALA

ISSN: Versión impresa - 1514-6049

ISSN online: en trámite

<http://www.icala.org.ar/erasmus/erasmus.html>

Índice

Artículos

- Juan Tobías Napoli*
La inspiración poética, de Platón al romanticismo 3 - 20
- Silvia Julia Campana*
El habitar poético es una espera de ausencia. Entre la nostalgia y el deseo. Aproximación a la poética de Hugo Mujica 21 - 36
- Mercedes María Lennon*
La aventura de "La escondida senda" en la poesía de Alberto Szpunberg. La mística española en coloquio con el presente 37 - 46
- Cecilia Avenatti de Palumbo y Lucio Florio*
Teología, literatura y ciencia en diálogo ante la vida amenazada: "Y Dios vio que el mundo era bello... pero gime con dolores de parto." 47 - 67
- Hernán Pablo Fanuele*
Hablar de Dios desde el lenguaje de fantasía. Perspectiva desde un ensayo de J. R. R. Tolkien 69 - 85
- Estrella Isabel Koira*
Escribir, nadar, rezar. Cuerpo y lenguaje místico en El nadador de Héctor Viel Temperley 87 - 101
- Juan Quelas*
"¡Tarde te amé, locura tan antigua y tan nueva, tarde te amé!" Paradoja y exceso en Hadewijch de Amberes y Adolphe Gesché 103 - 121
- Mariano Carou*
Iconos y noches en Crimen y castigo 123 - 143
- Santiago Peppino*
La escritura como síntoma en la obra de James Joyce 145 - 160

Artículo suelto

- Ruling Barragán Yañez*
¿Erudición técnica o transformación interior? Reflexiones acerca de la profesión filosófica a partir de textos de Heinrich Zimmer y Matthieu Ricard 161 - 177

Reseña

- Cecilia Avenatti de Palumbo, Alejandro Bertolini (eds.), *El amado en el amante. Figuras, textos y estilos del amor hecho historia*, Editorial Ágape: Buenos Aires, 2016, 488 págs., ISBN 987 640 434 1 (Carlos Forcato) 179 - 181

LA INSPIRACIÓN POÉTICA, DE PLATÓN AL ROMANTICISMO

Juan Tobías Nápoli

e-mail: juanapoli@hotmail.com

Resumen

El concepto de la inspiración poética ha sido desarrollado principalmente por Platón (sobre todo, en su pequeño diálogo *Ión*, aunque también trata sobre ella en *Fedro*, *Apología de Sócrates*, *Leyes* y *Menón*) y un concepto semejante ha sido expuesto entre los hebreos en las escrituras de los profetas. De todos modos, ambas ideas han influido muy claramente sobre la teoría y la práctica poética desde el romanticismo hasta la actualidad. Intentaremos mostrar de qué manera estas concepciones de la inspiración expresadas en el diálogo platónico son retomadas en el romanticismo (sobre todo, en el romanticismo inglés y, en particular, en *A defence of poetry* de Shelley) y constituyen la base de nuestro vocabulario poético moderno.

Palabras clave: Inspiración poética, Platón, Shelley.

Abstract

The concept of poetic inspiration has been developed mainly by Plato (particularly, in his brief dialogue *Ión*, although he also discusses it in *Phaedrus*, *Socrates' Apology*, *Laws* and *Menón*) and a similar concept has been exposed among the Hebrews in the Scriptures of the Prophets. Nevertheless, both ideas have very clearly influenced the theory and practice of poetry from Romanticism to the present. We will try to show how these ideas of inspiration expressed in the Platonic dialogue are retaken in Romanticism (mainly, in English romanticism and, particularly, in Shelley's *A Defense of Poetry*) and are the basis of our modern poetic vocabulary.

Keywords: Poetic inspiration, Plato, Shelley.

Zusammenfassung

Der Begriff der poetischen Inspiration wurde hauptsächlich von Platon entwickelt (vor allem in seinem kurzen Dialog *Ion*, obwohl er sich auch in *Phaidros*, der *Apologie des Sokrates*, in *Nomoi* (Die Gesetze) und in *Menon* damit beschäftigt), und ein ähnliches Konzept wurde von den Hebräern in den Schriften der Propheten erläutert. Wie auch immer haben beide Ideen die Theorie und Praxis der Poesie von der Romantik bis zur Gegenwart sehr deutlich beeinflusst. Wir werden versuchen zu zeigen, wie diese im platonischen Dialog zum Ausdruck gebrachten Vorstellungen der Inspiration in der Romantik (vor allem in der englischen Romantik und insbesondere in Shelleys *A Defence of Poetry*) aufgegriffen werden und die Grundlage für unser modernes poetisches Vokabular bilden.

Schlüsselwörter: Poetische Inspiration, Platon, Shelley.

Original recibido: marzo de 2018

aceptado: junio de 2018

Juan Tobías Nápoli es Doctor en Letras y Profesor titular en el Área de Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Es Director del Centro de Estudios Helénicos de la misma Institución. Ha publicado numerosos artículos, capítulos de libros y libros en distintos medios nacionales e internacionales. Ha traducido las tragedias de Eurípides para la editorial Colihue (*Alceste*, *Medea*, *Hipólito* y *Andrómaca*, 2007, *Heraclidas*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Troyanas*, *Helena* e *Ifigenia en Áulide*, 2014). Ha sido Presidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos durante el período 2010-2014.

El concepto griego de la inspiración poética ha sido desarrollado principalmente por Platón (sobre todo, en su pequeño diálogo *Ión*, aunque también trata sobre ella en *Fedro*, *Apología de Sócrates*, *Leyes* y *Menón*¹). Entre los hebreos, un concepto semejante ha sido expuesto en las escrituras de los profetas. El orden de prelación entre ambos desarrollos, hablando temporalmente, no está claramente establecido. De todos modos, ambas ideas han influido muy claramente sobre la teoría y la práctica poética desde el romanticismo hasta la actualidad². En palabras de Avni, la inspiración de los profetas hebreos es concebida siempre con el acompañamiento del éxtasis; la palabra "meshugga" (*loco*) se aplica frecuentemente a ellos (Hos. 9: 7, Jer. 29: 26). Cuando la divina inspiración los afecta, los profetas actúan y hablan como si estuvieran intoxicados. Jeremías y Ezequiel, por ejemplo, presentan evidentes características extáticas que, en general, son más prominentes en sus primeras visiones. Algo parecido describirá Platón en su *Ión*, aunque en este caso la inspiración no se vincula con la posesión repentina sobre aquel que debe guiar la conducta de un líder espiritual del pueblo elegido sino, más sencillamente, con el quehacer poético. Sin embargo, el vocabulario utilizado, a pesar de algunas diferencias circunstanciales importantes, será muy similar en ambos casos (sobre todo si seguimos la versión de la *Septuaginta*). Intentaremos mostrar de qué manera estas concepciones de la inspiración expresadas en el diálogo platónico son retomadas en el romanticismo (sobre todo, en el romanticismo inglés) y constituyen la base de nuestro vocabulario poético moderno.

A pesar de su brevedad, *Ión* de Platón ha provocado una gran perplejidad e incluso indignación entre los críticos. La mayoría de ellos no se ponen de acuerdo ni siquiera respecto de su tema y propósito; algunos incluso lo catalogan como indigno y lo clasifican por tanto fuera del corpus platónico; casi nadie le reconoce alguna virtud. Ha sido condenado como mal construido, mal argumentado, como una farsa maliciosamente diseñada para ridiculizar a un rapsoda idiota, como un ataque gratuito e injusto a los rapsodas en general, o como una diatriba en contra de la poesía perversa³. Ha sido tolerado con dificultad como un ataque a la crítica literaria o a las interpretaciones sofísticas de la literatura, y solamente ha sido elogiado como una valiosa explicación

acerca de la inspiración poética. Ha sido atetizado porque sus contenidos son repulsivos y sin valor, o porque su contenido es demasiado maduro para ser coherente con su inmadurez formal o porque este contenido es maduro e inmaduro a la vez⁴. Esta confusión, las dudas y la diversidad de opiniones que suscita, son indicativos de la naturaleza peculiarmente elusiva del diálogo: todos estos puntos de vista son certeros, pero nos obligan a buscar su sentido de un modo distinto de lo habitual.

El diálogo, sin embargo, constituye uno de los textos más citados a la hora de justificar el concepto romántico de la inspiración poética. No vale la pena insistir en la importancia que adquirió el concepto durante el romanticismo. Son numerosos los debates académicos en torno al *Sturm und Drang*, la Ilustración y el Romanticismo alemanes y las generaciones de filólogos y filósofos que se formaron en estos movimientos o estuvieron en deuda con ellos. Basta con pensar en la actualidad de Goethe, Schiller, Schlegel, Humboldt, entre los literatos y teóricos de la literatura, y en Schelling, Hegel o Schleiermacher, entre los filósofos. Es muy posible postular incluso que el tardío duelo entre Wilamowitz y el joven Nietzsche sea sólo un eco de aquellos tonos.

Esta relación entre literatos y filólogos, dentro del romanticismo, no se produce solamente en Alemania. Podemos verla atestiguada también en Inglaterra, por ejemplo. Un excelente artículo de Rafael Ramis Barceló del año 2007 analiza el itinerario de la influencia del *Íón* de Platón en *A defence of poetry* del poeta inglés Shelley (Ramis Barceló, 2007). Destaca allí la filiación platónica del concepto romántico de inspiración. Sin embargo, creemos que esta interpretación romántica del texto platónico, tanto la de los poetas como la de los filósofos alemanes e ingleses, tiene una falla de origen que será necesario resolver: la idea de la inspiración poética destacada por Platón en su diálogo es vista por ellos como un aval indudable al concepto del genio creador del artista; en el diálogo platónico, en cambio, la cuestión merece un desarrollo más atento, en el marco del pensamiento platónico sobre la relación entre poesía y verdad y la consecuente función del hermeneuta. Es decir, creemos que desde el romanticismo en adelante el diálogo platónico ha sufrido una interpretación inadecuada, que se mantiene aún vigente a partir de la fuerza expresiva de esta ideología romántica. Habrá que analizar la cuestión con algo de detalle.

En el mencionado artículo de Ramis Barceló, se demuestra que los cánones literarios del siglo XVIII, que estaban basados en la lectura atenta de la *Poética* de Aristóteles, fueron reemplazados por la filosofía platónica. La vuelta al platonismo en Inglaterra y, con él, a conceptos como libertad, inspiración, creatividad o epifanía, se produjo básicamente en dos oleadas: la primera, de la mano de los “poetas visionarios del romanticismo” –para decirlo en términos de H. Bloom(1974)⁶– que coparon la primera mitad del siglo XIX; la segunda, acaecida en el seno mismo de las grandes Universidades inglesas y alemanas, que tradujeron y comentaron los *Diálogos* de Platón y que educaron a una juventud refinada bajo criterios de idealismo platónico⁷. El propio Shelley habría de confesar: “*We are all Greeks. Our laws, our literature, our religion, our arts have their root in Greece*”⁸. Shelley puede ser considerado uno de los padres del Romanticismo inglés. Junto con Wordsworth, disfrutó de la lectura de Platón a través de la traducción de Taylor. Sin profundizar en esta relación entre Wordsworth y Shelley, es evidente que la reivindicación de la figura del poeta, de la inspiración, del favor divino, de los sentimientos, de la imaginación, todas cuestiones muy presentes en ambos escritores, responde no sólo a una moda pasajera, sino a un cambio de paradigma en el que, definitivamente, será abandonado el aristotelismo, reemplazado ahora por un platonismo mal entendido. El siglo XIX será una época de un multiforme platonismo poético y, bajo su bandera, los conceptos antes mencionados desembarcarán irremisiblemente en Francia, en España, en Italia y en Alemania, donde tendrán, en un primer momento, acogidas dispares que, a la postre, se acabarán convirtiendo en victorias del platonismo.

Shelley, según sigue señalando Ramis Barceló, será el poeta que trasvasará los conceptos básicos del platonismo al lenguaje romántico, de tal forma que en él, platonismo y romanticismo se funden en una unidad⁹. Es un fenómeno fácilmente explicable: el romanticismo empieza en Inglaterra con Shelley y, por tanto, es él quien debe dotarlo de forma y de contenidos. Ningún platónico inglés será tan característicamente romántico como Shelley, ni tampoco ningún otro romántico será tan platónico como él.

Aunque no sólo Platón aparecerá en “*A defence of Poetry*”, sino también todos los platonistas posteriores: podría decirse que Shelley, en su búsqueda de libertad, traza una historia de la poesía –o mejor, una historia de las ideas

poéticas— y utiliza para ello argumentos de autoridad. Así, para argüir la primacía de la poesía y del poeta en la escala artística y social, Shelley hace comparecer a los grandes poetas a partir de Homero. La influencia del genio griego y de la estilística romana va a dar lugar —según Shelley— a la poesía de Occidente; la “Defensa” de Shelley está urdida a partir de estos conceptos fundantes. Su teoría poética conformará una línea que unirá a los principales defensores de la imaginación, de la inspiración y de la libertad: trazará la historia del platonismo poético¹⁰.

La “Defensa” de Shelley reconstruye el “lón”, representando y articulando de nuevo el proceso de transmisión poética y el valor de la metáfora de los anillos de hierro. Según Platón, hay entre la musa, el poeta, el rapsoda y el oyente una relación semejante a la de los anillos de hierro que penden uno de otro sostenidos por un imán o por la llamada piedra Heraclea (535e7-536a7):

{ΣΩ.} Οἴσθα οὖν ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ θεατῆς τῶν δακτυλίων ὁ ἔσχατος, ὃν ἐγὼ ἔλεγον ὑπὸ τῆς Ἡρακλειώτιδος λίθου ἀπ' ἀλλήλων τὴν δύναμιν λαμβάνειν; ὁ δὲ μέσος σὺ ὁ ῥαψωδὸς καὶ ὑποκριτής, ὁ δὲ πρῶτος αὐτὸς ὁ ποιητής· ὁ δὲ θεὸς διὰ πάντων τούτων ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων, ἀνακρεμαννύς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν. καὶ ὥσπερ ἐκ τῆς λίθου ἐκείνης ὄρμαθὸς πάμπολυς ἐξήρηται χορευτῶν τε καὶ διδασκάλων καὶ ὑποδιδασκάλων, ἐκ πλαγίου ἐξηρημένων τῶν τῆς Μούσης ἐκκρεμαμένων δακτυλίων.

SÓC. - ¿No sabes que este espectador es el último de los anillos a los que yo me refería, que por medio de la piedra Heraclea toman la fuerza unos de otros? ¿Y que tú, rapsoda e intérprete, eres el anillo intermedio y que el propio poeta es el primero? El dios por medio de todos estos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros. Y lo mismo que pasaba con esa piedra, se forma aquí una enorme cadena de danzantes, de maestros de coros y de subordinados suspendidos, uno al lado del otro, de los anillos que penden de la Musa.

El poeta está inspirado por la musa y transmite la fuerza de esta inspiración de manera lineal hasta llegar al espectador, formando así una enorme cadena. Este es el principio del que parte Shelley para defender la poesía, pero deduce a partir de él la idea de que el poeta, como inspirado, es el único capaz de comprender la metáfora que expresa la realidad del mundo. De este modo, el poeta se convertirá en el nuevo filósofo, y del mismo modo que el filósofo, también deberá gobernar: acabará propugnando el gobierno de los poetas

(reemplazando de este modo a los filósofos de la *República* platónica), en tanto que son los únicos capaces de ver la metáfora de la verdad:

But poets, or those who imagine and express this indestructible order, are not only the authors of language and of music, of the dance, and architecture, and statuary, and painting: they are the institutors of laws, and the founders of civil society, and the inventors of the arts of life, and the teachers, who draw into a certain propinquity with the beautiful and the true that partial apprehension of the agencies of the invisible world which is called religion. (Shelley (1840: 4)¹¹

En cierta manera, Shelley no le quita al filósofo las atribuciones que Platón le había conferido; más bien, encumbra al poeta hasta su rango. Según sabemos por su *República*, Platón otorga el saber racional de manera exclusiva al filósofo: para la interpretación de Shelley, en cambio, el filósofo griego habría considerado que la inspiración es otra fuente –del mismo rango que el saber racional– para conocer la verdad a través de la metáfora; eso hace de los poetas “filósofos poéticos”:

The production and assurance of pleasure in this highest sense is true utility. Those who produce and preserve this pleasure are poets or poetical philosophers. (Shelley, 1840, vol I: 43-44)¹²

Ahora bien, los filósofos y los poetas tienen un camino distinto para conocer la verdad, y Shelley propugna que son estos últimos (es decir, los poetas) quienes más se acercan a la misma: la manifestación metafórica de la realidad como epifanía de la verdad garantiza la primacía de los poetas que, al final, deben acabar sustituyendo a los filósofos en el gobierno de la *República*, tal y como se atestigua en el fragmento final de “*A defence of poetry*”:

Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration, the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present, the words which express what they understand not, the trumpets which sing to battle and feel not what they inspire: the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the World. (Shelley, 1840: 56-57)¹³

Para lograr su cometido, la primera tarea de Shelley consistió en asimilar la figura de Platón con la estirpe de los poetas:

Plato was essentially a poet—the truth and splendor of his imagery, and the melody of his language, are the most intense that it is possible to conceive. He rejected the measure of the epic, dramatic, and lyrical forms, because he sought to kindle a harmony in thoughts divested of shape and action, and he

forebore to invent any regular plan of rhythm which would include, under determinate forms, the varied pauses of his style¹⁴.

Una vez que lo consiguió, Shelley se arrogó el derecho de ser su heredero y tradujo e interpretó libremente sus textos. La influencia de Shelley en los poetas románticos ingleses y franceses fue poderosísima: la brecha del conocimiento no-racional fue abierta y considerada tan válida (o más) que la del racionalismo filosófico. Una vez que el poeta y el filósofo son asimilados como únicos concedores de la verdad, Shelley consideró que el saber de los anillos de hierro de los que habla Sócrates en el *lón* constituía una forma de designar la comprensión de la metáfora de la verdad. El poeta alcanza la verdad poéticamente, y es el único que puede revelar a la sociedad lo que por vía racional él mismo no puede comprender: es por ello que Shelley inicia su exposición nombrando dos tipos de conocimiento,

According to one mode of regarding those two classes of mental action which are called Reason and Imagination, the former may be considered as mind contemplating the relations borne by one thought to another, however produced; and the latter as mind, acting upon those thoughts so as to colour them with its own light, and composing from them as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity. (Shelley, 1840: 1)¹⁵

Finalmente, Shelley privilegia la imaginación –como don divino– por sobre el conocimiento epistemológico. La imaginación será el modo poético de acceder a la verdad. “*A defence of Poetry*” puede considerarse como el manifiesto del yo poético romántico inglés. Esta obra jalona no sólo el máximo esplendor intelectual de Shelley, sino un momento en el platonismo inglés del siglo XIX. Shelley fue el más libre de los platónicos ingleses: confeccionó un Platón única y exclusivamente a su medida; poco le importaron las críticas académicas y sociales. Su vida, que se extinguió un mes antes de cumplir los treinta años, fue el más preclaro paradigma de los poetas románticos; vivió su inspiración como una epifanía, con la emancipación propia de quien ha participado del sabor y del fragor de las musas. Una vez tocado por éstas, nada más que su impulso puede otorgar sentido a la vida del poeta. El equívoco de su interpretación del *lón*, sin embargo, condicionó las lecturas posteriores del texto platónico.

De todos modos, la tarea que se propuso Shelley no era sencilla. Las reflexiones de Platón sobre la poesía se han visto siempre como un punto

conflictivo de su filosofía. Los juicios y opiniones que emite a lo largo de su obra, desde la *Apología* hasta las *Leyes*, no presentan, al menos aparentemente, ni un tono homogéneo ni una trayectoria crítica clara. Las oscilaciones de su criterio cuando habla de la poesía parecen obstaculizar cualquier intento de atribuirle una teoría poética sistemática o una línea evolutiva coherente. La filosofía de Platón se construye a partir de un modelo, la vida y el pensamiento de Sócrates, y en disputa con la poesía –Homero, Hesíodo y los dramaturgos– y la retórica tradicional –sofistas, oradores y logógrafos–. Platón no niega que las composiciones de poetas y sofistas estén dotadas de belleza y poder persuasivo; muy por el contrario, el filósofo ateniense reconoce abiertamente el poder de seducción de sus rivales. Sin embargo, lo que el filósofo ateniense les reprocha a todos ellos es que, lejos de someterse a la utilidad de la comunidad, la belleza de sus composiciones constituye un peligro para el buen orden de la ciudad y del ciudadano; y por ello, en la medida en que se trata de obras capaces de causar el mal, su belleza no solo no es motivo de honra, sino que merece la mayor censura, pues presentan un gran mal bajo un aspecto agradable. La filosofía de Platón se alza contra aquellos que se han constituido como educadores de los griegos –los poetas Homero y Hesíodo– y también contra los nuevos educadores que pretenden detentar el monopolio educativo de Atenas, ya se trate de oradores o de dramaturgos. Y no obstante, a pesar de toda esta crítica, en su pretensión de elaborar un discurso no solo agradable sino también políticamente útil para la ciudad y el ciudadano, Platón no rechaza en modo alguno hacer uso de todos los recursos poéticos y retóricos en vista a la creación de un lenguaje eficaz en la transmisión de la verdad. En este sentido, tal como el propio filósofo expresa en más de una ocasión, lo criticable no es el uso de la poesía o de la retórica, entendidas como herramientas de persuasión por medio de la palabra, sino el uso espurio que de ella hacen sofistas y poetas, por dirigir las al placer y al halago de sus audiencias y desvincularlas del conocimiento de la verdad y de aquello que es útil para el recto orden de la *pólis* y de los ciudadanos. A partir de esta idea fundamental, el fundador de la Academia elabora un nuevo tipo de poesía y un nuevo tipo de retórica que no solo pretenden ser agradables, sino también útiles; o lo que es lo mismo: una poesía y una retórica sometidas al dictado de la filosofía.

Situados en este contexto, el breve diálogo *Ion* podría entenderse como un intento platónico de desautorizar el papel de los poetas y rapsodas en la tradición griega y en la sociedad de su tiempo, por tratarse de los mediadores necesarios de un modelo de educación pernicioso para la ciudad y los ciudadanos. Frente al rapsoda Ion, Sócrates, modelo platónico de un nuevo tipo de educación, tratará de conducir a su interlocutor a la afasia y de erigirse él mismo como portador del nuevo discurso autorizado. Respecto de esta crítica platónica al personaje de Ion, debe aclararse que hay dos posturas bien diferenciadas entre los filólogos modernos. Por un lado, Paul Vicaire (1960: 33) representa la postura de quienes señalan que la crítica de Platón en el *Ion* se limita a los rapsodas, representados aquí por un personaje vanidoso y amante del lujo, seguro de sus propios conocimientos pero de los que no puede dar cuenta. Los rapsodas entrarían por tanto en la línea de los sabios presuntos que, en la *Apología*, son interrogados para indagar el sentido de la afirmación del oráculo, sorprendente para él, acerca de que Sócrates es el más sabio de los hombres. Para demostrar la falsedad del oráculo, Sócrates interrogó a políticos, poetas y artistas, reputados por su sabiduría. Las respuestas a las preguntas que les dirigía le llevaron a la conclusión de que no sólo no sabían lo que pretendían saber, sino que ni siquiera eran conscientes de su ignorancia. La otra postura está representada por Neus Galí (1999: 237) quien, por su parte, señala que las críticas de Platón al rapsoda son fácilmente extrapolables al poeta. Para ello, el filósofo intenta mostrar que, frente al *technítes* o poseedor de un conocimiento real, poetas y rapsodas por igual carecen de un ámbito específico sobre el que aplicar un conocimiento propio y exclusivo.

Sin embargo, creemos que ninguna de las posturas ha leído con detenimiento la lógica que el propio diálogo impone. Ion no solo afirma que es quien mejor puede recitar a Homero, sino que afirma al mismo tiempo que es quien mejor puede interpretarlo:

SOC. Conviene, pues, que el rapsoda llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que le escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente. ¿No es digno de envidia todo esto?

ION. -Verdad dices, oh Sócrates. A mí, al menos, ha sido esto lo más trabajoso de mi arte, por eso creo que de todos los hombres soy quien dice las cosas

más hermosas sobre Homero; de manera que ni Metrodoro de Lamsaco, ni Estesíbroto de Tasos, ni Glaucón, ni ninguno de los que hayan existido alguna vez, han sabido decir tantos y tan bellos pensamientos sobre Homero como yo.

Es decir, lo que está en discusión no es el carácter de Ión como recitador de Homero sino su condición de intérprete. De ello se hablará en todo el diálogo y Sócrates llega a la conclusión inadecuada de que solamente un auriga (un experto en la *téchne* de que se trata) podrá explicar si son correctos los consejos que Néstor le plantea a su hijo Antíloco en el Canto XXIII de *Ilíada* respecto de la conducción del carro. Ión no sabe dar respuesta justamente a la cuestión hermenéutica: de qué manera se justifica la presencia de una *téchne* cualquiera (la del auriga, el médico, el adivino o el general) en el contexto de una obra literaria de la que forma parte. Este es justamente el grave problema del diálogo.

El *Ión* es sin duda una obra maestra del diseño. Su estructura es muy clara y bien equilibrada. El argumento se divide en tres partes interdependientes que dan forma a la exigencia aristotélica de principio, medio y fin. Temas importantes (por ejemplo, la *techne*, la voluntad de los dioses, el aspecto y la habilidad del rapsoda) se introducen de forma natural en la primera página y se repiten a lo largo del diálogo entero. El pasaje de apertura se inicia in medias res, y capta la atención de un solo golpe; la conclusión es contundente, encantadora y completa; y la sección central se distingue incluso entre las obras de Platón por la belleza de su lenguaje y las imágenes que utiliza; no podemos olvidar fácilmente el símil del imán y los anillos de hierro, la descripción del poeta como "una cosa ligera, alada y santa", o el cuadro vivo de Ión poseído por las cualidades de las palabras que canta, con los ojos llenos de lágrimas y el pelo de punta. No pueden ser características como estas las que condenen los críticos cuando hablan de la pobreza de argumento del diálogo. Esta argumentación se inicia con el descubrimiento de Sócrates de que Ión puede hablar solamente acerca de Homero y no acerca de cualquier otro poeta, excepto cuando este poeta dice lo mismo que Homero (531a-b). "¿Pero cómo puede ser eso?" dice Sócrates, "¿no son los temas de toda la poesía básicamente los mismos?" "Sí", dice Ión, "pero Homero trata los mismos temas mejor que el resto" (531c-d). Sin embargo, en cualquier otra *techne*, como la adivinación o la medicina, el hombre que puede juzgar lo que está bien dicho o hecho también

puede juzgar lo que no lo está; por lo tanto, Ion también debería ser competente para juzgar a los poetas que no son tan buenos como Homero (531d-532B). “Bien”, dice Ion, “por favor, dime por qué entonces cuando alguien habla de otro poeta simplemente (*atechnos*) dormito, pierdo la atención, y no tengo nada que aportar, pero al oír el nombre de Homero me despierto y estoy lleno de cosas que decir?” (532B-C). La explicación de Sócrates de la extraña habilidad de Ion ocupará la parte central del diálogo. Pero concluye esta sección diciendo que la *techne* poética es en su conjunto como cualquier otra, por lo que la capacidad de Ion de hablar sólo de Homero no debe derivarse de la *techne* y la *episteme*; por el contrario, su habilidad, como la de un experto en el arte o la escultura, se aplicaría a todo el campo y no se despertaría simple y misteriosamente ante la presencia de una sola obra (532c-533c). En los dos discursos y el escaso diálogo de la sección central, Sócrates explica las capacidades irracionales y exclusivas –es decir, las habilidades no técnicas– como ejemplos de inspiración o posesión divina. Como un anillo de hierro atraído por un imán deviene él mismo magnetizado y atrae a otros anillos a su vez para formar una cadena, así los poetas son poseídos por las musas individuales, y también pasan su posesión divina a otros hombres (533c-535a). Ion está encantado con esta teoría y juega durante un tiempo como si Sócrates lo halagara (535a-e). Pero entonces Sócrates sigue: Homero, que es poseído por la musa épica, a su vez posee a Ion, que posee a los que lo oyen. Así como los coribantes o las bacantes, la habilidad única de Ion es despertada por un único poseedor, y sólo tiene éxito cuando él no está en sus cabales (535e-536d).

En este punto Ion se resiste; él sabe que no está loco o poseído cuando habla de Homero (536d). Desde que su habilidad debe provenir de la *techne* o de la posesión divina, la sección final del diálogo representa un intento por descubrir el dominio exacto de la *techne* rapsódica. Ion afirma que su habilidad se extiende a todos los temas en los poemas de Homero. “Pero seguramente no a los temas de los que eres ignorante”, dice Sócrates –es decir, a *technai* específicas como la conducción de carros o la medicina–. En estas cuestiones, sin duda, el conductor o el médico puede juzgar a Homero mejor que el rapsoda (536e-540B). Con el tiempo, Ion se refugia en un reclamo más genérico: su habilidad se aplica a tipos de cosas adecuadas a las personas de diversos tipos: los hombres, las mujeres, los esclavos, los gobernantes, etc. (540B). Como Sócrates

descarta sucesivamente a diversos tipos de personas, Ion eventualmente se limita a un solo reclamo. Él insiste en que el arte del rapsoda es básicamente el mismo que el arte de gobernar un ejército; y aunque lo contrario no es cierto, un experto en la materia como un rapsoda es también experto como general (540B-541B). Sócrates destruye entonces la posición final de Ion con un argumento *ad hominem*. Como el mejor rapsoda de la Hélade, Ion también debería ser el mejor general, ¿por qué entonces los griegos no lo emplean como general? A la excusa de Ion de que su ciudad, Efesos, está gobernada por Atenas, y que ni los atenienses ni los espartanos desean emplear para ello a un extranjero, Sócrates le responde con el nombre de tres extranjeros que los atenienses han empleado como generales, hombres que habían dado pruebas de su valor. Si Ion hubiera podido demostrar una habilidad similar, no carecería de empleo (541B-d). Aunque a lo largo del diálogo Ion ha alegado que él es un experto en Homero y se ha ofrecido para dar una demostración de su conocimiento, cuando Sócrates trata de inmovilizarlo, él, como Proteo, cambia de forma y se escapa, sólo para emerger finalmente como un general. Entonces no demuestra el dominio de alguna *techne* real y además se niega a cumplir su promesa de revelarla, en cuyo caso se le debe llamar injusto; la otra alternativa es que acepte que está divinamente poseído por Homero y que no tiene ningún conocimiento real, en cuyo caso le debemos llamar divino. Ion elige ser llamado divino.

Creemos que en el *Ion* Platón trata de señalar la diferente naturaleza de la poesía y la filosofía, asociando la primera a la pasividad, la irracionalidad, la ausencia de conocimiento verdadero y al entusiasmo de los poseídos, en tanto que la segunda queda vinculada con la autonomía, la razón y el conocimiento.

Para llevar a cabo toda esta crítica a la antigua *paideía* poética, Platón se vale de los conceptos de *techne* y *enthousiasmós*, ejes centrales en torno a los cuales se desarrolla el diálogo entre Sócrates y el rapsoda. El resultado del examen llega a una conclusión contundente: el discurso de rapsodas y aedos no constituye un saber, no existe un arte poético (*poietikè techne*), pues aquel que lo reproduce es incapaz de ofrecer un conocimiento justificado de las cosas sobre las que trata. Si bien el rapsoda Ion aborda una amplia serie de temas, entre los que cabe señalar la adivinación, la medicina, la conducción de carros en la carrera, la tarea del pescador o el arte de la guerra, lo cierto es que el poeta no es un experto (un *tekhnítes*) en ninguna de esas materias, que corresponden

al adivino, al médico, al auriga, al pescador y al general, es decir, a aquellos que realmente poseen el dominio sobre ellas en cualquier circunstancia. En efecto, según el razonamiento de Sócrates, cada arte se ocupa de un solo dominio específico de conocimiento (*principio de especialidad*) y el experto es capaz de aplicar su conocimiento a cualquier objeto que se incluya en dicho dominio (*principio de totalidad*). Frente al *technítes*, el rapsoda habla de una gran variedad de asuntos, pero sin dominar ninguno de los objetos sobre los que versa, de tal modo que su actividad en ningún sentido puede constituir un verdadero saber. Obviamente, Sócrates no se deja impresionar por la capacidad del poeta para ofrecer un discurso bello o por la capacidad del rapsoda para mover a la audiencia hacia las emociones deseadas, pues su interés no radica en la belleza formal del discurso poético, sino en su capacidad de transmitir la verdad. La conclusión a la que llega Sócrates es clara: desprovistos de un verdadero saber, tanto el poeta Homero como el rapsoda Ion quedan desautorizados como guías educativos de los griegos.

Sin embargo, si la actividad hermenéutica desarrollada por el rapsoda no constituye una *téchne*, ¿de dónde procede su capacidad compositiva y rapsódica? Para responder a esta cuestión Sócrates introduce la noción de inspiración divina o *enthousiasmós*. La elocuencia del poeta no tiene su fuente en un conocimiento justificado, sino en cierta inspiración de origen divino, una posesión por parte de un dios que permite al poeta ser el canal a través del que brotan las palabras. El rapsoda que las recita e interpreta está poseído por la misma inspiración. Sócrates conduce la conversación de tal modo que *téchne* y *enthousiasmós*, conocimiento e inspiración, aparecen como una alternativa excluyente según la cual el poeta inspirado y el rapsoda que lo interpreta aparecen desvinculados del conocimiento racional. En efecto, el nexo introducido entre la actividad poética y el *enthousiasmós* sirve para caracterizar al poeta como alguien enajenado, pasivo y desprovisto de dominio racional sobre aquello que expresa. Y lo que es más grave, el canto del rapsoda se apodera también del auditorio, que bajo el influjo del canto rapsódico queda alienado. El objetivo de Platón es evidente: mediante la acusación de que la poesía tradicional constituye un hechizo irracional que suscita la pasividad de los ciudadanos, el diálogo *Ion* trata de desautorizar uno de los discursos dominantes y allanar así el terreno a la filosofía, en tanto que novedosa forma discursiva que

debe guiar el rumbo de la ciudad. Ajena, pues, a los principios que rigen el verdadero conocimiento, la actividad de poetas y rapsodas responde a la inspiración, regalo de los dioses que, al tiempo que los convierte en seres divinos, los convierte también en seres ignorantes y, en cuanto ignorantes, incapacitados para la labor educativa, que en una sociedad regida racionalmente debe corresponder a los filósofos. Lamentablemente, Ión queda sin palabras y prefiere ser llamado divino antes que injusto. No solo no encuentra en los poemas homéricos algún pasaje que pueda ser testigo del carácter hermenéutico del rapsoda antes que de los otros técnicos, sino que principalmente no logra mostrar que los pasajes técnicos de la poesía homérica pueden ser explicados en función de la economía de la obra de la que forman parte.

No es raro que Shelley no haya logrado resolver la aporía platónica: Sócrates desacredita a Ión llamándolo divino y el propio Ión acepta el cumplido sin animarse a justificar el trabajo del hermeneuta. Como intérprete de intérpretes, Ión no logra despejar el camino de la hermenéutica. Todavía nos encontramos en medio de esta aporía.

Notas

1. Platón hace breves comentarios sobre la inspiración poética en la *Apología de Sócrates* (22c), en las *Leyes* (4.719c) y en *Menón* (99d), que confirman las expresiones desarrolladas en el *Ión*. Una exposición más extensa se desarrollará en el *Fedro* (244-266), donde considerará cuatro clases de inspiración. Allí, la inspiración poética viene detrás de las más relevantes: la inspiración filosófica o mística, la inspiración profética y la del que ama la belleza (249d-265b).

2. Cfr. principalmente Avni (1968: 55-63).

3. Cfr. Kenneth (1973: 65-78); Wilcox (1987).

4. Una introducción clásica al *Ión* puede encontrarse en Guthrie (1984: 175-207). Una contextualización sobre el debate oralidad-escritura se halla en Avelock (1994: 11ss.). La vinculación entre Platón y la teoría literaria puede hallarse en Domínguez Caparrós (1993: 66ss.). También en Galí (1999: esencialmente el cap. X).

5. "La influencia del *Ión* de Platón en *A defence of poetry* de Shelley", *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/ionshel.html>

6. Este celebrado estudio continúa siendo la base para penetrar en los difíciles intersticios entre la experiencia platónica, bíblica, hermética... que dio pie al romanticismo inglés.

7. Un estudio de consulta obligada es el de Cruzalegui Sotelo (1998). Esta excelente obra resume las controversias de un siglo de platonismo, y presta una atención especial a las cuestiones filosóficas y teológicas en relación con la literatura.

8. Cfr. Percy B. Shelley. Prefacio a *Hellas*, en *Poetical Works*, pág. 447.

9. La visión del platonismo de Shelley desde la perspectiva de la tradición clásica puede encontrarse en Highet (1996: 192ss.).

10. Sobre el platonismo y su uso en Shelley nos recuerda Valverde (2003: 138): “En conjunto Shelley queda en una extraña situación inestable: grande, rico y de lenguaje tenso, se cierne en una atmósfera donde todo tiende a perder su perfil real, y donde su mismo empuje idealista, que empieza con un libertarismo con pretensiones de blasfemia para volverse platonismo –o mejor plotinismo– inocuo, debilita sutilmente sus radicales virtualidades poéticas”.

11. “Pero los Poetas, o aquellos que imaginan y expresan este orden indestructible, no son sólo los autores del lenguaje y de la música, de la danza y arquitectura, y esculturas y pintura: son los creadores de las leyes, los fundadores de la sociedad civil, los inventores de las artes de la vida y los maestros, capaces de aproximar esa parcial percepción de las fuerzas del mundo invisible (que llamamos religión) a lo bello y lo verdadero”.

12. “La producción y aseguramiento del placer en este sentido más elevado es verdadera utilidad. Aquellos que producen y preservan este placer son los poetas o los filósofos poéticos”.

13. “Los poetas son los hierofantes de una inspiración no aprendida, los espejos de las sombras gigantescas cuyo futuro se proyecta sobre el presente, las palabras que expresan lo que no entienden, las trompetas que cantan a la batalla y no sienten lo que ellas inspiran: la influencia que no es movida, sino que mueve. Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo”.

14. “Platón era esencialmente un poeta: no puede concebirse mayor intensidad que la de la verdad y esplendor de sus imágenes y la melodía de su lenguaje. Rechazó el metro de las formas épicas, dramáticas y líricas, porque buscaba encender una armonía en los pensamientos despojada de figura y acción; y desestimó cualquier plan regular del ritmo que incluyese, bajo formas determinadas, las diversas pausas de su estilo”.

15. “De acuerdo con cierto modo de contemplar esas dos clases de actividad intelectual que llamamos razón e imaginación, la primera puede considerarse algo así como la mente atendiendo las relaciones que un pensamiento mantiene con otro, sea lo que sea lo que los produzca; y la segunda, como la mente actuando sobre esos pensamientos a fin de colorearlos con su propia luz y componer a partir de ellos, como si de elementos se tratase, otros pensamientos, cada uno de ellos dotado del principio de su propia integridad”.

Textos primarios

- Plato (1953) *Ion. The Dialogues of Plato*. Clarendon Press, Oxford, Trad. B. Jowett.
- Platón. (1981) *Diálogos, I*, Gredos, Madrid, Trad. E. Lledó.
- Shelley, P. B. (1840) *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments, by Percy Bysshe Shelley*. 2 vols. Ed. Mrs. Shelley. London: Moxon, vol I.
- Shelley, P. B. (1839) *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Ed. Mrs. Shelley. London: Moxon.

Referencias

- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barral, Barcelona.
- Avni, A. (1968). "Inspiration in Plato and the Hebrew Prophets": *Comparative Literature*, Vol. 20, No. 1
- Baker, J. R. "Poetry and Language in Shelley's *Defence of Poetry*." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1981.
- Bayer, R. (1961). *Historia de la estética*, FCE, México.
- Berlin, I. (2000): *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid.
- Bloom, H (1974). *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*, Barcelona: Barral.
- Cruzalegui Sotelo, P. (1998). *L'experiència platònica en l'Anglaterra del XIX*, Barcelona: PPU.
- Domínguez Caparrós, J. (1993). *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid: Gredos
- Eliot, T. S. (1968): *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix Barral, Barcelona.
- Galí, N. (2001). *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona: El acantilado.
- Guthrie, W. K. C. (1984). *Historia de la Filosofía Griega*, IV, Madrid: Gredos.
- Havelock, E. (1994). *Prefacio a Platón*, Madrid: Visor.
- Hight, G. (1996). *La tradición clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México: FCE.
- Hogle, J. E. "Shelley's Poetics: The Power as Metaphor." *Keats-Shelley Journal* 21, 1982.
- Ion." en Donald G. Marshall (ed.), *Literature as Philosophy, Philosophy as Literature*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Kenneth, D. (1973). "The Ion: Plato's characterization of art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32, 1
- Ramis Barceló, R. (2007). "La influencia del *Íon* de Platón en *A defence of poetry* de Shelley", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/ionshel.html>
- Russon, J. "Hermeneutics and Plato's *Ion*." En *Clio* 24.4, 1995.

- Serra Simó, C (2001): *Efigies*, Tusquets, Barcelona.
- Shelley, P. B. (1840). Prefacio a *Hellas*, en *Poetical Works*
- Shelley, P. B. (1840). *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments, by Percy Bysshe Shelley*. 2 vols. Ed. Mrs. Shelley. London: Moxon
- Siguán, M (1988): *Romanticismo/Romanticismos*, PPU, Barcelona.
- Valverde, J. M. (2003). *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona: Planeta.
- Vicaire, Paul (1960). *Platon, Critique Litteraire*, Paris.
- Vicaire, Paul (1964) *Recherches sur les mots designant la poesie et le poete dans l'œuvre de Platon*, Paris.
- Viñas Piquer, D. (2001): *Historia de la Crítica literaria*, Ariel, Barcelona.
- Ware, T: "Shelley's Platonism in *A Defence of Poetry*," *Studies in English Literature, 1500-1900*, 1983.
- Wilcox, J. F. (1987) "Cross-Metamorphosis in Plato's *Ion*." en Donald G. Marshall (ed.): *Literature as Philosophy, Philosophy as Literature*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Woodman, Ross G.: "Shelley's Changing Attitude to Plato" en *Journal of the History of Ideas*, Vol. 21, 1960.

EL HABITAR POÉTICO ES UNA ESPERA DE AUSENCIA.

Entre la nostalgia y el deseo.

Aproximación a la poética de Hugo Mujica

Silvia Julia Campana

e-mail: silviajuliac@gmail.com

Resumen

La poesía de Hugo Mujica, poeta argentino contemporáneo, es un campo de batalla entre el decir y el callar, entre la luz y la oscuridad, entre trascendencia e inmanencia, entre presencia y ausencia. Su decir brota de la experiencia de un encuentro que, por desbordante y luminoso, halla en la paradoja y la oposición, en la imagen del desierto que avanza, en el dinamismo del deseo y la búsqueda, los lugares más propios de expresión, en continuidad con la tradición poético-mística. El misterio del totalmente Otro que irrumpe como un don en cada vida y la transforma, encuentra en el acontecimiento poético la palabra que permite decir lo indecible. En estos tiempos de desierto y ausencia el poeta Mujica actualiza, desde su propia voz, a Juan de la Cruz, Paul Celan, el maestro Eckhart, entre otros, abriendo este presente que habitamos a hospedar el Misterio que es origen. Desde su ensayo: "Poéticas del vacío" y sus poemarios: "Lo naciente", "Y siempre después del viento", recorreremos el camino que va, desde la necesidad del lenguaje poético para expresar el misterio, pasando por una topología de la mística -a través de "lugares" comunes al poeta y la tradición- hacia la comprensión del por qué el hombre contemporáneo, habitante de ausencias, es atraído por las huellas del Absoluto.

Palabras clave: silencio, desierto, decir poético, mística, trascendencia

Abstract

The poetry of Hugo Mujica, a contemporary Argentine poet, is a battlefield between saying and silencing, between light and darkness, between transcendence and immanence, between presence and absence. His words flow from the experience of an overwhelming and luminous encounter that finds in the paradox and opposition, in the image of the advancing desert, in the dynamism of desire and search, the most suitable instances of expression in continuity with the poetic-mystical tradition. The mystery of the totally Other that bursts as a gift in every life and transforms it, finds in the poetic event the word that allows to say the unspeakable. In these times of desert and absence, the poet Mujica updates, from his own voice, Juan de la Cruz, Paul Celan, Meister Eckhart, among others, opening this present that we inhabit to host the Mystery that is the origin. From his essay: "Poéticas del vacío" and his poems: "Lo naciente", "Y siempre después del viento", we will walk the path that goes, from the necessity of the poetic language to express the mystery, passing through a topology of mysticism through "places" common to the Poet and tradition- towards understanding why contemporary man, inhabitant of absences, is attracted by the traces of the Absolute.

Keywords: silence, desert, poetic saying, mysticism, transcendence

Zusammenfassung

Das poetische Werk Hugo Mujicas, einem zeitgenössischen argentinischen Dichter, ist ein Schlachtfeld zwischen Sprechen und Schweigen, zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen Transzendenz und Immanenz, zwischen Präsenz und Abwesenheit. Seine Worte entspringen der Erfahrung einer Begegnung, die -auf überwältigende und leuchtende Weise- in Kontinuität mit der poetisch-mystischen Tradition, im Paradoxon und in der Opposition, im Bild der sich ausbreitenden Wüste, in der Dynamik des Begehrens und der Suche die geeignetsten Ausdrucksorten findet. Das Geheimnis des ganz Anderen, das in jedes Leben als Geschenk einbricht und es verwandelt, findet im poetischen Ereignis das Wort, das es erlaubt, das Unaussprechliche zu sagen. In diesen Zeiten der Wüste und der Abwesenheit aktualisiert der Dichter Mujica mit seiner eigenen Stimme unter anderen Johannes vom Kreuz, Paul Celan, Meister Eckhart und öffnet diese Gegenwart, in der wir leben, hin zum Geheimnis, das der Ursprung ist. Ausgehend von seinem Aufsatz Poéticas del vacío (Poetiken der Leere) und seinen Gedichtbänden Lo naciente (Das Aufgehende) und Y siempre después del viento (Und immer nach dem Wind) werden wir den Weg

gehen, der von der Notwendigkeit der poetischen Sprache, das Geheimnis auszudrücken, ausgeht und über eine Topologie der Mystik -durch "Orte", die dem Dichter und der Tradition gemeinsam sind- hin zum Verständnis dessen führt, warum der heutige Mensch, ein Bewohner der Abwesenheiten, von den Spuren des Absoluten angezogen wird.

Schlüsselwörter: Stille, Wüste, poetisches Sagen, Mystik, Transzendenz.

Original recibido: junio de 2018

aceptado: julio de 2018

Silvia Julia Campana es Licenciada, Profesora y Bachiller en Filosofía por la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino (UNSTA). Actualmente se desempeña como Profesora en las Cátedras de Antropología Filosófica y Estética en la misma Universidad. Miembro del Seminario Interdisciplinario Permanente de Literatura y Teología, Universidad Católica Argentina (UCA-SIPLET). Miembro de la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología (ALALITE). Ha participado en capítulos de obras colectivas, en congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos en torno al diálogo interdisciplinario sobre filosofía, poesía y mística, en revistas especializadas.

*Apenas una brisa,
un estremecimiento en las hojas del roble,
un temblor que la piel acoge.*

*También la ausencia es huella,
pasos sin pisadas y, no obstante,
insoslayable camino.
(Mujica: 2011, 34)*

1. Introducción

Palabra y misterio nos convocan en estas jornadas de reflexión y nos invitan a abrir puertas que nos lleven a trascender lo inmediato, para sumergirnos en una realidad intangible que hoy y siempre buscó ser dicha, develada, porque el místico y el poeta moderno intentan captar lo indecible. En este contexto, la poesía de Hugo Mujica¹, poeta argentino contemporáneo, manifiesta su escritura como un campo de batalla entre el decir y el callar, entre la luz y la oscuridad, entre trascendencia e inmanencia, entre presencia y ausencia. Su decir brota de la experiencia de un encuentro que, por desbordante y luminoso, o por escondido y oscuro, halla en la paradoja y la oposición, en la imagen del desierto que avanza, en el dinamismo del deseo y la búsqueda, los lugares más propios de expresión, en una secreta continuidad con la tradición poético-mística.

El misterio del totalmente Otro, que irrumpe como un don en cada vida y la transforma, encuentra en el acontecimiento poético la palabra que permite decir lo indecible. En estos tiempos de desierto y ausencia el poeta Mujica actualiza, desde su propia voz, a Juan de la Cruz, Paul Celan, el maestro Eckhart, Heidegger, entre otros, abriendo este presente que habitamos a hospedar el Misterio que es origen de ausencia. Desde sus ensayos: "Poéticas del vacío", "La palabra inicial" y sus poemarios: "Lo naciente", "Y siempre después del viento", recorreremos el camino que, iniciándose en la prefiguración del poeta, va, desde la necesidad del lenguaje poético para expresar el misterio, pasando por una topología de la mística -a través de "lugares" comunes a la tradición-, hacia la comprensión del porqué el hombre contemporáneo, habitante de ausencias, es atraído por las huellas del Absoluto.

2. Habitados por el Misterio: la palabra poética

*El habitar poético es un habitar
en lo abierto:
un morar receptivamente,
un decir con el lenguaje de la entrega,
un decir sin porqué y sin decirse:
un responder.
(Mujica: 2007, 175)*

Estos versos introductorios nos dan algunos indicios de lo que el poeta Mujica, al hablar del acto creador, quiere mostrar como una experiencia del “ser habitados” por una apertura, que invita a demorarnos en lo que nos desborda. Hay, en cierto sentido, una pasividad inicial, un aquietarse para dejarse decir, para responder, desde una pertenencia a algo más grande que nosotros mismos. Estos versos evocan también la prefiguración del poeta al reconocer en ellos la influencia de los autores que signan después su propio decir. Confluyen en Hugo Mujica la filosofía, la teología, la literatura, el arte, la vida monástica, la fe. Es su vida que se torna palabra poética recogiendo la riqueza de su experiencia, “haciendo propio lo que acontece”. Thomas Merton, el Maestro Eckhart, Heidegger, Silesius, Juan de la Cruz y otros forman parte del acontecimiento que labra su vida y su decir.

La influencia de Heidegger se percibe en sus reflexiones sobre el poetizar y el acto creador, en tanto “habitar en lo abierto”. Dedicó a este filósofo el ensayo “La palabra inicial” y busca que, desde Heidegger, “se escuche su voz, la del poeta”, la de aquél que “ nombra lo Sagrado”, el “que se asombra y maravilla porque *el Ser se dice en su poetizar*” (Cfr. Mujica: 1995, 11). No se trata solamente de explicar de dónde surge el poema, o sus características estéticas, sino de afirmar que la palabra poética es precedida por un acontecimiento mayor, ya que todo hombre habita en el lenguaje y afirma Mujica que:

Los pensadores y los poetas, [...], son los “guardianes del Ser”, lo son, por estar consagrados al lenguaje y en el lenguaje velan sobre el Ser. A su vez, para el hombre, el lenguaje como morada del Ser, es el lugar, el ámbito, donde habitando “*ecsiste*”, habitando pertenece a la verdad del Ser. (Mujica: 1995, 92)

El poeta es “guardián del ser” y el lenguaje la propia morada desde donde puede salir de sí, hacia el habitar de la verdad, que en su propio juego se

desoculta, en una consagración al silencio y al misterio. Es el “Acontecimiento original y originante, que permite el advenimiento del sentido y la verdad del Ser” (Rodríguez Francia: 2007, 22), que Mujica transforma en esperanza ante la ausencia (25) cuando afirma que

Poeta es, [...], aquél vidente que percibe a través de las presencias, la ausencia que las sostiene y las revela: la ausencia de la cual toda presencia es testimonio. Poeta es, en definitiva, el auscultante que escucha en y a través de las palabras que dice, el silencio que las dice y en ellas se dice. Frente a la metafísica, al “peligro de los peligros”, Heidegger hace suyas las palabras de Hölderlin, Heidegger hace suya la misma esperanza: “Cercano, difícil de captar es el dios. Pero donde abunda el peligro, crece lo que salva”. (Mujica en Rodríguez Francia: 2007, 22)

La capacidad de escucha del poeta lo lleva a decirse desde el silencio que lo precede, desde la ausencia que sostiene lo dicho. Sí, Mujica es poeta de silencios y ausencia, y este silencio es, como afirma Mandrioni en *Hombre y poesía*, “nuevo y fecundo, que existe gracias a la presencia de la palabra humana y a partir del cual brotan auténticas palabras”, porque “toda palabra humana es un mensaje de lo eterno en el tiempo; es la resonancia de un *dicho* desde siempre” (2008, 16-17), que seguirá permaneciendo en un silencio interior. Y el poeta lo expresa en sus versos:

La historia del silencio son las palabras,
la escucha de ese silencio es la poesía (Mujica: 2007, 64)
La poesía es el encuentro
entre dos silencios,
entre ella y la escucha;
ni el uno y ni el otro preceden ese encuentro,
acontecen allí,
allí donde el acontecimiento habla,
en el poema, donde la escucha dice. (69)

Vislumbramos aquí la prioridad otorgada a la escucha, como fundamento del acto creador, como una confirmación de que somos, también, “oidores del Ser”, y el decir poético se manifiesta como un estar a la espera del acontecimiento en el cual se unirán palabra, pensamiento, experiencia. Afirma Del Percio que “poesía es ante todo una imagen que se impone en nuestras imágenes del mundo, una suerte de memoria más intensa, [...], que condensa el tiempo vivido

y por vivir en una única visión paradójica, porque nos enceguece y nos hacer ver al mismo tiempo” (2015, 199).

La palabra poética que define a Mujica nos llega silenciosa y nos provoca, en una receptiva apertura al misterio, en tanto nos remite a otras voces que también preceden su obra porque forman parte de su vida. El Maestro Eckhart, Silesius y Juan de la Cruz han dejado huellas en el camino recorrido, en tanto poetas del exceso, del desierto, de la ausencia y abismo de Dios.

Para el Maestro Eckhart Dios es “abismo sin fondo”, “silencio”, “desierto” que lleva al despojo, al vaciamiento del hombre y dice “su palabra en el silencio del alma, y “se une así a ella”. Unión esencial que se abre, se dice pluralidad cuando el hombre corresponde a esa Palabra pronunciándola [...]” (Mujica: 1995, 165). Y Silesius, discípulo formal del maestro, sigue sus pasos y afirma Amador Vega que en él “el espíritu actúa como gozne y cópula entre el abismo del alma humana y el abismo de Dios y por ello sus expresiones son excesivas para el lenguaje humano, exiliado fuera del Verbo divino, y excesivas para el lenguaje divino, en el seno del abismo humano” (2011, 86). La mística alemana inaugura un nuevo lenguaje para estos tiempos en tanto “busca ser un espacio de encuentro entre dos realidades separadas, aunque solo en la medida en que no hay conocimiento de la misma realidad, exterior e interior a un tiempo” (86).

Juan de la Cruz viene a completar la prefiguración del poeta al afirmar que en él “el alma busca y encuentra una ausencia, o una presencia en la que duele la ausencia, una conciencia en la que está presente el dolor: la plenitud que se sustrae” (Mujica: 1995, 49). Estas influencias se perciben en la poética mujicana y si bien él no se reconoce poeta místico, como algunos suelen definirlo, su decir genera en el oyente/lector, desde una estética de la recepción, insospechadas honduras y experiencias que liberan al poema de su autor. Afirma del Percio que “lo místico, en poesía, consiste en la capacidad que posee un texto de generar una experiencia trascendente en aquel que lo lee o escucha”, en tanto “[...] desde la poesía mística, el hombre encuentra *un dios en Dios*, aquél que es propiamente suyo, aquel que él necesita” (2015, 200). No importa en realidad si el autor tuvo una experiencia mística y debemos ser capaces “de *pensar la experiencia mística como un poema concebido por Dios*, y, al místico, como su absorto receptor, su lector devoto y avasallado por el asombro” (200).

Estamos habitados por el Misterio y el lenguaje poético se torna místico, cuando intenta decir lo indecible, balbucear lo que se manifiesta en el claroscuro del juego ocultamiento-manifestación que devela el ser y la verdad. Mujica se transforma en su decir poético en cuenco vacío que, en estado de apertura, es receptivo del don que adviene, expectante de lo sagrado que irrumpe y el único modo apropiado de manifestarlo lo constituye el poema, que es “don de la poesía”:

Entre el relámpago y la lluvia: el silencio encendido,
la posible escucha
o lo imposible:
lo revelado;
después,
en un después que no es arena,
el trueno;
el estallido de su noche,
lo traducible en sombras. (Mujica: 1995, 73)

3. Entre la nostalgia y el deseo: topología mística en la poesía de Hugo Mujica

*El habitar poético
es una espera de ausencia,
espera de una ausencia
que tiene que ser custodiada como ausencia:
una espera sin memoria.
(Mujica: 2007, 83)*

Encontramos en la poesía de Hugo Mujica rasgos de la poesía mística que nos permiten identificar lugares comunes a los místicos de todos los tiempos. La particularidad de este lenguaje radica en la insuficiencia del mismo para comunicar lo inefable, para expresar el acontecimiento que lo habita, para dar cuenta del don que desborda por exceso o por carencia. Si bien, como hemos afirmado, Mujica no se considera a sí mismo místico, afirma en una entrevista que “así como hay religión y poesía, hay una afinidad absoluta entre el poeta y el místico. El místico es el deconstructor de lo religioso y el poeta es el deconstructor del lenguaje” (Letralia 278, 3). Hay entre ambos un reclamarse recíproco, como una necesidad y en el caso de nuestro autor es evidente la

hermandad entre ambas realidades. Su poesía manifiesta una tensión constante entre el silencio y el misterio desde los cuales escribe, entre el desierto y la sed, entre la nostalgia y el deseo. Afirma Rodríguez Francia que:

[...] la poesía de Mujica remite siempre a un *plus* presente de manera constante, pero al mismo tiempo inasible. Y también remite a esa *ausencia* que en forma permanente siente y persigue, en una suerte de doloroso y a la vez anhelante peregrinaje. Hay un “cielo” mucho más allá de sus poemas, latente como misterio en los versos de todos sus libros de poesía, [...]. Ello produce esa consecuencia de “cavar el verso” mallarmeano, a través del blanco de la página; o del espacio-silencio entre palabras. Actitud poética que responde a una escucha [...]. (Rodríguez Francia: 2007, 50)

El pensador-poeta-místico vuelve una y otra vez al silencio que es origen de su poesía, como a esa experiencia primera que se transformó en el espacio desde donde decir. Encontramos en sus poemas lugares comunes que nos permiten hablar de una topología mística: noche, misterio, desierto, sed, ausencia, herida, búsqueda, origen, deseo, que tienen resonancias en nosotros, y conducen nuestra memoria cordial a los autores de todos los tiempos que balbucearon la relación esponsal originaria con la fuente que da vida que es, paradójicamente, visible e invisible, cercana e inasible a un mismo tiempo.

Esta topología se mueve entre el deseo y la nostalgia y entendemos aquí el deseo no en su aspecto de carencia, sino como lo deseable, lo amable, que nos manifiesta una dinámica antropológica que nos conduce a la búsqueda de lo mejor, de la propia perfección, porque –dice Gilbert- “[...] el deseo, lejos de satisfacerse por la presencia de aquello hacia lo que tiende, se ahonda, aumenta” [...] en tanto “tiende a una presencia que le invita a ir más lejos” (2008, 341). Por su parte la nostalgia lleva consigo una carga de tristeza y añoranza de la patria o la dicha perdida, de sentir la ausencia de la presencia². En consonancia percibimos que la poesía de Mujica se mantiene en constante tensión entre esas dos realidades porque, “el hombre es un ser de lejanías, lejanías tan lejanas que se transparentan ausencias. Que se susurran añoranzas”, porque “el hombre es nostalgia de sí, deseo de ser. (Y ese deseo es más que su ser: desear más que lo que se desea es trascender)” (Mujica: 2009, 44).

La noche y la ausencia... Juan de la Cruz, Teresa de Lisieux, Teresa de Calcuta y tantos otros se hacen eco de estos lugares y Mujica, desde su habitar

poético, los trae a este tiempo, el nuestro, en un decir que parece nuevo pero es a la vez originario y ancestral.

Se nace para albergar
una ausencia
y la desterramos
 hacia horizontes,
a veces somos nosotros esa
ausencia,
a veces osamos el frío
 que otro cuerpo tiembla,
o el hambre
que nos hace iguales.
Solo a veces,
como para saber qué fue
la vida
como para saber que fuimos otros. (Mujica: 2005, 325)
Para que dios llegue a ser dios, hay que experimentar primero su extrañeza,
después su lejanía,
 y, al final, su ausencia (Mujica: 2009, 66).

Apenas una brisa,
un estremecimiento en las hojas del roble,
 un temblor que la piel acoge.
También la ausencia es huella,
 pasos sin pisadas y, no obstante,
 insoslayable camino (Mujica: 2011, 34).

Estos poemas nos sumergen en una dinámica que canta la ausencia de la presencia deseada, que es una huella que marca un camino que no podemos obviar. Estos poemas dan voz al hombre contemporáneo, tan disperso, tan hueco a veces pero a la vez tan deseoso de que algo lo sorprenda, lo estremezca. Y al hombre religioso lo dimensiona en la realidad del Amado que es buscado para que en esa búsqueda reconozcamos quiénes somos, seamos dichos. Porque, afirma Mujica, “poeta o místico es quien ve en la presencia el vestigio de una ausencia, quien escucha en el silencio *la música callada y la soledad sonora*” (1995, 53). La ausencia viene de la mano del silencio, experiencia tan lejana en nuestros días, pero que el poeta establece como condición para que surja el poema

La poesía es el encuentro
entre dos silencios,
 entre ella y la escucha;
ni el uno y ni el otro preceden a ese encuentro,
acontecen allí,
allí donde el acontecimiento habla,
en el poema donde la escucha dice. (Mujica: 2017, 69)

Donde termina el lenguaje
no comienza lo indecible,
 comienza la revelación;
es hasta esa orilla
hasta donde hay que llegar a callar,
 allí, desde donde se comienza a hablar. (75)

El poeta entiende de silencio porque lo habitó durante siete años y afirma en una entrevista que entendió que, al estar en silencio, el silencio habla y es el lugar donde caen los disfraces, las máscaras, porque “a través del silencio uno no es la seducción del propio lenguaje” (Cfr. Letralia 278 1). Es decir que el silencio revela nuestra propia verdad y esta es la vivencia que intenta expresar el místico en el juego de autenticidad al que es convocado, al ser dicho en su propia desnudez ante aquel que lo dice.

La ausencia y el silencio nos conducen a un tercer lugar, el desierto, ese que habitamos en el cual sólo percibimos huellas. Es el desierto de la ausencia, de la búsqueda, del deseo y la sed, habitados por el poeta y el místico, como casa común. Es el desierto que implica un vaciarse, un anonadarse porque no hay ruta, sendero. Es el desierto que desde las resonancias bíblicas invita a la purificación, a la transformación. Es el desierto que hoy habitamos porque “De tierra y agua el barro del camino,/ de barro y sed el desierto humano.//” (Mujica: 2011, 45). El desierto es una invitación a todo hombre para, desde la desnudez, encontrarse en estado de apertura a lo que pueda revelarse y el poeta así lo canta:

Hay que adentrarse
en el desierto
 para dejar atrás los espejismos;
hay que volver
a embriagarnos en la fuente:
 hay que regresar a la sed (18)

Porque “cuando las palabras/callan/siempre hay un desierto/que en el callar se extiende, //y después,/siempre después,/se escucha el llegar del viento// (44). El desierto es camino hacia un encuentro o quizás represente la esperanza de un encuentro con la fuente originaria, porque en el desierto está el Ausente y es el lugar de nuestra sed.

Silencio-desierto-ausencia son lugares comunes en la poética de Mujica. Adentrarse en sus poemas nos invita a seguir las huellas de lo inefable que escondido habita en ellos, conmueve el deseo, aumenta la sed.

4. El decir poético místico en tiempos de desierto, (ante el umbral...)

I
*Cae una estrella como un surco
en el desierto,
como una huella en la ceguera:
una escritura.*
II
*La noche,
en cada sombra más antigua,
revela lo que ella enciende.)*
(Mujica 2009, 93)

La poética de Hugo Mujica nos sumerge en otra dimensión de lo real, intangible, antropológicamente unitiva, deseante y a la par herida, herida de ausencia. Afirma Michel de Certeau en la “Fábula mística” que “estamos enfermos de la ausencia porque estamos enfermos del único. El Uno ya no está aquí. ‘Se lo han llevado’ ” (2006: 11). El tiempo que habitamos está signado por el fin de la metafísica, por la muerte o eclipse de Dios, por conceptos vacíos, sumidos en una cultura de la ausencia... y éste es un horizonte desalentador, opaco, atado a lo inmediato, a lo superficial y exitista y, a la vez, a lo mágico, lo esotérico al buscar soluciones que niegan las ansias profundas de nuestro corazón. Pero... ¿puede esconderse el tesoro que somos debajo de conceptos vacíos, de convenciones por consenso? ¿Puede ocultarse nuestro origen, la fuente originaria que nos sostiene, el misterio que habitamos? Hay una luz, como el poema de Mujica sugiere simbólicamente, una estrella que surca este desierto,

símbolo de una esperanza y como dice De Certeau -en el texto ya citado- “el ausente que ya no está ni en el cielo ni en la tierra habita la región de una extrañeza tercera (ni una ni otra)”, y “esta es la región que nos señalan hoy los autores místicos” (Id. 11-12). Es decir que hay un no- lugar que es un cruce, podríamos decir, un umbral que invita al hombre contemporáneo a traspasarlo. Es una “zona fronteriza” en la cual habitan el poeta y el místico y, como afirma Avenatti, “en fraternidad con las lenguas que todavía hablan de Dios en el desierto de la ausencia, el lenguaje místico que se enraíza en la experiencia de Dios y a ella retorna, es hoy camino de vida y de renovada esperanza” (Avenatti: 2009, 10).

No es evidente que el hombre contemporáneo busque a Dios, o a la divinidad o trascendencia. La religión no es atractiva, por lo menos en su tradición, en sus normas, en su exigencia. Lo paradójico es que esta es la realidad de Occidente, pues por otra parte vemos surgir movimientos fundamentalistas que en nombre de un dios siembran el terror alrededor y captan la atención de occidentales y cristianos. ¿Es cierto que no se busca compromiso, certezas, entregas a alguna causa? El corazón del hombre sigue conservando intactas sus ansias de infinitud, pero no sabe ver, está ante el umbral y no se anima a traspasar la puerta, deja que el desierto gane terreno y, sin darse cuenta, sólo sigue andando y sólo percibe la sed... sin saber que el agua está cerca, ilusionado con los espejismos, sumido en la indigencia, en la pobreza, en la incapacidad de sentir que ya no siente “nostalgia del Último”.

Pero esta no es la última palabra. Karl Rahner afirmaba hace varios años que “el hombre religioso de mañana será místico, una persona que ha experimentado algo, o no podrá seguir siendo religioso” (en Velasco Martín: 2003, 476), es decir que el cristiano será místico o no será cristiano. Hay un interés creciente por la experiencia que se mueve en el límite, en el umbral de lo inefable y se acerca a las místicas de la ausencia, de la nada. Cada tiempo da respuestas a su propio horizonte y esas respuestas son las que hoy nos llevan a plantear la vigencia del lenguaje místico y por eso podemos bucear en la poesía contemporánea buscando las huellas de los que nos precedieron en el camino de cantar la ausencia. Afirma Nante que “el hombre sólo logra su plenitud cuando orienta su vida hacia una integración con lo Absoluto”, que “[...] es en última instancia Innominable” (2008: 86). Somos receptores de un don que nos desborda, el cual

no podemos racionalizar pero no por defecto sino por exceso, ante nuestra propia fragilidad. En este contexto se revela el horizonte de ausencia en el lenguaje supremo que puede decirlo, la poesía, pues como afirma Bruno Forte, la filosofía y la teología se muestran incapaces de expresarlo, sólo el lenguaje poético puede hablar en estos tiempos de indigencia (Cfr. 1995).

Mujica es hijo de este tiempo, su poesía nos conmueve porque es un decir de ausencias, desde el silencio primero que se vuelve escucha y palabra, aceptación de lo que llega gratuitamente. “Mujica desnuda su existencia desnudando la poesía misma, despojándola de todo ornamento, toda distracción. Llevando el lenguaje a su esencialidad, logra dar voz a lo esencial de la vida misma. [...] Misterio de una trascendencia, de un misticismo donde lo totalmente otro es la realidad misma liberada de su utilidad, la vida cuando recupera su poesía, cuando ofrece su dimensión naciente, su gratuita y temblorosa belleza. Belleza desnuda, poesía callada [...]” (Mujica: 2005, contratapa). “La cena que recrea y enamora” agregaríamos con Juan de la Cruz. Para nuestro poeta la ausencia es lo inicial, porque el poema canta lo o al Ausente: “El poema es una presencia/que no se refleja a sí misma/una ausencia a la que nada le falta//” (Mujica: 2007, 158). Porque “La búsqueda/el crear/no es un ir, menos aún llegar,//es soportar el encuentro en la ausencia/de lo que buscamos/dejarse encontrar en la renuncia de lo esperado//” (35).

En sus poemas resuena, como dijimos, la tradición pero a la vez es un exponente del poetizar contemporáneo, en el cual el misterio continúa siendo lo deseado pero desde la evidente pobreza e indigencia que somos. En nosotros, lectores, permanece intacta la tarea de adentrarnos en su misterio en la secreta esperanza de volvernos huéspedes de la música callada porque, dice Mujica, “el huésped entra, no golpea: se sabe esperado: ve lo abierto, iluminado, lo antes que todo: la espera” (Mujica: 2009, 125). Para hospedar es imprescindible habitar en lo abierto, dejarnos sorprender, vivir en la expectativa, cruzar el umbral, habitar el poema...

Casa y sueño, hospedaje y huésped,

el poema anuncia al huésped, ese anuncio es el poema. También el huésped.

Ni uno ni otro se agotan en lo mutuo, se cubren rebasándose, se aúnan para dilatarse: para darse.

Para hospedarnos (13)

Notas

1. Hugo Mujica, Buenos Aires, 1942, Estudió Bellas Artes, Filosofía, Antropología Filosófica y Teología. Tiene publicados más de 20 libros. Sus últimos ensayos son: *Origen y destino*, *La palabra inicial*, *Flecha en la niebla*, *Poéticas del vacío*, *Lo naciente*. *Pensando el acto creador*, *La pasión según Georg Trakl*. *Solemne y mensurado* y *Bajo toda la lluvia del mundo son sus dos libros de relatos*. *Dionisio*. *Eros creador y mística pagana*, su última obra. Trabajar como obrero en una fábrica a los 13 años; pasar la década de los sesenta en el Greenwich village como artista plástico; vivir siete años como monje de la orden trapense en EEU, Argentina y Francia, y, allí, desde esa experiencia de total silencio, comenzar en la escritura... Algo de esto y de su vida de viajero son hitos que laten en su obra. Cfr. www.hugomujica.com.ar

2. Según el *Diccionario de la Lengua Española* hay dos acepciones: 1. *F. Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos*. 2. *F. Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida*. En ambos casos podemos inferir que hay una ausencia que provoca un dolor al ser recordada, lo que nos produce la añoranza de un tiempo o lugar pretérito, que ya hemos dejado atrás. Su etimología alude a ese dolor; el sustantivo griego *nostos* puede significar vuelta a la patria, regreso y también llegada o viaje. A partir de este término se ha formado el adjetivo *nostimos*, *on*, que alude a aquella persona cuya vuelta es posible o que vuelve a la patria. También el verbo *nosteo* cuenta con varios significados aunque todos relacionados con la idea de regreso, de llegada o de viaje. Por eso se puede traducir como volver a la patria, alcanzar, venir, viajar o llegar sano y salvo. Por su parte el sufijo *algia* remite al dolor provocado por algún motivo en concreto. Rubén Conde, Facebook, 09/09/2016.

Referencias

Avenatti de Palumbo, C. (2009), Prólogo. "La vía mística: camino del creyente del siglo XXI", en Balthasar, H. U. von, Haas, A. M., Beierwaltes, W., *Mística, cuestiones fundamentales*, Buenos Aires: Ágape.

Campana S. (2011), "Un decir de frontera para tiempos de desierto. Una reflexión interdisciplinaria desde la poética de Hugo Mujica", en Avenatti de Palumbo C. (Coord.), *Miradas desde el Bicentenario: Imaginarios, figuras, poéticas*, Buenos Aires: Educa, 277-286.

Crespín Argañaraz, M. A., "Hugo Mujica. Un escritor es el que sabe escuchar lo que la vida le dice", Entrevista en Revista *Letralia* 278. Consultado en www.letralia.com/278/entrevistas01.htm

De Certeau, M. (2006), *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Siruela.

Del Percio, D. (2015), *Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Forte, B. (1995), *A la escucha del otro*, Salamanca: Sígueme.

- Gilbert, P. (2008), *Metafísica. La paciencia del ser*. Salamanca: Sígueme.
- Haas, A. (1999), *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Barcelona: Siruela.
- Mandrioni, H. (2008), *Hombre y poesía*, Buenos Aires: Ágape.
- Mujica, H. (1995), *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*, Madrid: Trotta.
- Mujica, H. (2005), *Poesía Completa. 1983-2004*, Buenos Aires: Six Barral.
- Mujica, H. (2007), *Lo naciente. Pensando el acto creador*, Valencia: Pre-textos.
- Mujica, H. (2009⁴), *Poéticas del vacío*, Madrid: Trotta.
- Mujica, H. (2011), *Y siempre después el viento*, Madrid: Visor Libros.
- Nante B. (2008), "La mística como vocación humana", en García Bazán, Francisco y otros, *Aspectos de la mística*, El hilo de Ariadna 6, 13-21.
- Rodríguez Francia, A. M., (2007), *El "ya, pero todavía no" en la poesía de Hugo Mujica*, Buenos Aires: Biblos.
- Vega, A. (2011), *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*, Barcelona: Fragmenta Editorial.
- Velasco, J. M. (2003), *La experiencia mística. Estudio interdisciplinario*, Madrid: Trotta.
- Velasco, J. M. (2007), *Mística y humanismo*, Madrid: PPC.

LA AVENTURA DE "LA ESCONDIDA SENDA"
EN LA POESÍA DE ALBERTO SZPUNBERG.
La mística española en coloquio con el presente

Mercedes María Lennon

e-mail: mercedeslennon@gmail.com

Resumen

Mi propuesta de lectura consiste en abordar al poeta Alberto Szpunberg (1940), protagonista medular de la generación argentina del sesenta, quien, en su corpus textual, habilita el diálogo con la tradición de la mística española comprendida entre los siglos VIII y finales del XV. Resulta aquí oportuno destacar que durante su exilio en Barcelona, nuestro autor dirigió una antología, *Prosa y poesía mística* (1996), cuyo prólogo lleva por título: "Introducción a <La escondida senda>".

Como los místicos protagonistas de este tiempo fructífero en España, Szpunberg también se lanza con su palabra a la aventura de este viaje interior, con el objeto de encontrar ese sendero críptico, inadvertido pero liberador, la escondida senda, que le permita religar la búsqueda de trascendencia con la experiencia y el lenguaje humano y le permita a su vez la comprensión del sí mismo más auténtico y su carácter relacional originario.

En esta línea de reflexión, abordaremos la lectura de su poesía reunida *Como sólo la muerte es pasajera* (2013), fundamentalmente, del poemario "La encendida calma" (2002), homenaje a Giuseppe Ungaretti, con el horizonte teórico que aporta la hermenéutica de Paul Ricoeur. Conceptos como el de refiguración del sí mismo frente al espejo del texto o el de la dialéctica entre ipseidad y alteridad resultan fecundos para este acercamiento, como asimismo, la figura del sí responsivo y la potencia significativa de la metáfora. Sumaremos a este contexto, la teoría de Merleau Ponty del sujeto de la percepción encarnado en una naturaleza, con la posibilidad de una situación histórica.

Palabras claves: diálogo, mística, refiguración, poética, acción política.

Abstract

My reading proposal consists in approaching the poet Alberto Szpunberg (1940), the meaningful character of the Argentine generation of the sixties, who, in his textual corpus, enables the dialogue with the tradition of Spanish mysticism that took place between the VIII Century and the end of the XV Century. It is appropriate to point out that during his exile in Barcelona, our author directed an anthology, *Prosa y poesía mística* (1996). Its prologue is entitled: "Introducción a La Escondida Senda".

As the mystical protagonists of this fruitful time in Spain, Szpunberg also launches with his word to the adventure of this inner voyage, in order to find this cryptic path, unnoticed but liberating, the hidden path, which allows him to link the search for transcendence with human experience and language and which, in its turn, allows him to understand the most authentic self and its original relational character.

In this line of reflection, we will approach the reading of his collected poetry: "Como sólo la muerte es pasajera", (2013) mainly from the book "La encendida calma" (2002), a homage to Giuseppe Ungaretti, with the theoretical horizon of Paul Ricoeur's hermeneutics. We will add to this context, Merleau Ponty's theory of the subject of perception embodied in nature, with the possibility of a historical situation.

Keywords: dialogue, mysticism, refiguration, poetics, political action.

Zusammenfassung

Mein Lektürevorschlag besteht in der Annäherung an den Dichter Alberto Szpunberg (1940), dem Hauptvertreter der argentinischen Generation der sechziger Jahre, der in seinem Textkorpus den Dialog mit der Tradition der spanischen Mystik vom 8. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts aufnimmt. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass unser Autor während seines Exils in Barcelona den Sammelband *Prosa y poesía mística* (1996) verfasste, dessen Prolog den Titel "Introducción a <La escondida senda>" trägt.

Wie diese mystischen Protagonisten seiner produktiven Zeit in Spanien stürzt sich Szpunberg auch mit seinem Wort in das Abenteuer dieser inneren Reise, mit dem Ziel, diesen kryptischen, unentdeckten, aber befreienden Weg zu finden, den verborgenen Pfad, der es ihm erlaubt, die Suche nach Transzendenz mit menschlicher Erfahrung und Sprache in Einklang zu bringen und gleichzeitig das authentischste Selbst und seinen ursprünglichen Beziehungscharakter zu verstehen.

In dieser Reflexionslinie werden wir uns der Lektüre seiner gesammelten Gedichte *Como sólo la muerte es pasajera* (2013) nähern, im Wesentlichen dem Gedichtband *"La encendida calma"* (2002), einer Hommage an Giuseppe Ungaretti, dies mithilfe des theoretischen Horizonts, den die Hermeneutik Paul Ricoeurs beiträgt. Konzepte wie die Refiguration des Selbst vor dem Spiegel des Textes oder die der Dialektik zwischen Selbstseins und Anderssein sind für diesen Ansatz fruchtbar wie auch die Figur des antwortenden Ja und die bedeutungstragende Kraft der Metapher. Merleau Ponty's Theorie des Subjekts der Wahrnehmung, das in einer Natur inkarniert ist, mit der Möglichkeit einer historischen Situation, wird in diesen Zusammenhang miteingeschlossen.

Schlüsselwörter: Dialog, Mystik, Refiguration, Poesie, politisches Handeln.

Original recibido: junio de 2018

aceptado: septiembre de 2018

Mercedes María Lennon es Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina. Título de la tesis: Joaquín Giannuzzi. La pregunta por el objeto. Profesora en Letras en la Universidad Católica Argentina. Diploma de honor. Expositora en Jornadas y Congresos. Integrante del SIPLET, seminario de investigación interdisciplinario entre Literatura, Estética y Teología, Universidad Católica Argentina. Conductora y productora de programas radiales. Coordinadora de talleres literarios. Profesora de literatura, latín e inglés.

Como una música de fondo, el devenir del mar, con sus aperturas y repliegues, constituye el trasfondo vital, el corazón del mundo y del hombre en el que se inscribe la palabra del poeta argentino Alberto Szpunberg (1940). En permanente renovación, el mar ocupa un lugar de eminencia en su poesía reunida: "todo empieza entre las aguas, con el movimiento de las aguas, y toda existencia es esa espuma derramada que luego se vuelve cuerpo y sustancia del alma" (2013: 334). Las aguas, de este modo, conforman el escenario lírico donde el deseo encarna las formas del tiempo.

Esta travesía que emprende nuestro poeta de los elementos como el aire, el viento, la lluvia, la tierra, sobre el escenario de aguas traslúcidas, cualidad que por otra parte caracteriza a toda su lírica, adquiere sin embargo la figura de una escondida senda. El mar, con sus incesantes oleajes, incorpora también, junto a su diafanidad, la incertidumbre de los abismos sin fondo y los horizontes desdibujados, abraza conjuntamente a la vida y a la muerte. Con su estructura opositiva, las aguas se constituyen en el espacio para el acontecer y un principio para su medida.

El derrotero se configura, de este modo, como un pasaje capaz de ejercer una acción tansfiguradora, clandestina, en las palabras de Szpunberg, que no se clausura en una oscuridad impenetrable ni se cierra en frases concluyentes. En la poesía de Szpunberg, la vida es inmanente, y más allá de los fracasos cabalmente asumidos hay gozo por habitar el mundo y su tiempo.

Como sólo la muerte es pasajera (2013) es el título elegido para su poesía reunida que tiene la particularidad de empezar por los libros inéditos. En el primero de ellos, Sol de noche, publicado en 2008, el poeta, en su intento de interrogar todo lo que es absolutamente inabarcable, se pregunta: "¿Desde cuándo la poesía sino hasta asir el agua /con las manos tendidas/ como ramas agitadas en el vaivén del aire?" (XV: 23). Alberto Szpunberg, protagonista argentino de la poética del sesenta, reconocido hasta hoy como un poeta militante, con una marcada conciencia revolucionaria, se instala desde el principio o desde el último de los poemarios de este libro de libros en esta oscilación vital en la que no hay más certeza que la humilde apertura al diálogo.

Desde esta perspectiva surge entonces nuestra propuesta de lectura que se apoya teóricamente en la hermenéutica de Paul Ricoeur, el filósofo de todos los diálogos, en sus reflexiones en torno a la metáfora nupcial, en sus aportes en relación al concepto de refiguración del sí mismo frente al texto, en la dialéctica entre ipseidad y alteridad y en la figura del sí responsivo. También en nuestro poeta siempre se instala una pregunta que se desliza hacia lo otro y el otro, como exégesis constante de quien no pretende clausurar la experiencia y de quien bucea y encuentra su acabada expresión en una poética del amor encarnado en los vaivenes de la historia. Desde este "Yo siempre habitado por Otro" (12), Szpunberg se aventura por la escondida senda.

Al imperioso afán de asir el agua entre las manos con el objeto de abarcar toda la realidad, responde sin duda su acercamiento a la tradición lírica, a la filosofía y a la historia. Esta actitud dialógica lo conduce asimismo al rescate de sus raíces religiosas judías, con el objeto de poner a todo ese imaginario en coloquio con su presente.

"Introducción a la Escondida Senda" es el título del prólogo a una antología (1999) que Szpunberg dirige sobre prosa y poesía mística durante su exilio en Barcelona y que intenta dar testimonio de un tiempo fructífero de convivencia en España entre las místicas judía, árabe y cristiana durante los siglos VIII y finales del XV. "Qué fascinante fue para mí, ateo y religioso, descubrir el rumor del diálogo, un diálogo multitudinario" (2013:12). Tiempo personal también de fecunda escritura, como antólogo, se deja interpelar por las posibilidades inscritas en estas tres grandes creencias monoteístas a fin de sumarse a esos viajeros del mundo interior que se arriesgaron por un sendero críptico y polivalente con el objeto de encontrar nuevos caminos para religar o resignificar la búsqueda de Dios con la experiencia y el lenguaje humanos. "Es esa conexión directa con el infinito desde la sensualidad más terrenal y perentoria, desde la carne misma, como los místicos lo intentaron: Fray Luis, San Juan, Santa Teresa, el Baal Shemtov y el rabino Kotzk. (12)

En la constelación de su corpus, es posible descubrir una suerte de trilogía que testimonia las resonancias de estas lecturas de literatura mística en las que ha encallado la búsqueda de sus raíces propias. Ella estaría conformada por los poemarios: *La encendida calma* (2002), *El Libro de Judith* (2008) y *La Academia*

de Piatock (2008). Detrás de estos tres textos se deja oír el canto del rey Salomón que precede a toda palabra. Como fray Luis de León o san Juan de la Cruz, Szpunberg se deja cautivar por esta voz y los amantes del Cantar de los cantares se pasean con naturalidad por sus versos, fundamentalmente por la prosa poética de La Academia de Piatock: "y qué otra luz que la luz y qué otro fuego que la tibieza del Amado y la Amada cuando noche a noche celebran la boda" (2013: 360). En el prólogo de la antología que dirige sobre literatura mística, Szpunberg se refiere al escollo insalvable con el que se tropezaron las sucesivas interpretaciones que sufrió el Cantar de los cantares a lo largo de la historia de la exégesis bíblica, a saber, "cómo convertir en espiritual un texto bíblico que a todas luces se refiere a una relación amorosa humana, para colmo, rebosante de erotismo y sensualidad" (1999: 28). Los místicos van a descubrirle el camino para sortear esta dificultad. "En efecto, ni Dios ni la Iglesia ni el concepto de pecado ni el mismo sentimiento amoroso ni la misma contradicción entre carnalidad y espiritualidad serán lo mismo después de que san Juan de la Cruz haya hablado del Amado y de la Amada" (14). Esta senda se abre así a una nueva experiencia que se caracteriza por un contacto personal, un diálogo directo entre el hombre y Dios. "¿Cómo serán canto del cantar de los cantares las palabras rosa entre los espinos sin pétalos ni abejas ni tallo ni aroma ni Amada que huele a su Amado ni alma que habla la palabra que ama" (2013: 347) se pregunta el sujeto poético del poemario "La academia de Piatock".

Los versos de Szpunberg responden a este intento de resolución en un plano de absoluta igualdad sellada desde el comienzo por el intercambio recíproco de deseo y placer entre el Amado y la Amada. No existe prioridad ontológica entre el hombre y la mujer como tampoco entre Dios y el hombre. El Dios de Szpunberg se escribe en minúscula, a pie de página y nunca es mayor que un niño.

El poemario *La encendida calma*, en el cual nos detendremos particularmente, rinde homenaje al poeta Giuseppe Ungaretti: "El verdadero amor / es una calma encendida" ("Silencio en Liguria"). Este poeta italiano del desierto, de la memoria, de la búsqueda religiosa figura entre las lecturas más fecundas de Szpunberg, quien congrega en este libro poemas de alta tensión erótica entre dos amantes que se encuentran, se reconocen en la mirada del otro, se hospedan mutuamente y finalmente se repliegan en sí mismos. En este contexto, la alteridad surge como condición de posibilidad de comunión libre y de amor, que

alcanza su máxima expresión en la construcción de un nosotros. Vocación nupcial de la persona humana que se traduce en un encuentro gozoso, en libertad e intimidad, pero también pasajero.

Desde sus inicios, este poemario, como casi toda la poesía de Szpunberg, está escrito al compás del agua, cuyo balanceo le imprime un dinamismo centrífugo, en incesante transformación. El sujeto lírico asume aquí el riesgo de salir en dirección al otro. El horizonte de este éxodo posibilita sin duda la experiencia nupcial en este libro también escrito en el exilio, del que nuestro poeta considera que nunca termina de regresar. Una posición de alteridad desde la que dirige la antología de literatura mística y desde la que escribe *La Encendida calma*. Por detrás de los místicos judíos y de los poetas judíos está el exilio, la geografía de la extrañeza, "con el desierto a cuestas, con esa transparencia entre los ojos, esa redención, ese espejismo que hiere y se aleja, siempre se aleja" (323). Esta nueva perspectiva ciertamente habilita a la palabra poética en sus operaciones catacréticas, "y cerré los ojos y descubrí que los signos de siempre estaban a punto de crear otro cielo y otra tierra y de empezar en realidad un nuevo Libro" (324).

Los tres subtítulos en los que se divide *La encendida calma* expresan ese dinamismo del mar en sus avances y retrocesos. Ellos son: 1. "Como labios al decir", 2. "La encendida calma", 3. "Como labios al callar". Un vaivén enmarcado por una analogía con un primer término ausente que subraya esta sed de los labios, en su deseo de decir aquello más real que la misma transparencia. Como claramente lo expone Ricoeur, "el lenguaje poético no dice lo que las cosas son literalmente, sino 'como qué' son" (2008: 38), es decir, se fuga de la literalidad y con un eclipse del primer término nos instala en la búsqueda de una realidad más desnuda y oculta, una escondida senda. La analogía en este poemario discurre desde la propulsión de la voz, con un gesto de riesgo, de salida en dirección al otro, y concluye con el ensimismamiento, la interiorización, la opción por el silencio, aquellos blancos entre las palabras, el silencio que las antecede y sostiene.

Desde la enunciación de esta primera instancia del trayecto del deseo, "Como labios al decir" deja en evidencia la conexión entre la relación erótica que entablan los protagonistas y la materialidad, sensorialidad que reclama la expresión de la unión mística. "El sol,/ carnal, carnal,/ mar adentro/ de tu cuerpo/

desde donde te irradias/ en mareas, espumas, oleajes/ sin playas ni puertos" (2013, XLI: 266). Los amantes, ungidos por la lluvia, aquí se descubren recíprocamente en su mirada.

En el centro del poemario, en "La encendida calma", los amantes ahora ungidos por "la abundancia de nosotros en la saciedad de cada encuentro" (XVII: 281) desafían al azar, a la extrañeza y a las incertidumbres, a la muerte, porque estalla la luz en el agua a la que entran. La configuración del nosotros, en la que se asienta el sí mismo, aunque frágil e inestable, ejerce una acción transformadora como un fuego en combustión. "Al fin y al cabo, ninguna chispa enciende la pradera;/ sólo el corazón, cuando desea de corazón, arde y se expande" (327). Del roce de los cuerpos en el vaivén de las aguas brota la llama que arde con la presencia de uno en otro y la palabra se irradia como un canto de consumación, de sobreabundancia.

La figura del oxímoron, "La encendida calma", en tanto estallido de sentido en la unión de los opuestos, le da forma a la expresión del deseo de unión de los amantes que se abandonan en el sosiego del nosotros. "En las profundidades,/ ella y él, pálidos, multicolores/ y corales/ brindan gustosos saliva con saliva/ por el triunfo de ellos mismos,/ otros, nosotros, naides más que naides,/ los mismos" (XXII: 283).

El oxímoron, que caracteriza a la literatura ascético mística para describir la unión mística o la "noche de los sentidos", surge en "La encendida calma" como la figura retórica capaz de operar la transgresión semántica que le permite al sujeto lírico vislumbrar un nuevo camino de comunicación, un puente para superar la escisión entre el yo y el otro, como también entre la oscuridad y la luz, el agua y el fuego, la superficie y la profundidad, el espíritu y la carne, el cielo y la tierra. "¿No serán de la misma semilla/ ramas tan altas y raíces tan hondas/ que parecen irreconciliables, / salvo cuando la lluvia penetra y fructifica?" (III: 252).

"Como labios al callar" cierra el poemario con una pronunciada bajamar. El repliegue del agua acaece conjuntamente con el de la mirada que ya no se reconoce en el otro. Ahora los amantes no son dos sino "una multitud de dos/ en silencio"(XI: 290), con una sed que no llega a destino. Caminan en una ciudad que les sella los labios, resguardando en su intimidad, la memoria del encuentro.

Estos tres títulos que conforman *La encendida calma* se corresponden con ese constante y tenaz proceso de creación-conservación-disolución que atraviesan los amantes sobre el mar "siempre el mismo, siempre otro" (III: 383). La vida está preñada por la muerte que a su vez no tiene otro sentido que la vida. La muerte es sólo un gesto irrepetible, humilde y pasajero.

En el rumor del diálogo con las fuentes bíblicas y los textos de la mística española, Szpunberg avizora la escondida senda como una mediación provisional entre las polaridades que a nivel del lenguaje se expresan con el oxímoron, torsión significativa que sella las bodas. Unión fugaz como un parpadeo pasajero o un temblor de amor. Imágenes vertiginosas, instantáneas, que hablan del asombro que surge entre los labios húmedos del poeta o del místico cuando "decimos nosotros, y algo nos suena del rumor, tanto y tan hondo el silencio" (II: 400). La figura del nosotros constituye el crisol de la poética del amor en Szpunberg. El carácter vincular originario del hombre posee un dinamismo en el que ipseidad y alteridad se convocan para dilatarse mutuamente en profundidad. En el encuentro con el otro, la intemperie de uno mismo se vuelve cobijo hospitalario que sedimenta el sí mismo.

"Ahora me doy de que los planetas que todas las noches rozan mis manos y las estrellas que de día permanecen en tus ojos y tu silencio que siempre habita en el entresijo de mis palabras son ese momento en que el cielo y la tierra se tocan y reconocen asombrados la presencia de uno en otro" (324).

En la poesía de Szpunberg, esta experiencia nupcial de comunión con el otro, amigo, hermano, amante, reclama por otra parte un nuevo nacimiento que se haga pan en la historia. Este diálogo de comprensión mutua entre la poesía y la mística desemboca en una respuesta ética. A juicio de nuestro poeta, en el caso de los místicos, esta respuesta se acerca más a un proceso de gestación o rebelión contra limitaciones de un viejo sistema; en cambio, su contexto histórico le exige una intervención inmediata, una ruptura revolucionaria que adquiere la figura del parto. A la militancia y la lucha armada llega Szpunberg por la inmersión en estas aguas, espejo en el que afloran múltiples voces, con una sed que habla en principio más de una entrega que de un compromiso político. A la revolución llega Szpunberg por la poesía. Su misión consiste fundamentalmente en mantener viva la memoria de los protagonistas y los episodios de la historia que encierran cierta ejemplaridad para su pueblo. Una memoria insondable que

va y viene como el mar y, como tal, también corre el riesgo de la fugacidad y del olvido. Al desafío de su precariedad responde con un insistente y triple imperativo. La prescripción enunciada en uno de sus poemas, "Pero nunca te olvides" (XII: 390) se vuelve el canon de su Torá y configura su ipseidad en la labor poética.

"Pero no te olvides nunca que para saber el norte basta con una ramita clavada en la tierra y, arriba,
por supuesto el sol.

Pero no te olvides nunca que para clavar la ramita en la tierra hay que hincarse de rodillas, por fin

humildísimas, dejar el cigarrillo apoyado en una piedra y no distraerse con el viento entre los árboles sino desear, desear el norte.

Pero no te olvides nunca, sobre todo ahora que esos murmullos, por el momento, callan y ya no dicen nada."

La metaforización del eros en ágape se encuentra con el imperativo de la justicia en la acción de transformar la historia en memoria, en virtud de una comunidad de valores. Porque claramente en Szpunberg, el antónimo del olvido no es la memoria sino la justicia. En su poesía no hay éxtasis ni filosofía sino una contundente fidelidad a la misión como junción estético-ética o lenguaje-vida.

Referencias

- Coda, P. (1996). *El ágape como gracia y libertad. En la raíz de la teología y la praxis de los cristianos*, Madrid: Editorial Ciudad Nueva.
- Dorra, R. (2003). *Con el afán de la página*, Córdoba, Argentina: Alción Editora.
- Ricoeur, P. (2011). *Amor y justicia*. Traducción, introducción y notas de Tomás Domingo Moratalla, Madrid: Trotta.
- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ricoeur, P. (2001). "La Metáfora nupcial", en La Cocque, André- Ricoeur, Paul. *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*, Barcelona: Herder.
- Szpunberg, A. (1999). *Prosa y poesía mística. Selección, introducción y notas de Alberto Szpunberg*, Madrid: Rueda.
- Szpunberg, A. (2013). *Poesía reunida. Como sólo la muerte es pasajera*, Buenos Aires: Entropía.
- Yerushalmi, Y. H. (et al.) (1989). *Usos del olvido*. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont, Prólogo de Eduardo Rabossi, Buenos Aires: Nueva Visión.

TEOLOGÍA, LITERATURA Y CIENCIA EN DIÁLOGO ANTE LA VIDA
AMENAZADA:

"Y Dios vio que el mundo era bello... pero gime con dolores
de parto."¹

Cecilia Avenatti de Palumbo

e-mail: ceciliapalumbo52@gmail.com

Lucio Florio

e-mail: lflorio.18@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar del fenómeno de la vida amenazada a partir de una lectura interdisciplinaria entre literatura, ciencia y teología. Sobre la base de un análisis teoliterario de *Voces de Chernóbil* de Svetlana Alexiévich, los autores plantean una interpretación estética y dramática del antropoceno aplicando las categorías de la teología de Hans Urs von Balthasar que confluye finalmente en una teología del cosmos aplicada a la situación ambiental actual.

Palabras clave: Interdisciplinarietà, Teología y Ciencia, Teología y Literatura, Svetlana Alexiévich, Vida amenazada, Hans Urs von Balthasar.

Abstract

The aim of this article is to present the phenomenon of threatened life starting from an interdisciplinary reading among literature, science, and theology. Based on a theoliterary analysis of *Voces de Chernóbil* from Svetlana Alexiévich, the authors have raised an aesthetic and dramatic interpretation of the antropoceno

applying categories from Hans Urs von Balthasar's theology, which finally concludes in a cosmos theology applied to the environmental situation today.

Keywords: Interdisciplinarity, Theology, and Science, Theology and Literature, Svetlana Alexiévich, Threatened life, Hans Urs von Balthasar

Zusammenfassung

Ziel dieses Artikels ist es, das Phänomen des bedrohten Lebens ausgehend von einer interdisziplinären Lektüre zwischen Literatur, Wissenschaft und Theologie darzustellen. Basierend auf einer theologischen Analyse der *Voces de Chernóbil* von Svetlana Alexiévich stellen die Autoren eine ästhetische und dramatische Interpretation des Anthropozäns vor und wenden dabei die Kategorien von Hans Urs von Balthasars Theologie an, die schließlich in einer auf die heutige Umweltsituation angewandte Kosmos-Theologie mündet.

Schlüsselwörter: Interdisziplinarität, Theologie und Naturwissenschaften, Theologie und Literatur, Svetlana Alexiévich, bedrohtes Leben, Hans Urs von Balthasar

Original recibido: junio de 2018

aceptado: julio de 2018

Cecilia Avenatti de Palumbo es Doctora en Letras (Pontificia Universidad Católica Argentina- UCA). Investigadora y Profesora Titular Ordinaria de Estética (en Facultad de Filosofía y Letras y en Facultad de Teología de la UCA). Coordinadora del Seminario Interdisciplinario Permanente de Literatura Estética y Teología (en Instituto de Investigaciones Teológicas en Facultad de Teología-UCA desde 1998). Fundadora y Miembro de la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología Presidente (2010-2012 y 2014-2016) (www.alalite.org) Miembro de la Sociedad Argentina de Teología (Comisión Directiva: Vocal 2010-2013; Vicepresidente 2013-2016). Miembro del Consejo Científico de Teoliterária, Revista de Literaturas e Teologias (PUC-São Paulo). Miembro del Consejo Científico de Actualidade Teológica, Revista del Departamento de Teología (PUC- Rio de Janeiro). Mansilla 866, San Isidro-Buenos Aires (1609), Argentina.

Lucio Florio es Doctor en Teología Dogmática (Pontificia Universidad Católica Argentina). Investigador y docente (Facultad de Filosofía y Letras, UCA). Profesor adjunto de Teología de la Creación (Facultad de Teología, UCA). Miembro asociado del Programa de Clima, Ambiente y Sociedad (PEPACG). Coordinador del Seminario Permanente de Teología, Filosofía, Ciencias y Tecnología (UCA). Miembro del Consejo de Investigación (UCA). Miembro del Cuerpo Académico de Teología y Ciencias de la Religión (Universidad Popular Autónoma de Puebla (UPAEP), México). Miembro de la Sociedad Argentina de Teología (Comisión Directiva: vocal 2010-2013). Director de la revista electrónica *Quaerentibus. Teología y ciencias* (www.quaerentibus.org/). Director de la Fundación Diálogo entre Ciencia y Religión (DeCyR) (<http://www.fundaciondecyr.org/>). Miembro de la International Society for Science and Religion (<http://www.issr.org.uk/>). Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Communio* (edición Argentina). Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Tecnología y Sociedad*. Calle 53, Nº 638, 1º B, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Introducción

“Puede decirse sin exagerar que el tema central de este fin de siglo no es el de la organización política de nuestras sociedades ni el de su orientación histórica. Lo urgente, hoy, es saber cómo vamos a asegurar la supervivencia de la especie humana. Ante esa realidad, ¿cuál puede ser la función de la poesía? ¿Qué puede decir *la otra voz*? (...) recordar ciertas realidades enterradas, resucitarlas y presentarlas” (Paz, 1994: 227). Así se expresaba el poeta mexicano Octavio Paz, en sintonía con el discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura en 1990. Las ciencias naturales y la tecnología han producido en pocas décadas dos fenómenos que convergen en un descentramiento del hombre, una “cosmologización” antropológica y, en forma colateral, un desajuste del ámbito donde el ser humano habita. Defender la naturaleza es defender la humanidad.

En *Voces de Chernóbil* Svetlana Alexiévich (2015), bielorrusa premiada por la Academia Sueca en 2015, escribió una novela-crónica que alcanza rango de tragedia griega, con personajes y coros integrados por gente común que alcanza altura heroica. La percepción estética suele permitir captar sintética e imaginativamente lo que la ciencia y la filosofía presentan en forma analítica y abstracta. Cuando la reflexión teológica se mira de frente en el espejo de la literatura tiene un acceso más directo e incisivo a la realidad del hombre y por tanto capta los fenómenos de un modo más inmediato. Además, le permite llevar la comprensión de los misterios de Dios hacia un plano metafórico y simbólico, algo que a la teología le es connatural respecto a su lenguaje primigenio, que es el bíblico.

El texto que presentamos ha sido concebido en el marco de un diálogo interdisciplinario entre literatura, ciencia y teología, que desde hace años llevamos adelante. Abordaremos teológicamente la cuestión de la crisis ecológica y la modificación de la percepción desde la perspectiva de estos dos escritores que provienen no de regiones centrales desde el punto de vista sociopolítico sino de las periferias. Aunque no ha sido nuestro propósito

establecer una relación con la *Laudato Si*, resulta evidente el vínculo temático de nuestra exposición con la encíclica del Papa Francisco.

1. La forma literaria como lugar teológico: ficción narrativa y estructura trágica

Voces de Chernóbil. Voces que son huellas de “la historia omitida”, “de la vida cotidiana del alma” (Alexiévich, 2015: 44), que gritan silenciosas “lo nunca visto” (Alexiévich, 2015: 45). Son las voces de los viejos campesinos, de las mujeres y de los niños: únicos “cuya conciencia no se destruyó” (Alexiévich, 2015: 46), aquellos que padecieron y se quedaron sin lenguaje, temblando ante la invisible radiación desparramada por el espacio en un instante de tiempo, cuyos efectos ya alcanzaron al próximo milenio: de ahí el subtítulo *Crónica del futuro*. Pero los simples no lo supieron entonces, ni lo saben tampoco ahora. Habrá sido quizás por esto mismo que S. Alexiévich tomó la pluma y quiso historiar el futuro. ¿Es posible hacerlo? ¿Acaso la historia no es la narración del pasado? Estamos ciertamente ante algo inédito e inaudito. Es el futuro sin retorno en sus efectos de muerte: la esterilidad de la tierra, de los hombres y animales, es la vida arrasada. Pues entonces, ¿cómo narrar lo desconocido? No hay lenguaje. Hay que inventar “nuevas formas”.

Para descifrar el “enigma” de Chernóbil (Alexiévich, 2015: 45), sólo los grandes escritores, que se aventuraron en el abismo, le ofrecieron caminos a la hora de decir la “des-figura” del tiempo y del espacio: Dante, Shakespeare (Alexiévich, 2015: 55), Dostoievski. (Alexiévich, 2015: 297) Y junto a ellos el Apocalipsis de san Juan y Serguéi Bulgákov (Alexiévich, 2015: 111), el teólogo ruso que le puso nombre a la *kénosis* trinitaria. No muchos más. Novela-colectiva, novela-oratorio, novela-evidencia, coro épico: estamos ante un género mixto, un collage de formas entrecruzadas de narración, danza coral y teatro. Se trata de una crónica singular ya que está estructurada como una tragedia griega *sui generis*: un prólogo (a tres voces), tres partes (que son actos o episodios) acompañados de sus correspondientes coros y un epílogo.

1.1 Prólogo a tres voces: collage informativo, vivencial y reflexivo

Una “ficción” narrativa representada en el escenario de nuestra imaginación. A este texto le cabe el axioma aristotélico que encumbra la poesía, y con ella toda ficcionalidad, por encima del *factum* histórico, en tanto juzga que aquella es más metafísica que éste.² Será por este motivo que la novela se inicia con una breve crónica periodística de apenas cuatro páginas, en la que los hechos, tomados de publicaciones en internet entre los años 2002 y 2005, responden al estilo informativo.

Con esta indicación, que funciona como ilusión de realidad, ya estamos dentro de la forma literaria. “En” ella, ni detrás ni más allá, se nos abre el espacio para comprender el cambio de percepción de la realidad que representó la explosión de Chernóbil. Se trata de ver el problema que la forma literaria pone de manifiesto para poder pensar teológicamente desde allí.

En la estructura del Prólogo se entrecruzan tres voces. La primera es la voz de los datos objetivos, informativos y lleva simplemente por título “nota histórica”. La segunda es la voz de la vivencia subjetiva de “una solitaria voz humana”, la de una mujer cuyo marido e hija, que vivió apenas unas pocas horas, estuvieron entre las primeras víctimas inocentes. La tercera es la voz de la narradora en primera persona, responsable del entrecruzamiento de lo objetivo y lo subjetivo, quien indica con acotaciones propias de la escritura teatral y con referencias a la condición de espectadores de los lectores, que estamos ante una acción representada en el escenario de la historia humana. (Alexiévich, 2015: 269s.) Una reedición posmoderna del topos del teatro del mundo. (Von Balthasar, 1990: 129-250)

La voz “objetiva” de los hechos señala que “el «Arca» se convertirá en una instalación sin precedentes en la historia de la humanidad” (Alexiévich, 2015: 19) no como expresión de la vida resguardada, sino de la vida devastada y enterrada bajo placas de hormigón: el “sarcófago” (Alexiévich, 2015: 18) de nuestra cultura.

La magnitud objetiva del desastre que el hombre activó junto con el distanciamiento objetivo de los hechos contrasta con la “subjetividad” vivencial de la segunda voz, que abre la escena diciendo:

“No sé de qué hablar... ¿De la muerte o del amor? ¿O es todo lo mismo? ¿De qué?” (...) “Él empezó a cambiar. Cada día me encontraba con una persona diferente a la del día anterior. Las quemaduras le salían hacia fuera. Aparecían

en la boca, en la lengua, en las mejillas.... Primero eran pequeñas llagas, pero luego fueron creciendo. Las mucosas se le caían a capas..., como si fueran películas blancas.... El color de la cara, y el del cuerpo..., azul..., rojo..., de gris parduzco. Y, sin embargo, todo en él era tan mío, ¡tan querido! ¡Es imposible contar esto! ¡Es imposible escribirlo! ¡Ni siquiera soportarlo!...” (Alexiévich, 2015: 20, 27)

Así irrumpe *in media res* la narración trágica del amor vivido por una joven mujer, quien representa el desasosiego y la soledad en que quedó la humanidad tras la explosión. En efecto, esta es la situación antropológica: no hay otro que escuche, no hay ya vínculos posibles, no hay sujeto, sólo una voz aislada, en singular. “Una solitaria voz humana” es el título de esta segunda parte del triple Prólogo y también del último capítulo de la novela. El telón se abre y se cierra con la convicción de que no hay otro: por eso no hay diálogos en el teatro de este mundo sino “monólogos”, nombre que reciben todos los capítulos/actos de la novela/obra teatral. No hay otro y, en consecuencia, no hay lenguaje. Así lo indica el personaje: “No hay manera de que me salga lo que quiero decir. No con palabras. [...] El amor y la muerte. Tan juntos. ¿Quién me lo podrá explicar? Me arrastro de rodillas por la tumba. [*Calla largo rato*]” (Alexiévich, 2015: 39).

Como en los Prólogos de las antiguas tragedias, que al igual que los Coros son momentos de meditación, cantos contemplativos, reflexiones junto al camino, en esa obertura hay que buscar la clave de la acción:

“Esta gente se está muriendo, pero nadie le ha preguntado de verdad sobre lo sucedido. Sobre lo que hemos padecido. Lo que hemos visto. La gente no quiere oír hablar de la muerte. De los horrores. Pero yo le he hablado del amor... De cómo he amado” (Alexiévich, 2015: 42).

El develamiento de la verdad: de esto se trata en la gran tragedia y de eso también aquí. ¿Y quién dará la medida de la verdad sino el amor? En el amor está la mejor parte de la humanidad. El amor es resiliente y resistente, aún a las radiaciones. Aquí está el nudo.

La tercera voz de este Prólogo le corresponde a la narradora y lleva un extenso título planteado como una tesis: “Entrevista de la autora consigo misma sobre la historia omitida y sobre por qué Chernóbil pone en tela de juicio nuestra visión del mundo” (Alexiévich, 2015: 43-56). Cruce de voces, al entrevistarse a sí misma, la autora-narradora se involucra como protagonista. En su voz el acontecimiento cobra estatura transhistórica, interpreta y se vuelve reflexiva:

“La noche del 26 de abril (...) Durante aquella única noche nos trasladamos a otro lugar de la historia. Realizamos un salto hacia una nueva realidad, y esta ha resultado hallarse por encima no sólo de nuestro saber, sino también de nuestra imaginación. Se ha roto el hilo del tiempo. De pronto el pasado se ha visto impotente; no encontramos en él en qué apoyarnos; en el archivo omnisciente (al menos así nos lo parecía) de la humanidad no se han hallado las claves para abrir esta puerta” (Alexiévich, 2015: 45).

No hay términos de comparación para describir el horror, por ello dice que “Chernóbil ha ido más allá que Auschwitz y Kolimá. Más allá que el Holocausto. Nos propone un punto final. Se apoya en la nada” (Alexiévich, 2015: 53). El registro del hiato entre el antes y el después es consciente, lacerante, crudo. Se trata de una “catástrofe del tiempo”, del “inicio de una nueva historia” (Alexiévich, 2015: 43). La diferencia está justamente en la dimensión cósmica y espacio-temporal. El impacto produce un efecto que no se hace esperar:

“Veo el mundo de mi entorno con otros ojos. Una pequeña hormiga se arrastra por el suelo y ahora me resulta más cercana. Un ave surca el cielo y me resulta más próxima. Se ha reducido la distancia entre ellos y yo. No existe el abismo de antes. Todo es vida” (Alexiévich, 2015: 53).

Los “otros” ya no son sólo las personas, toda la creación entra en la categoría de alteridad. La dimensión cósmica se ha introducido por efecto de la catástrofe en el centro de lo antropología. “El pasado se ha visto impotente ante Chernóbil, lo único que se ha salvado de nuestro saber es la sabiduría de que no sabemos” (Alexiévich, 2015: 55). Estamos ante el umbral de lo religioso, la experiencia de la noche de la que hablan los místicos. Quizás sea éste el único lenguaje posible.

1.2 Trama de la acción en tres actos y un epílogo

Luego de esta extensa obertura, la novela/tragedia se desarrolla en tres partes/actos. A la primera parte, llamada “Tierra de los muertos”, le corresponde el coro de los soldados. Ellos son los héroes, los que luchan sin saber contra quién o contra qué. Los temas anunciados en el Prólogo adquieren rostro concreto en cada una de las historias narradas. Cada monólogo lleva al final la indicación del nombre del protagonista y de su oficio. La tierra de los muertos, el sarcófago, es la zona afectada y es todo el planeta: “Chernóbil. Es la peor guerra de todas las guerras. El hombre no tiene salvación en parte alguna. Ni en la

tierra, ni en el agua, ni en el cielo” (Alexiévich, 2015: 85). “Una guerra atómica. Algo desconocido para nosotros: ¿Qué temer y qué no temer, de qué protegerse y de qué no?” (Alexiévich, 2015: 125).

A este encuadre planetario, donde espacio y tiempo cobran dimensiones inconmensurables, le sigue una segunda parte que irónicamente lleva por título “La corona de la creación”, cuyo coro es el pueblo. El ser humano ha destruido la vida. El rey ha traicionado su misión. La herida alcanza a la creación en su centro, en la sobreabundancia de ser que manifiesta la belleza:

“¡Lo fuerte es que se trataba de lugares preciosos! De una hermosura... Y esa misma belleza era la que hacía de aquel horror algo aún más pavoroso. El hombre debía abandonar aquellos lugares. Huir de allí como un malvado. Como un criminal” (Alexiévich, 2015: 151).

“Lo que más me asombró fue la combinación de belleza y miedo” (Alexiévich, 2015: 207).

De las múltiples miradas que aparecen en esta segunda parte, elegimos la de un operador de cine, que dice:

“Un chico, con voz entrecortada, rojo de vergüenza al parecer uno de esos niños callados, poco habladores, preguntó: ‘¿Y por qué no se pudo ayudar a los animales que se quedaron allí?’ ¿Cómo que por qué? A mí no se me había ocurrido esta pregunta. Y no pude contestarle. Nuestro arte solo trata del sufrimiento y del amor humano y no de todo lo vivo. ¡Sólo del hombre! No nos rebajamos hasta ellos, los animales, las plantas. No vemos el otro mundo. Porque el hombre puede destruirlo todo. Matarlo todo. Ahora esto ya no es ninguna fantasía. (...) Quiero hacer un filme nuevo. Verlo todo a través de los ojos de los animales. (...) San Francisco predicaba a las aves. Hablaba con los pájaros de igual a igual. ¿Tal vez los pájaros hablaban con él en su lengua y no fue él quien se rebajó hasta ellos? El comprendía su lenguaje secreto” (Alexiévich, 2015: 181).

La corona de la creación es el santo porque es quien mira desde Dios, mirada amante que se abre con misericordia a todos los seres, respetándolos porque son huellas del origen. No vemos más allá de lo que satisface la voracidad dominadora.

La tercera parte -“La admiración de la tristeza”- se cierra con un coro conformado por niños. Admirar es propio de la respuesta estética ante lo bello y lo sublime. Y, sin embargo, aquí el objeto es la tristeza provocada por el miedo y la desesperanza: “Nosotros tenemos miedo de todo. Tememos por nuestros

hijos. Por los nietos que aún no han nacido” (Alexiévich, 2015: 334); “tengo miedo de una cosa, de que en nuestra vida el miedo ocupe el lugar del amor” (Alexiévich, 2015: 338).

La zona afectada ha sido aislada sin éxito, porque sus efectos se han expandido a todo el planeta desde el más allá del tiempo futuro que ya ha transcurrido. Allí están enterradas no sólo sus casas, su ciudad y tierras sino toda una época de fe en la ciencia. (Alexiévich, 2015: 373)

Ante la destrucción provocada por la ambición de poder del ser humano, al coro de niños sólo le cabe el grito sordo y desesperado de dolor de lo que no podrá ser. “Un mundo después de la era de la tecnología. El tiempo ha empezado a retroceder”. (Alexiévich, 2015: 373) De entre estas voces, recogemos ésta:

“Tengo doce años. Estoy todo el día en casa, soy inválida. El cartero trae a nuestra casa dos pensiones, la del abuelo y la mía. Las chicas de la clase, cuando se enteraron de que tenía cáncer en la sangre, tenían miedo de sentarse a mi lado..., de tocarme. He mirado mis manos..., mi cartera y las libretas... No ha cambiado nada ¿Por qué tienen miedo?

Los médicos han dicho que me he puesto enferma porque mi padre trabajó en Chernóbil. Y yo nací después de aquello.

Yo quiero a mi padre”. (Alexiévich, 2015: 385)

Los niños, ante el sin sentido de la muerte. ¿Cómo pensar teológicamente el mal a partir de esta experiencia concreta? ¿Cómo asumir la muerte de una época de la humanidad desde la clave de la revelación? ¿Hay lenguajes teológicos que puedan convertir el grito en vida? ¿En quién creer? ¿Quiénes son los testigos? Los poetas son profetas. Será por ello que la autora afirma que: “Chernóbil es un tema de Dostoievski. Un intento de justificación del hombre. O puede que todo sea muy sencillo: entrar en el mundo de puntillas y detenerse en el umbral. Este mundo de Dios” (Alexiévich, 2015: 297).

Con el Epílogo retornamos a la objetividad informativa, en este caso del turismo que se ofrecía en internet el año de la publicación de la novela: lucro del horror, manipulación y superficialidad, pereza para ver, pensar. (Alexiévich, 2015: 405s.) Gran contraste con esta escena del Prólogo:

“Ahora, en lugar de las frases habituales de consuelo, el médico le dice a una mujer acerca de su marido moribundo: `¡No se acerque a él! ¡No puede besarlo! ¡Prohibido acariciarlo! Su marido ya no es un ser querido, sino un elemento que hay que desactivar´. ¡Ante esto, hasta Shakespeare se queda mudo! Como el

gran Dante. Acercarse o no, esa es la cuestión. Besar o no besar” (Alexiévich, 2015: 55).

Anestesia como falta absoluta a la percepción del otro ser, de la vida en todas sus manifestaciones. El pensar teológico ¿podrá colocarse al ras de la experiencia y recuperar la *aísthesis* para producir un lenguaje en sintonía con el vacío de sensibilidad profunda? ¿Cómo gestar una palabra que provoque una conmoción total del hombre? ¿Nos animaremos, por fin, a integrar el pathos estético en nuestro modo de hacer teología? ¿Dejaremos que la realidad nos imprima su huella para poder expresar desde allí una nueva forma o seguiremos corriendo tras las formas muertas de sistemas caducos que nada pueden ya decir ante lo desconocido?

1.3 Estética y dramática del Antropoceno

Uno de los escollos inherentes a la situación ecológica actual radica en la dificultad para percibirla. Lo que los individuos y poblaciones suelen tener es una experiencia fragmentada de situaciones ambientales: problemas con el clima, polución del oxígeno en las urbes, zonas de depósito de la basura, experiencias con contaminación de napas, etc. Pero, generalmente, tales fragmentos de contacto con un desequilibrio en la naturaleza son reducidos, muchas veces ocultos en una maquinaria productiva y consumista, y, lo que es más estructural desde la sociología de la percepción: la mayor parte de la población mundial es urbana y, por consiguiente, carece de una experiencia inmediata con el entorno natural. Ello provoca una “amnesia del medio ambiente”³ en la que las nuevas generaciones urbanas crecen sin experimentar directamente los bosques, la biodiversidad, las noches estrelladas, lo que debilita su percepción de las modificaciones ambientales.

Los caminos de percepción de la nueva situación del Antropoceno son múltiples. Uno de ellos es el estético. En particular, el cine y la literatura son capaces de poner de relieve los efectos ya presentes de la crisis ambiental como los posibles escenarios “distópicos”. La propiedad primaria de este tipo de obras es la de producir una apertura perceptiva sobre fenómenos no captados con nitidez, aun cuando se disponga de información sobre su realidad o probabilidad.

Éste es el caso del testimonio sobre el hecho y consecuencias posteriores del accidente nuclear de Chernóbil transmitido en forma periodística y literaria, que acabamos de analizar. En la tercera parte del Prólogo la voz de la narradora señala:

“El hombre se vio sorprendido y no estaba preparado para esto. No estaba preparado como especie biológica, pues no funcionaba todo su instrumental natural, los sensores diseñados para ver, oír, palpar... los sentidos ya no servían para nada; los ojos, los oídos y los dedos ya no servían, no podían servir, por cuanto que la radiación no se ve y no tiene olor ni sonido. Es incorpórea. (...) El mundo que nos rodeaba, antes amoldable y amistoso, ahora infundía pavor. La gente mayor, cuando se marchaba evacuada y aun sin saber que era para siempre, miraba al cielo y se decía: ‘Brilla el sol. No se ve ni humo, ni gases. No se oyen disparos. ¿Qué tiene eso de guerra? En cambio, nos vemos obligados a convertirnos en refugiados.’ Un mundo conocido..., convertido en desconocido” (Alexiévich, 48s.).

También agrega esta descripción, en la que hay que observar a los otros seres para captar algo de la situación novedosa producida, en este caso, por un accidente nuclear:

“Salí por la mañana al jardín y noté que me faltaba algo, cierto sonido familiar. No había ni una abeja. ¡No se oía a ni una abeja! ¡Ni una! ¿Qué es esto? ¿Qué pasa? Tampoco al segundo día levantaron el vuelo. Ni al tercero. Luego nos informaron que en la central nuclear se había producido una avería, y la central está aquí al lado. Pero durante mucho tiempo no supimos nada. Las abejas se habían dado cuenta, pero nosotros no. Ahora, si noto algo raro, me fijaré en ellas. En ellas está la vida” (Alexiévich, 2015: 53).

Alexiévich obliga a pensar sobre la necesidad de una percepción del fenómeno ecológico, aún en sus dimensiones más inauditas y angustiantes. Éste aparece mostrando una naturaleza afectada por la actividad antrópica y conducida hacia niveles de desorganización tanto en la expresión de sus leyes como en su dinámica evolutiva. En efecto, ciertas conductas habituales de la naturaleza del presente comienzan a variar: lo invisible nuclear opera por sobre lo visible, las plantas y animales reaccionan enfermando o muriendo o simplemente migrando, etc. Por ese motivo, la línea natural de la evolución de los seres vivos se ve afectada, interrumpiéndola o llevándola hacia nuevos modos de organización de los mismos, ya que deben adaptarse a modificaciones drásticas del ambiente.

Todo ello repercute sobre la esfera humana; el ámbito humano es así forzosamente llevado hacia un nivel de dramaticidad, un proceso de alteración tanto de la biosfera como del ser humano. Es cierto que la naturaleza nunca fue un espacio pacífico, sino el ámbito de la conflictividad entre especies y poblaciones, en una larga dinámica evolutiva de miles de millones de años. La selección natural, uno de los principios claves de la estructura evolutiva descubierto por Darwin, opera como principio de especiación. Algunos autores post-darwinianos, como R. Dawkins⁴, interpretan que este principio es de tal magnitud que se puede considerar como una ley sobre la ontología de la vida: todo es selección natural –en la síntesis moderna de la evolución, acompañada por una base genética y un ámbito ambiental–.

Aunque siempre se haya considerado que lo negativo conforma la estructura de este mundo, la ciencia moderna y contemporánea opera como un prodigioso resonante de la negatividad estructural del cosmos. Un bosque, mientras lo observamos, oculta un panorama de gran tensión: aves comiendo insectos, éstos destruyendo vegetales, cadáveres nutriéndose de elementos del suelo, etc. Hay un entramado “trágico” detrás de un paisaje que se contempla ingenuamente. Sin embargo, la crueldad y la caducidad no anulan la hermosura del panorama, sino que la contextualizan en un marco menos inocente. Las ideas filosóficas de “contingencia”, “caducidad”, “finitud” y otras análogas cobran nueva amplitud semántica. Si antes podía verse lo que aparecía en el propio campo experiencial y definirlo como “los cielos y la tierra” (Gen 1,1), es decir, todo la realidad, hoy dicho campo es comprendido como una larga historia de miles de millones de años y también destinado a un colapso final. Los miles de millones de individuos vegetales y animales contemporáneos a nosotros no son sino una fugaz intermitencia en la historia del universo e incluso, del planeta. Tampoco las especies vivientes gozan de la eternidad, ni siquiera de una historia extendida: ellas también mutan, se transforman en otras o desaparecen. Todo este gigantesco proceso no es inocuo. Los seres aparecen y se disuelven. Los vegetales y animales necesitan de otros para poder sobrevivir. Particularmente, los animales compiten de una manera muchas veces violenta por su supervivencia. El proceso es cruel y, por este motivo, *la vida es trágica*, ya que obedece a un patrón de competitividad que deja afuera a miríadas de individuos y especies (“víctimas”, Moltmann).⁵ En este contexto de dramaticidad estructural

de la vida, el escenario natural en un poderoso proceso de deterioro, potencializa dicha estructura de tensión hacia niveles mayores.

Pues bien, en el marco teológico diseñado por Hans Urs von Balthasar (estética, dramática y lógica), el pasaje desde la estética hacia la dramática se acelera cuando el sujeto perceptivo se encuentra con un panorama natural devastado. Se puede advertir una llamativa similitud con el planteo de Alexiévich, quien desde la consideración del espectáculo post-Chernóbil, confecciona una dramática con base en una crónica, con la estructura de una *quasi*-tragedia griega. Lo visto lleva hacia lo no visto, que aparece como inimaginablemente perturbador: gente que muere sin percibir síntomas exteriores, desechos radiactivos que necesitarán de milenios para disolverse, ciudades en donde subsiste una vida mínima pero que no podrán ser habitados por humanos, enfermedades que emergen después de años.

Retomando la perspectiva metodológica de la *Trilogía* de von Balthasar y aplicándola a la novedad de crisis ecológica, se puede afirmar lo siguiente: los reflejos de la “gloria” divina en la creación aparecen opacados por la intervención humana. En cierto modo, la belleza natural que aún en su estructura misma contiene dimensiones de “no figura” (la muerte, la caducidad, la lucha por la supervivencia), aparece afeada por la actividad humana: toneladas de plástico en los océanos, ríos contaminados por hidrocarburos y basura, bosques talados, biodiversidad empobrecida, etc. Esta percepción conduce hacia una “estética del Antropoceno”, es decir, una doctrina de la percepción de una biosfera disminuida y vulnerada por la masiva y tecnológica actividad humana. Una nueva “no-figura” emerge en la historia: la del planeta dañado y afeado. Desde el punto de vista teológico, esta “no-figura” –conjunción de muchas “no-figuras” acumuladas– implica una lectura no meramente positiva sobre la belleza natural. Hay algo que desplaza la percepción hacia un punto negativo. Una selva talada, sin sonidos de pájaros y sin sombra, traslada la percepción hacia otra instancia, de carácter dramático. Hay algo que funciona mal.

H. U. von Balthasar sostiene que la estética profundizada conduce hacia una dramática. En este caso, la percepción de las formas “deformadas” de una naturaleza intervenida caóticamente por la actividad humana inclina el pensamiento hacia un orden diverso. Las no-figuras revelan que hay algo que funciona mal, ontológicamente mal. La acción humana, potenciada por la

tecnología y la superpoblación, ha producido una nueva etapa en la historia del planeta. Se habla de “Antropoceno” para designar esta nueva era en la que nada del planeta queda sin ser afectado por la acción humana: clima, océanos, poblaciones de seres vivientes, corteza terrestre, etc. Esta situación novedosa para el planeta no es necesariamente positiva, en la línea pensada por ejemplo por Pierre Teilhard de Chardin (una *noogénesis* orientada hacia una intercomunicación humana necesariamente positiva). El Antropoceno es ambiguo: incluye una poderosa capacidad de globalización y de integración pero también contiene una notable fuerza de deterioro del planeta, en un modo jamás imaginado.

La dramática ecológica llevada hacia un ámbito teológico de reflexión se constituye en una *teodramática de la biosfera amenazada*. Ello remite a líneas teológicas presentes en el AT y en NT y en algunos Santos Padres pero omitida en casi toda la tradición teológica occidental posterior.⁶ Se trata de teologías del cosmos que relacionan al universo con el ser humano, inclusive en la problemática cristológica y soteriológica.⁷ Mencionamos sólo algunos pasajes del NT.

2. Teología del cosmos en textos neotestamentarios⁸

2.1 Focalización cristológica del universo y su interrelación con el hombre

Los textos del cuerpo paulino señalan que la creación está focalizada hacia una realidad más plena que la que conoció en sus comienzos. Así, Ef 1,3-14 presenta la acción creadora en el marco de un designio: toda la creación está orientada hacia el misterio de Cristo. Esto significa que, más allá de la estructura del diseño inicial del universo y de la modalidad de su funcionamiento, hay una orientación hacia una novedad y plenitud. (Arnaould, 2001: 53-69) De allí la pluralidad de expresiones que designan el acontecimiento de Cristo y sus consecuencias: nueva alianza, nuevo ser humano, nuevo nacimiento, nuevo mandamiento, unos cielos y tierra nuevos. (Söding, 2012: 240-255) El universo ha sido hecho de nuevo por obra de la resurrección de Cristo. Se trata, en efecto, de una “nueva creación” (καινή κτίσις) a la que le corresponde el poder caminar “en una nueva vida” (ἐν καινότητι ζωῆς) (Rom 6,4). Por ello: “Lo que importa es

ser una nueva criatura” (Gál 6,15). Los efectos de la resurrección de Cristo reconfiguran al hombre.

Pero también el mundo no humano, previamente afectado por el misterio del pecado, es impactado profundamente por la novedad de Cristo. En efecto, el conjunto de lo creado experimentará esa novedad ontológica, aunque espere aun su despliegue final. El texto de Romanos 8, 18-23 desarrolla el tema del impacto soteriológico sobre el universo:⁹

18 Yo considero que los sufrimientos del tiempo presente no pueden compararse con la gloria futura que se revelará en nosotros. 19 En efecto, toda la creación espera ansiosamente esta revelación de los hijos de Dios. 20 Ella quedó sujeta a la vanidad, no voluntariamente, sino por causa de quien la sometió, pero conservando una esperanza. 21 Porque también la creación será liberada de la esclavitud de la corrupción para participar de la gloriosa libertad de los hijos de Dios. 22 Sabemos que la creación entera, hasta el presente, gime y sufre dolores de parto. 23 Y no sólo ella: también nosotros, que poseemos las primicias del Espíritu, gemimos interiormente anhelando que se realice la plena filiación adoptiva, la redención de nuestro cuerpo (Rom 8, 18-23).

La espera ansiosa del cosmos se da también por la posibilidad de acceder a una condición absolutamente novedosa. La actitud que se le atribuye al cosmos es la de la “apokaradokia” (ἀποκαραδοκία) (v.19), un término desconocido en el griego profano, que expresa la expectativa de quien “saca la cabeza” para ver si ha llegado lo que espera. (Lona, 2008: 162) La vanidad a la que quedó sujeta la creación (τῇ γὰρ ματαιότητι) fue interpretada por numerosos teólogos como “corrupción”, lo que implicaría pensar que antes del pecado el mundo habría sido incorruptible; pero ya en la historia del pensamiento teológico algunos distinguieron las características propiamente contingentes de los seres de la situación de pecado y sus efectos.¹⁰ Sin embargo, el texto de Romanos no indica que el pecado haya modificado de algún modo la constitución física del universo ni que éste hubiera sido anteriormente incorruptible. Rom 1,21 utiliza el mismo verbo empleado para describir las consecuencias cósmicas del pecado al señalar que los paganos “se extraviaron en vanos razonamientos (ἐματαιώθησαν) y su mente insensata quedó en la oscuridad”. De este modo, al abusar de la creación hasta convertirla en un ídolo, ésta aleja al ser humano de su creador. El mundo deja entonces de ser un espejo de Dios para el hombre y

pasa a ser una pantalla que ofusca su mirada. Esa es la “vanidad” a la que la creación ha estado sometida. (Lyonnet, 1982: 369-371)

En todo caso, el texto de Romanos remarca la solidaridad entre las dimensiones antropológica y cosmológica de la salvación; también sostiene que la actividad de Cristo redentor y del Espíritu santificador alcanzará a todos los seres del universo. En efecto, es el cosmos en su conjunto –no sólo la humanidad– el objeto del plan divino. Sin embargo, el universo está en dependencia de la redención del hombre.¹¹ La soteriología del cosmos presupone la soteriología humana. La metáfora del “dolor de parto” (8,22) en espera de la participación de la condición de hijos de Dios (8,21) coloca la noción de proceso por el que atraviesa el universo hacia una realidad diversa a la actual. Una misteriosa situación de filiación aguarda a este universo.

2.2 Aplicación a la actual situación ambiental

Es legítimo prolongar la línea reflexiva de Romanos 8 desde la perspectiva que nos interesa, esto es, la presente crisis ecológica. El vínculo entre la vanidad del cosmos y el pecado humano, previamente y en apariencia independientes, cobra visibilidad en el Antropoceno, donde mediante su actividad tecnocientífica, el ser humano modifica hondamente la parte del cosmos que habita, en muchas ocasiones con efectos destructivos. Por primera vez en la historia, la naturaleza aparece como interrumpida en su curso propio y llevada hacia situaciones de caos y degradación en su misma estructura. En cierta forma, la desmesura humana, producto de la vanidad de razonamientos del insensato (Rom 1,21) se expresa, mediante un poderoso instrumento tecnológico, en la visibilización de la vanidad del cosmos (Rom 8,20). La crisis ambiental expresa la unificación del polo antropológico y cosmológico. Un océano cubierto de plásticos e hidrocarburos hace evidente la acción destructiva del corazón humano, mediatizado por una tecnología sofisticada y una larga cadena de producción y consumo, expresada en una naturaleza gimiente, en este caso por el pecado.

Aplicando este pensamiento a nuestros análisis previos: la percepción de Chernóbil y sus efectos permite experimentar desde lo negativo la misteriosa conexión entre el ser humano y el planeta en el que vive. Éste muestra la

violencia transferida a la naturaleza que, al descontrolarse en sus efectos, actúa como canal de percepción de algo más tenebrosamente profundo en el hombre.

En términos balthasarianos: la estética teológica lleva hacia una teo-dramática y hacia una teológica. Los rasgos de la no-figura del accidente nuclear y sus consecuencias hacen ver el enigma del choque de la libertad humana con la divina que pone en una tensión dramática al mismo cosmos. Finalmente, eso puede permitir adentrarse, “teo-lógicamente”, en el misterio de un Dios trinitario que kenóticamente hace espacio para una libertad humana que puede volverse contra su creador y el resto de obra.

Pero, como bien señala la Carta a los Romanos, la creación asoma su cabeza y otea su liberación, ya comenzada en la Pascua y en Pentecostés. En cierto modo, la terrible descripción formulada por Alexiévich no hace sino alimentar la conciencia de la interrelación entre lo humano y el cosmos, dramáticamente acelerada con el acrecentamiento de poderío mediante la tecnología.

Conclusión

“Defender la naturaleza es defender a los hombres. (...) Sólo si renace entre nosotros el sentimiento de hermandad con la naturaleza, podremos defender la vida. No es imposible: fraternidad es una palabra que pertenece por igual a la tradición liberal y a la socialista; a la científica y a la religiosa” (Paz, 2017). Entre estas palabras de Octavio Paz en el brindis de recepción del Premio Nobel y el texto de la carta a los Romanos “la creación gime dolores de parto” hay una analogía que queremos destacar: la defensa de la vida y la fraternidad con la naturaleza. *Voces de Chernóbil* logra mostrar cuáles son los riesgos de haber quebrado esta alianza. Podríamos afirmar que la literatura nos pone como teólogos ante la evidencia del gemido intuido por Pablo. Lo actualiza y le otorga contenido histórico, pues lo “dice” con el lenguaje de nuestro tiempo. La comprensión de los gemidos y dolores de parto de la creación es otra después de esta novela. El horizonte ha desplegado nuevos sentidos ante nuestra mirada, suscitando una conciencia de alteridad en la que el otro se extiende al cosmos. En tensión hacia la manifestación de su plenitud –intrínsecamente ligada a la humana– gime la creación junto con el hombre hasta poder ver otra vez al mundo en su belleza, cuando acontezca la oportunidad de la segunda inocencia.

Notas

1. Este trabajo fue presentado por los autores en la XXXVI Semana Argentina de Teología, que se llevó a cabo del 18 al 21 de septiembre de 2017 en la Universidad Católica de Santa Fe, Argentina.

2. “Y también es evidente, por lo expuesto, que la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (pues es posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso o sin él). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular. Entiendo por general aquello que dice o hace normalmente una persona, en virtud de lo verosímil o lo necesario, y a eso aspira la poesía, aunque al final dé nombres a sus personajes; y por particular, qué hizo o qué le pasó a Alcibíades.” Aristóteles. *Poética*, IX, 1451b.

3. Hartig, T.; P. H. Kahn, P. H. JR. (2016). Una síntesis traducida al español en: “Las ciudades generan ‘amnesia del medio ambiente’”, http://www.tendencias21.net/Las-ciudades-generan-amnesia-del-medio-ambiente_a42735.html [consulta: 14 agosto 2017]. La expresión pertenece a Peter H. Kahn, Jr. en: *Technological Nature: Adaptation and the Future of Human Life*, MIT Press, 2011.

4. Para quien la evolución mostraría a “un dios de las fauces ensangrentadas” (Ruse, 2001: 141-154).

5. Jürgen Moltmann (1990: 292-301) cuestiona la visión optimista de Pierre Teilhard de Chardin y de Karl Ranher, poniendo de relieve la presencia de las víctimas (individuos, especies) que implica el principio de selección natural y que no pueden ser relativizadas en pos de un proceso hacia un punto Omega.

6. Ya P. Teilhard de Chardin llamó la atención por el olvido cosmológico de la teología occidental, que él trató de conectar con la cosmología evolutiva de los siglos XIX y XX. Ahora bien, la dimensión ambiental añade un aspecto sombrío en este proceso de hominización, ausente en los intereses de la época del jesuita francés. Una visión panorámica de la teología contemporánea en relación a la soteriología en general y a la cuestión ambiental en particular, en Conradie (2012).

7. Papanicolau (2005) recoge la problemática hasta la época actual.

8. Lo siguiente retoma con modificaciones a Florio (2016). En *Diccionario Interdisciplinar Austral*, editado por Vanney, Silva y Franck: URL=http://dia.austral.edu.ar/Teología_y_medioambiente [consulta: 14 agosto 2017].

9. Una visión del texto de Rom 8, 18-23 en el contexto de la teología de la creación en: Löning, Zenger (2006: 240-255).

10. Cf. Tomás de Aquino. *Summa Theologiae*, II-II, q. 164, art. 2, ad 1. Allí sostiene que: “spinas et tribulos terra germinasset, si homo non pecasset, in cibum animalium, not autem in hominis poenam”.

11. “Entre la permanente caída de los hombres en el pecado y la sujeción de la creación a la ‘caducidad’ existe el mismo nexo que hay entre la revelación de la filiación divina de los creyentes y el cumplimiento de la creación. Por eso la creación suspira el cumplimiento del hombre” (Löning, Zenger, 2006: 254. trad. nuestra).

Referencias

- Alexiévich, S. (2015). *Voces de Chernóbil. Crónica del Futuro*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Aristóteles. *Poética*, IX.
- Arnould, J. (2001). “Evolución y finalidad : Una invitación a reintroducir a Cristo en el discurso sobre la creación. *Communio*, (ed. Arg.), 3.
- Conradie, E. M. (2012). *Creation and Salvation. Vol 2: A Companion on Recent Theological Movements, Studies on Religion and the Environment*. Münster: LIT Verlag.
- Florio, L. (2016). "Teología y medioambiente". En *Diccionario Interdisciplinar Austral*, editado por Vanney, C. E. I.; Silva, C. E. I. y Franck, J. F. URL=http://dia.austral.edu.ar/Teología_y_medioambiente [consulta: 14 agosto 2017].
- Hartig, T.; P. H. Kahn P. H. JR. (2016). “Living in cities, naturally”. *Science*.
- Lona, H. (2008). *¿Qué es el hombre para que te acuerdes de él?* Buenos Aires: Claretiana.
- Löning, K., Zenger, E. (2006), *In principio Dio creo, Teologie bibliche della creazione*. Brescia: Queriniana.
- Lyonnet, S. (1982). “Il significato della ‘Redenzione del l’universo’ nella concezione paolina della salvezza e la commemorazione di Pierre Teilhard de Chardin”. En DE GENNARO, G. (a cura di). *Il cosmo nella Bibbia*. Napoli: Dehoniane.
- Moltmann, J. (1990). *The Way of Jesus Christ*. London: SCM.
- Papanicolau, J. (2005). *Cristología Cósmica. Fundamentos bíblicos, aproximación histórica y reflexión sistemática*. Buenos Aires: Epifanía.
- Paz, O. (2017). “Defender a la naturaleza es defender a los hombres”. En: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/situa/1998_n12/defender.htm [consulta: 14 de agosto].
- Paz, O. (1994). *La otra voz: poesía y fin de siglo*, en *Obras Completas de Octavio Paz. La casa de la presencia*. México: FCE, Club de Lectores, [1990¹].
- Ruse, M. (2001). “Richard Dawkins: enterrar al relojero”, en M. Ruse. *El misterio de los misterios: ¿Es la evolución una construcción social?* Barcelona: Tusquets, 141-154.

Söding, G. J. (2012). *La novedad de Jesús. Realidad y lenguaje en proceso pascual*. Buenos Aires: Ágape.

Tomás de Aquino. *Summa Theologiae*, II-II, q. 164, art. 2, ad 1.

Von Balthasar, H. U. (1990). *Teodramática 1. Prolegómenos*. Madrid: Encuentro.

HABLAR DE DIOS DESDE EL LENGUAJE DE FANTASÍA.

Perspectiva desde un ensayo de J. R. R. Tolkien

Hernán Pablo Fanuele

e-mail: fanuele@gmail.com

Resumen

La riqueza de los lenguajes permite “nombrar a Dios” más allá de la formalidad de la teología como ciencia. También hay teología en lenguajes poéticos y narrativos, entre otros. El interés más profundo de Tolkien era brindar un andamiaje mitológico a la identidad de Inglaterra. “La ficción es el otro reprimido del discurso histórico”, sostenía Michel de Certeau. En la ficción por él creada incorporó figuras, tanto en los personajes como en las dinámicas de acción, propias de una comprometida cultura religiosa: cristiana católica. Explícitamente no se puede dar cuenta de una intención teológica en su obra, aunque autor y lector, sensibilizados por su entorno, pueden generar uno, y advertir el otro, los ecos y vibraciones bíblicas que “dictan” desde lo profundo de la memoria, los hábitos, el modo de comprender la vida, las relaciones interpersonales y el vínculo con lo divino.

Palabras clave: ficción, teología, literatura, figura, lenguaje

Abstract

The richness of language allows "to name God" beyond the formality of theology as a science. There is also theology in poetic and narrative languages, among others. Tolkien's deepest interest was to provide a mythological scaffolding to the identity of England. "Fiction is the other repressed historical discourse," said Michel de Certeau. In the fiction created by him, he incorporated figures, both in the characters and in the dynamics of action, typical of a committed religious culture: Catholic Christian. Explicitly we cannot account for a theological intention in his work, although author and reader, sensitized by their environment, can

generate one, and warn the other, the echoes and biblical vibrations that "dictate" from the depths of memory, the habits, the way of understanding life, interpersonal relationships and the link with the divine.

Keywords: fiction, theology, literature, figure, language

Zusammenfassung

Der Reichtum der Sprachen erlaubt uns das „Sprechen von Gott“ jenseits der Formalität der Theologie als Wissenschaft. Theologie gibt es unter anderem auch in poetischen und narrativen Sprachen. Tolkiens größtes Interesse bestand darin, der Identität Englands ein mythologisches Gerüst zu verleihen. „Fiktion ist der aus dem historischen Diskurs verdrängte Andere“, behauptete Michel de Certeau. In der von ihm geschaffenen Fiktion integrierte er sowohl in den Figuren wie in der Handlungsdynamik für eine engagierte religiöse Kultur - die christlich katholische - charakteristische Akteure. Man kann in seinem Werk keine ausdrückliche theologische Absicht erkennen, obwohl Autor und Leser, sensibilisiert durch ihre Umgebung, die eine erkennen und die andere erzeugen können, „vorgeschrieben“ von den biblischen Echos und Schwingungen, die aus der Tiefe der Erinnerung, der Gewohnheiten, der Art und Weise das Leben, die zwischenmenschlichen Beziehungen und die Verbindung mit dem Göttlichen zu verstehen.

Schlüsselwörter: Fiktionk, Theologie, Literatur, Figur, Sprache

Original recibido: abril de 2018

aceptado: agosto de 2018

Hernán Pablo Fanuele es Bachiller por la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina – Medalla de Oro al mejor promedio 2002. Licenciado en Teología Dogmática por la Universidad Católica Argentina (2013) con la investigación: “El tertium narrativo de los Evangelios – Paradigma de un lenguaje nuevo desde la óptica ricoeuriana de Adolphe Gesché”, bajo la dirección del Pbro. Dr. Gerardo Söding. Profesor de Teología Fundamental y Teología Dogmática en las Facultades de Psicopedagogía, de Ingeniería y de Ciencias Económicas de la UCA. Miembro del Seminario Interdisciplinario Permanente de Literatura, Estética y Teología (SIPLLET). Miembro Socio de la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología (ALALITE); Miembro Socio de la Sociedad Argentina de Teología (SAT); Miembro del Réseau de Recherche Adolphe Gesché (RRAG) de la Universidad Católica de Lovaina; Doctorando por la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina en Teología Dogmática.

Comencemos escuchando la transcripción de un coloquio que J. R. R. Tolkien mantuvo con C. S. Lewis y Hugo Dyson respondiendo a una afirmación de Owen Barfield (todos estos “Inklings”¹), quien decía que los mitos encierran falsedad:²

“Los mitos no son mentiras. El hombre no es un mentiroso. Tal vez pervierta su pensamiento y lo convierta en mentiras, pero procede de Dios, y es de Dios de quien toma sus ideales últimos... no meramente los pensamientos abstractos del hombre, sino también sus invenciones de la imaginación tienen que originarse en Dios, y en consecuencia reflejar algo de la verdad eterna. Al crear un mito, al practicar la Mitopoeia y poblar el mundo con elfos, dragones y trasgos, un narrador... está de hecho cumpliendo el propósito divino y reflejando un fragmento derivado de la luz verdadera” (Pearce, 2002: 151)

Nos preguntamos ahora, siguiendo la propuesta anterior: ¿Es el Cuento de Hadas (dentro de la literatura de ficción) un lenguaje capaz de revelar algo de Dios? ¿Es el relato de fantasías, en algún sentido, epifanía de Dios? El fragmento de la respuesta de Tolkien del coloquio anterior parece responder afirmativamente estas preguntas.

Aún más, en una Fantasía decididamente atea, o que se declara “antidivina” o con ausencia de dioses, ella misma no deja de pertenecer al linaje mítico-religioso. Esto es así porque en el ánimo y voluntad del artista (“artista sub-creador”, según la expresión de Tolkien) aparecería, involuntaria e inconscientemente, el prototipo religioso del pervertidor de la Creación, como co-principio antitético frente al Hacedor de un cosmos. Sería el principio antidivino, elemento necesario en el “armazón, código y mensaje” de los relatos míticos (Greimas, 1970: 46), realizando la figura del hacedor del caos. Esta voluntad del narrador se corresponde a aquel que se planta frente al Constructor y lo desafía. En fin, un “necesario” dentro del Gran Plan. A pesar de su adversidad frente a la Luz, al Bien y al Orden, y divorciándose de cualquier referencia sobrenatural, no haría más que poner su firma en las páginas de la tragedia de una Creación... Desordenado, desentonado, fuera de la armonía del concierto del universo (según el detalle de Tolkien al comienzo de su cosmogonía en el Silmarillion), pero, de alguna manera, contenido en la Providencia del que hace surgir lo existente y lo ordena.

El género “Fantasía” contiene notas propias de lo mítico, de aquellos relatos sobre los orígenes, de las luchas entre el bien y el mal, de lo oculto y de antaño, y, también, divino. “Partimos de un conjunto de hechos descriptos y de conceptos elaborados por el mitólogo a fin de ver en qué medida unos y otros pueden ser formulados en términos de una semántica general susceptible de dar cuenta de la interpretación mitológica” (Greimas, 1970: 45), según el estructuralismo de los años ’70.

La doctrina Sobre los Cuentos de Hadas y su potencia para decir entre líneas, más allá de la materialidad de la letra, tiene a Tolkien como su principal defensor y teórico. El ensayo sobre los Cuentos de Hadas surge en una conferencia brindada en 1939 en la Universidad de St. Andrews respondiendo a un señalamiento de Lewis: “una mentira dicha a través de pulida plata”.

Tolkien esboza, seguidamente al ensayo, el poema *Mythopoeia*: un diálogo entre dos personajes ideales: Filomito y Misomito, con el mismo contenido del ensayo en prosa, pero ahora en el marco del género poético.

En los siguientes cuatro apartados tomaremos algunos párrafos de Tolkien, también algunas isotopías propias de esta clase de relatos, y elaboraremos la tesis del título en diálogo con autores y textos de la filosofía y la teología. Luego de caracterizar lo propio de los cuentos de hadas según Tolkien, abordaremos la cuestión de la verdad/certeza contenida en el discurso fantástico; la cuestión de Dios, en segundo lugar; y, finalmente, el lugar del final feliz propio de estos cuentos y también del Evangelio.

Características de los relatos de Cuentos de Hadas

Señalaremos algunas notas propias, según Tolkien, de la identidad del género de fantasía:

- El relato de Fantasía puede transmitir mensajes de contenido moral. “Ancho, alto y profundo es el reino de los cuentos de hadas, y lleno todo él de cosas diversas: hay allí toda suerte de bestias y pájaros; mares sin riberas e incontables estrellas; belleza que embelesa y un peligro siempre presente; la alegría, lo mismo que la tristeza, son afiladas como espadas.” (Tolkien, 1994: 9)

- El campo de interpretación es siempre abierto y libre, susceptible de nuevos horizontes generados por el receptor. Es un espacio literario de recovecos inabarcables, la apertura de una tierra que se expande en horizontes posibles. “Fantasía no puede quedar atrapada en una red de palabras; porque una de sus cualidades es la de ser indescriptible, aunque no imperceptible. Consta de muchos elementos diferentes, pero el análisis no lleva necesariamente a descubrir el secreto del conjunto.” (Tolkien, 1994: 14)
- No entra la sátira. No entran las fábulas de animales. No entran los relatos de sueños. El relato de Fantasía pertenece a otra familia, emparentándose, más bien, con el mito novelado.

“Varias veces nos hemos encontrado con la palabra «mito». ¿De qué se trata exactamente? Los mitos antiguos se presentan como historias que ponen en escena a los dioses, a las diosas, a los antiguos héroes. A primera vista, uno se siente desconcertado, pero pronto se deja llevar por ellos, porque comprende que en ellos se desarrollan las grandes cuestiones que llevamos dentro de nosotros mismos” (Charpentier, 1993: 22).

- Relato plagado de descripciones y colorido. No ahorra en detalles de forma, geografía, arquitectura y presentación de los personajes. Se familiariza con los primeros capítulos del Génesis, primer libro bíblico. Es el arte de combinar imaginativamente los adjetivos que en el nivel del primer mundo (el real) afectarían naturalmente a determinados sustantivos, pero aquí, en el nivel del segundo mundo, el sub-creado, alteran de un modo inaudito. Encontramos aquí la definición propia de metáfora, en su arte persuasivo y estructura poética.³
- Así como en el solfeo musical existe el momento fuerte y el débil del compás, aquí también hay atmósferas fuertes que acompañan toda la obra. Es lo que él llama “designio global que llena de vida la estructura ósea de un determinado argumento.” (Tolkien, 1994: 20)
- Aparecen elementos nuevos y también otros “prestados” por sagas, mitos, relatos antiguos. “Yo entiendo por «sopa» el cuento tal cual

viene servido por su autor o narrador; y por «los huesos», las fuentes o el material. (Tolkien, 1994: 20)

- No niega el vínculo religioso. Éste se presenta como una posibilidad tanto en la “sopa” que entrega el autor, como en la “libre interpretación” que puede generar el lector.⁴ “En la mitología se atisba a veces algo «más elevado»: la Divinidad, el derecho al poder (como forma distinta de su posesión), el derecho a la adoración; en definitiva, la «religión».” (Tolkien, 1994: 24)
- Posibilidad de convertirse en “vehículo del misterio” (Tolkien, 1994: 25). Los temas importantes, los que tocan la profundidad de las culturas y de las identidades personales y comunitarias, se trastocan en trascendentes, y lo trascendente pide atemporalidad, superación de este nuestro hoy para trasladarse a esferas superiores que orientan la vida y rigen desde ese más allá las conductas. Siguiendo el pensamiento del teólogo bíblico Etienne Charpentier, decimos: “El mito consiste en tomar una cuestión importante que llevamos en nosotros mismos y en proyectarla bajo la forma de historia en mundo irreal, en un tiempo anterior al tiempo, aquel tiempo de los dioses en que el hombre no existe todavía. Esta historia de los dioses es la nuestra, traspuesta a aquella época. Es entonces el modelo que el hombre tiene que copiar” (Chapentier, 1993: 24).
- Son generadores de sentimientos internos en el lector. La creación literaria de los temas trascendentales, de los orígenes y los sentidos de las cosas, genera efectos en el lector, que se abandona a sus “sortilegios, a sus signos y a sus prodigios” (Gesché, 2004, 162). Aptitud pedagógica y educadora del relato, cuestión aristotélica de la metáfora, que la hace superadora en sentido y abundante en herramientas de captación lectora. “¿Cuáles serían los valores y cuáles las funciones de este género? Ésta es, en mi opinión, la última y definitiva pregunta. Ya he dejado entrever algunas de mis respuestas. Ante todo, si están escritos con arte, ése será simplemente el valor primordial de tales cuentos, que, en cuanto literatura, comparten con el resto de las formas literarias. Pero los cuentos de hadas ofrecen también en forma y grado excepcional

otros valores: Fantasía, Renovación, Evasión (como escape de la esclavitud hacia la libertad) y Consuelo, de todos los cuales, por regla general, necesitan los niños menos que los adultos” (Tolkien, 1994: 38).

- Incorporación de recursos y técnicas para cautivar la atención del lector: “Cualidad de sorpresa y asombro expositivos que se derivan de la imagen: una cualidad esencial en los cuentos de hadas” (Tolkien, 1994: 39).
- Dentro de las notas que caracterizan a los relatos de Cuentos de Hadas, Tolkien expresa abiertamente la dependencia que existe entre el narrador y la cuestión de Dios. Aquí, el título de esta ponencia encuentra la razón más fundada desde el punto de vista del autor inglés. No esgrime los argumentos de una inspiración en sentido fuerte, donde el narrador se enajena frente al dictado de un ser superior que lo obliga al acto de escribir. Pero tampoco se coloca dentro de la corriente meramente filosófica o lingüística del arte humano en el ejercicio de sus habilidades propias y naturales. Asume la conciencia y la propuesta de una participación, una delegación derivada de nuestra dependencia ontológica con el dador del Ser. El despliegue de la historia cósmica sería la obra suma del que hace surgir las cosas a la existencia, pero, por pertenecer a ese linaje de vocación creadora, en escalas pequeñas, pero símiles, nos convertimos, también, en creadores de historias. “La Fantasía sigue siendo un derecho humano: nosotros creamos a nuestra medida y en forma delegada, porque hemos sido creados; pero no sólo creamos, sino que lo hacemos a imagen y semejanza de un Creador” (Tolkien, 1994: 45).
- Otra de las notas más propias de los Cuentos de Hadas es la doctrina de la Buena Noticia o del Evangelium. Es el Consuelo del Final Feliz, llamado por Tolkien: Eucatástrofe, término acuñado por él para distanciarse del drama donde los personajes indefectiblemente tendrán que morir por el dictado del destino. En el giro fantástico, pero razonable, dentro de la armonía del relato tolkeano, se encuentra la más elevada misión del relato del Cuento

de Hadas. “La alegría de un final feliz o, más acertadamente, de la buena catástrofe, el repentino y gozoso «giro» (...) Hay una gracia súbita y milagrosa con la que ya nunca se puede volver a contar. No niegan la existencia de la discatástrofe, de la tristeza y el fracaso, pues la posibilidad de ambos se hace necesaria para el gozo de la liberación; rechazan (tras numerosas pruebas, si así lo deseáis) la completa derrota final, y es por tanto evangelium, ya que proporciona una fugaz visión del Gozo, Gozo que los límites de este mundo no encierran y que es penetrante como el sufrimiento mismo” (Tolkien, 1994: 54).

- Con la consideración del elemento innovador y sorpresivo que produce el giro desde el fondo desesperanzado hacia la transformación repentina y luminosa, se atreve a catalogar al evangelio cristiano como miembro de esta familia literaria y como el mayor exponente. “El Nuevo Testamento... es la mayor y más completa eucatástrofe que pueda concebirse. Pero esta historia ha entrado ya en la Historia y en el mundo primario; el deseo y las aspiraciones de la sub-creación se han sublimado hasta la plenitud de la Creación” (Tolkien, 1994: 56).

Una teología fantástica no es una teología de fantasía

Luego de la presentación breve de estos puntos de la doctrina de los Cuentos de Hadas, y antes de iniciar nuestro abordaje a unos puntos del Silmarillion, vamos a incursionar brevemente en algunos especialistas del tema que señalarán algunas pistas.

Convengamos primeramente que todo “decir desde y hacia Dios”, cuestión que llamamos Teología, encierra muchas disciplinas, no según el objeto, Dios y sus misterios, sino según el “modo” de aproximación al Misterio: lo bíblico y lo dogmático, la cuestión sistemática y la moral, entre otros. Incluso podemos hablar de una teología biográfica, como manifestación de Dios en el relato de la vida de los hombres concretos... pero también podemos enunciar lo tocante a una teología estética, una teología narrativa y una teología simbólica.

Es este género de literatura narrada, de perfil ficcional, podemos encontrar una teología subrepticia, como aquella que habla de Dios y de sus cosas, pero de un modo velado y disimulado. En esta línea han corrido las letras y el pensamiento del teólogo belga Adolphe Gesché cuando presentó la convivencia de un espacio armonioso entre las búsquedas dogmáticas e históricas sobre Jesucristo.

El teólogo se preguntaba acerca de una supuesta disyuntiva: ¿El Jesús de la historia o el Cristo de la fe?, y concluye en la afirmación de un ternario narrativo, aquel espacio de diálogo generado por la potencia del relato, que permite superar el debate exclusivista de las miradas totalitarias. Desde la perspectiva de un historicismo miope que excluye las interpretaciones y los relatos, se sospecha de los agregados y las interpretaciones. Lo subrepticio llevaría el estigma de lo mentiroso, de las añadiduras interesadas. Frente a este prejuicio la teología narrativa distingue entre lo exacto y lo verdadero, salvando la realidad coherente de una historia relatada. Con Hayden White podemos decir que “evocar el pasado requiere arte tanto como información” (White, 2010: 172).

Teniendo en cuenta lo dicho, para ingresar en esta última y audaz categoría teológico-literaria, no necesariamente deben aparecer Dios o los dioses (en el caso de un Olimpo literario), sino que es suficiente con enunciar las dinámicas de lo divino, sus atributos, prerrogativas y valores; por ejemplo, en personajes, acontecimientos, héroes o seres fantásticos. De esta manera, el autor recrea ficcionalmente⁵ los arquetipos de una teología, que son movimientos y figuras guardadas en la memoria,⁶ comprensión y sentir de una cultura, “esos contenidos olvidados o reprimidos” (Jung, 2014: 9) y, al momento de ser recreados en textos distintos de los “oficialmente teológicos”, generan la reverberación de todo un mundo imaginario que se activa gracias a la figura, ahora contenida, en formatos narrados, como estudia Carl Jung: “En las doctrinas tribales primitivas aparecen los arquetipos en una peculiar modificación. En verdad, aquí ya no son contenidos de lo inconsciente, sino que se han transformado en fórmulas conscientes, que son transmitidas por la tradición, en general bajo la forma de la doctrina secreta, la cual es una expresión típica de la transmisión de contenidos colectivos originariamente procedentes de lo inconsciente. Otra expresión muy conocida de los arquetipos es el mito y la leyenda” (Jung, 2014: 12).

Así como existe un Mundo Secundario, o Fantasía (Tolkien, 1994: 32), que fue sub-creado (Tolkien, 1994: 32) para narrar, relatar, denunciar o advertir la “realidad” del Mundo Primario desde una dimensión diferente, del mismo modo podemos concebir una “Teología Literaria Fantástica” capaz de sub-revelar en nuevos modos la epifanía de Dios, o sus Verdades reunidas en compendios o “summas”, que en un nivel ordinario o principal se presentan en las fuentes de la revelación,⁷ que podemos llamar “oficial” (Mundo Primario). En este Mundo Primario es donde los adjetivos modifican la realidad de modo directo, y no en la subversión de los sustantivos adjetivados de modo quebrado o narrativo-poético. “Así como la historia narra lo que los hombres hicieron, la poética narra lo que podrían hacer o haber hecho”, afirmará Marie France Begué (2013: 57), patentando el salto entre los dos “mundos”, ya que “el lenguaje es una mediación necesaria para el proceso de humanización” (2013: 50).

Desde la perspectiva teológica, en el enfoque de la doctrina del Concilio Vaticano segundo, en su Constitución Dogmática sobre la divina revelación, *Dei Verbum*, se evidencia un progreso teológico en la consideración de los textos sagrados, mayoritariamente escritos en códigos narrativos.

El salto teológico se da cuando se enriquece la consideración de la inspiración, que se consideraba hasta ese momento como una fuerza dictadora de Dios que convertía a los narradores en meros escribientes. El Concilio ahora da cuenta de otras fuentes que provocan el acto de narrar: los dichos de la boca de Jesús, la convivencia con él, la contemplación de sus gestos, las tradiciones orales... Todo aporta para poder “escribir el mensaje de la salvación”.⁸ Vemos cómo el discurso teológico-magisterial sostiene la doctrina de la inspiración de los textos canónicos, pero también incorpora la consideración de los géneros literarios, familiarizando los relatos sagrados, en su elaboración literaria, con el resto del mundo literario ficcional.⁹ Cuando hablamos de la ficción, estamos refiriéndonos a la cuestión de la manufactura, no a las confusiones que pueden derivarse como verdadero o falso.¹⁰

Con perfiles épicos, mitológicos, fantásticos o novelescos se redescubrió el valor de lo simbólico y el poder de lo que Tolkien denomina “*Mythopoeia*”, para insinuar y “develar velando” (Jaspers, 1971: 116) ciertas verdades, conflictos y sueños, que son contemporáneos a aquellos creadores de historias,¹¹ o sub-creadores de mundos, pero no por ello fuera de nuestras experiencias en el siglo

XXI. Son verdades que atraviesan los tiempos, “evocando supuestos episodios de la vida de nuestros antepasados” (Le Galliot, 1981: 95).

Son atemporales y al mismo tiempo hunden sus raíces en cada era de un modo inédito con la innovación del lenguaje. “El mito permite al hombre situarse en el tiempo, en relación con el pasado y el futuro, y al mismo tiempo lo tranquiliza al proclamar la pertenencia del hombre a una realidad continua; no obstante, cada mito constituye la producción de una sociedad definida, dotada de estructuras particulares” (Le Galliot, 1981: 95).

Y en esta línea, coincide la afirmación conciliar: “Dispuso Dios benignamente que todo lo que había revelado para la salvación de los hombres permaneciera íntegro para siempre y se fuera transmitiendo a todas las generaciones” (Dei Verbum, n. 7).

Estos relatos, si bien reúnen “exigencias lógicas”, también agregan las “convenciones del universo particular” del autor, “característico de una cultura, de una época, de un género literario, del estilo de un narrador y, en última instancia, del relato mismo” (Bremond, 1970: 87).

El Dios Uno en Tolkien

Estas realidades secundarias, o literarias, se presentan, en Tolkien, al modo de “dramas cosmogónicos”, y no “teogónicos”, planteo que nunca este autor presenta a no ser por afirmar directamente la inmortalidad de Ilúvatar, el Dios Supremo de su obra, Creador de todo lo que existe en lo invisible y visible.

Rescatamos aquí en estos textos la unicidad del Creador; presupuesto monoteísta. En el primer borrador solo se enuncia la trascendencia de Dios. Ya en el Silmarillion asume la redacción judeocristiana del génesis con la expresión “al principio”. Esta construcción sintáctica es asumida en los relatos teogónicos y cosmogónicos de muchas culturas, y Tolkien quiere sumar sus relatos sobre los orígenes también en el cauce de estas tradiciones. No olvidemos que su intención es crear una “mitología para Inglaterra” (Carpenter, 1993: 172). También separa el nombre “esencial” o inenunciable del Creador: Eru, difiriendo del nombre de uso “creatural”: Ilúvatar. A través del lenguaje intenta remarcar la distancia que existe entre el Hacedor y sus hijos, y al mismo tiempo la cercanía de compromiso providencial. Lejanía y distancia; estas son dos categorías que

acompañarán toda la obra, y corresponden a la nota bíblica que remarca la línea entre el Dador de la Vida y los vivientes.

En el Génesis los relatos angelicales están ausentes en la Creación, aunque aparecen ya en el Paraíso para custodiar la entrada e impedir que los hombres caídos ingresen en él. En la obra tolkeana aparecerán los Ainur, quienes, si bien son llamados “dioses” a lo largo del relato, el autor explica que no lo son. Su obra literaria no contiene ni esgrime un politeísmo, sino una gradación jerárquica de seres donde la divinidad es prerrogativa de un solo ser.

En la Carta 131 de Tolkien, según la numeración de Carpenter, leemos:

“Los ciclos empiezan con un mito cosmogónico: la Música de los Ainur. Se revelan Dios y los Valar (o poderes anglicados como dioses). Éstos son, como si dijéramos, poderes angélicos cuya función consiste en ejercer la autoridad en sus esferas (de regencia y gobierno, no de creación, hechura o rehechura). Son «divinos» pero no dioses, es decir, estaban originalmente «fuera» y existían «antes de» la creación del mundo. Su poder y sabiduría derivan del Conocimiento que tienen del drama cosmogónico, que percibieron al principio como drama (es decir, como percibimos una historia hecha por algún otro) y luego como «realidad».

Estamos ya en presencia de lo que podríamos llamar “creación delegada” (“sometan la tierra, domínenla” – Génesis 1, 28). Ilúvatar coloca el “Fuego Sagrado” (“sopló en su nariz un aliento de vida” – Génesis 2,7) dentro de cada Ainur para que sean capaces de crecer y hacer crecer en armonía el Gran Proyecto (“Puedes comer de todos los árboles que hay en el jardín, exceptuando únicamente el árbol del conocimiento del bien y del mal” – Génesis 2, 16-17), completando los espacios vacíos que Ilúvatar deja a propósito para que en la libertad cada uno sea responsable de lo que crea (“tampoco había ningún hombre para cultivar el suelo” – Génesis 2,15). Pero en esta libertad, la mirada de Ilúvatar no abandona el gobierno, por ello es capaz incluso de tejer correctamente su Plan, aunque las hebras del Maligno anuden la armonía del conjunto¹². (“Pondré enemistad entre ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo. Él te aplastará la cabeza y tú le acecharás el talón” – Génesis 3, 15)

Al colocarnos como lectores de la obra de Tolkien, empapados ya de las figuras judeo-cristianas que se fueron imprimiendo en nuestra forma de pensar, de responder frente a inquietudes y de leer la realidad, advertimos esas mismas figuras, pero en registros de cuento y novela. Algunas de las figuras del relato

tolkeano son familiares a los arquetipos culturales de la humanidad, y otras están arraigadas en una matriz típicamente cristiana, y por lo tanto en el mismo arcón simbólico colectivo. Asentimos a lo que Gilbert Durand dice al respecto: “El alba de toda creación del espíritu humano, tanto teórica como práctica, está gobernada por la función fantástica. No solamente nos aparece esta función como universal en su extensión, a través de la especie humana, sino también en su comprensión. Está en la raíz de todos los procesos de conciencia y se revela como la marca original del espíritu” (Durand, 1982: 378).

La eucatástrofe

En su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*, Tolkien propone el recurso literario de la Eucatástrofe como la nota propia de este género. Él sabe que el Evangelio no es un relato más dentro de la familia de lo fantástico, y lo jerarquiza. El autor último de los textos sagrados es diferente.

Según la doctrina católica sobre el tema, esbozada en *Dei Verbum*, el autor original y de fondo es Dios, quien se vale de autores secundarios, pero no enajenados o instrumentalizados fríamente. Los elige e inspira para hablar en lenguaje humano y según la receptividad de cada lugar y generación.

Los textos sagrados cristianos son considerados como una narración verdadera, porque es historia relatada, acontecimientos que produjeron impactos que reclaman la memoria y la escritura. Y, en esta consideración, también se incluye la nota de ficcionalización, en el sentido ricoeuriano de la expresión. Por lo tanto, contiene una verdad que se genera desde la plasmación textual. Es la sublimación del arte en la historia porque es lo mejor de la historia hecha arte. No podemos negar que los textos teológicos, en sentido amplio, y, por lo tanto, también los textos sagrados judeocristianos (que no son otra cosa que teología), pertenecen al caldo de una cultura. En ella se generan y para ella se escriben. De ella vienen y a ella se destinan.

Conclusión

Los textos literarios variados de las culturas diversas pueden entrar en diálogo desde los saludables encuentros de una crítica estética. No será la búsqueda

superficial de coincidencias, sino la síntesis de una mirada que detecta las figuras universales de la humanidad, la verdad que brilla en los gestos, palabras, encuentros y pasiones nuestras y de Dios. Es la narración que no se conforma con las certezas, sino que busca el sentido profundo de las cosas.¹³

Por todo ello resulta razonable conciliar la “dinámica cristalizadora”, o arte de narrar, de los relatos de diferentes épocas y culturas, en los cuales la humanidad encuentra la situación resolutoria de sus búsquedas e identidades. Los autores antiguos bíblicos, que acuñaron a lo largo de los tiempos y en diversos soportes las tradiciones antiguas orales, tuvieron la misma provocación de los autores de mitos, los de antaño y los actuales. Dios detrás de unos y otros, porque en última instancia Él es el dador de todo deseo y el que entusiasma las búsquedas trascendentales.

Desde los hontanares de la conciencia y con miras a la edificación personal y comunitaria, esgrimieron los relatos que acopian y derraman, que aglutinan y desbordan. Ellos estampan en los relatos la realidad que impacta en acontecimientos para poder entramarlos y darles sentido, y desde ese orden y armonía narrativa poder iluminar la vida de los pueblos.

Si en los móviles arcaicos de la humanidad se producen los relatos como encarnaciones de sentido para conciliar el mundo con los hombres y con Dios, se nos sugiere la natural conveniencia de la capacidad humanizante de los cuentos. Los textos sagrados judeocristianos nos revelan un Dios que se acerca a la humanidad en clave de amistad, y así hace más hombre al hombre elevándolo, y por eso decimos que también en el registro intertextual fantástico podría existir lo que en teología llamamos “admirable intercambio”, porque si lo sagrado se encarnó en la “letra de la humanidad” para divinizarlos... la letra fantástica, ¿no podría elevarnos hasta Dios y la Belleza?

La alegría cristiana, la Gloria, es del mismo tipo; pero elevada y gozosa de modo preeminente, que sería infinito ni nuestra capacidad no fuera limitada. Claro que ésta es una historia excelsa. Y cierta. El arte se ha autenticado. Dios es el Señor, de los ángeles y de los hombres... y de los elfos. La Leyenda y la Historia se han encontrado y fusionado (Tolkien, 1994: 57).

Notas

1. Los Inklings eran un cenáculo literario de académicos y escritores británicos vinculados a la Universidad de Oxford, en su mayoría de creencias cristianas, que se reunió en Oxford entre los primeros años 1930 y los 60, aunque su época más próspera duró sólo hasta finales de 1949. Los Inklings eran entusiastas de la literatura, que ponderaban el valor de la narrativa en ficción, y que impulsaban la escritura de fantasía.

2. Gesché (2002): “No es, en el procedimiento narrativo al menos, una mentira, producto de magia o imaginación”.

3. Begué, (2013: 51): “Aristóteles define a la metáfora a partir de una interpretación semántica que toma la palabra o nombre como unidad de base y cuyo análisis se ubica en el cruce de dos disciplinas: la retórica y la poética; la primera centrada en el arte de la persuadir, mediante el discurso oral y la argumentación; la segunda, centrada en la mimesis o arte de imitar las acciones humanas, vinculadas al poema trágico.”

4. Begué (2013: 57) ofrece una lúcida explicación: “La comprensión de dicho mensaje produce en nosotros placer porque el orden percibido hace descansar nuestra inteligencia y nuestra emocionalidad, atrapadas por la tensión que provoca la obra en nuestro vivir cotidiano. Se produce, al menos momentáneamente cierta transparencia, cierta clarificación de alguna situación más profunda y a menudo existencial.”

5. Redundancia explícita, ya que la “ficción” tiene su raíz en el verbo *fingere* (lat.), que significa: plasmar, manipular, dejar huella, dar forma con los dedos.

6. Jean Le Galliot (1981: 55): “La representación de las imágenes y los fantasmas ligados a las pulsiones es totalmente abundante y anárquica. Se impone una regulación, so pena de que el Yo se disperse o estalle. De ahí deriva el comienzo del segundo tiempo, en el cual aquel que no es un creador pero que se encuentra en vías de serlo alguna vez, va a esforzarse por desviar hacia otro lugar la actividad fantasmática inicial para utilizarla, en definitiva, como función sublimada de síntesis del Yo”.

7. Tolkien (1993): *“Diferimos enteramente acerca de la naturaleza de la relación entre la subcreación y la Creación. Yo hubiera dicho que la liberación «de los medios que el Creador ha utilizado ya» es la función fundamental de la «subcreación», un tributo a la infinitud de Su variedad potencial, uno de los modos en que en verdad se exhibe...”*

8. Dei Verbum, 7: “Este Evangelio, prometido antes por los Profetas, lo completó El y lo promulgó con su propia boca, como fuente de toda la verdad salvadora y de la ordenación de las costumbres. Lo cual fue realizado fielmente, tanto por los Apóstoles, que en la predicación oral comunicaron con ejemplos e instituciones lo que habían recibido por la palabra, por la convivencia y por las obras de Cristo, o habían aprendido

por la inspiración del Espíritu Santo, como por aquellos Apóstoles y varones apostólicos que, bajo la inspiración del mismo Espíritu, escribieron el mensaje de la salvación”.

9. Dei Verbum, 12: “Para descubrir la intención de los hagiógrafos, entre otras cosas hay que atender a “los géneros literarios”. Puesto que la verdad se propone y se expresa de maneras diversas en los textos de diverso género: histórico, profético, poético o en otros géneros literarios. Conviene, además, que el intérprete investigue el sentido que intentó expresar y expresó el hagiógrafo en cada circunstancia según la condición de su tiempo y de su cultura, según los géneros literarios usados en su época. Pues para entender rectamente lo que el autor sagrado quiso afirmar en sus escritos, hay que atender cuidadosamente tanto a las formas nativas usadas de pensar, de hablar o de narrar vigentes en los tiempos del hagiógrafo, como a las que en aquella época solían usarse en el trato mutuo de los hombres”.

10. En este aspecto, la obra de Paul Ricoeur aclara el panorama.

11. Entre estos “creadores de historias” podemos detectar algunos temas en lenguajes ficcionales contemporáneos: algunos de estos “rescates artísticos actuales” de “temas antiguos u originarios” encierran simplemente el relato de historias y aventuras viejas (Rowling y la saga de Harry Potter con como una especie de sincretismo de otras historias fantásticas); algunos otros: la creación de mundos donde la maldad y el bien inexorablemente aparecen (Úrsula Le Guin y sus Leyendas de Terramar); encontramos algunos que acentúan valores como la ecología (Miyazaki en la Princesa Mononoke y Nausicaa del Valle del Viento, en el rubro del animé japonés); la bondad y la conversión (Miyazaki y las divinidades de El viaje de Chihiro y las “viejas-abuelas” de El Castillo errante de Howl y El castillo en el cielo); la necesidad de lo trascendente (Miyazaki también en El viaje de Chihiro); los valores y la contención familiar (Mi vecino Totoro y Viaje de Chihiro de Miyazaki); la amistad (Miyazaki con Mi vecino Totoro y Porco Rosso y también Steamboy y Akira de Katsuhiro Otomo); finalmente, otros presentan una reminiscencia religiosa, incluso marcadamente cristiana (Como Lewis con Las crónicas de Narnia y Tolkien con toda su monumental obra).

12. Tolkien (1996: 3): *“Pero ahora Ilúvatar escuchaba sentado, y durante un largo rato le pareció bien, pues no había fallas en la música. Pero a medida que el tema prosperaba nació un deseo en el corazón de Melkor: entretener asuntos de su propia imaginación que no se acordaban con el tema de Ilúvatar, porque intentaba así acrecentar el poder y la gloria de la parte que le había sido asignada”.*

13. White (2010: 170): “Puede parecer extraño concebir la diferencia entre historia y ficción en términos de la diferencia entre la indagación dirigida a la provisión de la verdad y la indagación diseñada para dar acceso a lo real”.

Referencias

- Begué, M. F. (2013), “La metáfora viva de Paul Ricoeur comentada”, en *Teoliteraria*, 3, 5, 48-86.
- Bremond, C. (1970), “La lógica de los posibles narrativos”, en *Comunicaciones – Análisis estructural del relato*, 8, 87-109.
- Carpenter, H. (1993), *Cartas de J. R. R. Tolkien*, Barcelona: Minotauro.
- Charpentier, E. (1993), *Para leer el Antiguo Testamento*, Navarra: Estella.
- Durand, G. (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Taurus.
- Gesché, A. (2002), *Jesucristo*, Barcelona: Sígueme.
- Gesché, A. (2004), *El sentido*, Barcelona: Sígueme.
- Greimas, A. J. (1970), “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico”, en *Comunicaciones – Análisis estructural del relato*, 8, 45-86.
- Jaspers, K. (1971), *Philosophy III*, Chicago: University of Chicago Press.
- Jung, C. G. (2014), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós.
- Le Galliot, J. (1981), *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Buenos Aires: Hachette.
- Pearce, J. (2002), *JRR Tolkien, Señor de la Tierra Media*, Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, JRR. (1994), *Árbol y Hoja, y el poema Mythopoeia*, Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, JRR. (1993), *Cartas*, Nº 153 (selección de Humphrey Carpenter), Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, JRR. (1996), *El Silmarillion* (edición de Christopher Tolkien), Barcelona: Minotauro.
- White, H. (2010), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires: Prometeo

ESCRIBIR, NADAR, REZAR.
Cuerpo y lenguaje místico en *El nadador*
de Héctor Viel Temperley

Estrella Isabel Koira

e-mail: estrellakoira@gmail.com

Resumen

Escritura que nace de la experiencia amorosa de Dios, el libro *El nadador* (1967) de Héctor Viel Temperley se presenta ostensiblemente como un conjunto de poemas donde el cuerpo juega un papel fundamental tanto en la materialidad de sus recursos formales como en la construcción del yo lírico. Esta corporalidad en diálogo con el lenguaje de los místicos y con el acontecer mismo de la escritura (como cuerpo e inscripción del sujeto), serán los ejes de análisis para el trabajo que se propone.

Palabras claves: Héctor Viel Temperley, poesía argentina, mística, experiencia, figura estético-teológica.

Abstract

Writing that emerges from God's loving experience, *El nadador* (The Swimmer) presents itself ostensibly as a set of poems where the body plays a fundamental role not only in the materiality of formal resources but also in the construction of the lyrical I. This corporality in dialogue with the language of the mystics and the arising of writing as body and embodiment will be the axis of analysis in the paper.

Keywords: Héctor Viel Temperley, Argentine poetry, mysticism, experience, aesthetic-theological figure.

Zusammenfassung

Aus der liebevollen Erfahrung Gottes geschrieben wird Héctor Viel Temperleys Buch *El nadador* (1967) scheinbar als Gedichtsammlung präsentiert, in der der Körper sowohl in der Materialität seiner formalen Ressourcen als auch in der Konstruktion des lyrischen Selbst eine grundlegende Rolle spielt. Diese Körperlichkeit im Dialog mit der Sprache der Mystiker und mit dem Ereignis des Schreibens selbst (als Körper und Inschrift des Subjekts) werden die Achsen der Analyse der hier vorgeschlagenen Arbeit sein.

Schlüsselwörter: Héctor Viel Temperley, argentinische Poesie, Mystik, Erfahrung, ästhetisch-theologische Figur.

Original recibido: junio de 2018

aceptado: julio de 2018

Estrella Isabel Koira es Licenciada y Profesora Superior en Letras (UBA); Doctoranda en Letras (UCA) e Investigadora del SIPLET (UCA) – ALALITE; Rectora del Instituto Superior Nuestra Sra. De la Paz, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Precauciones antes de zambullirse

En el final de su prólogo a la *Obra Completa* de Héctor Viel Temperley, Tamara Kamenszain advierte que para escribir después de él –casi irremediabilmente– “habrá que aprender a nadar” (2004: 10). Nos colocamos, pues, en su estela y abrimos este texto con aquel cierre para profundizar las dimensiones de dicha advertencia, porque para decidir si se quiere “aprender a nadar” después de atravesar estos poemas será necesario primero vislumbrar los alcances de la natación de Dios (Kamenszain, 2000), habrá que precisar trascendencias, derivaciones teóricas y cuestiones vitales como lectores. Prevedemos, en definitiva, que dicha experiencia tendrá efectos insospechados.

A fin de aproximarnos a esos sentidos, vamos a trabajar con el conjunto de poemas que constituyen la obra *El nadador* (1967), segundo libro publicado por nuestro poeta, ya que en su misma nominación ofrece un indicio que tomamos como punto de partida para este itinerario de lectura y significación.

Para ello, vamos a analizar en primer lugar, la representación del cuerpo en estos poemas y los efectos que esta presencia provoca en el lenguaje; luego, la relación de sus enunciados con el lenguaje de los místicos; y finalmente, una aproximación al sentido que nos evoca valiéndonos de la categoría de figura, en su doble dimensión estético-teológica.

Soy el hombre que nada

El primero de los poemas se denomina “El nadador” –cuya importancia es tal que otorga su nombre al corpus poético– y es el que define un yo lírico de una vez y para siempre en la obra de Viel Temperley: “Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada” (Viel Temperley, 2004: 55).¹

Esta colocación marcada e insistente arroja isotopías que atraviesan el conjunto vinculando un “yo humano” definido por su acción –el hombre que nada– con un “Tú divino” definido como presencia intuida y deseada: “Soy el hombre que quiere ser aguada / para beber tus lluvias / con la piel de su pecho” (Viel Temperley, 2004: 55).

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada.
Soy el hombre que quiere ser aguada
para beber tus lluvias
con la piel de su pecho.
Soy el nadador, Señor, bota sin pierna bajo el cielo
para tus lluvias mansas,
para tus fuertes lluvias,
para todas tus aguas.
Las aguas como lonjas de una piel infinita,
las aguas libres y la de los lagos,
que no son más que cielos arrastrados
por tus caídos ángeles.

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada.
Tuyo es mi cuerpo, que hasta en las más bajas
aguas de los arroyos
se sostiene vibrante,
como en medio del aire.
Mi cuerpo que se hunde
en transparentes ríos
y va soltando en ellos
su aliento, lentamente,
dándoselo a aspirar
a la corriente.

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada
hasta las lluvias
de su infancia,
que a las tardes crecían
entre sus piernas salpicadas
como alto y limpio pajonal que aislaba
las casonas
y desde sus paredes
celestes se ensanchaba.

Soy el nadador, Señor, el hombre que nada
por la memoria de las aguas
hasta donde su pecho
recuerda las pisadas,
como marcas de luz, de tus sandalias.

Y recuerda los días cuando el cielo
rodaba hasta los ríos como un viento
y hacía el agua tan azul que el hombre
entraba en ella y respiraba.

Soy el hombre que nada hasta los cielos
con sus largas miradas.

Soy el nadador, Señor, sólo el hombre que nada.
Gracias doy a tus aguas porque en ellas
mis brazos todavía
hacen ruido de alas.

(Viel Temperley, 2004: 55-56)

La natación -hundimiento, sostenimiento, aliento, inspiración y exhalación- es actividad constante, compleja y necesaria para sobrevivir en el agua que pone en primer plano el cuerpo y sus experiencias: “Mi cuerpo que se hunde / en transparentes ríos y va soltando en ellos / su aliento, lentamente, / dándose a aspirar / a la corriente.” La centralidad del cuerpo es evidente, se presenta como ofrenda, se goza y se le rinde homenaje. En otro poema denominado “A mi cuerpo” se pide:

[...]
Señor, mira mi cuerpo.
Mira mi cuerpo antes que yo lo llame
y él me llame, gritándonos
de lejos.

[...]
(Viel Temperley, 2004: 57).

Este cuerpo potenciado es exterioridad, conexión intensa con la vida que, paradójicamente, se anonada para recordar un origen espiritual:

[...]
Qué lindo no tener adentro nada.
Ser como lazo, o ser la puñalada.
Qué lindo ser de afuera
y no de adentro,
como el campo y los pájaros,
como el viento y el hacha.
O si no ser de canto por afuera
y por dentro hueco,
como las guitarras.

[...]
Quedar vacío, ser como alambrado,
como dulce guitarra,
o como el aire fresco en los pulmones,
con su memoria de alas.
(Viel Temperley, 2004: 85-86)

El cuerpo es refugio, memoria y lugar de encuentro con Dios:

[...]

Señor, mira mi cuerpo.

Mira mi cuerpo, torre de mi infancia,
mira mi cuerpo, cueva a la que vuelvo

siempre

a sentarme solo

ante tu fuego.

[...]

(Viel Temperley, 2004: 57)

Es cuerpo con huellas que permiten que el nadador viaje hacia la infancia propia y hacia la infancia del hombre en general, cuando este tenía alas y el cielo y el agua se confundían. Su identidad de nadador lo hace posible y entonces, nadar es viajar en el agua con la memoria del cuerpo: “hasta las lluvias / de su infancia” o “hasta donde su pecho / recuerda las pisadas, / como marcas de luz, de tus sandalias.” (Viel Temperley, 2004: 56).

Nadar es, sobre todo, poner el cuerpo. Ponerlo en movimiento en el agua, exponerlo en la escritura, re-ponerlo en relación con Dios. Jugarse a declarar que es posible la experiencia de Dios porque hay un cuerpo anonadado que se entrega a su entera vivencia.

Nadar, finalmente, es metáfora viva de la experiencia de Dios, porque si para escribir según Viel Temperley hay que “verterlas [las palabras] como sangre y no como lenguaje”, si para escribir sobre el misterio “hay que ser fiel a las sensaciones”, su poesía nos está señalando en primer lugar, la estrecha relación entre lenguaje poético y experiencia y, por otro, el testimonio de la experiencia de lo trascendente que vivifica sus palabras.²

Natación de Dios

Llegamos entonces al núcleo de la cuestión ya que si hablamos de experiencia de Dios cabe preguntarnos por la relación de la poesía Héctor Viel Temperley con el lenguaje de los místicos.³

En primer lugar, hablamos de lenguaje de los místicos y no de experiencia mística por preferencia metodológica y en orden a evitar los aprioris clasificatorios. Pero sí entendemos que si hablamos de la representación de la

experiencia de Dios en estos poemas, bien cabe la exploración en las relaciones que la poética y los poemas de Viel Temperley pueden tener con aquel lenguaje que tradicionalmente es considerado místico.

Para ello, vamos a trabajar con los aportes de Juan Martín Velasco y de Alois Haas y, por otro lado, con las apreciaciones que Tamara Kamenzain nos brinda sobre el lenguaje poético.

Señala Alois Haas en su artículo “La problemática del lenguaje y la experiencia en la Mística Alemana” que “la mística cristiana ha insistido siempre –teórica y prácticamente- en el carácter experiencial de su objeto”; que es, añade, el “conocimiento experiencial de Dios” a pesar de que “dicha experiencia supera fundamentalmente toda posibilidad humana de hablar de ella” (2008: 80). E inmediatamente agrega:

El lenguaje que intenta alcanzar la experiencia de la unión gratuita de la criatura con Dios posee el carácter de simple medio que, respecto de lo que quiere comunicar, sólo logra ser un mero indicio. Por ello, sin el impulso sustentador de la experiencia, el hablar de cosas místicas sería algo sin sentido y, asimismo, inútil. (2008: 80).

Para Haas, lenguaje y experiencia mística son de tal modo inescindibles que toda expresión que remita a la experiencia de Dios deberá ser entendida como “afirmación testimonial” del sujeto que enuncia y, en ese mismo horizonte, pedirá a su receptor credibilidad, más allá de que estén dadas o no las condiciones para dicha interpretación, es decir, más allá de que su contexto cultural sea receptivo de tales afirmaciones.

En tal sentido, el lenguaje con toda su potencia creadora restituye el hecho en su evocación, “permite que el suceso anímico escape del aislamiento que lo amenaza” (Haas, 2008: 81) y, además, inscribe definitivamente la experiencia al manifestarse a través de la palabra. El lenguaje, entendido de este modo, es parte constitutiva de la experiencia que lo origina. Es, como expresa Juan Martín Velasco, “la primera corporalización o encarnación de la experiencia mística” (2007: 58).

Del mismo modo ocurre con el lenguaje de la lírica. A diferencia del discurso de la narrativa o del teatro, el yo lírico afirma sus imágenes y metáforas desde un yo real que se convierte en garantía de esa experiencia (Hamburger, 1995). Dice Tamara Kamenzain, en este sentido, que “El lector de poesía que lee el

verso «sol cuello cortado», apuesta a que detrás de ese enunciado supuestamente disparatado, hay una experiencia subjetiva que lo avala” (2009). La pregunta es qué sucede cuando esa experiencia del yo lírico, que remite a un yo real, es experiencia divina.⁴

Palabra, brazada, palabra

Juan Martín Velasco afirma que para conocer el mundo de lo místico evitando usos y abusos del término hay que comenzar por describir e interpretar sus manifestaciones. Por extensión, podemos conjeturar que para reconocer esta cuestión en la poesía de Viel Temperley tenemos que describir e interpretar las manifestaciones de sus textos que expresan las vivencias de Dios. Es decir, ir desde lenguaje hacia la experiencia.

En este camino comenzamos por el primer rasgo que señala Velasco para caracterizar el lenguaje de la mística: la *proximidad*. Se sabe de Dios porque se tuvo “experiencia de él”: “Soy el nadador, señor, sólo el hombre que nada. / Gracias doy a tus aguas porque en ellas / mis brazos todavía / hacen ruido de alas.”

Para expresar esta experiencia, al lenguaje se lo exige al máximo, se lo lleva al límite de su poder significativo, su naturaleza necesariamente es simbólica. En el caso de “El nadador” el agua es símbolo de la presencia de Dios y la natación metáfora de la actitud del creyente y las referencias que surgen de esta combinación estallan en plenitud de significaciones. Sin embargo, el texto ensaya otros espacios simbólicos como la pampa de Achala para dar cuenta del misterio: Inmensa, deshabitada, alta, plena de aire y altas aguas, cercanas al cielo. Zona donde se respira y, a la vez, se zambulle.

Para lavar la tristeza
hoy llevaría cuerpo y alma
a los chorros helados
de la Pampa de Achala.
[...]
Me quitaría las botas
una a una
durante largo rato,
miraría una vez más
sobre el poncho el revólver,

las crines del caballo,
respiraría, me santiguaría,
y avanzaría despacio...

[...]

(Viel Temperley, 2004: 62-63)

El lenguaje de los místicos se vale de la paradoja, del oxímoron, de la contradicción: “Las paradojas del lenguaje místico remiten, más allá todavía, a la condición misteriosa de la realidad dada en la experiencia, de su contenido, del Dios que se hace presente en ella” (Martín Velasco, 2004: 21). Referente inasible que violenta al lenguaje: “La paradoja lingüística es la expresión del *ethos*, de la condición paradójica del ser humano, reflejo, imagen, del Misterio, incomprendible para el hombre, de Dios” (Martín Velasco, 2004: 22).

Este lenguaje afirma la *presencia del misterio*, como realidad enteramente anterior y superior al hombre, presencia que es pura trascendencia. El sujeto es pasivo. No busca, es hallado. La experiencia es vivida como si el ser fuera tomado por una realidad conocida.

[...]

De espaldas, solo, quieto.
No escucho más que el viento
y a su arena cegante.
Abiertas las costillas
dejo que el sol voltee
su caballo en mi sangre.

Dejo que sobre el hueso
de la frente
me marque
su herradura, incendiándome.

Yo, sometido a libertad, sujeta
a toda luz mi carne
yo, impenetrable pese a todo, rígida
como una columna de agua amarga el alma
no sé más que cerrarme.

En mi garganta,
el llanto atravesado como llave.

[...]

(Viel Temperley, 2004: 75)

La experiencia es cognoscitiva: “Siempre soy el que ve lo que ya ha visto, / lo que ha tocado ya, lo que conoce, / no me puedo morir porque ya tengo / la muerte atrás, vestida como novia” (Viel Temperley, 2004: 87) y produce una verdadera comunicación con lo real, una *penetración intuitiva* de la realidad:

[...]

Es otra claridad
la que veía
con los ojos abiertos o cerrados
bajo el blanco pañuelo,
convaleciente, solo, como muerto
para las altas aves y las nubes...

Es una claridad, hermanos,
de la que un Juan dio testimonio
y sobre la que otro Juan
reclinó su cabeza.

[...]

(Viel Temperley, 2004: 65)

Nadar en todas tus aguas

Desde hace más de diez años en el grupo interdisciplinario de investigación (SIPIET) hemos estado trabajando con especial interés la cuestión metodológica porque comprendemos que es requisito indispensable para sostener con seriedad una investigación de carácter dialógico. En este caso, como se trata de una labor de investigadores que parten del común de su credo, la clave de esta contribución es la síntesis de fe y cultura a la luz del Evangelio, pero asumiendo el necesario dinamismo que esta síntesis exige. Dice Cecilia Avenatti:

Reconocer la dimensión del don no significa recibir lo dado como algo estático y clausurado en sí, sino introducirse en el dinamismo creativo de la donación, a fin de que por medio de la acción de la libertad se produzca la invención de “algo nuevo desconocido, no inventado todavía” donde el sentido pueda manifestarse.

Ese sentido tiene en la “razón poética” su lugar privilegiado de manifestación, precisamente desde la figura estética. Siguiendo a Avenatti:

Revalidada por Heidegger, Ricoeur y Zambrano entre otros, la «razón poética» legitimó su voz como «lugar» existencial en donde se presencializa el sentido.

Desde Balthasar hasta Gesché, pasando por Rahner y González de Cardedal, también la teología se abrió a la consideración del carácter teofánico de la figura estética.⁵

Avenatti postula que, en la actualidad, tanto el giro lingüístico dado en Filosofía y en las Ciencias Sociales como el Postestructuralismo han colocado al sujeto y al lenguaje en “la encrucijada de la referencialidad”, en la imposibilidad del decir, de interpretar, de construir sentido y señala que trabajar con la figura estética nos libera de esa problemática ya que ella “ofrece un camino hacia una referencialidad que no le viene dada «desde fuera» sino «desde sí», es decir, desde ese «lugar» de recíproca interioridad cordial que se alumbra en el encuentro entre sujeto y objeto”.

La figura, entendida por Avenatti como *umbra futurorum*, forma que espera por ser consumada por el receptor, es una conjunción necesaria de forma y profundidad que no necesita legitimar su referencia en la exterioridad, porque “desde el interior del dinamismo entre forma y profundidad brota la posibilidad de una referencialidad que se autolegitimaría «desde sí»”.

De allí su carácter artístico y, por otro lado, su proyección filosófico-teológica: la noción de figura nos posibilita el abordaje desde el análisis de la forma literaria y nos ofrece generosamente la posibilidad de la interpretación, de la búsqueda de un sentido iluminado desde disciplinas que hablan de lo humano en su integridad.

Entendemos como herramienta de análisis literario a la figura en tanto constelación de recursos formales –sean estos de índole fónico, sintáctico, semántico, gráfico o retórico– a los que podemos dotar de significación.⁶ Es decir, que los elementos que dan forma única a un texto literario –sea este narrativo, lírico o dramático– entablan una relación que en su combinada presencia disparan la connotación armando redes, isotopías, diálogos, contraposiciones.

En este sentido, y proyectando esta dimensión hacia un horizonte hermenéutico, cabe preguntarnos entonces sobre la figura que arma el conjunto de poemas *El nadador* y vamos a pensarlas efectivamente a partir de los sentidos del agua, tan patentes en estos textos.

En primer lugar, no podemos dejar de lado la propia historia del agua como símbolo, “como fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora” (Chevalier, 1986: 52).

Las aguas, masa indiferenciada, representan la infinidad de lo posible, contienen todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción. Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración. (Chevalier, 1986: 52)

En los poemas de Héctor Viel Temperley el agua se presenta de manera múltiple, son todas “tus aguas”, son lluvias mansas o fuertes, son libres o forman lagos, son transparentes o bajas, son chorro para lavar la tristeza o mar que lava el cuerpo.⁷ El agua es posibilidad de viaje hacia la identidad cuando se dice “He buscado un arroyo que conoció mi infancia” y camino hacia el origen “cuando el cielo / rodaba hasta los ríos como un viento”. El agua es refugio y espacio que se desea integrar “Soy el hombre que quiere ser aguada”. Por ello, si nadar es metáfora de la experiencia de Dios, el agua –en su multiplicidad–, es su figura como Padre Creador cercano y deseado, principio y destino del hombre.

Nadar, escribir, rezar

Dijimos, entonces que el agua es un símbolo excedente que se convierte en figura de Dios. En esta tensión entre la revelación de la forma artística y el fundamento que oculta, aparece su imagen dándonos un poco más, ofreciendo coordenadas precisas que nos remiten a una mística en contexto. Estamos ciertamente frente a una mística cristiana: “soy el hombre que nada / por la memoria de las aguas / hasta donde su pecho / recuerda las pisadas, / como marcas de luz, de tus sandalias.”, o “Es una claridad, hermanos, / de la que un Juan dio testimonio / y sobre la que otro Juan / reclinó su cabeza.” Los versos inscriben la poesía de Héctor Viel Temperley en una larga tradición mística cristiana que podemos conjeturar en relación con la tradición mística española de la vía unitiva.⁸

El espacio representado y ciertos elementos culturales a evaluar en futuros acercamientos a su obra nos abren la posibilidad de patrones formales argentinos. Su escritura tatuada, la marca del cuerpo en la palabra, nos sigue provocando la reflexión sobre el lenguaje poético y la experiencia. Su forma artística nos habla de otros lenguajes para hablar de Dios (y a Dios).

La obra de Héctor Viel Temperley seguirá abriendo posibilidades de natación, de inmersiones, de salvadoras salidas a flote. Seguirá poniendo el cuerpo, nos pedirá el nuestro. Seguirá dando testimonio, nos pondrá en conflicto. Nos dará la oportunidad, si se acepta el desafío en un espejo de agua más amplio, de reformular el canon de la Literatura argentina dándole un capítulo especial a los lenguajes de la mística.

Notas

1. Es la metáfora que más se popularizó de la poesía de Héctor Viel Temperley si bien el texto en su momento no fue el más leído. Más impacto tuvo su libro siguiente (*Humanae vitae mía*) y fundamentalmente, sus dos libros finales (*Crawl* y *Hospital Británico*) que lo ubicaron en el canon de la poesía contemporánea argentina. Está vinculada, además, a cuestiones biográficas ya que el poeta amaba la natación y la ejercitación del cuerpo en actividades que lo exigieran al extremo.

2. Dice Viel Temperley (2004: 11) en la advertencia al conjunto de poemas “El arma” que integra su primer libro *Poemas con caballos* (1956): “Sé que debo advertir al lector de *El arma*, de que esos ejercicios no están inspirados en el amor físico, y menos aún en el de sus amantes. Pero, aunque reconozca que el poema puede ser desviadamente interpretado, me niego a comprometer a mis 20 años – acusándolos de maltratar el referido asunto – en la impresión que causen sus imágenes y su simbolismo. No puedo hacerlo, porque a la edad en que escribí *El arma*, ya sabía que para mantener en secreto el sentido de un poema como éste, no hay mejor actitud que la de ser fiel a nuestras sensaciones. Así, llégase al punto de humanizar las palabras, de hacerlas rodar por la sangre. O sea, de vertirlas como sangre y no como lenguaje. Y ésa fue la técnica que, pese a sus alcances previstos, guió la construcción de *El arma*.”

3. Este trabajo se enmarca en una investigación que lleva a cabo el *Seminario Permanente diálogos Literatura, Estética y Teología* de la Facultad de Teología de la UCA (SIPLLET) acerca en las condiciones de posibilidad de una poesía argentina

vinculada a la tradición mística. Para ello, bajo la dirección de la Dra. Cecilia Avenatti, se han reunido un grupo de investigadores que trabajan el lenguaje de los místicos en la obra de poética de Hugo Mujica, Miguel Ángel Bustos, Amelia Biagioni, Héctor Viel Temperley, entre otros. Por otra parte, la indagación en la obra de este último poeta constituye el eje de la tesis de doctorado de la autora de la presente comunicación.

4. “Mientras la narrativa se ocupa de armar mundos autónomos cuya verosimilitud para el lector está dada por lo que les pasa a los personajes que habitan adentro de esos mundos, la credibilidad de la poesía, como maravillosamente lo enunció Käthe Hamburger en *La lógica de la literatura*, depende de esa instancia que ella define como yo lírico, un concepto que no alude al yo del autor sino a esa garantía de realidad que le permite al lector creer en lo que le dice el poema y no considerarlo un disparate.” Kamenszain, Tamara. “Presencia del presente”, www.cceba.org.ar. Consultado el 28/1/09

5. Ahora bien, la postulación del «don» y la «gratuidad» como «figuras estéticas» y por tanto «lugares» de encuentro entre la literatura y la teología se realiza aquí sobre el supuesto de la afirmación de existencia del «otro», todo lo cual constituye la piedra basal del edificio de la «referencialidad». En efecto, afirmar que las cosas existen en estado de «donación» implica considerar a la «gratuidad» como la actualización de un exceso y al «otro» como «lugar» de revelación. Las figuras del «don», de la «gratuidad» y de la «otredad» se presentan como lenguajes referenciales abiertos hacia el «sentido». En la medida en que el lenguaje estético –sea literario, musical, plástico o teatral– se construya y se piense sobre la base de este dinamismo de referencialidad, puede ser considerado como un ámbito de revelación donde la totalidad se presencializa en un iluminado fragmento de tiempo. Hasta aquí el argumento cierra sin mayores dificultades. Y, sin embargo, sabemos por experiencia que, en general, nuestros lenguajes –en la múltiple variedad de sus posibles discursos– han entrado en un estado de agotamiento en el que cada vez concluyen con menos fuerza de convicción. (...) Avenatti, Cecilia Inés. “*El lenguaje de la figura estética en la encrucijada de la referencialidad. «Desde» la herida, «en» la paradoja, «hacia» el sentido*”, actas de la XXVI Semana Argentina de Teología. La Falda, Córdoba 16 al 19 de julio de 2007.

6. La noción de figura desde nuestra perspectiva es deudora de la estética de Julio Cortázar. (Koira, 2007).

7. Según Gregorio de Nisa, los pozos conservan un agua estancada. «Pero el pozo del Esposo es pozo de aguas vivas. Tiene la profundidad del pozo y la movilidad del río» (Chevalier, 1986: 55).

8. Estas cuestiones son material de estudio de nuestra tesis doctoral.

Referencias

- Avenatti de Palumbo, C. (2007). El lenguaje de la figura en la encrucijada de la referencialidad. "Desde" la herida, "en" la paradoja, "hacia" el sentido. XXVI Semana Argentina de Teología. La Falda.
- Chevalier, J. y. (1986). Diccionario de símbolos. Barcelona: Herder.
- Haas, A. M. (2008). La problemática del lenguaje y la experiencia en la Mística Alemana. En H. U. Balthasar, Mística, cuestiones fundamentales. Buenos Aires: Agape Libros. 79-110
- Kamenszain, T. (2000). Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía). Buenos Aires: Paidós.
- Koira, E. I. (2007). Nos-otros: figura y representación en vistas a Bicentenario de la Revolución de Mayo. Primer coloquio ALALITE. Río de Janeiro. Actas del Primer Coloquio Latinoamericano de Literatura y Teología. ISBN 978-987-23520-0-4.
- Martín Velasco, J. (2004). El fenómeno místico en la historia y en la actualidad. En J. Martín Velasco, La experiencia mística. Madrid: Trotta. 15-49
- Martín Velasco, J. (2007). Mística y humanismo. Madrid: PPC.
- Viel Temperley, H. (2004). Obra completa. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

“¡TARDE TE AMÉ, LOCURA TAN ANTIGUA Y TAN NUEVA,
TARDE TE AMÉ!”

Paradoja y exceso en Hadewijch de Amberes
y Adolphe Gesché¹

Juan Quelas

e-mail: juanquelas@gmail.com

Resumen

El presente artículo analiza cómo el lenguaje paradójico de la beguina medieval Hadewijch de Amberes tiene contactos con el lenguaje del exceso del teólogo belga contemporáneo Adolphe Gesché. El puente creado en el artículo quiere mostrar cómo la distancia de siglos entre ambos autores no impide extender los límites de la razón racionante hacia las fronteras del lenguaje.

Palabras clave: Adolphe Gesché, Hadewijch de Amberes, paradoja, exceso, teología

Abstract

This article analyses how the paradoxical language of the medieval Beguine Hadewijch of Antwerp has contacts with the language of excess of the contemporary Belgian theologian Adolphe Gesché. The bridge created in the article wants to show how the distance of centuries between the two authors does not prevent extending the limits of reasoning towards the frontiers of language

Keywords: Adolphe Gesché, Hadewijch of Antwerp, paradox, excess, theology

Zusammenfassung

Dieser Artikel analysiert die Art und Weise des Kontakts der paradoxen Sprache der mittelalterlichen Begine Hadewijch von Antwerpen zur Sprache des Überschusses des zeitgenössischen belgischen Theologen Adolphe Gesché. Die im Artikel geschaffene Brücke soll zeigen, dass die Distanz von Jahrhunderten zwischen den beiden Autoren es nicht verhindert, die Grenzen des vernünftigen Denkens auf die Grenzen der Sprache auszudehnen.

Schlüsselwörter: Adolphe Gesché, Hadewijch von Antwerpen, Paradoxon, Exzess, Theologie

Original recibido: junio de 2018

aceptado: agosto de 2018

Juan Quelas es Presbítero diocesano de Chascomús. Doctor en teología dogmática por la Universidad Pontificia Comillas de Madrid. Docente e investigador de la Universidad Católica Argentina. Miembro del Seminario Interdisciplinar Permanente Literatura, Estética y Teología (SIPLET). Miembro de ALALITE (Vicepresidente 2010-2012). Miembro del Reseau Gesché (Universidad de Lovaina). Miembro de la Sociedad Argentina de Teología. Asesor de la Fundación Horizonte de Máxima, desarrollando las profesiones al servicio de los más vulnerables.

“A veces hay que llegar
hasta el borde de la locura
para encontrar las palabras
que digan lo que hay que decir”
(Gesché, 2002a)

Preludio

Bajo el pétreo yugo de la herencia cartesiana, nos hemos acostumbrado a creer que el único modo de hacer ciencia o de abordar la llamada “realidad” es por medio de pensamientos claros y distintos.² Pero ¿esto es verdadero? ¿Acaso hoy en la avanzada de las ciencias no se recurre, por ejemplo, a metáforas para explicar la realidad que desborda las mentes y el lenguaje de los científicos?³

Desde esta ampliación de miras, la teología tiene que volver a encontrar su suelo y su cielo, para poder decir, con un lenguaje ampliado hasta los límites, aquella realidad que desborda siempre su saber: Dios, el hombre, el cosmos, el mal, y la relación entre todos ellos. Desde las fronteras del lenguaje habrá que articular un discurso que, siendo verdadero, no quede atrapado en las asfixiantes tenazas de la racionalidad racionante.⁴ Convencidos de que hay otras racionalidades que dicen la realidad, proponemos un viaje a través de las paradojas que refulgen en las poesías de Hadewijch de Amberes, mística flamenca del siglo XIII, y el lenguaje del exceso, llamado así por Adolphe Gesché, teólogo belga del siglo XX.⁵ Esta “locura” antigua y nueva, el asalto a los confines del lenguaje, impondrá el coraje nuevo que hay que tener hoy para decir aquellas palabras que siempre han tenido lugar en el corazón y la inteligencia de los hombres.⁶

“Mientras que la piedad conservadora no corre ningún riesgo y permanece en el silencio, la palabra creadora corre el riesgo de atreverse” (Gesché, 1997: 277):
“Mientras todo reposaba en el más profundo silencio y la noche alcanzaba en su curso la mitad de su ruta, tu Palabra todopoderosa, Señor, se elevó de su trono real”.⁷

No pretendo ser exhaustivo (eso excedería las posibilidades del tiempo otorgado, además de ser una imposibilidad metafísica), sino sólo presentar a estos dos autores, tan distantes y tan cercanos, para que nos provoquen a

pensar desde nuestras coordenadas, en nuestro aquí y ahora. Más que ofrecer respuestas, quisiera espolear preguntas.⁸

1. El lenguaje de la paradoja en Hadewijch

Para la RAE paradoja es: 1) Idea extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de las personas; 2) Aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera; 3) Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción.⁹ Como vemos, la paradoja se resuelve (en el diccionario) como contradicción o como absurdo. Algo muy distinto ocurre en el lenguaje de nuestra mística. Lejos de entrañar contradicción, las paradojas de esta admirable mujer del siglo XIII nos elevan hasta alturas insospechadas (o nos sumergen en abismos insondables: es lo mismo).¹⁰ ¿Por qué todos los místicos han recurrido al lenguaje de la paradoja (cuando no al silencio) para expresar sus experiencias? ¿No es acaso por la incapacidad del lenguaje de decir aquello que se ha experimentado? La paradoja permite decir des-diciendo, aludir sin definir, mostrar sin demostrar, señalar sin agotar, hablar sin callar. Y todo esto conservando verdad (que la verdad sólo pueda ser dicha en lenguaje claro y distinto es un *a priori* que habría que demostrar). Como dice Amador Vega:

“(tenemos) la necesidad de la paradoja como único recurso que puede romper los límites del lenguaje con sentido” (Vega, 2005: 118).

La paradoja manifiesta la complejidad de la vida misma. Es el desborde de la vida manifestada en el lenguaje. Así se expresa de Lubac:

“(…) la paradoja está por todas partes *en la realidad, antes de estar en el pensamiento*. Está en todo de manera estable. Siempre vuelve a renacer (...) La paradoja, en el mejor sentido, es la objetividad. Cuanto más se eleva, se enriquece y se interioriza la vida, tanto más terreno gana la paradoja. Ya soberana en la vida simplemente humana, su reino de elección es la vida del espíritu. La vida mística es su triunfo. *Paradoja: la palabra designa ante todo las cosas en sí mismas, no en el modo de decirlas*” (Lubac, 1992: 55)¹¹.

De la obra de Hadewijch nos limitaremos a sus poemas. Y de éstos, presentaremos un recorte, fijándonos en aquellos poemas que hablan del amor.¹² La elección no es casual, ya que el amor (quizás junto al dolor) es la experiencia humana indecible por antonomasia, y se presta admirablemente

para ser dicho de modo paradójal.¹³ Leamos los fragmentos, dejando que las paradojas se asienten en nuestro interior:

“Juntos, consuelo y desdicha forman
el extraño sabor del amor”. (Hadewijch, 2000: 98)

“El Amor invencible desconcierta a la mente:
está cerca de quien se extravía
y lejos de quien lo comprende”. (Hadewijch, 2000: 99)

“Hambre y saciedad inseparables
son el patrimonio del libre amor”. (Hadewijch, 2000: 100)

Y el, quizás, más impresionante de sus poemas, donde reúne una serie de paradojas magistrales:

“Son sus violencias lo más dulce de Amor,
su abismo insondable es su forma más bella,
perderse en él es alcanzar la meta.
Tener hambre de él es alimentarse y deleitarse,
la inquietud de amor es un estado seguro,
su herida mayor, bálsamo soberano,
languidecer por él es nuestro vigor,
eclipsándose se revela,
si hace sufrir, da salud,
si se esconde, nos muestra sus secretos,
es rehusándose como se entrega,
no tiene rima ni razón y es poesía,
cautivándonos nos libera,
sus golpes más duros son el más dulce consuelo
¡qué privilegio si nos toma por entero!
Es cuando se va cuando está más cercano,
su silencio más hondo es su canto más alto,
su cólera peor, su mejor recompensa,
su amenaza nos calma
y su tristeza consuela todas las penas:
no tener nada es su riqueza inagotable.
Pero del Amor se puede decir también
que su seguridad nos lleva al naufragio,
y su estado más sublime nos hunde hasta el fondo;
su opulencia nos empobrece
y sus beneficios son nuestras desdichas;

sus consuelos nos agrandan las heridas;
su trato es a menudo mortal;
su alimento es hambre, su ciencia, extravío;
su escuela nos enseña a perdernos,
su amistad es cruel y violenta;
nos huye cuando nos es fiel,
para manifestarse se esconde sin dejar rastro,
y sus dones nos despojan aún más.
Sus promesas son seductoras,
su ornato nos desnuda,
su verdad nos decepciona
y su seguridad es mentirosa". (Hadewijch, 2000: 106s.)

El poema termina así:¹⁴

"Éste es el testimonio que yo misma y muchas otras
podemos manifestar,
quienes vimos del Amor las maravillas,
y recibimos escarnio
al creer poseer lo que para sí guardaba.
Desde que así jugó conmigo
y aprendí a conocer sus modos,
me comporto de manera muy distinta:
no me engañan ya
ni promesas ni amenazas;
yo le quiero tal cual es, y poco importa
que sea dulce o cruel".¹⁵

Quizás la paradoja más sorprendente es la siguiente, donde junta dos
opuestos que pocos osarían reunir:¹⁶

"El séptimo nombre (de Amor) es Infierno,
y de ese amor yo he probado el tormento".¹⁷

Para terminar con esta muestra de nuestra mística, el poema de las paradojas
infinitas, donde reúne hábilmente, los extremos del lenguaje:

"Tan pronto ardiente, tan pronto frío,
Ahora tímido y audaz hace un instante,
Numerosos son los caprichos del amor (...)
Tan pronto gentil, tan pronto terrible,
Cercano ahora y lejano hace un instante (...)
Tan pronto ligero, tan pronto pesado,
Sombrío ahora, claro hace un instante".¹⁸

Las paradojas de Hadewijch hacen explotar la cabeza y el corazón. En efecto: ¿cómo una realidad puede ser fría y caliente a la vez? ¿Cómo puede estar cerca y lejos en el mismo momento? Si alguien quiere acercarse a la realidad que señala el lenguaje de esta mujer, deberá hacerlo sin los *pre*-juicios de la lógica racionante. Sólo quien se acerca con la lógica de la experiencia del amor, con la lógica poética del artista, con la lógica desbordante de la vida, podrá captar la médula de aquello que es expresado en estos sublimes versos de esta mística medieval. ¿No prestaría este lenguaje un buen servicio a los constreñidos cánones de la científicidad y de las academias del pensamiento?

2. El lenguaje del exceso en Gesché

En el siglo XX, un teólogo belga ha propuesto repensar la teología sobre la trama del exceso.¹⁹ De hecho, él propone un acercamiento para una “definición” desde esta óptica: “la teología es la búsqueda más propia de la verdad, que consiste en asistir a su nacimiento bajo la égida de un exceso”. Y cita a Ernst Jünger, escritor alemán del siglo XX, que define la teología como “ciencia de las demasías”. (Gesché 2002ass.) Para la RAE, exceso es: 1) Parte que excede y pasa más allá de la medida o regla; 2) Cosa que sale en cualquier línea de los límites de lo ordinario o de lo lícito; 3) Aquello en que algo excede a otra cosa; 4) Abuso, delito o crimen; 5) Vicio por ilegalidad del acto administrativo.²⁰ Como vemos, todos aspectos negativos. No es en este sentido como Gesché toma la palabra. Para él, exceso es el plus de verdad que hay en la realidad, y en el método con que esa realidad se aborda para que el resultado sea verdadero: “la idea que avanzamos es que la mejor manera de llegar hasta el fondo de una cuestión (...) es llevarla hasta su límite, no ya para querer explicarla, sino para cuestionarla hasta el fin. Y apostamos cualquier cosa a que esta forma de actuar (llegar hasta el límite) pertenece no solamente a la epistemología de cualquier saber, sino que la introducción precisa de esta idea suprema que es la idea de Dios puede contribuir de forma singular a comprobar esta regla epistemológica” (Gesché, 2002a: 12).²¹

¿Por qué un teólogo plantea esta palabra: “exceso” para hablar de Dios, del hombre, del mal, si esta palabra está cargada de negatividades?²² ¿No se habla acaso del exceso de velocidad, del exceso de alcohol, del exceso de prudencia,

del exceso de comida, todos con carga negativa? ¿Querrá el autor provocar el pensamiento? Ciertamente, y más que eso: Gesché pretende liberar la teología de los sujetos bienpensantes que la han acorralado metiéndola dentro de límites intolerables.²³ Haciéndola digerible, no excesiva, se ha matado su propia vitalidad interna, la que nace del exceso de un Dios que, dejando su cielo, ha querido internarse en nuestro suelo para compartir su vida con nosotros. Es el exceso de la creación, el exceso de la encarnación, el exceso de la divinización, “el tema de la sobreabundancia de la gracia” (Gesché, 2002a: 119). Todas realidades desbordantes, indecibles, contrastantes, que hacen saltar todas las previsiones de la razón. (Gesché, 2004a: 23). Sobre el fuego de la revelación bíblica, este teólogo se atreve a echar leña, para acrecentar el calor del pensamiento que se deja alumbrar por este exceso, el plus de amor que impregna toda la realidad, también la del pensamiento humano. Así lo asegura él mismo: “Un pensamiento sobreabundante (*“in mentis excessu”*: Salmo 67, 28) puede resultar beneficioso”. (Gesché, 2002a: 13) Porque “no es posible dejar de pensar en Dios y en su «exceso»”; (Gesché, 2002a: 14) porque “hay en Dios una sobreabundancia que no tenemos ningún derecho a restringir”. (Gesché, 2002a: 97) Gesché aboga por una teología que tenga “esa pasión, esa «orgía», esa «erótica», esa patética, que son las únicas capaces de responder a las proporciones de una salvación”. (Gesché, 2002a: 99) Desde aquí se comprende que Gesché diga: “A Dios no lo preceden nuestras definiciones. *Dios está en la contradicción de lo que esperamos*” (Gesché, 2002a: 177).²⁴ ¿Decir esto no es un bello exceso que, paradójicamente, nos acerca al Dios de Jesucristo?²⁵

3. Locura, paradoja y exceso

Quienes pueden sostener las paradojas y el lenguaje del exceso, necesariamente han de ser considerados locos, maniáticos, idos, extravagantes, desequilibrados, excéntricos y perturbados por los bienpensantes de la razón.²⁶ Porque la paradoja es un ariete contra los límites del lenguaje. Y el exceso, un desborde de los contenidos de la razón. Esa es su propia lógica, su razón de ser, su ínsita existencia. Por eso todos los creadores y renovadores del lenguaje, los místicos, los santos, los amantes, han de ser considerados locos, alélados, a los ojos de los cuerdos, aquellos que sólo son capaces de estar en sí mismos.²⁷ En

la historia del cristianismo, esto es patente. Esos “locos” pueden ser considerados como figuras del Cordero de Dios.²⁸ Porque los locos, como el Cordero de Dios,

“(…) portan el castigo de sus hermanos y por ellos profieren la verdad que a todos los atañe. Los locos, por el exceso del dolor, saben y dicen las pocas palabras verdaderas que tenemos sobre el hombre, como si fuera necesario perder ese rubor animal que todos llevamos en nuestra faz para adquirir el valor de mirar cara a cara la esfinge. Y para conocernos a nosotros mismos, sin padecer asco de nuestra pobreza y sin desistir por eso de amarnos hasta el final. Destino (…) que le da conciencia de extranjero en su mundo propio, soledad de ajeno entre los suyos e incapacidad para amar y ser amado, aun cuando su corazón sea un volcán en llamas” (González de Cardedal, 1996: 298).²⁹

Los locos, arrebatados hacia un no-lugar-fuera-de-sí-mismos, son capaces de “circunscribir el punto de fuga por el que nos desvían hacia un absoluto. Se trata de un extravío hacia otra tierra, donde la loca (la mujer que se pierde) y el loco (el hombre que ríe) crean el desafío de un desligado” (de Certeau, 2006: 40).³⁰ Y en esto, locos, místicos y teólogos son hermanos gemelos: los tres, cada uno a su modo, nos desvían hacia un absoluto, hacia un más-allá, hacia un “no sé qué que quedan balbuciendo”.³¹

La paradoja enloquece porque hace explotar las reglas de la lógica humana, sosteniendo a la par, extremos contrarios. ¡Y esto es constitutivo del cristianismo!³² “Las religiones se mueren por falta de paradojas”, dice Cioran.³³ El lenguaje del exceso abrumba, porque continuamente exige salir de sí mismo, para ser llevado hacia un más-allá, un *plus* que nos es dado por la realidad que, desbordante de sí misma, nos arrebatada hacia su plenitud. Soportarlo enloquece; cargar el secreto desfigura; mostrarlo a los hombres lleva al escarnio. Por eso “su figura es triste (,) porque pone al desnudo la ridícula razón de quienes lo miran, pero lo es también porque desnuda la necesidad de querer el hombre recorrer la distancia entre el hombre y Dios con la sola fuerza de su voluntad y determinación”.³⁴ Como el Cordero de Dios.³⁵ Sin embargo, los místicos como portadores del lenguaje de la paradoja, y los teólogos como portadores del exceso, pueden ampliar las racionalidades de un hombre que quiere contar sólo con sí mismo y sus propias fuerzas para dar razón de la totalidad. Oigamos a una especialista en pastoral con enfermos mentales:³⁶

“la fréquentation de la folie émonde des certitudes, rend plus modeste, creuse en soi une humanité insoupçonnée. Ainsi, par cet allègement de la vie spirituelle, par ce dépouillement effectué malgré soi, s’ouvrent des chemins inédits pour la croyance”.³⁷

Por eso propone “une acception plus large de la notion de folie, quand elle désigne une capacité créatrice qui libère des systèmes et fait aller au-delà du déjà-vu” (Durand-Wood, 2009: 197).³⁸

¿Habría que evocar la bellísima película *Séraphine*, donde todos estos temas entran en juego?:³⁹ creatividad, marginalidad, exceso, paradoja, arte, belleza, locura.

La locura puede ser una puerta abierta a ese plus que la realidad humana y la de Dios ofrecen al hombre, para ensancharle los horizontes hasta donde no es posible con las solas fuerzas humanas, las meras herramientas de la razón, el propio deseo subjetivo:

“Parler de la folie psychique comme d’un moyen d’ouverture à l’évangile, ça n’est pas glorifier la maladie. Celle-ci donne lieu à des grandes souffrances dont certaines conduisent au suicide, comment pourrions-nous l’oublier. Mais c’est faire confiance à cette ouverture, malgré tout, qui apparait quand on déserte le monde des faux-semblants, des vernis sociaux, des hypocrisies comme nécessaires” (Durand-Wood, 2009: 198).⁴⁰

La locura vuelve a poner las cosas en su lugar, con su desmesurado lenguaje y sus infinitos horizontes. “No se puede vivir sin utopía y sin locura” (Gesché, 2004a: 135).⁴¹

Postludio

A los hidalgos de la razón quizás todo les parezca un sueño, una extravagancia. Pero la paradoja es extra-vagante.⁴² Decir eso es prestarle un servicio: la paradoja se mueve (*vaga*) fuera (*extra*) de lo habitual, escapa a los márgenes, busca las orillas, se fija en lo invisible, oye lo secreto, pone en el centro los bordes, fuerza a estirar el pensamiento, hace del exceso una virtud, reconcilia los opuestos. Como la vida misma. Quizás sea la paradoja el modo más verdadero de decir la vida.⁴³

Resulta atractivo al final de este camino, recordar a Jesucristo, el bello exceso de Dios. Él, con su lenguaje paradójico, con su lógica excesiva, fue tildado de

loco (ἐνεργούμενος) por su propia familia. Es que en lo propio no puede ser captado lo distinto.⁴⁴ Es la lógica del exceso y del plus, del amor y del perdón, del que pierde pero que perdiendo encuentra, del que entrega, pero que entregando gana. “Precisamente por no tener nada que ver con el mal, puede también Cristo, *Agnus Dei*, so-portar y quitar ese peso del mundo” (Gesché, 2002a: 92).⁴⁵

Permítasenos terminar con una poesía, el lenguaje extremado, que por tal roza con el silencio, paradoja de la palabra: ⁴⁶

“Es una tarde mustia y desabrida
de un otoño sin frutos, en la tierra
estéril y raída
donde la sombra de un centauro yerra.
Por un camino en la árida llanura,
entre álamos marchitos,
a solas con su sombra y su locura
va el loco, hablando a gritos.
Lejos se ven sombríos estepares,
colinas con malezas y cambrones,
y ruinas de viejos encinares,
coronando los agrios serrijones.
El loco vocifera
a solas con su sombra y su quimera.
Es horrible y grotesca su figura;
flaco, sucio, maltrecho y mal rapado,
ojos de calentura
iluminan su rostro demacrado.
Huye de la ciudad... Pobres maldades,
misérrimas virtudes y quehaceres
de chulos aburridos, y ruindades
de ociosos mercaderes.
Por los campos de Dios el loco avanza.
Tras la tierra esquelética y sequiza
-rojo de herrumbre y pardo de ceniza-
hay un sueño de lirio en lontananza.
Huye de la ciudad. ¡El tedio urbano!
-¡carne triste y espíritu villano!
No fue por una trágica amargura
esta alma errante desgajada y rota;
purga un pecado ajeno: la cordura,
la terrible cordura del idiota”. (Machado, 1965: 131s.)

Notas

1. El título es una variación libre del famoso texto de san Agustín, *Confesiones*, X, 26, 37.

2. El yugo no es tanto de Descartes cuanto de sus “herederos”. Descartes también tuvo sueños, pero éstos fueron “considerados como aberraciones y suprimidos en las formulaciones de lo que constituye la conciencia humana” (Lewis-Williams, 2005: 122). El problema se remonta mucho más atrás de Descartes, si pensamos en la metafísica, al modo aristotélico. Dice un autor contemporáneo, acerca del hoy de este modo de pensar: “Los usos especulativos de la metafísica han sido sustituidos, más y más, por un nuevo modo poético de pensamiento” (Vega, 2005: 49). Y también: “Atravesar la realidad de los fenómenos parece un cometido que la pintura supo asumir con la intención de promover una imagen del mundo hasta hacía muy poco característica de la metafísica” (Vega, 2005: 55). Una última cita, sorprendente: “Se puede sostener –por lo menos para nuestro tiempo– que la pintura sobrepasa a la metafísica” (H.-Ch. Puesch, cit. por Vega (2005: 56, n. 35). Dice Gesché: “A partir del siglo de los grandes racionalistas, hemos abandonado demasiado los caminos del amor, de la felicidad y de la alegría. Spinoza caminaba todavía por ellos (...) Sin embargo, el *cogito* cartesiano ha minado ese itinerario amoroso mediante un «repliegue..., hacia una subjetividad de dominio», al paso que en Spinoza se encontraba todavía «la inmersión jubilosa del entendimiento en un objeto o una causa infinita, ella misma gozosamente amorosa en sí». En Kant las cosas comienzan a embrollarse” (Gesché, 2002b: 150s.).

3. “Utilizaré una metáfora (¡es inevitable!) para aclarar algunos aspectos de la idea de conciencia”, comienza diciendo D. Lewis-Williams (2005: 123) (el irónico comentario entre paréntesis pertenece a él mismo). “Consideremos la conciencia no como un estado sino como un continuo, o como un espectro, la *metáfora* que yo prefiero” (Lewis-Williams (2005: 26) (cursivas nuestras). Gesché (2004a: 183), citando a Pascal, habla de desbordar los límites de la razón y de la vida. “Estamos lejos de nuestro espíritu cartesiano, preocupado de la no-contradicción” (Gesché, 2007²: 197).

4. Tomo la expresión “fronteras del lenguaje” de Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, citado por Gesché (2004a: 26). “Los conceptos no son los únicos propietarios del conocimiento de Dios” (Gesché, 2002c: 231). Agrega: “Pascal creía que la razón no es quizás nunca tan grande y tan racional como cuando reconoce que no todo le pertenece” (Gesché, 2007: 137).

5. “La teología (...) propone pensar con Dios, basada en el convencimiento de que un pensamiento en exceso puede ser beneficioso” (Gesché, 2002c: 12). “Los pensadores vuelven a descubrir el poder de revelación de las paradojas (Borges) y que generalmente lo que se oculta es al mismo tiempo lo que se revela (...) La teología vuelve a encontrarse con un Dios cuya locura es casi su única justificación y cuya racionalidad en todo caso es muy diferente de aquella en la que poníamos nuestro orgullo. (...) En el fondo necesitamos recobrar una racionalidad mucho más ancha que

la de los grandes filósofos de la razón: la racionalidad del Logos divino, al que se pide que presente su «estatuto teórico» hasta el filosofía” (Gesché, *El mal*, 2002a: 183-184).

6. Sobre Hadewijch y Gesché he escrito también en: Quelas, 2010b. Sobre Gesché y otra mística medieval he escrito en: 2010a. Puede verse también C. Avenatti de Palumbo (2009). “La razón no puede tocar a Dios más que en lo que él no es (...). El amor toca el Ser de Dios en la medida en que se abandona a él sumiéndose en el abismo oculto a cualquier ser, y donde tiene lugar la fruición” (Epiney-Burgard-E. Zum-Brunn, 1998: 144). Dice Gesché (2002c: 43): “Hacía falta franquear ciertas puertas obstruidas por algunas prohibiciones filosóficas impuestas a Dios”. Y también: “con la gran tradición cristiana, patrística y mística, se debe decir que Dios no está precedido por una razón, pues en ese caso él no sería ya Dios, el Principio, el Comienzo” (Gesché, 2004a: 55).

7. Introito de la Misa de Navidad. En el fondo, vamos tras las huellas de “un Dios que exige pensar de otra manera” (Gesché, 2007: 172).

8. Como hace el mismo Gesché, por otro lado: “Gesché invita al lector a internarse en esta inteligibilidad siguiendo un itinerario en el que las cuestiones no se agotan en respuestas exhaustivas, pues hay preguntas cuya oscuridad no es posible disipar o que ganan al no intentar responderlas «demasiado». En realidad, se trata de respuestas que permanecen en forma de interrogante, de camino, de espera de un don «en exceso», P. Rodrigues, “Presentación”, en Gesché, 2011).

9. Consulta http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=paradoja (29/03/2011). Es curioso y sintomático que en los siguientes diccionarios consultados no aparece la palabra: Brugger (1987); Pikasa-N. Silanes (1992); Pacomio y otros (1998); Fries (1979²). Es estimulante buscar en la etimología (y esto no es casual), ya que “paradoja” viene de *parádoxa*, contrario a la opinión común. Cf. Corominas (2000). “Toda verdad está hecha de verdades contrarias que parecen estar enfrentadas unas con otras, pero que subsisten en un orden admirable”, dice Pascal, citado por Gesché (2007: 195). La paradoja no es el oxímoron: aquella pertenece a la vida misma; éste es sólo una figura semántica: “Oxímoron: Figura semántica o tropo que resulta de la relación sintáctica de dos antónimos (...) Consiste en poner (dos palabras o dos frases) contiguas a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra (...) Se relaciona con la antítesis porque los significados de los términos se oponen, y con la paradoja porque lo absurdo de la contigüidad sintáctica de ideas literalmente irreconciliables por más o menos antonímicas (...) es aparente, puesto que figuradamente poseen, juntas, otro sentido coherente (...) Los oxímoros (...) parecen revelar la ambición de fundir en una expresión experiencias diversas y opuestas” (Beristáin, 1995⁷: 373-374). Esta autora distingue oxímoron y paradoja (en literatura) en que “mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, es decir, en la contigüidad de los antónimos, la paradoja es más amplia pues la contradicción afecta al contexto por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión” (Beristáin, 1995⁷: 380). “La hondura de su sentido proviene de que prefigura la naturaleza paradójica de la vida misma” (Beristáin, 1995⁷: 381).

10. Cirlot y Garí (2008: 13) aseguran que “sus voces fueron oídas porque salían de sus excesos sobrenaturales”.

11. Cursivas nuestras. “Hay paradojas de expresión: exageramos para realzar el valor de algo. Y hay paradojas reales, que suponen una antinomia: una verdad nos choca, otra verdad la equilibra. No la limita, sólo la sitúa” (de Lubac, 1992: 10).

12. “Sólo las imágenes suprimen la inefabilidad hasta un cierto punto y sólo con imágenes es posible hablar de la unión” (Cirlot, Garí, 2008: 35). “Toda la obra de Hadewijch es una poderosa construcción mistagógica basada en la experiencia de Amor” (Cirlot, Garí, 2008: 87). El amor es “el símbolo central” de la obra de Hadewijch (Swart, 2001: 23). “Amor y deseo se constituyen en elemento central” (Tabuyo, 1999: 17). El amor es el exceso por antonomasia: “Crear significa situar la propia biografía en el marco más amplio de la historia de Dios con los hombres, significa advertir que un amor –manifestado como exceso de Belleza incomprendible- es el ambiente que se respira, es el inicio de la vida y el futuro de la vida personal” (Schickendantz, 2005: 6s.).

13. “Esas antítesis brutales, señales de la impotencia y la insuficiencia fundamental del hombre, avivadas por el deseo” (Epiney-Zum-Brunn, 1998: 137). Amor es femenino, en la lengua neerlandesa de Hadewijch: *Minne*, que suele traducirse como Dama-Amor. Las citas de los poemas de Hadewijch están tomadas de los siguientes libros (Epiney, Zum-Brunn, 1998; Swart (2001); Tabuyo (1999); Cirlot, Garí (2008). Todavía no existe en español una traducción completa de las obras de esta mística neerlandesa. Todos los libros citados presentan algunas de las obras, nunca todas.

14. Hadewijch avala todo desde sí misma: la verdad es lo que dice el testimonio, brota de una experiencia. “El género epistolar tiene también un efecto autenticador de la experiencia subjetiva; pues en virtud de la extrema personalización que permite el propio género, la expresión directa de la experiencia adquiere aquí un peso específico, de forma que Hadewijch, al presentar un testimonio personal de su vida como amante mística en forma epistolar, convierte su relato para los lectores en el signo por excelencia de su veracidad” (Cirlot, Garí, 2008: 83). Lo dicho aquí vale también para el final del poema que acabamos de presentar. “Desde el siglo XIII, autorizadas justamente por la experiencia, por el carisma de la palabra revelada, las mujeres místicas enseñan, son maestras. *Toman la palabra para hablar de Dios hablando de sí mismas*” (Cirlot, Garí, 2008: 26) (cursivas nuestras). Sobre el tema de la subjetividad, ver las páginas que siguen a la cita que acabo de hacer. Gesché, acerca de la doctrina de la Trinidad (nada menos) dice que “se precisó de una verdadera audacia, que sólo podía imponer una «experiencia»” (Gesché, 2007: 195).

15. Hadewijch de Amberes, *Meng.* XIII, en Tabuyo, 1999: 107.

16. “La más alta y paradójica expresión de la experiencia de Amor como negación”, la llama (Cirlot, Garí, 2008: 81).

17. Hadewijch de Amberes, *Meng.* XVI, en Tabuyo, 1999: 114.

18. Hadewijch de Amberes, *Str. Ged.* V, líneas 22-24, 29-30, 36-37, en Cirlot, Garí, 2008: 89).

19. La obra de Gesché que seguimos en esta presentación es la que el mismo autor ha configurado como una serie bajo el sugerente título: “Dios para pensar” y está compuesta por siete volúmenes: *El mal; El hombre; Dios-El cosmos; El destino; Jesucristo; El sentido*. Es apasionante leer *Pensées pour penser. I. Le mal et la Lumière*, Cerf, Paris, 2003 y *Pensées pour penser. II. Les mots et les livres*, Cerf, Paris, 2004b. También *La paradoja del cristianismo*, 2011. Esta obra reúne tres artículos del autor: “Le christianisme comme athéisme suspensif. Réflexions sur le «Etsi Deus non daretur»”, “Le christianisme comme monotheism relatif. Nouvelles reflections sur le «Etsi Deus non daretur»” y “Le christianisme et les autres religions”. Dice P. Rodrigues, en la presentación de esta última obra: “Gesché se revela como un teólogo provocador que interpeta nuestras certezas adquiridas y hace tambalear nuestras respuestas petrificadas, que cuestiona nuestras claves de comprensión y nos enseña a pensar con «exceso» y a abrirnos a la inagotable novedad del Dios de las «sorpresas»” (P. Rodrigues, “Presentación”, en Gesché (2011:10s.).

20. Consulta http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=exceso (29/03/2011).

21. En estas páginas el autor hace un prólogo a toda la septalogía. Sobre el exceso en la obra de Gesché, además del artículo citado *supra*, ver Quelas (2011). Hadewijch también habla de Dios como exceso, recurriendo a sus paradojas: “sin Dios por exceso de Dios, inestable por exceso de constancia, ignorante por exceso de saber” (Cartas XX-VIII, ls. 227-230, en Epiney, Zum-Brunn (1998: 148).

22. El autor también toma la palabra con ese sentido negativo: “a pesar de los excesos y desvaríos que es preciso denunciar” (Gesché, 2002a: 107); “(...) el peso inútil y excesivo de responsabilidad” (Gesché, 2002a: 115).

23. Un ejemplo: “asumiré el riesgo, para ser más pertinente, de anclar esos dos puntos (que va a tratar) en la doctrina cristiana más abrupta, la más discutida” (Gesché, 2002a: 108). Siempre su método es así: llevar las cosas hasta el extremo, con el riesgo que eso implica. Un tratamiento así excesivo es harto saludable y oxigenante para pensar, para hacer teología. Al contrario, denuncia a los que se empeñan en “cerrar los ojos y prepararse para las peores catástrofes que engendra siempre la «política del avestruz»” (Gesché, 2002a: 109). El exceso consiste en que “es necesario que miremos las cosas desde arriba, en una especie de transgresión de lo que existe ya, transgresión de la que el arte constituye una figura mayor” (Gesché, 2004a: 111). En todo este libro el autor abunda sobre el tema del exceso (también en los otros 6 volúmenes). En 113-119 ofrece una epistemología del exceso (en 3 puntos que resumo: a) que el hombre vuelva a ser apasionado; b) escapar de la “dictadura de lo real”; c) recuperar la trascendencia). Esto es así porque “una nube de ignorancia nos oculta a Dios, y esta es, paradójicamente, la mejor manera para poder conocerlo, porque elimina cualquier malentendido sobre el mismo Dios” (Gesché, 2011: 101-102).

24. La primera parte de la expresión, *passim*. *Cursivas nuestras*. “Dios no va precedido de nuestras definiciones, y éste es un peligro constante si partimos de

nuestras ideas generales y previas. Este fue el error de la ontología” (Gesché, 1997: 47).

25. También para la antropología vale el principio del exceso: “¿Acaso no tiene el hombre su secreto en esas trojes de lo excesivo? «Cada individuo, como cada época, sólo tiene realidad por sus exageraciones, por su capacidad de sobrevalorar, por sus dioses (Cioran)»” (Gesché, 2007: 17).

26. “¡Nuestra sociedad permite que el hombre pueda ser un loco, siempre que conserve un gramo de sabiduría, que es sin duda la del *cogito*, como Foucault hace decir a Descartes! ¡Pero el *cogito* no es todo! Foucault llega incluso a ver en el *cogito* una *inclusión*, y no una *exclusión* de la locura” (Gesché, 2004a: 58) (cursivas en el autor.). Desde otros horizontes, el mismo Derrida rechaza la oposición entre razón y mística. (Gesché, 2004a: 51).

27. “Es la locura de amor, la furia de amor, *orewoet*, como lo llamaron Beatriz de Nazaret y Hadewijch de Amberes” (Cirlot, Garí, 2008: 37). Gesché (2007: 150) habla de “las pupilas ardorosas del vidente o del loco enamorado”.

28. “Al hablar de Cristo como *Logos*, el prólogo de san Juan ¿no ha querido presentar magistralmente la locura cristiana como algo que se inicia en la Sabiduría?” (Gesché, 2004a: 136-137). He desarrollado el tema de la locura en mi trabajo (Quelas, 2010c). Allí se puede ver la bibliografía, a la que agrego un libro de poemas (Pranger, 2008): “El loco en su lucidez ha entendido que está rodeado de soledad (...) Su vía de escape son las palabras, entes que tejen un universo propio donde él asume la creación, aunque es consciente de su vulnerabilidad”, 9; y un pequeño ensayo (Merino, 2003: 22): “la “locura” es la verdad de la vida, de la cultura y de la sociedad”. Se puede consultar Foucault (1990).

29. Las cursivas son nuestras. El autor refiere el último párrafo al poeta. Nosotros, desde nuestra perspectiva, lo referimos al “loco del pueblo” (que en el fondo es lo mismo...).

30. El capítulo se titula: “El monasterio y la plaza: locuras en medio de la multitud”, 41-56.

31. San Juan de la Cruz, *Cántico*, verso 35.

32. En el origen del cristianismo hay un Dios que crea el mundo, un Dios que se hace hombre, una Virgen que es Madre, una muerte que da vida, una locura que es sabiduría, una debilidad que es fuerza.

33. Citado por Gesché (2007: 189). Y continúa: “afortunadamente, el cristianismo las tiene en abundancia”.

34. C. I. Avenatti de Palumbo, *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar* (v), 84.

35. “Dios es amor, lo cual quiere decir locura” (Gesché, 2002c: 46). También habla de “un Dios loco e incomprensible” (Gesché, 2002c: 51).

36. “Hemos encontrado de nuevo la audacia y la locura de un lenguaje que quiere trasladar las montañas de la resignación y de la indiferencia” (Gesché, 2004a: 133).

37. Durand-Wood (2009: 145): *Ajouter foi à la folie. Petite Théologie pratique de la maladie mentale en pastorale hospitalière*. “La frecuentación de la locura poda las seguridades, vuelve más modesto, y crea en uno mismo una humanidad insospechada. Así por este reducto de la vida espiritual, a pesar de uno mismo, se abren caminos inéditos para la fe”.

38. “Una acepción más amplia de la noción de locura, cuando ella se refiera a una capacidad creadora que libera de los sistemas y hace ir fuera de lo ya visto”.

39. *Séraphine*, dirigida por Martin Provost, 2008.

40. “Hablar de la locura psíquica como un medio de apertura al evangelio no es glorificar la enfermedad. Si ésta conduce a grandes sufrimientos que a algunos llevan al suicidio, como podríamos olvidárnosla. Pero esto hace dar confianza a esta apertura, a pesar de todo, que aparece cuando dejamos el mundo de las falsedades, de barnices sociales, la hipocresía como necesarios”.

41. Cuando hablo de desmesura aquí no me refiero a la *hybris* griega, ese “atrevimiento” humano de pretender las cosas de los dioses, sino al coraje del exceso de un lenguaje y de una vida que están dispuestos a ser sacados de sí por ese *plus* que les adviene del “cielo”.

42. “¿Hay algo más justo que utilizar la extravagancia para el establecimiento de la sabiduría?”, Leibniz, *Pensamiento singular*, citado por Gesché (1997: 270).

43. Dice Gesché (2007: 201): “¿No sería mejor, de momento, *vivir* la paradoja y descubrirla como algo sano? Nunca se ha dicho todo lo que hay que decir. El cristianismo lleva sobre sus hombros (¿heridos?) el peso de la incertidumbre humana, así como el de sus certezas. Pero esto es una prueba de su verdad, humana y divina”.

44. Según la etimología, “idiota” es aquel que no ha salido de lo propio, el que se ha quedado “*idios*”, en lo mismo, en lo propio, en lo conocido, en sí mismo.

45. “La teología no es la única que habla de este exceso del sentido sobre sí mismo, exceso que *indica su vocación en la aventura del ser*, pero su cercanía respecto de aquello que es locura (1Cor 1-3) respecto de «aquello que ni el ojo ha visto, ni el oído ha escuchado, ni ha subido siquiera al corazón del hombre» (1 Cor 2, 9), le da el derecho de hablar de este exceso” (Gesché, 2004a: 27).

46. “¿No es el silencio la vocación de un lenguaje llamado a salir fuera de sí?”; Derrida, citado por Gesché (2002a: 77). “El silencio suele ser la palabra más decidora cuando somos arrebatados por el misterio”, una monja carmelita en un e-mail personal al autor del artículo (29/03/2011). “Debemos preguntarnos si no es necesario que toda doctrina espiritual un poco fuerte revista una forma paradójica” (de Lubac, 1992: 10).

Referencias

Avenatti de Palumbo, C. (2009), “Desborde y herida de Amor en la poesía mística de Hadewijch de Amberes”, *Teología* 99, 267-280.

- Beristáin, H. (1995⁷), *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.
- Cirlot, V. y B. Garí (2008), *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid: Siruela.
- de Certeau, M. (2006), *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Siruela.
- de Lubac, H. (1992), *Paradojas y nuevas paradojas*, Buenos Aires: San Juan.
- Durand-Wood, M. (2009), *Ajouter foi à la folie. Petite Théologie pratique de la maladie mentale en pastorale hospitalière*, Paris: Cerf.
- Epiney, B. y Zum-Brunn, G. E. (1998), *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Foucault, M. (1990), *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vols., Buenos Aires: FCE.
- Fries, H. (1979²), *Conceptos fundamentales de la teología*, Madrid: Cristiandad.
- Gesché, A. (2002a), *Dios para pensar I. El mal*, Salamanca: Sígueme.
- Gesché, A. (2002b), *Dios para pensar II. El hombre*, Salamanca: Sígueme.
- Gesché, A. (1997), *Dios para pensar III-IV. Dios. El cosmos*. Salamanca: Sígueme.
- Gesché, A. (2007²), *Dios para pensar V. El destino*, Salamanca: Sígueme.
- Gesché, A. (2002c), *Dios para pensar VI. Jesucristo*, Salamanca: Sígueme.
- Gesché, A. (2004a), *Dios para pensar VII. El sentido*, Salamanca: Sígueme.
- Gesché, A. (2011), *La paradoja del cristianismo. Dios entre paréntesis*, Salamanca: Sígueme.
- Gesché, A. (2003), *Pensées pour penser. I. Le mal et la Lumière*, Paris: Cerf.
- Gesché, A. (2004b), *Pensées pour penser. II. Les mots et les livres*, Paris: Cerf.
- González de Cardedal, O. (1996), *Cuatro poetas desde la otra ladera. Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde. Prolegómenos para una cristología*, Madrid: Trotta.
- Hadewijch (2000), *Poesie, Visioni, Lettere* (Romana Guarnieri ed.), Marietti 1820, Genova.
- Machado, A. (1965⁸), *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Merino, J. A. (2003), *Don Quijote y san Francisco: dos locos necesarios*, Madrid: PPC.
- Pacomio, L. y otros (1998), *Diccionario teológico interdisciplinar* tomo III, Salamanca: Sígueme.
- Pikasa, X., N. Silanes (dirs) (1992), *Diccionario teológico. El Dios cristiano*, Salamanca: Secretariado Trinitario.
- Pranger, C. (2008), *Las penumbras del loco*, Málaga: Alfama, Coín.
- Pseudo Hadewijch (2007), *Poesie Miste*, Marietti 1820, Genova.
- Quelas, J. (2010a), “«Las llagas de lo imaginario». Un encuentro entre Juliana de Norwich y Adolphe Gesché”, en *Teología* 101, 155-167.

- Quelas, J. (2010b), “«*El deseo de un exceso*». La antropología como anhelo de un *plus-ultra*: Hadewijch de Amberes y Adolphe Gesché”, en *Teología* 103, 117-131.
- Quelas, J. (2010c), “«*Un viaje a los márgenes*». Locura, Belleza y Santidad: tras las huellas del «dulce y divino Idiota de la cruz»”, en C. Avenatti, J. Quelas (eds.), *Belleza que hiera. Reflexiones sobre Literatura, Estética y Teología*, Ágape Libros, Buenos Aires, 173-242.
- Quelas, J. (2011), “Un cielo de don, un día de fiesta, un Dios del exceso”. ¿Cuál es el Dios de Jesucristo? Una mirada desde la teología, en *Estudios Trinitarios* 45, 515-534.
- Schickendantz, C. (2005), *Una universidad de inspiración cristiana. Reflexiones*, Córdoba: EDUCC, 6-7.
- Swart, L. (int.) (2001), *Flores de Flandes. Hadewijch de Amberes: Cartas, Visiones, Canciones. Beatriz de Nazareth: Siete formas de amor*, Madrid: BAC.
- Vega, A. (2005), *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Navarra: Universidad Pública de Navarra.
- Lewis-Williams, D. (2005), *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*, Madrid: Akal
- Brugger, W. (1987), *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Herder.
- Corominas, J. (2000), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 3ª edición, 10º reimpresión
- Tabuyo, M. (ed.) (1999), *El lenguaje del deseo. Poemas de Hadewijch de Amberes*, Madrid: Trotta.

ICONOS Y NOCHES EN *CRIMEN Y CASTIGO*

Mariano Carou

e-mail: marianitenc@yahoo.com.ar

Resumen

En *Crimen y Castigo*, Dostoievski muestra las noches (reales y simbólicas) por las que atraviesa Raskolnikov, desde el asesinato que comete hasta convertirse en un hombre nuevo. Todo esto que en la novela está en proceso está en íntima conexión con lo que hace un iconógrafo, quien representa en forma visible el camino que sigue el propio Cristo, desde su muerte hasta su resurrección

Palabras clave: Dostoievski, iconos, noche, Cruz, Resurrección

Abstract

Dostoievski shows in *Crime and Punishment* the nights (real and symbolic) that Raskolnikov goes through, since the moment of the murder until he becomes a new man. This is shown as a process in the novel, and it is linked with what an iconographer makes when he represents the path Christ follows, from his death until his resurrection.

Keywords: Dostoievski, icons, night, Cross, Resurrection

Zusammenfassung

Dostojewski zeigt in *Schuld und Sühne* die (realen und symbolischen) Nächte, die Raskolnikow seit dem Moment des von ihm begangenen Mordes durchlebt bis hin zu dem Moment, in dem er ein neuer Mensch wird. All dies, was im Roman im Gange ist, befindet sich in enger Beziehung zu dem, was ein Ikonograf tut, wenn er den Weg sichtbar darstellt, den Christus selbst von seinem Tod bis zu seiner Auferstehung geht.

Schlüsselwörter: Dostoievski, Symbole, Nacht, Kreuz, Auferstehung

Original recibido: junio de 2018

aceptado: julio de 2018

Mariano Carou es Licenciado en Letras (Universidad del Salvador), Magister en Literatura Comparada y Crítica Cultural (Universitat de València), y doctorando en Letras (UCA). Es miembro del SIPLET y de ALALITE. Ha publicado diversos artículos en libros y revistas especializadas, y el libro *Filosofía gourmet* (2017).

Introducción

Dostoievski nos conduce a través de las más espesas tinieblas, a la oscuridad de los bajos fondos que se encuentran en el interior del hombre. Sin embargo, una luz debe brillar en esas tinieblas, y él quiere hacerla brotar.
Nicolás Berdiaev, “El espíritu de Dostoievski”

Mucho se ha escrito sobre Dostoievski y la religión cristiana, en especial a partir de *Los hermanos Karamazov*. No es nuestro propósito volver sobre temas ya expuestos por estudiosos de renombre, sino intentar un aporte mínimamente original a partir de un diálogo entre la construcción narrativa de *Crimen y castigo* y la forma en que se escriben¹ los íconos. Creemos que, partiendo de la noche –con toda su simbología–, lo que hace el autor es plasmar en proceso lo que el icono muestra de una vez y para siempre: el ideal, la gloria, el esplendor de la Salvación, el amanecer del día de Pascua. A lo largo de estas páginas intentaremos mostrar de qué manera Dostoievski hace atravesar a Raskolnikov (y a los personajes que lo acompañan) por un proceso que lo lleva a la Cruz, y de la Cruz a la Resurrección.

Lo que haremos, entonces, será en primer lugar abreviar en la simbología de la noche, para luego detenernos en la presencia que esta tiene en la narración. Desde allí, ver de qué manera este campo semántico sirve para entablar una relación estrecha con la espiritualidad ortodoxa, a partir de dos de sus íconos más significativos: el de la “Crucifixión”, y el de la “Resurrección” –que es al mismo tiempo el del “Descenso a los Infiernos”–. Para esto necesitaremos referirnos muy brevemente al sistema simbólico de los iconos, e intentaremos ver la identificación del protagonista con Cristo, lo cual a nuestro entender se da además a través de tres noches simbólicas y reales por las que atraviesa Raskolnikov, dos de las cuales tienen parangón también con la noche que Cristo atraviesa en Getsemaní durante su pasión y con la noche de Pascua. Por último, nos detendremos en la importancia del mal y el pecado en el proceso, tal como lo entendía Dostoievski, en comparación con el estado final de Gracia que plantea todo icono.

Escribir (en) la noche

La noche no es un momento cualquiera del día, ni un símbolo entre tantos: vale recordar mínimamente su significado simbólico por ser, a nuestro entender, uno de los elementos omnipresentes en la obra que nos ocupa:

Para los griegos, la noche (Nyx) es hija del Caos y madre del cielo (Ouranos) y la Tierra (Gaia). Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño (...) La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde se fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida (Chevalier, 1999, pp. 753-754).

Esta constelación de significados es la plataforma mínima desde la cual partimos para aventurarnos en el sentido que tiene para Dostoievski no solo escribir en y desde la noche, sino escribir la noche misma. Bien sabemos cómo las experiencias que vivió en su destierro en Siberia, entre muchas otras cosas –la epilepsia, la afición al juego, etc.–, influyeron en su escritura, y por eso tenemos que leer sus referencias a la noche con esta suerte de ‘categorías a priori’. Para él también la noche, “en tanto que espejo del abismo, evoca la soledad del vacío al borde del cual la tierra y sus habitantes parecen pequeños e insignificantes” (The Archive... p. 98).²

Dada esa pluralidad y esa polisemia, vemos que todo convive de antemano; no podemos concebir sus alusiones a la noche (que en *Crimen y castigo* son innumerables), como un mero recurso estilístico. Dostoievski, el hombre que se asomó al abismo desde sus heridas profundas, se propuso como narrador escribir la noche, es decir, el abismo, el vacío, la tiniebla del alma. Con una salvedad: las noches del relato son las llamadas “noches blancas” petersburguesas, las noches cercanas al solsticio de verano, a las cuales Dostoievski ya había dedicado tiempo atrás una bellísima *nouvelle* que se llama, precisamente, “*Noches blancas*”. Lo que caracteriza a ese momento del año es la ambigüedad: son noches en las que el sol tarda en ponerse, y todo lo invade un resplandor amarillo. Noches de luz indecisa y de oscuridad más indecisa aún.

Noches que potencian ese carácter indeterminado que ya es propio del reino de Nyx. En esas noches cuesta conciliar el sueño y cuando esto ocurre abundan las pesadillas, algo que le ocurre frecuentemente a Raskolnikov, quien suele amanecer exhausto: “Despertó al otro día ya tarde, después de un sueño agitado, y ese sueño no había reparado sus fuerzas” (p. 26).³

Veamos entonces cuáles son algunas de las principales alusiones a la noche que aparecen en la novela. Es de noche cuando:

- Raskolnikov va a ver a Aliona Ivánovna, la vieja usurera, para reconocer el terreno y planear el ataque, y cuando finalmente lo hace (en rigor, no era noche cerrada sino el crepúsculo);
- Sale a beber, no solo con Marmeládov sino también con compañeros de estudios, con Razumíjin, etc.;
- Tiene sueños íntimamente ligados con su vida que lo atormentan, como aquel en el que se maltrata a la yegua, que finalmente muere (pp. 52ss), o aquel en el que bebe desesperadamente (pp. 63-64), o el delirio en el que imagina a Illia Petróvich golpeando a Praskovia Pávlovna;
- Escucha alaridos (todas las noches a las tres) (p. 82);
- Ocurre el accidente que causa la muerte de Marmeládov;
- Se lleva a cabo el velatorio de Marmeládov, –lo cual incluye a su vez el final y la muerte de Katerina Ivánovna–;
- Se producen los encuentros con Sonia;
- Sale (en varias ocasiones) a caminar por la zona del Mercado del Heno, la isla o el bosque;
- Raskolnikov se plantea el suicidio a orillas del Neva (que finalmente no llevará a cabo);
- Se producen una enorme cantidad de visitas intempestivas de unos y de otros: familiares, amigos, médicos, jueces, Svidrigáilov, etc. (La última noche de Svidigáilov, de hecho, merecería un estudio aparte.) Es curioso cómo en ocasiones estos personajes atraviesan la ciudad a horas en las que nosotros, en pleno siglo XXI, no nos atrevemos. Todos ellos caminan y caminan, atravesando umbrales tanto reales (buena

parte de los encuentros se producen en el momento de abrir la puerta, o por alguien que vigila detrás de la puerta, etc.), como simbólicos.

La noche es el momento de los planteos y las preguntas acuciantes. En la noche se muere, se delira, se bebe, se vaga. De día todo lo oscuro se pone a la luz, y como dice Pablo en la carta a los Efesios, “lo que se pone a la luz se vuelve luz” (Ef 5, 13).

Las tres noches

Estas noches, a su vez, son figura de otras tres noches que, a nuestro entender, atraviesa el protagonista, y que son las que culminarán en la escritura final de los iconos. Vayamos viendo una por una:

a. La noche de San Petersburgo, que abarca desde los meses previos al asesinato hasta el umbral de la decisión de la confesión, de la mano de los consejos de Sonia. Decimos que es una gran noche porque Raskolnikov se ve envuelto por las tinieblas de la pobreza y de la desesperanza. No logra encontrar su lugar, y ni siquiera se da cuenta de que su artículo ha sido publicado –lo cual podría haberle aportado algo de luz–. Vive en un cuarto al que considera “tugurio”, “ataúd”, etc., y en el que, a pesar de la época del año, en que el sol tarda en ocultarse, “nos parece que la habitación de Raskolnikov, como todas las demás habitaciones de *Crimen y castigo*, está iluminada solo por la tiste luz de una vela” (Citati, 2006, p. 305). Durante un largo tiempo nuestro protagonista vive prisionero de su ideología, la cual lo lleva a creer que es propio de los grandes hombres hacer caso omiso de la ley. Considera que asesinar a la vieja usurera es un acto digno de un Napoleón, pero cuando descubre su error ya es tarde. Luego de cometer el doble crimen, deberá pasar por la noche del miedo y del atormentarse, del corte con su familia y de las sospechas sobre su culpabilidad, de tener que decidir entre asumir su culpa o aprovechar el curso de los acontecimientos, que curiosa y paulatinamente lo va beneficiando. Serán providenciales en esa noche los encuentros con Sonia, y en especial la entrevista en casa de la joven, en la que esta le leerá el texto de la resurrección de Lázaro (Jn 11, 1-44), sobre el que luego volveremos. Para Madaule (1952), sin embargo, en este proceso de luces y sombras hay que destacar el papel que cumple Sividrigailov, ya que este ser siniestro

no es menos necesario que Sonia (...) Los dos son atraídos por el mismo olor del asesinato, como un ángel de luz y un ángel de tinieblas. Se sitúan alrededor del criminal para señalarle exactamente su sitio. Un alma por salvar, un alma por perder, o mejor dicho, son la salvación y la maldición que se presentan simultáneamente a Raskolnikov para que este haga, con pleno conocimiento de causa, la elección definitiva (p. 53).

En esa larga noche de San Petersburgo, además, no podrá dejar de comportarse como le augura Porfirii Petróvich, quien lo irá acorralando a la espera de que Raskolnikov se traicione a sí mismo:

¿Vio usted la mariposa en torno a la luz? Bueno; pues lo mismo se pondrá él a dar vueltas y más vueltas en derredor mío, cual en torno a una bujía; dejará de serle grata la libertad, empezará a cavilar, a hacerse un lío, a enredarse en sus propias y redes y a sufrir angustias mortales (...) hasta que ¡pum! Se me meterá volando en la boca (p. 314).

b. La noche del Neva, en la que se libra la batalla final dentro del corazón de Raskolnikov, antes de ir a confesar su crimen ante las autoridades. Se viene preparando desde hace tiempo y culmina en los eventos que conforman un equivalente con la noche de Getsemaní, previa a “subir a Jerusalén” para ser “crucificado” (sobre esta relación también volveremos después). Esta noche, tormentosa, que anuncia inundaciones, hay que entenderla en paralelo con la de Svidrigáilov, su doble oscuro: los dos resuelven su futuro en el transcurso de la misma noche, solo que uno se decide por comenzar a asumir su culpa y el otro por quitarse la vida. Esta posibilidad, sin embargo, no pasó lejos de Rodión; de hecho, Dunia va a esperarlo a su habitación, y cuando él vuelve, ya de mañana, su hermana le hace saber que el temor que compartían tanto ella como Sonia era de que se hubiera suicidado (“¡Cuánto nos lo temíamos nosotros, yo y Sofía Semiónovna! ¡Por lo visto, crees aún en la vida, loado sea Dios!”), p. 476), luego de que él le dijera de que estuvo a punto de hacerlo arrojándose al Neva; pero le faltó valor. Es equiparable a Getsemaní. Ante la angustia de muerte, Jesús pide a Dios que le evite beber el cáliz amargo de la muerte. Sin embargo, acepta la voluntad de hacer lo correcto. En esa noche hay dos personajes desesperados: Jesús, que vive y camina hacia la cruz; y Judas, que se suicida. Como consecuencia de esta noche del Neva (y de los sucesos de la mañana siguiente) es que Raskolnikov va a presentarse en la policía, asumiendo los

rasgos de Cristo en la Cruz, paralelamente (y sin relación directa) con el suicidio de Svidrigáilov.

c. La noche de Siberia: aquí también estamos no ante una noche puntual sino ante un período extenso de tiempo, que se asimila con la noche de Pascua y desembocará en la Resurrección. Abarca todo el epílogo –es decir, los momentos de soledad y aislamiento en prisión, el ataque de sus compañeros, su propia incertidumbre, etc.–, y llega a su amanecer en la apacible escena junto al río, durante el tiempo de Pascua, en el que se lleva a cabo el encuentro con Sonia y el renacer de Raskolnikov. Es importante de destacar en este momento el paralelismo con la propia vida del autor, quien pasó también años desterrado en Siberia. Figes (2010) sostiene que Dostoievski experimentó en la cárcel, en contacto con reos de humilde condición, que en los criminales siempre había un destello de bondad, incluso en las condiciones más abyectas, lo cual para él “la mejor prueba de que Cristo vivía en la tierra rusa. Sobre esa visión, Dostoievski construyó su fe” (p. 407). Así es como se entiende mejor también esa posibilidad de conversión que le atribuye al protagonista, así como las actitudes de los demás reos, quienes muestran devoción sin límites hacia Sonia –a quien llaman *mátuschka*– y actitudes piadosas, al mismo tiempo que son capaces de golpear a Rodión en forma violenta.

Estas noches, desde ya, no nos importan como momentos del día (o de los días), sino en tanto que toman de la noche real su significado simbólico. Tal como habíamos anticipado, la noche es tiempo de gestación, de germinación. Por eso no son períodos de mera indeterminación y sinsentido, sino tiempos de repliegue, de reordenamiento de las fuerzas inconscientes, que se liberan en el sueño. Por eso resultan tan significativos los sueños de Raskolnikov (en cantidad y en simbolismo).⁴ No olvidemos que “cuando se desea investigar la facultad del hombre para crear símbolos, los sueños resultan el material más básico y accesible para este fin” (Jung, 1984, p. 28).

Los iconos y la noche

Es el momento ahora de analizar la relación que entablamos entre la obra estudiada y los iconos bizantinos. En primer lugar, cabe recordar que los iconos no son simples cuadros, sino imágenes dignas de veneración que, a diferencia del arte occidental que se dio después del Románico, no buscan la perfección técnica, la perspectiva, la reproducción realista, etc., sino más bien representar, por medio de una serie de convenciones simbólicas (de color, de forma, de presencias, etc.), el estado de Gracia, la Salvación, el misterio mismo de la Encarnación. Según Evdokimov, “extrae todo su valor teofánico de su *participación* en el *totalmente otro* por medio de su semejanza” (p. 183). Para Luc, de Taizé (2002), el icono es un “acto de fe de la Iglesia que acoge el proyecto de Dios” (p. 5).

Tenemos entonces una finalidad eminentemente religiosa –más allá de sus particularidades estéticas–, en el más pleno sentido de la palabra “religar”. En el plano artístico, sin embargo, debemos hacer algunas aclaraciones:

- Los iconos siguen una serie de códigos simbólicos (colores, posturas, formas, etc.) que potencian su significado, al tiempo que lo vuelven reconocible sea quien sea el iconógrafo, quien por otra parte nunca tiene libertad para crear lo que quiera, sino más bien lo que debe hacer es reproducir la realidad teológica de la cual se trata. Por ejemplo, la cabeza inclinada significa escucha; el color dorado representa la Gloria y la luz divina, etc.;
- En los iconos nunca se muestran las personas en forma anatómicamente realista, sino en relación con su verdad sobrenatural más íntima.
- Puede ocurrir que en un icono aparezcan personas que no son contemporáneas, pero que están ligadas teológicamente (Ej. Adán y Cristo);
- El iconógrafo no puede ser un no creyente: de hecho, la escritura del icono comienza con y se realiza durante la oración;
- Por sus características arquetípicas, el icono sirve para que cualquier persona se reconozca en ellos y vea reflejadas las

verdades profundas de su fe, más allá de las inevitables diferencias de épocas, sociedades y culturas;

- En los iconos nunca es de noche. Es más: lo primero que hace el iconógrafo es “iluminar” la oscuridad de la tabla de madera con una capa de dorado.

Vamos a ahondar ahora en la idea que presentáramos, a saber: por qué creemos que, se lo haya propuesto conscientemente o no, lo que hizo Dostoievski fue escribir un icono, o mejor aún, el proceso por el cual Raskolnikov (que es cualquier hombre, todo hombre) se vuelve icono. Esto se inscribe en la línea de lo que decía Olivier Clément (1983), para quien el icono “sugiere el verdadero rostro del hombre, su rostro de identidad” (p. 235). El verdadero rostro de Rodión Románovich Raskolnikov se muestra en su realidad sufriente en la noche de Petersburgo y en la desesperación a orillas del Neva, y se completa y plenifica en la noche / amanecer de la Pascua.

La crucifixión

Decíamos en la introducción que hay dos iconos en particular con los cuales puede establecerse un paralelo: el de la Crucifixión y el de la Resurrección (Descenso a los infiernos). Si nos detenemos a observar el primero de ellos, vemos que hay por lo menos cuatro personas que no pueden faltar: tres mujeres (María, la madre de Jesús; María de Cleofás; y María Magdalena) y un hombre (Juan, el “discípulo amado”). Puede haber más personajes (ángeles, otros santos, soldados, etc.), pero estos cuatro son imprescindibles. En el “icono de la crucifixión de Raskolnikov” (llamémoslo así), también hay tres mujeres: su madre, Dunia y Sonia, claramente identificada con María Magdalena por ser una prostituta arrepentida. Y un hombre: Razúmijin, a quien, tal como hace Jesús en la Cruz (cf. Jn 19, 25-27), el protagonista le entrega a su propia madre para que la cuide (y sobre todo a su hermana). Pero, ¿cómo llegamos a esta imagen final, la que se plasma en el icono? Veamos el proceso.

Debemos recordar antes que nada que, al igual que Lázaro en el evangelio de Juan aparece prisionero de la muerte, de las vendas y del sepulcro, también Rodión Románovich está prisionero de su muerte interior, de las ataduras de la ideología y de las condiciones en que vive (llega a llamar “ataúd” a su miserable

habitación). También como ocurre con Lázaro, son quienes los rodean los que más hacen por su resurrección; pero el paso final –responder activamente al llamado a ponerse de pie y salir de la cueva– lo debe dar él, y nadie puede hacerlo en su lugar, por más que muchos, como Porfirii Prokóvich, quieran provocar ese paso en forma precipitada desde afuera.

En segundo lugar debemos observar que, en este proceso, hay una serie de personas y pasos que van situando al protagonista tras los pasos de Cristo. La gran colaboradora en este sentido es, sin duda, Sonia. En ella se cumple lo que señaló Evdokimov (1961):

Toda mujer –virgen o madre-, cuando es de la raza de la Theotokos, llevando el carisma sobrenaturalmente natural del embarazo, se emparenta con la Sabiduría divina (...) es por eso que las mujeres de este tipo, en las novelas de Dostoievski llevan todos el nombre de Sofía (Sabiduría) (p. 217).

Su palabra en relación con Rodia es iluminadora y hasta podría decirse prescriptiva. Lo ilumina con la lectura del texto de Lázaro, con sus palabras, con sus gestos, con su testimonio de sacrificio por su familia; le prescribe también una serie de pasos que lo identifican con Jesús. Con una salvedad insoslayable: debemos señalar la culpabilidad de Raskolnikov por oposición a la figura de Cristo, totalmente libre de mancha e investida de divinidad. Sin embargo, les es común el hecho de que ambos asumen una culpa (el uno, propia, y el otro ajena). En el caso de Rodión Románovich, esta culpa ha quebrado su relación con los demás, con Dios, con el cosmos y consigo mismo; sin embargo, la novela nos muestra que todo hombre penitente, por muy separado (*raskol* = separado, cismático) que esté de la comunidad, puede volver a mostrar los rasgos del hombre pleno si se lo propone y si se deja conducir. Recordemos las palabras con las que Sofía Semiónovna lo interpela:

Ahora mismo, en este instante, te irás a una encrucijada, te postrarás, besarás primero la tierra que manchaste, y luego te postrarás ante todo el mundo, ante los cuatros costados, y después dirás a todos en voz alta: “¡Yo maté!” Entonces, Dios de nuevo te devolverá la vida (p. 387).

Rodia cumple eso al pie de la letra. Al igual que ocurre con la Resurrección de Cristo, la reconciliación debe operarse a nivel cósmico, no solo individual; por eso las referencias a la tierra, a los cuatro puntos cardinales y al conjunto de la población. Esa encrucijada a la que lo empuja es un *point of no return*, como

suelen decir los ingleses. Ya no hay vuelta atrás. Para dar ese paso, previamente Sonia lo ha investido con la cruz de ciprés, la que era originalmente suya, la cruz de su bautismo. Una cruz popular, de madera. Y las palabras de Raskolnikov no pueden ser más acertadas. Aún en su nerviosismo exclama: “Esto viene a ser un símbolo, quiere decir que llevaré la cruz sobre mí, ¡je, je! ¡Como si hasta ahora poco hubiera sufrido!” (p. 482). Por último, Sonia le pide que se santigüe, cosa que Rodión Románovich hace casi como burlándose.

Pero una ventana comienza a abrirse dentro de su noche, y la luz pugna por entrar. Él, que creía ser lo que llamaríamos un héroe solar, destinado a grandes cosas y a conducir a la sociedad iluminándola con su pensamiento, descubre que en realidad es un “piojo” (tal es la expresión que utiliza en repetidas oportunidades para referirse a sí mismo). Le faltará mucho aún para asumir su destino, ya que los primeros pasos, convengamos, no los hará plenamente convencido; pero confía en la Palabra que le ha sido revelada. Aquí se identifican plenamente autor y narrador: “Lo mismo que Raskolnikov que en la búsqueda de cualquier esperanza se vuelve hacia la resurrección de Lázaro, veía Dostoievsky en el Evangelio no tal o cual doctrina moral, sino la garantía de una vida nueva” (Chestov, 1949, pp. 140-141).

Hay un detalle significativo en la escena en la que Raskolnikov lleva a cabo la penitencia prescrita por Sonia. Los espectadores de ese momento se burlan, lo toman por loco, pero sin la veneración que se les daba a los *iurodivi*.⁵ Uno de ellos, un borracho, es el único que acierta al menos en parte: dice que el muchacho va a Jerusalén y se está despidiendo (p. 484). En cierta medida, Rodia va a Jerusalén: sube simbólicamente a la ciudad santa al igual que Jesús para ser crucificado (incluso espacialmente, ya que la dependencia policial estaba en un piso alto), y durante ocho años no verá San Petersburgo.

Por último, en el icono de la Crucifixión la cruz está asentada sobre una roca que alberga en su interior la cueva y sepulcro de Adán. La sangre de Cristo desciende hasta la calavera del primer hombre, cuyo apelativo, como bien sabemos, significa “la humanidad”. Es imposible asociar la condena de Raskolnikov con una muerte, y mucho menos con una muerte redentora; pero sí parece apropiado unificar en la figura del protagonista el crimen (el pecado de Adán) y el castigo (que en ruso está más relacionado con corregir y ordenar). La cruz de Raskolnikov viene a ordenar su mundo privado, quebrado por el pecado

en todos los planos; pero también va más allá: lo que le pasa al protagonista es cifra de lo que nos pasa a cada uno de nosotros cuando nos “separamos” (*raskol*) de nosotros mismos, de la Creación, de los demás, de Dios, ya que en cada uno de nosotros se da esto que Dostoievski decía y que Evdokimov recoge: “El alma humana es el campo de batalla entre el cielo y el infierno” (1961, p. 281).

La Resurrección (Descenso a los infiernos)

Evdokimov dedicó uno de sus libros al análisis de la obra de Gógol y Dostoievski, y la tituló precisamente *Gogol y Dostoievski, o el descenso a los infiernos*. Este nombre no es casual, tanto por la temática propia de ambos escritores cuanto por la importancia que tiene en la espiritualidad ortodoxa el tema del descenso a los infiernos. Tan es así que la Resurrección se asocia indefectiblemente con el descenso de Cristo al reino de los muertos. Mientras Occidente ha exaltado la victoria del Mesías y sus representaciones iconográficas tienden a mostrar un joven triunfante envuelto en un sudario y saliendo de la tumba con un pendón flameante, en Oriente la importancia estuvo siempre más bien en el momento en que Jesús, solidario con el pobre, el sufriente, el castigado, continúa el camino que emprendió en la cruz y desciende antes de ascender. Retengamos esto, que en realidad, como proceso completo, significaría primero la subida al Gólgota, luego el descenso a los infiernos y por último nuevamente una ascensión, la definitiva: a los Cielos.

En este icono aparece Cristo descendiendo a los infiernos, rodeado de una luz muy marcada que representa la energía de la resurrección, avanzando hacia Adán, que se encuentra en el sepulcro. Las puertas del abismo han sido rotas, y hay llaves esparcidas por el piso. Si bien las puertas cruzadas forman una cruz, la cruz en sí no aparece, porque ya ha sido vencida. De hecho, el Hades aparece personificado como un hombre tendido en el suelo, atado, mientras que Adán y la humanidad entera está en posición de ser rescatada por Cristo, quien se inclina para hacerlo. Detrás del Salvador aparecen muchos santos de la Antigua Alianza (David, Salomón, algunos profetas, etc.). Aparece también el quirógrafo, rollo que representa o bien la deuda ya pagada, o para otros la predicación de Cristo a los muertos. Se correspondería en nuestro esquema con la última noche, la de Siberia, narrada en el epílogo.

Distinguimos entonces dos realidades, que las analizaremos por separado: el hecho del Descenso a los infiernos, y la Anástasis, o Resurrección. En estudiosos como Campbell o Eliade, por ejemplo, el descenso a los infiernos tiene características estrictamente culturales, y hacen a la manera en que una comunidad ha ido elaborando el mito del héroe. Sin embargo, si bien se mueven en planos que no solo tocan sino que están íntimamente ligados con la trascendencia, sus estudios no terminan de adquirir la dimensión estrictamente escatológica que sí tiene este tema dentro del cristianismo, y en especial del cristianismo ortodoxo. Nosotros nos moveremos en los dos planos, puesto que por muy fuerte que sea el trasfondo teológico de *Crimen y castigo* tampoco debemos confundirlo con un texto bíblico.

Si hablamos de descenso a los infiernos en la novela es porque Dostoievski conoce a fondo el corazón humano, se interna en su labilidad y en sus dolorosas luchas, en las que fuerzas que están en pugna escapan a nuestro simple conjuro. Lo que está detrás de todo esto, según Berdiaev (1978), es el drama de la libertad, tema ineludible en toda la narrativa y en la cosmovisión de Dostoievski, y además condición ineludible para que la Resurrección que se opere sea legítima y permanente:

La libertad del hombre se dirige a las profundidades del universo espiritual. Se parece a un descenso a los infiernos. Allí habrán de revelársele nuevamente no solo el diablo y el infierno, sino Dios y el cielo; no como un orden objetivo impuesto al hombre desde afuera, sino como un encuentro con la soberana profundidad del alma humana, como una realidad descubierta desde su interior. En esto consiste la obra de Dostoievski (Berdiaev, p. 37)

Raskolnikov hace entonces, efectivamente, un descenso a los infiernos. Es más: como si de una *matrioshka* se tratara, va haciendo sucesivos descensos, uno adentro de otro, en un total de tres. El primero, es su deportación a Siberia; el segundo, la enfermedad que contrae en la cárcel. Recordemos además que permanece internado buena parte de la cuaresma y sale recién en la segunda semana de Pascua, lo cual equivale a decir que purga sus dolores físicos en el momento en el que la Iglesia recuerda el período de pruebas de Jesús, y también durante su Pasión, Muerte, y Resurrección. Pero esto no acaba allí: estando postrado sufre una pesadilla de carácter escatológico (la de la plaga devastadora) que funciona, a su vez, como un tercer descenso a los infiernos:

de hecho, es cuando despierta que cae en la cuenta de todo el proceso que ha venido realizando, al tiempo que se abre en él otra esperanza, a saber, que la Humanidad puede regenerarse.

Salvarse en el mundo entero consiguieronlo únicamente algunos hombres, que eran puros y elegidos, destinados a dar principio a un nuevo linaje humano y a una nueva vida a renovar y purificar la tierra, pero nadie en ninguna parte veía aquellos seres, nadie oía su palabra y su voz (p. 501).

Tampoco debemos olvidar otro episodio relacionado que, sin llegar a ser un descenso a los infiernos, se produce durante ese mismo período: la enemistad con sus compañeros de prisión, que deriva en insultos y en una fallida agresión física, interrumpida por los guardias. La reacción de Raskolnikov, de permanecer impertérrito (poniendo la otra mejilla, por así decirlo), también lo asocia a Cristo y, en especial, al tercer canto del siervo sufriente de Yahveh:

Yo no me resistí ni me hice atrás. Ofrecí mis espaldas a los que me golpeaban, mis mejillas a los que mesaban mi barba. Mi rostro no hurté a los insultos y salvazos. Pues que Yahveh habría de ayudarme para que no fuese insultado, por eso puse mi cara como el pedernal, a sabiendas de que no quedaría avergonzado (Is 50, 5b-7).

Cuando se enfrenta a toda su miseria debe emprender el delicado camino hacia su centro. Se despierta, abandona el reino de la muerte. Como reza un antiquísimo himno recogido por Pablo: “Despierta tú que duermes, levántate de entre los muertos, y la luz de Cristo brillará sobre ti” (Ef 5, 14). Al igual que como aparece el Salvador en el ícono, deberá avanzar caminando a oscuras y romper puertas también, pero no para salvar a otros, sino para salvarse a sí mismo. O, en todo caso, para protagonizar su amanecer, su resurrección, que está al alcance de todos, es decir, de Adán, de “la humanidad”.

Si, como se ha dicho repetidas veces, Dostoievski creía que el corazón del hombre es el lugar donde libran su batalla el bien y el mal, hay un dato más que nos ayuda en la comprensión del epílogo. En el texto de Jn 1, 5, donde la Vulgata traduce “las tinieblas no la recibieron”, la tradición bíblica ortodoxa prefirió otra acepción del verbo *katalambano*: no la ‘sujetaron’, no la ‘doblegaron’, no dominaron su voluntad.⁶ Pero esto no implica que la luz y las tinieblas no coexistan en el mundo, así como coexisten en el corazón humano. De hecho, la descripción de la secuencia desde el punto de vista exterior y observable es

figura de lo que se opera en el interior de Rodión Románovich. Existencialmente es de noche y el escenario no puede ser más aterrador; sin embargo, la luz dorada todo lo inunda, porque la oscuridad más acérrima convive con la mañana de Pascua. Amanece un día bello y claro. Raskolnikov vuelve a la vida, a sus labores, en contacto con la naturaleza (el bosque y el río), con compañeros de prisión y de labor; se escucha un canto y aparece Sonia, que como Magdalena se acerca suavemente y tiende tímidamente su mano hacia Rodia, quien la toma “como de mala gana (...), con contrariedad” (p. 503). “*Noli me tangere*”.

No podemos ignorar, sin embargo, que por su rol providente y de auxilio a los necesitados la propia Sonia tiene también rasgos asimilables a la figura de Cristo. Al igual que Jesús, ella también es querida por los pobres y olvidados; de la misma manera que los fariseos y muchos ciudadanos judíos se cuestionaban acerca del Jesús histórico, también Rodia se formula preguntas acerca de su amiga (“¿Por qué todos amaban tanto a Sonia?”, p. 500). Solo que al ser una figura femenina, al comportarse en forma tan maternal con Raskolnikov y al recibir de los demás reos de la prisión el apelativo de *mátushka* (‘madrecita’), bien podría equipararse también a María, habida cuenta del rol que cumple en esa comunidad de penitentes que se forma en el pueblo, formada por los reos y sus familias, que los acompañan desde fuera de los muros de la prisión y se articulan en torno a Sonia, tanto desde el afecto como en cuestiones prácticas y cotidianas. En relación con esto podrían invocarse semejanzas con otros dos íconos, el de la Divina Sabiduría (*Sofía = Sonia*), y otro llamado sugestivamente “Tú alegras a todas las criaturas”, en el que aparece la Virgen sentada, con un Jesús niño en su regazo, rodeada de ángeles y personas de distinta condición. Por razones de espacio y de tema no lo trataremos en este trabajo. Como diría Dostoievski, “esto podría constituir el tema de un nuevo relato, pero nuestra presente narración termina aquí” (p. 504).

De las tinieblas a la luz

Para entender bien este proceso –que en el ícono es instantáneo, se comprueba de un vistazo, pero que en la narración lleva páginas, tiempo y tinta– no podemos pasar por alto cuáles fueron las aguas en las que el propio autor buceó a la hora de componer su personaje. De hecho, la conversión de

Dostoievski mismo habría ocurrido también durante el transcurso de una noche de Pascua, en compañía de un viejo amigo con quien charla durante horas, según recoge Evdokimov (1961, p. 219). La conversión de Raskolnikov, recordemos, no durante la Vigilia Pascual, pero sí durante el tiempo de Pascua. Las correspondencias con ese tiempo litúrgico no acaban allí. Consta en sus biografías que otro abismo por el que atravesó Dostoievski fue el vicio del juego, que lo llevó a degradarse y arrastrarse en forma enfermiza. En un viaje por Alemania experimentó también un “descenso a los infiernos”, del cual emergió felizmente resucitado:

Un día, habiendo perdido todo, desesperado, se lanza a través de las calles de la ciudad dormida para buscar un sacerdote ortodoxo. En la oscuridad, se pierde, y en lugar de encontrarse delante de la iglesia, golpea a las puertas de la sinagoga... El shock es providencial y definitivo. El 28 de abril de 1871 escribe a su mujer: “He nacido a una vida nueva (...) a partir de este día, no te atormentaré más, nunca más” (Evdokimov, 1961, p. 238-239).

Creemos que lo que Fedor Mijáilovich Dostoievski descubrió como hombre, con sus enfrentamientos con la autoridad y con sus propias oscuridades personales (su epilepsia, sus vicios, sus relaciones amorosas, sus precariedades económicas, las muertes de seres queridos que lo atormentaron, etc.), lo trasladó literariamente a los personajes que construyó, y en especial a Raskolnikov, del cual se interesó principalmente por plasmar el proceso, haciendo gala de sus dotes de novelista y observador que le valieron el nombre de “padre de la novela psicológica”, la gran contribución rusa al realismo.

Con esto no queremos decir, sin embargo, que se haya limitado a hacer una catarsis y a dejar brotar sus recuerdos poniéndolos por escrito, o disparando ideas literarias sin orden y sin propósito más que el de desahogarse. De hecho, se ve continuamente una fuerte convicción y una coherencia recurrente acerca de estos tópicos, que se resumen en lo siguiente: el hombre debe atravesar el mal para renacer. No se accede a la Pascua sin haber sido crucificado. Como idea teológica no le es original, desde ya; pero haberlo experimentado y haberlo elaborado discursivamente de la forma particular en que lo hizo, munido de una aguda lupa y un afilado bisturí para escudriñar el alma de sus personajes que no tiene parangón en la Historia de la Literatura, eso sí es lo que le otorga novedad.

Veamos por ejemplo estos dos párrafos extraídos de la novela. En los dos casos es Razúmijin quien habla:

Las pifias pueden perdonarse. El error es buena cosa, porque conduce a la verdad. Lo lamentable es que, tras equivocarse, todavía le rindan parias a su yerro (p. 125).

¡A mí me gusta que mientan! La mentira es el único privilegio del hombre sobre todos los demás animales. Mientes... ¡pues ya alcanzarás la verdad! Porque soy hombre es precisamente por lo que miento. Ni una sola verdad podría alcanzar si antes no mintieses catorce veces (p. 186)

No hay un fatalismo resignado en estas palabras (especialmente sabiendo en boca de quién las pone Dostoievski⁷), ni mucho menos una suerte de masoquismo disfrazado de piedad; pero sí podemos ver la convicción profunda de que el error cumple una función, y que es necesario morir para renacer. De alguna manera anticipa la suerte que correrá Raskolnikov. Cometerá un crimen, sí, pero si da los pasos necesarios (si se deja guiar, sobre todo), podrá dar a luz a la verdad que habita dentro de sí mismo.

Podemos ir más allá. Evdokimov (1978) recoge notas del autor que van en esta misma dirección. Cuando estaba formulando la idea de su novela *Crimen y castigo*, Dostoievski anota en un cuaderno:

Es a través de los sufrimientos que el hombre encuentra la felicidad. No hay allí ninguna injusticia, porque la conciencia viva, inmediata que viene de todo el proceso de la vida, no se la puede esperar más que pasando por los pro y los contra que son inevitables (pp. 183-184).

En el error, en el mal, en el pecado, y sobre todo en el sufrimiento –inevitables en la vida de todo ser humano– está escondida la posibilidad de la resurrección, en especial si se lo observa desde el prisma de una cosmovisión como la cristiana, que cree que “el amor de Dios se une al hombre allí donde este está muriendo” (Špidlik, 1996, p. 23). Se puede y se debe aborrecer el mal, pero no rechazándolo en forma fóbica –menos aun pasándolo por el tamiz de una ideología inconsistente como la que tenía prisionero a Raskolnikov y que lo llevó a cometer el crimen–, sino integrándolo de la manera en que aparecen en los iconos: mal y bien conviven, se los ve incluso pintados en la imagen, pero la verdad última la tiene la luz dorada de la Gloria.

Desde el punto de vista literario, esto implica no rechazar la oscuridad, o disfrazarla pudorosamente a la hora de escribir, como hicieron algunos escritores

del Romanticismo de Europa occidental o Iberoamérica, con sus mieles y sus sobreentendidos. Lo que está dentro aparece afuera, y está bien que así sea. Si en el hombre hay noche, la noche se proyecta en sus relaciones y en el mundo en que vive, y así debe ser, en definitiva. La tarea del novelista, tal como a nuestro entender lo cree Dostoievski, será no rehuir de la responsabilidad de mostrar tanto la noche como el día, pero asegurando la victoria del día.

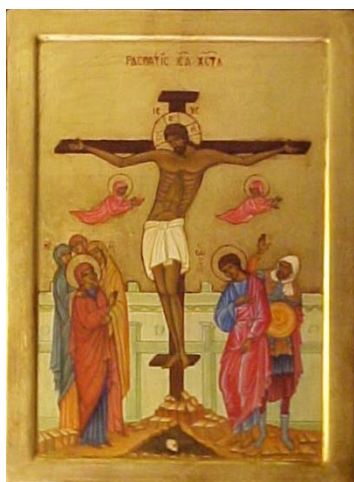
Nos encontramos aquí con una de las ideas que dirigen el arte de Dostoievski: la del estrecho lazo que une el mundo espiritual del hombre con el mundo exterior. El mundo exterior es una proyección de la esencia espiritual del hombre. Es por eso que, en la caída, la sombra cubre el mundo entero, transforma todo el cosmos. En sus novelas no se encuentra ninguna descripción de la naturaleza que no esté ligada al estado del espíritu del hombre (Evdokimov, 1978, p. 62).

Si en el ambiente agobiado de Petersburgo y a orillas del Neva la oscuridad y la tormenta mostraban la sombra interior de Raskolnikov, el tibio amanecer del día de Pascua mostrará su nacimiento. Por supuesto que podría haberlo hecho de haberlo querido, pero no nos imaginamos a Dostoievski describiendo una angustia de muerte entre flores perfumadas, o una resurrección en un día tormentoso. Las descripciones que llevó a cabo difícilmente podrían haber sido de otra manera, o haberse valido de otros códigos. En definitiva, ni más ni menos que lo mismo que le ocurre a todo iconógrafo a la hora de escribir sus íconos.

Conclusión

En la novela *Mr. Gwyn*, de Alessandro Baricco, el protagonista escribe retratos de sus clientes, con una fidelidad tal que todos se ven mejor reflejados en esas palabras que en la más realista de las fotografías. Creemos –y a lo largo de estas páginas hemos intentado demostrarlo– que Dostoievski hizo algo similar, pero mucho más trascendente. Se lo haya propuesto o no, procedió con la piedad y la fe de un iconógrafo. Escrutó las noches del alma e intentó plasmarlas por escrito, apelando a todo el valor simbólico de lo nocturno, dentro del cual aparecen los sueños de Raskolnikov. A diferencia de un icono, cuya totalidad es captada por quien lo ve por el solo acto de la mirada, la novela de Dostoievski requiere de horas y páginas para plasmar esa misma imagen. Pero no nos confundamos: en ambos casos estamos ante la realidad más profunda del ser

humano, que es el hecho de que la oscuridad y la muerte nunca tienen la última palabra. La última palabra de la Historia la tiene siempre el Amor. “Las tinieblas no pudieron con ella”, con la Palabra de Dios hecha carne. A todo abismo le espera un ascenso; a toda oscuridad, una luz. Leer *Crimen y castigo*, en definitiva, significa internarse en la noche, luchar con ella, y constatar el camino hacia el amanecer.



Icono de la Crucifixión



Icono de la Resurrección
(Descenso a los infiernos)

Notas

1. En la tradición ortodoxa se suele decir que los íconos, en rigor, no se *pintan* sino que se *escriben*, tal es su relación con las Escrituras. Por eso no se habla de *artistas* sino de *iconógrafos*, que jamás firman sus obras y se ciñen a procedimientos extremadamente formales.

2. Todas las traducciones son mías.

3. Todas las citas de la obra están tomadas de la edición de referencia que se consigna en la bibliografía: la traducción de Rafael Cansinos Assens publicada por RBA, Barcelona, 1995.

4. Por no ser pertinente con el eje central del trabajo y sobre todo por razones de espacio no abordaremos aquí la interpretación de los sueños del protagonista, además de por tratarse de un elemento ya estudiado por críticos de renombre al cual no podríamos aportar nada nuevo.

5. A pesar de que por sus actitudes excéntricas y sus gestos piadosos y penitentes, y más allá de que en realidad no lo fuera, Raskolnikov podría haber parecido un *iurodivi*. Sin embargo, por su edad y su aspecto no. Varios testigos hacen notar la juventud de

Rodión y quizás el hecho de llevar vestimentas mínimamente decentes lo hacen aparecer como un joven de buena familia (también mencionado por otro de los testigos).

6. Esta diferencia en la traducción la hace notar Evdokimov (1991: 322) en nota a pie de la página.

7. El nombre "Razúmijín" está relacionado con "rázum", razón, inteligencia. Este personaje, uno de los más humanos de la novela, muchas veces será el que aportará una dosis de sentido común, a pesar de sus arrebatos juveniles y su entusiasmo.

Referencias

- Adrogué, E. (2003). "Pasión de hombres, pasión de Cristo según Dostoievski", en Avenatti de Palumbo, Cecilia y Safa, Hugo (eds.): *Letra y Espíritu. Diálogo entre literatura y teología*, Buenos Aires: UCA.
- Berdiaev, N. (1978). *El espíritu de Dostoievski*, Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer, edición de 1976.
- Buytendijk, F. J. (1961). *La psicología de la novela. Estudios sobre Dostoievski*, Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Chestov, L. (1949). *La filosofía de la tragedia*, Buenos Aires: Emecé.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Citati, P. (2006). *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*, Barcelona: Círculo de lectores.
- Clément, O. (1983). *Sobre el hombre*, Dostoievski, Fiódor M. (1995). *Crimen y castigo*, Barcelona: RBA.
- Evdokimov, P. (1961). *Gogol et Dostoïevsky ou la descente aux enfers*, Paris : Desclée de Brouwer.
- Evdokimov, P. (1978). *Dostoïevsky et le problème du mal*, Paris : Desclée de Brouwer.
- Evdokimov, P. (1991). *Teología de la Belleza. El arte del icono*, Madrid: Publicaciones Claretianas.
- Figes, O. (2010). *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Buenos Aires: Edhasa.
- Fr. Luc, de Taizé (2002). *Des icônes pour prier*, Taizé : Les Presses de Taizé.
- Jung, C. G. (1984). *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: BUC.
- Madaule, J. (1952). *El cristianismo de Dostoievsky*, Buenos Aires: Losada.
- Špidlik, T., Rupnik, M. (1996). *Narrativa dell'immagine*. Roma: Lipa.

LA ESCRITURA COMO SÍNTOMA EN LA OBRA DE JAMES JOYCE

Santiago Peppino

e-mail: sepeppino@gmail.com

Resumen

En el siguiente trabajo se desarrollarán las tesis principales del estudio de Jaques Lacan sobre la obra de James Joyce. Se tomará como referencia, principalmente, su seminario de 1975-76 donde se desarrolla el concepto de *sinthome*. Para esto, se comenzará por exponer el rol de la función paterna en la estructuración de la subjetividad, que será luego problematizada por Lacan en su lectura de la obra del escritor irlandés. Es importante destacar que esta interpretación no intenta realizar un diagnóstico de la vida del autor, sino conceptualizar a la función del arte como producción que permite articular una “carencia de padre” en lo simbólico. Parte de estos desarrollos serán fundamentados desde la topología, ya que el *sinthome* es introducido como una modificación sustancial en el anudamiento de los tres registros: real, simbólico e imaginario.

Palabras clave: arte, función paterna, psicosis, *sinthome*

Abstract

This paper presents the main theses of Jaques Lacan's study of James Joyce's work. The main reference will be his 1975-1976 Seminar where the concept of *sinthome* is developed. In order to do this, the role of the paternal function in the structuring of subjectivity will be presented, which will later be problematized by Lacan in his reading of the Irish writer's work. It is important to emphasize that this interpretation does not attempt to make a diagnosis of the author's life, but rather to conceptualize the function of art as a production that allows us to

articulate a "lack of father" in the symbolic order. Part of these developments will be based on topology, since the sinthome is introduced as a substantial modification in the knotting of the three registers: real, symbolic and imaginary.

Keywords: art, paternal function, psychosis, sinthome

Zusammenfassung

Die folgende Arbeit wird die wichtigsten Thesen von Jaques Lacans Studie über das Werk von James Joyce entwickeln. Sein Seminar von 1975-76, in dem er den Begriff des Sinthoms entwickelt, wird als Referenz herangezogen. Dazu wird die Rolle der väterlichen Funktion bei der Strukturierung der Subjektivität vorgestellt, die Lacan später bei seiner Lektüre des Werkes des irischen Schriftstellers problematisieren wird. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass diese Interpretation nicht versucht, eine Diagnose des Lebens des Autors zu stellen, sondern die Funktion der Kunst als Produktion zu begreifen, die es uns erlaubt, einen "Mangel an Vater" im Symbolischen zu artikulieren. Ein Teil dieser Entwicklungen wird ausgehend von der Topologie begründet, denn das Sinthom wird als wesentliche Änderung in der Verknüpfung der drei Register: real, symbolisch und imaginär eingeführt.

Schlüsselwörter: Kunst, väterliche Funktion, Psychose, Sinthom

Original recibido: octubre de 2018

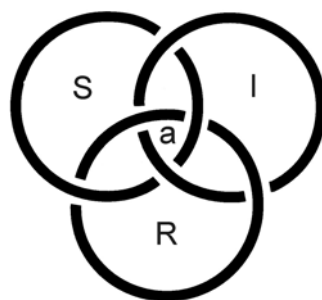
aceptado: noviembre de 2018

Santiago Peppino es Licenciado en Psicología. Doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Río Cuarto. Actualmente se desempeña como docente en la carrera de Filosofía de la Universidad Nacional de Río Cuarto y en la Licenciatura en Psicología de la Universidad Siglo 21. Áreas de investigación: psicoanálisis, filosofía práctica.

1.

En su seminario de 1975-1976, Jacques Lacan se propone reformular los términos en que se estructura el inconsciente a partir de un análisis de la obra del escritor irlandés James Joyce. Es preciso aclarar que este abordaje no pretende constituirse como historial clínico, al modo del estudio realizado por Freud sobre el escrito del presidente Schreber, y mucho menos como una psicopatología de la locura rastreada en la escritura. Lo que se intenta delimitar es, en principio, la forma en que el arte de Joyce cumple una función específica en el anudamiento del inconsciente, comprendido desde los desarrollos topológicos del nudo borromeo.

Desde los inicios, Lacan ordena toda su arquitectónica en base a tres sentidos: lo *simbólico*, constituido por la estructura del significante y sus leyes de funcionamiento, lo *imaginario*, que refiere a los efectos de sentido del lenguaje sobre el Yo y el cuerpo, allí donde el sujeto se aliena en la fascinación causada por la imagen y, por último, lo *real*, el exceso traumático constitutivo y necesario que se encuentra dentro del lenguaje mismo. Lacan determina la relación entre estas tres categorías recurriendo al concepto topológico de anudamiento. En la teoría matemática de nudos, los registros son representados en el *nudo Borromeo*: tres anillos entrelazados de tal manera que, si uno se desarticula, los otros dos quedan libres.



El anudamiento de estos tres elementos permite ubicar al objeto causa de deseo y su funcionamiento en relación al sentido y al goce. Se vislumbra a su vez la primacía de la terceridad sobre lo dual, ya que dos anillos no indican más que un anudamiento simple y fácilmente desarticulable.

Si los tres registros en su anudamiento se presentan como sostén del sujeto, el enigma de la obra de Joyce permite formular la siguiente pregunta: ¿Qué pasaría si esos tres elementos se encuentran desarticulados? El estatuto del

arte, en este contexto, es un saber-hacer con aquello que se impone desde lo real, un sostén de lo que aparece en primera instancia desarticulado y que deja al sujeto expuesto a la invasión de la angustia. Entonces, el objeto de estudio se centra en la conjunción de los tres registros y la posibilidad de introducir un cuarto elemento que los mantenga unidos.

Este último interrogante parte de los desarrollos de Freud sobre la función del padre, sostenida por el arte de Joyce y problematizada de diversas formas en su obra. Es por eso que la pregunta de Lacan sobre Joyce no intenta un diagnóstico sobre la psicosis o locura; la obra del irlandés da cuenta de una carencia del padre, condición estructural de la psicosis, y de cómo esta es sustituida por el *sinthome*. “El padre como nombre y como el que nombra, esto no es parecido. El padre es este cuarto elemento -evoco aquí algo acerca de lo que solamente una parte de mis oyentes pueden haber deliberado- este cuarto elemento sin el cual nada es posible en el nudo de lo simbólico, lo imaginario y lo real” (Lacan, 1987: 28, la traducción es mía)

2.

Para Lacan (2002, 2003), la función del padre posibilita la emergencia y producción del síntoma, elemento característico del discurso de la neurosis. Para avanzar en este punto es necesario, en primer lugar, ubicar a la función paterna como determinante en la sexuación del sujeto y su modo de acceso a la verdad y a la cultura. La intervención del padre como representante de una ley cultural interrumpe un primer momento de fusión incestuosa y narcisista entre hijo y madre, necesaria siempre y cuando encuentre un límite, es decir, siempre y cuando no se instaure como único modo de goce. Si subsiste esta relación erótica de carácter dual, el sujeto no podrá diferenciarse del otro, sino que será su viva imagen especular. Luego de la aparición del padre como portador de la ley, el lenguaje se instala como intermediario simbólico, determinando la salida del sujeto de la relación endogámica e incestuosa y habilitando el ingreso exogámico a la cultura; a partir de este momento, la verdad solo puede ser enunciada a medias, dentro de la comunidad de seres hablantes. Luego de esta operación, el goce posible para el sujeto queda determinado por la función fálica, que representa la intervención del padre y designa la posibilidad de gozar dentro

de los límites de lo simbólico o, para formularlo en otros términos, gozar *no sin límites*. Si no se inscribe esta legalidad, el goce infinito implica la muerte y el cuerpo es interpretado más allá de su propia finitud, más allá del principio del placer. La forma en que se estructura la sexuación a partir de la función paterna indica que, para la función fálica, la mujer es un síntoma: no hay LA mujer, sino las mujeres, es decir, su goce no puede ser reducido al significante fálico (Lacan, 2002).

El *Ulysses* muestra, en este sentido, un retrato de la mujer que dista de ser simple. El último capítulo de la novela se titula *Penélope* y consiste en un soliloquio de la esposa de Leopold Bloom, Molly. En su estilo, Joyce relata estos pensamientos de manera continua, sin ninguna puntuación. Allí, Molly discurre abiertamente sobre su sexualidad, recordando a su amante Blazes Boylan y a *Poldy*, su marido (Sondegard, 2009).

En sus palabras, el amor y la sexualidad no son reducidos a la común dicotomía marido/amante, sino que surgen del discurso de una mujer que goza más allá de la figura dominante del hombre. Su vínculo con Bloom se problematiza: en la primera aparición de la pareja, este le sirve el desayuno a Molly en la cama; en el capítulo final ella se sorprende porque, por primera vez, él le pide que haga lo mismo.

“La no-relación, es precisamente esto: es que no hay verdaderamente ninguna razón para que ‘una mujer entre otras’ él la tenga por su mujer, que ‘una mujer entre otras’ es también aquella que tiene relación con cualquier otro hombre. Y es precisamente de ese cualquier otro hombre que se trata en el personaje que él imagina y para el cual, en esta fecha de su vida, él sabe abrir la elección de la una mujer en cuestión, que en este caso no es otra que Nora (Barnacle, esposa de Joyce)” (Lacan, 2003: 10)

Lacan destaca la herejía de Joyce en relación a la sexualidad femenina, en donde la mujer es homologada a Dios. Tanto en *Finnegans Wake* como, en menor medida, en el *Ulysses*, la figura divina no es identificada a la masculinidad del goce fálico, sino a un más allá de él: “La mujer no es toda más que bajo la forma cuyo equívoco toma, de la lengua nuestra, su mordacidad, bajo la forma del ‘pero no eso’, como se dice ‘¡todo, pero no eso!’ ” (Lacan, 2003).

3.

Para recapitular, podemos decir que dos condiciones son instauradas para la función paterna: 1) que la relación sexual no sea enunciable sino sólo a través del síntoma, es decir, de forma metafórica y mediata, y 2) que no sea sino un *modelo de función*, es decir, no una encarnación de la prohibición al goce sino un representante de la interdicción: “No es agente del orden, ni colaborador del policía guardián del ‘¡circulen!’ del orden social ¿Pero por qué? ¿Qué relación tiene con el medio-decir? ¿Será porque, cómo Michel Foucault lo había percibido, aquel que designa los goces proscritos y que incluso a veces los persigue, les abre la vía por el sesgo de la transgresión? Es necesaria la ley para ser inmensamente pecador, Lacan lo ha repetido a menudo después de Lutero. Es la ambigüedad de los ‘mandamientos de la palabra’, ambigüedad de las prohibiciones que detallan las faltas, atizan las tentaciones y que nombrandolas indican a la vez las vías del pecado.” (Soler, 2015: 8)

Colette Soler destaca al padre de James Joyce, en base a los testimonios del escritor y de su hermano Stanislaus, como alguien que no ocultaba la obscenidad de su goce, el odio hacia su mujer y el desinterés por su linaje familiar. De todas formas, es necesario aclarar que el señalamiento de la carencia paterna como dato ambiental no posibilita confirmar una relación causal de estructura. Es por eso que Lacan utiliza la expresión *forclusión de hecho*, que refiere no a lo fáctico, sino a lo que *de hecho* ha sido enunciado en el lenguaje. Desde aquí se puede deducir el lugar de la función desde el decir de Joyce sobre su padre.

Lacan concibe a la forclusión (*Verwerfung*) como el mecanismo distintivo de la estructura de la psicosis. A diferencia de la represión (*Verdrangung*) neurótica y la renegación perversa (*Verneinung*), el significante Nombre-del-padre, encargado de ligar el deseo del sujeto a la cultura, es rechazado del orden simbólico. Esta no-inscripción marca el retorno del significante en lo real, como algo que ‘no cesa de no escribirse’.

Ahora, si bien el significante Nombre-del-padre pertenece al campo del Otro, la heteronomía del lenguaje no permite que el sujeto sea eximido de responsabilidad en su respuesta. El saber-hacer de la escritura de Joyce está marcado por un rechazo del discurso del Otro; el *sinthome* es una apropiación subjetiva del código que propone suplir el lenguaje forcluído de hecho.

4.

Desde su entrada al estructuralismo, Lacan destaca que el sujeto no hace un uso instrumental de los signos¹, sino que este es *hablado* por el lenguaje. La tesis del inconsciente estructurado como un lenguaje sostiene que el significante, en su dimensión sincrónica, opera por exceso en relación a la significación; el síntoma del psicoanálisis (sueños, chiste, actos fallidos, etc.) se define como un efecto de sentido producido por una parte de la estructura que no es accesible para el sujeto. En el caso de la neurosis, la represión de la ley paterna crea las condiciones para que esta característica estructural aparezca velada y se genere la percepción imaginaria de que, efectivamente, hacemos un uso de los signos. La psicosis, por otra parte, nos muestra cómo esta condición de estructura se manifiesta de manera inmediata, es decir, sin la mediación de lo simbólico. En este caso el sujeto es, efectivamente, hablado por el Otro, ya que la ley que ordena el funcionamiento simbólico no está inscrita. “Si es que alguien puede hablar una lengua que ignora por completo, diremos que el sujeto psicótico ignora la lengua que habla” (Lacan, 2006: 23).

En su seminario de 1955 sobre las psicosis, Lacan (2006) encuentra similitudes entre la noción de *automatismo mental*, delimitada por el psiquiatra Gaëtan de Clerambault, y el funcionamiento de la estructura significante en las psicosis. Este síndrome, propio de las psicosis alucinatorias, se caracteriza por el relato del paciente sobre fenómenos del pensamiento vividos con extrañeza y que parecen serle impuestos por otro. Se destaca en particular el carácter *anideico* de estas manifestaciones, es decir, no conforme a una sucesión de ideas; se trata, básicamente, de pensamientos no ligados a un sentido que se le imponen al sujeto. Para Lacan, esta idea de la psiquiatría refleja la separación estructural entre significante y significado, dado que ciertos fenómenos alucinatorios parecen presentarse como significantes que han perdido su carácter asociativo en la estructura del lenguaje, como si tuviesen sentido “en sí mismos”. Todo significante, por definición, produce sentido sólo dentro de la relación diferencial con el resto de los significantes del código. En la psicosis, la función simbólica del Nombre-del-Padre, que articula la relación entre significante y significado, se encuentra forcluída (*Verwerfung*).

Esta característica es la que sugiere el *Ulysses* de Joyce, en tanto su lenguaje parece eludir la significación, formando un código aparentemente privado e inaccesible. De todos modos, como ya se ha señalado, Lacan no pretende en su análisis diagnosticar a Joyce, sino simplemente señalar cómo su obra ocupa el lugar de la función rechazada del Nombre-del-Padre.

5.

No hay una solidaridad a priori entre lo simbólico, lo imaginario y lo real, sino un vínculo diferencial dado por el *sinthome*, que es el nuevo estatuto que Lacan dará al significante Nombre-del-Padre a partir de 1975. El Edipo es elevado al rango de síntoma, como garante de la consistencia de lo simbólico, “Este Otro, del que se trata, es algo que en Joyce se manifiesta por el hecho de que él está, en suma, *cargado* de padre.” (Lacan, 2003: 30) Es decir, el arte debe sostener la función paterna, la historia familiar y la tradición irlandesa heredada. El final del *Retrato de un artista como adolescente* enuncia la misión de Stephen Dedalus, alter-ego de Joyce:

“April 26. Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.

April 27. Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.” (Joyce, 1996: 288)

Recordemos que Joyce, nacido en Dublin en 1882, deja Irlanda en 1902 y solo regresa de forma esporádica y por cortos períodos de tiempo, pasando el resto de sus días en París, Zurich y Trieste.

Más adelante, el *Ulysses* retoma el problema del padre con un Stephen mayor que, en su encuentro con Leopold Bloom, intenta crear una nueva figura paterna: “*Ulysses* es el testimonio de eso por lo cual Joyce queda enraizado en su padre, aun renegándolo; y es precisamente eso lo que es su síntoma. Yo he dicho de él que era el síntoma. Toda su obra es un largo testimonio de ello.” (Lacan, 2003: 10)

Stephen encuentra a ese padre que es su síntoma en la figura de Bloom, que dista de ser un modelo ejemplar, ya que manifiesta sus propios interrogantes respecto al lugar paterno y materno. En una de las clases del seminario de Lacan (2003), Jacques Aubert señala un pasaje en el capítulo 15, titulado *Circe*², donde Bloom es interpelado por su padre en medio de una escena surreal. El capítulo está escrito en forma de libreto teatral y comienza con la entrada de Stephen y su amigo Lynch a una zona roja de Dublin; más tarde, Bloom comienza a seguirlos y experimenta la siguiente vivencia:

“(The retriever approaches sniffing, nose to the ground. A sprawled form sneezes. A stooped bearded figure appears garbed in the long caftan of an elder in Zion and a smoking cap with magenta tassels. Horned spectacles hang down at the wings of the nose. Yellow poison streaks are on the drawn face.)

RUDOLPH

Second halfcrown waste money today. I told you not go with drunken goy ever. So. You catch no money.

BLOOM

(Hides the crubeen and trotter behind his back and, crestfallen, feels warm and cold feetmeat) Ja, ich weiss, papachi.

RUDOLPH

What you making down this place? Have you no soul? (With feeble vulture talons he feels the silent face of Bloom) Are you not my son Leopold, the grandson of Leopold? Are you not my dear son Leopold who left the house of his father and left the god of his fathers Abraham and Jacob?

BLOOM

(With precaution.) I suppose so, father. Mosenthal. All that's left of him.” (Joyce, 2010: 394)

Su padre judío aparece vestido con el caftán de un anciano de Sión para enunciar una prohibición (“Second halfcrown waste money today. I told you not go with drunken goy ever. So. You catch no money”) y cuestionar la identidad de Bloom mientras toca su rostro con garras de buitre. El padre que busca Stephen Dedalus se encuentra atravesado por el mismo interrogante en relación al nombre y al arraigo en la tierra irlandesa; basta recordar la alusión a la “conciencia increada de la raza” en el *Retrato...*

Es necesario agregar otro giro en relación a la figura del padre. La reprimenda a Bloom anteriormente mencionada cierra con un “Nice spectacles for your por mother!”, es decir, con un pasaje de la responsabilidad hacia el lado de la madre. Parece decir: “en realidad a quien dañas es a tu madre”; acto seguido, aparece la madre de Bloom, que se presenta “In pantomime dame’s stringed mobcap...” (Joyce, 2010: 395). Siguiendo el razonamiento de Aubert, se debe notar que el término *pantomime* hace referencia a un arte teatral que involucra el cambio de género del personaje, es decir, un actor que interpreta todos los papeles de la obra. El significante usado refiere a que esa madre puede ocupar los dos roles, el de hombre y el de mujer.

El nombre del padre se manifiesta como los nombres del padre: Leopold y Rudolph Bloom, Abraham, Jacob, la madre y su pantomima, son las diferentes formas en que Joyce circula alrededor de ese *sinthome*, de esa forma de la inscripción paterna que se presenta como problemática y que obliga al lenguaje a adaptarse a ese vacío.

En el primer cuento de la colección de historias *Dubliners* titulado “The sisters”, un joven enfrenta la muerte de su mentor, el Padre Flynn. En el inicio, sus tíos y el viejo Cotter cuestionan la relación entre el muchacho y el sacerdote:

“I wouldn’t like children of mine,” he said, “to have too much to say to a man like that.”

“How do you mean, Mr. Cotter?” asked my aunt.

“What I mean is,” said old Cotter, “it’s bad for children. My idea is: let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be... Am I right, Jack?” (Joyce, 2014)

Luego de esto, el joven reflexiona: “But then I remembered that it had died of paralysis and I felt that I too was smiling feebly as if to absolve the simoniac of his sin.” (Joyce, 2014)

El muchacho advierte que se ve llevado a cargar con los pecados del Padre Flynn; la simonía mencionada refiere, justamente, a la compra de privilegios eclesiásticos. La ley paterna parece operar aquí, desde la voz de los tíos y el viejo Cotter, en su costado moralizante e imaginario; esto deja dos alternativas para el sujeto: o se admite la culpabilidad del sacerdote, o los pecados deben ser expiados por alguien más. De todos modos, el significante que el padre deja, y que persiste más allá, es el de la sonrisa, que opera como ruptura ante lo moral;

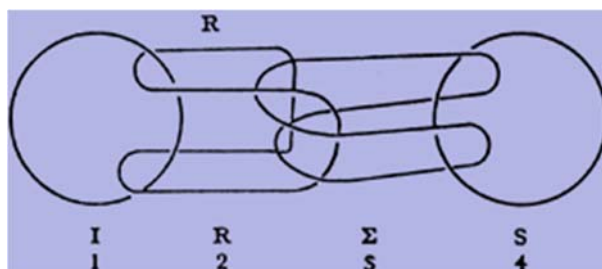
una ley que no encarna la prohibición, sino que habilita al niño a cuestionarla. Aquí podemos pensar en Stephen Dedalus, artista, y en Leopold Bloom, que se enfrenta a la herencia moralizante de la ley paterna. Al final de la historia, las hermanas del padre Flynn declaran que supieron que su hermano estaba mal cuando lo encuentran sentado solo en el confesionario riendo suavemente.

El *sinthome*, entonces, brinda la posibilidad de construir un saber-hacer con esta falta. Aquí Lacan (2003) utiliza el término de responsabilidad para designar la posición del sujeto en relación a la falta del Otro; no podemos, dice, atribuirle a ese artífice que es Dios lo que es creación del artista: el universo o la conciencia increada de la raza. Ante esto, no queda otra opción que la de la sutura del sentido, que permite cernir en el *sinthome* ese real que constituye la incompletud del Otro. El psicoanálisis trata precisamente de eso, de brindar la posibilidad de articular mediante este acto de puntuación del sentido lo real y lo simbólico.

6.

La topología es una disciplina matemática que estudia la estructura real –no intuitiva- del espacio, a través de deformaciones y cortes en superficies bidimensionales. Dado que el espacio es relativo, sus propiedades no pueden ser aisladas desde la intuición sensible. Es por eso que, para acceder a la estructura del espacio, es necesario abandonar la concepción mecanicista y tridimensional sostenida por Freud. Para este, la dinámica de lo inconsciente estaba determinada por energías ubicadas en una relación interior-exterior al cuerpo del sujeto; por esta razón, se suele afirmar que lo reprimido reside en ‘las profundidades’ o que el sujeto tiene un ‘mundo interno’ y un ‘mundo externo’. Esta concepción es insuficiente para fundamentar la lógica de lo inconsciente que, a partir de Lacan, tiene la estructura de un lenguaje. Es decir, ya no podemos hablar de las profundidades del psiquismo si la condición de posibilidad de lo inconsciente es la lógica del significante sostenida por una comunidad de hablantes. La relación entre el sujeto y el lenguaje (Otro) se interpreta como una inmisión que no puede ser desarrollada en la geometría euclidiana de Freud (Eidelsztein, 2008, 2012).

Ahora me adentraré un poco en la topología del nudo Borromeo, que presenta inicialmente dos pares de oposiciones. En primer lugar, lo imaginario y lo real se comprenden como opuestos; de esta forma, I pasa por encima de S y por debajo del sinthome (Σ). Lo real, en cambio, toma en su conjunto a S y al sinthome. A continuación se verá una deconstrucción del nudo que destaca estas propiedades:



El segundo par es conformado por lo simbólico y el sinthome. Su duplicidad representa el modo de producción de la verdad en el sujeto: es decir, esta solo puede ser enunciada a través del síntoma y nunca de forma literal. La posibilidad de introducir una modificación en el síntoma a partir de la interpretación es indicada por su lazo con lo simbólico; de todas formas, el par produce un *falso agujero* que introduce el problema del cuerpo y el goce, resistentes al sentido. El único *agujero real* sostenido por el nudo Borromeo es aquel que se encuentra en el centro, es decir, el objeto *a*, causa de deseo. A continuación se verá como, por un lado, la recta infinita corresponde al falso agujero, mientras que el verdadero se puede representar a partir de una esfera contenida por las tres cuerdas:



El agujero real permite ubicar en su centro al objeto causa de deseo y formalizar el lugar y función de lo real. Se puede comprender el carácter de lo real desde el concepto de *extimidad*, como un punto traumático resistente a la operación significante, producido por la misma estructura y expulsado fuera. Desde allí es concebida la oposición entre lo real y lo imaginario, ya que la

imagen no concibe la ruptura de lo real, sino que la encubre. La estructura del nudo arroja no un sujeto supuesto en lo imaginario, sino un efecto de división: “...hay una *Urverdrängung*, hay una represión que jamás es anulada. Es de la naturaleza misma de lo Simbólico comportar ese agujero; y es este agujero lo que yo apunto, que yo reconozco en la *Urverdrängung* misma” (Lacan, 2003: 110) “...lo Real, en el sentido de que al sistir fuera de lo Imaginario y de lo Simbólico, golpea, juega muy especialmente en algo que es del orden de la limitación. Los otros 2, a partir del momento en el que él está borromeamente anudado, los otros 2 le resisten. Es decir que lo Real no tiene ex-sistencia –y es muy asombroso que yo lo formule así- no tiene ex-sistencia más que al encontrar la detención de lo Simbólico y de lo Imaginario” (Lacan, 2003: 118)

Es importante señalar que el lenguaje es constitutivo de la estructura del inconsciente, pero en una “copulación” con el cuerpo. Para lo imaginario, el nudo indica la consistencia del cuerpo, sus ejemplos materiales manipulables, es decir, el volumen. Lo simbólico traduce su formalización en diagramas y esquemas, la bidimensionalidad; el inconsciente no está en las “profundidades”, sino en la superficie del discurso, que produce efectos en lo tridimensional. En lo real, el nudo es un número, un álgebra.

En este sentido, no hay otra forma de concebir lo real si no es en la escritura que implica su anudamiento a los dos registros restantes. Inclusive, Lacan (2003) enuncia que la invención de lo real es su *sínthoma* respecto a la tesis energética de Freud, una oposición necesaria al sentido para fundamentar la relación del inconsciente con el cuerpo. El agujero que separa lo simbólico de lo real es que no hay Otro del Otro; lo real es una ausencia de ley. La estructura significativa supone un agujero en su constitución misma, postulado por Freud en la *Urverdrängung*, la represión original que no puede ser anulada (el cuerpo sería el falso agujero entre lo simbólico y el *sinthome*, atravesado por la recta infinita).

Además, el nudo borromeo demuestra, en la articulación de los registros, que el goce del Otro es un imposible: ya que no hay Otro del Otro, el sujeto desemboca en la producción de sentido como respuesta ante la incompletud del lenguaje. Nos remitimos a las dos series del estructuralismo lingüístico, significativo como conjunto que opera por exceso y significado como producción por defecto. Dado que el goce es del sentido, al sujeto no le queda más opción

que servirse del goce fálico, es decir, necesariamente debe postular un significante privilegiado como representante de la falta.

Finalmente, es posible comprobar que la formalización del psicoanálisis exige un aplastamiento, una reducción al plano, a la superficie bidimensional. Formalizar es simbolizar lo real, aplanarlo (Lacan, 2010). El psicoanálisis debe formalizar para poder hacer su experiencia transmisible, con la pérdida que esto implica.

7.

En el período de correspondiente al seminario de 1975-6 sobre el *sinthome*, Lacan (2003) distingue entre los conceptos de significante, por un lado, y de letra/escritura, por otro; mientras el primero permanece ligado a la voz del estructuralismo, el segundo permite señalar el trazo de lo real (el *einzigster Zug* de Freud). El sujeto en el análisis parte de la voz del significante y se dirige hacia la escritura.

En este sentido, se puede afirmar que la lectura de Joyce está atravesada por dos elementos del inconsciente freudiano. En primer lugar, el estatus del discurso que borra sus propias huellas; en segundo, la historia como constituida por lo imaginario del *rehallar* en lo fáctico. La manera de volver a poner la historia en su lugar, de comprenderla como progreso, es concebirla como un permanente retorno, una dinámica circular. Por otra parte, la obra figura la relación limítrofe entre el significante y la letra, entre la voz y el cuerpo. Después de todo, Joyce declaró que había tantos enigmas y acertijos en el *Ulysses* que los profesores se mantendrían por siglos discutiendo su significado. “Es lo que se constata bien en lo que hace de Joyce el síntoma, el síntoma puro de eso que está allí en relación al lenguaje, en la medida en que es reducido al síntoma -a saber, a lo que tiene por efecto, cuando a este efecto no se lo analiza- diré más, que interdice jugar con alguno de los equívocos que afectarían el inconsciente de cualquiera” (Lacan, 1987: 26-27, la traducción es mía).

Para concluir, el problema central del seminario gira en torno al concepto de *sinthome*, revelado en la función del arte en Joyce. Lacan destaca la relación del autor con su padre, que no pudo donar la función fálica a su hijo; lo que viene a ocupar el lugar de esta carencia es la escritura, que opera como garantía de

aquello faltante. En alusión a esta tesis, Lacan (2003) juega con las homfonías: él era un pobre pelagatos (*hére*), pero también un herético (*héretique*), elevado a la función del héroe (*héros*) en el personaje Stephen Dedalus, el artista que protagoniza *Ulysses* y *Portrait of the artist as a young man*, que iba a ser titulado inicialmente *Stephen Hero*. Siguiendo esta modalidad, el *sinthome* guarda una relación con el cuerpo que se indica a partir del significante en la medida en que produce equívocos; la escritura de Joyce tiene efectos que no se reducen a la palabra, sino que se demuestran a partir de la articulación de lo simbólico con lo real. El significante no puede nunca representar unidad, sino la presencia de un conjunto vacío:

“De donde nuestra inscripción S índice 1 (S_1), preciso que se lee así: ella no hace el uno, pero lo indica como pudiendo no contener nada, ser una bolsa vacía. Una bolsa vacía no deja de ser una bolsa, o sea el uno que solo es imaginable por la ex-sistencia y la consistencia que tiene el cuerpo, de ser piel. [...] Lo imaginario muestra aquí su homogeneidad a lo real, y que esta homogeneidad sólo se sostiene en el hecho del número en tanto que es binario uno o cero, es decir que no soporta el dos más que de uno no sea cero, que ex-siste al cero, pero no consiste allí en nada. [...] Es precisamente por eso que el símbolo la reestablece sobre lo imaginario. Él tiene el índice 2 (S_2), es decir que, indicando que es pareja, introduce la división en el sujeto...” (Lacan, 2003: 21-22)

Notas

1. Apoyándose en la tesis de Saussure que aclara que la lengua no es un sistema de nomenclatura a disposición del sujeto, sino que sus mutaciones residen en el uso que de ella hace la masa de seres hablantes

2. El *Ulysses* está dividido en 18 capítulos y tres partes, que en el libro no figuran tituladas ni numeradas. Luego de la publicación de la obra, Joyce estableció una estructura que vagamente corresponde a los capítulos de La Odisea de Homero.

Referencias

Lacan, J. (2003) *Seminario 23: el sinthoma*. Versión crítica de Ricardo Rodríguez Ponte. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires.

- Lacan, J. (2002) *Seminario 22: R.S.I.* Versión crítica de Ricardo Rodríguez Ponte. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires
- Lacan, J. (2006) *Seminario 3: Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2010) *Seminario 20: Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1987) "Joyce, le symptôme I", en: *Joyce avec Lacan*. Paris: Navarin.
- Soler, C. (2015) "Un diagnóstico original", en: *Lacan. Lecteur de Joyce*. Traducción de Pablo Peusner. París: PUF.
- Eidelsztein, A. (2008) "Función y campo de la topología en psicoanálisis", en: *Revista Imago Agenda*, N° 120. Buenos Aires: Letra Viva.
- Eidelsztein, A. (2012) *La topología en la clínica psicoanalítica*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Joyce, J. (1996) *A portrait of the artist as a young man*. Londres: Penguin.
- Joyce, J. (2010) *Ulysses*. Ware: Wordsworth Editions.
- Joyce, J. (2014) *Complete works*. Hastings: Delphi Classics.
- Sondegard, M. (2009) "Identity in Ulysses: sexuality of Gerty MacDowell and Molly Bloom", en: *Journal of the CAS writing program 2008-2009*, N° 1, pp: 98-106. Boston: Boston University.

ARTÍCULO SUELTO

¿ERUDICIÓN TÉCNICA O TRANSFORMACIÓN INTERIOR?

Reflexiones acerca de la profesión filosófica a partir de textos
de Heinrich Zimmer y Matthieu Ricard

Ruling Barragán Yañez

e-mail: rulingbarragan@gmail.com

Resumen

Este artículo hace una serie de reflexiones acerca de la filosofía como actividad profesional en la universidad y en el colegio, tomando como referencia dos concepciones de la filosofía oriental. La primera corresponde a la filosofía de la India en general, según la entendió Heinrich Zimmer; la segunda, al budismo tibetano, según lo comprende y practica Matthieu Ricard. Con ambas concepciones como referentes se realiza una crítica a ciertos aspectos de la filosofía occidental en su ejercicio profesional, valorando aquellos elementos de la filosofía de la India que –a juicio del autor– se requieren en la filosofía de Occidente.

Palabras claves: Zimmer, Ricard, Filosofía, India, Budismo

Abstract

This article makes a few reflections on philosophy as a professional activity both at college and high-school level, taking as reference two conceptions of Eastern philosophy. The first corresponds to Indian philosophy in general, as it was understood by Heinrich Zimmer; the second, to Tibetan Buddhism, as understood and practiced by Matthieu Ricard. With both conceptions as references, some

professional aspects of Western philosophy are criticized, valuing those elements of Indian philosophy that – according to the author – are required in Western philosophy.

Keywords: Zimmer, Ricard, Philosophy, India, Buddhism

Zusammenfassung

Dieser Artikel stellt eine Reihe von Überlegungen zur Philosophie als berufliche Tätigkeit sowohl auf College- als auch auf High-School-Ebene vor und bezieht sich dazu auf zwei Begriffe der östlichen Philosophie. Der erste entspricht der indischen Philosophie im Allgemeinen, wie sie von Heinrich Zimmer verstanden wurde; der zweite entstammt dem tibetischen Buddhismus, wie er von Matthieu Ricard verstanden und praktiziert wird. Mit beiden Konzepten als Referenzen werden einige professionelle Aspekte der westlichen Philosophie kritisiert und diejenigen Elemente der indischen Philosophie gewertet, die nach Ansicht des Autors in der westlichen Philosophie erforderlich sind.

Schlüsselwörter: Zimmer, Ricard, Philosophie, Indien, Buddhismus, Indien

Original recibido: junio de 2018

aceptado: octubre de 2018

Ruling Barragán Yañez es es ciudadano y residente en la República de Panamá. Inició estudios de Filosofía e Historia en la Universidad de Panamá, finalizándolos con un Bachelor of Arts (BA), con especialidad en filosofía, en Saint Louis University (Missouri, Estados Unidos). También posee un Master of Arts (MA) por la misma Universidad, así como una Maestría en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia). Ha publicado cerca de 90 columnas de opinión en diarios panameños sobre temas de filosofía, religión, ética y derechos humanos, presentando además ponencias sobre filosofía de la religión, en Brasilia (2015), Sao Paulo (2017) y Río Cuarto (2017). Aparte de su labor docente en la Universidad de Panamá, labora como Director Técnico de Responsabilidad Institucional en la Caja de Seguro Social de la República de Panamá.

Introducción

Para los docentes e investigadores en filosofía no son desconocidas las críticas que desde hace mucho se levantan en su contra. Se acusa a buena parte de la filosofía universitaria en Occidente de ser árida, abstrusa e inútil: árida, al ser escrita en una prosa cuasi legalista, demasiado formal, sin ningún atractivo literario; abstrusa, en cuanto se muestra inaccesible a cualquier persona que no haya estudiado la especialidad, incluso quienes se han especializado en estudios afines, humanísticos o sociales (Vargas Llosa, 2007). Finalmente – y esta es tal vez la peor acusación, se acusa a la filosofía occidental de ser inútil; no resuelve problemas concretos e importantes.

Si bien estas acusaciones no son nada nuevas, hoy día han alcanzado un punto crítico, en un contexto cultural sumamente distinto. Como es sabido, la filosofía ha venido siendo desplazada -peor aún, descartada y reemplazada- por la ciencia moderna. En otras palabras (que nos interpelan de modo más personal): los estudiantes y profesores de filosofía somos objeto, de parte de los especialistas en ciencias y tecnologías, de un descrédito intelectual y profesional que parece irremediable y puede constituirse en la muerte de la filosofía como profesión universitaria, incluso en los niveles de educación secundaria. Ni científicos ni tecnólogos, pero tampoco ‘el lector culto no especializado’ logran ver de qué modo la enseñanza e investigación en filosofía -al menos según sus actuales formatos de publicación en artículos de investigación, manuales de estudio en cursos universitarios o libros de texto para uso en el colegio- contribuye al progreso del conocimiento y/o el mejoramiento del individuo y la sociedad.

A juicio de algunos, una de las principales causas que ha afectado la formación filosófica -aparte y más allá del desarrollo de la ciencia y tecnología- tiene que ver con el hecho que *la filosofía ha dejado de ser una forma de espiritualidad, es decir, un modo de vida que busca transformar interiormente al ser humano para bien, aunado a una comprensión del sentido de la vida expresada de manera discursiva*. En este contexto y para los objetivos de este ensayo, quisiera partir de un investigador que, si bien es casi totalmente

desconocido entre los filósofos profesionales, resulta significativo rescatar. Este investigador es el indólogo alemán Heinrich Zimmer (1890-1943). Así, pues, a partir de algunos de sus textos -pero no limitándome a ellos- expondré su crítica al principal problema que, según él y autores afines, sufre la filosofía occidental cuando se le compara con la filosofía de la India antigua.

Una vez que haya expuesto las críticas de Zimmer, presentaré el caso de un monje budista de nacionalidad francesa, Matthieu Ricard (1946-), ex biólogo molecular, quien tuvo -de hecho, todavía tiene- una especial formación filosófica y científica en la tradición occidental. Ricard guarda en común con Zimmer que, habiendo recibido una preparación intelectual en filosofía occidental, también terminó siendo afecto al pensamiento de la India, incluso yendo más allá; pasó a ser una forma de vida, en la que la dimensión filosófica y espiritual de la existencia se conjugan, incluso con la investigación científica.

Finalmente sostendré, a manera de conclusión, que tanto las pioneras críticas de Zimmer como la actual labor que realiza Ricard tienen importantes repercusiones sobre cómo podríamos y deberíamos reconsiderar la profesión filosófica en nuestros días. Al respecto sería posible sentirnos interpelados a prestar mayor y mejor atención a otras tradiciones filosóficas, las cuales podrían reorientar y revitalizar a la profesión filosófica en Occidente. En este sentido, quisiera también extraer unas propuestas de tipo práctico, que tienen que ver con la situación actual de la filosofía en la universidad y en el sistema educativo a nivel colegial; estas propuestas tendrían el propósito de re-pensar el sentido y valor de los estudios filosóficos en estos contextos educativos.

1. Zimmer: Contrastes entre el sabio de la India antigua y el filósofo moderno de Occidente

En el capítulo inicial de su más representativa y conocida obra, *Filosofías de la India*, Zimmer describe estas filosofías señalando que: “La filosofía india, como la occidental, nos informa acerca de las estructuras y potencias mensurables de la psique, analiza las facultades intelectuales del hombre y las operaciones de su mente, evalúa diversas teorías del entendimiento humano, establece los métodos y leyes de la lógica, clasifica los sentidos y estudia los procesos mediante los cuales aprehendemos, asimilamos, interpretamos y

comprendemos la experiencia. Los filósofos hindúes, como los de Occidente, se pronuncian sobre los valores éticos y los criterios morales. Estudian también los rasgos visibles de la existencia fenoménica, criticando los datos de la experiencia externa y sacando conclusiones con respecto a los principios en que se basa. En una palabra: la India ha tenido y aún tiene sus propias disciplinas psicológicas, éticas, físicas y metafísicas. *Pero la principal preocupación -en notable contraste con los intereses de los modernos filósofos occidentales- ha sido siempre no la información sino la transformación: un cambio radical de la naturaleza humana y, con él, una renovación de su manera de entender tanto el mundo exterior como su propia existencia: transformación tan completa como es posible, y que, si tiene éxito, equivaldrá a una total conversión o renacimiento [las cursivas son mías]*" (Zimmer, 1979: 17)

De acuerdo a lo anterior, las filosofías de la India, independientemente de sus diversas posturas metafísicas e intereses inquisitivos, abordan en sus contenidos prácticamente todas las ramas o subdivisiones que encontramos en la filosofía occidental. Pero, a diferencia de ésta, su fin final no es una descripción y clasificación de los objetos, estructuras y procesos últimos del mundo, sino en lograr una transformación radical del ser humano. Una transformación que necesariamente repercute en la manera en que el sujeto interpreta y lidia con el mundo que le rodea.

Reflexionando sobre el auge y papel de las ciencias en su época, Zimmer encuentra que, para buena parte de los filósofos y científicos, la filosofía occidental "no se la puede tomar en serio si entra en conflicto con las formulaciones corrientes de la física o recomienda un modo de conducta diferente del que hoy se ha convertido en general debido al universal progreso de la tecnología. La metafísica, y otras vacuas meditaciones, como la filosofía de la historia y de la religión, pueden ser toleradas como un elegante adorno de la educación, pero carecen de toda utilidad vital. Quienes hoy representan este tipo de abominable lucubración, muy de moda, enseñan la filosofía como una síntesis de datos científicos y rechazan todo cuanto no puede ser incluido en este contexto. Les interesa controlar y armonizar los descubrimientos realizados en diversos campos de investigación, bosquejar un amplio esquema y formular principios metodológicos, sin chocar con la autoridad del especialista: el investigador que está en contacto directo con el microbio, la estrella y el reflejo

condicionado; pero en lo que atañe a métodos, fines y las llamadas “verdades” de todos los demás sistemas de pensamiento, las rechazan o condescienden a aceptarlas como las curiosas preocupaciones de un mundo pasado de moda” (Zimmer, 1979: 25).

Aquí se alude de manera especial, aunque no exclusiva, a las modernas filosofías de las ciencias y todas aquellas escuelas o corrientes de investigación filosófica que tienen como base alguna rama del pensamiento científico. Por supuesto, para éstas, la postura de Zimmer no sería nada más que un prejuicio infundado y desfasado de su parte, incluso pernicioso. Solamente se trata de una posición anticientífica, romántica y existencial, pero nada más que eso. No obstante, dejando de lado el juicio o prejuicio de Zimmer (y cuánto o no esté justificado en sus afirmaciones) acerca de los filósofos y científicos ‘muy de moda’, encontramos también que este autor identifica a otro tipo de filósofo que todavía subsiste en nuestros días. Así, pues, “hay sin embargo otro tipo de pensador moderno, diametralmente opuesto y a veces abiertamente antagónico, que espera de la filosofía contemporánea una palabra diferente de las comunicaciones que continuamente recibe de todos los departamentos en que se divide el gran taller científico. Este hombre recorre como estudiante inquisitivo los laboratorios, observa a través de diversos instrumentos, hace tabulaciones y clasificaciones y, cansado de la infinitud de respuestas especializadas a preguntas sobre cuestiones de detalle, busca dar respuesta a una pregunta que a los investigadores no parece ocurrírseles y que los filósofos sistemáticamente eluden. Lo que este hombre quiere es algo que está más allá del razonamiento crítico; algo que alguien de espíritu adecuado haya conocido intuitivamente como una Verdad (con mayúscula) acerca de la existencia humana y la naturaleza del cosmos; algo que penetre el pecho y puncie el corazón... Lo que quiere es una filosofía que se haga cargo y resuelva la tarea antes realizada por la religión; y, por más cursos universitarios que siga en torno a la validez de la inferencia lógica, esta necesidad subsiste. [...] [Este] tipo de pensador [...] no ha sido convencido por todas las plausibles investigaciones y descubrimientos. Tampoco rechazará el reproche de ser algo misterioso en sus exigencias personales. No pide que la filosofía sea comprensible a todo contemporáneo de bajo nivel intelectual. Lo que quiere es una respuesta (o siquiera la sugestión de una respuesta) a las primeras preguntas de su espíritu” (Zimmer, 1979: 26).

Ahora bien, aquí podríamos preguntar ¿nos identificamos con este tipo de pensador? Y si lo hacemos, ¿hasta qué punto? Tal vez muchos de nosotros - quizá todos- nos identificamos con él, al iniciar nuestros estudios de filosofía. Este pensador representa el espíritu de buena parte de nuestros años juveniles, cuando nos iniciábamos en los estudios filosóficos. Sin embargo, al adentrarnos en éstos y habernos convertido en profesionales de la filosofía, seguramente lo hemos dejado atrás. Todos los que nos encontramos inmersos en el mundo de la docencia e investigación filosófica a nivel profesional, entendemos muy bien que en la academia contemporánea no se busca la Verdad (con mayúscula); concebir así la empresa filosófica no es nada más que un signo de ingenuidad intelectual para la mentalidad posmoderna. Pero, ¿en realidad lo es concebir así el objetivo último del quehacer filosófico? Pensadores como Zimmer, al conocer y apreciar el espíritu de las filosofías de la India (pero así muchos otros en la academia moderna) consideran que definitivamente no. En opinión del indólogo “... nuestras filosofías universitarias y seculares se preocupan más por la información que por la transformación...una ojeada a la faz de la India acaso nos ayude a descubrir y recuperar algo de nosotros mismos”. Así, pues, señala Zimmer en su crítica a la filosofía occidental: “La India [...] ha representado siempre la idea de que la sabiduría puede ser poder si (y este “si” debe ser tenido en cuenta) ella impregna, transforma, domina y modela toda la personalidad. El sabio no ha de ser una biblioteca filosófica con piernas, una enciclopedia parlante. El pensamiento mismo debe convertirse en su vida, en su carne, incorporándose a su ser y convirtiéndose en una habilidad en acto. Entonces, mientras mayor sea su realización mayor será su poder. El poder mágico de Gandhi, por ejemplo, debe entenderse de esta manera. La fuerza de su presencia como modelo de las masas hindúes deriva del hecho de que en él se identifican la sabiduría ascética (como estilo de existencia), y la política (como actitud efectiva hacia los problemas mundanos, tanto los de la vida diaria como los de la política nacional)” (Zimmer, 1979: 62-63).

A mi juicio, el problema quizá no sea tanto que, como critica satíricamente Zimmer, el filósofo occidental sea una ‘biblioteca filosófica con piernas, una enciclopedia parlante’. *El problema es que el cultivo de un conocimiento enciclopédico no se vea emparejado de otras cualidades humanas*, en particular aquellas de tipo moral, político y espiritual. Si bien el caso de Ghandi es

extraordinario y, siendo así, difícilmente imitable, no sugiero aquí que para ser un verdadero filósofo se requiera ser como él. Esto sería ridículo y por lo demás imposible de realizar. No obstante, el arquetipo filosófico que representa esta figura sigue siendo válido, aun si sólo podemos emularlo de manera precaria. De hecho, resulta imprescindible señalar que modelos como éste han incidido ya entre diversos filósofos y pensadores occidentales, incluyendo científicos. Para efectos de este ensayo, sólo presentaré uno de ellos, Matthieu Ricard, como un ejemplo -entre muchos- del pensador intelectual de Occidente que, al igual que Zimmer, se desencantó con la cultura científico-filosófica de su entorno, sintiendo un gran afecto por el budismo, una de las varias filosofías originarias de la India. Un afecto que, en Ricard, no se quedó en ser solamente un *affair* intelectual, sino en una forma de vida, con importantes logros y contribuciones a nivel individual y social.

2. Ricard: De la insatisfacción existencial por la ciencia a la transformación interior del budismo

Como bien ilustran unos párrafos del libro *El Monje y el Filósofo*, el desencanto moral de Ricard por el pensamiento occidental, en especial, por la ciencia, es descrito en una serie de confesiones personales que, en forma dialogal, comparte con su padre -el filósofo Jean Francois Revel- y sus lectores. Resulta importante señalar que en Ricard, si bien hay un desencanto moral por el sentido de la cosmovisión científica moderna con relación a la existencia humana (al menos, con relación a su existencia) y por la manera ordinaria en que científicos e intelectuales conducen sus vidas, no hay -en absoluto- un abandono de la ciencia. El problema es que “la ciencia, por interesante que fuera [señala Ricard], no bastaba para darle un sentido a mi existencia. Y así llegué a considerar la investigación, conforme la iba viviendo, como una dispersión sin fin en el detalle a la que de ningún modo podría consagrar mi vida entera. Al mismo tiempo, este cambio surgió de un creciente interés por la vida espiritual, por una «ciencia contemplativa». Al principio no era un interés claramente formulado, porque había recibido una educación laica y no había practicado el cristianismo. [...] durante mi adolescencia, leí una serie de obras sobre distintas tradiciones espirituales; sobre el cristianismo, el hinduismo, el sufismo... Todo aquello

suscitó y alimentó una curiosidad intelectual por la espiritualidad que, sin embargo, no desembocó en nada concreto. Todo aquello seguía siendo, para mí, demasiado intelectual (Ricard, 1998: 16).

En esta primera etapa de su vida, Ricard confiesa su curiosidad por una serie de temas y autores espirituales provenientes de diversas religiones. Un interés que, sin embargo, es ‘demasiado intelectual’ y, en cuanto tal, incapaz de producir por sí mismo algo mucho más importante, una transformación interior. No obstante, este primer momento de la vida de Ricard lo lleva a otro en el cual - gracias a unas películas documentales de la época sobre unos maestros espirituales exilados del Tibet- tiene la impresión de ver “a unos seres que eran la imagen misma de aquello que enseñaban... No lograba entender exactamente por qué, pero lo que más me llamaba la atención era que se correspondían con el ideal del santo... del sabio, una categoría de seres que, en apariencia, ya no es posible encontrar en Occidente. Es la imagen que yo me hacía de san Francisco de Asís o de los grandes sabios de la Antigüedad. Una imagen que para mí se había convertido, en letra muerta: ¡ya no podía ir a encontrarme con Sócrates, ni escuchar un discurso de Platón, ni sentarme a los pies de San Francisco de Asís! Y hete aquí que, de pronto, surgían seres que parecían ser el ejemplo vivo de la sabiduría” (Ricard, 1998: 19).

Así, pues, lo que inicia en un primer momento como un interés intelectual luego se convierte en algo más profundo. Un impulso que lo mueve a buscar el encuentro personal con esta gente que causa su admiración, cuyas enseñanzas halló primero en libros, después en películas y ahora, en el contacto interpersonal. Reflexionando sobre cómo fue acercándose cada vez más a estas personas, Ricard le dice a su padre: “el mero hecho de ver a esos sabios, aunque sólo fuera a través de lo que una película permite entrever, me hacía sentir una perfección profundamente inspiradora. Era, por contraste, una fuente de esperanza. En el medio en que crecí, conocí gracias a ti a filósofos, pensadores y gente de teatro; gracias a mi madre... conocí a una serie de artistas y poetas... gracias a mi tío... a exploradores célebres... He tenido, pues, oportunidad de estar en contacto con personajes fascinantes en muchos aspectos. Pero, al mismo tiempo, el genio que manifestaban en su disciplina no iba necesariamente acompañado de, digamos... una perfección humana. Su talento, sus capacidades intelectuales y artísticas no hacían de ellos buenos seres humanos.

Un gran poeta puede ser un ladrón; un sabio [erudito, intelectual - RB], alguien infeliz consigo mismo; un artista, un ser lleno de orgullo. Todas las combinaciones, buenas o malas, eran posibles” (Ricard, 1998: 20-21).

Ahora bien, la admiración moral causada por estos maestros tibetanos en Ricard y la forma de vida espiritual que representan (en marcado contraste con el modo de existencia de los intelectuales que conoció) nunca significó el desprecio o abandono radical de la ciencia occidental: “me di cuenta de que mi formación científica, y en particular su apetencia de rigor, era algo perfectamente conciliable con el aprendizaje de la metafísica y la práctica budistas.... Se trata realmente de transformarse, no sólo de soñar o pensar en las musarañas. Y en los veinticinco años transcurridos desde entonces [ahora, cuarenta y seis] nunca me he encontrado en mala relación con el espíritu científico tal y como yo lo comprendo, es decir, la búsqueda de la verdad” (Ricard, 1998: 26-27).

Aun así, Ricard no deja de subrayar que la ciencia no satisface las inquietudes existenciales más profundas del ser humano, al menos en individuos como él: “la biología y la física teórica [señala Ricard] han aportado conocimientos extraordinarios sobre el origen de la vida y la formación del universo. Pero ¿permiten acaso estos conocimientos elucidar los mecanismos fundamentales de la felicidad y del sufrimiento? No hay que perder de vista los objetivos que uno mismo se fija. Conocer la forma y las dimensiones exactas de la Tierra constituye un progreso indudable, pero el hecho de que sea redonda o plana no altera mayormente el sentido de la existencia” (Ricard, 1998: 27). “[Así pues,] *lo realmente importante era establecer una jerarquía de prioridades en mi existencia. Tenía la impresión cada vez más intensa de que [al concentrarme primordialmente en la ciencia] no utilizaba del mejor modo el potencial de la vida humana, de que dejaba que mi vida se fuera consumiendo día a día. La masa de conocimientos de la ciencia se había convertido, para mí, en «una contribución mayor a necesidades menores»*” (Ricard, 1998: 28).

Quienes no compartan el punto de vista de Ricard, seguramente podrán argüir que su caso no es otra cosa que una opción o preferencia existencial; que la mayoría de los científicos se haya en ‘sintonía’ con la cosmovisión científica, si bien ésta no se ocupa del ‘sentido de la existencia’, sea individual o colectiva. La prioridad que le da Ricard a la espiritualidad budista no contradice el significado y valoración que tiene la ciencia para los científicos que se sienten a gusto con

la teoría y praxis que ésta le ofrece. Si Ricard –dirían- no se sintió bien con dedicarle la mayor parte de sus esfuerzos a la investigación científica y prefirió darle prioridad a ‘la indagación espiritual’, no hay ningún problema. Sería una cuestión de temperamento o talante personal. La ciencia no se vería contrariada por ello, empero, comentado lo anterior, vale la pena subrayar que Ricard es hoy día un renombrado monje budista de fama internacional, *además* de ser un investigador y colaborador científico en neurociencias. En el año 2004 fue apodado el ‘hombre más feliz del mundo’ luego de un experimento en la Universidad de Wisconsin en que se determinó su extraordinaria capacidad para albergar emociones positivas. Ricard es también fotógrafo, conferencista internacional y, más importante aún, un actor humanitario a través de su fundación Karuna-Schechen a cargo de niños huérfanos en el Tibet.

3. ¿Qué nos dicen (o deben decirnos) Zimmer y Ricard respecto a la profesión filosófica?

Tanto Zimmer como Ricard parten de un desencanto con relación a la filosofía occidental, al menos, respecto a buena parte de ella. En ambos, el desencanto tiene que ver con el hecho de que la filosofía de Occidente – a juicio y experiencia de cada uno – abandonó su misión tradicional -por lo menos, desde Sócrates- de indagar acerca de (y practicar) cómo hacernos ‘personas de bien’, tarea que -al parecer- hoy ha quedado en manos de psicólogos, psicoterapeutas, autores de libros de autoayuda, conferencistas motivacionales y más recientemente de ‘*coaches*’ y ‘psiconautas’, sin dejar de mencionar sacerdotes, pastores y *spiritual teachers* de las más diversas tradiciones religiosas, entre otras figuras.

Aunque en los textos citados, ni Zimmer ni Ricard desarrollan ideas con relación a la filosofía como profesión, considero que podemos extraer unos importantes pensamientos al respecto. Para ello, procederé de la siguiente manera. Primero (i) consideraré la tarea del investigador universitario en filosofía. Luego (ii) estimaré el papel del docente universitario en filosofía y el profesor de filosofía en el colegio. Todo esto, como ya he reiterado, con el propósito de repensar el sentido y valor de los estudios filosóficos y quizá con ello recuperar en alguna medida su pertinencia en nuestros programas de estudios colegiales y universitarios.

(i) Del investigador académico

Es difícil ver en la forma de vida que representa el investigador y profesor universitario a un Sócrates (entendiendo por esta figura a todo pensador que, buscando o procurando una transformación interior, cuida de sí). Ahora bien, ¿no es ridículo exigir de la profesión académica un modelo 'socrático' de existencia humana? En cierto sentido, sí, definitivamente. Sin embargo, no podemos radicalizar esta falta de exigencia. La profesión filosófica, al menos si quiere mantener cierta conexión con la tradición de la cual proviene, no puede convertirse solamente en una "profesión", o algo meramente "académico".

El caso del investigador universitario que se dedica preponderantemente a escribir artículos filosóficos podría ejemplificar bien la mutación del filósofo 'socrático' al 'erudito técnico', aunque -por supuesto- lo uno no excluye a lo otro. En tanto que profesión, la actividad filosófica es inconcebible hoy día sin la labor del investigador: quien procura obtener información actualizada, bien sustentada argumentativamente, además de ser profusamente referenciada en formatos bibliográficos que siguen estrictas pautas y convenciones. Los escritos de investigación académica deben atenerse a éstas, so pena de que sus textos no sean considerados como aportes pertinentes a la labor por sus colegas. No obstante, el acuerdo (o imposición) profesional de que se escriba de cierta manera y no de otra (y/o con tal y cual extensión), no reflejan necesariamente la calidad o lucidez intelectual de una investigación filosófica.

Los investigadores filosóficos están hoy día obligados a producir cierta cantidad de textos que deben ser publicados cada cierto tiempo, con los cuales deben mostrar su productividad e inteligencia. Y esto no lo hacen por vanidad, sino por el hecho de que deben asegurar su estabilidad laboral como investigadores y, más aún, su promoción profesional. Esto no tiene nada malo *per se*, pero tampoco habla muy bien de la investigación filosófica. No es una situación ideal que el profesional de la filosofía escriba principalmente motivado (o presionado) por 'no perder el trabajo', 'incrementar el salario' o 'aumentar el prestigio'. Al menos, cuando echamos una mirada a la historia de la filosofía, los más significativos textos filosóficos no fueron escritos con base en tales motivaciones. No parece ser así con anterioridad a los siglos XVIII y XIX,

precisamente antes de la profesionalización de la filosofía. En este sentido, podemos decir que las expectativas y exigencias profesionales que hoy día exige *la filosofía qua profesión* no son necesariamente congruentes con su espíritu originario. La investigación filosófica es actualmente, al menos tal como se ejerce en nuestros centros de estudios, un trabajo asalariado, que exige ciertas cuotas de 'producción', por el cual el investigador filosófico 'produce' cierta cantidad de materiales ('productos intelectuales'), sujetos a la 'revisión de pares' (*peer-review*), que sirven de 'control de calidad'. Además, las investigaciones deben producirse con la debida regularidad que demande la universidad, instituto o centro de investigaciones en que uno se encuentre, si se desea permanecer dentro del 'sistema'. Si se produce menos -aunque la escasa producción sea excelente y la mucha, mediocre-, se corre el riesgo de quedar fuera del circuito de investigadores. Si determinásemos la lucidez y relevancia filosófica de un pensador de acuerdo a los estándares de investigación contemporáneos, cualquier Sócrates, Nietzsche y/o Wittgenstein quedarían muy mal. Esto debería dejar en claro que lo que está mal (no totalmente, pero en gran parte) son nuestros estándares, normas y exigencias cuantitativo-profesionales orientadas a la publicación académica, no la investigación filosófica en cuanto tal.

Con relación al punto anterior, no podemos pasar por alto el hecho de los formatos o estilos de escritura en que el investigador filosófico está obligado a redactar su trabajo. Actualmente, las convenciones estilísticas y bibliográficas requeridas nos podrían hacer pensar que todo trabajo que no se ajusta a las mismas carece de valor filosófico. Como si este valor únicamente pudiera ser expresado en tales convenciones y formas. Esto es totalmente incorrecto y muestra una extraña situación, pues se olvida que, desde un punto de vista histórico y transcultural, la filosofía se ha manifestado en variados géneros literarios. No obstante, hoy día se ha impuesto un estilo hegemónico de escritura, que hace del ensayo filosófico todo menos un ensayo en sentido propio. Los artículos filosóficos que aparecen en nuestras numerosas publicaciones indexadas imitan (o intentan imitar) el formato del artículo científico, asumiendo que éste es el más apropiado para dar a conocer nuevas e importantes ideas en el ámbito del pensamiento. Los formatos de investigación de las ciencias naturales marcan la pauta de qué significa pensar y escribir con rigor algo de valor intelectual (Frodeman, 2016). Atenerse exclusivamente a éstos, sin

embargo, atenta contra la creatividad y diversidad en que se ha expresado el pensamiento filosófico por más de 2500 años, y no constituye en sí ninguna garantía de que hoy se haga mejor filosofía gracias a tales formatos.

(ii) Del profesor de filosofía en la universidad y en el colegio

Distinto al investigador, el docente de filosofía en la universidad no se ocupa primordialmente de escribir textos, sino dictar clases. Esto implica que su quehacer filosófico es más oral que escrito, lo cual de alguna manera lo acerca (o debería acercarlo) a la tradicional forma de hacer filosofía a través del diálogo vivo o el encuentro inter-personal, mediante los cuales se constituye, discursivamente, la actividad filosófica. Esto significa que el docente, a diferencia del investigador, se hallará constantemente interpelado por jóvenes adultos (generalmente), a quienes deberá mostrar el valor del quehacer filosófico tanto en su vida personal como profesional.

Quienes han sido docentes universitarios entienden bien que muchos alumnos ven en la filosofía y su labor profesoral algo digno de ser emulado; de lo contrario no habrían elegido tal profesión. No es solamente la curiosidad intelectual *per se*, sino también cierta sospecha de que la profesión filosófica significa algo más que un curioso ajedrez o atletismo intelectual. Los jóvenes universitarios suelen ver en sus profesores -al menos, al principio- cierta guía o punto de referencia moral e intelectual. El profesor es respetado y apreciado por esto. En algunos casos (con cierta ingenuidad que a los pocos años suele disiparse) el estudiante idealiza al profesor o profesora de filosofía como un modelo de persona, lo cual es en casi todos los casos un error, según le confirma la experiencia.

Este estado de cosas no es, por supuesto, propicio para la profesión filosófica. El profesor universitario de filosofía no es un maestro espiritual o un modelo moral, como algunos jóvenes suponen o imaginan. Y aquellos que tienen claro desde el inicio de sus estudios que no es así, probablemente no vean en la labor del profesor de filosofía nada más que otra profesión, entre otras tantas. Interesante y decorosa, pero nada que la coloque en un sitial especial en cuanto profesión. Se estudia filosofía para ser un profesor de filosofía, tal vez para ser también una persona más inteligente (aunque sólo en una manera *suis generis*

de pensamiento), pero no para ser una persona más justa, buena o feliz. Sin embargo, si esto es así (lo cual no creo que debería ser), significa que, definitivamente, la filosofía en Occidente se ha convertido en algo muy distinto a lo que por más de dos milenios y medio se ha esperado o exigido de ella.

A medio camino entre el docente y estudiante universitarios, el profesor de filosofía en el colegio carga parcialmente con una exigente demanda de la cual está liberado su contraparte universitaria; la formación moral del joven adolescente. Se confiese o no, aún hoy día se espera del profesor de filosofía en el colegio -sobre todo, por sus clases de ética- que influya moralmente en la conducta de sus pupilos. En la actualidad, esta expectativa no es sólo ingenua, sino hasta ridícula (e incluso un poco cruel). Ingenua, porque impartir una clase de ética -un ejercicio puramente mental- no es lo mismo que formación moral; las meras ideas apenas si tienen alguna influencia en el comportamiento (nunca se ha visto ni se verá cómo conocer el 'imperativo categórico' frenará los impulsos hormonales de los adolescentes). Ridícula, porque coloca al profesor o profesora en una situación incómoda ante sus estudiantes, cuyos gustos, hábitos, intereses y costumbres están lejos de verse influenciados por los que su profesor ejemplifique o les diga. Cruel, porque esperar de las clases de ética una transformación moral en los alumnos, constituye una exigencia pedagógica que el profesor de filosofía jamás será capaz de cumplir.

Por supuesto, la descripción anterior es algo pesimista. Ciertamente habrá algunos profesores y profesoras en el colegio que realmente tengan una influencia ética significativa entre sus jóvenes estudiantes, sirviéndoles de modelo, inspiración y apoyo moral. En especial, si han adquirido y ejercido de manera óptima competencias socioemocionales. No obstante, se estima razonablemente que son muy raros o excepcionales estos casos y, ciertamente, los sistemas educativos que buscan 'formar el carácter' o 'cultivar la excelencia moral' no pueden sostenerse con base en tan raras excepciones. En todo caso, el docente en filosofía y la propia filosofía siguen viéndose como un referente moral indispensable en el ámbito educativo, locus clásico del quehacer filosófico. Se supone o interpreta que este referente, a nivel de colegio, sea todavía capaz de brindar una transformación interior en el estudiante, sin esperar que el docente -a diferencia del profesor e investigador universitario- sea un erudito técnico.

A manera de conclusión

A partir de los textos de Zimmer y Ricard y las reflexiones que de ellos desarrollamos, intentamos extraer unas conclusiones, con tentativas sugerencias normativas, para la profesión filosófica en nuestros días. La primera de ellas, referida a los investigadores, sugiere la necesidad de que las publicaciones filosóficas sean abiertas a admitir otros géneros literarios de escritura filosófica, pues el valor de un trabajo escrito de filosofía no tiene por qué restringirse a, ni juzgarse por el cumplimiento de formatos técnicos especializados. La segunda, concerniente a los profesores de filosofía en la universidad y, más aún, en el colegio, sugiere que el profesor de filosofía no debe descuidar la dimensión moral que refleja su vida profesional y personal entre los jóvenes estudiantes. Así pues, si la filosofía continua siendo incapaz de brindar lo que todavía se espera de ella, quizás termine siendo totalmente reemplazada por otras especialidades como lo pueden ser, por ejemplo, “psicología”, “relaciones inter-personales”, o “desarrollo personal”, entre otras. Esto es particularmente relevante en el profesor de colegio, dado que –por las exigencias profesionales propias de la pedagogía – ha de ser capaz de tener una significativa influencia moral en los jóvenes.

De acuerdo a todo lo expuesto, es necesario que la profesión filosófica retome en alguna medida esa concepción tradicional que hacía de ella una técnica de transformación interior. Esa concepción no se limita solamente a las filosofías orientales, o a la filosofía (o mística) occidental antigua y medieval, ni tampoco, en el Occidente moderno, a las filosofías dialógicas y de la existencia. También se refiere a otras tradiciones sapienciales, vinculadas a formas de vida ancestrales que aún se mantienen con nosotros en las culturas amerindias o aborígenes de otros continentes, por ejemplo.

Así, pues, se trata de retomar -tan siquiera un poco- la idea de transformación interior y alejarse otro tanto, de aquella otra que requiere del filósofo (profesor o profesora de filosofía) una singular erudición técnica. Como decía Zimmer, ser filósofos no consiste en ser una enciclopedia con pies, y tampoco debe ser, como sugiere Ricard, un intelectual que, moralmente hablando, deje mucho que desear. Ni que, por ser filósofo, se desconozca de ciencia. En el mundo de hoy,

es indispensable que los filósofos tengan también un importante grado de formación científica y/o tecnológica. Esto no sólo por el respeto y aprecio profesional de científicos y tecnólogos, sino porque -como sugiere un colega [Ángel Garrido Maturano]- la filosofía es también una 'teoría crítica de las visiones del mundo', teorías actualmente representadas por las ciencias naturales y sociales, al igual que las cosmovisiones religiosas. Esta situación implicará que los futuros profesionales de la filosofía aprendan más sobre ciencias, así como de religiones y filosofías 'no académicas', sin dejar de cultivar, paralelamente, una forma de vida en que se procure el 'cuidado de sí', un cuidado que -al parecer- gran parte de la ciencia y filosofía contemporánea no han sabido cómo atender.

Referencias

- Frodeman, Robert y Adam Briggie (2016). "Cuando la filosofía perdió su camino" en *Letras Libres* (15 de abril de 2016). Traducción al español del original en inglés publicado en *The New York Times*. Disponible en línea en: <http://www.letraslibres.com/mexico/cuando-la-filosofia-perdio-su-camino>
- Ricard, Matthieu y J. F. Revel (1998). *El Monje y el Filósofo*. Barcelona. Ediciones Urano.
- Vargas Llosa, Mario (2007). "Las batallas de Jean Francois Revel", en *Letras Libres* (31 de octubre de 2007). Disponible en línea en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-batallas-jean-francois-revel-0>
- Zimmer, Heinrich (1979). *Filosofías de la India*. (trad. Juan Adolfo Vásquez). Buenos Aires. Eudeba.

RESEÑAS

Cecilia Avenatti de Palumbo, Alejandro Bertolini (eds.), *El amado en el amante. Figuras, textos y estilos del amor hecho historia*, Editorial Ágape: Buenos Aires, 2016, 488 págs., ISBN 987 640 434 1

(por Carlos Forcato)

Este libro recoge las ponencias del VIº Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología que se desarrolló en Buenos Aires en Mayo de 2016. El Congreso se enmarca en la conmemoración del 10º aniversario de una Asociación dedicada a este diálogo entre literatura y teología: *Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología* (ALALITE).

La sugestiva expresión del gran poeta del siglo de oro español, San Juan de la Cruz, contemplando el misterio trinitario fue la inspiración para una importante y fecunda puesta en escena del diálogo interdisciplinar: *“Como amado en el amante, uno en el otro residía...”*. En torno a la realidad del amor interpersonal se escuchó la polifonía de voces que reflexionaron y pensaron desde la literatura, la estética y la teología. En este concierto de voces se destacó la presencia de los principales invitados: el teólogo Piero Coda, el escritor Pablo D’Ors y el fenomenólogo Emmanuel Falque.

Luego de la presentación de los textos correspondientes a los discursos iniciales para la inauguración del Congreso, comenzó el ejercicio interdisciplinar, planteando en los días que se sucedieron, las figuras, los textos y estilos del amor hecho historia. De esta manera tripartita está estructurado el libro cuyo contenido desarrollaremos brevemente.

1. *Figuras del amor hecho historia* (35-160): La clave figural se convierte en puerta de acceso a los núcleos significantes que habitan en la realidad del amor

interpersonal. Es una primera parte del diálogo interdisciplinar donde se refleja en los trabajos cómo la teología oficia de “anfitriona” hospedando a la literatura y a la filosofía a través de figuras concretas. Se presentan consideraciones teológicas y sus consecuencias antropológicas en la vivencia del amor de figuras de grandes místicos-literatos como así también del contexto sociocultural latinoamericano. Da comienzo a dichos aportes el del teólogo Piero Coda (37-58), quien invita a pensar la experiencia humana del amor en el abismo del amor trinitario, se sale del esquema de la ontoteología para profundizar y pensar mejor la ontología trinitaria, y pone la atención en figuras que dan forma real a ello.

2. *Textos del amor hecho historia* (163-318): El abordaje aquí es ya preponderantemente literario. Se pasa de la observación del fenómeno del amor a su lectura. El texto es la mediación por la cual se accede a la carne del otro. Aquí la dinámica de los trabajos de este diálogo interdisciplinar gira en torno al texto literario que será quien hospede a la filosofía y a la teología a la hora de pensar el amor hecho historia. Esta parte contiene como trabajo inaugural el del escritor Pablo D’Ors (165-175) que ofrece un riquísimo aporte sobre la literatura como ejercicio espiritual, y realiza un interesante itinerario de textos literarios, mostrando la relación entre la poética, la erótica y la mística.

3. *Estilos del amor hecho historia* (321-419): El propósito de esta tercera parte es hablar del amor mismo como estilo, no de los estilos diversos que toma el amor hecho historia. La impronta del amor se proyecta como modo específico del pensar en la actualidad. El estilo se vuelve acción que logra incidir efectivamente en la historia: consiste en concebir el amor como un modo preciso y contemporáneo de habitar el mundo. En este momento del diálogo interdisciplinar los trabajos reflejan cómo la filosofía se convierte en hospedera de la literatura y la teología. El trabajo inicial de esta parte corresponde al fenomenólogo Emmanuel Falque (323-348), quien intenta siempre ensamblar, desde una mirada filosófica, la cuestión teológica de la transubstanciación eucarística y el reconocimiento del otro a través del eros, partiendo del interrogante acerca de si alcanza con vincular la escena erótica y la cena eucarística para significar la totalidad del misterio del cuerpo como también del eros y del ágape.

El libro culmina, a través del título “resonancias del amor sobreabundante”, presentando cuatro importantes comunicaciones de las 87 que se dieron en el

Congreso. Valorando en ellas la calidad de las investigaciones y la pluralidad de procedencias geográficas de los participantes (423-477).

La originalidad de la propuesta del Congreso, plasmada luego en el libro que se presenta, “radica en la visión sinfónica de lo que a menudo se presenta de forma dialéctica y contrapuesta: lo erótico y lo místico, lo concreto y lo abstracto, lo bello y lo verdadero, lo humano y lo divino. El espacio interdisciplinario posibilitó el cruce de abordajes diferentes en un diálogo en el cual el respeto y la pluralidad de opiniones y figuras fue un denominador común” (487).

Un libro que hace de la interdisciplinariedad una realidad, no una simple teoría del trabajo científico, y que al leerlo suscita en el lector una amplitud de miradas y un gusto por seguir profundizando en la experiencia del amor.

COLABORADORES

Cecilia Avenatti de Palumbo

Doctora en Letras (Pontificia Universidad Católica Argentina- UCA). Investigadora y Profesora Titular Ordinaria de Estética (en Facultad de Filosofía y Letras y en Facultad de Teología de la UCA). Coordinadora del Seminario Interdisciplinario Permanente de Literatura Estética y Teología (en Instituto de Investigaciones Teológicas en Facultad de Teología-UCA desde 1998). Fundadora y Miembro de la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología Presidente (2010-2012 y 2014-2016) (www.alalite.org) Miembro de la Sociedad Argentina de Teología (Comisión Directiva: Vocal 2010-2013; Vicepresidente 2013-2016). Miembro del Consejo Científico de Teoliteraria, Revista de Literaturas e Teologías (PUC-São Paulo). Miembro del Consejo Científico de Actualidade Teológica, Revista del Departamento de Teología (PUC- Rio de Janeiro). Mansilla 866, San Isidro- Buenos Aires (1609), Argentina.

Ruling Barragán Yañez

Ciudadano y residente en la República de Panamá. Inició estudios de Filosofía e Historia en la Universidad de Panamá, finalizándolos con un Bachelor of Arts (BA), con especialidad en filosofía, en Saint Louis University (Missouri, Estados Unidos). También posee un Master of Arts (MA) por la misma Universidad, así como una Maestría en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia). Ha publicado cerca de 90 columnas de opinión en diarios panameños sobre temas de filosofía, religión, ética y derechos humanos, presentando además ponencias sobre filosofía de la religión, en Brasilia (2015), Sao Paulo (2017) y Río Cuarto (2017). Aparte de su labor docente en la Universidad de Panamá, labora como Director Técnico de Responsabilidad Institucional en la Caja de Seguro Social de la República de Panamá.

Silvia Julia Campana

Licenciada, Profesora y Bachiller en Filosofía por la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino (UNSTA). Actualmente se desempeña como Profesora en las

Cátedras de Antropología Filosófica y Estética en la misma Universidad. Miembro del Seminario Interdisciplinario Permanente de Literatura y Teología, Universidad Católica Argentina (UCA-SIPLET). Miembro de la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología (ALALITE). Ha participado en capítulos de obras colectivas, en congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos en torno al diálogo interdisciplinario sobre filosofía, poesía y mística, en revistas especializadas.

Mariano Carou

Licenciado en Letras (Universidad del Salvador), Magister en Literatura Comparada y Crítica Cultural (Universitat de València), y doctorando en Letras (UCA). Es miembro del SIPLET y de ALALITE. Ha publicado diversos artículos en libros y revistas especializadas, y el libro *Filosofía gourmet* (2017).

Hernán Pablo Fanuele

Bachiller por la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina – Medalla de Oro al mejor promedio 2002. Licenciado en Teología Dogmática por la Universidad Católica Argentina (2013) con la investigación: “El tertium narrativo de los Evangelios – Paradigma de un lenguaje nuevo desde la óptica ricoeuriana de Adolphe Gesché”, bajo la dirección del Pbro. Dr. Gerardo Söding. Profesor de Teología Fundamental y Teología Dogmática en las Facultades de Psicopedagogía, de Ingeniería y de Ciencias Económicas de la UCA. Miembro del Seminario Interdisciplinario Permanente de Literatura, Estética y Teología (SIPLET). Miembro Socio de la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología (ALALITE); Miembro Socio de la Sociedad Argentina de Teología (SAT); Miembro del Réseau de Recherche Adolphe Gesché (RRAG) de la Universidad Católica de Lovaina; Doctorando por la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina en Teología Dogmática.

Lucio Florio

Doctor en Teología Dogmática (Pontificia Universidad Católica Argentina). Investigador y docente (Facultad de Filosofía y Letras, UCA). Profesor adjunto de Teología de la Creación (Facultad de Teología, UCA). Miembro asociado del Programa de Clima, Ambiente y Sociedad (PEPACG). Coordinador del Seminario Permanente de Teología, Filosofía, Ciencias y Tecnología (UCA).

Miembro del Consejo de Investigación (UCA). Miembro del Cuerpo Académico de Teología y Ciencias de la Religión (Universidad Popular Autónoma de Puebla (UPAEP), México). Miembro de la Sociedad Argentina de Teología (Comisión Directiva: vocal 2010-2013). Director de la revista electrónica Quaerentibus. Teología y ciencias (www.quaerentibus.org/). Director de la Fundación Diálogo entre Ciencia y Religión (DeCyR) (<http://www.fundaciondecyr.org/>). Miembro de la International Society for Science and Religion (<http://www.issr.org.uk/>). Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Communio* (edición Argentina). Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Tecnología y Sociedad*. Calle 53, N° 638, 1° B, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Estrella Isabel Koira

Licenciada y Profesora Superior en Letras (UBA); Doctoranda en Letras (UCA) e Investigadora del SIPLET (UCA) – ALALITE; Rectora del Instituto Superior Nuestra Sra. De la Paz, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Mercedes María Lennon

Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina. Título de la tesis: Joaquín Giannuzzi. La pregunta por el objeto. Profesora en Letras en la Universidad Católica Argentina. Diploma de honor. Expositora en Jornadas y Congresos. Integrante del SIPLET, seminario de investigación interdisciplinario entre Literatura, Estética y Teología, Universidad Católica Argentina. Conductora y productora de programas radiales. Coordinadora de talleres literarios. Profesora de literatura, latín e inglés.

Juan Tobías Nápoli

Doctor en Letras y Profesor titular en el Área de Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Es Director del Centro de Estudios Helénicos de la misma Institución. Ha publicado numerosos artículos, capítulos de libros y libros en distintos medios nacionales e internacionales. Ha traducido las tragedias de Eurípides para la editorial Colihue (*Alceste*, *Medea*, *Hipólito* y *Andrómaca*, 2007, *Heraclidas*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Troyanas*, *Helena* e *Ifigenia en Áulide*, 2014). Ha sido Presidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos durante el período 2010-2014.

Santiago Peppino

Licenciado en Psicología. Doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Río Cuarto. Actualmente se desempeña como docente en la carrera de Filosofía de la Universidad Nacional de Río Cuarto y en la Licenciatura en Psicología de la Universidad Siglo 21. Áreas de investigación: psicoanálisis, filosofía práctica

Juan Quelas

Presbítero diocesano de Chascomús. Doctor en Teología Dogmática por la Universidad Pontificia Comillas de Madrid. Docente e investigador de la Universidad Católica Argentina. Miembro del Seminario Interdisciplinar Permanente Literatura, Estética y Teología (SIPLET). Miembro de ALALITE (Vicepresidente 2010-2012). Miembro del Reseau Gesché (Universidad de Lovaina). Miembro de la Sociedad Argentina de Teología. Asesor de la Fundación Horizonte de Máxima, desarrollando las profesiones al servicio de los más vulnerables.

Presentación

"Erasmus - Revista para del diálogo intercultural" es una publicación científica internacional semestral que tiene por objetivo general hacer aportes para el estudio de los procesos de modernidad, posmodernidad y globalización.

El nombre de la revista hace referencia a Erasmo de Rotterdam (1467-1536), quien fue un pionero del humanismo en el primer tercio del siglo XVI y un incansable defensor de la paz, la tolerancia y la libertad de espíritu. Fue un propulsor del pensamiento claro, de la buena dicción y del obrar correcto. Defendió la autonomía y la libertad del hombre, no sólo en el ámbito de las cuestiones terrenales sino también en el ámbito religioso. Luchó para que este mundo fuera la patria de todos. El ICALA asume como propias las ideas centrales de este gran humanista.

Desde un punto de vista conceptual, la revista se apoya en una reflexión multidisciplinaria para el análisis y la discusión crítica de los desafíos económicos, sociales, políticos, éticos y religiosos que se presentan en el mundo contemporáneo. A través de análisis conceptuales, históricos y metodológicos, así como de contribuciones provenientes de las ciencias sociales y humanas y, no en última instancia, de la reflexión filosófica y teológica, la revista "Erasmus" pretende configurar de un modo relevante el discurso científico y los debates públicos, dando a conocer e incentivando la reflexión sobre la realidad histórica y cultural de América Latina y sus relaciones con otros ámbitos histórico-culturales.

"Erasmus - Revista para del diálogo intercultural" se edita en forma impresa desde el año 1999. A partir de 2016 aparece en formato digital.

La Fundación ICALA invita especialmente a los investigadores de las ciencias sociales y humanas a apoyar esta publicación mediante el envío de contribuciones.

Editor responsable: Dorando J. Michelini

Comité Editor y Secretaría ejecutiva: Marcelo Bonyuan, Celia Basconzuelo, Félix S. Ortiz, Graciana Pérez Zavala, Roberto Seiler, Sandra Senn - *Secretaría ejecutiva:* Santiago Peppino, Jutta Wester

Comité académico

Karl-Otto Apel (Universidad de Frankfurt, Alemania)

Adriana Arpini (CONICET, Universidad Nacional de Cuyo)
Hugo Biagini (CONICET, UBA)
Horacio Cerutti Guldberg (UNAM, México)
Adela Cortina (Universidad de Valencia, España)
Jorge Raúl De Miguel (Universidad Nacional de Rosario)
Julio De Zan (CONICET, Universidad Nacional de Entre Ríos)
Margit Eckholt (Universidad de Osnabrück, Alemania)
Graciela Fernández (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Diego Fonti (CONICET, Universidad Católica de Córdoba)
Ángel Garrido Maturano (CONICET, Universidad Nacional del Nordeste)
Peter Hünemann (Universidad de Tübingen, Alemania)
Matthias Kettner (Universidad de Witten-Herdecke, Alemania)
Salomón Lerner (Universidad Católica de Lima, Alemania)
Heinz Neuser (Universidad de Bielefeld, Alemania)
Víctor Pérez Valera (Universidad Iberoamericana, México)
María Luisa Pfeiffer (CONICET, UBA)
Juan C. Scannone (Universidad del Salvador)

Sólo en casos excepcionales se aceptarán contribuciones publicadas previamente. Los trabajos no deben estar sometidos simultáneamente a un proceso de revisión de otras publicaciones. Los trabajos sólo se publicarán cuando obtengan opiniones favorables de dos árbitros externos en un procedimiento de referato a ciegas.

La revista publica contribuciones escritas preferentemente en español; ocasionalmente pueden aceptarse trabajos en alemán, francés, inglés, italiano o portugués.

Los artículos contarán con una extensión de entre 5000 y 10000 palabras (inclusive notas y bibliografía). Las reseñas bibliográficas tendrán una extensión máxima de 1500 palabras, y de 3000 palabras en el caso de las reseñas críticas.

Las contribuciones deberán enviarse por correo electrónico a la siguiente dirección: dmichelini@arnet.com.ar

Con el envío de un trabajo, el autor expresa su conformidad con las normas editoriales y su compromiso con los principios básicos de la ética de la publicación científica.

Pautas para colaboraciones: [erasmus. Revista para el diálogo intercultural.](#)

[Condiciones para la publicación](#)

Formulario para evaluadores: [Formulario para Evaluadores](#)

Contacto: dmichelini (at) arnet.com.ar