

# *Fundación del Dasein histórico en el arte en México desde el pensamiento de Martin Heidegger*

**Rebeca Maldonado**

*El origen de la obra de arte, esto es, también el  
origen de los creadores y cuidadores, el Dasein  
histórico de un pueblo, es el arte.*

M. Heidegger

**H**eidegger, al pensar la obra de arte en la década de los treinta, la piensa como reino de la contienda mundo-tierra-encuentro hombres-dioses (*Streit von Welt und Erde- Entgegnung der Göttes und des Menschen*) o como el esenciarse del ser en su verdad.<sup>1</sup> Y para Heidegger la contienda mundo-tierra-encuentro hombres-dioses, en la que ocurre el arte y todo lo creador, constituye un frenazo a la desertización de la tierra desde la remoción a la indigencia, pues el soportar creador sobre el abismo de la nada es justo lo que puede inaugurar la estabilidad en el ente.

En México el arte se encuentra en una lucha profunda como centro abierto del espacio de la contienda mundo-tierra/encuentro dioses-hombres, la cual va aunada con el encuentro de los antiguos dioses, las antiguas culturas, las

<sup>1</sup> Hasta hace poco los estudiosos de Heidegger en torno al problema del arte tenían un panorama limitado del alcance del arte debido a que los textos póstumos aún no comenzaban a publicarse. Con *Acerca del evento o Beitrege zur Philosophie* cuya publicación en alemán fue en 1989, se ingresa a una comprensión del arte desde la perspectiva ontohistórica inaugurada por Heidegger, donde la contienda mundo y tierra que aparece en el *Origen de la obra de arte*, va acompañada con la réplica o encuentro hombres y dioses, siendo además el arte una de las vías del esenciarse del ser en su verdad o uno de los abrigos de la verdad en el ente, y dentro de estas vías también tenemos: el sacrificio y el acto (véase Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*. Trad. de Dina V. Picotti. Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger/Biblos/Almagesto, 2003, §§ 136 y 243-245).

antiguas ciudades mesoamericanas, pues todo ese mundo que en una parte prominente del arte mexicano aún pugna por existir, conforma la más poderosa impugnación de esta época que convierte todo ente en algo hacible y organizable, o en materia de explotación, mera *res extensa*, como lo pensó Heidegger. De pronto, en la ciudad de México, desde el fondo de la tierra aparece la Coyolxauhqui o la diosa de la tierra, Tlaltecuhltli, de manera que lo que se pensaba oculto para siempre, emerge.

O, en *Canción del Tajín*, de Mono Blanco, podemos escuchar:

Las pirámides sagradas  
 Nos reciben este día  
 Herencia ancestral la guía  
 A donde bajan los dioses  
 Para entregarnos las voces  
 Que marcarán el camino  
 De lo que será el destino  
 Que sólo al final conoces.

O en un fandango escuchamos de “Mitla a Teotihuacan, Tonanzin viene conmigo, y baila en la misma tarima”. Es decir, los espacios abiertos de aquellas ciudades, los mitos y cuentos indígenas, los ritos y celebraciones, los lugares sagrados, continúan permeando la vida cotidiana de vastas zonas del país y también del arte contemporáneo como en Germán Venegas, Francisco Toledo, Adolfo Riestra, O’Gorman, Diego Rivera, la actual literatura indígena, el son jarocho y el huasteco, y la poesía de José Emilio Pacheco y Octavio Paz. Tratemos ahora de unir esta experiencia con el planteamiento de la obra de arte en Heidegger.

Cuando Heidegger piensa la fundación (*Gründung*), o instauración, en términos de modos del abrigo de la verdad (*Bergung der Wahrheit in der Seiende*) en *Aportes a la filosofía*, no lo hace sólo en términos estrictos del arte, de cualquier arte, sino piensa a la obra de arte en cuanto fundación de claros del ser, y piensa que la obra de arte no se inserta meramente en el mundo público y en la naturaleza, sino que la obra es capaz de establecer un espacio que marca una ruptura a la continuidad civilizatoria y en ese sentido es escisiva y decisiva, por ello la obra de arte, entendida de esta manera, es fundación de comunidad en el sentido de posibilidad de su determinación esencial como acaecer de la contienda mundo-tierra encuentro hombres-dioses. Por lo cual, Heidegger, gracias al diálogo poético pensante que sostiene con Hölderlin, descubre en el arte y en la poesía una dimensión histórica-epocal que termina por opacar y destruir cualquier reducción del arte, por un lado, a la esfera de lo estético —es decir, a la experiencia de lo bello—, y por otro, a las vivencias del

artista —esto es, a la subjetividad— o incluso a los instintos, sin dejar de lado, sobre todo, su nivelación en corrientes y escuelas como acontece en la lectura historiográfica del arte, restándole el carácter escisivo y decisivo de la obra.<sup>2</sup> Heidegger por la vía del arte busca “contribuir a preparar respecto al arte una posición fundamental transformada de nuestro *Dasein*”.<sup>3</sup> Al ver al arte como sitio de contienda mundo y tierra, como uno de los modos del abrigo de la verdad, muestra la “superación de toda subjetividad y de los modos de pensar determinados desde aquí”,<sup>4</sup> pues el arte es fundación del *Dasein* histórico, que es de lo que daremos cuenta en primer lugar aquí.

### **El descubrimiento histórico y el desarraigo del ser y de la verdad: hacia el abrigo de la verdad en el ente**

Con la ayuda de Hölderlin, Heidegger llama a este tiempo “época de la carencia de indigencia” donde el abandono del ser en el ente ha llegado a su extremo y donde ahora el ente como maquinación (*Machenschaft*), como haceduría o lo meramente hacible, no es más que el signo más tardío de la depotenciación de la *physis* (*Entmachtung der physis*)<sup>5</sup> y del hundimiento de la *alétheia* (*Einsurzes der Aletheia*).<sup>6</sup> Pero depotenciación de la *physis* y hundimiento de la *alétheia* se encuentran vinculados. En esta época acontece la depotenciación del surgir, del crecer, del brotar desde lo oculto, es decir, de la *physis*, en aras de lo inoculto o de la presencia, en aras de la estabilidad y la fijeza, en aras de lo que es presencia constante: lo ente.<sup>7</sup> Heidegger habla de la depotenciación de la *physis* precisamente porque después del pensar inicial de los griegos donde “el ente es experimentado y nombrado como *physis*”, como surgir desde sí, fue transformándose en acto puro, luego en ente creado, posteriormente en relación causa y efecto, más tarde en naturaleza, en objeto, en paisaje, hasta llegar a ser imagen; hasta acontecer la completa desaparición de la *physis* en la *Machenschaft* o maquinación o haceduría.<sup>8</sup> Así, Occidente lleva la marca de ahogar lo “monstruoso del surgir”,<sup>9</sup> donde quiera que sea y, de continuar

<sup>2</sup> Cf. M. Heidegger, “El arte en la época del acabamiento de la modernidad”, en *Meditación*. Trad. de Dina V. Picotti. Buenos Aires, Biblos, 2006, § 11.

<sup>3</sup> M. Heidegger, “Del origen de la obra de arte. Primera versión”, en *Revista de Filosofía*. Trad. de Ángel Xolocotzi. México, Universidad Iberoamericana, enero-abril, 2006, núm. 115, p. 12.

<sup>4</sup> M. Heidegger, *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, § 138, p. 213.

<sup>5</sup> *Ibid.*, § 61.

<sup>6</sup> Véase *ibid.*, §§ 73 y 110.

<sup>7</sup> *Ibid.*, § 98.

<sup>8</sup> *Ibid.*, § 61.

<sup>9</sup> *Ibid.*, § 95.

desconectando lo desoculto de lo oculto para volver todo hechura humana, todo hacible, vuelve aguas y mares, montañas y profundidades, la profundidad misma de la Tierra, en lo más corriente y habitual. Si Hölderlin es un inicial, es porque ha dado con el inicio, con el inicial ocultarse de la *physis*.

### Tierra y el arte y la indiscernibilidad de la naturaleza y lo sagrado en la obra de arte

*¿No tiene que buscarse la referencia a lo “viviente” totalmente fuera de la “ciencia”, y en qué espacio ha de mantenerse esta referencia?*

M. Heidegger

Nosotros estamos lejos de saber de lo viviente y de su esencia, para nosotros, antes bien lo que se muestra es el silenciamiento de la tierra y su acallamiento y destrucción, cuando es en ella, donde se resguarda lo sagrado y sus señas. La destrucción de la naturaleza es la destrucción de la relacionalidad misma donde hombre, planta y animal pueden acontecer en mutua tensión y armonía para entonces acontecer mundo, vivimos en el inmundado. En un ámbito donde ya no se sabe la diferencia entre paz y guerra. Leemos en *Aportes a la filosofía*: “La naturaleza, [...] ¿qué le sucede a través de la técnica? La destrucción creciente de la naturaleza o, mejor, desplegándose hacia su fin”.<sup>10</sup> Si nos contentáramos con lo que pasa, seríamos nosotros mismos tragados por el aplanamiento o por el horizonte de la devastación. Por eso, es necesario el espanto y hacer un paso atrás, entonces, Heidegger al preguntar lúcidamente ¿qué era la naturaleza para un griego? Contesta: el instante de advenimiento y sitio de los dioses. Y nosotros, en nuestro propio paso atrás, podemos ver justamente, que la naturaleza estaba habitada por dioses, para los antiguos zapotecos y mexicas, había dioses de la lluvia, dioses del maíz, dioses de la tierra, y han dejado el trazo de su imperar en Tamtok o en Montealbán, por eso dice Heidegger: “¿Qué era antiguamente [la naturaleza]? El sitio del instante del advenimiento y de la estancia de los dioses, cuando aún *physis* descansaba en el esenciarse del ser mismo”.<sup>11</sup>

De manera que naturaleza, no sólo era naturaleza, la palabra naturaleza es ver lo viviente meramente como extensión, en cambio, la naturaleza tanto

<sup>10</sup> *Ibid.*, § 151.

<sup>11</sup> *Ibid.*, § 155.

para los griegos como para mesoamericanos era también mundo, ámbito de remisiones esenciales donde se juegan las posibilidades esenciales de un pueblo. Heidegger rechaza la palabra naturaleza y viene a rescatar una palabra desde el fango del cientificismo que nos cubre: tierra en cuanto aquello que se oculta. Lo propio de la tierra es el cerrarse, y se muestra en cuanto que se cierra como mundo. Para Heidegger, la obra como acontecer de la verdad es el lugar del resguardo de la contienda mundo-tierra/encuentro dioses-hombres, así, el arte es una de las vías para advertir lo “monstruoso del surgir”. Pues bien, el creador como atizador de la contienda mundo-tierra es un testigo del ser que desde los templos de ánimo fundamentales, como el duelo sagrado, se hunde en la tierra. Es decir, la verdad del ser para esenciarse reclama hundirse en la tierra, como resguardo de la *physis*, desde la huida de los dioses y el duelo sagrado.

¿Pero qué es lo que tiene que testimoniar el hombre? Su pertenencia a la tierra. Dicha pertenencia consiste en que el hombre es el heredero y el aprendiz de todas las cosas. *Sólo que éstas se hallan en pugna. Lo que mantiene a las cosas separadas y en conflicto, pero que por eso mismo también las agrupa y reúne, es lo que Hölderlin llama la “intimidación”*. El testimonio de pertenencia a esa intimidación tiene lugar mediante la creación de un mundo [...] <sup>12</sup>

En *Los himnos de Hölderlin...* Heidegger piensa que el resquebrajamiento de la tierra consiste en que ella sea meramente usufructo y ámbito de explotación, esto es, que esté sometida a la desocultación, cuando la tierra sólo en el desinterés se revela como lo sagrado.<sup>13</sup> Y aclara que si la tierra es lo sagrado es porque ella porta el abismo, en ella se desvanecen los fundamentos, y todo se mueve continuamente hacia un nuevo amanecer y un nuevo devenir y señala, además, “que un pueblo se posee al sumergirse en su patria”.<sup>14</sup> Por mucho que Heidegger sea criticado por utilizar estos vocablos como “patria”, la arremetida actual contra la tierra, por empresas globales y gobiernos, se perfilaba desde tiempos de Heidegger como algo que no tiene fin y que correspondería al largo acabamiento de la metafísica, el cual, podría durar siglos, como parece ser. Podemos con ello señalar otra cosa: al resquebrajamiento de la tierra le copertenece la huida de los dioses, por lo cual “en tanto la tierra devenga patria se abre al poder de los dioses”.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Cf. M. Heidegger, “Hölderlin y la esencia”, en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid, Alianza, 2005, p. 41.

<sup>13</sup> M. Heidegger, *Los himnos de Hölderlin, “Germania” y “El Rin”*. Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger/Biblos, 2010, p. 100.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>15</sup> *Idem.*

La obra en cuanto uno de los modos del abrigo de la verdad en el ente tiene su fundamento en la tierra, está originándose desde ella, en tanto que ella es el resguardo del surgir, del asomarse, del crecer o del brotar mismo, y, al mismo tiempo, del lugar del futuro esencial, del tiempo originario que transporta al futuro, de manera que hundirse en la tierra es ponerse en el tiempo verdadero donde no domina la presencia. Para Heidegger, ser ciegos a la *physis* es en cierto modo ser ciegos al ser.<sup>16</sup> Del alejamiento de la *physis* proviene nuestra ceguera y, a estas alturas, nuestra estupidez. Toda la dimensión de mundo o del sentido, se yergue y mantiene desde la esencia autocerrante de la tierra como resguardo de la *physis*, y vayamos donde vayamos si no somos capaces de advertir lo monstruoso del surgir, seremos incapaces de entrar en la dimensión de la interpelación y del llamado y de la escucha que es el tiempo de la espera, y de mantenerse “en el espacio de un posible encuentro con los dioses”.<sup>17</sup> “Si eso no acontece, entonces los pueblos, a pesar del avión, la radio y la conquista de la estratósfera, avanzan torpemente y sin salvación hacia su fin”.<sup>18</sup>

El hombre recibe las señales de la tierra, es de la tierra donde reside la suma posibilidad de acaecimiento de mundo, entendido como sentido y apertura del mismo. El ser humano como Entre, al ser desplazado o ser removido al entre de ocultamiento y de desocultamiento y soportarlo como *Da-seyn*, se transforma en ámbito de la contienda mundo-tierra/encuentro dioses y hombres, mientras que el arte como abrigo de la verdad en el ente, es el resguardo o albergue de dicha contienda y encuentro. La obra de arte es acontecer de la verdad siempre y cuando se entienda a la verdad de la misma manera como un cubrir que aclara, como ocultamiento y desocultamiento, como aclarante ocultación. Es en la obra como obra donde se muestra ese juego de resguardo y apertura, pero ahora como contienda mundo y tierra-encuentro mortales y divinos. Así se abre la tierra desde su silencio en el Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria, haciendo relucir los volcanes, el Popo y el Izta; así la fotografía de Ansel Adams del Grand Tetone<sup>19</sup> hace ver el elevarse y plegarse de la tierra, hace verla como *physis*.

Heidegger deja claro que de nuestra relación con la tierra depende todo lo demás, porque en cuanto tierra, es lo omnipresente, lo que estando en todo y en ningún lugar es el resguardo de lo sagrado.

<sup>16</sup> Dice Heidegger: “Así como hay ciegos a los colores también hay ciegos a la *physis* [...] los ciegos a la *physis* son sólo un tipo de ciegos al ser” (“Sobre la esencia y el concepto de *physis*. Aristóteles, *Física B1*”, en *Hitos*. Madrid, Alianza, 2001, p. 219).

<sup>17</sup> M. Heidegger, *Los himnos de Hölderlin, “Germania” y “El Rin”*, p. 94.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>19</sup> Ansel Adams, *In The National Parks, Photographs From America's Wild Places*. Ed. de Andrea G. Stillman. Nueva York/Boston/Londres, Little, Brown and Company, 2010, p. 203.

## La contienda mundo-tierra en el arte contemporáneo en México

En México, hay obras de arte señaladas donde reluce la *physis* en cuanto Tierra y, al unísono, el cruce de la réplica de dioses y hombres. En Toledo, la *physis* va al encuentro de la *physis*, el surgir va al encuentro del surgir, y en dicho encuentro se muestran los animales en cuanto dioses.

La obra de Francisco Toledo en la plástica de México es una celebración de ese surgir: en el inmenso pene de la iguana del cual surgen infinidad de semillas,<sup>20</sup> en la mujer asida a sus rodillas con una iguana en el sexo,<sup>21</sup> en las mujeres y hombres animales<sup>22</sup> se advierte una pérdida de lo humano y a la vez la dificultad de la tarea, porque nosotros estamos bardeados, tapados por lo humano. Por eso ser un iniciado de la *physis*, tal y como lo es el artista, es lo más difícil en esta época de pleno hundimiento de la *physis*.<sup>23</sup>

Se vuelve comprensible el paso atrás que Francisco Toledo necesita hacer para dar testimonio del ser al tomar impulso desde ciertos motivos textuales, para desatar la contienda mundo y tierra en la obra, ya sea desde el *Chilam Balam* o desde ciertos mitos indígenas o desde textos literarios y científicos.<sup>24</sup> Esto nos hace pensar que su recurrencia a mitos indígenas obedezca, como piensa Heidegger, a que la poesía sea el lenguaje originario de un pueblo o decir poético de un pueblo histórico. Es por el lenguaje que el hombre realiza su esencial arrojamiento en la verdad. Estos mitos ocasionan la tormenta del ser que “lleva el lenguaje al lenguaje”.<sup>25</sup> Las últimas líneas de *Beiträge* dicen: “Y en tanto el lenguaje es fundamento del ser-ahí, se encuentra en éste la moderación, a saber, como el fundamento de la contienda mundo y tierra”.<sup>26</sup> El creador recibe las señas o la asignación de sentido, aconteciendo así un diálogo del lenguaje con el lenguaje, transformando así los cimientos del len-

<sup>20</sup> Francisco Toledo, *Obra gráfica para Arvil 1974-2001*. Texto de Luis Carlos Emerich e introd. de Carlos Monsiváis. México, Conaculta, INBA, 2001, p. 87.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 74 y 79.

<sup>23</sup> Clarice Lispector en uno de sus cuentos dice: “Los que estamos aquí, tenemos un gusto y una nostalgia del desierto” (C. Lispector, *Para no olvidar*. Madrid, Siruela, 2007, p. 129).

<sup>24</sup> “[...] en la obra de Toledo la fusión de la palabra con el signo y la imagen proviene de la convivencia productiva y los vínculos afectivos de los humanos con los animales, y viceversa. La libertad que éstos parecen gozar es tan grande como las carencias de aquéllos. Sin embargo, desde que la libertad es una fantasía sartreana [...] la obra de Toledo tiende a generar mayores enigmas, los de un posible —poético-animal filosófico” (Luis Carlos Emerich en F. Toledo, *op. cit.*, p. 15).

<sup>25</sup> M. Heidegger, *Los himnos de Hölderlin, “Germania” y “El Rin”*, p. 53.

<sup>26</sup> M. Heidegger, *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, § 281.

guaje. *Ereignis* como esenciarse del ser es una asignación de sentido que es, al mismo tiempo, configuración de la existencia histórica, de manera tal que dicha configuración es fundación o instauración de ser.<sup>27</sup> Si es sobre el lenguaje que se monta todo nuevo lenguaje, es el lenguaje en su sentido más amplio, la posibilidad interna de todos los lenguajes. En Toledo, esta transformación del lenguaje por el lenguaje la encontramos además de en la serie dedicada al *Chilam Balam*, en la serie de grabados intitulada *Guchachi*, elaborada a partir del mito indígena el *Sembrador divino* en el cual se narra que cuando la iguana en un tiempo primigenio estuvo entre los hombres fue ignorada y no se le dio su lugar, entonces ella huyó, siendo ella la conocedora del cultivo del maíz y del frijol, de la cocción, desde entonces la iguana permanece lejos.<sup>28</sup>

Desde una lectura indígena, y de Francisco Toledo mismo, el abandono de los dioses y la huida de los mismos acontece desde el abandono de lo animal, así la lagartija, nos abandonó porque nuestra increencia la hizo alejarse desapareciendo con ella la sabiduría. El arte frente a este no saber tiene que hacer un esfuerzo inaudito, un retroceso, un ensayo de prehumanidad, lo cual nos habla de la necesidad de establecer las referencias esenciales a la tierra, desde el duelo sagrado. Toledo nos hace ver que lo que se ha retraído de nosotros desde siempre es la *physis* y con ello los dioses. Ese saber de la *physis* se nos hurta en el orden de la época de la imagen del mundo (*die Zeit des Welt Bildes*), o desde la época de la carencia de indigencia (*Die Zeit der Notlosigkeit*). Emerich tiene razón cuando afirma que “Toledo optó por permanecer cercano a las propiedades de la Tierra”, pero no por preferir los excesos del instinto. En la lectura de Heidegger la referencia a lo instintual no es más que una recaída en el antropomorfismo. Antes bien, en Toledo acontece más fundamentalmente la desantropomorfización en esta época del antropomorfismo consumado. No es que el artista se abra al instinto para abrirse a sus impulsos, pues no se sabría salir de lo personal si no aconteciera una desantropomorfización radical. En Toledo, la condición del arte es una desantropomorfización, una apertura a lo animal donde el hombre ya no sea el creador y representante de lo ente, sino que el hombre abandone el punto de partida antropocéntrico, haciendo que incluso en la obra de la que hablamos no podamos decir más “hombre”. La pintura de Toledo, pasando por una experiencia mítico-poética indígena, se retrotrae y nos retrotrae gráficamente hasta la tensional indistinción animales-

<sup>27</sup> “En tanto que las señas de los dioses es, en cierto modo, empotrada por los poetas en los cimientos del lenguaje de un pueblo, [...] el ser es instaurado en el *Dasein* histórico del pueblo; en este ser son emplazadas una orientación y una dependencia” (M. Heidegger, *Los himnos de Hölderlin*, “*Germania*” y “*El Rin*”, p. 44).

<sup>28</sup> Entonces pensó la iguana: “Es lo mejor, voy a subir al cielo, no le sirvo para nada a mi suegra”. Luego fue a su casa, la iguana se fue al cielo. Se marchó y se llevó el fuego. Subió al cielo y allí permaneció en la lejanía (F. Toledo, *op. cit.*, p. 81).

dioses, animales-hombres, arrancando la forma humana y lo humano mismo: en el desantropomorfizar acontece el encuentro con los dioses. Así aparece la mujer que tenía amoríos con una serpiente, y que al ser descubierta abandona el mundo de los hombres y se convierte en lagartija. Sólo un Entre, lo cual significa también máxima apertura, y máxima atención, puede escuchar y buscar cada uno de los nombres de la iguana en zapoteco, chol, zoque o huave, o a lo que se ha dicho sobre la iguana en lugares tan lejanos como en Darwin, como lo hace Toledo. Sólo un Entre, en tanto que mediador, puede encontrar que ese animal, la iguana, sabe siempre donde está la tierra, y hace recordar el tiempo anterior, antes de que la vida mamífera proliferara en el planeta, cuando la tierra estaba plagada de reptiles, y hace recordar también a ese animal que sin rastro humano desde la profundidad de la tierra alzaba la mirada al cielo. Sólo un Entre nos hace recordar a nosotros que la tierra firme del planeta a semejanza de un caimán flota sobre el agua con todas sus crestas y rugosidades, como se pensaba en el mundo náhuatl a la tierra, como un reptil.<sup>29</sup> Este esfuerzo de retroceso o paso atrás que realiza un Entre es incansable. Ese preferir transformarse en tierra y abandonar, por decirlo, la ley del antropomorfismo, es la decisión más radical en la gráfica de Toledo. Lo cual nos hace recordar las estelas y esculturas prehispánicas del hombre jaguar o al hombre águila o al hombre serpiente.

Ese saber de que el abandono de los dioses es el abandono de lo animal, de la *physis*, de la tierra, se traduce en que morir como hombres es en el arte nuestra mortandad radical. La gráfica de Toledo, propiciatoria de esa muerte, al encuentro con lo animal encuentra también el morir nacer y la posibilidad de encuentro con los dioses, encontrándonos en pleno en el otro eje de la contienda, el encuentro mortales y divinos donde el retorno de los dioses es el surgir, emerger, brotar de lo animal.

Asimismo, en los autorretratos de Germán Venegas desde ese estar en la vida muerte, o de ese mirar hacia esa muerte en la vida y vida en la muerte que somos, despierta la más absoluta dinamicidad, vitalidad, surgir, advenimiento, una vitalidad que nos recorre y abraza en ese morir continuo desde el ya no ser siquiera yo.<sup>30</sup> Germán, retrotrayéndose a las esculturas teotihuacanas, zapotecas, mayas, olmecas, a las esculturas de la llamada “dualidad vida y muerte”,<sup>31</sup> en las cuales los rostros humanos aparecen con la mitad del rostro

<sup>29</sup> Germán Venegas me habló de esta mitología indígena.

<sup>30</sup> Germán Venegas, *Serie autorretratos 14*, 2006, tinta china sobre papel de arroz, 60 × 46 cm. (Véase G. Venegas, *Un sólo aliento*. México, Fundación Centro Cultural del México Contemporáneo/Conaculta, 2007, p. 32.)

<sup>31</sup> G. Venegas, *No dos*, 2000-02, talla en madera de ahuehuete, 230 × 110 × 90 cm. (Véase *ibid.*, p. 61.)

descarnada o sin forma, comprendió que no se trata de una dualidad, sino de una simultaneidad inextricable de forma y no forma, de vida y muerte.

De la misma manera, comprendemos que en la contienda mundo-tierra del arte mexicano, además de aparecer la no dualidad animales-hombres, aparece la no dualidad vida-muerte. Es decir, en Germán Venegas como en Toledo se presenta un trastocamiento del lenguaje por el lenguaje (o, si se me permite, por lo sido) a través del cual acontece la historia en sentido esencial, pues es a esa no dualidad muerte y vida, hombre y animal, a lo que toltecas y olmecas le dan vuelta una y otra vez. Y no sólo la plástica, también la poesía mexicana de la muerte del siglo xx. Me refiero a José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Ortiz de Montellano. Esta poesía como he explicado en *La conciencia de la nihilidad en la poesía de Contemporáneos*,<sup>32</sup> toma suelo a su vez del rey poeta Nezhualcóyotl quien escribe “Aunque sea de jade se rompe, Aunque sea plumaje de quetzal se desgarr”.<sup>33</sup> Dice Gorostiza en una entrevista: “para mí la muerte es lo mismo que la vida, es el reverso, la otra cara de la medalla [...]”<sup>34</sup> En otra entrevista señala: “*Muerte sin fin* me nació un día en que me sentí llamado en mi atención por el proceso de la vida y de la muerte, y advertí que todo lo que nosotros vemos está naciendo y muriendo al mismo tiempo”.<sup>35</sup> Ortiz de Montellano nos dice en *Muerte de cielo azul*: “El cuerpo [...] sabe lo difícil que es separar la vida y la muerte, lo orgánico y lo inorgánico, lo que le pertenece y lo que es nada más su profunda oscuridad; límites que se mezclan, a menudo, para producir la riqueza de la vida, su aparente desorganización y la belleza”.<sup>36</sup> La poesía de Ortiz de Montellano permite entender la vida sin separarla de la muerte, sin separar el ser de la nada, tal y como aconteció en Nezhualcóyotl, porque para la poesía, piensa Ortiz de Montellano, en la pro-

<sup>32</sup> Véase Rebeca Maldonado, *La conciencia de la nihilidad en la poesía de contemporáneos. Para una hermenéutica de la muerte en la poesía mexicana*. Zacatecas Ediciones de Medianoche/Universidad de Zacatecas, 2010.

<sup>33</sup> El conocido poema de Nezhualcóyotl dice: “Nos iremos, ay... ¡gozaos!/ Lo digo yo, Nezhualcóyotl./ ¿Es que acaso se vive de verdad en la tierra?/ ¡No por siempre en la tierra,/ sólo breve tiempo aquí!/ Aunque sea jade: también se quiebra:/ aunque sea oro, también se hiende./ y aun el plumaje de quetzal se desgarr:/ ¡No por siempre en la tierra:/ sólo breve tiempo aquí!” (José Luis Martínez, *Nezhualcóyotl, vida y obra*. México, FCE, 2006, p. 186).

<sup>34</sup> José Gorostiza *apud* “José Gorostiza: una memoria apasionada”, en Miguel Capistrán y Jaime Labastida, eds., *Poesía y prosa*. México, Siglo XXI, 2007, p. 532.

<sup>35</sup> *Apud* Guillermo Sheridan, María Isabel Torre de Suárez y María Isabel González de la Fuente, eds., “José Gorostiza en sus cartas”, en José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*. México, Conaculta, 1995, p. 26. Quiero agregar una afirmación de Gorostiza que aparece en una carta dirigida a Francisco Orozco Muñoz y que éste reproduce en la contestación a Gorostiza: “Sí, está usted en lo cierto. ‘Saber que estamos muriendo a cada paso’ es lo que me ha hecho hacer versos” (José Gorostiza, *Epistolario...*, p. 291).

<sup>36</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, *Obra poética*. México, UNAM, 2005, p. 215.

funda oscuridad “están la vida y la muerte, el cuerpo y lo que no es el cuerpo inseparablemente juntos”.<sup>37</sup> De la misma manera para Heidegger, la raíz escisiva de todas las cosas es ser-nada, ambas se copertenece. “El ser recuerda a ‘nada’, y por ello la nada pertenece al ser [...] la huida ante la (malentendida) nada es la huida ante la inhabitualidad del ser”.<sup>38</sup>

En la contienda mundo y tierra-encuentro mortales y divinos que atraviesa el arte mexicano, la nada se constituye como la ley más profunda de todo decir del ser, la nada o retracción de ser es lo que es necesario soportar en tanto lugar de advenimiento y huida de los dioses. Su ámbito es el silencio.

Escribe ahora José Gorostiza en *Muerte sin fin*:

perpetuo instante del quebranto,  
cuando la forma en sí, la pura forma,  
se abandona al designio de la muerte  
y se deja arrastrar, nubes arriba,  
por ese atormentado remolino  
en que los seres todos se repliegan  
hacia el sopor primero,  
a construir el escenario de la nada.

Por eso primero el poeta ha de volverse también nada, ha de establecerse primero en ese ámbito donde se es nada para desde la contención volverse a la aclarante ocultación, pues en el valle del silencio se levanta el decir. Retención-silencio-lenguaje: es el viaje del decir esencial. En la retención/contención falta la palabra, y este faltar es condición inicial para el despliegue de un originario —poético— nombramiento del ser.<sup>39</sup>

En la poesía del vacío y de la muerte en México, el silencio también es esencial, el silencio es el punto de la finitud radical, donde el poeta ni sobreesume ni allana la nada, sino que se sostiene en su llanura. El doloroso desaparecer de todas las cosas acontece junto con el crepúsculo del lenguaje. El silencio del poeta de la muerte no es metáfora, es real y efectivo silencio que hace posible un decir desde lo no dicho, desde el fondo de la nada y de la muerte radical. Escribe Gorostiza en un poema a propósito del crepúsculo del lenguaje que trae aparejada esta inextricable relación vida y muerte:

Mira que, noche a noche, decantada  
en el filtro de un áspero silencio,

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> M. Heidegger, *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, § 269.

<sup>39</sup> *Ibid.*, § 13.

quedose a tanto enmudecer desnuda,  
 hiriente e inequívoca  
 —así en la entraña de un reloj la muerte,  
 así la claridad en una cifra—  
 para gestar este lenguaje nuestro,  
 inaudible,  
 que se abre al tacto insomne,  
 en la arena, en el pájaro, en la nube,  
 cuando negro de oráculos retruena  
 el panorama de la profecía.

El arte mexicano nos lleva hasta el ombligo del ser, a la nada, al silencio, a la raíz invisible, que es aquello que en el descampado provoca el necesario anonadarse, la indignancia, la penuria, la retención que da lugar a todo crear. La poesía mexicana desde Nezahualcóyotl hasta Gorostiza, y más tarde en Bonifaz Nuño, tuvo una inusual sensibilidad para acercarse a la indignancia y a la penuria esenciales.

Así, este poeta en “Los demonios y los días” exclama: “todos estamos pobres: vivimos/ viendo que tendemos la mano/ y la retiramos siempre vacía”.<sup>40</sup> La pobreza entonces se vuelve un correlato de nosotros mismos y sólo hundiéndose en ella y girar en torno a ella, nos transforma de *profundis* hasta hacer nombrable una solidaridad y hasta una comunidad.

¿Qué hago, qué digo, qué estoy haciendo?  
 Es preciso hablar, es necesario  
 decir lo que sé, desvergonzarme  
 y abrir mis papeles chamuscados  
 en medio de tantas fiestas y gritos.  
 Y prestar mis ojos, imponerlos  
 detrás de las máscaras alegres  
 para que permitan y compadezcan,  
 y miren y quieran, y descubran  
 que estamos desnudos, que no tenemos.

El correlato invisible de nosotros mismos es la muerte, la nada o la pobreza, lo cual es lo único que hace girar hacia una humanidad y a una tierra posibles, pero eso no es sólo para Rubén Bonifaz Nuño o Gorostiza, sino también para Heidegger, quien también buscaba girar a las sociedades de la tardomoderni-

<sup>40</sup> Rubén Bonifaz Nuño, “Los demonios y los días”, en *De otro modo lo mismo*. México, FCE, 1995, p. 118.

dad científico-técnica de la falta de indigencia a la indigencia. Las tramas de la nada aún están por descubrirse, desplegarse y entenderse, y asumirlas como uno de los caminos más misteriosos e invisibles desde los que puede hacerse el ser humano para reencontrar las vías del abrigo de la verdad. La poesía de Gorostiza enseña a renunciar o el anonadamiento, porque la vida humana posible, como el milagro de sostenerse en el aire el perfume de una violeta, acontece como el milagro de sostenerse en la nada. El ser humano arraiga no en el representar, no en el asir, no en el tener, sino en el rehuso (*Verweigerung*) del ser, en el ocultamiento (*Verbergung*), como también es posible constatarlo en la pintura mexicana.

La contienda mundo tierra podemos leerla en la obra del pintor zacatecano Juan Manuel de la Rosa. Por haber nacido en el semidesierto zacatecano, su motivo vital y creador es el desierto, como tierra, como lo dicen los títulos de sus exposiciones: El desierto de la sal o Distancia y sequía o El desierto y su corazón flotante. Fue en el pueblo de Sierra Hermosa, Zacatecas, donde nació, donde adquirió la fuerza de la meditación, de la reflexión, y donde le nacieron las imágenes del desierto que en duermevela lo asaltan.<sup>41</sup> Juan Ignacio Sáinz en “Juan Manuel de la Rosa: cronista del desierto” señala: que la estética de la serenidad y la escasez de Juan Manuel de la Rosa, es un ejercicio, que no descansa en el empeño, ni en el artificio, sino en “una forma natural” “no pensada, de su forma de ser, en esa vocación por lo baldío y lo yermo, que no siempre suelen coincidir con lo estéril e infecundo”.<sup>42</sup> Asimismo, Armando Haro Márquez, filósofo y artista plástico —del cual lamento su muerte—, escribió pocos meses antes de ser asesinado: “El silente vacío de Juan Manuel de la Rosa”.

[...] su obrar no se escucha sino en el silencio y no se habita sino en la intemperie. [...] Juan Manuel es, por tanto, un oficiante que a la materia otorga una dignidad renovada, silenciosa y sabia, que permite que las cosas sean en su desnuda materialidad. Curiosidad incansable por desnudar al arte de arte para volverlo puro oficio de hechura; de papel de cártamo-alazor o perfumado sándalo, de etéreo *campi-shi* o *masi*, de tropical plátano o ecuatorial papiro. Frente a este despliegue puro de oficio, el oficiante nos ha puesto todo vacío silente de materialidad hermana, que retumba en el *Rampori nocturno* de una noche sin luna, tambores tarahumaras en los que resuena una pasión de diorita, cinabrio y granito, poesía lítica en la calma.

<sup>41</sup> <http://ntrzacatecas.com/2012/05/06/de-la-rosa-un-hijo-del-desierto/>.

<sup>42</sup> <http://ntrzacatecas.com/2012/07/22/juan-manuel-de-la-rosa-cronista-del-desierto/>.

Como señala Armando Haro Márquez, la obra del pintor del desierto, en medio del puro silencio, hace que resuene la materialidad, la pasión de diorita, cinabrio y granito: la Tierra. Tal es la resonancia de la nada, que a su vez, el mismo Armando, buscaba en John Cage en su trabajo doctoral *La resonancia de la nada y la música silenciosa de John Cage*<sup>43</sup> y que confirma una vez más la deriva hacia la nada y el silencio en el arte mexicano contemporáneo.

El conjunto de dibujos de Rocío Maldonado intitulado *Cuerpos*, compuesto por piezas rectangulares de papel de arroz con cuerpos sin rostro alternando con el vacío, parecen realizar un itinerario a la des-entificación. La serie oculta una conversión de nuestra época sin silencio, sin vacío y sin pausa, pues como soportes de la calma, hacen desaparecer las razones de este atenerse a lo ente y nada más al ente. De los enormes lienzos de papel de arroz en negro y en gris emana el conocimiento de que por la vía del desistimiento, el abandono y la retirada se regresa a la realidad. Heidegger diría: “sólo la sobriedad de la fuerza sufriente de lo creador [...] inaugura la calma de la violencia esencial del ente”.<sup>44</sup>

Los dibujos de Maldonado actúan como las precondiciones del silencio y la nada originarios que son las condiciones de la verdadera acogida. Posteriormente, Rocío Maldonado elaborará inmensos caracoles tejidos con ramas y amarres con tiras de plástico, me parecen emblema de la simplicidad de la cual hablaba Heidegger, en los *Beiträge* o del esfuerzo inverso a la entificación que Heidegger llamaría una devolución en el ente. A esta simplicidad es a la que apunta también Jahrmush en la película *Los límites del control* con su *dictum*: “No guns, no mobs, no sex”; es decir: no más entificación.

En el fondo, Heidegger ha dado con la lógica del desamparo de nuestro tiempo. Pues bien, lo inquietante de esta época es la indigencia de la falta de indigencia, pues en esta falta de indigencia permanece sosegado crear al encuentro con la retracción del ser, lo que a su vez nos vuelve incapaces de pensar al encuentro con lo simple.<sup>45</sup> ¿Qué es eso simple? Para Heidegger, lo simple lleva la marca de la inagotabilidad. Pero, ¿de dónde extraeríamos la necesidad de soportar el rehuso del ser si no es del presente?

Heidegger denominó esta época como la de ausencia de indigencia, donde ya no hay más decisión sobre la venida y huida de los dioses, donde todo ha queda librado a la objetualización y entificación sin medida, donde el omnipoder se asegura a cada paso a sí mismo, donde no hay fundación de historia, ni otro comienzo, ni tránsito, sino un así y sucesivamente. Pero el salto requerido de dicha época marcada por la ahistoricidad pasa por la experiencia

<sup>43</sup> Presentado en noviembre de 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

<sup>44</sup> M. Heidegger, *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, § 6.

<sup>45</sup> M. Heidegger, *Nietzsche II*. Barcelona, Destino, 2002, pp. 321-322.

de la indigencia esencial, como señalaba Bonifaz Nuño “estiramos siempre la mano y la retiramos siempre vacía”.

Heidegger habla de esta época que intenta saltarse la nada, allanarla de cualquier modo, incapaz de soportar el misterio. Habla de ésta época incapaz de sostenerse en las fisuras del ser para transfigurarla, incapaz de soportar el rehuso del ser; en ella, pues, el ser humano se sostiene no en el abismo sino en el dominio de lo ente, dando lugar desde un dar poder al poder a la institucionalización de la violencia.

La última llamada a la moderación en tanto que fisura y nada, desde el espanto más profundo, la encontramos también en el poeta y ensayista mexicano Javier Sicilia quien lee en la “Marcha de la justicia y dignidad”, en mayo de 2011, su queja ante la muerte y violencia que marca esta estancia histórica en México:

Hagamos un silencio en memoria de nuestros muertos [...] Hagámoslo así porque el silencio es la palabra donde se recoge y brota la palabra verdadera, es la hondura profunda del sentido, es lo que nos hermana en medio de nuestros dolores, es esa tierra interior y común que nadie tiene en propiedad y de la que, si sabemos escuchar, puede nacer la palabra que nos permita decir otra vez con dignidad y una paz justa el nombre de nuestra casa: México.<sup>46</sup>

El arte no sería completo y total, ni instauración del *Dasein* histórico, si no se piensa en él la posibilidad de fundación de la polis en sentido esencial. Según Heidegger, si el arte es origen, es porque “hace que surja en su esencia aquello que se pertenece mutuamente de manera esencial dentro de la obra: los creadores y los cuidadores”.<sup>47</sup> Como se lee en el epígrafe que abre este trabajo: “El origen de la obra de arte, esto es, el origen de los cuidadores y de los creadores, el *Dasein* histórico de un pueblo, es el arte”.<sup>48</sup>

El esenciarse del ser en su verdad, como sucede en el arte, arrastra a otros y nos lleva a los otros, desborda los límites del quehacer del arte, lleva a otros a ser cuidadores y propiciadores de la estabilidad del ente. Así, Ansel Adams en Estados Unidos colaboró activamente en la fundación del Parque Nacional de Yosemite, sólo así Javier Sicilia lleva a cabo el “Movimiento de justicia y dignidad”, el maestro Francisco Toledo se aboca a la defensa de su historia, de su tierra, de las culturas indígenas y del maíz en el movimiento Pro-Oax, y el

<sup>46</sup> Texto leído en la Marcha por la Paz y Dignidad, 8 de mayo de 2011, Zócalo de la Ciudad de México.

<sup>47</sup> M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1985, p. 61.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 67.

maestro Juan Manuel de la Rosa, en Zacatecas, lleva obras teatro, conciertos, talleres, al pueblo de Vista Hermosa en el semidesierto zacatecano, el cual como me ha narrado Juan Manuel tiene especial gusto por José Gorostiza. Aquí vemos en pleno el completo acontecer de la verdad, o vemos las posibilidades más extremas del acontecer de la verdad. El arte en estos tiempos de indignancia realiza esas posibilidades máximas, arrastra a otros para hacer de la polis sitio de la contienda mundo tierra-encuentro dioses y hombres.

Tarkovski logra verlo en *Andrei Rublev*, el silencio de Rublev, su retracción, en medio de la destrucción y el crimen, su decisión de no participar, su decisión de guardar silencio ante su siglo que tiene por norma la muerte, se rompe gracias al muchacho de escasos 18 años que logró fundir y fraguar y hacer sonar la campana de la iglesia junto con el pueblo, “dando a éste gran alegría”. Ahora el pueblo es el sitio de la contienda mundo tierra-encuentro-dioses y hombres.

Un acto fundador acontece en realidad cuando todos pasan. El son huasteco y veracruzano es un recuerdo de que la verdadera vida de la polis es una marea, un movimiento, algo que te atrapa y arrastra a ese entretejido más profundo, donde al haber arte, hay polis e historia, y que ésa es la posibilidad más profunda del arte. Falta respondernos quiénes somos, sólo entonces seremos como esa marea del son jarocho que arrastra sin principio ni fin, ya durante siglos. “Somos: lugar común”. Así señala José Emilio Pacheco en “Prosa de la calavera”, “Después fui, al punto de convertirme en lugar común, símbolo de la sabiduría. Porque lo más sabio es también lo más obvio.”<sup>49</sup>

El son jarocho constituye una zona de intercambio inmaterial, un ámbito desde el cual se producen experiencias comunitarias que ofrecen un ámbito de significación, expresión y pensamiento, donde se recrea la vida comunitaria desatando su esencia, la contienda mundo-tierra encuentro dioses-hombres desde la cual se logra la exposición histórica del ser ahí, el ámbito de mutua pertenencia de creadores y cuidadores, de esa manera el proyecto arrojado del arte se transforma en proyecto arrojador. El son jarocho y también el huasteco es un recuerdo de que la vida de la polis es una marea, que somos parte de una red, de un entretejido.

Pero ¿podremos reproducir el tejido en estos momentos en que el tejido social muere y la tierra se resquebraja día a día? Desde lo pensado también por Heidegger me parece que es necesario pensar esos ámbitos de copertenencia entre cuidadores y creadores, que trae ya consigo la marea del son jarocho en el otro extremo de una modernidad arrojadora no de proyectos, sino de dolores y calamidades sin fin. ¿Cómo detener la lógica perversa de dominio de la tierra y desgarramiento de sociedades y culturas, si no desatando una lógica desappropriadora en espacios porosos y de intercambio?

<sup>49</sup> José Emilio Pacheco, *Fin de siglo y otros poemas*. México, FCE, p. 114.

El antropocentrismo y su lógica dictan la apropiación, nunca la mezcla y el intercambio. El *Dasein* histórico como arte abriría ese campo de intercambio, de mezcla y de permeabilidad, una zona capilar y porosa. Y es que no hay cuidado sin la obra, no hay adentrarse a la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, antes de la obra; no hay fundación como fundación del ser para los otros y con los otros sin estar o ser movido al combate dispuesto por la obra.

El arte, pues, no es adorno, es un ámbito de intercambio. El son jarocho viene de la vida abierta en los océanos, y del contacto español, africano y local como lo desarrolló Antonio García de León en el *Mar de los deseos*,<sup>50</sup> de ahí provienen sus letras, del entre de España y México, Cuba y México, México-Colombia, lo que fue creando un lugar de infinita permeabilidad y sedimentación histórica, hasta cristalizar en el fandango o fiesta alrededor de la tarima y el movimiento actual del son jarocho.

La violencia de la modernidad con su principio de individuación como fundamento, desata la obcecación, la extorsión, la imposición, el despoblamiento y destrucción del hábitat, en lugar de la solicitud, la invitación, el permiso de entrar y de salir, la hospitalidad básica, la intimidad que hace posible que el cuerpo social se reproduzca como lo hace en el fandango. Pero el arte ahí está, denunciando la soledad del desierto a la que arrincona esta época que nos destruye y nos hace cada vez más no tener un lugar a dónde ir. Cuando esos intercambios no suceden libremente, acontece esa violencia y no el morir de amor. Así en *El Balajú*, canción anónima interpretada por los hermanos Vega, sorprende el contenido de una de sus líneas versales: “Balajú se fue a la guerra/ se fue para no pelear/ le dijo a sus compañeros/ vamos a mirar la mar/ Ariles y más ariles/ Ariles de nuevo tiempo/ que yo fui marinero y navegué contra el viento/ Ariles y más ariles/ ariles de trovador/ que yo le canto a la vida y voy a morir de amor”.<sup>51</sup>

El decir proyectante del son jarocho está hecho de capas y capas de historicidad. Nos permite comprender que no existe *un* proyecto arrojado; nos permite comprender que algo históricamente vivo es una multiplicidad de proyectos arrojados y que es necesario insertarnos en esa multitud de proyectos arrojados, en el *Dasein* histórico, para comprendernos como un aquí que es zona de intercambio. Necesitamos filosofía, poesía, música para que acontezca el entre y estar en medio de un tejido, ser gota de un mar. Necesitamos de encuentros, de fandangos, donde nos escuchemos todos y entremos en contacto con todos, hacia todos lados y hacia todas direcciones.

<sup>50</sup> Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México, Siglo XXI/Estado de Quintana Roo/Universidad de Quintana Roo/Unesco, 2009.

<sup>51</sup> Véase *El Balajú* en <https://www.youtube.com/watch?v=s6h1MXpo5VU>.

La red, el entretejido, muestra algo más, la impotencia de lo individual, pues uno está destinado a ser red. El son jarocho no es un recuerdo, es un movimiento que manifiesta la vacuidad de la subjetividad o la travesía hacia una subjetividad descentrada hecha de historia y vida común.

La tarea del arte y del pensamiento es crear lugares de intercambio para que exista verdadera diseminación. Todo esto trae a la memoria unas palabras de Bolívar Echeverría: “[...] ‘abrirse’ es la mejor manera del afirmarse, la mezcla es el verdadero modo de la historia de la cultura y el método espontáneo, que es necesario dejar en libertad, de esa inaplazable universalización concreta de lo humano”.<sup>52</sup>

De abandonar definitivamente la obsesión por nosotros mismos y dejar de ser eurocéntricos, antropocéntricos, egocéntricos, especialicéntricos, de ahí depende que abandonemos la ceguera que proviene del ostracismo, para poder surgir en un *Aquí* potente que mire hacia todas direcciones y en relación con todos los seres, pero desde la conciencia de que ese aquí es una permeabilidad total y punto de encuentro, desde ese entre de multiplicidad de proyectos arrojados propiciado por la obra.

<sup>52</sup> Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*. México, Era, 2005, p. 27.