

LA ILUSIÓN MODERNA
ENSAYO SOBRE LA RAZÓN Y EL JUEGO



Fco Goya
fran. Goya

PECDAZ, 2013 (PROGRAMA DE ESTÍMULOS A LA CREACIÓN Y AL DESARROLLO ARTÍSTICO EN ZACATECAS). Este programa es de carácter público, no es patrocinado ni promovido por partido político alguno y sus recursos provienen de los impuestos que pagan todos los contribuyentes. Está prohibido el uso de este programa con fines políticos, electorales, de lucro y otros distintos a los establecidos. Quien haga uso indebido de los recursos de este programa deberá ser denunciado y sancionado de acuerdo con la ley aplicable y ante la autoridad competente.

Primera edición 2014

La ilusión moderna
Ensayo sobre la razón y el juego

DERECHOS RESERVADOS

- © Omar Espinosa Cisneros
- © Instituto Zacatecano de Cultura
Ramón López Velarde
- © Taberna Librería Editores
Calle Víctor Rosales 156, Centro,
98000, Zacatecas, Zacatecas
Tel. (01 492) 154.5448. Cel. 492.103.1935

Edición y diseño: Juan José Macías

ISBN: 978-607-9165-74-1

Quedan rigurosamente prohibida, sin autorización de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Impreso y hecho en México

Omar Espinosa Cisneros

LA ILUSIÓN MODERNA
ENSAYO SOBRE LA RAZÓN
Y EL JUEGO

MMXIV

2014
CENTENARIO
Toma de zacatecas

CONACULTA

IZC
INSTITUTO
ZACATECANO DE CULTURA
"RAMÓN LÓPEZ VELARDE"

ZACATECAS
COMUNIDAD EDUCATIVA

I. PRELUDIO

§ 1. *El juego y la escritura* § 2. *Escribir, ensayar,
pensar* § 3. *Jugar ≠ Hacer* § 4. *Ilusión y vértigo*
§ 5. *Vitalismo y arte en la filosofía*

*El gran juego es inevitable;
él no se juega más que una vez.
Deseamos jugar en todos
los instantes de nuestra vida.*
ROGER GILBERT-LECOMTE

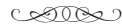
*El hombre sólo juega cuando es hombre
en el pleno sentido de la palabra,
y sólo es enteramente hombre
cuando juega.*
FRIEDRICH SCHILLER

§ 1. EL JUEGO Y LA ESCRITURA

Los siguientes textos toman como punto de partida una pre-comprensión lúdica de la vida y del arte. Escribir no es un *hacer*, sino un modo de jugarse la vida. Pocos se complacen en el solitario evento de poblar la hoja en blanco. La escritura es análoga a un signo sin dueño que ha sido encapsulado y arrojado al mar del tiempo en espera de encontrarse un día con algún lector atento. En la mayoría de los casos, sin embargo, esto tampoco le basta a los autores. La atención requiere tiempo y lo que distingue a nuestra época es la prisa. El escritor de hoy aspira al reconocimiento público, a que sus obras sean meritorias de alguna distinción, y ante

todo a un estímulo económico. En la modernidad tardía también la literatura se ha vuelto mercancía y pre-texto para competir por un beneficio económico, social y político.

De cualquier manera, la escritura no puede ser degradada a un simple trabajo o a una forma más de competencia en la arena del capitalismo. Tampoco es meramente una *acción*, sino el *juego* desde el cual los frutos inconscientes del deseo, de la lectura y del pensamiento comienzan a caer. Al inicio de la impredecible lista de eventos que desata la escritura, alguien se reconoce a sí mismo como *otro* y se afirma como un extraño en movimiento a quien irremediablemente le es ajeno el hado de las propias huellas.



El juego es cosa seria. Se trata de un fenómeno de dignidad vasta e insospechada. En él se despliega un rasgo fundamental de la existencia humana (Fink, 1966, 11). El hombre es un ser que no se limita a ser *sapiente* o a fabricar y construir instrumentos. Ha de atreverse no sólo a pensar desde la singularidad de su persona, sino también a jugar, a *jugársela* desde ella. La consigna de Kant *sapere aude* [atrévete a pensar] (Kant, 2002, 25-38) resulta insuficiente. Debe siempre acompañarse con una incitación al juego: *Ludere aude* [¡atrévete a jugar!]

Kant consideraba apremiante que el hombre madurara. Impulsó el ejercicio del propio entendi-

miento para arrojar luz sobre la vida. Según la apreciación de Schiller, no obstante, para que un hombre sea pleno debe conservar su pulsión por jugar. Nietzsche diría que debe conservar la inocencia del niño y la ilusión. Al parecer, para estos últimos no basta la conciencia crítica. Quizá la verdadera seriedad de las cosas está en los pasajes y en los laberintos que la imaginación abre e inaugura.

Quien se dice *escritor* es ante todo un hombre: un mortal, un aprendiz circunscrito a un tiempo y a un espacio. Para escribir es preciso percibir y explorar nuestro entorno jugando en las fronteras de *lo que es* mediante ensambles de palabras que le otorgan forma al mundo y a lo posible.

La escritura de este prelude exige la tensión justa entre los asuntos que habrán de ser ensayados. Esto significa que no basta con oponer conceptos como hacer/jugar; la razón/el juego; el intelecto/el instinto; el juicio/la imaginación; la verdad/la ilusión, sino que es indispensable nutrir el propio aliento desde el amplio y fecundo margen entre semejantes polos. La escritura nace de la tensión, de las contradicciones que nos constituyen. No sólo es cierto que el ser de las cosas se dice de múltiples maneras, sino también que lo que somos a cada instante, cada quien, se expresa, se dice de diversas formas. Es irremediable experimentar la tensión de la complejidad en carne propia, vivir la pugna diaria entre las contradicciones que nos hemos explicado ser. Nos guía-

mos por falsas pero frecuentemente útiles cartografías de opuestos que nos han sido heredadas. Todo permanece en pugna y unidad perfecta. Somos la araña y su tela, el cuerpo y el alma simultáneamente. Sólo es posible echar a andar espontáneamente la escritura desde la constante lucha interna, desde la fuerza libre de todo lo que somos. Nada guarda jerarquías fijas sobre otra cosa. Todo lo que es vital merece afirmarse.

El título y el índice de esta obra anticipan las coordenadas de la misma. La tarea en turno no consiste en hacer una definición sobre lo que sean *la razón* y *el juego* ni tengo la intención de, por así decirlo, superar la llamada *ilusión moderna* para dejar atrás una ilusión más y aproximarme a una verdad más pura. Al contrario. La escritura es un evento que, ambiguo, se condensa siempre desde el amplio juego de los ritmos que somos. Desde ella se ha dibujado el vago contorno de la llamada *ilusión moderna*, se ha reiterado la prioridad de una racionalidad lúdica sobre el cálculo excesivo y económico que ha caracterizado a la razón moderna, se ha asumido el peligro como parte del juego vital del hombre y a la muerte como su único destino. También se ha expresado una lectura provisional de *la ilusión suprema* como el conjuro mágico que guarda la palabra pensante, poética y falible en una misma voz.

§ 2. ESCRIBIR, ENSAYAR, PENSAR

Escribir, ensayar sobre estos temas solicita la inmersión en aquello que nos inspira. Para participar de semejante juego se requiere no sólo *actuar* o *hacer* algo sino también padecer la vida, sublimarla y volver la atención obsesivamente sobre las palabras tachadas que re-tornan y nos re-escriben al despertar. Hay ocasión para jugar a ser el jugador, pero también para ser la pieza frágil y agitada por el destino (o los dioses o el azar o el absurdo o la razón oculta de las cosas) en un tablero inmenso y terrible del que nadie sale vivo.

Ensayar significa pensar, pesar algo, ponerlo en una balanza. La palabra latina *exagium* nos ayuda a recordarlo. Al pensar un asunto, lo palpamos, lo medimos, pero antes dejamos que repose en su distintiva gravedad y fuerza. Esto significa que pensar no sólo es una acción, un *hacer* (*tun* en alemán o *do* en inglés) sino también un *dejar ser* las cosas (*sein lassen*, diría Heidegger y *let be* dirían The Beatles). El hombre siente el mundo en su extensión y adquiere así consciencia de sí mismo. A veces, sin quererlo, al palpar las cosas es sacudido por ellas y del intento por poseer algo, deviene poseso. En el juego vital de la escritura, las palabras cruzan las fronteras. El hombre se mezcla con el mundo y su pensamiento se expande por la tierra, por sus imágenes y sombras, por sus reflejos y espejismos.

Pensar es librar una batalla. No es una acción que sea llevada a cabo íntegra y cabalmente por un sujeto definible como racional. Pensar es reconocer que a la realidad, ante todo, la sufrimos, comenzando por la propia imaginación y por las afecciones físicas y anímicas que nos ocurren a cada instante.

§ 3. JUGAR ≠ HACER

Según el latín *facere*, *hacer* significa producir algo, darle su primer ser. También significa formar una cosa dándole la figura, norma y traza que habrá de tener. Otra acepción nombra la ejecución, la puesta en obra de una acción o trabajo. La última acepción puede alinearse al sufijo indo-europeo *dh-* que significa fijar o colocar algo y que coincide con el sánscrito *dadhâti* que nombra la misma acción.¹ De cualquier manera, la constante del verbo remite a acentuar la acción del sujeto como agente esencialmente activo. Sin embargo, el dinamismo del hombre puede también leerse desde las intersecciones culturales que lo forman y entre las cuales está

~~~~~  
 1 Para estas referencias se han consultado *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Sergio Sandoval de la Maza, Edimar libros, Madrid, 1998, *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Edward A. Roberts y Bárbara Pastor, Alianza Editorial, Madrid, 1997, y *Elsevier's Concise Spanish Etymological Dictionary*, Guido Gómez de Silva, Elsevier Science Publishers, Amsterdam, 1985.

puesto en juego como sujeto histórico, pensante y hablante.

Como Johan Huizinga señala en *Homo ludens*, jugar [*spielen*] no es ningún hacer [*tun*] (Huizinga, 2007, 56). En alemán y en español se dice «se juega un juego» [*man spielt ein Spiel*]. Cuando se invita al juego decimos siempre: «vamos a *jugar* un juego» y nunca «vamos a *hacer* un juego». Lo mismo aplica en varias lenguas modernas. En cualquier caso, el juego no se hace, se juega.

### § 4. ILUSIÓN Y VÉRTIGO

Hay juegos que, según la clasificación de Roger Caillois, están basados en la competencia [*agón*], el azar [*alea*], la ficción [*mimicry*] y el vértigo [*ilinx*]. En los de ficción predomina el hacer *como si* fuésemos otra cosa, son de simulacro y se caracterizan por trasladar al jugador a otro mundo, por transformarlo en *otro* (Caillois, 1994, 52). La palabra *mimicry* designa en el inglés el mimetismo de los insectos y se relaciona con la mimesis que inspira en el hombre, según Aristóteles, toda expresión poética.

A pesar de que el niño que juega parece salirse de sí mismo y ser absorbido por otra realidad, según Huizinga, en ningún caso pierde conciencia de que se trata de eso, un juego, aun cuando la pasión con que se entrega a él podría hacernos creer lo contra-



rio<sup>2</sup> (Huizinga, 2007, 21-28). Observamos, sin embargo, que en un ritual de máscaras, por ejemplo, se juega a ser otro, y en este hacer *como si* se fuera otro se salta fuera de esta realidad y se irrumpe en otro ser. El juego lleva a ser otra cosa. En él no hacemos algo. Si acaso, hacemos «como si» estuviéramos en un lugar preciso, fuéramos unos personajes y cierta dinámica autosuficiente y espontánea ocurriera a tiempo real (Huizinga, 2007, 50). Aunque todo niño sepa que mientras juega hace *como si* fuera un avión, un rey, un tigre o lo que sea que finja ser, la magia del juego radica en la posibilidad de ser más por un instante. «Como lo advierte la Cábala, por jugar a ser fantasma se es un fantasma» (Caillois, 1994, 148). Los límites entre lo imaginario y lo real se borran. Mediante la ilusión, el jugador accede a una realidad ampliada, alcanza el ser de otra cosa. El Mahabharata dice con toda razón: «También nosotros podemos volar a los cielos y manifestarnos en diversas formas, pero por ilusión». (Caillois, 1994, 168). El aguafiestas, al no afirmar la fuerza en la ilusión, se pierde de la magia que trastoca al mundo en cada juego.

Jugar responde a un impulso irracional y espontáneo. No se trata de un hacer y tampoco se agota

~~~~~  
2 En el sánscrito, la palabra *lilayati* significa oscilar, balancear. Con ella se expresa lo aéreo, ligero, alegre, intrascendente del juego de niños. En el prefijo *lila* se señala el *como si*, lo aparente, la imitación que le es propia.

en el hacer *como si*. Estar en juego significa también en algunos casos salir de uno mismo y dejarse llevar por las imágenes que nos acosan. ¿Acaso mediante semejante abandono puede volver el juego a su fuerza? ¿Acaso por abandonarse, por sumergirse en el *juego de la escritura* puede alguien devenir *escritor*?

El arte requiere de cierta oscilación. Es por ello que el artista solicita no sólo la medida sino también el arrebató oportuno. La pasión agita lo primordial del hombre. La pasión, el entusiasmo y el frenetismo son detonantes sagrados para el artista.

El juego contiene al peligro y en su grandeza extrema, arriesga la vida misma. No se trata, por supuesto, del juego de niños, sino del juego y del arte de vivir sin medida. Cercano al verbo inglés *play* [jugar], el viejo sajón *plegan* y el alto alemán *pflegan* guardan la antigua significación de «exponerse a un peligro o a un riesgo por algo o por alguien» (Huizinga, 2007, 59-60). La palabra *juego*, de apariencia inocente, remite al peligro, a la aventura, a la proeza. Su peligro está en la instauración, en la instantánea y variable repetición que ella funda y en la que vuelve a arriesgarse el mundo.



Caillois distingue entre dos tipos de sociedades: de confusión y de contabilidad. La confusión de las primeras surge del exceso errante de la pasión humana, del desbordamiento de los instintos y las ilusiones.

En ellas, los hombres advierten el vasto flujo de fuerzas que corren por la vida. Sus juegos de ficción y de vértigo se mezclan en hábitos como el chamanismo, la danza con máscaras y la música de percusiones. Los riesgos que se advierten en estas sociedades son la embriaguez desmedida y el sobresalto religioso. La sociedad moderna, por su parte, se ha interesado más en cultivar los juegos de competencia y de azar que los de ficción y de vértigo. El cálculo que la distingue, domestica y civiliza al hombre de acuerdo a lo tasable, a lo útil, a lo conveniente.

En las sociedades modernas de contabilidad, el hombre que no mide ni cuenta es considerado un salvaje, un 'primitivo'. En ellas, el cálculo invita a los hombres a desafiar el azar y alimenta en ellos el afán por medirse públicamente entre sí, es decir: por competir. Juegos de competencia y juegos de azar: deportes ineludibles en la modernidad. El moderno, por su parte puede aprender del primitivo lo mismo que del niño y del poeta: a llevar el juego a una altura sagrada. Acaso es posible jugárselo todo sin miedo al desarreglo y con la plena confianza de que nada, en realidad, puede perderse.

§ 5. VITALISMO Y ARTE EN LA FILOSOFÍA

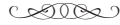
La filosofía no siempre habitó la academia, ni siempre fue cosa de conceptos o sistemas. Ella nació y,

según Aristóteles, debe resurgir del asombro ante el hecho más simple y gratuito (*Metafísica* A2, 982b12). Hay cosas, mundo, vida y alguien que lo nombra. Antes que la lectura de algún texto, la experiencia del asombro es lo fundamental para el filósofo. Tanto el asombro como el terror provocan un temblor único en el hombre. Es la nada lo que tiembla en él, el ser incomprensible de esta nada, la escritura errante de este ser incomprensible, la mansa pluma y la hoja en blanco.

La filosofía no es simplemente su historia, sus escuelas, sus representantes y conceptos. También es un extenso registro de la vitalidad pensante y de la vasta imaginaria que por escrito refleja la pluralidad de modos en que cuestiones primordiales han afectado al hombre. Hay que perderle el miedo, hay que leerla. Conviene acercársele como a una especie de atletismo físico y anímico, ejercitarnos por sus rieles y pistas, disciplinarnos en el silencio y en el tránsito sin prisa que guarda la palabra, la escritura enviada anónimamente de vida en vida. Quizá tras leer un libro de filosofía nuestra vida no cambie, y sin embargo, bien podría hacerlo. La filosofía es literatura. En su rigor anidan las palabras, un eco de la tierra, del cuerpo tembloroso, sonoro y capaz de trazar signos sobre alguna superficie. Literatura fantástica, diría Borges.

Todas las palabras son aullidos, rugidos del hombre. Con ellas llegamos a la fantasía y a la poesía,

a la ciencia y a la filosofía. En todas ellas habita la ilusión.



A partir de la recepción de Nietzsche llevada a cabo por autores como Bataille, Deleuze y Klossowski, el hallazgo de una filosofía artística y poética ha cobrado fuerza. Se trata de un modo de pensar que busca ser experimental más que científico, hermenéutico más que analítico y estético más que formal. Nietzsche quiso compensar la forma conceptual de pensar que ha caracterizado a la filosofía académica con la forma pictórica que ha distinguido al arte. La ilusión reivindica su fuerza cuando la imaginación vuelve palpable lo sonoro y lo visible a través de las palabras.

La distinción que se hace entre el lenguaje poético y el lenguaje instrumental responde a los distintos modos en que se comprende el pensar, el escribir, el ensayar. Si ejercemos la palabra como algo sagrado que resuena en nosotros y no pensándonos como quienes la *hacen* resonar, el habla y la escritura surgirán de un lugar más amplio que nosotros mismos. Hemos de apostar estas palabras conforme vivimos, entre el habla y el silencio.

II. LA ILUSIÓN MODERNA

§ 6. *La falsa sapiencia* § 7. *La verdad en la ciencia y la imaginación* § 8. *La verdad y la palabra: deseo e ilusión* § 9. *El sufrimiento humano* § 10. *El sueño de la razón* § 11. *La improvisación vital*

*El hombre moderno tiene la pretensión
de pensar despierto*

OCTAVIO PAZ

*¿Cuándo llegará, señores lógicos,
la hora de los filósofos durmientes?*

ANDRÉ BRETON

§ 6. LA FALSA SAPIENCIA

La ilusión moderna es el optimismo que cree ingenuamente en la verdad. El hombre se engaña a sí mismo al confiar en que mediante una «expresión adecuada» tiene acceso a la realidad de las cosas (Nietzsche, 2011). La ilusión del hombre moderno consiste en creerse un ente sapiente, racional, con acceso a La Verdad.

El hombre moderno delira al pretender ostentar el control sobre su vida, así como al no reconocer lo ilusorio que le impulsa en sus empresas. Este hombre ha querido pensar únicamente a la luz de la vigilia y ha fracasado en ello. El hombre moderno le ha temido a las sombras, a su propio-no-pensar, a la fuerza más fértil y oculta que guarda en sí. Se le acusa de ser un ser que mide, calcula, aprovecha y consume sin reconocerle su lugar a la poesía, a la magia y a la ilusión, al sueño oscuro que nutre su vigilia.

La dicha de la inconsciencia, de la sensibilidad mínima o nula propia de un vegetal o de una piedra es algo que este hombre pocas veces advierte. A menudo él da por sentado que corre con la mejor de las suertes al estar dotado de cierta conciencia o lucidez. Confía en ser sapiente, en guardar finalidades en cada uno de sus actos, en poseer su pasado y en dirigir su presente hacia el futuro que desea. Confía en que la vida es un progreso eterno. Se engaña a sí mismo al creer que sabe adónde se dirige y de dónde ha llegado.

Rubén Darío nombra bella y terriblemente la condición del hombre en el poema titulado *Lo fatal*, transcrito a continuación:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.
Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

La conciencia ha sido comprendida como «darse cuenta de la existencia, las sensaciones, los pensamientos y el ambiente de uno mismo», pero también como «reconocer la diferencia entre el bien y el mal en la conducta propia». Por eso se entiende que el hombre consciente es quien «siente, piensa y actúa con conocimiento de lo que hace» (Silva, 2006). El moderno pretende tener conciencia plena de sí mismo, pero ¿será posible tal clarividencia?, ¿qué será lo que, de hecho, sabe el hombre respecto de sí mismo?

§ 7. LA VERDAD EN LA CIENCIA Y LA IMAGINACIÓN

En el siglo XIX, Nietzsche acusó a Sócrates de haber sido el primer hombre que confió más en el intelecto que en el instinto. Lo denunció por haber dicho que todo debe ser inteligible para ser bello y que sólo es virtuoso el hombre sapiente. De la figura de Sócrates surgió Platón, el primer filósofo de seria ambición política, quien temió al delirio de los poetas. Más tarde, el cristianismo medieval condenó al arte por alojarse en el reino de la ilusión. Con el surgimiento del *yo* moderno, el hombre quiso distinguirse por su indagación cognoscitiva, utilitaria respecto al mundo. El ideal ilustrado privilegió la misma facultad sapiencial del hombre y pretendió sustituir al mito con la razón. Pronto, los román-

ticos reclamaron la restitución de lo irracional, lo intuitivo y lo sensible. A partir de entonces, el espíritu romántico ha renacido en medio de la crítica constante. En el siglo XX fueron muchos quienes se ocuparon de mostrar la raíz profunda que exige en el hombre nutrirse de lo no-científico, de lo intuitivo, lo poético y lo mítico.

Sin embargo, tal y como anunció Nietzsche, algunos feligreses de la verdad: investigadores y filósofos han tomado como suyo al fetichismo de las razones. Las abstracciones, los conceptos y las formas con las que trabajan han nacido, desde hace siglos, «iguallando lo no-igual» (Nietzsche, 2011). Lo gracioso es que, a pesar de ello, algunos se tomen sus «razones» y más recientemente sus «cuentas» con tanta seriedad. Hasta la fecha es común que algunos estudiosos de la ciencia y la filosofía tengan la ingenuidad de considerar a su intelecto como algo que, por vía de conceptos, (o números) sondea la realidad y descubre la verdad.

La verdad que ilusiona al hombre moderno se manifiesta en los productos *científicamente comprobados* como «los mejores» que son vendidos por los medios de comunicación masiva. Se compra en cada pasta de dientes que nos convence por su supuesto blanqueador inigualable. Pero aunque ella finja ser intocable con su rezo de razones, siempre es relativa y nunca absoluta. Siempre es anunciada desde una perspectiva y versa sobre relaciones entre

cosas, mismas que se tejen desde juicios, cálculos, impresiones y metáforas humanas.

La mayoría de los científicos se ha ocupado de la ciencia como mero útil, no ha procurado que en ella florezca también lo poético. Sin embargo, un hombre como Roald Hoffmann sabe bien que los modelos metafóricos son recursos habituales en la ciencia y que, además, las comunidades científicas no siempre lo aceptan. Ese mismo hecho, que ella esconde las ficciones necesarias con las que trabaja en su pretensión de verdad, fue llamado por Nietzsche *el problema de la ciencia*. Hoffmann, un hombre que empezó a escribir poesía a los cuarenta años y que obtuvo el Premio Nobel de Química poco después, aseguró en un aula de la UNAM que tanto la ciencia como la poesía consisten en algo así como andar a tientas mientras la palabra vacila, temblorosa y traslúcida, al filo de la intuición. Para ejemplificar esto en el terreno de la ciencia habló de cómo durante la creación de la tabla periódica de los elementos químicos, los espacios vacíos invitaban a imaginar nuevas formas y a corregirlas hasta que el mapa explicativo quedó terminado. Para mostrar lo mismo en la poesía, expuso una diapositiva del manuscrito del poema titulado *El tigre* de William Blake. En él se apreciaban borrones y palabras encimadas, correcciones, caminos truncos y resueltos. Al parecer, Hoffmann quería resaltar que la invención, poética o

científica, exige imaginar posibles soluciones una y otra vez, re-articular las piezas en cuestión, hasta que los errores ya no sean perceptibles y por un tiempo impreciso se imponga el encanto pasajero de un sentido o *una verdad provisional*. El lector se detiene ante una obra que considera estéticamente lograda o ante una teoría que encuentra matemáticamente o argumentativamente consistente.

Ilusiones y quimeras siempre impulsan al hombre, trátese de ciencia o de poesía, de política o de religión. Ellas mismas impulsaron al joven Nietzsche en su proyecto de «*ver la ciencia con la óptica del arte y el arte, con la de la vida...*» (Nietzsche, 2007, 28). Igualmente en su pretensión de invertir el platonismo que lo llevó a privilegiar «lo intuitivo» y «lo artísticamente creador» en el hombre sobre toda racionalidad o sapiencia. No podemos negar que en esa inversión parece querer mostrarse *cierta verdad*. Más tarde, sin embargo, él mismo quiso evitar ser víctima de las mistificaciones y los hechizos del arte y dijo que *el problema del arte* es que esconde en la fabulación su deseo inconfesado de verdad. De cualquier manera, también anotaría: es imposible extraer del arte un consuelo metafísico, pues la experiencia que lo distingue es la ausencia.

§ 8. LA VERDAD Y LA PALABRA: DESEO E ILUSIÓN

Para Wilhelm Gottfried Leibniz, como para la mayoría de los filósofos, Dios no es alguien a quien se le ofrenden rezos, sacrificios, ni danza ni música. Su Dios es el concepto que significa el Supremo Fundamento, la Razón de Ser del mundo, la *causa sui*. ¿Es posible habitar sin ese Dios, sin esa apelación oculta a La Razón para fundamentarlo todo? Los presentes ensayos quieren propiciar la suspensión momentánea del *principio de razón suficiente*, esa extravagancia del moderno que quiere explicar todo lo que ocurre. Esto no significa la renuncia a la razón, sino su inserción al ámbito del juego. La razón moderna es insuficiente. Cristóbal Holzapfel lo explica así:

El asunto es reconocer que al fin y al cabo *todas nuestras justificaciones, y las justificaciones de las justificaciones, no constituyen verdaderamente justificación definitiva alguna, y ello quiere decir, al mismo tiempo, que no existe la Justificación* (con mayúscula), el Fundamento, la Razón Suficiente, en el que pudiéramos apoyarnos y afirmarnos. (Holzapfel, 2003, 174)

Leibniz afirma en su *Teodicea* que todo acontecimiento tiene su causa o razón. Según él, hay un orden que se encarga de que las cosas sean y de que sean como son y no de otro modo. Y sin embargo, el hombre, como la rosa de Angelus Silesius, es sin *por*

qué, es más él mismo cuando se permite la libertad de ser una apuesta vital sin argumentos ni razones.

Heidegger nos recuerda en *Der Satz vom Grund* que Leibniz escribió: «una verdad sólo es verdad si puede darse razón de ella»; que para él la verdad era una proposición verdadera, un juicio correcto. Heidegger contrasta esa visión con la de Angelus Silesius, quien por su parte escribió «La rosa es sin por qué, florece porque florece, ella no se considera a sí misma, no se pregunta si es vista».

Al parecer, *la verdad* es un invento del hombre, una ilusión necesaria, útil y sana en ocasiones. Nietzsche escribió al respecto:

¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, tras un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijadas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han quedado gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal (Nietzsche, 2011).

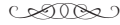
Todo lo que decimos surge de lo sensible que fluye desde la imaginación y desemboca a nuestra gramática. La palabra es un eco, un signo, un balbuceo que no alcanza a tocar las cosas y sin embargo

se dirige a ellas. El intelecto aprende de la intuición y juega en contrapunto con las metáforas que, espontáneas, se condensan en expresiones vivas. Acaso es posible decir tanto el temblor variable del cuerpo y la sangre como el pulsar de signos que insiste en nuestra sien. Friedrich Nietzsche nos recuerda que en la palabra del hombre no hay causalidad, ni exactitud, ni adecuación. Lo que a lo mucho hay en ella es una relación estética [*ein ästhetisches Verhalten*], una extrapolación indicativa [*eine andeutende Uebertragung*], una traducción balbuciente a un lenguaje completamente extraño [*eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache*] (Nietzsche, 2011, 615).

Según pensaba el joven Nietzsche, el impulso fundamental del hombre es el artístico, el mítico, la construcción de metáforas. De acuerdo con lo cual, todo decir habría de nutrirse necesariamente del mismo impulso.

La enunciación consiste en una translación estética bastante complicada. El intelecto revisa la extrapolación de imágenes y movimientos, esquemas y diagramas sobre flujos variables que ofrece la imaginación. La labor creativa corresponde a la fantasía. Cuando ella adviene al hombre, éste deviene creador. Tanto nuestra vida como nuestro pensamiento se encuentran bajo el continuo influjo de lo que escapa a la razón. Por eso, lo mejor quizá sea arrojar nuevas metáforas, quebrar el falso equilibrio de la

conciencia y saltar fuera de la comprensión moderna de la *razón* y la *verdad*.



Todo hombre se esperanza, se ilusiona en algo: sea en alcanzar la Razón de ser, la Verdad de las cosas o el éxito. Algunos desean que la belleza, el amor, la dicha o la poesía les acompañen. De una manera u otra, nuestro pensar está sujeto a deseos y espejismos, *wishful thinking*, escribió en *Rayuela* Julio Cortázar.

§ 9. EL SUFRIMIENTO HUMANO

El hombre es la tensión constante del sueño y la palabra, de la locura y la lucidez, del odio y el amor, de la malicia y la inocencia. Bías, a quien Heráclito consideró el más brillante de los sabios griegos, escribió: «Los más de los hombres son malos» (García Bacca, 1982, 232). Su sentencia, escrita en el interior del Templo de Apolo después de las sentencias de Cleóbulo, Solón, Tales, Píta-co, Periandro y Quilón, tiene bastante fuerza para derruir todas las empresas políticas, económicas, jurídicas y morales del hombre, quien, al no escucharla, ha mostrado su total indiferencia y pereza por re-conocer la propia ignorancia, crueldad y codicia.

El hombre moderno ha tratado de evitar el sufrimiento a toda costa. Por ello se ha representado la verdad únicamente a partir de lo que le es agradable. La verdad no es simplemente palabra de Dios, ni adecuación, ni convención, ni lo científicamente comprobado. La verdad es, ante todo, la belleza fugaz de una metáfora robusta, el fuego azul y artificial del que dispone el hombre. Nietzsche creía que la verdad debe afirmar y acrecentar la vida, aunque el dolor y la muerte sean inevitables en ella.

El dolor y el sufrimiento pueden despertar en nosotros un singular estado anímico e incluso una fuerza superior que se mantiene en reserva, casi olvidada, mientras no requerimos de ella. Pero no sólo padecemos cuando algo nos duele, también cuando advienen el pensamiento y la imaginación, cuando vivimos, cuando enaltecemos las fuerzas que nos atraviesan.

Yo no piensa. El pensamiento, como el sueño, llega a nosotros. Pensar es dejar que la palabra llegue a cualquier hora y en cualquier lugar, dejarnos trasladar por el desfile de imágenes, por los sueños y las pesadillas que tiñen nuestro mundo. «Los pensamientos pasan nadando como los arenques», (Jünger, 1987, 50). O en la imagen de Eddie Vedder: «*Thoughts arrive like butterflies*». De cualquier manera, lo más importante es que si bien la llegada del pensamiento es un evento, su pronta partida y su extensa falta, también lo son.

§ 10. EL SUEÑO DE LA RAZÓN

La ilusión moderna ha envuelto al hombre y lo ha llevado a un pantano, a un remolino, a una pesadilla. Francisco Goya lo predijo en uno de sus *Caprichos*: «El sueño de la razón produce monstruos». El enunciado no sólo significa que cuando la razón descansa, lo terrible emerge, sino ante todo, que las quimeras que ella engendra son atroces. En el famoso dibujo, la lechuza, el ave emblemática del filósofo, sufre una mutación terrible y deviene el monstruo de la razón.

§ 11. LA IMPROVISACIÓN VITAL

Atrevernó a tomar una pluma y dejar un trazo verbal sobre lo que nos pasa es un modo de jugar más libre y despreocupado que ceñirnos a un esquema racional y medido.

Escribir esto es la alquimia de un encuentro, el expuesto nervio de un ser vivo y mortal. Un balde de agua fría nos despierta hacia la extraña claridad de que estamos soñando. La ilusión que enciende la escritura es un deseo que se mece. Emprendemos el viaje como alzamos el vuelo. Basta mirar abajo unos segundos para vaciar nuestras potencias. La distancia que separa aquellos que somos de aquellos que podemos ser es siempre incognoscible. Sólo nos

queda extrañarnos de las propias manos, del cuerpo y de aquello que ocurre sobre él. Arrojadó en un suelo y sin raíces, en la fragilidad de estar aquí, sin brújulas ni astros, sólo nos queda llegar y comenzar de nuevo, sin hora pero a tiempo. La estación en turno nos invita a improvisar.

III. LOS JUEGOS DE «LA RAZÓN»

§ 12. *Todo comenzó como un juego...* § 13. *Del «juego del lenguaje» al juego de «la razón».* § 14. *El teísmo de Occidente.* § 15. *La razón moderna: pensamiento y habla.* § 16. *La razón insuficiente.* § 17. *Tener razón*

*¡Envidia alegres, cordialmente libres,
el tono, el corazón y la hospitalidad
de este libro tan poco razonable!
creedme, amigos, ¡no para ser maldita
me fue concedida mi sinrazón!*

FRIEDRICH NIETZSCHE

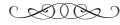
§ 12. TODO COMENZÓ COMO UN JUEGO...

La noción de «juego» ha sido medular para algunas cosmogonías y filosofías antiguas y modernas. Heráclito, Nietzsche, Heidegger y Fink son algunos de los hombres que han alimentado aquella mitología en que aparece el juego como regidor oscilante del devenir, del curso de la vida, de la existencia del hombre y de todo su quehacer.

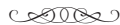


Heráclito dijo que las opiniones humanas son juegos de niños (§70), que el tiempo es un niño jugando (§ 52) y que el mundo es el fuego siempre vivo «que se enciende mesuradamente y mesuradamente se apaga» (García Bacca, 1982, 241-242). También dijo que el conflicto, la guerra [*pólemos*] es lo que engendra todas las cosas (§53) y que la discordia es justicia (§80). Creía en una destrucción cíclica y en

una recreación constante del universo a partir del fuego pendular (§30).



Friedrich Nietzsche partió de las imágenes, de los pensamientos de Heráclito y señaló, que según el mismo, aunque la injusticia exista para la escasa razón del hombre, no lo hace para la razón del Dios. Nietzsche creía que la inocencia de un simultáneo devenir y perecer, construir y destruir, como la que describió Heráclito, sólo ocurría en este mundo mediante el juego del artista y del niño. Con la figura metafórica del niño, Nietzsche representa al hombre que ha alcanzado no ya la madurez que deseaba Kant, sino la afirmación de la indómita «pulsión de juego» [*Spieltrieb*]. La metáfora del niño encarna en el hombre que se ampara bajo la serena alerta de que la ilusión y el juego son siempre sus motores. Este hombre-niño afirma lo sagrado del devenir y olvida lo pasado. Nietzsche se refiere a un hombre que, incluso en pleno des-encanto, re-encanta la vida con su canto, con su conjuro rítmico y musical.



Martin Heidegger escribió que la existencia humana, la razón-fundamento y la esencia del ser mismo se manifiestan como juego (Ferrater Mora, 10-32). Negó que la existencia del hombre, la razón que él

conoce y la esencia del ser mismo fueran explicables por medio de razones. Acaso creía que la existencia, la razón humana y el ser de las cosas no emergen por una razón, sino, en todo caso, por un exceso azaroso del juego del destino.



Eugen Fink se apoyó en Heráclito, Nietzsche y Heidegger para pensar no sólo la dimensión antropológica del juego, sino la posibilidad de una ontología del mismo. Para él, cada juego es «un ensayo de vida, un experimento vital» (Fink, 1966, 21). Para él:

El juego humano es una producción, de tono alegre, de un mundo lúdico imaginario; es una extraña alegría por la “apariencia”. El juego se caracteriza siempre también por el momento de la representación, por el momento del sentido; y siempre es transfigurador: logra la “aligeración de la vida”, logra una liberación pasajera, sólo terrena, casi una redención del peso de la carga existencial. (Fink, 1966, 22).

Pero con «el juego» no sólo nos referimos a algo humano, sino también a algo sobrehumano. Fink recuerda que desde hace veintiséis siglos, Heráclito dijo que el curso del mundo es un niño que juega. Con esto nos recuerda que no sólo somos jugadores, sino que «nosotros, hombres finitos, estamos (...) “puestos en juego” en un sentido profundo» (Fink,

1966, 29). Sobre eso mismo, Jorge Luis Borges anotó en el soneto II titulado *Ajedrez*:

También el jugador es prisionero
 (la sentencia es de Omar) de otro tablero
 de negras noches y de blancos días.
 Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
 ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
 de polvo y tiempo y sueño y agonías?

(Borges, 1975, 159)

§ 13. DEL «JUEGO DEL LENGUAJE» AL JUEGO DE «LA RAZÓN»

El juego también se relaciona con la gestación del mundo por parte del hombre. La expresión «juego del lenguaje» [*Spiel der Sprache*] es original de Ludwig Wittgenstein, quien dijo que no debemos preguntarnos por los significados, sino por los variados usos que le damos al lenguaje. En realidad, de acuerdo a esto no habría uno, sino innumerables juegos. Detrás de cada uno sólo habría el uso distintivo y el modo de vida que lo respalda. El concepto de «razón», por ejemplo, hace referencia a múltiples contextos en que ha participado esa palabra. Por ello, hablar del «fracaso de la razón» sólo sería justificable en tanto que el concepto de «razón» al que nos refiramos sea localizable en determinados usos o juegos.

Partiendo de la teoría de Wittgenstein sobre los juegos del lenguaje, es posible decir que el concepto de «razón», como cualquier otro, es plurívoco. Con él puedo nombrar una cantidad enorme de usos, de relaciones posibles con otros conceptos. Al decir aquí «la razón moderna» no pretendo remitirme simultáneamente a todos los usos que se le han dado a esta expresión, sino a aquellos en que ella ha sido revelada como excedida, miope, de fondo irracional e insuficiente.



Heidegger también se refirió a la expresión «juego del lenguaje» [*Spiel der Sprache*] y dijo que ella no se refiere a un mero «jugar con el lenguaje» [*Wortspielerei*] sino a un modo de escuchar lo que el lenguaje dice propiamente cuando habla (Ferrater Mora, 1032). Para él, en los juegos del lenguaje, el hombre es hablante, un emisor heráldico y escucha, un receptor atento.

§ 14. EL TEÍSMO DE OCCIDENTE

La Razón de Ser del mundo, la *causa sui*, ha sido encontrada por muchos filósofos en el concepto «Dios». Se trata de la idea de un Dios creador y gobernador de todo. El teísmo de Occidente nació con una invención de Aristóteles en lo que representa

uno de los momentos de creación fantástica de mayores consecuencias para la historia del hombre, a saber: el momento en que este filósofo inventó un Dios que en su inmovilidad lo impulsa todo. Semejante Dios era necesario como pre-supuesto para fundamentar una causalidad confiable y a la medida de la razón humana. A la pregunta «¿por qué hay entes y no nada?», Leibniz, como muchos, respondió: «porque Dios es» (Holzapfel, 2003, 39). Schopenhauer hizo notar que Heráclito, al igual que los filósofos chinos, no requirió del recurso de un Dios creador para pensar el mundo. Según Heráclito, un fuego eterno y complicado ha engendrado, desde la lucha y el juego, todo lo que es.

§ 15. LA RAZÓN MODERNA: PENSAMIENTO Y HABLA

Se ha llamado «razón» a cierta facultad que ha sido atribuida al hombre de modo exclusivo sobre la serie animal. Esto no ha ocurrido en todas las filosofías modernas, pero sí en varias de influencia determinante en la historia reciente (Ferrater Mora, 524). Como otros, Schopenhauer y Heidegger han criticado esta comprensión. La razón, bien lo dice Schopenhauer en su tesis doctoral, no es simplemente un «privilegio del hombre». Según él, la mayoría de los filósofos han tenido una estima demasiado alta de ella y han deseado convertirla en una facultad fun-

dadora y exclusiva del hombre. El problema, como nos dice en el mismo texto, es que desde antes de la modernidad se ha comprendido a la razón como «conocimientos abstractos, discursivos, reflexivos, ligados a las palabras y mediatos». A esa razón no se le reconoce el estrecho vínculo que guarda con el arcaico pulso de los conocimientos «inmediatos, intuitivos, sensitivos». La denuncia de Schopenhauer a los filósofos tradicionales nos recuerda la palabra de Gerard de Nerval, quien en su poema *Versos dorados* nos dice: «¡Hombre! Libre pensador – crees que eres el único pensante / En este mundo, donde la vida estalla en todas las cosas».

Heidegger, por su parte, ha dicho que lo que se ha perdido en la *ratio* medieval y moderna es la esencia primigenia de dos conceptos griegos que quizá convenga revisar, el decir [*légein*] y el pensar [*noein*] (Heidegger, 1971, 123-125).

En contra del prejuicio moderno más popular, que confunde al pensamiento con el descubrimiento y la ocurrencia, cabe decir que el pensar nunca conduce a un saber como la investigación científica, no aporta ninguna sabiduría aprovechable de la vida, no descifra enigmas del mundo, y tampoco infunde inmediatamente fuerzas para la acción (Heidegger, 1971, 161). El pensamiento no sólo se ocupa del *qué* ni del *cómo* de las cosas, sino que, ante todo, se demora en el hecho más simple. Desde Grecia antigua distinguían: Una cosa es preguntarnos *qué es* la vida

y otra cosa muy distinta asombrarnos ante el hecho de *que es*. Con lo segundo se nombra algo fácilmente inadvertido, pero también algo que inspira gratitud y recuerdo. Pensar no significa únicamente medir o contar. El pensar no es una simple acción del hombre, ni tampoco una facultad que él pueda ejercitar con dominio o resolución definitiva. El control que el hombre moderno ha pretendido detentar sobre el mundo entero, incluido él mismo y los pensamientos o las palabras que le llegan, es un simulacro ya advertido. Es apremiante demorarse en la dificultad de lo más simple.

El habla tampoco es una facultad del hombre para decir, enunciar y fijar algo, sino más bien su rasgo esencial. Citando a Humboldt, Heidegger nos recuerda que ella no es una obra, sino siempre una actividad transitoria, «una preservación incompleta, momificada pero necesaria que pide, pues, siempre de nuevo que se intente hacer perceptible el discurso vivo» (Heidegger, 2002, 183). El hombre no es un ente privilegiado que domine y haga uso del lenguaje bajo control alguno. En el habla no hallamos una propiedad más del hombre. Ella «no es sólo un instrumento que el hombre posee entre otros muchos, sino que es lo primero en garantizar la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes» (Heidegger, 2006, 111). Hay mundo porque hay habla. El habla es el acontecimiento que dispone al hombre en la posibilidad de ser histórico. Heidegger

advierde que, según Humboldt, el mundo es la labor del espíritu puesta entre el hablante y las cosas. Para él, el habla es mundo y visión del mundo.

Según Heidegger, la poesía y el pensar son el hablar primigenio, el lenguaje que habla a través del hombre. El hablante ordinario sólo utiliza las palabras, pero en el pensar y el poetizar, ellas no son meros útiles, sino que resuenan y son atendidas desde su libertad y sentido. Para corresponder al habla, se requiere de las cosas y de los demás hombres, de todo aquello que condiciona a las primeras y de lo que da su temple a los segundos. Escuchamos el decir de los hombres porque pertenecemos a él. En la medida que correspondemos a nuestra riqueza más esencial, al habla, podemos reaparecer en las imágenes que somos. Heidegger nos dice: «Basta con la simple y súbita, inolvidable y por ello siempre nueva, mirada a aquello que nos es familiar pero que no intentamos ni conocer ni, menos aún, reconocer de un modo que le sea apropiado». (Heidegger, 2002, 191). Según él, el pensar y el decir más profundos deben surgir tanto de la soledad como de la afectación, de la influencia, del estar rodeados al unísono de «lo contemporáneo y lo tradicional» (Heidegger, 2000, 401). El pensar y el decir no son productos de méritos individuales. La palabra no es propiedad de nadie. Somos sus heraldos.

§ 16. LA RAZÓN INSUFICIENTE

Desde que el hombre advirtió que comprender a «la razón» como recurso y privilegio es insuficiente, ella, con sus sentidos insondables, ha vuelto atrás, hacia su propio origen, a ese tiempo en que el instinto, hoy considerado por muchos como opuesto a ella, la alimentaba y la hacía crecer. No basta con hacer algo, ni con tener la verdad, ni con la escasa conciencia del común hombre moderno. En los nuevos juegos de lenguaje, la confianza en «la razón» llega también de la intuición, de la vivencia, de la reinención del sentido.

La oposición entre el intelecto y el instinto ha resultado nefasta para el hombre. El hombre que se piensa a sí mismo como *racional* no vislumbra lo poético de su existencia. Él mismo ha sido mutilado por su razonante comprensión del tiempo, del ser y las cosas, por los ideales en que ha fundado la idea de sí mismo.

Hoy no sólo se busca la memoria de alguna antigua y olvidada potencia, se invocan las fuerzas que acrecientan nuestra vida. No sólo hay que mostrar lo amable, lo bello, sino también lo detestable, lo terrible que somos. Entre el son y el ritmo del surtidor que emerge en cada cosa que es, en cada movimiento circundante, en cada pensamiento o impulso, una fisura crece y abre espacio al decir. El mundo solicita la palabra, el lenguaje, la nominación variable.

§ 17. TENER RAZÓN

Se tiene razón sin detentarla, dejándola danzar con la intuición. *Tengo razón* cuando algo que me late ensancha la vida, aunque no sepa ni pueda precisar definitivamente qué causas me mueven en cierto sentido. *Tener razón* no significa en realidad *tenerla* en el sentido de *poseerla*, sino ser guiados por ella oportunamente en relación a lo vital.

Nietzsche, quien quiso poner en su lugar a la razón, escribió en el poema *Entre amigos*:

Lo que yo encuentro, lo que yo busco,
¿estaba ya en algún libro?
¡Honrad en mí la secta de los locos!
¡Aprended de este libro enloquecido
Cómo la razón –«entra en razón»!

(Nietzsche, 2005, 37-38)

IV. EL JUEGO Y EL PELIGRO

§ 18. *La instauración del lenguaje.* § 19. *El sufrimiento en la escritura.* § 20. *El peligro de ser*

*La poesía es un juego peligroso,
lleva también el silencio
cuando no encuentra su lenguaje.*

ALEJANDRA PIZARNIK

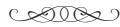
*Debe partir a tiempo,
aquel por el que habla el espíritu.*

FRIEDRICH HÖLDERLIN

§ 18. LA INSTAURACIÓN DEL LENGUAJE

En cada juego que el lenguaje se ensambla, el mundo se renueva, se recrea y se funda como un espacio que nos es posible explorar mediante el dialogo oral y escrito. El mundo puede alzarse desde una variación infinita de palabras. Los enunciados pueden inscribirnos en el mundo, instaurar la fantasía que nos afecta. Puede decirse que el sentido de la existencia ha de ser recreado por cada quién a cada instante, o que consiste en la salvación. También es posible enunciar que la existencia no tiene ningún sentido y que en realidad consiste en un mal que, si corremos con suerte, acabará pronto. El peligro del lenguaje es su ingobernable magia. La palabra se desboca y deviene conjuro, maleficio o encanto. Su poder excede al hombre. Ella persigue nombrar, decir lo que le pasa a sus heraldos, dejar huella escrita de su mundo.

La palabra emerge, como la hoja del tallo, desde la existencia poética de todo hombre. Nombra lo que ocurre o lo que alguien imagina. Desde los cauces que ciertas relaciones y usos de palabras abren y amplían, el mundo se reforma y deviene otro.



En una carta dirigida a su madre en 1799, el poeta Friedrich Hölderlin llamó a la poesía «la más inocente de todas las ocupaciones» (Heidegger, 2006, 108). Algunos pueden estar de acuerdo en esto, pues según el dicho popular «a las palabras se las lleva el viento». Pero el asunto no es tan simple. En un bosquejo fragmentario del año 1800, Hölderlin escribió algo muy distinto de lo que le envió a su madre:

se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que con él cree y destruya, se hunda y regrese a la eternamente viva, a la maestra y madre, para que muestre lo que es, que ha heredado y aprendido de ella lo que tiene de más divino, el amor que todo lo alcanza. (Heidegger, 2006, 109).

Así pues, para Hölderlin, el lenguaje aparece como el campo en que florece la más inocente ocupación y, simultáneamente, como el más peligroso de los bienes que detenta el hombre. En *El camino al habla*, Martin Heidegger ha reflexionado sobre estas dos

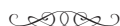
afirmaciones del poeta y, partiendo de una tercera, según la cual el hombre habita poéticamente, ha escrito que el lenguaje no es un bien que pertenezca al hombre, sino al revés. La palabra griega *póiesis* significa aparición, creación, surgimiento. El hombre, como ser hablante y arrojado al mundo, pertenece al lenguaje, a la poesía. Su disposición a actuar, a hablar y a escribir guarda una correspondencia con todo lo que escucha y lee. Leer es interpretar, acercarse al mundo y observarlo. El curso de leerlo, sin embargo, deriva en reescribirlo, en atreverse repetidamente a habitarlo.

La palabra es fundación de *lo que es*. Cada enunciado escrito es una sentencia y cada texto, una renovada instauración del mundo. A partir del habla y la escritura, el mundo se hace patente, se transforma y cobra dimensiones muy distintas. El peligro del lenguaje es la fijación del mundo con palabras, con representaciones que son tomadas por verdades.

§ 19. EL SUFRIMIENTO EN LA ESCRITURA

La escritura se cristaliza en poemas, en ensayos, en relatos, también en textos híbridos, pero nunca aspira a salvar la propia vida. La escritura exige un ritual de sufrimiento mínimo e inevitable que renueva provisionalmente el canto, la magia del decir. Si quien escribe pierde el impulso de cantarle al mis-

mo sufrimiento, el desaliento lo lleva a un silencio final y terrible. Si además, no afirma la fuerza de alguna ilusión, de algún amor, de algún juego, su vida corre el riesgo de agotarse. En el juego de la vida, el hombre oscila entre el triunfo espontáneo, efímero y la pérdida súbita, total.



Heidegger, como Hölderlin, pensaba que el poeta es un ser altamente afectado por los relámpagos divinos y por eso escribió: «La poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es». (Heidegger, 2006, 120).

Julio Cortázar, por su parte, pensaba que jugar poesía significaba «jugar a pleno, echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca» (Cortázar, 2004, 272). Para él no había nada más riguroso que el juego. Consideraba que la mejor prueba de ello es que los niños aplican las reglas de sus juegos con un rigor que supera las reglas de gramática. Cortázar pensaba que sólo los poetas y los filósofos profesionales experimentan el extrañamiento que estimula la escritura de un modo trágico o lírico. Él, quien se consideraba un poeta aficionado, decía haberlo vivido siempre desde una perspectiva lúdica y no solemne. Su amiga, Alejandra Pizarnik, quien estaba de acuerdo con Hölderlin con respecto a la inminencia del peligro en la poesía, guardaba una posición vital muy diferente a la suya. Ella alguna vez escribió que la existencia de él

y otros amigos era una razón para no aventarse por la ventana, pero tampoco eso bastó para eludir su trágico destino. Alejandra sólo se sentía viva cuando sufría, consideraba que el sufrimiento era su manera de vivir (Pizarnik, 2003, 180).

Mi vida se llama carencia. Tú quisieras reírte del mundo, de un mundo como un equilibrista ebrio que te saluda desde muy arriba. Lo quisieras, tal vez. Pero no puedes negar lo esencial, es decir, que ya has renunciado, que no sólo has perdido, sino que jamás pudiste intentar la victoria porque de antemano te expulsaron del juego. (Pizarnik, 2003, 109-110).

Pizarnik vivió desde el dolor, y culminó el infierno musical de su existencia afirmando obstinadamente su fatal destino. Poco antes de lograrlo, tras dos intentos fallidos de suicidio, ella recibió una carta de Julio Cortázar en la que él trataba de alentarla diciéndole que «el poder poético»³ era suyo.

3 En la carta que Julio Cortázar dirigió a Alejandra Pizarnik el 9 de septiembre del año 1971, escribió «yo te quiero viva, burra, y date cuenta que te estoy hablando del lenguaje mismo del cariño y la confianza –y todo eso, carajo, está del lado de la vida y no de la muerte. Quiero otra carta tuya, pronto, una carta tuya. Eso otro es también vos, lo sé, pero no es todo y además no es lo mejor de vos. Salir por esa puerta es falso en tu caso, lo siento como si se tratara de mí mismo. El poder poético es tuyo, lo sabés, lo sabemos todos los que te leemos, y ya no vivimos los tiempos en que ese poder era el antagonista frente a la vida, y ésta el verdugo del poeta. Los verdugos, hoy, matan otra cosa que poetas, ya no queda ni

Después de enterarse de la situación que atravesaba su amiga, Julio le exigía «enlace con esto que nos envuelve a todos, llámale la luz, o César Vallejo, o el cine japonés: un pulso sobre la tierra, alegre o triste, pero no un silencio de renuncia voluntaria». (Pizarnik, 2003, 110). Pero el silencio de Alejandra no fue una elección, sino un destino llevado hasta su cumplimiento. Ella escribió en un poema: «estoy en no poder más (...) vivo en peligro. Tu canto no me ayuda, cada vez más tenazas, más miedos, más sombras negras». El carácter de ella era como el del Sileno, asociaba el sufrimiento con la vida y consideró que lo mejor era morir pronto. En un poema dedicado a su amiga tras su lograda muerte, Julio adivinaba que ella querría gritarle desde la tumba: «cómo estás vivo, cómo se puede estar cuando no hay nada más que la niebla de los cigarrillos, cómo vivís, de qué manera abris los ojos cada día».

Alejandra, con su espíritu pesado, escribió en su diario:

¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuán-

quiera ese privilegio imperial, queridísima». <http://bohemika.blogcindario.com/2005/01/00014-carta-de-julio-cortazar-a-alejandra-pizarnik.html>

do ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?

Sus preguntas me recuerdan *El canto de la danza*, donde Zarathustra se pregunta: «¿Cómo? ¿Acaso vives aún, Zarathustra? ¿Por qué?, ¿para qué?, ¿con qué?, ¿hacia dónde?, ¿de dónde?, ¿cómo? ¿No es tontería seguir viviendo?» (Nietzsche, 1992, 129).

En un ensayo sobre Antonin Artaud, Alejandra escribió que él, junto algunos pocos, anuló la distancia que la sociedad moderna ha fijado entre la vida y la poesía (Pizarnik, 1965). Se identificó con él por haber sido un hombre que experimentó en carne propia el sufrimiento aborrecible de la miseria humana y por haber escrito desde él. Alejandra advierte que Artaud no quiso sustituir la razón con la poesía, pues ni una ni otra se adecuaba a sus pretensiones. Lo que él buscaba era la eficacia para contagiar a los otros del temblor que lo acosaba.

Según Maurice Blanchot, para Artaud, pensar fue siempre «no poder pensar todavía» (Blanchot, 1994). Su derecho a hablar no se vinculaba a un poder, sino al vastísimo sufrimiento que padeció tanto física como espiritualmente. En el ensayo *Sobre Artaud*, pregunta Blanchot: «¿Es posible que el extremo pensamiento y el sufrimiento extremo abran el mismo horizonte? ¿Es posible que sufrir sea, en definitiva, pensar?» A su modo de ver, la eficacia y la importancia de la escritura automática

consistía en revelar la continuidad prodigiosa que existe entre el sufrimiento que le sobreviene al hombre, el sentimiento de ese sufrimiento y la escritura de ese sufrimiento (Blanchot, 2007, 85). [*«L'efficacité, l'importance de l'écriture automatique, c'est qu'elle révèle la prodigieuse continuité entre ma souffrance, mon sentiment de souffrir et l'écriture du sentiment de cette souffrance».*]



Alejandra Pizarnik también se identificó con Gerard de Nerval, otro hombre que desde el sufrimiento acercó la vida y la poesía. Años antes de quitarse la vida en una noche helada por las calles de París, Nerval escribió un poema titulado *Resignación*. La quinta estrofa dice así: «¿No es acaso mi hermana esa hoja que cae, / segada antes de tiempo por un soplo cruel? / ¿Acaso no iré yo a bajar a la tumba / en la flor de mi vida?» (de Nerval, 1974, 63-64). Al parecer, él gozaba y sabía su destino. Su palabra nos muestra una lucidez extrema. En el mismo poema, escribió: «¿Por qué temerle a un sino que habrá de cumplirse? La muerte es sólo un sueño».

§ 20. EL PELIGRO DE SER

Todo *lo que es* se encuentra en juego siempre. Hay peligro desde que hay silencio y lenguaje, desde que

emerge la vida y el riesgo de perderla. La vida no se trata de un juego inofensivo, sino de uno altamente indefinido y frágil, cuyas reglas pueden cambiar en cualquier instante. El vaivén es inevitable en ella, como lo es la finitud en todo. Se participa del juego de la vida a cada instante que se es. Se arriesga el curso del supremo juego al cruzar una avenida, al tomar el volante de un vehículo, al abordar el autobús o el metro, al ser intervenidos quirúrgicamente, al mostrar afecto por la mujer amada, al no hacerlo, al practicar un deporte, al cultivar un hábito o un vicio, al decir lo que se siente o se piensa. Sin que sea posible controlarlo, el curso de la vida puede modificarse al cambiar o al fijar una rutina, al emprender un viaje o al quedarse en casa, al decir *sí* en vez de *no*, y viceversa.

El riesgo de ser consiste en llegar a ser lo que se es y también en no llegar a serlo. El riesgo de nacer es salir al mundo y también no germinar del todo. El riesgo de amar es amar con locura y también con cautela. El riesgo de escribir es creer que uno escribe y también resignarse a transcribir lo que dicta una voz imaginaria. El riesgo del riesgo es afirmar el riesgo mismo y también el intento inútil por huir de él.

La vida le va a cada quien de un modo singular y único en cada instante. El azar nos marca desde el comienzo, nos arroja al juego de la vida sin elección. Desde esa suerte nos toca lidiar con nuestro

contexto, con nuestras circunstancias, con nuestra constitución física y anímica. El hombre común juega a encargarse de su propia existencia, de su propio destino, pero se olvida del propio peligro y de otras posibilidades.

El tono oscuro que guarda la palabra de ciertos escritores que son llamados *malditos* no es resultado de un capricho personal. La maldición está en el tono, en el dolor que perfuma y distingue sus vidas.

V. LA (DES)-ILUSIÓN SUPREMA

§ 21. *La creación y la crítica* § 22. *La desilusión implícita*

Nuestra grandeza reside en la suprema ilusión.

FRIEDRICH NIETZSCHE

*Cuando la filosofía pinta el claroscuro,
ya un aspecto de la vida ha envejecido y en
la penumbra no se le puede rejuvenecer,
sino sólo reconocer: el búho de Minerva
inicia su vuelo al caer el crepúsculo.*

WILHELM GOTTFRIED HEGEL

§ 21. LA CREACIÓN Y LA CRÍTICA

Ha creación y la crítica no se excluyen. Quizá, incluso, puedan complementarse. Escribirlo es reiterarlo, no una novedad. Recordemos la palabra de Nietzsche:

En un ámbito está la fuente de la fuerza, en el otro el regulador: hay que calentar con ilusiones, acentos unilaterales, pasiones; y con ayuda de la ciencia que conoce hay que evitar las consecuencias malignas y peligrosas de un recalentamiento. (Nietzsche, 2000, 209).

A diferencia de Nietzsche, quien pretendía la separación de estos ámbitos, Friedrich Schlegel tuvo antes la intención de fundir «la poesía y la prosa, la genialidad y la crítica» (Safranski, 2009, 56). Los

primeros románticos habían asumido al arte como el impulso del hombre para jugar con todas sus fuerzas, «con la razón, el sentimiento, la imaginación, el recuerdo y la esperanza» (Safranski, 2009, 45). Para ellos, la crítica no se oponía al arte, le pertenecía íntimamente.

§ 22. LA DESILUSIÓN IMPLÍCITA

El error, como el sufrimiento y la muerte, nos es inevitable. Temerle al mismo consiste en el error supremo. Nuestro destino errante es una bendición. Hacia él nos dirigimos en cada obra, en cada juego, en cada ilusión. El círculo que somos no se salva de la muerte, del fracaso, del desencanto y del límite.

VI. LA ESCRITURA Y EL CONTEXTO

§ 23. *El autor y su contexto: literatura, filosofía y ciencia* § 24. *La escritura como vehículo de dogmas*
§ 25. *La ilusión del éxito*


De un libro que merece tal nombre hay que esperar que haya modificado al lector. Tras la lectura nunca sigue siendo ya el mismo.


ERNST JÜNGER

En suma, los favores y beneficios que prodigan los tiranos se dirigen únicamente a aumentar el número de quienes consideran provechosa la tiranía, en términos que pueda rivalizar con el de los amantes de la Libertad.

ÉTIENNE DE LA BOÉTIE

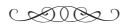
§ 23. EL AUTOR Y SU CONTEXTO:
LITERATURA, FILOSOFÍA Y CIENCIA

 cada instante, somos formados y deformados por una pre-comprensión singular de las cosas. Cada uno de nosotros está siendo orientado y marcado por expectativas, pretensiones y prejuicios que se transmiten socialmente.

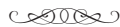

Muchos han advertido que sólo por ignorancia creemos ser originales. A pesar de ello, es preciso volver a decirlo. Todo texto responde a un contexto. A lo mucho, quiere escapar de él o re-crear lo que ya antes ha sido dicho en otro lugar. De cualquier

manera, el ambiente y las influencias condicionan a los autores, sin importar si éstos pretenden escribir literatura, filosofía o ciencia.

El contexto es un pre-texto para recrearse, para re-inventar-se, para llegar a ser de nuevo.



Según André Breton, la literatura es un camino distintivamente triste que lleva a todas partes. Lleva a todas partes y a ninguna, habría que añadir. Porque con ella no es posible fundar nada, o por lo menos nada duradero. Con ella, si acaso, podemos instaurar ilusiones pasajeras que se re-inician en cada lectura, pero cuyo derrumbe siempre sigue al instante mismo de su acabamiento.



Durante la primera mitad del siglo XX la filosofía se dividió en dos tradiciones: continentales y analíticas. Esta afirmación es útil para comprender algunas cuestiones básicas. Si nos adherimos momentáneamente a ella, podemos suponer que por un lado estaban quienes consideraban que la filosofía era una gran conversación en la que el sujeto se preguntaba y participaba en su propia construcción; y que por otro lado estaban quienes comprendían la filosofía como un análisis lingüístico. Las diferencias contextuales de las que partían y las formas de abordar los temas suscitaron la impresión de que se

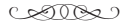
trataba de dos maneras claramente distintas e irreconciliables de hacer filosofía, aunque varias de sus temáticas coincidían. Como Richard Rorty señaló, en ambas tradiciones se escribió acerca del sujeto, la metafísica, el giro lingüístico y el relativismo.



Las investigaciones científicas, como ya lo dijo en su momento Thomas Kuhn, también dependen de su contexto socio-histórico. La ciencia está al servicio de los hombres, de sus metas, expectativas, de sus deseos y sus valoraciones. Es por ello que no existe un conocimiento neutral, desinteresado y objetivo. Toda investigación científica se realiza dentro de una comunidad específica y está sujeta a intereses, así como a las situaciones variables que se presentan como consecuencia de aplicar ciertas metodologías o estructuras cognitivas.

El hecho de que alguien opte por aplicar ciertos instrumentos y ciertas metodologías no garantiza que su camino sea el único o el mejor. No existe *El Método Científico*, aunque algunos investigadores presupongan que el método experimental inductivo-deductivo es la única vía confiable. Encontramos este prejuicio frecuentemente en los contextos sociales donde la ciencia no ha sido reconocida como actividad indagadora y errante, como algo lúdico y creativo. Los caminos o métodos son muchos, aunque esa diversidad pasa inadvertida por quienes

están urgidos de respuestas, de conclusiones y de productos. La prisa ahuyenta la posibilidad de cuestionarnos.



Los caminos siempre son múltiples y se descubren, se conocen necesariamente sobre la marcha, así ocurre en la literatura, en la filosofía, en la ciencia y en la vida misma.

§ 24. LA ESCRITURA COMO VEHÍCULO DE DOGMAS

Si afirmara aquí que este escrito dice La Verdad, seguramente perdería cualquier residuo de credibilidad ante el lector. Hay algo aquí en movimiento. Algún sentido nuevo surge en la imaginación de alguien cuando se demora en un libro, en una obra musical, en una construcción. El hecho de que no asegure aquí decir *La Verdad* no significa insinuar que esto sea una mentira, aunque en parte lo es.

La verdad que no se reconoce también como ilusión, artificio y creación tampoco está dispuesta a nutrirse de otras verdades, de otras perspectivas, de otras estéticas y líneas persuasivas, por eso deviene dogma, soporte para la xenofobia y otros fundamentalismos.

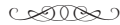
§ 25. LA ILUSIÓN DEL ÉXITO

El deseo de alcanzar el éxito económico es una ilusión más moderna que el deseo de tener razón o de saber la verdad acerca de algo.

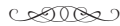
En nuestro contexto, el mero hecho de que a alguien le paguen por realizar una actividad, lo convierte en alguien más o menos respetable. Además, es importante subrayar que el respeto que se recibe de la gente es en la mayoría de las ocasiones proporcional al nivel socioeconómico que se tiene o aparenta. La gente dice que alguien tiene una *buena calidad de vida*, o un *buen nivel de vida* cuando supone su éxito económico. «A fulanita le está yendo muy bien» –dicen, para expresar que al referido le pagan generosamente por lo que hace. La medida del *bien* es el dinero, parecen suponer. Es por esto que en nuestro contexto cuando se dice que alguien *vive bien* (económicamente hablando), su status social y político adquiere una mayor estima, crece dentro de las comunidades y los grupos. Cuando a alguien comienza a irle *bien*, las mayorías lo apoyan, aunque casi siempre lo hagan hipócritamente.

El joven narcotraficante que busca el respeto de sus vecinos, parece obtenerlo cuando su poder adquisitivo aumenta. Lo mismo ocurre entre políticos o empresarios. ¿Será igual entre escritores? Aunque las obras literarias de vez en cuando son leídas con más detenimiento tras haber logrado cierto renom-

bre, la suma de dinero que acompaña las becas, los estímulos literarios, los concursos, es por lo general muy limitada y esporádica en relación a las ganancias y a los salarios de criminales, políticos, burócratas, empleados y otros técnicos. Quien escribe no puede vivir del amor al arte, pero si alguien juzga que su prisa por obtener dinero es excesiva y que le ocupa más esfuerzo que su amor por la escritura, entonces corre el riesgo de ser tachado no de escritor, sino de mercenario. Es fácil olvidar que las condiciones materiales de existencia (alimento, salud, educación, vivienda, etc.) son importantes también para quien desea hacer de la escritura una forma de vida.



Lo prioritario para quien escribe, es escribir. En este oficio, lo urgente es demorarse en las palabras, en las imágenes o en las ideas y no correr en busca del aplauso de la crítica y los contemporáneos, como Jünger advertía.



En el mundo moderno hay puestos académicos que exigen de las personas devenir autores de artículos, de tesis, de libros. Hay a quien le pagan por *investigar*. Muchos gozan de los beneficios sin cumplir el trabajo. Otros lo cumplen por obligación. Uno que otro todavía escribe simplemente por gusto (haya

beneficio económico o no), pero sólo tras convenirse a sí mismo de haber leído atentamente a *otros*. La gran conversación re-inicia auténtica y silenciosamente gracias a la fuerza de los textos y al impacto que éstos ejercen sobre los lectores (sin importar el fracaso o el éxito económico de quienes los escriben).

Leer y escribir no es un negocio, es dejar-se afectar por la palabra, abrir-se al diálogo; es permitir pacientemente que los frutos inconscientes de la imaginación arriben a otros puertos y exponerse a la inminencia del propio naufragio. Es renunciar al mando y cederle al tiempo un barco de papel que también es una carta. Ignoramos siempre cuando, lejos de nuestro testimonio, reemerge un cúmulo de sombras en el desierto de los signos. Las palabras son puertas que conducen a pasajes que contienen otras puertas. Entre esos laberintos de lo posible, vagamos sin remedio.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanchot, M. (1994), Sobre Artaud, *Zona Erógena*, núm. 17.
- Blanchot, M. (2007), *La parte del fuego*, Madrid, Arena libros.
- Borges, J. L. (1975), *Obra poética*, Madrid, Alianza y Emecé.
- Caillois, R. (1994), *Los hombres y los juegos. La máscara y el vértigo* (J. Ferreira, trad.), México, FCE.
- Cortázar, J. (s.f.). Recuperado el 1 de Agosto de 2010, de <http://www.scribd.com/doc/19338973/Julio-Cortazar-Fragmentos-varios-de-Salvo-el-crepusculo>
- Cortázar, J. (2004), *Último round*, México, Siglo XXI.
- de Nerval, G. (1974), *Las quimeras y otros poemas*, Madrid, Visor.
- Ferrater Mora, J. (s.f.), *Diccionario de Filosofía* (vol. I), Buenos Aires, Sudamericana.
- Fink, E. (1966), *Oasis de la felicidad, Pensamientos para una ontología del juego* (C. Frost, trad.), México, UNAM, Colección Cuadernos.
- García Bacca, J. D. (1982), *Los presocráticos*, México, FCE.
- Heidegger, M. (1971), *Was heisst Denken?*, Tübingen, Max Niemeyer.
- Heidegger, M. (2000), *Nietzsche* (vol. I), Barcelona, Ediciones Destino.
- Heidegger, M. (2002), *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (2006), *Arte y poesía*, México, FCE.

Heidegger, M. (s.f.), *Der Satz vom Grund*.
 Holzapfel, C. (2003), *Crítica de la razón lúdica*, Madrid, Trotta.
 Huizinga, J. (2007), *Homo ludens* (E. Ímaz, trad.), Madrid, Alianza Editorial y Emecé Editores.
 Jünger, E. (1987), *El autor y la escritura*, Barcelona, Gedisa.
 Kant, E. (2002), *¿Qué es la ilustración? publicado en Filosofía de la historia* (E. Ímaz, trad.), México, FCE.
 Nietzsche, F. (1992), *Así habló Zarathustra*, Barcelona, Planeta Agostini.
 Nietzsche, F. (2000), *El gay saber*, Madrid, Espasa-Calpe.
 Nietzsche, F. (2005), *Poemas*, Madrid, Hiperión.
 Nietzsche, F. (2007), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza.
 Nietzsche, F. (2011), *Obras completas. Escritos de juventud*, Madrid, Editorial Tecnos.
 Nietzsche, F. (s.f.), *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*.
 Pizarnik, A. (1965), El verbo encarnado, *SUR*, núm. 294, 35-39.
 Pizarnik, A. (2003), *Diarios*, Barcelona, Lumen.
 Safranski, R. (2009), *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, México, Tusquets Editores.
 Schopenhauer, A. (s.f.), *Cuádruple raíz del principio de razón suficiente*.
 Silva, G. G. (2006), *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, ECM y FCE.

CONTENIDO

I. PRELUDIO	7
§ 1. <i>El juego y la escritura</i> § 2. <i>Escribir, ensayar, pensar</i> § 3. <i>Jugar ≠ Hacer</i> § 4. <i>Ilusión y vértigo</i> § 5. <i>Vitalismo y arte en la filosofía</i>	
~~~~~	
II. LA ILUSIÓN MODERNA	21
§ 6. <i>La falsa sapiencia</i> § 7. <i>La verdad en la ciencia y la imaginación</i> § 8. <i>La verdad y la palabra: deseo e ilusión</i> § 9. <i>El sufrimiento humano</i> § 10. <i>El sueño de la razón</i> § 11. <i>La improvisación vital</i>	
~~~~~	
III. LOS JUEGOS DE «LA RAZÓN»	37
§ 12. <i>Todo comenzó como un juego...</i> § 13. <i>Del «juego del lenguaje» al juego de «la razón».</i> § 14. <i>El teísmo de Occidente.</i> § 15. <i>La razón moderna: pensamiento y habla.</i> § 16. <i>La razón insuficiente.</i> § 17. <i>Tener razón</i>	
~~~~~	
IV. EL JUEGO Y EL PELIGRO	51
§ 18. <i>La instauración del lenguaje.</i> § 19. <i>El sufrimiento en la escritura.</i> § 20. <i>El peligro de ser</i>	
~~~~~	
V. LA (DES)-ILUSIÓN SUPREMA	63
§ 21. <i>La creación y la crítica</i> § 22. <i>La desilusión implícita</i>	
~~~~~	
VI. LA ESCRITURA Y EL CONTEXTO	67
§ 23. <i>El autor y su contexto: literatura, filosofía y ciencia</i> § 24. <i>La escritura como vehículo de dogmas</i> § 25. <i>La ilusión del éxito</i>	





Caberna Libreria  
Editores

LA ILUSIÓN MODERNA

ENSAYO SOBRE LA RAZÓN Y EL JUEGO

de Omar Espinosa Cisneros

se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2014,  
en los talleres gráficos de Signo Imagen.

Teléfono: (449) 922 78 06.

Email: [simagendigital@hotmail.com](mailto:simagendigital@hotmail.com)

1000 ejemplares

