



De la imaginación crítica al discurso

Evocaciones del arte y la *cultura*

Con textos de:

David Ruslam Sánchez Pacheco,
Joel Hernández Otañez, José
Gerardo Valero Cano, Arturo
Ramos Argott, Marina Adriana
Herrera Vázquez, Paola María
del Consuelo Cruz Sánchez,
Édgar Mena, Laura Elisa
Vizcaíno, Alejandro Barrón,
Juan Romero Vinueza





De la imaginación crítica al discurso



Joel Hernández Otañez
Director

Paola María del Consuelo Cruz Sánchez
Coordinación editorial y redacción

Édgar Mena
Edición y dirección de arte

Xanat Morales Gutiérrez
Formación y diseño de portada

Isaac H. Hernández Hernández
Diseño de logotipo

Angel Alonso Salas
Paola María del Consuelo Cruz Sánchez
Elizabeth Hernández López
Efraín Refugio Lugo
Paola María de la Concepción Zamora Borge
Comité editorial

© Derechos reservados 2018 Universidad Nacional Autónoma de México.

Delfos de la imaginación crítica al discurso (Núm 2, año 1) es una publicación semestral (la presente corresponde al periodo julio-diciembre, 2018), editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través del Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Naucalpan, Calzada de los Remedios 10, Colonia Los Remedios, Naucalpan, Edo. de México, CP 53400, teléfonos 53600324, 53600325, correo electrónico: joelhernandezotanez@yahoo.com.mx.

Editor responsable: Paola María del Consuelo Cruz Sánchez, correo: paolacruz@yahoo.com.mx, Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo: solicitud en trámite, ISSN: solicitud en trámite, Certificado de Licitud de Título y Contenido: solicitud en trámite. Impresa por Gráfica Premier, Domicilio: 5 de febrero 2309, Colonia San Jerónimo Chicahualco, CP 52170, Estado de México; este número se terminó de imprimir el día 15 del mes de noviembre de 2018, con un tiraje de 500 ejemplares, impresión tipo offset, con papel couché de 130 grs. para los interiores y cartulina couché de 250 pts. para los forros.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros y del editor. Se autoriza la producción de los artículos (no así de las imágenes e ilustraciones) con la condición de citar la fuente y se respeten los derechos de autor.

Índice

04 Presentación

06 Editorial

Dossier

08 Esbozos estéticos para una idea del cambio social en W. Benjamin: dos casos
David Ruslam Sánchez Pacheco

20 Notas sobre la arquitectura sacra
Joel Hernández Otañez

32 Cultura, arte, educación y ética: Una reflexión crítica
José Gerardo Valero Cano

48 Lo bello y lo sublime. Cómo identificar el sentimiento que nos genera una nueva producción artística humana
Arturo Ramos Argott

62 La Humanidad ante los nuevos mitos del siglo XXI.
Marina Adriana Herrera Vázquez

Ariadna o de la perspectiva de género

72 Notas sobre la categoría de género
Paola María del Consuelo Cruz Sánchez

84 Presentación de "Otro día" a cargo de Paola María del Consuelo Cruz Sánchez

Mythos o de la narración creativa

86 La poesía grita con la libertad
Édgar Mena

100 Microrrelatos sobre ancianos
Laura Elisa Vizcaino

108 Mi casa
Alejandro Barrón

118 Tres poemas
Juan Romero Vinuesa

125 Semblanzas

Presentación

Mtro. Keshava R. Quintanar Cano
Director del Plantel Naucalpan

Desde el 2012, bajo la Dirección del doctor Benjamín Barajas Sánchez, el plantel Naucalpan inició un proceso de institucionalización academizada. Un proceso en el que, por un lado, el plantel se integró con decisión a los protocolos, lineamientos, programas, dependencias e instancias de la estructura universitaria y, al mismo tiempo, a nivel interno, fortaleció todo aquello que mejorara la docencia, la investigación en ciencias y humanidades, así como la difusión y creación de arte y cultura.

Los resultados de este proceso son diversos y se ubican en distintos niveles de trascendencia, entre los más significativos se encuentran el incremento sostenido del egreso con calidad, el Programa de formación de profesores, el robustecimiento de los órganos colegiados, el mejoramiento del ambiente de trabajo académico, la infraestructura, las relaciones comunitarias y, por supuesto, el Programa Editorial del plantel Naucalpan.

En efecto, este programa ha reposicionado a nuestra escuela en el contexto de la Universidad, así como a nivel nacional e internacional, pues a siete años de su creación, nuestras colecciones se han presentado en recintos universitarios, ferias internacionales como la de Minería, la de Gua-

dalajara, la del Libro Infantil y Juvenil, la FILUNI, y en el Palacio Nacional de Bellas Artes. Asimismo, a través del portal del plantel y de otras plataformas digitales, nuestras publicaciones han sido leídas y consultadas en países como Estados Unidos, Paraguay, Uruguay, Argentina, Chile, Alemania, España, Holanda y Ucrania.

El Programa Editorial del plantel Naucalpan, que en mucho se debe al apoyo decidido de la Secretaría General de la UNAM, a través de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y el Programa INFOCAB, está integrado por colecciones de libros y revistas escritas por alumnos, profesores y autores de reconocido prestigio, que versan sobre poesía lírica, cuento, novela, teatro, ensayo literario, científico, académico, didáctico y filosófico.

Aunado a este abanico de propuestas textuales, existía la necesidad de crear una publicación que integrara al conjunto de las ciencias sociales y las humanidades y que, desde las diversas disciplinas, teniendo como eje a la filosofía, abordara un tema que por su relevancia abriera el debate, el análisis, pero sobre todo el diálogo entre la comunidad académica.

Fue así, gracias a este impulso dialógico que nace **Delfos. De la imaginación crítica al discurso**, revista concebida y dirigida por el doctor Joel Hernández Otáñez, quien ha logrado convocar a profesores del Área Histórico-Social y del Área de Talleres de Lenguaje y Comunicación para reflexionar y escribir sobre temas coyunturales que hoy en día impactan el quehacer docente en la Universidad y el Colegio.

En éste, su segundo número, **Delfos** se mantiene como un trabajo coral que bien podría representar a un instituto de investigación del más alto nivel. Enhorabuena por nuestros profesores del bachillerato universitario. Nos sentimos orgullosos por lo actual y pertinente de sus disertaciones y propuestas.

Los invitamos a que lean **Delfos**, a que disfruten la defensa que hacen nuestros maestros de sus ideas y posicionamientos, a que los conozcan también desde la escritura. Pues nunca como ahora, la Universidad, el Colegio y el plantel Naucalpan se han abierto al diálogo franco en sus salones, laboratorios, salas, asambleas, mesas, o como aquí, en el papel o en el monitor. Sigamos dialogando, sigamos leyendo.

Editorial

6

Todo texto es apertura de sentido. Las ideas y las perspectivas plasmadas por escrito permiten una comunión con el lector. Los signos impresos devienen en imágenes y conceptos que explican e interpretan el sentido de la realidad. El lector se interioriza en cada línea intentando confrontar su propio pensamiento. Lo vertido en las páginas construye, sin duda, una relación fructífera. La obra producida ha sido examinada y, en consecuencia, el interesado es interpelado. El binomio debidamente entrelazado puede ser un cimiento más para la educación y la cultura.

La revista *Delfos. De la imaginación crítica al discurso* se adhiere a la valiosa relación escritura-lectura mediante la difusión de tópicos filosóficos, históricos y literarios, que abonan al interés humanístico. Este segundo número da cuenta del tal compromiso y presenta diferentes modos de abordar las relaciones entre el arte y la cultura; trata de la reflexión y de la difusión del arte mediante la creatividad por escrito.

La segunda edición de *Delfos* lleva por título: “Evocaciones del arte y la cultura”. El *dossier* cuenta con cinco artículos que repasan diferentes facetas y funciones del ser artístico. Dialogan a su interior concepciones de la obra de arte como un

“militante político”, capaz de despertar la sensibilidad del espectador hacia la *praxis*, con una visión del arte como una *presentificación* de lo sagrado, donde lo sacro no sólo se manifiesta sino está. También se explora al ser artístico como un maestro que nos permite analizar nuestra cultura y resignificar el pasado del arte como un hacer. Por otro lado, se ofrecen algunos lineamientos para identificar qué relación entablamos con ella, a partir del reconocimiento que este ser produce en nosotros, siendo que las manifestaciones artísticas nos invitan al autoconocimiento.

La sección *Ariadna o de la perspectiva de género* se aboca en este número a plantear precisamente el “género” como una categoría de investigación. Debate en torno a su origen, cuáles son sus problemáticas y en qué momento la noción refiere a las mujeres. A modo de ejemplo publicamos un poema –donación de una interna del Centro Femenil de Reinserción Social de Santa Martha Acatitla–, como portavoz de la creatividad que se gesta en espacios de reclusión.

Mythos o de la narración creativa es un apartado dedicado a la producción poética. Esta edición abre con un artículo en torno al papel de la poesía como un ejercicio no sólo creativo sino libertario, es decir, como una actividad que puede forjar una conciencia ético-estética. Como corolario se incluyen una serie de microrrelatos, una minificción, y un conjunto de poemas, con la certeza de que la metáfora escrita promueve nuevas formas sensibles de ver el mundo.

En conjunto, la segunda edición de *Delfos* es una invitación a explorar la importancia de lo estético y de lo artístico como tareas implícitas a la capacidad creadora, contemplativa y educativa del ser humano.



Vanitas naturaleza muerta
Edwaert Collier

J. B. CAZ RIDDER RAED S.
PENSION. VAN H. M. HEEREN
STADT VAN HOLLANT. CYRAC.

Secundum X
DAT TW
IESVS.
Iuden excludit non nisi siela
vix dea l' hono r' h. Ch. Mal.

Esbozos estéticos para una idea del **cambio social** en W. Benjamin: dos casos

David Ruslam Sánchez Pacheco

Entender el arte como resultado de la praxis humana, pondera la cercanía con el espectador inmerso también en sus circunstancias.

I.

La intención de revisar dos textos que, tradicionalmente se consideran dentro del campo de la estética, obedece a que Walter Benjamin (1892-1940) estaba probando, en los años treinta, otros caminos que llevaran a la sociedad a su transformación radical. Obviamente el adversario era el pensamiento burgués que exhibía a la sociedad de clases como hegemónica. También la izquierda se había rezagado y no mostraba la intención de buscar aquellos caminos que llevaran al comunismo. El Partido Social Demócrata Alemán (SPD) era el conjunto político mejor organizado en la época de Benjamin. Sin embargo, se había moderado hacia el reformismo

[Ensayo]

Sobre los Programas

Tema:

Dimensiones morales y estéticas del arte

Subtema:

Politización del arte, su función social y política.

Aprendizaje:

Conoce y reflexiona sobre conceptos y problemas de la estética y su relación el arte para sustentar una postura crítica del ámbito cultural y artístico.

CCH, (2018): *Programa de Filosofía II*. México: Autor. pp. 34-35.

parlamentario (Edouard Bernsteín, 1850-1932). Por otro lado, el marxismo ortodoxo (Karl Kautsky, 1854-1938) había resultado demasiado procedimental para responder a la realidad imperante de Europa; mientras que el otro marxismo ortodoxo, en su versión revolucionaria rusa, estaba atrapado en la purgas del estalinismo.

A partir del cine de la época, así como desde la actividad del escritor, Benjamin encuentra algunas ideas que la praxis teórica o política de la izquierda en su conjunto no tenía. Gracias a los adelantos técnicos que se estaban aplicando en la difusión artística (o reproductibilidad técnica) el arte podía llegar a más personas y con ello romper el culto (entendido como veneración religiosa) que rodeaba a la pieza u obra artística. Ésta ya se podía entender como resultado del trabajo humano dentro de la historia universal y no, como resultado de la iluminación divina. Por otro lado, el escritor (o de cualquier artista) cuando explora soluciones nuevas a su

arte, está siendo revolucionario. Ello no significa que esté poniendo su trabajo al servicio de un programa político determinado. Veamos cómo lo plantea Benjamin en el primer caso.

II.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) se critica el culto al arte, ello entendido como una experiencia religiosa y/o metafísica y que sólo algunos pueden disfrutar porque están en contacto con el “original”. Benjamin no critica las posibilidades técnicas que su época están ofreciendo para acercar o masificar el trabajo artístico. Al contrario, de lo anterior, Benjamin aplaude que la sociedad pueda tener contacto con reproducciones artísticas. Eso es revolucionario porque la masificación del arte, puede llevar a la masificación de las soluciones para superar a la sociedad de clases. Como señala Bolívar Echeverría *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad*, es una reflexión no sólo del arte sino de la teoría

política del marxismo (Echeverría, 2003: p.9). Ello muestra que dicha obra corresponde a la de un militante de izquierda que ve, en el arte, un camino alternativo para la reflexión sobre las vías de la crítica y del cambio social. Como he mencionado, el descubrimiento de Benjamin consistió en mostrar que existe una relación religiosa con el arte, una relación que se puede definir en términos de culto y en este sentido tanto la pieza, la actividad como el artista son puestos en un *más allá*. En esta situación el arte es colocado como “pieza terminada”, “única” y marca los cánones para las futuras producciones artísticas. De este modo lo “ya hecho” cancela lo nuevo y el culto al arte se esconde del público, es decir se opone lo privado frente a lo masificado.

El arte, señala Benjamin, tuvo su origen en el culto; es decir, estaba pensado para cubrir las necesidades del ritual mágico en un principio y después en posicionó en el religioso. Por ello el arte, desde el pasado, se

vinculó con el culto religioso y así fue objeto de culto. “El carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición [la] inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto” (Benjamin, 2003: p. 49). La veneración del arte, como espacio único e irrepetible, reproduce el comportamiento religioso hacia un objeto sagrado: “El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual” (Benjamin, 2003: p. 50). Desde esta perspectiva la obra artística es auténtica por ser idéntica hasta el día de hoy. Lo anterior significa que la apreciación *aquí y ahora* del original vale más pues está en esa situación de culto, como el culto religioso a una pieza.

Las determinaciones anteriores son definidas por Benjamin con el término *aura*. Lo aurático es aquel valor de culto que hace ver a una pieza artística como única, lejana, sobrehumana, mágica, sobrenatural e inde-



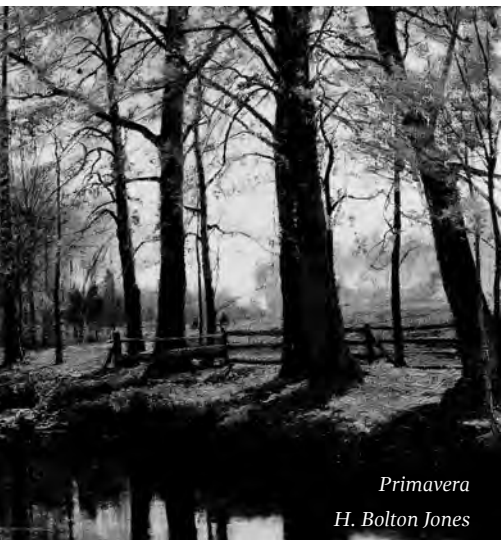
12

pendiente de la praxis humana en un contexto social e histórico. La obra de arte es vista como el resultado de una mente iniciada que, en un momento de inspiración, pudo llegar a semejante resultado. Por todo lo anterior resulta que es un sacrilegio reproducir dicha obra o masificarla.

Sin embargo, en la época más reciente es posible reproducir la pieza de arte e incluso ampliar sus posibilidades. No sólo se trata de difundirla a través de la masificación, sino de apreciar de un modo distinto a la obra. Por ejemplo, la lente de la cámara que puede mostrar aquello que el ojo humano no puede siquiera imaginar viendo al original. Benjamin descubre que la reproducibilidad técnica abre una segunda postura frente

a la valoración y disfrute estético. Si la primera tenía que ver con el culto y las consideraciones metafísicas, la segunda postura se refiere a lo profano y la praxis humana. Al masificar y permitir al espectador que participe y disfrute de la experiencia estética, la reproducibilidad técnica hace que el arte se vuelva más democrático. Pues éste deja de ser elitista y lejano. Con ello el arte se enriquece al abrirse a las experiencias de lo humano. Así se trata de un arte emancipado. La verdadera importancia de vencer lo aurático radica en que se reconoce al arte como resultado de la praxis humana.

A través de la masificación, la apreciación, la innovación y las posibilidades técnicas, la pieza artística puede servir como modelo de la emancipación o



Primavera

H. Bolton Jones

de crítica. Por ello Benjamin cree que ayuda al cambio social. El texto de *La obra de arte...*, no es sólo un escrito de estética, sino que es un ensayo en donde el autor está ofreciendo un discurso en el que se basa en la reflexión crítica y política: “[El ensayo de la *Obra de arte...*] es la obra de un militante político, de aquel que él había rehuído a ser a lo largo de su vida, convencido de que, en la dimensión discursiva, lo político se juega –y de manera a veces incluso más decidida– en escenarios aparentemente ajenos al de la política propiamente dicha” (Echeverría, 2003: p. 9).

III.

Como he mostrado, Benjamin aplaude la masificación cuando ésta ayuda a la emancipación.

“La verdadera importancia de vencer lo aurático radica en que se reconoce al arte como resultado de la praxis humana.”

Sin embargo, hay más casos de lo opuesto, es decir a la masificación manipuladora. Ésta última se da cuando a la reproductibilidad técnica se le da un sentido capitalista. De esta manera es inevitable caer en esferas de control económico y social. Este es el tema de Max Horkheimer (1895-1973) y T.W. Adorno (1903-1969) en la “Industria Cultural” dentro de su obra de 1944 *Dialéctica de la Ilustración*. Sin embargo el verdadero problema está en el retorno tergiversado del aura: lo pseudo-aurático. En donde las posibilidades innovadoras y revolucionarias de la obra de arte, se convierten en la vivencia contrarrevolucionaria que perpetúa lo dado (artística y políticamente) con el disfraz de lo novedoso y a través de los medios técnicos de la industria cultural. Al igual que Benjamin, Adolfo Sánchez Vázquez en su obra *Las ideas estéticas de Marx*, aclara el problema de un arte emancipado según su uso:

Pero como su valor y su fuerza [de la técnica] lo reciben del hombre mismo es éste, en última instancia, quien decide el uso que se hace de ella y, por tanto, el que sea una fuente de bienes o males para la sociedad [...]



Escena del puerto: un barco inglés con velas sueltas disparando un arma
Peter Monamy

cuando hablamos del hombre nos referimos al hombre social; por tanto, el uso de la técnica es un uso social, inseparable de las relaciones dominantes en el marco de las cuáles se aplica dicha técnica. Existe, naturalmente, la posibilidad de que sus aplicaciones sean un bien o una desdicha para los hombres, pero esa posibilidad sólo se convierte en realidad por medio de unas relaciones humanas concretas, relaciones de producción en una sociedad dada. (Sánchez Vázquez, 2010: p. 238).



El uso capitalista de la masificación y del arte corresponde con los intereses de clase. Ya en la década de los años treinta, el fascismo dejaba ver ese carácter contrarrevolucionario, reaccionario y manipulador del arte. Ese fenómeno que bien describe Benjamin, lo llama: estetización de la política. Ello significa hacer de la política una manifestación “bella” o artística. Por ejemplo, no se puede olvidar los desfiles del partido nazi con exactitud milimétrica y siendo filmados por la cineasta Leni Riefensthal (1902-2003). Un caso similar, respecto a la guerra, lo repre-

senta Tommaso Marinetti y su *Manifiesto Futurista*:

Desde hace veintisiete años, nosotros, los futuristas, nos hemos expresado contra la calificación de la guerra como antiestética [...] la guerra es bella porque, gracias a las máscaras de antigás, a los megáfonos, que causan terror, a los lanzallamas y a los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella, porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y los hedores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los aviones en escuadrones geométricos, la de las espirales de humo en las aldeas en llamas y muchas otras cosas [...] (Benjamin, 2003: p. 97)

Si el fascismo tiende a la estetización de la política (o de la guerra), el comunismo de Walter Benjamin propone la politización del arte. El juego de palabras tiene

mucho peso. En el primer caso, como mencioné, de lo que se trata es de hacer bella a la política (aunque ésta sea hueca y sirva para la hegemonía y manipulación). En el segundo caso, se trata que el arte rompa con su falsa neutralidad; es decir explicar en que el arte logre su praxis revolucionaria, según Benjamin. En el escrito del 1934, *El autor como productor*, Benjamin se dirige a los autores de izquierda y pone el énfasis en la espontaneidad del carácter revolucionario de la producción artística. De lo que

se trata, dice Benjamin, es de superar el falso problema entre la autonomía de la actividad del autor o la tendencia política de éste.

“era totalmente legítimo hacerles la guerra para someterlos a la única autoridad reconocida por Dios”

Si el autor no debe mezclar política y arte, ello implica que su actividad es indiferente a las implicaciones políticas y sociales que existen a su alrededor. La otra alternativa consiste en usar al arte en favor de la problemática social y la política. Ambas opciones son com-

plicadas. En el primer caso se habla de una falta de compromiso e incluso cierta complicidad

con las condiciones de injusticia social. En el segundo, se puede subordinar al artista e intelectual a las necesidades de una praxis política determinada, aunque esta militancia sea acrítica para señalar los errores de las decisiones políticas. Benjamin no ven ninguna de las dos opciones como una alternativa para la praxis revolucionaria en el arte.

La disyuntiva anterior es falsa, ya que el verdadero artista es capaz de asumir un compromiso político, sin que ello implique reducir el arte a la propaganda política. El verdadero artista que opta por lo nuevo o lo revolucionario, lo hace en la medida en que logra resolver de una manera innovadora los problemas que su actividad le plantea y no por el

contenido político que difunda en ella. Benjamin describe la solución del problema de la siguiente forma:

Quisiera demostrarles que la *tendencia de una obra* solo puede ser acertada cuando es también *literariamente* acertada. Es decir, la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria [...] que es en esta tendencia literaria –contenida implícita o explícitamente en toda tendencia política correcta–, y no en otra cosa, en lo que consiste la calidad de la obra (Benjamin, 2004: p. 22).

El autor o el artista se vuelve productor de lo nuevo, cuando ofrece soluciones distintas a las

que se han ofrecido anteriormente en su actividad. El escritor, que mediante su actividad es capaz de crear lo nuevo, tiene mayores posibilidades para pensar nuevas salidas a las contradicciones de la sociedad capitalista. Del mismo modo el intelectual, al buscar salidas diferentes en su trabajo, ofrece las ideas para superar al sistema de producción cultural y no abastecerlo más con la reproducción de los elementos de masificación manipuladora. Por ello la labor del intelectual o artista adquiere un papel político dentro de su propio trabajo. Al ser este último de vanguardia, ofrece salidas nuevas que ayudarían a pensar las cosas de manera diferente a nivel social, político y económico. Al mismo tiempo, en una praxis artística que ahonda en lo distinto, se rompe con la reproducción de contenidos ya digeridos en la gente que fomentan la pasividad de los mismos. El esfuerzo por presentar lo nuevo puede hacer

que dicho público se esfuerce por pensar y sentir de forma alternativa. Benjamín creía, de esta manera, que las personas podrían participar del arte no sólo como espectadores, sino como aficionados. La reproductibilidad técnica acercaba al público a una especie de “profesionalización” artística a nivel *amateur*, al mismo tiempo que eran capaces de encontrar salidas alternativas a sus problemas.

Por terminar, puedo decir que los medios técnicos aplicados al arte y, sin un uso capitalista, pueden ofrecer las herramientas para que la sociedad encuentre nuevas salidas a los problemas y contradicciones de la forma social capitalista. Cuando la gente alcanza un nivel de participación en el quehacer artístico, conoce y colabora con las ideas que evidencien y superen la masificación manipuladora de la industria cultural y de la economía capitalista.

Fuentes consultadas

- BENJAMIN, W. (2004), *El autor como productor*, (trad. Bolívar Echeverría), México: Ítaca (1934).
- BENJAMIN, W. (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (trad. Andrés E. Weikert), México: Ítaca (1936).
- BUCK-MORSS, S. (1981), *Origen de la Dialéctica Negativa: Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, (trad. Nora Rabotnikof), México: Siglo XXI.
- ECHEVERRÍA, B. (2003). Arte y utopía. En Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (pp.9-29), México: Ítaca.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (2010), *Las ideas Estéticas de Marx*, México: Siglo XXI (1965).
- ZAMORA, J. (2004), *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid: Trotta.



Catedral de Amberes
Wenceslaus Hollar

Notas sobre la arquitectura *sacra*

Joel Hernández Otañez

La arquitectura sacra resguarda un carácter simbólico y, por eso mismo, interpretativo. Comprenderla supone de una sensibilidad estética y, otras veces, devota

I.

Históricamente el arte y la religión se han vinculado y enriquecido como un universo en el que confluyen ideas, creencias y prácticas. Las sociedades han visto en las manifestaciones sacras la certeza de una justificación primera. El adoctrinamiento, sin menoscabo de su parte ideológica, ha redituado en expresiones de una enorme profundidad simbólica. Mediante ellas se ha gestado la posibilidad de que lo humano se resguarde, justifique y converja con lo que concibe como divino. La arquitectura religiosa es una muestra nodal de este proceso creativo al tiempo que devoto.

[Ensayo]

Una construcción sacra amalgama ideas de lo divino, de lo estético y de

Sobre los Programas

Tema:

Noción de estética.

Subtema:

Estética e historia del arte.

Aprendizaje:

Conoce y reflexiona sobre conceptos y problemas de la estética y su relación con el arte para sustentar una postura crítica del ámbito y artístico.

CCH: (2018): *Programa de Filosofía II*. México: Autor pp. 34

21

lo prescriptivo. De lo divino porque se erigen en pos de la plegaria a un ser supremo; de lo estético porque tiene una idea de belleza que orienta el sentido del inmueble; finalmente de lo prescriptivo porque puntualiza las prácticas, los comportamientos, y los ritos correspondientes a su cobijo. Veamos, pues, cómo se interrelacionan.

II.

Sabemos que los lugares sagrados son prescriptivos porque se fundan decretando ritualidad. La disposición del inmueble impera sobre el fervoroso. Cada espacio responde o se relaciona con la divinidad. Sin embargo, lo anterior

no proviene de la opinión o decisión humana. Por el contrario, la distribución guarda un orden justo porque prescribe. En el cristianismo las iglesias no se atienen al arbitrio del diseño humano, es decir, no es el hombre el que decreta cómo deben ser construidas. Por el contrario, se instituyen —por lo menos para el creyente—, con características emanadas del canon y de la tradición dispuestos por

Dios. Por ejemplo, la historiadora mexicana Martha Fernández insiste en la postura de que lo sagrado —precisamente por serlo—, se antepone y trasciende al creyente; de lo contrario el edicto celestial se subordinaría a las limitantes intelectivas de las criaturas o a una mera predisposición psicológica. Así, pues, la preeminencia de lo sacro es su carácter revelador para el que se encauza a él. La arquitectura

de este género no se reduce a las limitantes inventivas del artista, sino que atiende el referente convenido por Dios.

Esto resulta distinto a lo que plantea el filósofo judío Baruch Spinoza para quien dichos bastimentos responden

a revelaciones según las capacidades humanas, esto es, que se cimientan no estrictamente por lo que Dios dictamina sino atenedas a lo que logran los individuos comprender o imaginar (Spinoza, 2015), es decir, toda revelación se orienta según las virtudes de quien la comprende. Los hombres en general y los profetas en particular son seres con diversas capacidades de imaginación y, además, con dife-

“ La arquitectura de este género no se reduce a las limitantes inventivas del artista. ”

rentes niveles de conocimiento que les posibilita concebir los designios de Dios; así, por ejemplo: “El estilo de las profecías variaba también según el grado de elocuencia de cada profeta” (2015: 44). En consecuencia, las enterezas de los pensamientos resultaban cruciales para admitir y deliberar lo que Dios anunciaba. Incluso, para el filósofo holandés cuando la razón se sentía rebasada acudía a su auxilio la imaginación; puesto que ésta actúa cuando el intelecto se encuentra superado por un fenómeno que lo desborda. Bajo este rasero todo lo estipulado por Dios tiene como depositario la capacidad humana. Por lo

tanto, —y atendiendo el tema de la arquitectura— la construcción de los recintos sacros no son la excepción: “Lo mismo digo de la construcción hecha por Salomón, si efectivamente fue revelada por Dios; quiero decir, que todas las medidas del templo le fueron reveladas según su capacidad y sus opiniones”. (2015: 47).

Como decíamos, la postura de Martha Fernández parece disentir de lo anterior. En el universo religioso lo que prevalece no son las limitantes epistémicas de los sujetos respecto a los designios divinos sino, por el contrario, ponderar que lo sagrado se erige porque lo trascendental

impera y orienta el juicio y la fe del creyente. Si bien es cierto que el artista es un ente concreto es circunstancias específicas, no es lo restrictivo de lo humano lo que hace al recinto sacro; por el contrario, es lo que revela Dios al creyente el garante del imperativo de lo celestial.

La prestancia de una iglesia –incluyendo su configuración estética– proviene de lo que traspasa al hombre. Para el pío la sacralidad del espacio y la belleza de sus formas responden a lo que Dios ha predicho. Esta idea de que el recinto para honrar a Dios tiene características estipu-

ladas por el creador mismo no es exclusiva del cristianismo; de hecho, le viene heredada de la usanza judía. Martha Fernández explica que en el tabernáculo (construcción que antecedió y prefiguró la disposición arquitectónica de los recintos cristianos), orientó al humano precisamente para saber cómo se habría que rendir culto. El precepto divino era lo principal para el creyente.

De acuerdo con los textos es-
criturarios, en varias ocasio-
nes Yahvé reveló al hombre las
medidas y características de su



Foto: Michael Beckwith

palacio en el cielo y ordenó al pueblo de Israel reproducirlo en la tierra. La primera revelación la hizo a Moisés en el Monte Sinaí hacia el año 1200 a. C. Por estar en ese tiempo el pueblo de Israel en tránsito hacia la tierra prometida, el Templo que le mandó levantar era propiamente una tienda desmontable y transportable, construida a base de pieles y telas multicolores (Fernández, 2011: 29).

Añade la autora que la segunda revelación al respecto la hizo Dios a David hacia el año 1000 a. C. permitiendo, posteriormente,



que Salomón —hacia los años 966 a 959 a. C.— edificara “el primer Templo de piedra dedicado a Yahvé en el Monte Moria de Jerusalén” (Fernández, 2011: 29). “Números” y “Reyes” del *Antiguo Testamento* lo atestiguan en su narración. Así, en la tradición judía la forma y disposición del espacio sagrado no responde a la iniciativa o limitante humana sino al designio de Dios. Esto resulta interesante porque permite entender que las edificaciones sacras (por lo menos para judíos y cristianos —aunque también lo será para los musulmanes—), no son ideadas por el mero convencionalismo de los individuos. Si bien pueden ceñirse a un estilo artístico, no pertenece al criterio de los creyentes su boceto originario.

26

Iglesias, catedrales y conventos rinden pleitesía atenidos al imperativo del Sempiterno. Evidentemente los modos artísticos pueden generar ciertas variantes respecto al inmueble sacro. Pensemos en el ejemplo de la luz.

Como apunta Martha Fernández la luz ha tenido para el cristianismo un carácter simbólico y, por ende, su manejo en la arquitectura ha sido diferente. En la Edad Media las catedrales ceñidas a un estilo gótico buscaban aislarse y diferenciarse del mundo circundante. Erigidas desde lo terrenal dominaban tendientes a lo celestial. Al que-



rer distinguirse de lo pagano su concordancia con Dios implicaba elementos simbólicos. La luz fue uno de ellos. “Las vidrieras coloreadas tuvieron como uno de sus primeros objetivos impedir el paso de la luz directa a los templos...” (Fernández, 2011: 162). Si Dios es luz, claridad o luminosidad absoluta, entonces, la mirada humana no puede hacerle frente. Las catedrales se atenían a esto haciendo que la luz natural o exterior se filtrara tenuemente en el espacio sacro. Lo tenue o lo sombrío del lugar resultaba de la imposibilidad de hacer frente a la refulgencia del



Holy Island Cathedral
Joseph Mallord William Turner

27

creador. Pero no sólo se trataba de que la luz llegara al recinto de manera filtrada o atenuada, sino que su tonalidad modificaba la percepción del contorno de las cosas creando, por ende, una atmósfera diferente a lo que se suele ver empírica u ordinariamente (Fernández, 2011). El resguardo, el misterio y la casi oscuridad del ambiente implicaba que la luz de Dios sólo podía apreciarse amortiguada, mediada o dosificada a la visión del hombre. Pero además gestaba un ambiente distinto del exterior. La vidriera de color de las catedrales de aquella época así lo constata.

Caso contrario ocurre en el Renacimiento y, en especial, en las edificaciones que posteriormente se encumbrarán en el estilo barroco. Por ejemplo —nos explica Martha Fernández—, las iglesias de la Nueva España en el siglo xvi habrán de distinguirse por el interés de que la luz exterior iluminará cada detalle del espacio devoto. El regocijo espiritual y sensible se celebrará en la proporción y armonía de las formas artísticas. Aquí la devoción del clero no se aparta de la población sino que invita a ser partícipe. Todo el entregado a Dios queda igual-

mente iluminado. Reiterándose con esto que la fe coexiste con el ornamento del lugar piadoso. Aunado a que en dicha experiencia la belleza se pone al servicio del Todopoderoso.

Hemos dicho que el vidrio en las catedrales del medioevo funge como filtro; mientras que en el Renacimiento (y lo será también para el estilo barroco), la luminosidad que constata la armonía, proporción y recreación de las formas, será prioridad. Sin embargo, valdría señalar la diferencia entre el vidrio y el mosaico. El primero permite o filtra la luz; mientras que el segundo promueve un “efecto luminoso producido por el reflejo derivado de la incidencia de la luz” (Fernández, 2011: 164). En el mosaico la luz emana por efecto; en el vidrio —por utilizar un término—, se refracta. Como bien sabemos esta inclinación artística se remonta a la época romana e influirá de forma im-

portante en los primeros cristianos y, posteriormente, en el arte bizantino. Tradición que será acogida por otra de las religiones monoteístas: el Islam.

La relación entre lo sagrado y lo estético será también una imprevista en la religión musulmana. Para los adoradores de Allah los recintos sagrados (incluso los únicamente estéticos), la referencia al “Insuperable sin igual, el Compasivo” (Corán, 26:8), será primordial. El culto se consumará al interior de la mezquita. Ésta enaltecerá lo estético por morde lo sagrado. Empero, como afirma Orhan Pamuk— “no se trata del reino de la forma sino del significado” (Pamuk, 2015: 124). Alminares, mosaicos, alfombras fungirán como símbolos que dan confianza al creyente de la presencia de Dios. Las formas no comparecerán como el fin último sino, por el contrario, como expresiones encaminadas a la plegaria del Eterno. Ya

el propio llamado del mullah advierte (como ocurre también con el sonido de la campana en las iglesias), que el espacio al que se accede para el ritual es allende a lo profano. Allí lo estético se aparta de lo que no lo es y, por ende, lo sacro de lo meramente mundano. Luis Villoro lo enfatiza respecto a la Mezquita Azul:

El silencio se ha roto suavemente por la voz ronca del mullah. Su cántico va surgiendo en oleadas, va subiendo por las columnas hasta la cúpula azul. La voz es pausada, llena de emoción contenida. Es una imploración, tal vez, o mejor, una plegaria. Poco a poco va destacando una sola nota, sostenida por varios segundos; todo parece detenerse en suspenso (Villoro, 2008: 93).

Presto a la voz del mullah y adentrándose a la mezquita lo estético y lo sagrado se revela por doquier. La belleza se bifur-

ca análoga a la omnipresencia de Dios. No olvidemos que “las mezquitas no poseen centro sagrado alguno, más bien el elemento consagrado es el suelo mismo” (Fernández, 2003: 41). De allí parte el rezo y se afianza la contemplación. Lo interesante estriba en que sus formas, colores, luminosidad y el silencio que antecede al rito de los hijos de Ismael configuran —como afirma Villoro—, una unidad (2008). El espectador sensible —incluso no siendo creyente—, forma parte de este universo.

En síntesis toda arquitectura sagrada más que representar, *presentifica*. No es una simple vía a lo sagrado sino que es lo sacro mismo. Allí mora Dios para el creyente. No se trata de que prevalezca o se promueva el estilo del artista por encima de lo trascendental. No se busca la impronta humana sobre lo divino, sino todo lo contrario. En lo sacro no es el hombre el

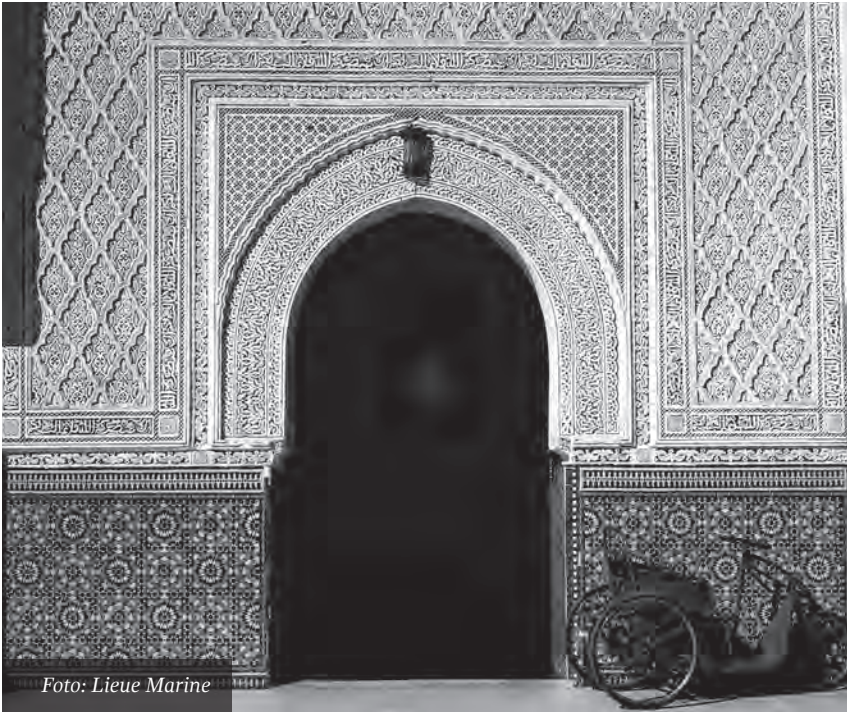


Foto: Lieue Marine

30

que predomina. No es el estilo, la escuela o la técnica, la que habla por encima del Omnipotente. Esto no implica que el piadoso o la comunidad entera prescindan de inclinaciones estilísticas o estéticas; pero éstas persisten como vía devocional.

Como dijimos la relación con los recintos sacros no excluye al agnóstico. Éste puede sentirse conmovido o atraído por alguna obra religiosa. Si bien la falta de fe puede ser un distanciamiento respecto a lo que contempla; no por eso su sensibilidad estética queda anulada. Ya la belleza de la arquitectura devota conmina a la introspección.

III.

Sabemos que la arquitectura sacrosanta replica obras en las que converge lo histórico, lo cultural, lo estético y, fundamentalmente, lo sagrado. El sujeto abocado a su desciframiento y contemplación comprende que se encuentra en un espacio ajeno a lo profano. Inmerso en el mundo simbólico del recinto, atendido a la disposición del lugar y, por ende, al modo en que debe allegarse a él, se configura un modo en que la realidad queda resignificada. Ya no prevalece lo meramente empírico ni predomina la perspectiva del artista o del espectador. Por el contra-

rio, en el universo estético-sagrado se convoca a lo que nos trasciende. Sinagogas, iglesias y mezquitas se glorifican como manifestaciones que promueven la contemplación estética y, para el creyente, prioritariamente la religiosa. El espectador (devoto o no) debe entender que estas edificaciones suscitan una sensibilidad peculiar al estar estructuradas bajo cánones específicos. La riqueza cultural de estos inmuebles demanda de una comprensión que incesante refrende la valía de lo espiritual.

Fuentes consultadas

- Noble Corán*. (2012), Estambul: Cagri Yayinlari.
- FERNÁNDEZ, M. (2003), *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México: UNAM.
- FERNÁNDEZ, M. (2011), *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, México: IIE-UNAM / INAH.
- PAMUK, O. (2009), *Me llamo rojo*, México: Santillana – Debols!llo.
- Santa Biblia* (1960), EUA: La liga bíblica.
- VILLORO. L. (2008), *La significación del silencio y otros ensayos*, México: FCE.



La escuela de Atenas
Rafael

Cultura, arte, educación y ética. Una reflexión crítica¹

José Gerardo Valero Cano

Reflexionar sobre la cultura es interferir en su cauce. Frenar su posible ambigüedad es exigencia de quien vive en ella.

I. Cultura y formación humana

Todo es cultura. Hoy por hoy esta frase se escucha sin reparos en cualquier contexto educativo o artístico. Cultura africana, maya, hindú, narcocultura, cultura pop, hipercultura, cultura de belleza, contracultura, cultura del deporte, del reguetón; existe, al menos en el uso coloquial, inmoderado e impreciso de la palabra cultura. No se escucha, sin embargo, con similar constancia, que exista la cultura cristiana, la musulmana o la judía, ni tampoco la alta cultura de las élites educadas. Al respecto de estas formas de vida hay términos como

[Ensayo]

Sobre los Programas

33

Aprendizaje:

Construye juicios estéticos en torno a la naturaleza, el arte y la cultura.

Tema:

Dimensiones morales y estéticas del arte

Subtema:

La censura y los límites de la creación artística

CCH. (2018): *Programa de Filosofía II*, México: Autor. pp. 34-35.

creencia, ideología, sectarismo o fundamentalismo intolerante. La palabra cultura tiene hoy un sentido perfilado por la democracia liberal. Cargamos en el bolso de la cultura toda preferencia estética con igual derecho a existir y negamos que sea cultural lo que no responda a los ideales de la libertad y la igualdad de vivir como a cada quién le plazca. Así, llamamos cultura a las manifestaciones artísticas populares o a las producciones iconoclastas ingeniosas exhibidas quincenalmente en las galerías de cada gran urbe, pero le negamos la cualidad de cultural a toda idea que abraza con religiosa o ideológica convicción. Las convicciones son sabores demasiado fuertes para nuestros gustos ligeros. La expresión “todo es cultura” implica la confusa opinión al respecto del mismo término y la imposibilidad de hacer distinciones claras entre lo que es y no es cultura.

El término cultura es ambiguo, ya por su inherente oscuridad como *modo de vida social*, por generalizar con él la

interminable gama de las costumbres de los pueblos, ya por la incorrección política que podría suponer decir, por ejemplo, que la música de Johan Sebastian Bach cultiva al hombre, pero no la del popular Joan Sebastian. Peor aún, que hoy se diga con desparpajo que hoy todo es cultura quizá se deba a que nuestra época ha perdido de vista que el hombre puede cultivarse; dicho de otra forma, que cultura es el sinónimo de preferencia y que *de gustibus non est disputandum*. Si la cultura, entendida como modalidad estética y preferencia, forma nuestro gusto, nuestra experiencia de lo grato, de lo admisible y lo aborrecible, indagar hoy sobre el sentido de la cultura es tan necesario como preguntar al médico si hay una dieta o si es mejor degustar todo, en cualquier cantidad y circunstancia.

Cultura es el término que antiguamente tuvo la acepción rural del cultivo. Sembrar y cuidar lo plantado de la mejor manera para lograr, en las condiciones óptimas y más afortunadas, los mejores frutos según su propia

naturaleza. *Cultura* indicó la actividad del cuidado tanto como la búsqueda de la belleza y la perfección del sembradío o del jardín. El cultivo supone la presencia de factores varios para su efecto. No solamente el inicio necesario de potencial contenido en una buena semilla hace prometedor el esfuerzo; se requiere también de una observación fina del campesino sabedor de su labor. Esto requiere, también, conocer la naturaleza de la planta en su totalidad; el buen labrador debe ser entendido en las posibilidades de la planta y de ambiente en que habrá de cuidarse; procurará lo mejor y desechará lo yermo, lo defectuoso, la mala yerba, el pulgón y el gusano; él buen cultor no trabajará en plantas feas ni pobres. Además, para el labrador es precisa la buena tierra, el buen clima, espera lo que no está en sus manos, “un buen año”, la fortuna propicia para su arte, pues sabe que su poder para cultivar no es absoluto. Por último, quizá no sea inútil mencionar que el cultivo busca mejorar lo que está ahí

en la naturaleza dado sólo como potencia que se engrandece bajo el cuidado y el arte. La cultura, en este bucólico tenor, es la oposición a la condición descuidada de la planta que crece dejada a la suerte de lo que le ofrezca el medio. La cultura se opone al desorden y a la libertad de ser y hacer en el vaivén de los vientos.

No debemos soslayar otro aspecto fundamental en la comprensión del cultivo: los modos. Todo cultivo implica el conocimiento del proceso adecuado para cada semilla, así como la disposición de los instrumentos y elementos necesarios a su fin. Todo cultivo implica, en consecuencia, un conocimiento técnico. Los griegos llamaron a este tipo de saber, y por extensión a su ejecución, *techné*, palabra que hoy se traduce como arte. El cultivo precisa un arte, eventualmente se gesta un arte del cultivo y que es el de perfeccionar lo dado por la naturaleza. Es posible, por supuesto, el fracaso en el fin; si algunos de los aspectos mencionados arriba no son los mejores, la siembra y la cosecha

serán defectuosas. El fin es la perfección de la naturaleza, pero en las manos de un cultor sin sabiduría aquello dado en la naturaleza empeora y se afea. La sabiduría es el conocimiento de los órdenes que gobiernan a los entes en un fin, es el conocimiento de los fines principales.

Baste esta imagen agrícola para sentar un símil. En analogía con las plantas, el hombre también se cultiva. La cultura humana es la formación del espíritu, la orientación de lo que en la naturaleza es mera facultad

36



El banquete después de Platón (segunda versión)
Anselm Feuerbach

o posibilidad. No obstante, si hay buena cultura y mala cultura humana es aún pronto para decidirlo. El símil es suficiente para indicar su límite. El hombre siempre es cultivado, formado, no es una bestia, sólo un *sapiens* porque su existencia y su vida no brotan simplemente. El hombre es formado, aunque no siempre bien cuidado.

II. Cultura y *paideia*: El ejemplo griego

El bien en la cultura humana fue la preocupación central de

la Grecia que acuñó el término *areté*, virtud o excelencia, para señalar el mejor modo de ser de las capacidades humanas. Poetas como Homero, pensadores como Hesíodo y Tales, comprendieron que el hombre, y no solamente el griego, requiere ser cultivado o llevado a la *areté*. La finalidad de la *paideia*, el equivalente lejano y brillante de lo que hoy llamamos cultura o pedagogía, fue la formación de los mejores ciudadanos.

Entre los más cuidadosos pensadores griegos fueron Platón y Aristóteles quienes escribieron notablemente sobre las mejores posibilidades del cuidado humano y de sus límites. Una obra ejemplar al respecto es el *Lysis* de Platón, donde se muestra que la verdadera libertad es la del alma bien educada. Ahí se muestra que la buena educación requiere docilidad, recursos y mejor disposición de ánimo para gestar el gusto por lo bello, por el placer de lo completo, lo grácil, lo elevado, lo libre. La finalidad de la *paideia* fue la preferencia incuestionable del mejor carácter, del gusto por lo más amable sin más entre todo lo que es deseable. Fue Aristóteles quien en su *Ética Nicomáquea* describió que el carácter moderado, valeroso, justo, y sensato es sencillamente superior y bello ante su opuesto, el intemperante, el cobarde, el



codicioso, el hosco el simple o el que persigue objetos groseros y repugnantes. Aristóteles enseñó que la cultura humana es la formación del gusto por lo bello para quienes eso sea posible.

El fruto deseable de la cultura humana es la vida bella y buena, hábito que en griego se conoció como *kalokagathía* (de *kalós* y *agathós*), de quien se complace del mejor modo con las mejores cosas. El estagirita no dejó lugar a dudas: las mejores cosas

son, sencillamente, las que hacen una vida feliz, la vida de quien está bien provisto y que actúa admirablemente, la vida opuesta a la del gusto vulgar, inarmónico y procaz. Lo bello es lo que gusta al *kalokagathós*. La sabiduría de Platón y Aristóteles consistió en enseñar

que la cultura y sus medios, las artes, las leyes, la poesía, la música, todo aquello que forma el carácter y costumbres de los hombres y los pueblos, tienen por finalidad a la felicidad. El fruto de la cultura humana fue descrito como la felicidad del hombre justo que se regocija en el placer de lo noble y la

experiencia de su virtud porque sencillamente hace y procura lo mejor para toda su vida.

Platón y Aristóteles comprendieron bien que el hombre es el ser político, el que vive entre otros y de modos diversos. Estos modos o regímenes políticos determinan los tipos de cultura que se gestan en atención a las ideas de bien humano, el honor, la magnificencia o la liberalidad, pero también la avaricia, el lujo o el capricho son los fines más

constantes que las comunidades políticas han sostenido para la ordenación de sus leyes, sus cultos, su cultura. Específicamente, Platón entendió, como se observa en el *Gorgias*, que la cultura humana responde a las finalidades de la ciudad y que, en consecuen-

cia, hay una cultura vil (*kolástica*) y otra feliz. La primera es aquella que retumba en el estruendo de la fealdad. El hombre no vive sin cultura, pero puede vivir en una pobre y grosera cultura. Aristóteles escribió su *Política* con un principio: la finalidad de los cuidados es propiciar la felicidad de los ciudadanos bajo

“Aristóteles enseñó que la cultura humana es la formación del gusto por lo bello para quienes eso sea posible.”

la triple condición de la virtud, la prosperidad y la justicia. Sólo en la *polis* el hombre puede florecer y únicamente en ella es factible su mejor estado, la vida buena, recta, bella y feliz.

En los libros VII y VIII de su *Política*, los últimos de ésta que fue la mayor obra sobre su tópico y que el tiempo nos legó incompleta, Aristóteles dedica abundantes reflexiones sobre la educación más deseable. En ellas entendemos que debe cultivarse al hombre desde su más tierna infancia, cuidando sus juegos, atuendos, amistades y festividades, su poesía, su ejercitación, su música y sus cultos, hasta sus leyes; que la excelencia en el carácter guíe como fin el gusto y el placer. Una mala cultura, la que promueve la debilidad, la lengua

y el comportamiento soez, la indisciplina, la embriaguez, la pobreza, la cobardía, la injusticia, asegura vidas carentes de gracia (*kakía* o fealdad) y la infelicidad de una ciudad, su ruina.

La cultura, el cuidado de lo humano, tiene una vasta historia; trajina desde el buen puerto de la virtud militar que exige virtudes, desde la libertad y la autonomía del hombre sensato, hasta la miopía y ceguera del relativismo axiológico y estético; a los hombres se nos ha cultivado en la procuración de la belleza, la honorabilidad patriótica, la contemplación, la caridad cristiana o las virtudes de otros credos, pero también sin criterio ni distinción. Se nos ha cultivado con las artes subordinadas a lo noble y las artes de espíritu vil. ¿Cuál es



*El Partenón
Vincent G. Stiepevich*

40

nuestra condición cultural en que se producen las artes?

III. Nuestra cultura

Un afamado filósofo escribió al respecto del arte que es siervo de la moral. Las artes, las producciones estéticas, deben su existencia a la moral, ya sean congruentes con ella o abiertamente opuestas. Si esto es correcto, nuestra condición política puede enseñarnos al respecto de nuestra cultura. Nuestros modos de vida política, en los que, recordemos, se enmarca la cultura, son efectos de las ideas políticas de los padres de la modernidad. Nicolás Maquiavelo, Francis Bacon, John Locke, Thomas Hobbes, los más renombrados pensadores de la teoría política moderna, coinci-

dían en pensar que el error de los griegos fue idealizar al hombre, llevarlo a alturas imposibles. Ellos promulgaron que el hombre es un ser que desea siempre su propio beneficio, el animal que gusta de hacer lo que desea y que usa al otro para satisfacerse. El hombre es egoísta, ambicioso y desconfiado, pero también ávido de placeres; no es criatura semejante a Dios o anhelante de nobleza. Los seres humanos aman la libertad, la riqueza y los lujos. El hombre feliz es el que goza más intensa y variadamente porque la vida es breve. El aburrimiento y la uniformidad son sinónimos de infelicidad, tal como hoy pregonan la publicidad y las propuestas políticas para la cultura, las galerías y los teatros.

Esta es la idea de felicidad que rige a nuestros regímenes: la felicidad es el goce continuo y variado. Esta idea orienta los fines de la política moderna, de las leyes, las ciencias y las artes. Usualmente comprendida bajo la celebrada o vilipendiada expresión hedonista, nuestros modos políticos y culturales asumen que el placer es la verdadera finalidad de la vida. Nadie pretende sufrir porque a la voluntad le repugna el mal y el dolor es concebido como lo malo *per se*.

Nuestras sociedades buscan el placer en la medida que lo consideran idéntico al bien. No es difícil cerrar el círculo. Si el arte, si las artes estéticas, son reflejos de la moral, y si la moralidad obedece a las máximas de una sociedad, entonces nuestra cultura y nuestras artes tienen por finalidad única los placeres. Es correcto usar el plural porque entre los placeres los hay varios, y en cuanto mera experiencia de lo grato no son jerarquizables, naturalmente inferiores o superiores. Dicho de otra forma. Nuestra moralidad está sujeta al fundamento antropológico de la igualdad. Si todos somos iguales, nadie puede suponer que su ideo-

logía es superior que la del otro, de tal suerte que tampoco los gustos correspondientes a esas ideologías pueden subordinarse unos a otros. Lo único cierto es que todos buscamos los placeres y procuramos no afectarnos en su búsqueda (si eso es posible), porque este es el criterio del bien y la libertad: hacer y gustar de todo aquello que uno quiera sin dañar a otro. No es momento ahora para juzgar de este supuesto, pero podemos al menos confrontarlo con nuestra experiencia, principalmente con las artes: las hay para todo gusto, y si alguien se ofendiese con alguna deberá soportarlo, si es que su indignación no es compartida por la mayoría. Pero volvamos al punto. Si en nuestros días no es posible establecer jerarquías entre los gustos (aunque de hecho sí se establecen, las establece el liberalismo), tampoco es admisible emplear un solo criterio estético o suponerlo canon para la formación estética del hombre contemporáneo. No somos laxos, se diría, somos liberales.

IV. Reflexiones críticas

En este punto es inevitable recordar a Nietzsche, filósofo poco

grato para oídos democráticos. El valor de la referencia obliga a escribirla en su amplitud:

¿Habrán que romperles antes los oídos, para que aprendan a oír con los ojos? ¿Habrán que atronar igual que timbales y que predicadores de penitencia? ¿O acaso creen tan sólo al que balbucea? Tienen algo de lo que están orgullosos. ¿Cómo llaman a eso que los llena de orgullo? Cultura lo llaman, es lo que los distingue de los cabreros.

[...]

¡Ay! ¡Llega el tiempo en que el hombre no dará ya a luz ninguna estrella!

¡Ay! ¡Llega el tiempo del hombre más despreciable, el incapaz ya de despreciarse a sí mismo!

¡Mirad! Yo os muestro al último hombre.

“¿Qué es amor? ¿Qué es creación?

¿Qué es anhelo?

¿Qué es estrella?” - así pregunta el último hombre, y parpadea.

[...]

“Nosotros hemos inventado la felicidad” - dicen los últimos hombres, y parpadean.

Han abandonado las comarcas donde era duro vivir: pues la gen-

te necesita calor. La gente ama incluso al vecino y se restriega contra él: pues necesita calor. [...]

Un poco de veneno de vez en cuando: eso produce sueños agradables. Y mucho veneno al final, para tener un morir agradable.

La gente continúa trabajando, pues el trabajo es un entretenimiento. Mas procura que el entretenimiento no canse.

[...]

“En otro tiempo todo el mundo desvariaba” - dicen los más sutiles, y parpadean.

Hoy la gente es inteligente y sabe todo lo que ha ocurrido: así no acaba nunca de burlarse. [...]

La gente tiene su pequeño placer para el día y su pequeño placer para la noche: pero honra la salud.

“Nosotros hemos inventado la felicidad” - dicen los últimos hombres, y parpadean.” (Nietzsche: 1991, 38-39)

La crítica de nuestra cultura supone la crítica y la justa apreciación de nuestro tiempo, para lo cual pocos pensadores han escrito de manera tan influyente como Nietzsche.

Que el arte ha sido históricamente un reflejo de la moralidad, que lo cultural responde a los ideales políticos es cosa conocida. Pueblos de diferentes latitudes en sus días más florecientes exaltaron héroes, virtudes y dioses en sus construcciones, en grabados, pinturas, danzas, historias, en una palabra, en su cultura. Hoy, occidente proclama con orgullo incesante que ha inventado la felicidad: la libertad de vivir en busca del placer. Nuestra felicidad se asume como liberación, como la posibilidad de romper con cualquier compromiso gravoso. ¿Qué es creación, qué es anhelo, qué es estrella? Obsolescencia y nada más, ideas retrógradas para el juicio vanguardista. Somos más libres que nunca, libres para abandonar las comarcas en donde es duro vivir la virtud, el sacrificio heroico, el amor, el esfuerzo, lo divino, la familia. El placer se nos ofrece como marca de yogurt, pero también como sermón dominical y promesa política. Vivimos la cultura del placer y lo celebramos; caminamos decididamente hacia la mesa de la *Gran Comilona*,

“este es el criterio del bien y la libertad: hacer y gustar de todo aquello que uno quiera sin dañar a otro.”

pero llevamos antiácido en los bolsillos. En consonancia con el ideal hedonista, nuestros artistas e intelectuales se pronuncian rabiosos frente a críticas que ellos mismos descalifican de conservadoras, haciendo de este adjetivo apto para lo moral y estéticamente despreciable, lo contrario a la libertad de ser y hacer lo que se quiera, contra la felicidad inventada por la cultura.

Este afán progresista y libertario explica bien nuestra cultura y su avidez de renovación e invención. Renunciamos a ceñirnos a cánones estéticos porque asumimos como principio práctico que nadie puede indicarnos, ordenarnos, sobre nuestra forma de vivir; eso sería tiránico, opuesto a la libertad e igualdad que según la modernidad nos definen antropológicamente. La ruptura con todo lo “clásico” abre hoy la posibilidad a la creatividad: Hoy por hoy existen tantas obras de arte como nunca, una plétora de exposiciones, galerías, creadores, performances, becas.

Aunque hay críticos agudos de la cultura de consumo, efímera o líquida como Herbert Marcuse, Gilles Lipovetsky o Zygmunt Bauman, que no cesan en señalar la uniformidad, mercantilismo y frivolidad de los modos artísticos del mundo tecnificado y comercial, su vaciedad y pusilanimidad como meras producciones. A pesar de ello no existe artista o crítico de arte que no celebre la apertura a toda idea novedosa, asombrosa, impactante, desconcertante *que rompa con lo establecido*. Es cultura para la diversión, pero no para la elevación pues no se piensa que quede ya nada alto hacia lo cual levantar a vista. Hoy vemos la falta de vitalidad, carácter, fuerza en múltiples personajes, obras y creadores, vemos una especie de aburguesamiento tedioso y rebuscado, o sencillamente de vulgaridad, imperando en nuestra cultura. La ruptura con los modelos hoy causa la efervescencia y euforia de lo que tarda un concierto de Rock porque lo

duradero aburrirá prontamente. Que nada duela, ni la fe, ni el amor, ni la actividad, ni el gusto, que nada cueste tanto esfuerzo ni tanto tiempo, pues ¿quién pretende sufrir? Pero seamos francos, ¿quién no ha formado su gusto en el cultivo de un espíritu amante del placer?

Nota final

Las cosas bellas son difíciles, reza el antiquísimo proverbio griego, porque implican el esfuerzo tendiente a la excelencia y a la perfección. Para los griegos, aunque no sólo para ellos, la belleza es perfección de la potencia, plenitud del esfuerzo, bondad del comportamiento, justeza del actuar, armonía de la forma, agrado perceptible, elegancia bienvenida. Esto lo saben la prima ballerina, el tenor, el director de orquesta, pero

también el juez justo y el hombre decente. Mas hoy nos hemos liberado de todo canon, incluso del criterio de belleza. Celebramos y ejercemos el derecho a la posibilidad. Hemos inventado la felicidad, estamos orgullosos de la cultura, pero no cultivamos sino prados yermos.

“ Nuestra felicidad se asume como liberación, como la posibilidad de romper con cualquier compromiso gravoso. ”

Al final de su *Política*, Aristóteles escribe sobre la formación del *ethos* y la *eudaimonía* a través de la música, la pintura, las danzas, la poesía en los siguientes términos. La educación, término cuya raíz latina apunta a la nutrición y la crianza, tiene por finalidad preparar al niño y

al joven para que sea capaz de actuar bellamente, para que su espíritu rehuya de la vulgaridad y del vicio como si de la peste se tratase. La felicidad, que es el objeto de la formación humana,



46

no solamente es la vida que se complace en lo mejor, sino que dicha formación es para la acción, se realiza en la actividad humana. Esto requiere formar el alma. Todo debe preparar al ser humano para su adultez; debe formarlo en la virtud y sobre todo en la posibilidad de gozar la libertad del ocio y la belleza de las obras que lo arrancan de la frivolidad codiciosa del vulgar negociante, de la lujuria del inmoderado, hasta elevarlo a lo más digno de contemplación. En los libros VII y VIII de la *Política* se indica con claridad sobre lo que hoy podríamos permitirnos llamar *formación cultural*. Su beneficio es el goce, ciertamente, pero su finalidad es superior, es el

engrandecimiento del hombre hasta que adquiera la estatura de lo admirable, ejemplar y loable. Aristóteles escribe: “Los jóvenes deben contemplar no las obras de Pausón, sino las de Polignoto y las de cualquier otro pintor o escultor que sea experto en el modo de ser.” (1340 a 38). Esto porque el segundo, a decir de Aristóteles (*Poética*, 1448 a 1-6), mostraba a los hombres mejores y Pausón peores. Tal es la aspiración de la educación en que la cultura se entiende como el arte de lo espiritual, como la formación humana.

En este tenor las artes son conducentes a los propósitos de la cultura. En el mejor de los casos la perfección humana fue el



Vista de la flor de Grecia
August Wilhelm Julius Ahlborn

fin de las artes. Nuestra cultura, por su parte, se ha liberado de tener que subordinarse a cualquier fin. ¿Ganamos o perdemos? La respuesta que demos reflejará, necesariamente, nuestra propia formación cultural.

Fuentes consultadas

- ARISTÓTELES, (2000) *Política*, Gredos, Madrid.
NIETZSCHE, F. (1991) *Así Habló Zaratustra*, Alianza, Madrid.

Otros textos referidos:

- ARISTÓTELES. (2000) *Ética Nicomáquea*, Gredos, Madrid.
BAUMAN, ZYGMUNT. (2013) *Vida de Consumo*, FCE, México.
HOBBS, Tomás. (1980) *Leviatán*, FCE, México.

LIPOVETSKY, Gilles. (2003) *La Era del Vacío*, Anagrama, Barcelona.

LIPOVETSKY, Gilles. (2011) *Occidente Globalizado*, Anagrama, Barcelona.

LOCKE, John. (1999) *Segundo Tratado sobre el Gobierno*, Biblioteca Nueva, Madrid.

MAQUIAVELO, N. (2002) *El Príncipe*, Lozada, España.

MARCUSE, Herbert. (1994) *El Hombre Unidimensional*, Ariel, España.

Notas:

¹ Inicio anunciando solo una nota al lector. Este es un escrito provocador, pero su finalidad no es suscitar una polémica frívola, sino una reflexión serena.



La piscina de baño
Hubert Robert

Lo bello y lo sublime. Cómo identificar el sentimiento que nos genera una producción *artística* humana

Arturo Ramos Argott

*Lo bello y lo sublime aluden
al arte y a lo humano. La
agudeza de Longino, Kant y
Nietzsche fue saberlo.*

Introducción

Una de las mejores teorías acerca de la distinción que existe entre los sentimientos de lo bello y lo sublime, la podemos encontrar en Immanuel Kant (2004). Kant, filósofo del siglo XVIII quien, entre muchas otras áreas de esta disciplina, tocó también la de la estética, retoma de Pseudo Longino (2007) (un autor del cual no se conoce exactamente su identidad y que pudo haber escrito la obra entre el siglo I y III d. C.), muchas de las características que le atribuye al sentimiento de lo sublime. Nietzsche (2000) en el siglo XIX aborda igualmente esta distinción, pero desde un tratamiento menos racional y sistemático, y sí más poético

[Ensayo]

Sobre los Programas

Tema:

Conceptos y problemas de la estética

Subtema:

Categorías estéticas: lo bello, lo sublime, lo cómico, lo grotesco, lo trágico, lo feo, entre otras.

Aprendizaje:

Construye juicios estéticos en torno a la naturaleza, el arte y la cultura.

CCH. (2018): *Programa de Filosofía II*. México: Autor. pp. 34-35.

ya mítico. Nietzsche consideraba que Apolo y Dionisio representaban adecuadamente estas dos fuerzas de la naturaleza. Pero antes de meternos de lleno en el estudio de las ideas de estos autores, comencemos con una reflexión inicial del tema.

Conocernos es uno de los aspectos más importantes de la vida. Conocer e identificar los sentimientos que ciertas obras humanas nos generan forma parte de este proceso tan importante de autoconocimiento. Indudablemente nos topamos con obras humanas en nuestra vida. La música es una de las más comunes. Seguramente sólo las personas con alguna discapacidad auditiva no hayan escuchado música. Pues justamente la música conforma uno de los campos más fértiles para examinar la distinción entre lo bello y lo sublime. Hay piezas musicales que son bellas; otras que son sublimes. Lo más interesante de todo esto es que el que una pieza musical sea bella o sublime no radica en el sonido en sí de la música, sino en nosotros.

“ Conocer e identificar los sentimientos que ciertas obras humanas nos generan forma parte de este proceso tan importante de autoconocimiento ”

No a todos, las mismas piezas musicales—ni artísticas—nos generan el sentimiento de lo bello y lo sublime. Depende de nuestra constitución mental, de nuestra afinidad corporal, de nuestra historia y de nuestros intereses y gustos entre otros factores. Pero, aunque sea diferente la obra que a cada uno de nosotros nos genera el sentimiento de lo bello y lo

sublime, la distinción entre estas dos potencias es la misma en todos y puede ser estudiada y examinada desde nuestras experiencias estéticas personales.

Si alguna vez hemos tenido un sentimiento que podemos definir parcialmente como: un ofuscamiento, un momento de pérdi-

da de la consciencia, un colapso de la razón, una incapacidad para poder articular palabra, o caracterizaciones similares, lo más seguro es que, o estemos enfermos o estemos teniendo un sentimiento de lo sublime.

Si, por lo contrario, alguna vez experimentamos un sentimiento que nos empuja a contar, analizar, a buscar el equilibrio, la

proporción, la armonía, el ritmo y en términos generales, a encontrar el orden, estaremos viviendo el sentimiento de lo bello.

Por supuesto no sólo la música puede suscitar estos sentimientos. Todo el espectro de lo que conforma el arte puede ser causa de estas experiencias estéticas. La pintura, la escultura, la literatura, el cine, etcétera. Pero de nueva cuenta, cada uno de nosotros es más susceptible a que cierto arte o cierto tipo de pieza artística, nos genere, o el sentimiento de lo bello o el sentimiento de lo sublime. He ahí la importancia de conocernos.

Si nos conocemos bien, podremos a voluntad, imbuirnos de alguno de estos sentimientos, mediante el enfrentarnos al arte o pieza artística que nos

los genere, y, si ya lo hemos hecho, sabremos que es algo fundamental en la vida.

Pero ¿por qué lo bello nos lleva a encontrar el orden y lo sublime a perdernos a nosotros mismos en la obra? Pues Pseudo Longino, Kant y Nietzsche nos dan buenas respuestas a esta pregunta.

Causas y características de lo sublime

A Pseudo Longino se le reconoce como uno de los primeros en elaborar una teoría sobre lo sublime, específicamente en la escritura y en la oratoria. De las primeras caracterizaciones que realiza, encontramos la siguiente:

lo sublime es como cierta cima y excelencia del discurso y que los

más grandes poetas y escritores sólo por este medio alcanzaron la primacía y la inmortalidad de su renombre. En efecto, no es a la persuasión de los auditores, sino al éxtasis que lleva lo prodigioso; lo asombroso, junto a lo que arrebató, siempre prevalece por doquier sobre lo persuasivo y gracioso, pues lo persuasivo depende mayormente de nosotros, y en cambio aquellos ejercen un poder y una violencia irresistibles, sobrepujando al auditor completamente (Longino, 2007: 21).

No obstante, aunque su caracterización de lo sublime comienza enfatizando la idea de llevar al auditor al éxtasis, posteriormente Longino adjunta a este sentimiento atributos morales, como la nobleza y la dignidad, tal como podemos observar en la siguiente cita:

Cinco son, pues, aquellas que podríamos llamar las fuentes más productivas de la expresión sublime; como fundamento común de estas cinco formas se encuentra la potencia expresiva, sin la cual no se hace absolutamente nada. La primera y más importante es la capacidad de concebir grandes pensamientos (como lo hemos establecido en el libro sobre Jenofonte). La segunda es la emoción vehemente

y entusiástica. Estas dos disposiciones para lo sublime son generalmente innatas; las otras se pueden adquirir también por medio del arte, y son: la específica forja de las figuras (que son de dos tipos, de pensamiento y de lenguaje); la expresión noble, de la que forman parte la elección de los nombres y la elocución elaborada mediante el uso de los tropos; la quinta, que encierra a todas las anteriores, es la composición digna y elevada (Longino, 2007: 32).



Venecia, desde el pórtico de Santa Maria della Salute
Joseph Mallord William Turner

Como veremos cuando abordemos a Kant, lo sublime no va necesariamente unido a la calidad moral. La traición, la muerte, lo horrible, el miedo, etcétera, también son fuente de lo sublime, siempre y cuando tengan esa fuerza capaz de arrojarnos y llevarnos a la pérdida de nosotros en la obra. No obstante, en defensa de Longino tenemos que decir que a la calidad moral la concibe desde una perspectiva menos humanamente inmanente, es decir, más un aspecto de

la grandeza en sentido natural.

Otra de las características que Longino le atribuye a lo sublime es la universalidad, tal como podemos observarlo en la siguiente cita:

En suma, considera cumplida y verdaderamente sublime aquello que complace a todos en todo tiempo. En efecto, cuando personas que difieren en sus ocupaciones, formas de vida, gustos, edades y modos de pensar, coinciden en su opinión sobre una misma cosa, entonces este juicio y asentimiento coincidente a partir de tal diversidad confiere una garantía fuerte e incontestable a lo que se admira (Longino, 2007: 31).

Sin embargo, de nueva cuenta Kant nos muestra que tales sentimientos no pueden ser universalmente generados a partir de las mismas obras, en función de que—lo cual es la base fundamental de toda la teoría kantiana—toda la realidad es filtrada y ordenada por nuestras estructuras mentales y físicas, en algunos casos, como en éste, a un nivel individual. Kant lo dice así:

Las diferentes sensaciones de placer o displacer no obedecen tanto a la condición de las cosas externas que las suscitan sino a



la sensibilidad propia de cada ser humano para ser agradable o desagradablemente impresionado por ellas. De ahí que algunos sientan placer con lo que a otros produce repugnancia; de ahí la enamorada pasión que a menudo es un enigma para todos los demás, o la viva aversión que siente una persona hacia algo que para otra es por completo indiferente (Kant, 2004: 1).

En la siguiente sección abordaremos con mayor cuidado la teoría kantiana acerca de las diferencias entre lo bello y lo sublime.

La distinción entre lo bello y lo sublime

Como vimos al final de la sección anterior, para Kant, las apreciaciones estéticas del arte son subjetivas¹; dependen de la sensibilidad propia de cada

ser humano. Por tal motivo, las alegorías que Kant utiliza en su texto deben ser tomadas como referencia de la sensibilidad propia de este autor y no como representaciones universales de lo bello y lo sublime. Kant lo dice así:

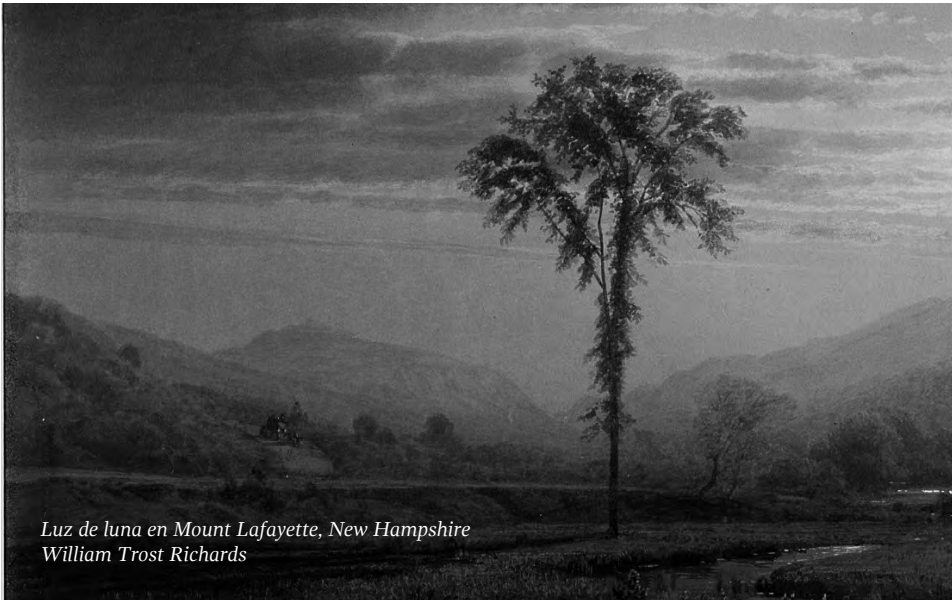
Sea cual fuere el tipo de los finos sentimientos que hemos tratado hasta aquí, sublimes o bellos, tienen el común destino de parecer falsos y absurdos ante el juicio de todo aquel que carece de sensibilidad ante ellos. Un hombre de actividad tranquila y encaminada a su propio beneficio no tiene, por decirlo así, los órganos necesarios para sentir el rasgo noble en un poema o en una virtud heroica... Igualmente, las personas de carácter un tanto serio consideran trivial aquello que para otras es encantador, y la juguetona ingenuidad de una escena bucólica les parece banal

y pueril. E incluso si el espíritu no está totalmente desprovisto de los correspondientes sentimientos refinados, los grados de su sensibilidad son muy diferentes y vemos que uno encuentra noble y digno algo que otros consideran grande pero extravagante (Kant, 2004: 24).

No obstante, la relación de oposición entre estos dos sentimientos se mantiene siempre. Así, que lo bello es orden inteligible y lo sublime magnificencia es algo que se mantiene en todos; qué sea un orden inteligible y qué algo magnificante para cada uno, eso variará. Veamos a continuación las descripciones que hace Kant de estos sentimientos:

Este delicado sentimiento que ahora vamos a examinar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo sublime y

el de lo bello. La emoción en ambos es agradable, pero de muy diferente manera. La vista de una montaña cuyas cimas nevadas se alzan sobre las nubes, la descripción de una furiosa tempestad o la pintura de los infiernos de Milton producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de prados floridos, valles con arroyos ondulantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura que hace Homero del cinturón de Venus provocan igualmente una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión actúe sobre nosotros con la fuerza requerida debemos tener un sentimiento de lo sublime; para disfrutar la segunda es preciso el sentimiento de lo bello. Las altas encinas y las sombras solitarias en el bosque sagrado son sublimes;



Luz de luna en Mount Lafayette, New Hampshire
William Trost Richards

56

las jardineras de flores, los setos bajos y los árboles recortados en forma de figuras son bellos. La noche es sublime, el día es bello (Kant, 2004: 4).

Kant sintetiza lo bello y lo sublime y los despeja de características humanas, encontrando de esta manera las fuerzas naturales de estas potencias. En este sentido para Kant, lo terrible, lo abismal pueden ser igualmente sublimes que lo eterno y lo magnífico. Tal reflexión podemos leerla en la siguiente cita:

Incluso los vicios y los defectos morales presentan a veces en sí algunos rasgos de lo sublime o de lo bello, al menos tal y como aparecen ante nuestra sensibi-

lidad sin ser examinados por la razón. La cólera de un hombre terrible es sublime, como la de Aquiles en la *Ilíada*. En general, los héroes de Homero son de una sublimidad terrible, en cambio los de Virgilio son nobles. La venganza clara y audaz de una grave ofensa tiene en sí algo de grande y, por más que sea inadmisibles, su relato produce una emoción al mismo tiempo terrorífica y placentera... En cambio, un proyecto trazado con astucia, aunque lleve a una bribonada, contiene algo refinado que causa risa. La inclinación a seducir o coquetería en un sentido refinado, es decir, cautivar con una actitud premeditada, si bien puede ser censurable en una persona por lo demás decorosa,



resulta bella y generalmente preferible a la actitud recatada y seria (Kant, 2004: 9).

Aunque Kant logra limpiar bastante los sentimientos de lo bello y lo sublime, dejándolos en sus formas naturales, sigue considerando que ambos son, agradables al ser humano. Nietzsche por otra parte, como veremos a continuación, considera que no necesariamente ni lo bello ni lo sublime son agradables, pueden ser totalmente desagradables.

Apolo y Dionisio como fuerzas primigenias de la naturaleza
Nietzsche comienza su texto “El nacimiento de la tragedia” (2000) afirmando lo siguiente:

“
lo terrible,
lo abismal
pueden ser
igualmente
sublimes que
lo eterno y lo
magnificante
”

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente.

Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras

incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas (Nietzsche, 2000:41).

Para Nietzsche, Apolo y Dioniso representan las fuerzas de lo bello y lo sublime res-

pectivamente. Ambos pueden ser agradables y desagradables dependiendo de muchos factores. No obstante, ambos se identifican por sus características propias. Apolo (lo bello) por las formas, las figuras, el orden y la exaltación de la individuación; Dioniso (lo sublime) por la continuidad, la embriaguez, el caos, el éxtasis y la pérdida del principio de individuación².

Lo bello para Nietzsche se observa en la estética socrática:

“ Para Nietzsche, Apolo y Dioniso representan las fuerzas de lo bello y lo sublime respectivamente. ”

Habiendo visto, pues, que Eurípides no consiguió fundar el drama únicamente sobre lo apolíneo, que, antes bien, su tendencia no-dionisiaca se descarrió en una tendencia

naturalista y no-artística, nos será lícito ahora aproximarnos a la esencia del socratismo estético, cuya ley suprema dice más o menos así: «Todo tiene que ser inteligible para ser bello» (Nietzsche, 2000: 115).

La base de la belleza entonces recae en la razón, en la inteligibilidad, en la inteligencia ordenadora. No así lo sublime:

La tragedia se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime, y escucha un canto lejano y melancólico – éste habla de las Madres del ser, cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor. - Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia (Nietzsche, 2000: 172).

Para Nietzsche entonces, lo sublime es una combinación entre placer y sufrimiento, alegría y

dolor, es la pérdida de los límites entre estos y muchos estados emotivos del ser humano.

Conclusiones

Lo bello y lo sublime, desde la mirada de estos tres autores, no divergieron radicalmente. Estos dos principios, fuerzas y/o sentimientos tienen características definitorias que los autores han sabido ir encontrando a lo largo de la historia. Lo sublime es lo grande; lo magnificante a tal punto que nos absorbe y nos



Landscape
John Francis Murphy

hace perdernos en ello. Para Pseudo Longino, sin embargo, lo grande y magnificente va unido a la calidad moral. Para Kant esto no es así, lo grande y magnificente puede apreciarse incluso en las acciones inmorales o amorales, siempre y cuando sean de tal fuerza que nos arroben. Para Nietzsche, a diferencia de Longino y Kant, lo sublime puede ser inmoral y desagradable. Su teoría es el culmen de estas reflexiones al sintetizar y despojar totalmente lo sublime de cualquier aspecto humano. Lo sublime es la embriaguez, la pérdida total de la razón y la individuación. Lo sublime es la unión con la totalidad.

Lo bello por otra parte, es lo totalmente opuesto a lo sublime, no es el perdernos en la obra, sino el encontrarnos y reafirmarnos en ella. Bello es lo que permite identificarnos a nosotros mismos en la pieza artística. La belleza tiene que ver con exaltar el orden, las formas,

la razón y la inteligencia. Se compone de la armonía, el ritmo, la proporción y el equilibrio. Sigue normas y reglas inteligibles.

Por último y, para terminar, si queremos conocernos tenemos que encontrar lo que nos parezca bello. Si queremos conocer el límite de nuestras fuerzas tenemos que encontrar lo sublime que será aquello que nos haga perdernos a nosotros mismos. Tales sentimientos serán los extremos de nuestra constitución y esencia. Nuestro yo se encontrará entre ellos.

Referencias

- KANT, I. (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: FCE, UAM-Iztapalapa, UNAM.
- NIETZSCHE, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia*. España: Alianza Editorial.
- Pseudo-Longino (2007). *De lo sublime*. Chile: Ediciones/metales pesados.

Notas:

¹ No confundir con la estética trascendental que posibilita el ordenamiento de la experiencia en las categorías de tiempo y espacio.

² Principio que Nietzsche caracteriza de alguna forma diciendo que es la reafirmación de los límites que nos separan a nosotros de lo demás. Es el principio de individuación el que evita que nos perdamos en las pasiones, en la locura, en el caos. El principio de individuación nos mantiene a salvo en las formas, en las reglas y en las normas. Nietzsche lo dice así: “Esta divinización de la individuación, cuando es pensada como imperativa y prescriptiva, conoce una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la medida en sentido helénico” (Nietzsche, 2000: 60). Si perdemos este principio, nos volvemos uno con lo demás. Nos volvemos pura embriaguez, pasión y locura, nos volvemos pura fuerza natural sublime.



Foto: Davide Ragusa

La humanidad ante los nuevos *mitos* del siglo XXI

Marina Adriana Herrera Vázquez

*El devenir socio-cultural
lejos de abandonar o
sustraerse del mito, lo
propicia resignificando la
realidad.*

En marzo del presente año, nuevamente las salas de cine exhibieron una película de súper héroes y como ya es costumbre, la gente acudió con verdadero entusiasmo. La nueva historia “Black Panther” rompió record de entradas. Las salas llenas, el consumo de palomitas y refrescos al máximo; familias completas y no tan completas, amigos con amigos y parejas románticas asistieron al primer gran estreno taquillero del año.

[Ensayo]

Pero, ¿qué novedad es ésta? En este siglo XXI, las películas de súper héroes se han convertido en éxitos seguros. Tal vez recordarán que en 2002, “El hombre araña” revivió la temática, cuando aún se recordaba la cinta “Titánic” como la más importante

Sobre los Programas

Tema:

Artículo académico expositivo

Aprendizaje:

Identifica la situación comunicativa de artículos académicos expositivos, a partir del reconocimiento de sus elementos, para el desarrollo de su comprensión lectora.

CCH. (2017): *Programa de Taller de Lectura, Redacción e Iniciación a la Investigación Documental I. Unidad II: Artículo académico expositivo. Reseña crítica.* México: Autor. p. 68.

hasta el momento. El tiempo ha permitido que los títulos de películas como “Los Vengadores”, “Batman, el caballero de la noche” o la “Liga de la Justicia” sean temas de conversación en diferentes espacios y momentos; lo que nos lleva a cuestionarnos: ¿Qué tienen estas cintas que atrae a un enorme número de personas?

En México, los súper héroes no formaban parte de la cultura popular del siglo xx. Antes de la Globalización existieron relatos de personas o personajes legendarios en el colectivo nacional. Por ejemplo, “Chucho, el roto”, un hombre que no tenía súper poderes, pero que fue capaz de escapar varias veces de la cár-

cel más protegida del país en el siglo xix, en San Juan de Ulúa, Veracruz. Pero, ¿qué lo convirtió en una leyenda? Su historia misma, un hombre honrado y trabajador cuyo único delito fue enamorarse de una mujer rica, cuyo padre usó sus influencias para enviar al joven Chucho a la cárcel mortal del porfiriato. Su historia llena de romanticismo y aventuras fue la inspiración para que a mediados del siglo xx se convirtiera en película y una “radionovela” (Una historia escenificada y transmitida por radio que en México fue un género desarrollado por la estación de radio XEW).

Otro fenómeno interesante fue “El santo”, un luchador pro-

fesional muy popular en México que a partir de 1952 logró gran éxito a través de una historietta o cómic que presentaba las aventuras de este deportista; pero el mayor éxito fue convertirse en protagonista de películas como “Santo contra el Cerebro del Mal” y “Santo contra los Hombres Infernales”, donde el personaje “Santo” era una especie de investigador y justiciero dedicado a enfrentarse a los villanos. Aunque las películas no representaban obras de arte, si lograron convertirse en referentes de la cultura popular en México durante todo el siglo xx. Mucha gente llegó a pensar que se trataba de un héroe nacional. Se presentó en

Radio, Televisión y su trabajo en el ring fue reconocido en muchos países. Sin embargo, no hay que olvidar que fue un personaje creado por Rodolfo Guzmán Huerta, el hombre de carne y hueso.

Las leyendas como relatos literarios muestran un conjunto de hechos, lugares o personas basados en la realidad, de ahí que consideremos que “Chucho el roto” o “El Santo” sean personajes legendarios y sus aventuras proporcionan material suficiente para construir narraciones que en el caso del Chucho se “contaron” de generación en generación y en el caso de “El Santo” se construyeron a partir de crear un personaje

dentro del imaginario del pueblo mexicano. Las leyendas tienen como principal característica su carácter regional: los lugares y personas tal vez existieron y sus acciones fueron tan importantes que la comunidad las recuerda y considera valioso contarlas a las futuras generaciones. El Romanticismo en México contribuyó al rescate de una gran cantidad de relatos legendarios tradicionales de diversas regiones del país. Escritores como Luis González Obregón y Vicente Riva Palacios dedicaron gran parte de su vida a la investigación y registro de las leyendas de México.

En este punto, vale la pena detenernos a pensar, ¿Si México no fue un país con héroes mitológicos, por qué es el país latinoamericano más importante que asiste a los cines para ver a los nuevos héroes de los universos Marvel y DC Cómics?

Los mitos para muchas personas “suenan a mentiras, fábulas o

falsedades extendidas” (Bierlein, 2001: 22). Pero en el estudio de las literaturas antiguas, los mitos son relatos fantásticos que los pueblos crearon para explicar el origen del mundo, de los dioses, de los hombres y de todo aquello que parecía maravilloso o fuera de lo común. Estos relatos de tradición oral permitían com-

prender o contestar las grandes preguntas del hombre ¿Quién soy?, ¿Qué hago aquí? ¿A dónde voy?, mucho antes que la Filosofía. Estos relatos están presentes en todos los pueblos y comunidades del mundo. Es fundamental, no confundir la leyenda con el mito.

El mito es “una narración de hechos ocurridos antes de la historia escrita, junto con una idea de lo que está por venir. El mito es el hilo que une el pasado, el presente y el futuro” (Bierlein, 2001: 24). Antes que la película, antes que el cómic o la novela gráfica existió el mito. Y los mitos más conocidos sin

“ El mito es “una narración de hechos ocurridos antes de la historia escrita, junto con una idea de lo que está por venir. ”

duda son los mitos grecolatinos. Y actualmente, gracias a los nuevos medios para contar historias nos enteramos de la existencia de otros mitos que cobran importancia.

Thor no es solamente ese joven rubio y musculoso dios que protege el planeta Tierra porque en ella vive su amada mortal. El dios Thor tenía una gran área de influencia desde controlar el clima y las cosechas hasta la consagración, justicia, protección y batallas. Por ello en muchas ocasiones se lo consideraba como una deidad suprema entre los pueblos nórdicos aproximadamente en el año 700 d.C.

Las Amazonas no sólo vivían en la isla de Temiscira, y su reina fue Hipólita, sino que dice el mito que fueron un pueblo de mujeres que se gobernaban y cuidaban sin necesidad de la presencia masculina. La violencia y ferocidad de estas míticas mujeres es mencionada por diversos autores clásicos como en la *Iliada*, donde Homero relata en el canto III cómo las Amazonas atacaron a un pueblo aliado de Troya y cómo el rey Príamo se enfrentó a ellas. En

otro mito muy famoso: Los trabajos de Heracles o Hércules, el rey Euristeo le impuso al noble héroe griego que para alcanzar la inmortalidad debía robar el cinturón mágico de la reina amazona Hipólita, dicha prenda le fue regalada por su padre el dios Ares, señor de la guerra. Existen diversas versiones de este noveno trabajo, en una de ellas se cuenta que la reina amazona se enamoró de Hércules y le regaló voluntariamente el cinturón, en otras, que Hércules secuestró a una hermana de Hipólita y le exigió el cinturón para liberarla.

Sería interminable hablar en este espacio de los mitos en la historia de la humanidad. A los poetas, dramaturgos, historiadores y filósofos griegos les debemos estos relatos que se han convertido en obras clásicas de la literatura universal.

Sin embargo, aún queda una pregunta por contestar, ¿Por qué nos gustan los mitos en este siglo XXI? Sabemos que las historias que nos cuentan los estudios cinematográficos son mera ficción, que es imposible que un extraterrestre viva entre nosotros por casi treinta años

y sea muy poderoso o que un multimillonario se ponga máscara y por la noche capture a delincuentes; sabemos que no existen arañas que conviertan a chicos de preparatoria en vigilantes o buenos vecinos.

El mito, indica Carlos Fuentes “es lo que es creído siempre en todas partes y por todos. Por lo tanto, el hombre que cree que puede vivir sin mito, o fuera de él, es la excepción. Es como un ser sin raíces, que carece de vínculo con el pasado, con la vida ancestral que sigue viviendo dentro de él” (2012:140). Podrías considerar que ésta es la razón por la que la humanidad del siglo XXI se siente tan atraída por los nuevos mitos recientemente creados.

A pesar de la tecnología y el desarrollo científico, las personas se sienten atraídas por estas historias donde un joven príncipe debe asumir el gobierno de un pueblo cuyo único patrimonio es un metal indestructible,





Foto: Emily Valleta

codiciado por los fabricantes de armas. El joven no tiene poderes, sólo debe seguir la tradición y escuchar a sus ancestros que lo guiarán y así se convertirá en un sabio rey.

Estas historias, que seducen a las nuevas generaciones del siglo XXI son el resultado del ingenio de hombres que decidieron contarlas a través de imágenes y que últimamente les llamamos narrativas gráficas. El origen de esta forma de contar no es nuevo; las pinturas rupestres, las imágenes egipcias y hasta los códices prehispánicos registraron relatos, historias contadas mediante glifos, colores y formas. Los jóvenes y no tan jóvenes del siglo XXI estamos familiarizados con la historieta, la tira cómica y el cómic que son el mejor ejemplo de narrativa gráfica.

Siguiendo a Fuentes con la reflexión en torno a la importancia del mito, los relatos que presentan los grandes estudios Marvel o DC Cómics permiten

“
la tecnología al
servicio de la
cinematografía
permite crear
mundos que
sólo fueron
posibles en la
imaginación de
los dibujantes y
argumentistas
”

que aceptemos sus historias por dos horas de nuestra vida. Estamos seguros que lo que nos cuentan es ficción pura. Pero la tecnología al servicio de la cinematografía permite crear mundos que sólo fueron posibles en la imaginación de los dibujantes y argumentistas de esas historias, y las hacemos también nuestras.

Hoy por hoy, los nuevos mitos causan euforia en todo el mundo. Se espera el final de la saga de “Los Vengadores” y la continuación de la “Liga de la Justicia”. Tal vez muchos seamos verdaderos ignorantes de la esencia misma de estos universos cinematográficos; muchos

padres lleven a sus hijos por la nostalgia de la infancia donde Batman y Superman fueron aquellos seres que representaban el bien. Tal vez el público simplemente asista a las salas del cine por la diversión misma, pero esas dos o tres horas que dedicamos a estos relatos constituyan un momento de olvido de una realidad que cada vez más agobia a la humanidad. Sabemos que nunca existirá un Tachala, Thor, Mujer Maravilla, Superman o Batman que luchen por la justicia, pero sabemos que serán siempre relatos míticos que nos ayudan a pertenecer, a recordar y vivir las vidas que tal vez nunca serán posibles en esta cruda realidad.

Fuentes consultadas

- BIERLEIN, J. F. (2001), *El espejo eterno, Mitos paralelos en la historia del hombre*, Madrid, Oberon.
- FUENTES, C (2012). *La gran novela latinoamericana*, Buenos Aires, Alfaguara
- GARIBAY, A. Ma. (2003). *Mitología griega, Dioses y héroes*. México, Porrúa.
- GRAVES, R. y Echávam, L. (1988). *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial.
- REYES, A. (1981). *Obras completas: Mitología griega*. México: Fondo de Cultura Económica.



Foto: Elvin Ruiz

Notas sobre la categoría de género

Paola María del Consuelo Cruz Sánchez

El género como categoría ha reorientado el sentido de la concepción de lo humano. Su perspectiva incorpora debates éticos, sociales, políticos y culturales. De allí que sea ineludible en las prácticas y pensamiento de hoy.

Género, estudios de género, políticas con perspectiva de género, violencia de género, discriminación a causa de género, son algunas enunciaciones que forman parte de nuestro hablar cotidiano; expresiones que no nos resultan ajenas y que hemos adoptado como un modo de denunciar la falta de equidad entre hombres y mujeres.

[Ensayo] Pero ¿cuál es el origen del término género?, ¿qué agrega a los sustantivos que acompaña? Vale la pena cuestionarse sobre las notas inmersas en esta categoría que definen con mayor claridad palabras como: estudio, política, violencia, discriminación. El presente artículo se abocará a ello.

Sobre los Programas

Tema:

Ética aplicada y bioética.

Subtema:

Perspectiva de género.

Aprendizaje:

Valora la importancia de diversas tradiciones éticas para la toma de decisiones razonables y mejora su capacidad de deliberación práctica.

CCH, (2018): *Programa de Filosofía II*. México: Autor. pp. 29-31.

I. Género como categoría

Existen diversos usos de la palabra género, la mayoría de ellos designan una jerarquía o clasificación; ésta señala una característica compartida por un grupo de objetos, textos, plantas, animales o personas; pensemos en los géneros artísticos, literarios, musicales, periodísticos, como ejemplo. Aristóteles lo definía como *un punto de partida para definir* (Metafísica, 998b 22ss), una forma de expresar el ser, pero que no es el ser. Por ello es importante insistir en que *el género no es el ser mismo sino sólo una clasificación*. Siguiendo el ejemplo, cuando decimos que el drama, la

comedia y la tragedia son géneros literarios, estamos apuntando que todos ellos participan de lo “literario”, pero no diríamos que alguno de ellos es la Literatura. El género alude a un término que tiene como función agrupar a objetos, personas, etcétera, de acuerdo a un rasgo común.

También hablamos del género como una propiedad inherente de los sustantivos en nuestra lengua. Los artículos, los adjetivos o los pronombres la poseen hasta que están unidos a un sustantivo. En la frase “la hermosa casa” lo femenino lo inviste la palabra “casa” y en un segundo momento el artículo “la”

y el adjetivo “hermosa”. Esto es más claro en el artículo “la” que resulta incomprensible solo. En la lengua española existen tres géneros: el femenino, el masculino y el neutro. Este último se ve representado en el artículo *lo* y en los pronombres demostrativos *esto, eso, aquello*.

Pero cuando el vocablo *género* funciona como un adjetivo sustantivado o mejor dicho un sustantivo adjetivador de otros términos como violencia, discriminación, perspectiva, entre otros, estamos ya frente a una categoría de investigación. Género como un concepto tiene su origen en el feminismo acadé-

mico de los años 70’s. En sus inicios fue una forma de ganar espacios para abordar las problemáticas de las mujeres, denunciar la opresión, los prejuicios, las prerrogativas, las prácticas, las ideas injustas resultado del patriarcado¹ que van en contra de ellas sin tener que ocupar la palabra feminismo. En nuestros días, el concepto género puede o no estar incluido en los estudios feministas, pues ha cobrado independencia de este modo de hacer teórico y práctico.

La primera feminista en ocupar *género* como categoría de investigación fue la antropóloga norteamericana Gayle

Rubin (1949), en su artículo: “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo” publicado en el libro *Toward an Anthropology of Women* en 1975. Puntualmente habla del “sistema de sexo/género”.² Éste da cuenta de la “sede de la opresión de las mujeres y las minorías sexuales”, a saber, la vida sexual. Y lo define como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1975/1986: 97).

Esto quiere decir que a los cuerpos sexuados se les han

atribuido interpretaciones que se han convertido en prácticas cotidianas, pensando, como consecuencia de su repetición, que son naturales y no construidas. Si bien las características diferenciadas de los cuerpos no pueden ser negadas, en tanto que existe cierta *inmanejabilidad biológica*, los roles, las actividades, las tareas que se le atribuyen a cada género se han edificado socialmente. Cavilemos en lo siguiente: de la diferencia de dimensiones entre los cuerpos de las mujeres y los hombres se ha concluido que las primeras son débiles y que dicha debilidad las hace inferiores, por lo cual, deben estar sometidas a

los varones, a fin de preservarse. La “debilidad”, la “inferioridad”, el “sometimiento” argumentativamente no se siguen de la fisonomía, sin embargo, en la cotidianidad se alude a ello como si fuera natural y además racional. Parece claro que si las mujeres hubieran recibido desde siempre un trato igualitario, y, por ende, hubieran educado sus cuerpos para fortalecerlos, se habría demostrado con prontitud que tales aseveraciones son erróneas. En consecuencia, *el género no es el resultado causal del sexo. Por tanto, la unidad entre sexo y género; la unidad del sujeto en su conjunto está refutada. El género es sólo una interpretación*

“ a los cuerpos sexuales se les han atribuido interpretaciones que se han convertido en prácticas cotidianas ”

de las múltiples interpretaciones posibles que se pueden hacer de los cuerpos sexuados (Butler, 2015).

Al respecto, la filósofa francesa Simone de Beauvoir afirmaba: “No se nace mujer, se llega a serlo” (Beauvoir, 2015). Apuntando con ello que la vida de las mujeres no les pertenece del todo a ellas, pensaba que éstas corrían una suerte de infortunio que iniciaba en la pubertad y terminaba en la menopausia. A partir de la adolescencia, sus vidas dejaban de ser suyas y empezaban a ser gobernadas por lo socialmente esperado, de modo que no se nace mujer, sino que todo alrededor de la existencia de las féminas las obliga a ser “mujer”: la mujer concebida de manera ideal que a través de un proceso educativo, cultural, político, guiado por las concepciones de otros, éstas llegan a ser. Pese a esta adversidad, Beauvoir sostenía que el ser humano en situación de mujer podía volcar tal infortunio en libertad.

En suma, el sistema sexo-género como categoría feminista evidencia la no identidad entre sexo y género. Por lo cual, al nacer en un cuerpo sexuado <<hombre>> no se está obligado ni a modelar un cuerpo masculino y ni a tener una preferencia heterosexual, así también, un cuerpo sexuado <<mujer>> no

se está compelido a representar un cuerpo femenino ni a vivir con un deseo hetero. Lo que significa que pueden existir más de dos géneros y lo más importante remarca que entre sexo y género no hay paridad.

II. Género como una categoría vacía

La historiadora norteamericana Joan Wallace Scott afirma que el género es “la búsqueda de una legitimidad académica” (Scott, 1986) del feminismo, por esta razón en muchos estudios



“mujeres” y “género” se usan de manera indistinta, con la ventaja de que el último término suena más neutral y objetivo, razón por lo cual fue ampliamente acogido (Lamas, 2013: 329). Scott advierte que el concepto requiere de información acerca de los hombres dado que ellos también participan del género, en este sentido, pugna por estudios interpretativos conjuntos (Scott, 2010).³

Lo que significa que la noción *género* debe mantenerse como una categoría vacía. Ésta no ha

permanecido invariable, si ésta fuera inmutable lo masculino en todas las épocas históricas representaría lo mismo, a saber, la dominación y lo femenino como su defecto complementario: la sumisión. En oposición a ello sugiere que el género debe interpretarse en diferentes contextos y modos de hacer teoría, como el histórico, el filosófico, lo político, etcétera. Sugiere a la palabra “género” como maleable, capaz de aceptar diversas problemáticas. Si bien inició como una categoría para pensar los



The pleiades
Elihu Vedder



Venus et les Amours
Rene Gaillard

80

problemas de las mujeres, y fue su sinónimo por algún tiempo, ahora el vocablo no sólo dice féminas, incluye planteamientos múltiples donde caben todos los disidentes sexuales, los hombres, etcétera. De modo que, en tanto más abstracta se mantenga la noción tanto más útil es para la investigación.

La categoría género no sólo refiere a un modo de pensar las relaciones sociales o de carácter sexual como lo hiciera Gayle Rubin, sino también es un modo de posicionarse en el debate teórico que “facilita un modo de decodificar el significado que las culturas otorgan a la diferencia de sexos y de comprender

las complejas conexiones entre varias formas de interacción humana” (Lamas, 2013: 330). Pensar en *género* implica puntualmente deconstruir los símbolos y los mitos, a las instituciones normativas como la iglesia o la escuela, las ideas en torno a lo que significa varón y mujer, masculino y femenino, así como a toda construcción de identidad.

* * * * *

En suma, cuando se habla de *género*, en primer lugar se quiere evitar la confusión entre *sexo* y *género*, insistiendo en los múltiples posibles modos de habitar los cuerpos. El sexo refiere

“no sólo funciones biológicas y rasgos anatómicos, sino también la actividad sexual. No sólo se pertenece a un *sexo*, se tiene *sexo* y se hace *sexo*” (Lamas, 2013; 357), por ello, y en segundo lugar, *sexo*, *género* y *preferencia sexual* no establecen una relación de identidad. Si bien la *sexualidad* es parte de lo humano, el cómo se vive no está dictado naturalmente, sino como una simbolización que contiene valoraciones diferenciadas que en algunos casos pueden denigrar a ciertos cuerpos. En tercer lugar, *género* es una categoría ampliada, no sólo nos remite a las mujeres, cuando se desea señalarlas, diremos *perspectiva de género*.

Finalmente, los estudios de *género* convergen en la desespecialización de las ideas de *mujer* y de *hombre*, no existe tal cosa como “la mujer”, ni tal cosa como “el hombre”, esto con la intención firme de erradicar las desigualdades entre los géneros, acortar las brechas que existen entre los que se denominan hombres y mujeres. De modo que los objetivos de dichos estudios son inminentemente éticos, que van desde la denuncia, las orientaciones hasta las acciones (activismos, luchas políticas, etc.) que nos permitan ampliar nuestras libertades.

Fuentes consultadas

ARISTÓTELES, (2000): *Metafísica*. Madrid: Gredos.

BEAUVOIR, S. (2015): *El segundo sexo*. México: DeBols!llo.

BUTLER, J. (2015): *Deshacer el género*. México: Editorial Paidós.

LAMAS, M. (2013): *El género la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG/UNAM

RUBIN, Gayle: “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”. Nueva Antropología, vol. VIII, núm. 30, noviembre, 1986, pp. 95-145, Asociación Nueva Antropología A.C. México.

SCOTT, Joan, (1985/1996): “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En el texto *El género: la construcción cul-*

tural de la diferencia sexual. Marta Lamas compiladora.

México: PUEG. pp. 265-302.

SCOTT, Joan, (2010): Entrevista publicada en Labrys n° 18, 2010. Disponible en: <http://e-groups.unb.br/ih/his/gefem> Consultada el 22 de septiembre de 2018.

Notas



¹ Patriarca se refiere a la máxima autoridad familiar y política, un varón por su condición de padre y/o por su edad que ejerce autoridad en el seno de la familia y sobre otros colectivos. De este modo, patriarcado refiere a un sistema social o de gobierno basado en la autoridad de los hombres excluyendo a las mujeres.

² La pensadora afirma que construyó dicho concepto basada en el trabajo de tres autores: Carlos Marx (1818-1883), Sigmund Freud (1856-1939) y Claude Lévi-Strauss (1908-2009).

³ Entrevista publicada en Labrys nº 18, 2010. Disponible en: <http://e-groups.unb.br/>

ih/his/gefem/ Consultada el 22 de septiembre de 2018. En este documento, la feminista las preguntas que deberían hacerse en los estudios de género son: *¿Cómo se construyen las relaciones entre los sexos? ¿Cuáles son los extremos que sirven a las normas reguladoras? ¿Cuáles son las discrepancias entre aquellas normas y las identificaciones individuales y/o colectivas?*



Presentación de “Otro día”

a cargo de Paola María del Consuelo Cruz Sánchez

84

[Poesía]

En 2007, la UNESCO publicó un texto llamado *La Filosofía, una Escuela de la Libertad*, en donde se comparte un estado de la cuestión acerca de los espacios de enseñanza y divulgación filosófica. Se propone la enseñanza de la filosofía a lo largo de toda la formación estudiantil de los educandos y ciudadanos, así como también, el hecho de que la enseñanza de la filosofía debe salir de los recintos académicos y tomar la “plaza pública”, es decir, salir a los asilos, reclusorios, medios de transporte, diversos de medios de comunicación y transporte público, etcétera. Dicho documento cuenta las experiencias de trabajos de filosofía sobre las mujeres, así como en los centros de reclusión en diversos lugares del planeta.

En mayo de 2017 inicia el proyecto social de Ta-

lles de Filosofía a partir de la iniciativa del estudiante de filosofía Marco Antonio López Cortés de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM. Los trabajos del proyecto consisten en impartir clases de filosofía en el centro penitenciario de Santa Marta Acatitla y en el Centro de Ejecuciones y sanciones Penales (CESPVO) del reclusorio Oriente. Pese a que Marco López concluyó el servicio social, él y su asesor se tesis el Dr. Angel Alonso Salas continuaron el trabajo. Desde agosto de 2018 el Dr. Alonso está al frente de los Talleres de Filosofía en ambos penales.

He tenido la oportunidad de participar en dicho taller, de tal interacción Marce, una de las reclusas me confió este poema. Lo publicamos por ser un modo de enfrentar una realidad adversa ligada a las letras.

Otro día

Marcela Hernández

Desde el Centro Femenil de Reinserción Social

Santa Martha Acatitla

El frío de tu ausencia congela mi ser
La melancolía agobia mi corazón,
el color del presidio asfixia el aire
con la presencia de la injusticia.
Se flagela la esperanza para excomulgar la duda.
La angustia acude presurosa; se aloja cómodamente.
Entonces desfallezco al no saber de nadie,
Ni de su preocupación.
Me hace sentir sola y vacía.
¿Por qué nadie me extraña?
Otro día...
Nada varía, nada cambia. Aquí dentro es lo mismo.
El hedor me recuerda este sitio. Esta prisión.
Hogar de tantas, refugio de otras, castigo para inocentes.
El laberinto de la cárcel ha cegado la vida a muchas.
Otro día nace. Algunas ya no están.
Me visto de fe y se esfuma el temor.
Espero paciente mis plegarias al Creador.



Paisaje con ganado en Limousin
Jules Dupré

La Poesía y libertad

Édgar Mena

La palabra es amor y el amor es la vida.

A. Serrano Plaja

*Amigo,
despierta, que los montes todavía no respiran
y las hierbas de mi corazón están en otro sitio*

F. García Lorca

Sobre los Programas

Aprendizaje:

Distingue las características específicas del texto poético. Identifica los aspectos formales que caracterizan a la poesía.

Tema:

Poesía lírica.

Subtema:

Aspecto sonoro,
Organización textual,
Empleo particular del lenguaje,
Versos, Estrofas,
Métrica, Rima.

CCH, (2018): *Programas de estudio del Área de Talleres de Lenguaje y Comunicación. Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II*. Autor. p. 24-25

La poesía canta con libertad, incluso en determinados poemas esta libertad estalla; pese a lo anterior, la poesía en sí misma no es libertaria, en tanto que no busca el recurso panfletario, no es su finalidad; esto es particularmente extraño, ya que la poesía en sí misma, como lo dijimos al principio, tiene un tinte de libertad, en principio por el lenguaje, ya que trata de salirse de él para cantar y nombrar. La palabra, como anota el personaje de la novela *Balún-Canán* de Rosario Castellanos: “es el arca de la memoria”, en tanto que para el personaje el lenguaje representa una forma de asimilar el mundo, de entenderlo, de recorrer cada elemento.

[Ensayo]

Octavio Paz establece que “el poeta hace algo más que decir la verdad” (1999, pág. 122), lo cual perfecciona nuestra idea, el poeta nombra, más no pretende referir una respuesta.

La poesía significa libertad, anota Aldo Pellegrini en ese luminoso texto en donde opone la poesía a los imbéciles. En el texto mencionado, los imbéciles no pueden entrar en la poesía porque lo hacen desde el ámbito del poder, como respuesta a este atrevimiento, la poesía cierra herméticamente la puerta que, curiosamente, no tiene. La poesía pretende escapar de ataduras que le contienen, en este caso la palabra se convierte en esa prisión que ella misma intenta desbordar. “Cuando escribo miento”, anota Alejandra Pizarnik, atendiendo a la consideración que menciono, la poesía nombra y renombra, sin embargo debe ceñirse a términos

y palabras que existen, por eso miente, en tanto que la emoción que intentan nombrar escapa a esas palabras ya existentes. En el primer poema del libro *Circa*, Eduardo Milán reitera esta idea: “Decir ahí es una flor difícil”, el ejercicio de nombrar es una actividad noble, pero compleja, en tanto que el decir estalla en un cúmulo de significados que desbordan su propia consideración. Octavio Paz lo menciona de la siguiente forma: “el lenguaje se rebela y rompe los diques de la sintaxis y del diccionario” (Paz, 1999).

Atendiendo a esta consideración, quisiera analizar en las páginas siguientes, algunos aspectos del poema “Elegía” de Miguel Hernández, en tanto que es un texto que trata el tema de la amistad, pero con un dejo de dolor porque habla del amigo que ha muerto joven. El papel de la poesía no es juzgar, sólo

“ La poesía pretende escapar de ataduras que le contienen, en este caso la palabra se convierte en esa prisión que ella misma intenta desbordar. ”

nombrar; y, cierto, se expone cierto malestar, cierta incomformidad, pero ese no es el centro del poema; el poema no da luz a esa crítica, sino que, mediante la estética del poema cobra otra vigencia, ya que no permanece en la idea del amigo muerto, sino que este dolor se convierte en nuestro cuando terminamos de leer este poema, cuando nos encontramos de frente con la revelación poética.

Miguel Hernández es un autor que pertenece a la generación del 36. En muchos de sus textos se puede apreciar lo cruento de la Guerra Civil española, pero sin que esto signifique un hecho de denuncia por sí solo; sino que este evento terrible representa una temática recurrente en su poesía, pero que no se aborda desde un punto de denuncia como tal, sino que el poeta expresa su sentir respecto al amor, la muerte, la ganadería y demás temáticas, pero estas se producen a raíz de la pobreza, de la guerra o de la violencia. Nace en Orihuela en octubre de 1910, desde muy joven se dedicó a la

crianza del ganado familiar, es en esos primeros años en que descubre la literatura, entonces empieza el viaje de imaginación que se nutrirá de experiencias su vida adulta, una de ellas es la tertulia que organiza con otros autores en la panadería familiar; así, entre el olor del pan y la poesía, se van coloreando esos primeros años de juventud.

El poema “Elegía” está publicado en el libro *El rayo que no cesa* (1936). El poema fue dedicado a la temprana muerte de su amigo el poeta Ramón Sijé, quien en realidad se llamaba José Ramón Marín Gutiérrez, autor del prólogo del libro *Perito en lunas*; a partir de esta consideración, no es errado pensar que Sijé fue la compañía de esos primeros años en Madrid, cuando Hernández trataba de abrirse paso en el ambiente literario y no tenía dinero. Sijé publicó incluso algunos poemas del autor de *El rayo que no cesa* en una revista literaria que editaba.

Cuando Miguel Hernández escribió el poema ya no era amigo de Ramón Sijé; ambos, pese a los

encuentros poéticos, tuvieron un distanciamiento provocado por Pablo Neruda; esta ruptura puede leerse en el poema, en donde se percibe un gran dolor y arrepentimiento de haber roto esa amistad. Aunado a ello, alimenta el dolor, el hecho de que Sijé hubiera muerto tan joven.

El poema está ordenado en quince tercetos y un serventisio final. Todos los versos son endecasílabos y tienen rima encadenada; al poema le precede una dedicatoria que explica el sentido del poema:



*En Orihuela, su pueblo y el mío,
se me ha muerto como el rayo
Ramón Sijé, con quien tanto quería.*

Tradicionalmente se ha dividido el poema en tres partes, los seis primeros tercetos están dedicados al dolor por la muerte, lo inexplicable del caso ya que, aunque no lo menciona, era una persona de apenas 22 años. La segunda parte mencionada es desde la séptima estrofa hasta la undécima en donde se lee acerca de la muerte enamorada, quien se ha llevado al joven amigo; esta parte es de dolor descarnado y crudo en donde el poeta no acepta la



Día lluvioso en el campamento
Winslow Homer

91

muerte de Ramón, donde se fustiga con el dolor de haber perdido una parte de su vida. La última parte, integrada por las últimas estrofas refiere el caso del poeta que se reintegra a la naturaleza.

En la primera estrofa leemos “Yo quiero ser llorando el hortelano/ de la tierra que ocupas y estercolas,/ compañero del alma, tan temprano”; la imagen contiene un simbolismo, ya que debemos atender a la biografía de Hernández, quien era un poeta que tenía un origen campesino y durante toda su infancia y parte de su juventud se dedicó a cuidar los rebaños. Ramón

Sijé y Hernández se conocieron en la infancia, eran vecinos, de ahí que el poeta quiera ser el cuidador de cerdos, de la tierra en donde está Ramón, ya sea en la infancia o en su muerte; no es clara la alusión, ya que el tiempo está detenido, no es pasado ni presente. Lo que es continuo por el verboide es el llanto. El temprano puede ser una alusión a la anticipada muerte de Ramón.

El siguiente terceto tiene su culminación en la estrofa tres, ya que se hila mediante un encabalgamiento:

*Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas*

92 *daré tu corazón por alimento.*

La lluvia no es tal, sino que ocurre una sinécdoque en donde la equipara con el llanto que brota por tristeza. En este caso el dolor no tiene instrumento, no suena, no tendría por qué sonar debido al luto, pero aun así el dolor opaca cualquier rastro de alegría, incluso los campos de amapolas que podrían resultar virtuosos de belleza, en este caso las flores permanecen desalentadas. El poeta aduce que dará su corazón a las amapolas de alimento en dos sentidos, uno de ellos, el que viene trabajando desde la estrofa anterior, donde el cuerpo de su querido amigo sirve para alimentar los campos y, en otro, que

se reintegra a la naturaleza con su muerte: “polvo eres triunfal sobre el despojo ciego”, como refiere un verso de Alí Chumacero que alude claramente a la sentencia: “polvo eres y al polvo volverás”, contenida en el libro del Génesis. Ramón Sijé murió de un paro cardíaco, la alusión de esta estrofa podría referirse a esta situación o una referencia al corazón como un símbolo de amor, de amistad, etcétera.

El poema continúa con los versos “Tanto dolor se agrupa en mi costado,/ que por doler me duele hasta el aliento”, se encamina el poeta hacia la siguiente parte del poema en donde se refiere a lo descarnado de la pérdida. Es difícil incluso respirar, en tanto que la vida lastima, como si se hubiera perdido un brazo o una pierna, como si ese otro ser humano fuera una parte

de nuestro cuerpo que duele con su muerte. La respiración nos da vida, en este sentido, el poeta comenta que con la muerte de su amigo, le duele la vida.

*Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.*

La estrofa anterior refiere la muerte como tal, sin embargo el tratamiento poético que utiliza Hernández le resta crudeza, ya que ésta toma la forma de un manotazo duro, o un golpe helado, por lo gélido del deceso, por lo terrible de la muerte; y sigue, un hachazo invisible, en tanto que no fue provocado por nadie y concluye con un empujón brutal. El siguiente terceto recupera una situación particular, la muerte es una herida que no sana, que permanece abierta y que late con

dolor todos los días mediante el recuerdo. Lo anterior cobra sentido en el verso que cierra esta estrofa: “y siento más tu muerte que mi vida”.

La muerte rompe con lo cotidiano, le confiere otro sentido. La muerte como tema nos permite entender quiénes somos como seres humanos, como en el caso de Hernández, quien había dejado de hablar con su amigo años antes y que a raíz de este fatídico suceso, debe entender de otro modo la vida y la amistad. Así, la muerte se configura como un descenso al infierno del dolor en donde el poeta anda sobre rastros de difuntos, sin consuelo, llorando su dolor en soledad, porque la muerte es un asunto que se vive en la colectividad, pero que cala en solitario, cuando cerramos la puerta, cuando nadie nos mira



Presos del frente
Winslow Homer

94

y entendemos lo miserable de nuestra existencia. Dentro de esta cotidianeidad en la que vive Hernández, la muerte de su amigo se representa como un hecho que marca, que lacera.

Opuesto a la idea de que mencioné con anterioridad, de que la muerte representa un descenso, para el poeta es diferente: “Temprano levantó la muerte el vuelo”; sin embargo, el complemento circunstancial sirve de anáfora y en una explosión de ritmo, en el segundo verso de esta estrofa: “temprano madrugó la madrugada”. Es en esta parte del poema en donde

inicia una recriminación a la muerte “enamorada” que se ha llevado al amigo.

El mismo recurso retórico se cumple en la estrofa siguiente, pero con el inicio no perdono. Es en esta estrofa donde ocurre de manera más papable un equilibrio entre los sustantivos muerte, vida; tierra, nada; ambos conceptos se ponen, la vida a la muerte como inicio y final, son referentes de algo similar; la tierra tendría su correspondencia con la nada, principio y final como en el caso anterior.

La estrofa siguiente da testimonio del dolor y de la angustia,



la vida sin su amigo es una herida y esta reiteración se lleva hasta la angustia. Leemos:

En mis manos levanto una tormenta de piedras, rayos y hachas estridentes sedienta de catástrofes y hambrienta.

Las manos de poeta que sirven para hacer, para fabricar, en este caso son herramientas de la imposibilidad de traer de regreso al amigo muerto. Aparece una triada de elementos, piedras, rayos y hachas, que en el caso del poema son elementos que podrían servir para herir, aunque sólo sirven para pro-

“ La poesía pretende escapar de ataduras que le contienen, en este caso la palabra se convierte en esa prisión que ella misma intenta desbordar. ”

vocar una tormenta sedienta de catástrofes y hambrienta; es decir, en donde el poeta no encuentra aquello que sane su dolor, una tormenta que destruye todo a su paso. Esta estrofa, junto con la siguiente representa una parte climática del poema, pues la angustia sube hasta una desesperación en donde el poeta pierde su condición humana y se degrada, entra en el camino de la desesperación absoluta.

*Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.*

*Quiero minar la tierra hasta encontrarte
Y besarte la noble calavera
Y desamordazarte y regresarte.*

En su dolor intenta infundir vida al cuerpo, lo que fue su noble amigo y elige la palabra regresar, cuyo significado más profundo se refiere a volver la marcha, o volver hacia atrás; en una desesperación profunda por desandar el tiempo. Dice el poeta Leopoldo González que “la buena poesía (...) es filosofía concen-

trada, no sólo porque desnuda al yo e intenta desentrañar las complejidades y misterios del ser a partir del diálogo genuino con uno mismo, sino porque, desde los claroscuros de la existencia, acomete la tentativa de descifrar al mundo” (González, 2017). Considerando las palabras de González, podemos vislumbrar una interpretación, el poeta Hernández no comprende las decisiones de la vida al llevarse a su amigo a tan corta edad, sin embargo, su poema es un canto de dolor que reprende a la muerte, que cuestiona su atrevimiento e intenta, como todos los seres humanos, comprender el misterio de existir. El poeta, como testigo del dolor, sólo tiene una canción para enfrenarse a la oscuridad del mundo. Anota Wallace Stevens: “El poeta hace de los dusanos vestidos de seda”.

A partir de este punto el poema tomará otro matiz, uno en el que el cuerpo del amigo vuelve a su sustancia natural, se reintegra al mundo, a la materia, a la naturaleza. Esta situación

ya la había anticipado el poema desde la primera estrofa. Las últimas cinco estrofas representan cierta resignación ante la muerte y desean, desde su mundo de palabras, que el cuerpo y el recuerdo del amigo se reintegren al mundo:

*Volverás a mi huerto y a mi higuera
Por los altos andamios de las flores
Pajareará tu alma colmenera*

*De angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
De los enamorados labradores.*

El vocabulario que emplea Hernández se ciñe a la naturaleza: huerto, higuera, flores, pajareará, colmenera, labradores; esto le permite prefigurar otro tono menos lúgubre. Los elementos de la naturaleza nos ayudan a entender que la muerte es necesaria para la vida, que ésta sigue un curso inexplicable en el que la naturaleza necesita de los nutrientes que dejan las flores o los frutos muertos para que los jóvenes se alimenten de

ellos y puedan crecer. Llama la atención de estas estrofas, el atrevimiento de utilizar la conjugación “pajareará” que es sorprendente y no rompe el ritmo ni el tono que lleva el poema; insisto en ello, se trata de dar otro matiz, entonces el alma dulce o colmenera del poeta se reintegra a la naturaleza con alegría.

La estrofa siguiente continúa este camino trazado, emplear la naturaleza y la alegría, tanto así que utiliza “Alegrarás la sombra de mis cejas...” y enfatiza la dulzura de amistad o de cariño que sentía por el amigo muerto al mencionar que su sangre la disputarán su novia y las abejas en su labor de extraer el néctar de las flores. Aparece la imagen del corazón como símbolo o receptáculo de las emociones, como alegoría de la felicidad y la alegría: “Tu corazón, ya terciopelo ajado,/ llama a un campo de almendras espumosas...” Subrayo los elementos de la naturaleza ligados a esta alegoría en donde el corazón se convierte en un campo no de almendros, sino

del fruto, almendras que tienen la cualidad de ser espumosas, puede ser por la suavidad o por la blancura.

La última estrofa rompe con el orden planteado de tres versos, ya que tiene cuatro, esto porque incluye un remate final que requiere mayor espacio, mayor dedicación:

*A las aladas almas de las rosas
Del almendro de nata te requiero,
Que tenemos que hablar de muchas cosas,
Compañero del alma, compañero.*

Hay un almendro de nata, de dulce de leche que tiene rosas y éstas, a su vez son aladas y tienen alma. El poema construye su lógica en la dulzura, es un poema etéreo que utiliza estas palabras con la finalidad de brindarnos un consuelo, un arrullo. Hay en estas palabras la necesidad de escuchar al amigo, de mirarlo con un fin muy sencillo y noble: “Que tenemos que hablar de muchas cosas”. La construcción “te requiero” puede referirse a dos

cosas, por un lado, jugar con el concepto de querer, te requiero, como una manera de mostrar afecto y la otra como una duda, ya que requerir es volver a preguntar, insistir; como una forma de cuestionar al amigo que se ha ido temprano, es decir, joven, antes de tiempo. El amigo es el “compañero del alma”, el amigo con el que se ensayaron los primeros juegos, el amigo con el que se empezaron a trazar los caminos de la poesía y las lecturas, el amigo con el que se compartió el pan. La reiteración, de la palabra compañero, además de ser un recurso fónico, representa un nominativo, otra forma de llamarle. Sin embargo, no permanece en ese ejercicio solitario, sino que se convierte en nosotros, una voz universal.

A guisa de conclusión

La poesía es libertad en tanto que nombra y renombra. En el caso del poema estudiado, el poeta le da nombre al dolor, describe la angustia de haber perdido a un

ser amado y luego transmuta ese dolor en resignación, en tanto que la muerte es generadora de vida, por lo tanto, en el poema "Elegía", la figura del amigo que partió se integra a la naturaleza para cantar, en su esencia de poeta, desde ahí. La muerte enamorada tiene el desacato de llevarse a un ser querido, pero la naturaleza lo regresa convertido en una alegría de elementos. Debemos atender a la siguiente consideración de Malva Flores: "No es función de la poesía el reorganizar el mundo, sino unir sus trozos, tapar los agujeros que como especie hemos venido haciéndole a su rostro, espiritual y físico".

Es por ello que este poema cumple un fin estético, es decir, matiza el dolor con el ritmo y las imágenes; pese a que hay un dolor desenfrenado, el poema no permanece en esa anécdota trágica, sino que lo transforma en suavidad cuando el amigo muerto se convierte en naturaleza que abraza con su alegría.

Fuentes consultadas

- GIL Albert, J. V. (2004). *La generación del 36*. Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ, L. (2017). La respuesta vacilante: la poesía de Wislawa Szymborska. *Letra Franca*, 23-25.
- PAZ, O. (1999). *La casa de la presencia, poesía e historia*. CDMX: FCE.
- PELLEGRINI, A. (s.f.). *La Máquina del Tiempo, una revista de literatura*. Recuperado el 12 de abril de 2018, de <http://www.lamaquinadel tiempo.com/prosas/pellegrini1.htm>





Microrrelatos sobre ancianos

Laura Elisa Vizcaíno

101

[Minificación]

Cobardía

A pesar de haber muerto hace siete años, mi abuelita apareció en una reunión familiar. La recibimos con gusto y, como un acuerdo implícito, nadie mencionó su condición de muerta, para no molestarla. La velada transcurrió cómodamente, pero, al despedirnos, ninguno de nosotros se ofreció a llevarla.

Sonidos

Es más de media noche y la anciana sigue en su mecedora, moviéndose de atrás hacia delante, mientras contempla las velas que alumbran el retrato de su hija muerta.

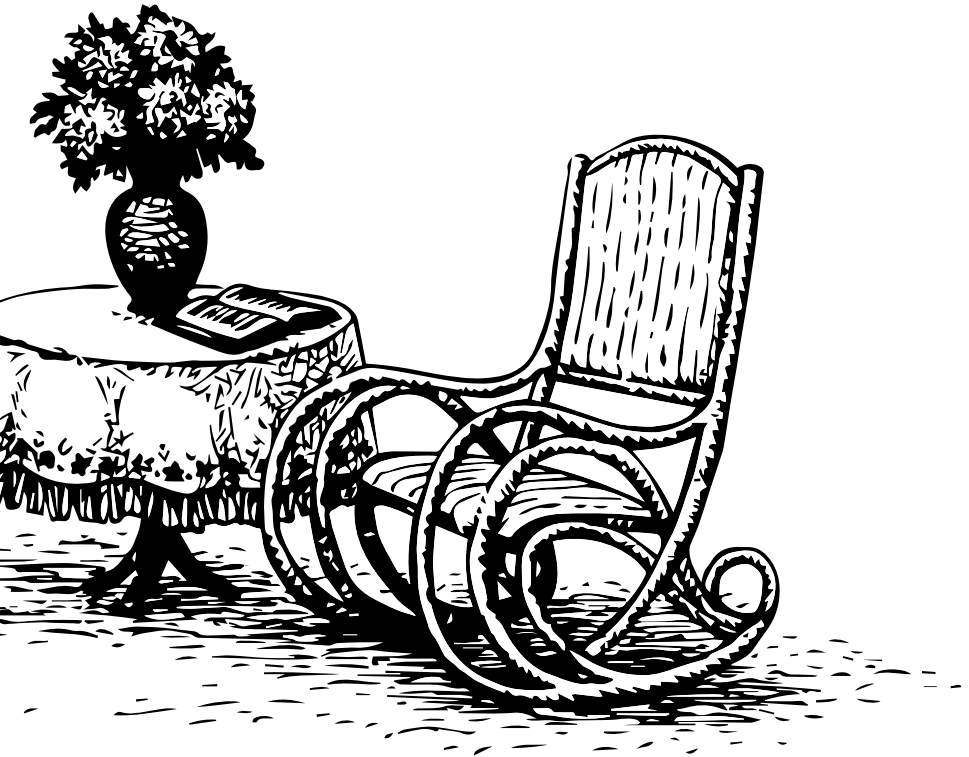
La vieja escucha el tic-tac del reloj, el rechinar de la mecedora, el maullido de su gato y, de vez en cuando, alcanza a percibir la voz de una niña, rogándole a su mamá que se duerma, por favor, que se duerma.



De columpios a mecedoras

—Mañana, que es mi cumpleaños, quisiera una fiesta con globos, pasteles de chocolate, helados de vainilla y serpentinas. Ojalá que puedan venir mis amigas y la familia; tal vez me traigan regalos. ¡Cómo no le pedí a mamá ese vestido amarillo para usarlo en mi día!

—Vidita, tranquilícese, yo creo que ni sus nietos vendrán a verla. Mejor la ayudo a pararse.



Complicaciones internas

La Hemoglobina, líder de los Nitritos, ha ocasionado el combate con los Eritrocitos, fieles seguidores de la Bilirrubina. Llevan dos días de lucha intensa. El reino de Urobilinógeno ya se está quejando por el ruido. Los Leucocitos que no quieren intervenir con sus defensas y yo que debo tomar pastillas anticoagulantes.

A la hora del té

Mi nombre es Johny y soy un Fox terrier. Mis raíces británicas me han heredado un pelaje lacio, así como una combinación muy estética entre el blanco y el café. Sin embargo, la vida es dura conmigo: habito en un cuarto de azotea, mi trabajo consiste en cuidar un colchón y una virgen de porcelana, me alimentan con patas de pollo o cueritos de cerdo.

Lo peor es que todas las tardes llega la anciana con su bastón, arrastrando la pierna se me acerca, su ropa huele a coladera y, mientras llora en mi espalda, yo quisiera ladrarle, suplicarle, por favor, dígame Johny, no Juanito.



Mundos cerrados

Los miércoles en la tarde se llevan a cabo las reuniones de cine club. Único día en el que don José toma un baño, se perfuma y plancha una camisa vieja silbando cualquier cancioncilla.

La última sesión se dedicó a un cineasta joven llamado Daniel Scheinert. Pésimos 97 minutos; aunque algunos entusiastas del grupo trataron de rescatar la propuesta con el discurso de la novedad.

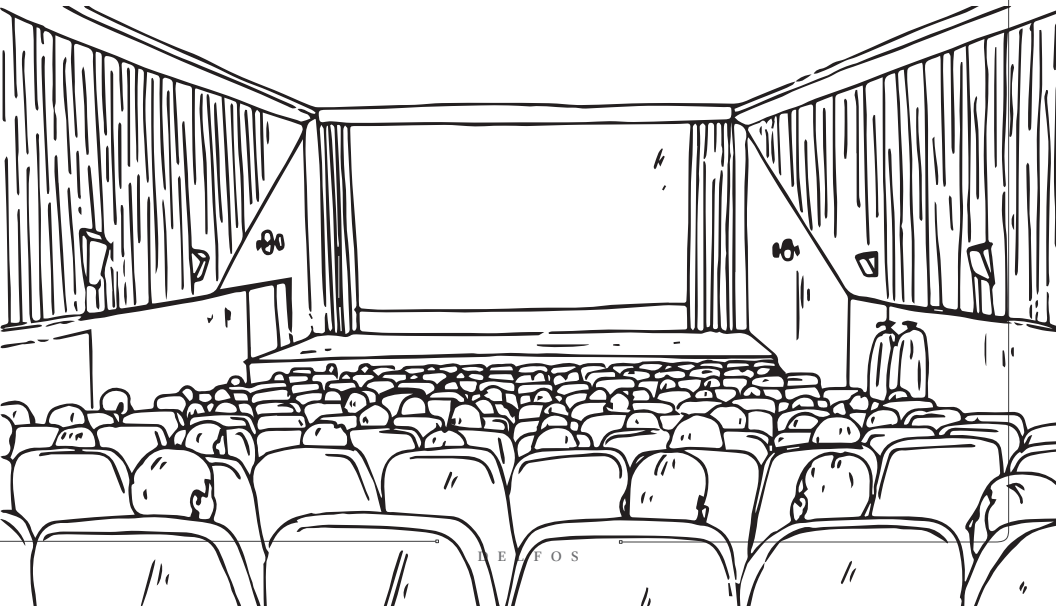
Al final, cada miembro del cine club se despidió alegremente, rápido podían olvidar la mala experiencia audiovisual. Pero para don José el malestar iba a persistir una semana, los siguientes siete días ya no tendría con quién quejarse de la película; tampoco podía ver otras imágenes que suplieran el mal rato: ir al cine era costoso y en casa no existía televisión ni mucho menos computadora. Imposible leer un libro a menos que las letras fueran enormes, mientras distraerse en la calle implicaba dolores reumáticos.

Esa tarde don José había perdido el tiempo que le sobraba y su única oportunidad semanal de entrar a otro mundo totalmente ajeno al suyo, de ser alguien distinto, olvidarse de sus sombras infinitas y de sus olores pesados que nadie más olía. El mal trabajo fílmico no sólo implica pérdida de dinero para las casas productoras, también impide que otros mundos convivan. Yo no puedo llamar a don José ni tocarlo ni abrazarlo, pues estoy en el espacio donde los narradores omniscientes no tenemos la fortuna de contactar con los personajes del cine club.

Más vale tarde que nunca

—¿Por qué no te conocí antes? ¿Dónde habías estado, querido mío?

—Atravesando paredes, dulce amor.





Mi casa

Alejandro Barrón

109

En la región de la corteza prefrontal de mi cerebro poseo algunas hectáreas de bosque y pastizales. En medio de ese bosque construí hace muchos años una casa. Y era precisamente en ese lugar donde solía ir a refugiarme cada vez que me sentía hastiado del mundo.

[Minificación] Hace unos meses decidí no salir más de esa casa. Me pareció reconfortante la idea de quedarme. Ahí lo tenía todo: un pequeño dormitorio, baño, cocina y una sala de lectura que a veces me servía de estudio. No necesitaba más; cuando tenía hambre recogía algunas legumbres del huerto trasero y me pasaba las tardes examinando los pequeños juguetes de mi infancia que encontraba por ahí enterrados. Para mantener agudos mis sentidos y ágiles mis miembros, me internaba en lo profundo

del bosque a cazar miedos; de vez en cuando regresaba triunfante, aunque algunas veces tenía que huir despavorido.

Prefería quedarme en casa las más de las veces.

Una tarde escuché voces en el desván. Traté de subir, pero la puerta estaba atorada. Una de las voces era la de mi mujer, la otra me resultaba desconocida. La voz de mi mujer sonaba angustiada. Hablaban acerca de medidas a tomar.

-Su esposo no ha respondido favorablemente a los procedimientos que le hemos realizado. No comprendemos, debería despertar, -decía la otra voz.

-¿Qué debo hacer?, -preguntó mi mujer. Después de darle vueltas al asunto, la otra voz finalizó con una palabra terminante:

-Desconectar.

Afuera de mi casa se desató una tormenta -la primera-, todas las luces se apagaron, salí entre la lluvia y el viento, a revisar los fusibles, pero ese no era el problema. Una espesa oscuridad cayó sobre el bosque y sobre mi casa.

Desde entonces no ha salido más el sol. Las velas que he encendido parecen no consumirse, su pequeña luz es inagotable. La puerta se ha atascado y las hortalizas se han podrido. Tal parece que nunca dejará de llover.



San Miguel Piedras, Oaxaca

En mi pueblo existe un gusano, delgado como un fideo, un gusano muy extraño, que cuando muere, al descomponerse deja una mancha, y de esta mancha con el paso de los días crece una especie de musgo, del musgo brota una flor, de cuyo interior nace un nuevo gusano.

*

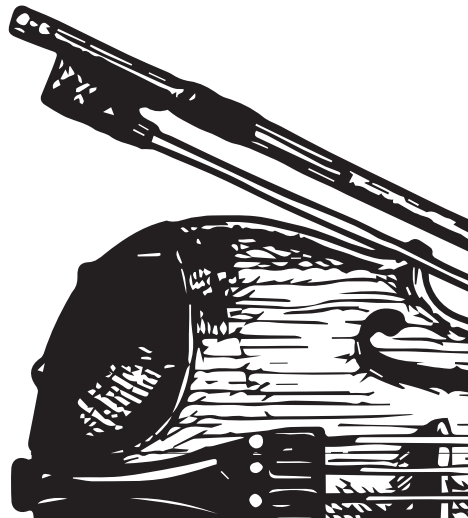


El violinista

No tiene ciencia: el violinista mira de reojo su instrumento, la tercera cuerda se le ha reventado. El violinista mira con hastío su instrumento y suspira hondo. Piensa de pronto que si fuese pianista tendría una mujer apasionada que le pidiese cada noche antes de hacer el amor que le tocase algo de Chopin o tal vez algo de Satie. Piensa también, que si fuese violonchelista no sería violista y menos aún contrabajista; esa gente rara tendiente al suicidio.

En cambio piensa, que si en lugar de violín, tuviese una pistola, iría a la casa de ella, la mataría, mataría a su amante y luego se mataría él. Pero no, solo es cosa de cambiar la tercera cuerda y comenzar de nuevo con aquella pieza de Ravel que tanto le gusta y que tantas canas verdes le saca.

Piensa de pronto, que si su instrumento fuese un Stradivarius, se dedicaría a exhibirlo por todo el mundo y viviría holgadamente de ello; y si fuese un Villaume lo botaría a la basura; pero

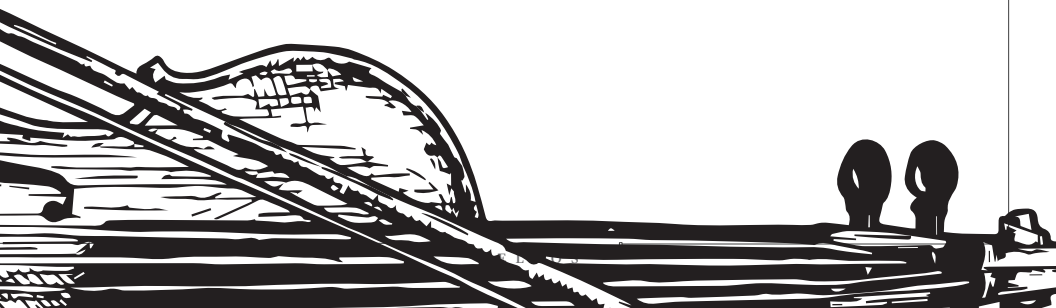


si fuese un Guarneri ni siquiera pensaría en salir a la calle, ni dejar su casa, ni dejar entrar a nadie, moriría encerrado, abrazado a su violín, pero mira de reojo su instrumento: un vulgar violín de cedro de veinte años al cual se le ha roto la tercera cuerda.

Si la tercera cuerda fuese tan larga como la de un violonchelo, iría ya mismo a estrangular a su antiguo maestro, solo por el gusto de verle los ojos inyectados en sangre, la lengua hinchada y los dedos con el rictus de la última nota del último arpeggio que estaba tocando antes de irse a dormir el sueño eterno.

No hay escapatoria: ambos, músico e instrumento se irán juntos hasta el fin de los tiempos. Al violinista lo incinerarán junto a su violín y las cenizas serán depositadas en el estuche del instrumento y después al contenedor de la basura.

Mientras tanto el estuche del violín la tercera cuerda de repuesto brilla por su ausencia. Será una noche larga.



Prototipo AZ456

Estaba frente al espejo cuando aquello sucedió: diez cabellos se le habían caído, los tenía en la mano y los había contado tres veces para estar segura. Se dijo a si misma que no cayera en pánico, respiró hondo; *esas cosas suelen suceder a cierta edad, son situaciones por las que muchas pasan, es el estrés, es porque no has podido conciliar el sueño en tres noches, no pasa nada, en unos días la cosa se normalizará. Una visita al spa, un masaje, música relajante y ya está...* Se le botó el ojo derecho y no pudo contener el grito. Cuando se le iba a botar el izquierdo salió corriendo rumbo a la estancia, sus piernas le fallaron y tuvo que ir arrastrándose. El solo pensar que Rogelio, su amante, la pudiera cambiar por otra la espantó sobremanera. Justo en cuanto logró marcar el número dejó de moverse. Casi imperceptible como el vuelo de una mosca, desde el auricular podía escucharse: *Fábrica de Muñecas Sexuales Ensueño, para reportar algún problema, marque uno...*

Horas

A las nueve lo hallaron colgado de la regadera.

A las ocho los vecinos escucharon una discusión acalorada que provenía de su apartamento.

A las siete su mejor amigo lo dejó a la puerta de su edificio.

A las seis bebieron café expreso. Él le dijo que los mensajes le llegaban a través de sus sueños, dentro de sobres rojos. Una vez despertó con uno de esos sobres en la mano.

A las cinco, mientras despachaban el postre, le confesó que veía a personas salir de su armario, personas siniestras.

A las cuatro, mientras comían ternera con legumbres, le confesó que escuchaba voces, y que de hecho las voces le habían recomendado que ordenara ternera con legumbres.

A las tres su mejor amigo lo encontró un tanto extraño. Le ofreció un cigarrillo y fumaron.

A las dos, tres testigos dijeron haberlo visto caminar por un parque al que ya no iba nadie.

A la una la doncella escuchó un susurro tras de ella y salió corriendo del apartamento.

A las doce, mientras quitaba el polvo de la estancia, la doncella encontró bajo la alfombra una estrella de cinco puntas trazada en el piso de madera.

A las once la doncella escuchó al señor discutiendo con alguien en su alcoba.

A las diez se cayó un jarrón.

A las nueve imperaba un olor a gas.

A las ocho se abrió la puerta principal.

A las siete el señor entró por la ventana, exaltado, desorientado, sucio, asustado, hablando un idioma extraño.

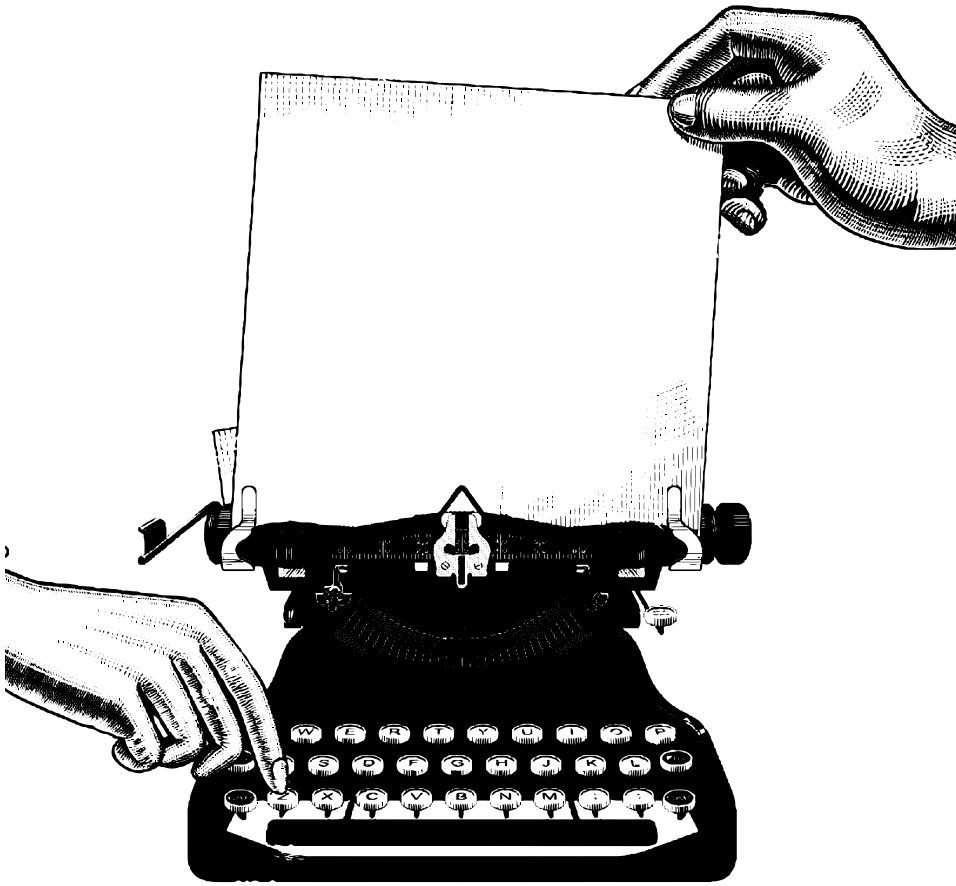
A las seis no sucedió nada.

A las cinco una fuerza sobrenatural jaló al señor de las piernas y se lo llevó por la ventana.

A las cuatro estuvo rezando sin cesar.

A las tres escuchó la risa de una niña y se tapó con la manta de pies a cabeza.





Tres poemas

Juan Romero Vinuesa

*un poema no necesita tener un significado y,
como muchas de las cosas de la naturaleza,
a menudo no lo tiene.
(adagia, wallace stevens)*

119

Un poema x

x
puede ser
una letra / una palabra / una incógnita / un universo
o incluso un poema que busca remitirse a cualquier cosa

no hace falta que exista un fin exclusivo
para el poema que se busca a sí mismo debajo de una piel
ni siquiera hace falta que se piense en si existe una meta
a la cual *un poema x* se planteó llegar desde un principio

[Poesía]

lo único
que le hace falta al poema
(se llame o no se llame x)
es comprender que
lo que ha hecho la poesía durante toda la historia
ha sido básicamente darle vueltas al asunto del ser

de si es o no es poesía esto en lo que la hemos convertido
de si se debe o no se debe respetar
a sus padres / abuelos / y / así / *ad infinitum*
de si en verdad la poesía no debe ser un reflejo de sí misma
o si debe salir de los más bellos y mejores sentimientos del hombre
(no funciona así, pero hay gente que en verdad se lo plantea)

si nos fijamos bien
–como lectores atentos que suponemos ser–
caeremos en la cuenta de que
un poema x es / a la vez / todos los poemas

si la variable x no tiene
más variables con las que se pueda
formular una ecuación coherente
y / por supuesto / lógicamente desarrollada
x podría ser cualquier cosa

120

tal como ha venido siendo la poesía
y la vida de los seres humanos

Un poema banal

-Poems, poems everybody... (risas)
(película the wall, pink floyd)

quiero escribir un poema banal
un poema que hable de lo absurdo
que es escribir poemas
en un mundo donde nadie necesita leerlos

no hay tiempo suficiente
como para perderlo en semejante nimiedad
¡pudiendo aprovecharlo en tantas
otras cosas que sí son importantes!
¿para qué perderlo de esa manera:
escribiendo poemas
o, peor aun, leyéndolos?

este poema no me dará dinero
tampoco comida o un departamento
pero quizás sí me consiga una chica o dos
a lo mejor ni siquiera eso

la banalidad ha sido deshonrada:
todo debe ser –o fingir ser– trascendente

este es un poema tan orgullosamente banal
que las palabras *abismo* o *nostalgia* o *melancolía*
no aparecen en él (¡tan revolucionario es!)

sin embargo,
yo comprendo que será juzgado
como un intento fallido de lirismo
como un acto meramente impuro
como una burla insulsa a la belleza

lamento informar a los ilustres jueces de la
poesía
que eso es justamente lo único que me interesa



Un poema común

mi nombre es muy común
(*cédula de identidad, mahmud darwish*)

la excepcionalidad
siempre es el ejemplo a seguir
el ansia está en
siempre buscar la diferencia
siempre tenerle miedo a lo similar

123

la meta es hacer (o ser) algo notable
creernos únicos como esos bellos poemas
que solo han sido escuchados una vez en la vida

lo que nos aterra es la repetición
no ser vistos como las islas que quisiéramos
como esas insuperables bebidas refrescantes del desierto

¡vamos que hasta los oasis se repiten!
¡vamos que no es necesario exagerar!

tener un nombre común
en la época de la
reproducción de las masas
no es nada malo

no está mal
que tus padres
hayan optado por la facilidad
y no por la creatividad

tener un nombre común
es una forma de esconderse
entre una multitud que posee el mismo nombre que tú

si llamarse juan no es un pecado
¿por qué escribir un poema común sí debería serlo?



Semblanzas

David Ruslam Sánchez Pacheco

Licenciado y maestro en Filosofía, con especialidad en Filosofía Política en el Posgrado en Filosofía de la UNAM. Actualmente es Doctorante en Pedagogía en la FES-Acatlán.

125

Joel Hernández Otañez

Licenciado, Maestro y Doctor en Filosofía por la UNAM. Realizó una Estancia de Investigación en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (2015-2017). Profesor de Tiempo Completo Titular B en las asignaturas de Filosofía I y II, en el CCH Naucalpan. Obtuvo la Distinción Cátedra Especial “Eduardo Blanquel Franco” (2013).

José Gerardo Valero Cano

Maestro en Filosofía por la UNAM. Candidato a Doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana. Diplomado en Bioética por la UNAM-UNESCO. Profesor de Ética y Filosofía Política en la FES Acatlán. Asesor Bachillerato a Distancia. Ha sido profesor de Filosofía I y II en el Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Naucalpan.

Arturo Ramos Argott

Doctor en Filosofía de la Ciencia por la UNAM. Sus investigaciones versan sobre la noción del Entendimiento Científico. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores en la categoría de Candidato a Investigador. Ha presentado un gran número de ponencias a nivel nacional e internacional. Posee publicaciones en Argentina, Chile y México. Imparte clases en la UNAM-FES Acatlán por 9 años, en materias que van desde el área de la epistemología hasta la política y la ética.

Marina Adriana Herrera Vázquez

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, FES-Acatlán. Especialista en Literatura mexicana del siglo XX, UAM-Azcapotzalco. Profesora de Técnicas de investigación y Didáctica de la Especialidad en FES-Acatlán y profesora de Literatura y contemporaneidad en EPOAN-Naucalpan. Autora de Etimologías Grecolatinas, Editorial Esfinge, México.

Paola María del Consuelo Cruz Sánchez

Licenciada en Filosofía, Maestra en Educación Media Superior en Filosofía y Doctora en Pedagogía, por la FES Acatlán- UNAM. Medalla Alfonso Caso al Mérito

Universitario 2013. Es docente en la FES Acatlán y en el CCH Naucalpan. Tutora en la Maestría en Educación Media Superior en la FES Acatlán.

Edgar Mena

Es profesor de literatura en nivel bachillerato, ha publicado los libros *Alivio de los puertos*, *Cántaro* y *Soy de tus manos*. Ha ganado algunas distinciones, entre ellas el premio Punto de Partida, el Concurso de Literatura de la Casa del Lago, también fue becario del Fonca en el rubro de poesía. Actualmente es director invitado de la revista *Ritmo*.

127

Laura Elisa Vizcaino

(Ciudad de México, 1984) es doctora en letras por la UNAM. Publicó el libro para niños *El barco de los peces pirata* (con Fernández Editores en 2014), el libro de microrrelatos *CuCos* (con Ficticia Editorial en 2015), *Bienmesabes* (con La tinta del silencio en 2017) y ha participado en una veintena de antologías de minificción. Sus estudios teóricos sobre narrativa breve han sido publicados en revistas arbitradas y libros colectivos. Colabora en www.senalc.com y es tallerista en www.ficticia.com.

Alejandro Barrón

(Tepic, México, 1987). Estudió Comunicación en su ciudad natal. En 2006 ganó el Premio Estatal de Cuento Indígena “Tlahuitole” en su onceava edición. En 2010 se mudó a la Ciudad de México, donde publicó relatos y ficciones breves en revistas como *Pájaro azul*, *Rojo Siena*, *La jerga*, *Punto en línea* (UNAM), *Playboy*, *Brevilla*, *Plesiosaurio* y *Letralia*. Ha publicado las plaquettes de microrrelatos *Patrañas*, *Desquiciados*, *Mozalbetes* y el libro *Tragedia en cinco actos*. Actualmente reside en San Sebastián, España.

128

Juan Romero Vinueza

Estudió Literatura en la PUCE. Maestrante de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato (México). Co-editor de *Cráneo de Pangea*. Ha colaborado con las revistas *POESÍA* de la Universidad de Carabobo (Venezuela), *Jámpster* (Chile), *Transtierros* (Perú) y *Liberoamérica* (España). Ha publicado en poesía: *Revólver Escorpión* (La Caída, 2016) y *39 poemas de mierda para mi primera esposa* (Turbina, 2018). Compiló, junto con Abril Altamirano, *Despertar de la hydra: antología del nuevo cuento ecuatoriano* (La Caída, 2017), obra ganadora del incentivo de los Fondos Concursables 2016-2017, organizados por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Compiló y tradujo, junto con Kimrey Anna Batts, el libro *País Cassava / Casabe Lands* (La Caída, 2017).

