

**FRAGMENTOS A SU IMÁN**

Carlos Gutiérrez Alfonzo

Cuerpo Académico: Sociedad y Cultura en Fronteras  
CESMECA-UNICACHEl tono personal lo es todo  
Hugo von HofmannsthalIntérnese en un usted, sondee las  
profundidades donde su vida tiene su origen  
R.M. Rilke

**L** ¿Por qué se hacen las cosas? ¿Quién las hace? Quizá no se hagan pensando en las grandes construcciones, o en las grandes repercusiones de los actos de cada uno.<sup>1</sup> Quizá se realicen sin saber hasta dónde se llegará. Quizá al hacerlas aflore una leve sonrisa. Si lo que se hace está dentro del terreno del arte, no hay que olvidar que, ahora, en este momento, se necesita un conocimiento sólido, cuya disposición es un signo de la modernidad, de la cultura occidental (en la que está incluida esta tierra de América que no ha dejado de verse como un territorio exótico). Eliot indicó que en el instante que alguien decide escribir un poema debe hacerse presente una tradición, la que el mismo escritor ha creado. La anterior es una idea expuesta también por Baudelaire, y olvidada en estos tiempos por el compromiso que entraña el establecimiento de dicha tradición. Se ha olvidado por igual que el humor es una construcción presente desde la antigüedad en obras como el *Satiricón*, visible en el *Libro de buen amor* y en *Don Quijote de la Mancha*.<sup>2</sup> Entonces, en lo que se lleve a cabo debe existir, por lo menos, conocimiento, creatividad y humor.

Pensé con cierta calma la forma que debía tener este texto. ¿Para qué elaborarlo? ¿Para repetir los planteamientos del autor en cuestión?; en este caso se trata de Claudio Magris. Para no causar decepciones, me di a la tarea de presentar algunas de esas ideas en un apartado que está líneas más adelante. ¿Puedo sintetizar esas ideas? Al pensar en ello, me vino a la mente el título elegido por Magris, pero también el título del libro póstumo de José Lezama Lima: *Fragmentos a su imán* (1978). Sí, ahí veo resumido el hilo conductor del libro de Magris. No existe un centro, lo que hay es una dispersión total, pero sí prevalece el deseo de organizar lo que se vive, y ello lo han tomado con mayor conciencia los artistas, quienes no dejan de llamar los fragmentos a su imán.

Como extraviada por ahí, Claudio Magris apunta la siguiente idea: la inexistencia de un centro que regule los ámbitos ético y estético del ser humano, no exime a nadie del esfuerzo de construir una morada habitable. Y quienes no claudican en ese intento son los artistas, quienes con “sílabas avanzan hacia la pulpa de la fruta” (Lezama, 1978: 14).

Además de pensar en el título de este texto, me di a la tarea de experimentar con la exposición de lo que fui construyendo a partir de la lectura del libro de Claudio Magris. Quise llevar a la práctica la escritura de fragmentos. Existe ahí un tenue hilo que los une: el gusto de jugar con algunas ideas de este autor italiano y la posibilidad de ir diciendo algo como si fuera bordando una tela. Y no sólo están los fragmentos enumerados de este texto, sino que están ahí también los extraídos del libro de Magris, con lo cual, busco poner en práctica cierta unión: la de las voces, sí, la de Magris y las que cita el mismo autor nacido en Trieste, Italia, en 1939. He experimentado cierta libertad, y espero haberla explotado al máximo, al momento de configurar este texto que ahora presento.

2. Claudio Magris, en su libro *El anillo de Clarisse*, muestra cómo el centro se ha desmoronado y cómo cada escritor lanza su apuesta estética, muchas veces con la mirada colocada en un sitio que nadie más había descubierto. Y esa mirada puede construirse con los materiales más disímbolos, incluso puede estar formada con una actitud cuyo componente principal es la negación de todo, como pasa con los personajes de Kafka, o el Bartleby de Melville, o aquella otra actitud cuyo fin es la búsqueda de la felicidad en un territorio no muy extenso, como lo lleva a cabo Riobaldo:

Mi mayor añoranza era la de una comidita guisada: un pollo con quiabo y calabaza de agua y caldo, un rehogado de carucú con una oña de angú. Sentí padecida falta del San Gregorio, bien que era maestra mi vidita allí. Diadorín notó mis males. Me dijo consuelo: —“Riobaldo, hay tiempos mejores. Por ahora estamos arrinconados en un agujero...” Asistir con Diadorín, y oír una palabrita suya, me abastaba anidado (Guimaraes Rosa, 1983: 131).

Al escuchar a Riobaldo, no puedo quedarme quieto sin ir a buscar a Diego Alfaro Tigre Pescado:

Así como está arriba mi corazón, lo siento que me da muchas ganas de orinar. Es que así como lo tengo olvido en todo el día, ora sí me llega casi que no me aguanto para orinar. Entonces, me voy en su ruina el templo; ese templo que ya te platiqué cómo era tan bonito, así me voy para echarme mi orinada. ¡Hermano! ¡Qué chinga que los voy pegando! [...] allí hermano que lo miro el Ramón que se

lo está echando su palo con la Inés; se lo está cogiendo, pues. Seguro que ya lo miraron oscuro, como lo tienen visto que todos hacen de rezo en la ermita, yo creo que les agarró fuerte las ganas y así se metieron para coger. ¡Putá, hermano, así lo estoy mirando cómo hacen para coger! Pero como ya está muchas mis ganas que tengo de orinar, ni modos hermano, no hay más que tengo que empezar a orinar (Morales, 2003: 34).<sup>3</sup>

El que los artistas respondan de ese modo tiene una razón de ser: son ellos quienes han apostado por el reino de la imaginación; además, hace falta alguien con una enorme sensibilidad para escuchar aquellos rumores que están lejos de llamar la atención. Y ese alguien está personificado en los artistas.

Si bien ha existido un desencanto en la sociedad occidental por la pérdida del centro, por la inexistencia de una tabla de salvación que sirva como referencia, los escritores se han empeñado en elaborar su propia propuesta. Entonces, deja de existir una sola visión y lo que aparece es un sinfín de visiones, que se conforman con otras experiencias. Y ello implica volver la mirada hacia lo que se ha hecho antes. Una característica del espíritu moderno ha sido la exploración del pasado. Ello aparece en Baudelaire, lo que ocurre es que se le ha dado mayor importancia a la otra idea expuesta por el mismo Baudelaire: en la obra debe plasmarse la individualidad del artista. Al oponerse a que en la pintura prevaleciera el arte acabado, la idea y la historicidad pictórica, abrió el camino para la subjetividad y, sobre todo, la originalidad. Entonces, ya no habría de importar qué tan bien habían sido pintados los detalles de un cuadro, o cuál era la idea expuesta en éste, sino el color y la composición. El arte autónomo habría de convocar, primero, las sensaciones del artista; luego, habría de dirigirse hacia la subjetividad del espectador. Esas sensaciones del artista deberían incrementarse mediante la curiosidad, la que haría crecer, por consiguiente, la imaginación. Así, el artista podía establecer las correspondencias que harían aflorar su individualidad.

El descubrimiento de la subjetividad del artista hizo suponer que no había nada más, y provocó que se dejara de lado la otra parte fundamental en la definición de esa subjetividad. Con la mirada atenta sobre sí mismo, Baudelaire modificó la concepción de su propia actividad creadora: más allá de la espontaneidad creadora y de la inspiración, el artista debe definirse por el esfuerzo, la dedicación y el dominio de una técnica, por la exacta expresión, por la pulcritud de la obra. Ésta es una idea que está muy lejos de aquella primera en la que se exaltaba la subjetividad.

3. No es posible ignorar cómo se va delineando el espíritu de una época, cómo se trata de imponer una sola visión que controle todo; ello se pretendió con la noción de mo-

dernidad<sup>4</sup> que, con base en la razón y la tecnología, se encaminaba sobre un tiempo histórico en busca del futuro, en el cual debía existir, además, un marcado pragmatismo y, entre otros, un culto a la acción y al éxito (Callinescu, 1991: 51). Los artistas no permanecieron pasivos ante tal arremetida que tenía como fin la conquista del progreso. Se vieron en la necesidad de cuestionar la estética de la permanencia, que creía en un ideal de belleza trascendente e inalterable, y propusieron “una estética de la inminencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el cambio y la novedad” (Calinescu, 1991: 15). Esa posición de la modernidad cultural, uno de cuyos pilares se observa en la obra de Baudelaire, se radicalizó con las vanguardias.

4. La modernidad no sólo quiso imponerse por medio del reino de la razón, también se pretendió que aflorara un discurso que aglutinara todos los demás, que fuera un discurso rector, definido como gran estilo, en el que no tuviera cabida la diversidad. No obstante, Claudio Magris, en su libro *El anillo de Clarisse*, muestra cómo Nietzsche proclamó el derrumbamiento del gran estilo. ¿Qué características tenía éste? Con él se pretendía constreñir y comprimir las disonancias de la vida en una armonía única.

El eclipse del gran estilo va unido a la disolución de la totalidad; es a la vez su premisa y su consecuencia, causa y efecto. En un fragmento de 1888 Nietzsche define el gran estilo —«el vértice de la evolución»— en términos de voluntad victoriosa, coordinación intensificada, armonización de los deseos poderosos, impulso de gravedad infaliblemente perpendicular, simplificación geométrica, fuerza organizadora. La postura de Nietzsche ante dicho estilo es contradictoria. Él la celebra como expresión de fuerza, capacidad de mando y de volición, de ‘dominar y constreñir el caos’. Por otra parte, como observa Gianni Vattimo, en el mismo fragmento Nietzsche exalta la música, el arte que considera dionisiaco o sea supremo, en tanto que antítesis de la compacidad apolínea del gran estilo y de su esfuerzo por imponer unidad a la anarquía de los átomos. Si el gran estilo es la expresión de la voluntad de poder que tiende a unificar el mundo, la aversión y la caótica proliferación de los elementos aislados afirman también a su vez una voluntad de poder en la disgregación de todo orden (Magris, 1993: 10).

Por otro lado, Nietzsche diluyó la idea misma de sujeto, su identidad y unidad, “en una anarquía de átomos” (*Ibid.*:10). “Todo lo real se resuelve según él en un juego de interpretaciones, y define como mera ‘invención, hipótesis’ la suposición de que tras esas interpretaciones exista un sujeto, un intérprete concreto” (*Ibid.*: 11).

Nietzsche delineó dos polos de este proceso: por un lado, está lo apolíneo, que tiene que ver con el dominio, con el autodomínio; y por el otro, lo dionisiaco, relacionado con la dispersión, con el fluir sensorial. “No existe ya un sujeto unitario que desde una perspectiva superior pueda abarcar, seleccionar y unificar lo múltiple; no existe ya un sujeto lingüístico que pueda pretender apresar el mundo en la unidad de la frase” (*Ibíd.*: 12).

La totalidad ha quedado fuera de toda perspectiva porque no está presente la conexión que debería atraer todas sus partes que las constriñera en un todo. Esa conexión no sólo está ausente afuera, sino, sobre todo, en el interior del sujeto, quien debería pugnar por la unidad del mundo y en lugar de ello ve disuelta su propia unidad individual. “El hombre sin atributos, dice Musil, está hecho de atributos sin hombre; sus propiedades no pueden ya referirse a una sustancia que les confiera sentido y unidad, sino que constituyen una amalgama privada de centro” (*Ibíd.*: 12). Y ese yo que ha perdido el centro llega a pensar que es otro, como lo señaló Rimbaud.

Lo mínimo destruye la totalidad. Pero existe un esfuerzo por darle sentido a todo lo disperso, y ello se logra con el estilo, se trata de una construcción limitada a sí misma. Ahí está una luz que alumbra toda la oscuridad provocada por tanta fragmentación. Con el estilo no se está frente a una experiencia vital objetiva, que pudiera estar latente en la realidad, sino que se trata de un esfuerzo gozoso que vence toda dispersión en nombre de su fuerza organizadora. “En este sentido, el estilo, como dice Gottfried Benn, es superior a la verdad, porque sitúa sólo en sí mismo —en su propia capacidad organizativa— la justificación de su existencia” (*Ibíd.*: 15). Ahí, aún puede habitar el individuo. El hombre moderno se verá empeñado en construir su personalidad, que será producto de una fuerza organizadora, “una prestación atlética de la inteligencia, no la consecuencia de la fidelidad a un significado” (*Ibíd.*: 16).

Se entrega una respuesta a ese afán de construcción de la personalidad: “Únicamente el arte, la estetización de la vida —vivida y esculpida según las reglas constructivas del hacer artístico— puede alcanzar tal objetivo: es el ‘artífice’ quien logra ‘con mano firme... describir mediante una línea continua la imagen íntegra de sí mismo’” (*Ibíd.*: 16). Entonces, nada está perdido. Existe ahí un agujerito para salir de la situación que lo tiene a uno atrapado.

Desde Nietzsche, “el individuo siente que el sentido y la totalidad únicamente pueden ser construidos por el sujeto” (*Ibíd.*: 17). Será labor del individuo postular un sentido. Para Broch, “gran estilo es ante todo el del mito, de la infancia y de la vejez” (Magris, 1993: 18). “El gran estilo épico aparece así ligado a la repetición y a la transmisión” (*Ibíd.*: 18).

Entonces, se produce una resemantización del gran estilo. Cada escritor hará la construcción de su gran estilo. Magris no sólo presenta la definición del gran estilo según Nietzsche, sino también la de otros autores. No es mi propósito detenerme en

cada una de éstas. Citaré, sin más, el ejemplo en el que Magris incluye a Hölderlin y Trakl: un gran estilo “no a pesar de sino gracias a su ritmo tenso y quebrado, que no se debe a la búsqueda de experimentos lingüísticos sino a la conmovedora intensidad de la experiencia. Nace de la pugna por la verdad, de la experiencia de un sentido originario de la vida y de la necesidad existencial de expresarlo” (*Ibíd.*:20).

Ocurre que Magris muestra cómo va cambiando la noción de gran estilo. Así, por ejemplo, dice que el gran estilo, “en la literatura contemporánea, no es la mimesis de la vida y de su transcurso [...] sino su reducción a lo esencial. De ningún modo ha de ser necesariamente ‘estilo elevado’; su característica no es la elevación sino la unidad del tono, prescindiendo del nivel en que se sitúa dicha unidad. Puede ser incluso un discurso fragmentado [...] el esfuerzo por lograr un orden” (*Ibíd.*: 20-21). En una palabra, lo grande se ha perdido, una batalla que tiene su origen a fines del siglo XVIII y principios del XIX. “Es en estos años cuando se perfila, con excepcional intensidad, la pugna entre sueño de la totalidad y angustia del nihilismo, entre plenitud y disgregación del sentido que marca aún nuestra cultura” (*Ibíd.*: 23). Lo mínimo, lo fragmentario están en el trasfondo de la literatura occidental moderna, una literatura que parece estar buscando un reino del que ha sido expulsada.

Lo que Nietzsche mostró también es que nada está dado por sí mismo, una intuición presentada por Hegel y que Nietzsche lleva hasta sus últimas consecuencias: “el sentido y la totalidad únicamente pueden ser construidos” (*Ibíd.*: 23). Ello también ahonda la angustia que está padeciendo el sujeto, en tanto todo lo que él llegue a poseer no le vendrá de otro lado sino de sí mismo. El sitio donde se vive con mayor tensión esa pugna es el arte.

La pugna entre nihilismo y plenitud de significado no ha cesado de estar representada en el arte. “La novela es el género literario que representa al individuo en la prosa del mundo; el sujeto se siente extranjero en la vida, escindido entre su interioridad nostálgica y una realidad exterior indiferente e inconexa. La novela es a menudo la historia de un individuo que busca un sentido inexistente, es la odisea de un engaño” (*Ibíd.*: 24).

El sentimiento de culpa que padece el hombre moderno aparece delineado con profundidad en las obras de arte; no se trata de un sentimiento individual, sino de la condición en la que vive la sociedad, en la que existe “la imposibilidad objetiva de instaurar valores y de hallar un sentido de la vida, del caos y la angustia del mundo” (*Ibíd.*: 25).

La melancolía, la depresiva sensación de verse como víctima, es vivida como una culpa. Este sentimiento de culpabilidad no ignora el progreso y sus conquistas, ni recurre a nostálgicas y falsas idealizaciones de lo antiguo, sino que subraya el nexo estrechísimo entre el progreso y la violencia de las transformaciones que lo

llevan a cabo, el peligro que pende sobre el individuo, quien corre el riesgo de ser desposeído y absorbido por un anonimato indistinto (*Ibíd.*: 26).

Lo moderno se presenta marcado con la ausencia de un código ético y estético. El individuo desaparece. La ciudad es una alegoría de la ruina y la caducidad, tal y como la vio San Agustín.

Magris va de un autor a otro, de un tiempo a otro, mostrando cómo ese gran estilo se diluye entre lo múltiple, entre lo que no tiene asidero. Habla del libro sobre la nada, una aspiración de Flaubert, y que encuentra su parangón en los personajes de Kafka o en aquel de Melville: *Bartleby el escribiente*, cuya respuesta ante cualquier pregunta era la siguiente: “preferiría no hacerlo”. Cita la obra de Guimarães Rosa, *el Gran Sertón*, cuya ubicación fuera de la cultura burguesa ayuda a ver cómo, a pesar del caos, es posible mantener “un sentimiento mágico-religioso de la unidad de la vida, la fe en un universal que dé unidad a lo múltiple” (*Ibíd.*: 30).

Magris anota lo siguiente: “Nietzsche ha denunciado en el universal y en el concepto mismo de verdad un modelo único e imperioso, que pretende someter toda realidad particular y reprimir las diversidades de la vida” (*Ibíd.*: 31). Y agrega: el pensamiento negativo desenmascara la sociedad que ha sido presentada como naturaleza. Marx denuncia esa transformación. La literatura responde con esta actitud: “En muchas ocasiones la literatura contemporánea buscará, como el Ireneo Funes de Borges, un imposible lenguaje anticategorial y antilingüístico, adecuado a la mutación de cada instante de la existencia” (*Ibíd.*: 32) —aquí es posible situar los dos ejemplos literarios anotados al principio de este texto al que le estoy tratando de dar una forma. Ese desconcierto puede ilustrarse así: “las cosas no se hallan ya en su sitio y la lengua ha dejado de nombrarlas” (*Ibíd.*: 32).

He aquí el meollo del asunto: “La inteligencia contemporánea oscila así entre el centralismo de la razón, que construye e impone modelos, y el particularismo de las diversidades aisladas e inconexas, que se anulan recíprocamente en lo que Musil denominaba ‘un delirio de muchos’” (*Ibíd.*: 36). Existe, por un lado, la exigencia de lo universal; por el otro, la reivindicación de la diversidad. ¿Qué con el arte? “El lenguaje poético intenta o bien nombrar esa instantaneidad múltiple y provisoria, esa anarquía de átomos intercambiables e indiferentes, o bien expresar un sentido de la vida que trascienda esa fluida inmediatez” (*Ibíd.*: 38).

Una idea contundente permea todo el texto: el individuo ha sido expulsado del paraíso. A la par de ella, aparece esta otra: la modernidad fue vista como el sitio en el que se vivía en permanente desasosiego. La respuesta de los escritores se centró en el terreno de la imaginación.

Magris plantea un asunto crucial: el mundo es un caos, “pero esta condición objetiva no dispensa al sujeto de su obligación de establecer valores y de experimentar culpabilidad si fracasa en ella” (*Ibíd.*: 411). Magris vuelve sobre una de las ideas que se desplaza por todo el libro: la razón ha traído el desencanto. No existe así una medida universal para juzgar los valores. Existe una crisis del sentido. Pero ello no significa que se haya eliminado el problema del sentido. ¿Qué ha dado la crisis del sentido? Una conciencia de los conflictos implícitos en cada acto de la vida. El siguiente resumen me es útil, una herramienta para la comprensión del pensamiento occidental: “La epopeya era la armonía entre exigencia y presencia del sentido, la novela era la inarmonía entre su búsqueda y su ausencia; la nueva épica es una nueva armonía entre la carencia de significado y el individuo que no experimenta la necesidad de buscarlo” (*Ibíd.*: 414).

Por un lado está esa carencia de significado; por el otro, un individuo que no se ve impelido a hallarlo. Magris entra así en un ámbito que puede ser definido de la siguiente manera: convertir la ausencia de todo valor en premisa para la libertad. A ello se le llama nihilismo. Y habría un nihilismo total: “cualquier realidad puede convertirse en cualquier otra y adquiere de este modo la naturaleza del dinero, que puede ser permutado indiferentemente por cualquier cosa. No existe nada propio, ni tampoco un sujeto. Se produce una absoluta desposesión”. El nihilismo es, para Vattimo, citado por Magris, “la reducción final de todo valor de uso a valor de cambio”. “Es la denominación social quien provoca esta devaluación o indiferencia del significado y de la persona misma” (*Ibíd.*: 417). “Se glorifica el simulacro” (*Ídem*).

El nihilismo total fue teorizado por Nietzsche. Y en las vueltas, Nietzsche fue falseado. Nietzsche mostró “la contradicción latente en todo pensamiento [...] desenmascaró con las mismas armas de lo que quería desenmascarar. Percibió las fisuras de todo edificio conceptual” (*Ibíd.*: 419). “Nietzsche es un maestro que enseña el riesgo de pensar. Huérfano de certezas sistemáticas. ¿Qué ha pasado? Se domestica el pensamiento nietzscheano a fin de convertirlo en un nihilismo juicioso y sensato que lo explique todo, como la más tradicional de las metafísicas” (*Ibíd.*: 419).

¿Qué hay en todo esto? La vida como espectáculo. El vivir se resume en ser consumidos y consumidores. Y en esto, la literatura así: “quizá hoy más que nunca la historicidad, la función real de la literatura, se mide según las fechas de lectura de los libros más que según las de su redacción [...] Los libros de nuestro presente son hoy los que nosotros leemos, en este presente nuestro, y no los que ahora se están escribiendo” (*Ibíd.*: 430). En la literatura contemporánea el héroe es anónimo, un sujeto nómada y errante. El centro del mundo puede estar en todas partes. Magris da un ejemplo: los jinetes del Gran Sertón, “una de las grandes odiseas del espíritu humano” (*Ibíd.*: 436). Una posibilidad: la colina de cada uno. Ninguna palabra redime el mundo.

5. Me ha gustado pensar en que resulta reconfortante amanecer siempre en el sitio donde uno se acostó la noche anterior. Al ser humano le gusta saber que todo permanece igual, o que nada ha cambiado lo suficiente como para que se vuelva irreconocible. En una palabra, se es partidario, sin razonarlo del todo, de lo apolíneo; en tanto que lo dionisiaco es preferible que quede reservado a unos cuantos. ¿Quién se pregunta por el mundo? ¿Quién observa la unión entre la manzana y la pera que están sobre el comedor? ¿Quién repara en que con las palabras de todos los días se han creado mundos y personajes que están diciendo la vida? Vale más no preguntar, vale más quedarse callado, que otros se hagan las preguntas que quizá no tendrán una respuesta.

¿A quién le preocupa que se haya perdido el centro? ¿Cuál centro? ¿Es posible hablar siempre como Riobaldo o como Diego Alfaro Tigre Pescado? Ahora he hecho, como casi siempre, un experimento con la exposición de algunas de las ideas expuestas por Claudio Magris en *El anillo de Clarisse*. Quise hacerlo todo desde lo fragmentario, desde un sitio que puede ser todos los sitios; lo digo con Lope: quise mudar de estilo y de razones, como han mudado también los lectores, según lo cuenta Augusto Monterroso (2001: 107):

Los dos más grandes humoristas que conoces son Kafka y Borges. 'La lotería en Babilonia' y *El proceso* son regocijos de principio a fin. Recuerda que Max Brod cuenta que cuando Kafka le leía pasajes de esta novela Kafka casi se tiraba al suelo de risa con lo que le acontecía al señor K. Sin embargo, el efecto que el libro te produce es trágico. Tampoco es inoportuno recordar lo que ha pasado con el Quijote: sus primeros lectores se reían; los románticos comenzaron a llorar leyéndolo, excepto los eruditos, como don Diego Clemencín, que gozaba mucho cuando por casualidad se encontraba una frase correcta en Cervantes; y los modernos ni se ríen ni lloran con él, porque prefieren ir a reír o a llorar en el cine, y tal vez hagan bien (107).

O como mudan los escritores o no mudan ciertos lectores, como lo dice también Augusto Monterroso (2001: 109):

Por divertirse, escribe en broma tres cuartillas de falsa exégesis de una octava de Góngora. Acumula, atribuidos a un crítico de provincia, disparate tras disparate. Pasa todo en limpio. Está seguro de que cuantos lo vean no podrán contener la risa. De cuatro escritores amigos suyos a quienes muestra su trabajo, uno comprende la broma de principio a fin. Dos, aleccionados por su advertencia, pescan la cosa en un treinta por ciento, y medio sonríen, cautelosos. El último toma todo enteramente en

serio, hace dos o tres observaciones por salir del paso, y él se llena de vergüenza. Escribe en serio una nota en la que aclara de una vez por todas el sentido de la llamada 'estrofa reacia' de Góngora (erizo es el zurrón de la castaña). La somete a sus cuatro amigos. El primero niega la validez de la tesis; los otros tres se ríen divertidísimos, y él se llena de vergüenza.

¿A quién le preocupa que se haya perdido el centro? Nietzsche, antes de derrumbarse, había vislumbrado que la historia y todo significado son arbitrarios, un producto de la mente del ser humano. Sólo se puede tener una certeza: que todo acontecimiento puede ocurrir una y otra vez. Con un carácter inmutable e irredimible, acostumbrado a que las cosas pasen siempre de la misma manera, el ser humano se da de tumbos contra su trágico destino. Y si uno ha llegado a apropiarse de estas ideas, ¿por qué no ir en pos de un desorden armonioso? El gran problema estriba en que no se ha aprendido que las cosas pueden ser de otra manera; y que se pueden hacer con conocimiento, creatividad y humor.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Otra forma de decir lo que se ha expresado allá arriba es ésta, y sólo para dar un ejemplo: "En general, lo grande no puede ser expresado. En cambio, lo pequeño sí: se puede intentar" (Zagajewski, 2003: 73).
- <sup>2</sup> Me interesa dejar constancia de ese sentido lúdico, cuya exploración para el momento de la Edad Media es llevada a cabo por Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.
- <sup>3</sup> No está de más aclarar que Riobaldo y Diego Alfaro Tigre Pescado son dos personajes literarios. Alguien debió escribir ya un ensayo a partir de estas propuestas narrativas, tomando como base, por ejemplo, *Oralidad y escritura*, de Walter Ong, *La comarca oral*, de Carlos Pacheco y *La voz y su huella* de Martín Lienhard. En ambos personajes pueden observarse las formas del discurso oral y el desparpajo con el que se plantan en el mundo, sin ningún dolor visible que los llene de pesar.
- <sup>4</sup> Una visión que empezó a tomar forma en el Renacimiento, pero que puede rastrearse desde periodos anteriores, como el siglo XIII, como lo señala Luis Villoro (1998), y que habrá de expresarse con claridad en el siglo XVIII. Resulta admirable percibir que son, por lo menos, trescientos años en los que una forma de pensar, surgida en algunas ciudades de Italia y de los Países Bajos, y en la mente de unos cuantos hombres, fue ganando terreno en la sociedad. Los nombres no se fijan sin ton ni son. Existe alguien que lleva a cabo tal actividad, alguien que interpreta desde determinado horizonte, en el que se manifiesta su formación, su propia visión del mundo. Esta idea que he expresado sin, al parecer, mayor problema puede resultar

ahora una verdad de Perogrullo. Pero, antes del Renacimiento, resultaba inconcebible que un hombre pudiera formular sus pensamientos sin estar sometido al designio de Dios. La Modernidad colocó la razón, el pensamiento racional, por encima de todas las cosas; una idea que va acompañada de dos más, según expresa Luis Villoro (1998): el libre albedrío y la historicidad del Hombre. No estoy derivando del pensamiento racional la capacidad que un individuo tiene para trazar su horizonte de interpretación. Comprendo que entre el pensamiento racional, que domina el espacio de las ciencias exactas preocupadas por asir lo inmutable, y la actividad interpretativa, según la ha expuesto Gadamer, existe una enorme diferencia; están situados en polos opuestos. Sólo he querido ver que sin el descubrimiento del mundo de la razón, razón de ser de la Modernidad, y del libre albedrío, sería difícil comprender que un hombre, o una mujer, pudiera definir sus propios límites y sus propios alcances. (Sólo menciono, sin mayores pretensiones, que Gadamer habrá de situar a ese hombre, y a esa mujer, dentro de una realidad histórica; no se trata del individuo aislado, sino de alguien que tiene una historia y es producto de ésta. Se trata, ahora, de ver a un individuo que vive múltiples realidades, que no es un ser monolítico, un sujeto de una sola pieza, como se pensó en la Ilustración.)

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- Calinescu, Matei, 1991, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid.
- Guimaraes, Rosa Joao, 1983, *Gran Sertón: Veredas*, traducción de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona.
- Lezama Lima, José, 1978, *Fragmentos a su imán*, Era Ediciones, México.
- Magris, Claudio, 1993, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Península, colección Historia, Ciencia y Sociedad 232, Barcelona.
- Monterroso, Augusto, 2001, *Movimiento perpetuo*, Mediasat Group, Barcelona.
- Morales Bermúdez, Jesús, 2003, *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones*, Gobierno del Estado de Chiapas, Biblioteca Popular de Chiapas 49, Tuxtla Gutiérrez.
- Villoro, Luis, 1998, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, El Colegio Nacional y Fondo de Cultura Económica, México.
- Zagajewski, Adam, 2003, *En la belleza ajena*, Pre-Textos, Valencia.