

## Aproximación en dos tiempos o ¿qué hace un maestro?

Olvido García Valdés

Recepción 08/03/21

A Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina en su 90 aniversario.

### Uno

Retomo estas palabras leídas en Valladolid, en la Fundación Segundo y Santiago Montes, un 26 de febrero de 1999, a modo de presentación de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, con motivo de su conferencia “¿Qué hace el arte?” (recogida luego en *Complejidad*. Año 2, Nº 4, mayo-junio 1999):

Pensando qué decir aquí me he dado cuenta de que conozco a Sánchez Ortiz de Urbina desde hace la imponente cifra de treinta y tres años; fue cuando él se hizo cargo de la cátedra de Filosofía en el Instituto –entonces femenino– de Oviedo, donde yo estudiaba Preuniversitario. Era la época en la que, próximo al círculo de Gustavo Bueno, trabajaba en su tesis sobre Husserl, investigación que más tarde publicaría con el título *La fenomenología de la verdad: Husserl*.

Muchos años después, ya aquí, en la Universidad de Valladolid, y en la Facultad de Filosofía, que él puso en marcha, asistí a sus cursos de Historia de la Filosofía Antigua, de Filosofía del Arte y de la Estética, y a uno de sus programas de doctorado sobre Teorías Estéticas del siglo XX. De modo que, para mí, como para miles de sus estudiantes, Sánchez Ortiz de Urbina fue, antes que nada, profesor. A esa tarea hay que añadir en seguida otra, la de traductor, a la que ha dedicado buena parte de su tiempo. A él le debemos *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica* de Hermann Fränkel, *La crítica de la estética idealista* de Peter Bürger, o el especial interés que ha venido poniendo en la Estética de la recepción y del que son muestra el volumen de ese título, *Estética de la recepción*, donde Rainer Warning reúne textos de autores emblemáticos de la Escuela de Constanza, u obras como *Las transformaciones de lo moderno* de Hans Robert Jauss, o *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* de Christoph Menke.

Asimismo, sobre la Escuela de Constanza, ha elaborado la parte correspondiente de la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, coordinada por Valeriano Bozal. Si a estos datos unimos que la producción personal de Sánchez Ortiz de Urbina es escasa y realizada casi siempre bajo presión amistosa (y quiero agradecerle su respuesta generosa a nuestros requerimientos desde *El signo del gorrión*, donde pudimos publicar textos tan nucleares como “La poética de Safo” (1994) o “Teoría del efecto trágico” (1995)); decía que, si tenemos en cuenta que la producción personal de Sánchez Ortiz de Urbina es escasa y realizada casi siempre bajo presión amistosa, cabría concluir que ha elegido para sí la figura del mediador, de quien traslada un saber de un lugar a otro mientras él mismo desaparece.

Es, en efecto, esta de la *transparencia*, cualidad esencial no solo del traductor sino del profesor: hacer ver desapareciendo, permitir que los otros vean a través suyo. Asombroso lector, sus clases eran espacio en el que se decantaban materiales abundantísimos, concentrados y analizados. De reacciones rápidas, gran capacidad de organización y desorden aparente, iba enunciando puntos esenciales, trazando líneas maestras, colocándolas en el espacio. Cuando se miraba mejor, la figura dibujada se movía, no todo encajaba, había líneas que podrían ir en otras direcciones, algunos elementos pesaban más, quizá era posible otra figura. Se tejían así redes de ideas, en número limitado, pero no cerrado, sistemas de relaciones. Economía en el decir. Se dice lo que importa. Palabras necesarias y naturales, como los movimientos del cuerpo. Ver lo que cuenta, estar *atento* sin necesidad de fijarse. Por ser relajado y retraído, su campo de visión parece más amplio; se lanza entonces la mirada, un poco selváticamente, con la celeridad y certeza del animal de presa que corre y regresa poco después con lo alcanzado entre los dientes.

*Enseñar* es un verbo relacional; resulta extraña, si se piensa, la condición de quien dedica la mayor parte de su vida a ese trabajo. Podría definirse lo que hace como un diálogo sin comunicación. Un hablar solo. Un oírle, también, los demás estando solos. El profesor nunca sabe si el estudiante oye lo que él dice –lo que con lo que dice quiere decir– u oye otra cosa: ¿con qué se queda?, ¿hasta dónde llega?, ¿hacia dónde lleva lo que escucha y lo que ve? Incluso con los mejores estudiantes y en el mejor de los casos, el profesor solo es una especie de mediador en la conciencia que cada uno de ellos tiene de sí. No sabe nada de lo que logra, ni si algo logra.

Pero también el arte podría definirse como un diálogo sin comunicación, también del artista es propia la transparencia. Esa rara transparencia que tiene que ver con mirar hacia dentro para poder decir hacia fuera, para poder hablar. Cuando un profesor de Filosofía es obsesivo, cuando a través de sus clases y de los años se percibe que *muerde* la presa y no la suelta, se puede decir que estamos ante un filósofo. La presa de Sánchez Ortiz de Urbina se despliega en preguntas en torno a las conexiones entre las distintas estructuras de conocimiento, y respecto a la luz que cada una de esas estructuras puede arrojar sobre las otras: ¿qué luz sobre la construcción cognoscitiva que es la filosofía puede arrojar la construcción cognoscitiva que es la ciencia?, ¿qué operaciones se efectúan en cada una de ellas?, ¿qué tipo de *cierre* les corresponde?, ¿qué clase de verdad? ¿Y la ciencia y la construcción cognoscitiva que es el arte? ¿Y, sobre todo, qué extraños vínculos son esos que aparecen entre la filosofía y el arte?

La de quien traslada, decía, es la *figura* que parece haber elegido Sánchez Ortiz de Urbina. Esa acción era en griego *metaphoréin*. De ahí, *metáfora*, lo que desplaza y amplía el sentido. El poder de la metáfora no se sitúa, sin embargo, como se decía tradicionalmente, en el terreno de la sustitución, sino en el de la *tensión*, el enunciado metafórico “redescribe” la realidad, suspende la referencia y libera, no obstante, un poder de referencia de segundo grado, la referencia poética. Del orden de ese *trasladar* no inocente, que redescubre y construye realidad son la filosofía y el arte. Y la *tensión*, también, que vincula y separa estos dos campos es la que sustenta el pensamiento de Sánchez Ortiz de Urbina. Sus clases, en especial las de Estética, eran un espacio privilegiado en el que confluían el pensamiento del filósofo y el conocimiento del artista. El modo de hablar en ellas, aunque el rigor a veces lo encubriera, era interno a la práctica del arte. Referencia habitual en ese espacio eran, no solo los últimos textos teóricos aparecidos, sino las últimas exposiciones vistas (por ejemplo, en París, adonde viajaba con frecuencia), integrando como elemento indispensable el comentario sobre algunas obras, y planteado este como lo haría alguien que no solo sabe de arte, sino que lo practica. La verdad de ese espacio, si se puede hablar así, era aquella que Vico proponía, la que brota en el conocimiento del hacer, en el hacer mismo.

De la abundante información que Platón nos transmite sobre Sócrates, a mí siempre me ha interesado la que se refiere a sus sueños y en especial a los sueños que tiene al final de su vida. Uno de esos sueños lo cuenta en el *Fedón*, cuando narra la conver-

sación última de Sócrates con sus amigos. Como recuerdan, entre la condena y el momento de beber la cicuta transcurre alrededor de un mes, que es el tiempo que tarda en regresar una nave ritualmente enviada a Delos con ofrendas a Apolo. En esos días anteriores a su muerte, Sócrates dedica el tiempo que está solo a componer versos. Lo hace, explica a Cebes, para cumplir el mandato de una voz que repetidamente le ha dicho en sueños: “¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!” “Y yo –añade–, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como los que animan a los corredores, y a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y que yo la practicaba. Pero ahora, después de que tuvo lugar el juicio y la fiesta del dios (Apolo) retrasó mi muerte, me pareció que era preciso, por si acaso el sueño me ordenaba repetidamente componer esa música popular, no desobedecerle, sino hacerla. Pues era más seguro no partir, antes de haberme purificado componiendo poemas y obedeciendo al sueño”.

La obra de Platón es tan rica que en ella han podido apoyarse las corrientes de pensamiento más dispares. También en lo que concierne al arte su posición es ambigua: expulsa, es bien sabido, a los poetas de su Estado ideal –y tiene poderosas razones prácticas para ello, de las que, en negativo, los poetas podemos aprender lo esencial para nuestro trabajo–, pero al mismo tiempo arroja en la imagen cuya impresión ha dejado más honda huella en él –la de la muerte del hombre mejor y más sabio de su tiempo–, arroja en esa escena, digo, una sombra de duda: ¿No habría debido yo, se pregunta Sócrates, haberme dedicado, no a la filosofía, sino a la poesía, al arte, tal como, machacona, me indicaba la voz? En ese fiel, en la tensión de quien pertenece a esos dos mundos, se ha desenvuelto siempre el pensamiento de Sánchez Ortiz de Urbina. Y de ese saber del hacer, pero sobre todo de la experiencia estética o *hacer* de la obra de arte en quienes la recibimos, nos hablará ahora.

## Dos

Desde las anteriores palabras, escritas para aquella circunstancia concreta, han pasado 22 años. Años decisivos, tanto en la trayectoria filosófica de Sánchez Ortiz de

Urbina, como en el desarrollo de mi propio trabajo como escritora, especialmente en el campo de la poesía.

No obstante, todo lo que queda dicho me parece ajustado y preciso; la *figura* para mí sigue siendo esa. Pero en estas dos décadas, la obra de Urbina se ha materializado de un modo que entonces solo algunos podíamos intuir. Es como si un verbo común para el gozo compartido de un buen vino, pudiera utilizarse para una cabeza, como si una cabeza *se descorchara*. No la cabeza, sino la mano que escribe. Todo viene de antes; todo se ha venido preparando desde el principio, poco a poco, en un trabajo de búsqueda, de indagación y de rumia. En un momento dado, libre de las obligaciones académicas (y esto no parece del todo casual), la mano y la cabeza se descorchan, y las ideas fluyen, se entretajan, toman aliento, se despliegan y se materializan en múltiples textos.

El caso se me asemeja al del filósofo y sinólogo suizo Jean François Billeter (Basilea, 1939), que ha escrito y publicado prácticamente toda su obra en estos últimos veinte años, después de dejar su cátedra en la Universidad de Ginebra en 1999. (Algunos de sus libros: *Études sur Tchouang-tseu*. Paris: Allia, 2006; *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*. Paris: Allia, 2010; *Un Paradigme*. Paris: Allia, 2012.) Su lema o principal objetivo, *ver claro en las cosas*, que toma de *Chuang Tse*, probablemente no le parecería mal a Urbina: "Plutôt que de soutenir ce que l'autre rejette et de rejeter ce que l'autre soutien, tâchons d'y voir claire".

No voy a enumerar sus trabajos de estos años; dejando a un lado las colaboraciones en obras colectivas, Sánchez Ortiz de Urbina ha escrito más de veinte ensayos, muchos de ellos disponibles en la red, en publicaciones como *El Basilisco*, pero principal y mayoritariamente en *Eikasía*, la revista que nos acoge. Para el medio universitario, tal como es la cultura de los *papers* hoy en día, no es una cantidad excesiva, pero sí llama la atención dentro de una trayectoria rigurosa y reticente a la publicación como la que nos ocupa.

Algunos de esos textos han sido, además, base para la elaboración de dos libros importantes: por un lado, *Safo y sus discípulas. Poemas* (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid, 2009), que aporta, junto a la edición y traducción de los fragmentos de la extraordinaria poeta y de otras posteriores, un ensayo esclarecedor sobre algunas substanciales cuestiones de poética que Urbina venía trabajando desde la memorable traducción de *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica* de Fränkel. Y, por otro, *Estromatología: teoría de los niveles fenomenológicos* (Ed. Brumaria, Madrid, 2014), que es, por así decir, y hasta que aparezca próximamente el nuevo libro prometido, *Epistemología fenomenológica. El orden oculto*, la culminación de toda una vida dedicada a pensar, repensar, y contra-pensar los problemas que la compleja, y sujeta a oscilaciones, fenomenología de Husserl legó a su posteridad filosófica.

He seguido con gran interés el desplegarse de un pensamiento que ha venido cristalizando silenciosamente; con un interés, sin embargo, debo decir, sin verdadera implicación *técnica*. Y a veces me he preguntado si esa falta mía de implicación técnica no significaría falta de verdadero interés sin más. Creo que no, porque todos los textos aparecidos en estas dos décadas tienen, como su autor siempre tuvo, una doble raíz que permite entretener las ramas. A mí me importó más, por mi propia deriva, la raíz fenomenológica que dialoga con el arte y más específicamente con cuestiones de poética.

Aquí cabría preguntarse ¿qué *hace* un maestro? O en términos de Goodman, ¿qué rasgos, qué propiedades “ejemplifica”? Quizá un maestro o maestra aparece sencillamente como una actitud o posición en la vida, como *una imagen que cuaja*. ¿Cómo la conocemos? Por una apropiación intuitiva, porque se muestra, por ejemplo, en una forma de hablar de lo que habla (filosofía, poesía, pintura, arte...), en una absorción. De aquellos años decisivos –adolescencia, primera juventud; mediados de los sesenta, primeros setenta en Oviedo–, viene también la figura frágil, cristalina, irónica, bondadosa, de don Pedro Caravia. Oigo aún en su voz algunos nombres: Rulfo, Ortega, Le Corbusier, Galdós, Valle, María Zambrano...

Sí, quizá un maestro es ante todo una forma de hablar; no tanto lo dicho, como la relación que tiene con lo que dice, hasta qué punto le implica enteramente. Y la intuición de que el vivir, si es de ese modo, merece la pena. Lo que no tiene nada que ver con la percepción que esa persona tenga de sí misma y de su vida. “Ser un maestro” no es el problema del maestro (quien juega a serlo será solo un simulacro, presa para el psicoanálisis), es el problema del discípulo. En el caso de Urbina, su actitud retraída respecto a los medios en que se ha movido o le han interesado (académico, filosófico, el del arte y la estética), su no pertenencia a esos ámbitos resulta inversamente proporcional a la intensidad de su implicación en ellos.

Se podría formular de otra manera: un maestro es alguien a quien consideramos nuestro interlocutor en asuntos sobre los que no hemos conversado con él, pongamos por caso la muerte propia. En un momento en que un cáncer agresivo me hacía tener presente como cercana la muerte, un poema incluido en mi libro *Del ojo al hueso* (2001) está dedicado a Urbina y dice así:

A Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina

Un colirrojo, el primero aquí arriba  
emite su canto con extraña  
pureza. Dónde va el cuerpo  
cuando baja y baja, me pregunto  
con la aguja en la vena

mientras ella pregunta *¿todo va bien?*  
Un sujeto pasivo, se dice, el sujeto  
paciente que siente adelgazarse  
su hilo y baja y baja. En el alba  
lo escucho, en la raya primera  
del amanecer. ¿Hay partes  
formales en el mundo o todo  
somos tan solo partes materiales?  
¿La pureza del trino, la reiterada  
ansiedad de su armonía es diferente  
del chillido estridente de vencejos  
que en seguida comienza? Chillan  
como almas, como ratones  
que huyen y buscan agujeros  
en lo oscuro. Chillan, más agudos  
cuanto más veloces, en escuadrillas  
al cielo por esta calle estrecha. ¿Miden  
velocidad y distancia con su tono?  
El colirrojo ya no está. Sé fuerte,  
toma frutas, verduras de hoja.

El modo en que el poema habla no es subjetivo. Plantea una reflexión en términos filosóficos de una circunstancia que es vital. Reflexión *de* y no reflexión *sobre*, porque en efecto el modo de incidir el rayo del problema sobre la superficie del mundo resulta, aunque formalmente expresiva, especular. Y, naturalmente, quien haya asistido a una clase de Urbina sabe que el poema, como cualquier obra de arte, no es un objeto.

En un libro anterior, *caza nocturna* (1997), el diálogo se enlazaba con Parménides:

Este conocido temblor  
de las hojas con la brisa y este verde  
de abril como un vómito  
en la luz. Suficientes  
aún las antiguas palabras:  
no percibe el cadáver  
dulzura ni calor y sí, en cambio,  
el silencio y el frío,

puesto que se percibe lo que se es.  
Discontinua vivencia, *porque todas*  
*aquí somos iguales*. Como mirlos  
y mirlos esbeltos en el canto y en el negro  
intercambian sonidos:  
acepta la vida, el acorchamiento  
de la vida, desecha  
la vieja hybris, nada  
pierde quien muere, nada gana  
tampoco. Es nítido  
el sonido tras la lluvia,  
se percibe ahora el tren  
con violencia veloz, el obsesivo  
zureo de palomas.

De los escritos de Sánchez Ortiz de Urbina, podría detenerme, por ejemplo, en “Filosofía en verano” (2010) o en “La oscuridad de la experiencia estética” (2013), pero voy a hacerlo en uno de los últimos, “¿Fenomenología del Sur?” (2020). Es un texto imprescindible en muchos aspectos, también porque muestra, desde la perspectiva del autor, *qué hace un maestro*, y porque probablemente tendrá su peso en la redacción del nuevo libro anunciado.

El título, “¿Fenomenología del Sur?”, me hizo gracia cuando lo leí porque me recordó el comentario reciente de una amiga: “¿Qué crees que les pasa a los filósofos con la poesía, ya sabes, las inmarcesibles cumbres de la tríada germánica –Hölderlin, Rilke, Celan– viviendo todos tres, como quien dice, aunque cada uno a su estilo, en la enrarecida atmósfera de Hegel, como quien dice en lo inmortal? ¿Y el Sur?, ¿por qué no se preguntarán?, ¿y las mujeres?, ¿y la lengua que fue de Luis de León, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz?, ¿y la *carne*, esa lengua que habla porque siente que muere? ¿Será que solo pueden superponer su propio discurso sobre el poema (su *luz* iluminando las cavernas del arte)? ¿Será que no pueden *leer*?”. Naturalmente, en el ensayo Urbina no se refiere a un Sur geográfico, pero algo hay en su discurso que se asemeja a un cuestionamiento radical, y toma como muestra a Richir:



La Fenomenología del Sur debería ser un concepto no geográfico, sino estrictamente fenomenológico. Se tratará de indagar en la posibilidad de sistemas ocultos que puedan repetirse oscilando, sin la necesidad de descansar en fórmulas evidentes.

Marc Richir buscó una solución a tal cuestión, eludiendo, al parecer, el sistema. En su libro póstumo confiesa la renuncia última a una posible obra sistemática. Procede, entonces, “a salto de mata”, *de buisson en buisson*, con proposiciones de “dimensión variable”, para no incurrir en dogmatismos.

Es seguramente una apuesta heroica y difícil, sugerente y necesaria, con un precio: la renuncia al sistema (aunque, muchas veces, se siga divisoando un sistema en el fondo).

El artículo en su conjunto se centra en la fase final de la vida de Husserl, entre 1935 y 1937, y en el análisis de sus propuestas en ese momento “testamentario”, en el libro que conocemos como *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. En él vuelve, dice Urbina, “a los mismos problemas tras una larga e ininterrumpida meditación, en una vida entera ensimismada”. Sopesa la actitud y la argumentación de Husserl, al enfrentar la *Fenomenología Trascendental* a las *ciencias matematizadas*, responsables de lo que denomina *Crisis* de la Humanidad, y encuentra su planteamiento “desequilibrado”. Según Husserl las ciencias modernas, al matematizarse, se habrían idealizado, convirtiéndose en “un *vestido de ideas (Ideenkleid)*, cuya función es la de disfrazar (*verkleiden*) la verdadera realidad”. En la sobrevaloración de una subjetividad trascendental frente a esta infravaloración de las ciencias hay, explica Urbina, un desequilibrio del campo básico de confrontación, que produce “una *reacción excesiva*”: el rechazo de las ciencias, acusadas de provocar esa *Crisis*. Y va argumentando su punto de vista frente al del maestro, pero lo que verdaderamente le interesa y le asombra, y donde se detiene, es en un párrafo de 27 líneas que Husserl añade a modo de “última voluntad”, y que cambia el sentido –a la manera de las *retractaciones* agustinianas, observa Urbina– de la obra entera y de su meditación a lo largo de la vida. Transcribe el texto, que en su hermosa traducción resulta emocionante, y que me permito retomar completo:

Seamos más claros. Lo que yo pretendo bajo el título de Filosofía, como meta y campo de mi trabajo, es algo que naturalmente yo sé. Y, sin embargo, no lo sé. ¿Quién es el autopensador a quien este “saber” le ha bastado siempre? ¿Quién es aquel para quien, en su vida de filósofo, la “filosofía”

ha dejado de ser un enigma? Enigma, es decir, el sentido teleológico que llamamos “filosofía”, a cuya realización ha dedicado su vida empleando ciertas fórmulas expresadas en definiciones. Pero sólo los pensadores de segundo orden que, en realidad, no deberían ser llamados filósofos, descansan en sus definiciones, matando con sus conceptos verbales el telos problemático del filosofar. Lo histórico está metido en ese “saber” oscuro como en los conceptos verbales de las fórmulas; lo histórico es, en su sentido propio, la herencia espiritual del que filosofa; y es evidente que incluye también a los otros con los que está en conexión y filosofa en amistad o enemistad críticas. Y, filosofando así, está también en conexión consigo mismo, con su manera anterior de entender y hacer filosofía; sabiendo que, en este proceso, la tradición histórica, tal como la ha entendido y utilizado, no ha dejado nunca de intervenir para motivarlo espiritualmente. La imagen de la historia que se hace, en parte formada por sí mismo, en parte recibida, su “poema de la historia de la filosofía”, sabe que es algo fijo y no fijo; y, sin embargo, cada “poema” le sirve, y puede servirle para comprenderse a sí mismo y a su proyecto en relación con el proyecto de los otros y con su “poema”; y le sirve finalmente para comprender lo común a todos: la filosofía como telos unitario y como intento sistemático de cumplir el sentido para todos, en conexión con los filósofos del pasado (en tanto que podamos dar de ese pasado versiones poéticas con sentido para nosotros).

La admiración de Urbina viene producida por *lo que hace* el maestro, un maestro con el que lleva pensando y discutiendo toda su larga vida. ¿Y qué es lo que hace? En primer lugar, ser capaz de retractarse, lo que quiere decir pensar y actuar de modo contrario a lo que haría un ánimo conservador –“no vamos a echarlo todo por la borda”– de las propias ganancias; y retractarse no en cualquier momento –“tiempo habrá...”–, sino en el último momento. ¿Qué más hace? Ser capaz, al final como al principio, de *dudar*, de suspender de nuevo y una vez más el juicio. Saber y no saber. Saber lo que se sabe y saber que no se sabe (aquel memorable poema IV, central de los *Siete poemas* (1982–1984), de Hugo Gola, con disposición escalonada en la página: “¿Sin conocer/no puede/el ave/cantar? / ¿O sí puede el ave? / Cantar no es/sino/un sol // ¿Sabe/el ave/de su sol? // ¿Saber versa/sobre/lo que el ave/cantar no puede? // Pero igual/el ave/canta /sin saber // ¿Qué es/entonces / saber?”). El maestro valora un oscilar entre *ejercicio y representación*. Y, sobre todo, ¿por qué usa ese término raro en el contexto, *Dichtung* –poema, poesía y, también, condensación–, para denominar un “saber oscuro”, histórico, que constituye una herencia espiritual compartida? Quizá porque siente que “el ‘poema’ es fijo y no fijo –aclara Urbina–; pero, precisamente por ello, sirve para comprender la propia subjetividad y para comprender la tarea común. (...) Hay así

*sentido* para todos, cuando establecemos conexión con el pasado, siendo capaces de dar *versiones poéticas distintas (vieldeutig dichten)*." Saber y no saber. Que el trabajo se apoye también al final de la vida en ese soporte inestable, es, en efecto, una apuesta admirable y difícil. Merleau-Ponty lo expresaría de este modo en el Prólogo a la *Fenomenología de la percepción*: "Nosotros tomamos nuestro destino en las manos, nos convertimos en responsables de nuestra historia mediante la reflexión, pero también mediante una decisión en la que empeñamos nuestra vida; y en ambos casos se trata de un acto violento que se verifica ejerciéndose. (...) Lo inacabado de la fenomenología, su aire incoativo, no son el signo de un fracaso; eran inevitables porque la fenomenología tiene por tarea el revelar el misterio del mundo y el misterio de la razón".

Puede que yo me haya dedicado a un "ejercicio efectivo pero ciego de mis propias efectuaciones". El proceso que va fijando las líneas de una actividad creativa es raro, especialmente –en mi caso– por lo lenta que puede ser la conciencia de ese proceso. Lo que se tarda en *ver claro*. Siempre pensé que había sentido en mi madurez –entre los 39 y los 44 años– la necesidad de estudiar académicamente Filosofía, a lo largo de los cinco cursos de la licenciatura, porque de algún modo la Filología Románica, mi primera formación, me dejaba "por las ramas" y necesitaba de unas "raíces" que, suponía, la filosofía me iba a dar. Mucho después supe que detrás de eso había también un problema de poética que, formulándolo reducido a la mínima expresión, consistía en lo siguiente: si el poema puede llegar a tocar la "cosa en sí". Solo sabemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas, dice el viejo y sabio *dictum*; solo al fenómeno tenemos acceso. De acuerdo. ¿Pero el poema?, ¿puede el poema tocar eso que por su perfecta extrañeza y fascinación parecería la cosa en sí? Y esta resultaba ser una de las principales inquietudes, y ambiciones, de mi trabajo en la lírica. Naturalmente, en este campo lo que importa no es la poética ni las preocupaciones teóricas de quien escribe, sino el poema y lo que este logra; y de eso, como el profesor del efecto de sus clases, el poeta nada sabe. Mi primer y más duradero acercamiento al asunto fue a través de la fenomenología, pero no la de Husserl sino la de Sartre.

Quien se acerca a la lírica es un sujeto del que solo se puede saber negativamente, en tanto pura y absoluta precariedad ontológica. Y ese *ser nada-nunca-no* es, a mi modo de ver, el soporte constitutivo del poema (y del ser de las mujeres, por cierto, a partir del pensamiento filosófico de la Ilustración –Kant, Rousseau, Schopenhauer...–).

El arte, el poema se articula en una prosodia nunca segura de sí misma, siempre sin derecho a ser, pero directa y obstinadamente dispuesta a *tocar* el mundo. Una apuesta por la vía de la *fascinación*; ese sería el mecanismo de la poesía para saltar la barra separadora entre las palabras y las cosas, una especie de apuesta exterior a la razón. Me parece que, paradójicamente, en determinados momentos (cuando por cualquier motivo se pierde la habitual familiaridad con el entorno en la que vivimos inmersos –y que nos hace estar medio ciegos o como dormidos en él), en esos momentos, la percepción se agudiza y las cosas imponen su *presencia* con intensidad desconocida (decía Wittgenstein que “no es lo místico *cómo* es el mundo, sino *que* el mundo es”, o, de otro modo: “la sensación del mundo como un todo limitado es lo místico”). El mundo aparece entonces poderoso e inmotivado ante nosotros, y ese aparecer ocurre también en la escritura. Se trata, claro, de la experiencia de un cuerpo, la percepción intensificada de un cuerpo-conciencia ante el mundo; y es la precariedad o vulnerabilidad de ese cuerpo la condición inherente que posibilita esa experiencia. El de la fascinación es un acercamiento a lo real que se efectúa no como una apropiación, ni como fusión, sino como mero ejercicio de precariedad ontológica. “En estos casos, en efecto –dice Sartre–, que representan el hecho inmediato del conocer, el cognoscente no es absolutamente nada más que una pura negación, no se encuentra ni se recupera en ninguna parte, *no es*; la única cualificación de que puede ser soporte es la de que él *no es*, precisamente, tal objeto fascinante. En la fascinación no hay nada más que un objeto gigante en un mundo desierto. Empero, la intuición fascinada no es en modo alguno *fusión* con el objeto. Pues la condición para que haya fascinación es que el objeto se destaque con relieve absoluto sobre un fondo de vacío, es decir, que yo sea precisamente negación inmediata del objeto y nada más que eso. (...) Y –reitera–, precisamente porque el conocimiento no es *ausencia* sino *presencia*, no hay *nada* que separe al cognoscente de lo conocido. (...) En este sentido, podemos llamar al conocimiento la pura soledad de lo conocido” (*El ser y la nada*, Segunda parte, cap. III).

El poema expresa, me parece, esa relación de conocimiento y es el lugar por antonomasia de esa intensificación perceptiva; la *presencia*, por así decir, obtiene su relieve de la precariedad o carencia de quien mira. Entiendo la escritura como ese ejercicio. La percepción se agudiza a causa de la muerte; es la conciencia de no estar, de ir a dejar de estar, lo que hace que las cosas *estén* y *sean* con esa intensidad y nitidez, con esa

rara coloración. Las palabras dan cuenta entonces de esa pasividad, de ese quedarse prendido –como un yo vacío ante algo que crece–, y a quien lee le llega, junto a la intensificación perceptiva, una profunda extrañeza; así ocurre, por ejemplo, en los versos de Juan de la Cruz. El mundo y la muerte. La emoción. La vida, en realidad.

Recuerdo aquellos versos (“Cuenta regresiva”), de Alberto Girri: “...Borró de su lengua las tres / palabras que cristalizan el poder / de los dioses a quienes se ruega:/Absoluto, Trascendental, Solitario. // Y modestamente/nos deslizó su mensaje:/No existen/cambios en el espíritu,/creencia o metafísica/(no hay motivo de prioridad),/parten siempre de una/angustia del cuerpo”. En los últimos años pienso si no es la afectividad un en-sí absoluto, el único supuesto inmediato, único motor, el verdadero cuerpo de ese *nada-nunca-no* constitutivo. Tiene que ver con la no-dualidad, su perfecta inmediatez anula la dualidad.

Hace unos meses apareció mi último libro, *confía en la gracia* (Editorial Tusquets, 2020), y pensaba en aquellos días cómo me inquieta siempre la publicación –en realidad, puro miedo–, y que esta vez no era distinto. Pero un poco incongruentemente y quizá por la lentitud –esos ocho años de trabajo–, o por la vejez sin más, sentía también alegría; como si estos poemas se hubieran hecho más libres. Como si de algún modo un largo proceso de búsqueda (en esa dirección, la de una poética de la inmediatez y de lo libre, que es tal vez la que nos pide un trabajo más arduo) fuera obteniendo algún fruto. Un poema así concebido es enormemente frágil e inestable –hasta que el tiempo le proporcione, por así decir, cierta fijeza– y no cabe siquiera imaginar cómo funciona para los demás. Por otra parte, la situación objetiva también les afecta. Recuerdo que cerré el libro en los primeros días de enero de 2020, y luego vino la pandemia y el confinamiento; a la altura de abril, con el dramatismo que habían ido tomando las cosas, pensé cómo afectaría todo eso al libro y lo releí un par de veces para verlo desde ahí; me pareció que resistía, que había incluso cierta rara anticipación en lo abrupto y la tonalidad, y me quedé tranquila.

La lírica contemporánea tiene mucho de soledad radical, de lengua privada, de intransitividad, pero al mismo tiempo, de manera un poco paradójica, establece contacto, y algo entonces encuentra un enigmático modo de circular, eso que encontramos y acogemos como lectores. Pienso en aquellas palabras de Husserl en la Segunda de las *Meditaciones cartesianas*: “Para ella (la teoría descriptiva de la conciencia), el comienzo

es la experiencia pura y, por así decirlo, todavía muda, a la que ahora hay que llevar a la expresión pura de su propio sentido”.

Sánchez Ortiz de Urbina dedica el capítulo 19, final de la segunda parte de su *Estromatología*, precisamente a la “*Thymología*”, al análisis de la afectividad, la energía afectiva originaria, “la fuerza que impulsa el logos”. Es decir, el terreno que la filosofía ha ignorado en beneficio de la poesía, y vuelve por un momento a Arquíloco, “el pensador del *thymós*, de la afectividad en su nivel de afección”, no en vano fundador de la lírica. Cita y traduce el fragmento 115:

Tiene el hombre mortal, Glauco, hijo de Léptines,  
el ánimo (*thymós*) como el día que Zeus manda,  
y piensa (*phroneúsi*) como aquello en que trabaja.

Y señala en el poema cómo *ánimo* y *pensar* se funden, cómo la dimensión cognoscitiva y afectiva en la lírica arcaica se entrelazan; mientras que a partir de Píndaro una “división del trabajo” se lleva a cabo, y poesía y filosofía se ocuparán de lo que a cada una le toca. El cuerpo del texto se extiende explicando cómo es la fenomenología la encargada de volver a pensar esa unidad, y cómo la *thymología* sería la encargada de ver no solo en qué consiste la energía originaria de la afectividad, sino cómo se relaciona con la intencionalidad, y, más complejo, cómo se traspone y funciona en los distintos niveles. Sin duda estos análisis hallarán continuación en la próxima entrega de Sánchez Ortiz de Urbina. Así sea.

