

El concepto de Crítica de Walter Benjamin
aplicado a la obra *Retratos* (1980-1986) de Raúl Gómez Jattin
como aproximación al problema de la comprensión de la naturaleza del
lenguaje literario.



Eliana María Cano Hoyos

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad del Cauca

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Departamento de Español y Literatura

Popayán, Cauca

2020

El concepto de Crítica de Walter Benjamin
aplicado a la obra *Retratos* (1980-1986) de Raúl Gómez Jattin
como aproximación al problema de la comprensión de la naturaleza del
lenguaje literario.

ii

Eliana María Cano Hoyos

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Literatura y Lengua
Castellana

Director: Luis Arleyo Cerón Palacios

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad del Cauca

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Departamento de Español y Literatura

Popayán, Cauca

2020

Dedicatoria

A ALFREDO RODRIGUEZ PANTOJA.

Agradecimientos

iv

A Pablo M, familia y amigos.

En este texto se aborda el concepto de crítica expuesto por Walter Benjamin en su tesis doctoral, el cuál es posteriormente aplicado a la obra *Retratos* de Raúl Gómez Jattin, para la aproximación del problema de la comprensión de la naturaleza del lenguaje literario.

Palabras Clave: Concepto crítica, Jattin, lenguaje literario

Tabla de Contenidos

Introducción.....	7
1. El concepto de crítica.....	10
2. El concepto de crítica aplicado a la obra Retratos de Raúl Gómez Jattin.....	27
3. Aproximación a la comprensión de la naturaleza del lenguaje literario	38
Conclusiones.....	47
Referencias	48

Introducción

Hasta ahora, teorías de distintas disciplinas y ciencias tales como: la lingüística, la psicología, la filosofía, entre otras, han sido enunciadas como los antecedentes teóricos de muchos estudios de crítica literaria, estos antecedentes resultan ser pertinentes y en otros casos contradictorios. Esta segunda situación resulta ser una traba para el desarrollo de las teorías de crítica literaria, puesto que la idea que estas tienen del lenguaje literario, están construidas sobre presupuestos gnoseológicos de estos antecedentes.

Uno de estos antecedentes, que tiene fuertes implicaciones para la concepción de la idea de lenguaje y que, además, aún permea muchas teorías de crítica literaria, es el expuesto por Ferdinand de Saussure, el cual consiste en considerar la lengua como paradigma del lenguaje, la cual define como sistema de signos, entendiendo por signo, la división dicotómica entre significado y significante o lo que sería lo mismo, entre contenido y forma, como lo demostró Derrida en *La Gramatología*. El problema para los estudios del lenguaje y los relacionados con él, como es el de la crítica literaria, es que, al considerar como ciertas estas afirmaciones no se piensa el lenguaje como producción, sino, como reproducción de otra cosa, llámese significado, realidad... pues la forma (lenguaje literario) vendría a representar aquello que le antecede, es decir, el contenido, ignorando así lo más valioso del lenguaje literario: su poder creador.

El problema de la contradicción en los postulados de Saussure sobre el lenguaje, ya ha sido asumido por Derrida, por eso, el presente trabajo pretende tirar la flecha un poco más allá y ver las implicaciones en nuestro campo en concreto (literario) de esos postulados, teniendo siempre en mente el esclarecimiento de aquello que vagamente entendemos por lenguaje literario, para esto hemos dividido el trabajo en tres partes a

saber: el despliegue del concepto de crítica, la “aplicación” del concepto a la obra retratos de Jattin y la explicación de cómo la exposición y aplicación del concepto nos ayudará a acercarnos a la comprensión de la naturaleza del lenguaje literario.

Para el despliegue del concepto de crítica, hemos abordado a un reconocido crítico literario, quién ha tenido siempre como horizonte problemático el lenguaje: Walter Benjamin, el cuál a partir del concepto romántico de crítica, expuesto en su tesis *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, ha asumido sutilmente el problema de la relación entre forma y contenido en el lenguaje literario, este concepto es el centro de nuestra investigación, pero para su comprensión y para el desarrollo de nuestro problema se abordará, junto con otros conceptos como: forma, médium y reflexión, expuestos en el mismo libro; en este punto es clave aclarar que en el primer capítulo, este concepto se expondrá tomando solo la primera parte del libro y, la segunda, por la necesidad de la forma de exposición de la investigación, se expondrá en el tercer capítulo. Echaremos mano cada vez que nos resulte necesario, de tres filósofos que también han dedicado gran parte de su obra a la comprensión del lenguaje: Wittgenstein con sus *investigaciones filosóficas* y Deleuze-Guattari, de los cuales tomaremos solo algunos capítulos de su obra, *Mil mesetas*.

Para la aplicación del concepto, dada la limitación de la extensión del siguiente trabajo, tomaremos solo algunos poemas de la obra Retratos de Raúl Gómez Jattin, por la misma razón el análisis que se hará será en la medida de lo posible conforme a lo expuesto sobre el concepto de crítica en la primera parte.

Por último, se evidenciará de qué forma el despliegue del concepto de crítica expuesto por Benjamin y su “aplicación” nos permiten aproximarnos a la comprensión de la naturaleza del lenguaje literario.

Aclaro de antemano que la siguiente investigación no se propone innovar en el campo de la literatura, no se propone crear una nueva teoría, sino, volver las vistas sobre teorías ya enunciadas por grandes pensadores de la literatura, pues como citaríá Sábato a Schopenhauer “hay épocas en la historia en que el progreso es reaccionario y la reacción, progresista” (como se citó en Sábato, 2010).

I. El concepto de crítica

Walter Benjamin, nació en Berlín el 15 de julio de 1892, murió en Portbou, 27 de septiembre de 1940, fue un filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del romanticismo, tiene una fuerte influencia marxista y del misticismo judío, los cuales inciden en su teoría estética.

Walter Benjamin es uno de los más importantes críticos literarios, es tanto su interés en la crítica que en una carta escrita a Gersom Scholem en 1930 dice “El objetivo es ser considerado el mejor crítico de la literatura alemana” y más adelante afirma “El problema es que la crítica literaria ya no es considerada como un género serio en Alemania [...] se debe recrear la crítica como un género” (Citado en Cohen. E, 2009, p.1). Dentro de sus obras dedicadas a la crítica literaria encontramos: los ensayos sobre la novela de Goethe, Sobre la obra de Franz Kafka y Karl Kraus, La teoría de la traducción, Las historias de Nikolái Leskov, La obra de Marcel Proust y La poesía de Charles Baudelaire, entre otros.

Lo que resulta interesante en el concepto de crítica en W.B es el hecho de haber sido pensado desde unas relaciones muy particulares, que además dan cuenta certeramente de lo que podemos entender por éste, pues aparta la idea de crítico como juez o como diría en su revista “Angelus Novus: no pretende imponerle el estigma de Caín a la crítica, ni tampoco piensa la crítica como aquello que debe educar por medio de la exposición histórica, o formar con comparaciones, sino, que debe conocer sumergiéndose, según él, la crítica grande necesita dar razón de la verdad de las obras que el arte exige” (Benjamin, 1989, p.194).

Benjamin tiene una propuesta teórica que se desprende de muchos de los prejuicios que aun permean la crítica literaria; no tiende a, en razón de la interdisciplinaridad, dejar de lado el texto para dedicarse a establecer relaciones de tipo: social, religioso, político que no lo explican. En el campo del lenguaje, por ejemplo, rompe con la idea de la separación entre forma y contenido, puesto que, para él, el pensamiento se da inmediatamente en la forma, lo que hace su crítica inmanente.

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán nos ofrece una oportunidad para, a través del despliegue de sus conceptos, abordar el problema de la comprensión de la naturaleza del lenguaje literario, pues este texto toca un punto clave y es la relación entre la forma y el contenido en dicho lenguaje, es por eso que, para asumir nuestro problema, expondremos el concepto de crítica desde dicho texto, recalcando nuevamente que: en el presente capítulo desarrollaremos únicamente la primera parte.

Para contextualizar un poco, el libro parte del concepto de crítica en el romanticismo alemán, aquí se aborda como fuentes principales, en primer lugar, las obras de Friedrich Schlegel pues en ellas es donde más cerca han estado los románticos de la comprensión de dicho concepto, y las de Novalis por convenir con la teoría de Schlegel, además porque su obra ayuda a esclarecer pasajes de este último. La teoría de Fichte es enunciada como fuente secundaria ya que ayuda, no a la creación del concepto de crítica, sino a su comprensión. Por último, los trabajos que se utilizan como fuente secundaria son: *Las lecciones Windischmann* escritas por Schlegel, estas sirven para la comprensión de las fuentes principales que son: Lyceum, Athenäum, Charakteristiken und kritiken también de Schlegel y los fragmentos de Novalis.

El libro se divide en dos partes, la primera está dedicada al método, es decir a la construcción del esquema o exposición pura de la teoría del conocimiento, mientras que

la segunda se dedica al sistema, es decir al cumplimiento de la construcción del esquema, aquí se expone la crítica como reflexión en el médium del arte.

El concepto central en la teoría romántica es el concepto de reflexión, el cual comparten con Fichte los tempranos románticos, es necesario aclarar hasta qué punto concuerda la teoría de Fichte con la de los tempranos románticos y sobre todo marcar mediante ideas claras, en qué punto se separan. Éste define la reflexión como “«acto de libertad por el cual la forma se convierte en forma de la forma como contenido suyo y retorna a sí misma” (Fichte (1796) citado en Benjamin (1989a)) garantizando en ella su inmediatez, y en los románticos es definida como “la facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser el yo del yo, es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que nosotros mismos” (Schlegel (1806) citado en Benjamin (1989a)) garantizando en la reflexión además de su inmediatez, su infinitud, esta es la razón por la que los románticos cimentaron su teoría en dicho concepto, y es en éste punto donde se separan de la teoría expuesta por Fichte, pues esta última se encuentra cimentada sobre todo en el concepto del poner, lo cual se explica pues para Fichte existen dos formas de acción del yo: una es la reflexión y la otra es el poner, éste último separa la infinitud de la acción del yo de la parte teórica, para remitirla únicamente al de la práctica, mientras que para los románticos la parte práctica no interesaba.

Para exponer la teoría del conocimiento de los románticos es necesario aclarar tanto su método como su sistema, con relación al método se parte de la aproximación entre la teoría de los románticos y la de Fichte. En primer lugar los románticos a diferencia de Fichte asumieron la reflexión como infinita, la infinitud que conciben ellos, no es una infinitud en el proceso, es decir, la reflexión no se da en un proceso vacío e infinito sino que es sobre todo una determinada infinitud de la relación, es decir; que todo en la

reflexión debía conectarse de infinitos modos, esta relación se da a partir de infinitos niveles de la reflexión, dicha mediación no invalida la inmediatez en la reflexión, pues, toda reflexión es inmediata, es más bien “una mediación a través de la inmediatez reiterada” (Benjamin (1989) p.18) lo cual es posible gracias a la naturaleza viviente de la relación, este vendría a ser el esquema de la reflexión, importante es aclarar cómo se construye y cómo se llena este esquema en el romanticismo.

En cuanto al método, existen infinitos niveles de la reflexión: el primero es entendido desde Schlegel como el sentido y definido por Fichte como “mero pensar con su correlato de un algo pensado” (Benjamin,1989, p.19) el segundo nivel, pensado por Schlegel como razón, y expuesto así: “En el segundo pensamiento... el primer pensamiento retorna, en efecto, transfigurado en un plano superior, se ha convertido en <forma de la forma como su contenido>”(Benjamin,1989, p.19) ésta es denominada reflexión canónica, ya que es aquí donde más claramente se expone lo propio de la reflexión, pues, el pensamiento del segundo nivel nace del primero, de forma espontánea y por sí mismo, esta es su autoconciencia. De ahí que se diga que la forma normativa del pensamiento se da en este segundo nivel de la reflexión, la cual se da en relación única con el pensamiento. Este conocer del pensamiento es la forma esencial de todo conocimiento intuitivo, es decir, su método, y ya que abarca todo conocimiento de nivel “inferior” establece su sistema.

Existe una diferencia esencial en la teoría expuesta por Fichte respecto a la de los románticos, basada en la traslación que hace éste de la reflexión a la posición originaria, ésta determinación ontológica es suprimida por el pensamiento romántico “los románticos parten del mero pensarse a sí mismo como fenómeno; éste resulta apropiado para todo, pues todo es sí mismo” (Benjamin,1989, p.20), al contrario que para Fichte quién afirma

que una reflexión solo existe en correlación con una posición, es decir “En Fichte la reflexión se refiere al yo, en los románticos remite al mero pensar” (Benjamin, 1989, p.20), la reflexión fichteana tiene sentido únicamente en la tesis absoluta, de ahí, que para Fichte con la forma de la proposición es dado al tiempo el contenido intrínseco del sujeto absoluto, es decir, lo que resulta de la función de la reflexión en la intuición intelectual es el sujeto absoluto, por esto la reflexión no es el método de la filosofía fichteana, sino que éste radica en la dialéctica del poner “la intuición intelectual es pensamiento que engendra su objeto, la reflexión en el sentido de los románticos, por el contrario, es pensamiento que engendra su forma” (Benjamin, 1989, p.20), de ahí que la reflexión se da según la intuición romántica de forma ininterrumpida, el carácter infinito y puramente metodológico del verdadero pensamiento constituido a partir no del objeto, sino en la forma.

El tercer nivel de la reflexión se entiende como: pensamiento del pensamiento del pensamiento siendo aquí más clara la diferencia existente entre el pensamiento fichteano y el romántico, éste nivel de la reflexión implica una diferencia cualitativa, ahora bien, para exponer esto último es necesario analizar antes un punto y es que el pensamiento del pensamiento del pensamiento, puede ser doblemente concebido y desarrollado. Pensamiento del pensamiento del pensamiento, puede ser tanto objeto pensado, como sujeto pensante.

La particularidad de la infinitud de la reflexión en los románticos consiste en “La disolución de la forma propia de la reflexión frente al absoluto” (Benjamin, 1989, p.21), puesto que, “la reflexión no discurría en una vacía infinitud, sino que constituía un proceso sustancial y completo en sí mismo” (Benjamin, 1989, p.21), de ahí que se haga la distinción entre la reflexión simplemente absoluta y la reflexión originaria, la primera

comprendería el máximo de realidad y la segunda por el contrario el mínimo, es decir, en los dos casos queda totalmente encarado el contenido de la realidad entera, pero la totalidad del pensamiento solo está desarrollado claramente en el primero, mientras que en el otro se presenta indiferenciado y abstracto, por eso Schlegel sin mediar explicaciones y en acto, ve la realidad, desarrollarse, en las reflexiones con una certeza progresiva, hasta la suprema claridad en el absoluto, lo que debe demostrarse ahora es la forma en que se establece la esencia de ésta realidad.

Ya desde las lecciones Windischmann, Schlegel aclara la confusión acerca de la conexión entre la teoría de los primeros románticos con Fichte, oponiéndose a su concepto de intuición, pues para Fichte “la posibilidad de la intuición del yo descansaba en la posibilidad de captar y fijar la reflexión en la tesis absoluta” (Benjamin, 1989, p.22), según Schlegel el yo es imposible de asirlo con certeza en la intuición, en tanto que el yo es siempre cambiante, el yo es infinito, “la reflexión no es un intuir, sino un pensar absolutamente sistemático, un concebir” (Benjamin, 1989, p.21), para esclarecer este punto es necesario mostrar la ruptura de los románticos con respecto a la intuición intelectual, propuesta por Kant la cual influenció completamente a Fichte, de la que se seguía la consecuencia paradójica de que en la conciencia hay solo conceptos y no intuiciones como tales. Schlegel rompe radicalmente con esto y afirma que existe también un pensamiento inmediato.

Para tratar el problema de la exposición del sistema, es necesario abarcar las lecciones Windischmann aun cuando la principal fuente es el Athenäum, ya que, al considerar las lecciones se puede comprender la filosofía del arte de Schlegel hacia 1800, explicar detalladamente el sistema, además de describir lo característico de sus primeras intenciones frente a las de sus años intermedios.

El siguiente punto a esclarecer es ¿cómo entiende Schlegel la infinitud del absoluto? En Schlegel el yo es infinito, potencialmente infinito, el yo es uno con el concepto de mundo, (al contrario que en Fichte), apoyando la afirmación de Schlegel, Shleiermacher dice: “intuición de sí mismo e intuición del universo son conceptos correlativos; por ello, toda reflexión es infinita” (citado en Benjamin 1989a), la oposición esencial respecto a Fichte radica en que para éste la autolimitación del yo es imposible, contrario a lo que afirma Novalis: “la posibilidad de autolimitación es la posibilidad de toda síntesis, de todo milagro y un milagro es lo que hay en el origen del mundo” (citado en Benjamin 1989a), esta afirmación significa que la limitación del yo no puede ser inconsciente sino necesariamente consiente, y por eso relativa, de ahí que no haya otra limitación que la relativa, la cual solo es posible en la reflexión consiente.

Lo que se entiende como absoluto para los románticos es el médium de la reflexión, la totalidad de la filosofía teórica de Schlegel se resume en este concepto, pues el absoluto está constituido por la reflexión como un médium, aun cuando Schlegel no haga uso del término médium, si da valor a la “conexión consiente y regular en el absoluto, en el sistema” (Benjamin,1989, p.24) los cuales son entendidos como la relación de lo real en los grados de su despliegue manifiesto lo cual se entiende en Novalis como romantizar: “un cualitativo elevar a la potencia. La mismidad inferior es identificada en ésta operación con una mismidad de superior naturaleza, así como nosotros somos propiamente una tal serie cualitativamente de potencias, la filosofía romántica... es alternancia de elevación y rebajamiento” (Benjamin,1989, p.25) en Novalis, la idea de la mediación del absoluto, se encuentra expuesta en la expresión de autopenetración, pues para él, la infinita autopenetración del espíritu es lo que se entiende por reflexión.

Un último punto nos es de interés y es la diferencia entre los planteamientos gnoseológicos hechos en el *Athenäum* y los propuestos en las *Lecciones Windischmann*, respecto de los primeros, los segundos presentan una desviación que será esencial para la comprensión de nuestro concepto, ésta desviación estriba en que en el primer romanticismo el centro de la reflexión es el arte, no el yo, para este, pensamiento del pensamiento no se entendía como conciencia del Yo, la reflexión así pensada es una reflexión en el absoluto del arte, por eso el esquema de la reflexión no se piensa con referencia al concepto del yo, sino al del pensamiento. El pensamiento del pensamiento es esencial en los cimientos de la concepción acerca de la crítica. Al contrario que Fichte, Schlegel interpretó hacia 1800, como forma estética la idea del arte.

Es de interés para la comprensión del pensamiento romántico el planteamiento de dos cuestiones: ¿pensaron sistemáticamente los románticos? y de ser así ¿Por qué su discurso está enunciado de forma tan oscura? En relación con esta primera cuestión, es posible determinar que en los románticos hubo un interés sistemático, probar esto es necesario, pues con ello se demuestra la veracidad y posibilidad de comentarios sistemático de los argumentos temprano románticos, el hecho de no haber visto en Schlegel su actitud sistemática obedece más bien al descuido con el que se le ha leído. Schlegel nunca fue enemigo de los sistemáticos, prueba de ello es que haya formulado como filosofía cíclica el sistema de las lecciones, este nombre se debe a que: “en la base de la filosofía no puede darse sólo una prueba recíproca, sino también un concepto recíproco. Con cada concepto, así como con cada prueba, se puede indagar de nuevo acerca de un concepto y acerca de su prueba...se trata de un todo y la vía para reconocerlos, no es, por consiguiente, una línea recta, sino un círculo” (Benjamin, 1989, p.29), afirmar a propósito de esto, que la filosofía empieza por el medio, es decir que no

relaciona sus objetos con la reflexión originaria, sino que los ve como un lugar de intersección en el medium.

Las principales razones por las que se puede explicar que Schlegel no alcanzara un entendimiento pleno de su intención sistemática en la época de Athenäum, es que, a pesar de ser un filósofo que seguía las tradiciones de su gremio e intentó vincularse con la filosofía de su tiempo, predominaba en él, sobre todo, su interés estético, tenía un certero conocimiento del arte, por lo que no podía permanecer en lo puramente sistemático.

A pesar de que el arte como medium absoluto de la reflexión, constituía la concepción sistemática fundamental en la época del Athenäum, se sustituye con otras denominaciones dando la desconcertante apariencia multiforme de su pensamiento. Sin embargo, en estas denominaciones no se da la fecundidad filosófica que sí se manifiesta en el análisis de concepto de crítica, en orden a la determinación del médium de la reflexión como arte “En la época del Athenäum, el concepto de arte es el cumplimiento legítimo... de la intención sistemática de F. Schlegel” (Benjamin,1989, p.30) es por eso que aquel que intente hacerse (partiendo de las otras denominaciones) una idea de la esencia profunda de la concepción schlegeliana se equivocaría necesariamente.

La pregunta por la oscuridad de los fragmentos schlegelianos y de sus intenciones sistemáticas encuentra respuesta en la peculiar tendencia positiva de su pensamiento, a partir de la cual surgen múltiples ensayos de determinación del absoluto en la época del Athenäum, el absoluto es entendido como el sistema bajo la figura del arte. El cual no fue buscado sistemáticamente, sino que, por el contrario, el sistema fue concebido absolutamente. Schlegel tiende al impulso místico de una concepción absoluta del sistema. Al concluir que de ser individuos todos los sistemas, sería posible penetrarlo en

su totalidad de un modo tan intuitivo como una individualidad. De aquí que para aclarar esto afirme: “el místico consecuente no debe limitarse a dejar en suspenso la comunicabilidad de todo saber, sino negarla directamente; y esto debe ser demostrado con mayor profundidad de que alcanza la lógica habitual... La comunicabilidad del verdadero sistema sólo puede ser limitada; y esto se puede demostrar a priori” (Benjamin, 1989, p.31), el saber es entonces incomunicable, pues el que piensa se pierde en sí mismo y solo en la exposición se da el alumbramiento.

Terminología mística es el nombre que A.W Schlegel le da a las glosas marginales de su hermano y donde según el quedaba mejor expresado su genio, éstas se encuentran en estrecha relación con sus conceptos más significativos y su modo característico de pensar, el cual intentaba encontrar una mediación entre la intuición intelectual y el pensamiento discursivo, ya que la primera no bastaba a su interés sistemático y el segundo a su concebir intuitivo, esta búsqueda lo topó de frente con el problema de unificar el máximo de amplitud sistemática de las ideas, con la limitación extrema del pensamiento discursivo. Una de las diferencias de Schlegel con respecto a los místicos es su indiferencia frente a la intuibilidad. Es en el lenguaje donde halla lo que busca: una intuición no intuible del sistema. El germen del sistema preformado estaba contenido en el concepto. “El pensamiento de Schlegel es un pensamiento absolutamente conceptual, esto es, lingüístico, la reflexión es el acto intencional de la absoluta comprensión del sistema y la forma de expresión adecuada para este acto es el concepto” (Benjamin, 1989, p.31) por esto la siempre cambiante designación de absoluto y sus neologismos. Schlegel nos muestra de ésta forma, la relación existente entre pensamiento terminológico y el sistema. “Es justamente ese pensamiento, En el que se puede recoger el mundo en una unidad, para luego poder ampliarse de nuevo hasta formar un mundo, lo que se denomina

concepto” (Benjamin, 1989, p.32), de ahí, que el sistema se piense como un concepto que todo lo comprende y donde se alcanza la naturaleza individual que Schlegel reclama para el sistema.

Juego de palabras es llamado al intento por asir en un concepto místico e individual al sistema, consiguiendo que las relaciones sistemáticas quedaran contenidas en él y en el cual está siempre presente una conexión en el médium de reflexión de los conceptos, el cual es infinito, y ha sido designado con nombres tales como genialidad fragmentaria, facultad profética, juego mágico de colores... lo cual se dicen en razón del movimiento de los conceptos en su propio médium, “el juego de palabras constituye la aparición, el relámpago externo de la fantasía” (Benjamin, 1989, p.32) . De ahí la relación de la mística con el juego de palabras “a menudo las palabras se comprenden mejor a sí mismas que por quienes hacen uso de ellas; ...bajo los términos filosóficos... deben existir secretos órdenes vinculantes; ...la más pura e impenetrable incomprendibilidad se obtiene precisamente de la ciencia y del arte, los cuales apuntan con total propiedad, partiendo de la filosofía y de la filología, al comprender y al hacer comprensible” (Schlegel citado en Benjamin (1989a)) así mismo habla de una razón densa, fogosa, la cual hace que el juego de palabras sea lo que es y le atribuye elasticidad y electricidad al estilo, esta es contrapuesta a lo que se entiende comúnmente como razón, al describir esto Schlegel no hace otra cosa que exponer su propia forma de pensar el de alguien en el que cualquier ocurrencia singular movía la totalidad de una gran cantidad de ideas, en la que la flema y el ardor se unían en la expresión tanto de su espíritu como de su cuerpo. Es necesario entender si su tendencia a dicha terminología es típica de todo el pensamiento místico, sobre lo cual se debería hacer un examen detallado que daría como resultado el a priori que se halla en la base de la terminología de todo pensador.

Muchos son los conceptos místicos que describen la teoría romántica del conocimiento, entre los cuales se trata en este texto el de poesía trascendental y el de ironía, otros que solo se tratarán superficialmente son los de romántico y arabesco, pero sobre todo se trabajará el de *crítica*, ya que este concepto resulta ser ejemplo para entender la terminología mística, pues, *resulta ser el concepto esotérico fundamental de la escuela romántica*. Es necesario aclarar que este trabajo no pretende restituir la teoría de crítica de arte, sino el análisis de su concepto, el cual no está referido a su contenido, sino, solo a sus relaciones terminológicas, las cuales nos llevan más allá del estricto significado de la palabra crítica, como crítica de arte, sino, al análisis de la curiosa relación en la cual el concepto de crítica se transformó en el concepto esotérico fundamental de los románticos.

La palabra crítica y crítico, es el término más frecuente utilizado entre los tempranos románticos, ésta se refiere a todos sus esfuerzos teóricos; debido a la influencia de Kant este concepto toma un significado casi mágico para la nueva generación, para ellos el sentido de este concepto era antes que nada “activo desde la prudencia” o “objetivamente productivo”. De ahí que para ellos ser crítico quería decir: “impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras hasta el punto de que, como por encanto, a partir de la inteligencia de lo falso de esas ataduras vibre el conocimiento de la verdad” (Benjamin,1989, p.34) en razón de este significado positivo tanto la crítica como la reflexión terminan en estrecha relación, en muchos casos se superponen de aquí que Schlegel formule la tesis “todo fragmento es crítica” (citado en Benjamin,(1989a)) El fragmento es un término místico que como todo lo espiritual resulta ser un médium de la reflexión, esta positiva forma de pensar la crítica está muy próxima a la Kantiana, Kant les había preparado el camino puesto que en su teoría se había ya

rechazado tanto el dogmatismo como el escepticismo a los cuales contraponía no la verdad metafísica, sino, la crítica. Desde Kant la palabra crítica es ambigua y esta duplicidad es aprovechada por la teoría romántica ya que además de aludir a su concepto simultáneamente se refería al conjunto de la historia de la teoría Kantiana. En últimas los románticos supieron preservar y hacer uso del momento ineludiblemente negativo de este concepto, los románticos no dejaron de notar la enorme diferencia entre la pretensión y los resultados de su filosofía esotérica. Oportunamente aparece para resolver la contradicción el concepto de crítica pues éste implica que “por muy altamente que se estime la validez de una obra crítica, ésta no puede ser algo concluyente” (Benjamin,1989, p.34) evocaban con este concepto la necesaria imperfección de lo indefectible.

Solo con los románticos se afirma definitivamente la expresión crítico de arte en contraposición con la más antigua “juez de arte”, con esto se eludía “la representación del hecho de sentar en el banquillo a propósito de las obras de arte, de una sentencia dictada sobre las leyes escritas o no escritas” (Benjamin,1989, p.35) Los románticos optan, en el campo de la teoría del arte (crítica de arte), por limar, de la misma forma que lo había hecho Kant en su teoría del conocimiento, los contrastes entre lo dogmático y lo escéptico, Schlegel se hace consciente del poder del estado en el dominio de la teoría del arte y en el de la teoría del conocimiento, a cuya juicio opuso su resistencia.

Para la exposición del concepto de crítica de arte en el romanticismo es esencial una descripción breve de la teoría del conocimiento de la naturaleza, ya que ambas están basadas en supuestos sistemáticos comunes y avanzan en conjunto con ellos, de aquí que tengan vínculos profundos entre sí, la teoría temprano romántica del conocimiento

fue desarrollada por Schlegel mientras que la del conocimiento natural lo fue entre otros por Novalis.

El objeto de la reflexión es el pensamiento, éste es espontáneamente activo y reflexionante en sí mismo, es decir, instantáneamente autocognoscente, en la reflexión está comprendido todo conocimiento ya que desde su primer nivel (el sentido) se concibe como algo ya pleno, es decir, como un conocer del pensamiento, en razón del cual “el médium de la reflexión se convierte en sistema y el absoluto metodológico en ontológico” (Benjamin,1989, p.36). La esencia del absoluto es pensante, por ello en sus determinaciones es una esencia pensante lo que lo llena. Todo lo que está en él piensa, todo lo real piensa, en tanto que este pensamiento lo es de la reflexión. Al ser este pensamiento sustancialmente pleno, se produce a sí mismo a la par que se piensa, por eso, solo desde un punto de vista singular puede el absoluto ser nombrado como un yo: “todo conocimiento es autoconocimiento de una esencia pensante que no requiere ser un yo” (Benjamin,1989, p.36), no existe para los románticos ningún no-yo, puesto que la mismidad es el fundamento de todo conocimiento, lo que es posiblemente un brote en el conocimiento, es un proceso de reflexión en una esencia pensante, por medio de la cual se conoce a sí misma: “Todo lo que puede pensar, piensa a su vez, es un problema de pensamiento” (Benjamin,1989, p.36)

Novalis reiteró muchas veces la relatividad del conocimiento objetivo en relación con la autoconciencia del objeto, utilizó para desarrollar esto la figura de la perceptibilidad, o, la atención: “todos los predicados en los que vemos un fósil, este nos está viendo también a nosotros mismos” (Benjamin,1989, p.37), Novalis expresa con esto, la capacidad de las cosas para verse a sí mismas. Aparte del conocer y el pensar, el médium de la reflexión abarca los campos del percibir y la de la actividad. Conocer y

percibir se refieren y se basan en todas las dimensiones de la reflexión. De la misma forma como todo conocimiento no parte sino del sí mismo, solo sobre este se despliega, “Los pensamientos están llenos únicamente de pensamientos; no son sino funciones del pensamiento” (Benjamin,1989, p.37).

Según los románticos no es posible el conocimiento del objeto puesto que todo es autoconocimiento, la correlación sujeto-objeto es abolida, o en otras palabras o se da un sujeto sin correlato objetivo, lo que no quiere decir que la realidad no sea relativa, por el contrario, a excepción del absoluto, todas las unidades solo son en relación en el ámbito de lo real, por eso pueden, mediante el incremento de la reflexión, potenciarse; incorporando más y más centros de reflexión en su propia autoconciencia, lo cual no concierne únicamente a los centros de reflexión individuales y humanos, sino, a todos los llamados objetos naturales.

“La cosa en la medida en que incrementa en sí misma la reflexión y comprende otras esencias en su autoconocimiento irradia sobre estas su autoconocimiento originario...solo lo que se presenta al hombre como su conocimiento de una esencia es, en el hombre, reflejo del autoconocimiento del pensamiento en ella misma” (Benjamin,1989, p.38), lo que se afirma con esto en últimas es: el potenciamiento de la reflexión anula en la cosa el límite entre ser conocida a través de sí misma y a través de otra, en tanto que la cosa y la esencia cognoscente se yuxtaponen recíprocamente en el médium de la reflexión, ambas son solo unidades relativas de la reflexión. No existe entonces conocimiento de un objeto por un sujeto. Todo conocimiento es una conexión inmediata en el absoluto. La teoría romántica del conocimiento del objeto se resume así: “el ser conocido de una esencia a través de otra coincide con el autoconocimiento de lo

que está siendo conocido, con el del cognoscente y con el ser conocido del cognoscente a través de la esencia que conoce” (Benjamin,1989, p.38).

La teoría del conocimiento del objeto no tiene ninguna influencia sobre la teoría de la crítica, por eso podemos pasarla por alto, sin embargo, de ella se concluye que no se puede hacer una distinción entre verdad y conocimiento y que en lo esencial reviste también al conocimiento de los rasgos propios de la percepción; como lo es inmediatez y su proceder similar partiendo del médium común al que percibe y a lo que es percibido.

La observación hace parte de la terminología mística, en ella termina lo que el primer romanticismo debía esclarecer y ocultar acerca del principio del conocimiento de la naturaleza, la observación es además, de interés inmediato para la teoría de la crítica y correlativa a la doctrina del médium del conocimiento y la percepción, la pregunta que responde este término es ¿qué actitud debe tomar el estudioso para, en el hipotético caso de que lo real fuese un médium de la reflexión, conocer la naturaleza?. Se sabe que no es posible el conocimiento, sin el autoconocimiento de aquello que ha de ser conocido, lo cual solo es intensificado por un centro de reflexión, en tanto que el primero se potencia a través de reiteradas reflexiones hasta comprender al segundo, Fichte fue el primero en expresarlo e influyó en las ideas del pensamiento temprano-romántico. En la doctrina de la ciencia afirma: el objeto de pensamiento de la ciencia no es un concepto muerto, algo que solo espera ser examinado, sino, algo viviente y activo, “que produce conocimiento a partir de sí mismo y por medio de sí mismo... el filósofo pone en marcha un experimento...el modo como el objeto se manifieste... es... asunto...del objeto mismo” (Benjamin,1989, p.19), al contrario que las demás filosofías en las cuales el pensamiento va en una sola dirección, en el del filósofo su material es introducido como pensante por sí mismo, a éste método se le llamó experimento, el cual consiste en “la evocación de la

autoconciencia y del autoconocimiento del objeto observado” (Benjamin,1989, p.39). Observar una cosa es dirigirla hacia su autoconocimiento, su éxito estriba en las condiciones del experimentador: si es capaz de acercarse al objeto y unirse a él.

El concepto de médium de la reflexión, los del conocimiento y la percepción coinciden en el romanticismo. La observación mágica termina siendo en últimas el único experimento posible según la teoría. Ésta puede ser llamada también como irónica (terminología mística) “es decir, no observa en su objeto nada individual, nada determinado” (Benjamin,1989, p.40) no se interroga a la naturaleza, sino, que se considera el autoconocimiento germinal en el objeto, o mejor dicho, la observación constituye el autoconocimiento germinal del objeto. En palabras de Novalis “el proceso de observación es un proceso a la vez subjetivo y objetivo, un experimento ideal y real a un tiempo. Tesis y producto, si es que aquella es perfecta, deben cumplirse a un tiempo, si el objeto observado es ya una tesis y el proceso está totalmente en el pensamiento, el resultado será... la misma tesis. Sólo que en un grado superior” (Benjamin,1989, p.40), la tesis puede ser una obra de arte.

2. El concepto de crítica aplicado a la obra Retratos de Raúl Gómez Jattin

“Mientras que para aquel (el comentarista) sólo quedan como objeto de su análisis maderas y cenizas, para este (el crítico) solo la llama misma conserva un enigma, el de lo vivo. Así el crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo que ha sido y las ligeras cenizas de lo vivido” (Benjamin, 1989b, p.76)

Raúl del Cristo Gómez Jattin nace en Cartagena de Indias el 31 de mayo de 1945, fue un poeta colombiano, hijo de padre colombiano y madre libanesa, su infancia transcurrió en Cereté y otros pueblos del norte de Colombia. Al terminar los estudios básicos fue enviado a Bogotá para estudiar Derecho, en esos mismos años inició su interés en el teatro y el estudio de la cultura griega, montando obras de Eurípides, Aristófanes, Ibsen, Lorca y se dedicó a viajar por el país con su grupo de actores, razón por la cual dejó su carrera inconclusa, aunque la Universidad le dio el título honorífico de Doctor en Derecho en reconocimiento a su trabajo por el teatro. Después de algunos años regresó a Cereté donde empezó a dedicarse de lleno a la poesía, publicando su primer libro a la edad de 35 años bajo el título "Poemas". De los cuales le seguirían: *Tríptico Cereteano (1988)*, *Hijos del tiempo (1989)*, *El esplendor de la mariposa (1993)* y *El libro de la locura (2000)*, además de su obra póstuma *Los poetas, amor mío (2000)*. Los últimos diez años de su vida transcurrieron en Cartagena en medio del consumo de sustancias alucinógenas y graves episodios de locura, los que lo llevaron a permanecer

por varios periodos en cárceles y clínicas psiquiátricas, en las cuales escribió buena parte de su obra, alternados con talleres de teatro y poesía que dictaba en el Museo de Arte Moderno y en la Universidad de Cartagena, sumido en la indigencia total, falleció en Cartagena en mayo de 1997.

El libro *Retratos* ve la luz del público por primera vez en el volumen veintidós de la colección literaria de la fundación Simón y Lola Guberek en 1988, ésta está compuesta por los poemas: “El Dios que adora”, “Un fuego ebrio de las montañas del Líbano”, “Consolación”, “El humo sobre el aire”, “Gerónimo Miranda Mestra”, “Lamento por un poeta malogrado”, “Prostitutio ante el espejo”, “A una vecina de buena familia”, “Sin querer ofender”, “Un asesino”, “Casi de la adolescencia”, “El mercader de palabras”, “De lo que no fue”, “El que no entendió nunca”, “Ese que no ama”, “Ofrenda”, “Tania Mendoza Robledo”, “Mi mejor alumno en historia universal”, “Ira infame”, “El leopardo”, “Desencuentros”, “La imaginación: la loca de la casa”, “Poeta Urbano”, “Un político”, “Abuela oriental”.

En una carta a Milciades Arévalo el poeta Gómez Jattin habla de Retratos:

“Mis pobres compañeros de vida, los que me dieron la vida incluso, aparecen de gesto entero. Ay de ellos. Ay de sus intimidades más sagradas. Ay, pero un ay poderoso. Porque cuando canto pujo y cuando pujo lloro. Lloro y canto, pésele a quien le pesare; yo canto y hiero. Comenzando por el indefenso Raúl. Mi navaja de asesino –de hachis-chino- corta filosa la carne ajena. Treintaidos poemas de sangre vertida... Lujuria, indiferencia, ambición, dinero torpe, amor, muerte, falsos poetas, traiciones, fracasos... Con cada uno de los personajes jugué a las escondidas y a cada uno sorprendí en uno, dos, tres gestos significativos” (2012).

Antes de analizar la obra *Retratos* precisamos aclarar que: la palabra aplicación es tomada solo provisionalmente, para mostrar de qué forma podemos entender el concepto de crítica en la mencionada obra de Jattin, pero hablando con propiedad no es posible decir de la teoría de Benjamin que podría ser aplicada, puesto que, contradeciría sus propios postulados teóricos, ya que en dicha teoría la crítica es inmanente, no trascendente, en otras palabras no hay una fuerza exterior que podría ser “aplicada” a la obra para moldearla, sino que como se dijo en los capítulos anteriores, “la teoría romántica de la obra de arte es la teoría de su forma” (Benjamin, 1989, p.48).

Retratos

Alguna vez se le preguntó a Juan Rulfo a qué lugar ir para fotografiar los parajes y los personajes que estaban representados en *El llano en llamas*, a lo que Rulfo contestó: no lo encontrarían, “el proceso de creación que sigo, no es tomando las cosas de la realidad, sino es solo imaginándolas” (Robles, A. 2015, 18m08s), “para mí el ideal no es reflejar la realidad tal como es...al escritor (como dice Arguedas) hay que dejarle el mundo de los sueños, ya que no puede tomar el mundo de la realidad, tiene que crear otra realidad” (Robles, A. 2015, 46m03s), esta realidad de la literatura no se reduce a lo imaginado en el sentido de una simple opinión, ni tampoco a describir las experiencias personales del escritor, sino que, como diría Deleuze, escribir es un devenir que siempre está sucediendo y que va más allá de lo vivido y lo vivible, “la salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta” (Deleuze, 1996: p.15), este pueblo es el creado en la obra *Retratos* de Raúl Gómez Jattin.

Retratos es un espejo roto, ni el narrador ni sus personajes son una reproducción “tal cual es” de la realidad, la obra es un conjunto azaroso de relaciones que guardan,

como diría Benjamin, un ideal a priori, este ideal es el resultado de las relaciones de los distintos “fragmentos”, en ellos hay una descripción delirante y reveladora de los pobladores del pueblo que falta, y aunque la infancia, la naturaleza, la belleza, lo sacro, lo cotidiano, la intemperie y la soledad están presente en cada uno de ellos, lo hacen de un particular modo, sin embargo hay algo que permanece en la obra; su necesidad para existir, es decir: su comunicabilidad o lo que sería lo mismo, su entidad espiritual: de un golpe certero el narrador da en lo más profundo de las pasiones de aquellos en los que posa su ojo, el pueblo que falta es la pretensión del narrador, está tanto en la narración de los personajes a los que describe con un brillo inmortal, como en lo que se omite pero está escondido en el señalamiento de las acciones de otros, como un reclamo. Sin pudor los sorprende en toda su ignorancia, mezquindad, muestra el lúgubre paisaje en el que han quedado totalmente despojados de su fuerza anímica, y son verdugos de todo lo que en la vida tiene algún valor para ella, esta idea está desplegada de múltiples formas en *Retratos*.

Para analizar esta obra es necesario entender a la par la propia concepción de Jattin acerca de la poesía; en una entrevista hecha por Harold Alvarado Tenorio para la revista *Arquitrave*, Jattin nos dice acerca de la poesía:

“Soy un poeta que aspira a un rigor conceptual que me permita mostrar o demostrar una realidad, y a veces todo en una autonomía absoluta de la poesía, odio con miedo cualquier estética programática; quiero para mis compañeros poetas esencialmente libertad. Aspiro en mi obra a una claridad misteriosa, a un misterio que trate de dilucidarse a sí mismo, a una forma que se invente, no premeditada sino meditadamente”. (Alvarado, 1988)

Afirmación que coincide totalmente con la teoría de Benjamin: “una obra está formada cuando por todas partes queda delimitada con precisión, pero es ilimitada en el interior de sus límites...cuando es totalmente fiel, por doquier igual a sí misma y, sin embargo sublime más allá de sí misma” (1989a, p. 50), esta delimitación está sintetizada en el ideal de la obra, y su fidelidad e igualdad se evidencia en la obra en el despliegue de la misma en sus poemas, la exposición se dividirá en tres partes: “Señor Amor”, “Los mensajeros del mal”, “Intemperie y soledad”; las cuales no son arbitrarias sino que son el propio trabajo reflexivo de la crítica.

Antes de entrar a hacer el análisis, se advierte que es imposible hacer una crítica rigurosa de cada uno de los poemas tal como se expone en la teoría crítica de Benjamin, puesto que desbordaría la extensión reglamentaria que el trabajo mismo exige, por ello para conservar un poco la rigurosidad y no perder aquello que se debe conservar en una crítica: la exposición de su ideal a priori, hemos decidido hacerlo dividiendo de la manera como lo hemos mencionado anteriormente, esperando conservar un poco la esencia de dicho trabajo.

Señor Amor

No por nada consideraba Jattin como uno de sus grandes maestros a Platón, “considero a la poesía como un arte del pensamiento que incluye la filosofía” (Alvarado, 1988), para entender hasta qué punto era profunda esa proximidad, es en el entendimiento del amor como una divinidad, el amor es en ambos la fuerza generatriz que mueve el universo, esta fuerza es la que impulsa el espíritu creador del poeta, de ahí que en una entrevista Gómez Jattin afirme: “por mi boca no hablo yo, sino, que habla Dios...es siempre el espíritu el que habla en la poesía” (Vega, J. 2014, 9m10s), “yo no soy más que un médium

un intermediario entre el espíritu y los demás hombres” (Vega, J. 2014, 9m32s), esto es lo que se entendería en Platón como un Daímon, un intermediario entre lo divino y lo humano.

El Amor es la divinidad que posee al Daímon, se podría decir por eso que es al hombre enamorado al que ha poseído tal fuerza, pero ¿A qué aspira el hombre enamorado? el enamorado persigue siempre lo bello, lo cual encuentra depurado en la idea de lo justo, siendo lo justo aquello que defiende todo lo que tiene valor para la vida, he ahí la clave para entender *Retratos*, pues es esta idea la que expone en todos los poemas la obra.

En *Retratos* el recuerdo de la infancia guarda intacto el paraíso perdido, aquí están las robustas raíces del poeta, donde se teje por primera vez “la sutil materia de sueños, recuerdos y deseos” (Jattin, 2004, p.64), de las que su alma se alimenta, este es el tiempo del amor: el tiempo aionico, ahí el alma poseída por el éxtasis de la divinidad describe su realidad: tienen un brillo inmortal los pobladores de la infancia, la naturaleza intensifica en ellos los rasgos y gestos dotándolos de un aura sagrada, todo en ellos reafirma la vida.

En poemas como “Desencuentros” “La imaginación: La loca de la casa” “Pueblerinos” y “Poeta urbano”, la infancia es entendida como el momento en el que el poeta teje por primera vez sus alas, en ella el poeta hunde sus raíces para alimentar su poesía, donde conoce “el contacto revelador con los animales” (Jattin, 2004, p.66), aquí entiende por primera vez las palabras que determinarán su escritura “lo cierto es que el padre le habló en su niñez de libertad”. (Jattin, 2004, p.62), pero sobre todo donde el poeta forja su carácter, “ante el mar encendí mis primeros poemas/ defendiendo mi causa de sus asolaciones” (Jattin, 2004, p.65).

Como ya se dijo, en la obra la infancia es indisociable de la naturaleza, esta potencia los rasgos físicos y anímicos de los pobladores de este tiempo, los cuales sufren una metamorfosis en naturaleza: “Hay un sol habitado de palomas y árboles/ que guarda tu futuro en mitad de mi infancia/...Eras aquel sentido sembrador de amorosas pasiones/En mitad de la vida se me escapó tu cuerpo/ Como un frutal cargado soleado y cuidadoso/ que me heredó sus mangos en lo más débil del alma” (Jattin, 2004, p.44), “vienes en el viento/ Rosa alba de mi niñez/...Confundida con la rosa/ de los vientos/...como las mariposas en el patio” (Jattin, 2004, p.60), también como naturaleza, el narrador expresa su cercanía anímica con estos pobladores: “Tallada en una carne oscura y firme/llegó mi hermana Sara desde lejos del mundo/ a mis años de asma y juegos de escondidas/ a encenderme Con su atávica África iluminándole la piel/ y alborotando recia la mansedumbre del patio solariego...Aún tengo tanto de ella en mí como de las mariposas/ La lluvia y los primerizos mameyes del invierno” (Jattin, 2004, p.68), “llegó Catalina/ junto a mi pecho como un gorrión/...Si parece que tuviera en vez de huesos/ plumas...Catalina es un corazón de viento/ y el viento quisiera serlo yo” (Jattin, 2004, p 70), o se utiliza este recurso para encender un esplendor ya apagado, “Lo más probable es que seas como los otros... no aquella que pobló mi infancia/ no aquella de luciérnagas en los ojos...no el endeble pájaro de verano/ no las margaritas del jardín” (Jattin, 2004, p.50).

En la obra, no solo a los pobladores de la infancia, la naturaleza aparece para perfilarlos, sino que es inmanente a casi cada uno de los personajes de la obra: “Por ahí va Antonio/ erguida su juventud como un eucalipto/...En sus ojos brilla la seguridad que es su fuerza/ Antonio vara de azucena” (Jattin, 2004, p.56). “En el lugar una trágica creciente/ como una luna...Moría en cada noche como la flor de la coraguala/y perfumaba

de tristeza/ a todo el que tuviera la dicha terrible/ de contemplarla” (Jattín, 2004, p. 57), también la naturaleza potencia rasgos decadentes de sus personajes : “envía postales donde brilla el odio/ como una perla enferma...Yo lo quisiera llorando en el escenario/ No así pequeña bestia de rencor...Pero la ira tiembla en sus entrañas...Ira de desleírse como una fruta podrida” (Jattin, 2004, p.59), “A ese monstruo mitológico/con un vientre crecido/ como una calabaza gigante/ yo la odié en mi niñez” (Jattin, 2004, p.67).

Los mensajeros del mal- Lo Cotidiano, lo otro.

Mediante la descripción de algunos personajes, el narrador juzga sin pudor sus acciones, estableciendo claramente su tendencia. En el libro *Retratos* se describe lo otro como lo destructor de las fuerzas del alma, estos otros son los verdugos de todo lo que tiene valor para la vida, estableciendo como cotidianidad el simulacro de vida.

Una de las formas que utiliza el narrador para juzgar las acciones de sus personajes es señalando lo que han establecido como lo cotidiano, en el poema “*A una vecina de buena familia*” nos dice: “lo más probable/ es que seas como los otros/ ignorante y mentirosa...lo más probable/ es que seas como ellos/ indolente y malvada” (Jattin, 2004, p.50). esos pobladores se muestran unas veces anémicos y otras agresivos, pero su agresividad se levanta contra todo lo que afirme la vida: “*Pueblerinos*”: “Ante el mar encendí mis primeros poemas/ defendiendo mi causa de sus asolaciones/ altanera multitud que quería imponerme/ una verdad no hecha a mi ser ni medida” (Jattin, 2004, p.65), por el contrario, su anemia se afirma en la impotencia de su pasividad frente a lo que tiene valor para la vida, como se describe en “*El que no entendió nunca*”: “Fuiste un cómplice de la perfidia y la calumnia/ Tácitamente aceptaste/ que aquel hombre no valía la pena...¿hoy que vives entre cosas cotidianas/te olvidas de aquella época ilustre/

cuando a tus pies tuviste la poesía?” (Jattin, 2004, p.54). Así estos pobladores aparecen en el poema “*consolación*” como los transmisores de una “lepra blanca” como una “muchedumbre de fantasmas ebrios”

Intemperie y soledad

Nietzsche en su capítulo “Del leer y escribir” del Zarathustra nos dice: “Sólo amo lo que se ha escrito con la propia sangre, de todo cuanto se ha escrito. Escribe con sangre y aprenderás que la sangre es espíritu” (1993, p.63), a si mismo la vida es la ofrenda que se paga a la divinidad inspiradora del poeta en *Retratos*, esta ofrenda exige de él para mantenerse en el delirio propio del que es poseído, soledad e intemperie, así el ser poeta se asocia con un terrible (aunque sagrado) sufrimiento, y su labor con “un pan amargo y solitario y disputado” (Jattin, 2004, p.42), por eso el narrador se enciende contra todo lo que languidece e intenta hacer las veces de poesía, y se distancia además de aquellos que aun conociéndola se alejan de ella.

Desde el primer poema, “El Dios que adora”, el narrador nos describe al poeta como un Dios, el cual tiene la particularidad de ser no el amado, sino, el amante, nuevamente vemos que aquí se reafirma la idea del poeta como el ser poseído por la divinidad del amor, pero el Dios que se describe en el poema es uno que alimenta su poesía de la intemperie y la soledad, o como le escribiría en otra obra a Jaramillo Escobar (*Respuesta a una carta*), “cuando llegó tu carta rumorosa como el viento/ había lanzado todos los libros a la calle/ y como no estaba el mío me tiré yo mismo a la intemperie” (Jattin, 2004, p.25) su dignidad otorga por ello únicamente el respeto a aquel “que trabaja/ cada día un pan amargo y solitario y disputado/ como estos versos míos que le robo a la

muerte” (Jattin, 2004, p.42), podemos ver aquí que la divinidad exige como ya lo dijimos una ofrenda, “No le ofrecías un altar de sus merecimientos”, es decir, su vida.

Lo mítico aparece en *Retratos* como el elemento que intensifica la idea del “destino poético” en el poema, como lo podemos ver en el poema *“Lamento por un poeta malogrado”*:

“No sobrevoló lo cotidiano/ enredado con la vida de los otros/ marchitó una vocación de alta poesía/ Qué dios extraño es tu consejero/Bravo guerrero/ que te hizo despreciar un destino elevado/ tremendo fracaso de la imaginación/ es tu leyenda terrenal/ ¡ay pobre corazón de alas doradas ¡/ una escarcha de ceniza vengativa/ cubre tu palidez de héroe/ que ha vivido demasiado/ y no tiene traidor que lo asesine.” (Jattin, 2004, p.48)

Vemos pues, que aquí se recurre a elementos míticos como la idea del héroe o guerrero, al describirlo así, se exalta al poeta como el poseedor de una fuerza superior al del resto de los hombres, este además este guiado por un Dios, y al no aceptar un destino elevado es condenado a la languidez y el olvido.

Escribir es entonces reafirmar la vida, por eso el narrador se ensaña contra todo lo que se presente como apariencia de poesía, así en “Poeta urbano” nos dice: “Aquel poeta de Bogotá/ que no conoció en la infancia/ el olor de la tierra húmeda/ ni el contacto revelador de los animales/ ni ha visto al río llevándose la vida/ Para compensar tantas ausencias/ suelta un pájaro en cada poema...No eres contemporáneo de las flores/Tus estrellas son de hojalata/ Tu mar de escenografía/ ni trae ni inaugura recuerdos” (Jattin, 2004, p. 66) o critica la actitud oficinesca de aquel que ha decidido dedicarse a la poesía: “Aprendió en la universidad/ una técnica aproximación al alma/ Un alma convencional por

supuesto/ Un alma sostenida en las verdades más difundidas...Nada valen las mariposas/ que atrapó en su niñez/-Ante su estolidez informada, ni las burritas tiernas/ de vellón sedoso/ y crica estrecha/ ni las iguanas de Febrero/ ni el río de limo somnoliento...La sutil materia de sueños recuerdos y deseos/ es en él una escueta relación de datos” (Jattin, 2004, p.63).

En conclusión, el ideal a priori que expone la crítica es el de la exaltación de todo aquello que tiene valor para la vida, y lo hace por medio de la descripción de los rasgos físicos y del alma de los personajes, mediante el devenir en naturaleza (plantas, animales, ríos, mares...) y la intensificación de los mismos en la idea de lo mítico y lo sagrado, logrando con esto mostrar la belleza de aquellos que reafirman la vida, y señalando la mezquindad de los otros, como un reclamo.

3. El concepto de crítica como aproximación a la comprensión de la naturaleza del lenguaje literario.

Es imposible determinar el punto exacto donde se comprende la necesidad del desarrollo de un problema, puesto que todo problema es una relación y toda relación es azarosa, sin embargo, existe una afirmación, que se podría decir es una de las causas más determinables de lo oportuno de asumir este problema, y por ello es uno de los pilares de esta: En una carta a Enrique Oldenburg, Spinoza afirma: “solo quienes se han mantenido totalmente ajenos a la dedicación a las ciencias, pueden ignorar que el verdadero conocimiento de estas tres cosas (la causa primera y origen de todas las cosas, la naturaleza del alma humana y la causa del error) es sumamente necesario” (1984, p.76), ahora bien, tomaremos solo el conocimiento de la causa primera ya que el conocimiento de ésta es la base para el conocimiento de las demás, entonces ¿por qué es tan necesario el conocimiento de la causa primera para la comprensión de cualquier ciencia? y ¿qué tiene que ver eso con nuestro problema en concreto?

La causa primera o Dios, es entendida en Spinoza como “un ser absolutamente infinito, esto es, una substancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita” (2000, p.39). En tanto que el lenguaje expresa la causa primera o Dios, comparte con el tanto su eternidad (inmediatez), como su infinitud, así en Benjamin entendemos: “existe un género de pensamiento que produce algo y que, por ello, presenta gran afinidad formal con la capacidad creadora que atribuimos al yo de la naturaleza y al yo del mundo. A saber: el poetizar, que crea en cierto modo su propia materia” (1989, p.41).

Es necesario aclarar que los teóricos tomados para trabajar nuestro problema, hacen una apuesta por entender el lenguaje por fuera del modelo metafísico desde el que hasta ahora se ha venido pensando, es por eso que la idea de éste no puede estar ligado a los análisis comunes, a enfoques tradicionales de la lingüística, de la literatura y del psicoanálisis.

Para hacer una aproximación a la naturaleza del lenguaje literario, mediante la descripción y la aplicación del concepto de Crítica es indispensable primero partir de la definición de lo que en la presente investigación se entenderá como naturaleza, por esta entendemos “aquello dado lo cual la cosa resulta necesariamente dada y, quitado lo cual la cosa necesariamente no se da; o sea, aquello sin lo cual la cosa- y viceversa aquello que sin la cosa- no puede ser ni concebirse”(Espinosa, 1980, p.69) inmediatez e infinitud resultan íntimamente ligadas a la naturaleza del lenguaje literario, pero ¿qué entendemos cuando hablamos de inmediatez e infinitud?, es aquí donde nos resulta imprescindible el concepto de Crítica.

Para empezar, es necesario aclarar que en la obra de Benjamin la crítica es entendida como crítica de las obras de arte, es decir, su “objeto” es el arte. Su principal exponente es Friedrich Schlegel puesto que es quién más claramente ha expuesto la esencia de la crítica, la crítica es aquí la reflexión en el médium del arte, al definir así este concepto, nos percatamos que, para la comprensión de éste, es necesario sintetizar qué se entiende por reflexión y qué por médium.

La reflexión es definida aquí como “el acto intencional de la absoluta comprensión del sistema” (Benjamin , 1989a, p. 31), de ahí que se diga que el médium de la reflexión, es el médium del pensamiento, en otras palabras: la reflexión está esencialmente ligada con el pensamiento, a esto habría que añadir otras determinación de reflexión que

podrían aclararnos la afirmación anterior, la reflexión es “forma de la forma como su contenido”, o “pensamiento que se piensa a sí mismo” (Benjamin , 1989a, p. 15). En tanto forma de la forma, la reflexión garantiza en el pensamiento tanto su infinitud como su inmediatez, pues se hace evidente que, si el pensamiento se da inmediatamente en la forma, no existe antes del lenguaje, existe solamente en él y es en el concepto donde se da la expresión adecuada del acto de la reflexión.

El lenguaje, nos dice Benjamin, es “aquello que comunica una entidad espiritual” y “se comunica a sí mismo en sí mismo” (Benjamin , 2001, p. 61), por eso es imposible que se mida o se limite desde afuera, “cada lenguaje alberga en su interior a su infinitud inconmensurable y única, el borde está marcado por su entidad lingüística no por sus contenidos verbales” (Benjamin, 2001, p. 61) esta infinitud e inmediatez es propuesta como mágica, y como el fundamento de cualquier estudio del lenguaje, lo mágico del lenguaje es que comunique su contenido espiritual.

En la teoría expuesta por Benjamin, el arte es entendido principalmente como poesía, está es una de las razones por las que hemos escogido la obra de Jattin, la otra y la más fuerte, es que es una obra que puede llegar a ser criticada, pues es una obra de arte, tal como la entiende Benjamin, “Ya que el valor de la obra depende única y exclusivamente de la cuestión de si hace posible su crítica inmanente o no la hace. Si ésta es posible, si existe en la obra, por tanto, una reflexión que se pueda desplegar, absolutizar y resolver en el medium del arte, entonces se trata de una obra de arte” (Benjamin , 1988, p. 115) , para desplegar, absolutizar y resolver la reflexión de la obra *Retratos* de Raúl Gómez Jattin en el médium del arte, tomamos, como ya vimos, los poemas y los analizamos partiendo de su forma de exposición, abarcando buena parte de ellos, estableciendo el sentido del conjunto de relaciones que entre los poemas existe,

mostrando la relación entre el sentido de la obra y la idea de arte, de esta forma llevamos a la práctica la teoría de la crítica, entendida como inmanente a la forma, en el médium de la reflexión, para alcanzar el absoluto del arte.

Para hacer una aproximación a la naturaleza del lenguaje literario, desde la aplicación del concepto de crítica, abarcaremos aquí la segunda parte del libro *“El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”*, seguidamente expondremos en relación a lo anteriormente expuesto y a esta segunda parte, las conclusiones a las que llegamos, abarcando nuestro problema en concreto.

La crítica de arte es conocimiento del arte en el médium de la reflexión, el médium de la reflexión es probablemente la determinación más fecunda que ha recibido el arte, por ello se expone las implicaciones de entender el arte así determinado para la idea del arte, sus productos y la teoría de este conocimiento, esto último, se traerá a colación solo en la medida en que ayude a comprender el sistema, es decir, el cumplimiento del método.

Existen dos momentos de la teoría sobre la reflexión en Schlegel, el que aquí importa es el primero, en el cual la reflexión es creadora y omnipotente, sin limitación exterior ya que es relativa y autónoma, pues al igual que la naturaleza, crea su propia materia, por esto, puede conmovearse solo a partir de sí misma, este punto de indiferencia del cual surge el arte es lo que constituye el sentimiento poético, por ello la estructura fundamental del arte es la del médium de la reflexión, de ahí que, el pensar y el poetizar sean en Schlegel lo mismo, esta idea es apoyada por Novalis al caracterizar el arte poético como un “arte absoluto de la intención que prescinde de datos...es la naturaleza que se contempla a sí misma” (Benjamin , 1989a, p.42), la reflexión es entonces “lo

originario y lo constructivo tanto en el arte como en todo lo espiritual” (Benjamin , 1989a, p.42).

Al ser la crítica el conocimiento en el médium del arte, es decir, algo gracias a lo cual se estimula la reflexión, en razón de la cual la obra es elevada a la conciencia y al conocimiento de sí misma, la verdadera crítica debe ser el producto y la exposición de lo que denominan aquí “experimento filológico” y una búsqueda literaria, en otras palabras, el despliegue de la reflexión o el espíritu en el producto.

Al juzgar y conocer la obra de arte, la crítica constituye el autoconocimiento y la autoevaluación de la misma, la idea de autoevaluación primero debe ser distinguida de la idea de juicio en el arte, pues a diferencia de este, en aquel se atrofia todo momento negativo, pues aunque, el hecho de ser capaz de producir una nueva reflexión y “alzarse” progresivamente en ella, sobre las anteriores, constituye también un momento negativo, el momento positivo de producir esta reflexión y con ello incrementar la conciencia de la obra a través de la crítica, supera de lejos al momento negativo. Ubermeister es el juego de palabras con el cual Schlegel designa este incremento, esta plena positividad es el rasgo por el que se distingue radicalmente de la crítica moderna, que no ve en ella más que una instancia negativa.

La crítica no es otra cosa que un grado más elevado de la conciencia del producto, lo cual es posible solo en la reflexión, la crítica “es el médium de la reflexión en el que la limitación de la obra singular se refiere metodológicamente a la infinitud del arte y en conclusión, es remitida a ella; puesto que el arte en tanto que médium de la reflexión, es obviamente infinita” (Benjamin , 1989a, p.45), por ello el crítico o el lector no es más que un autor ampliado, en el crítico hay una purificación del producto, la cual deviene “parte del espíritu activo” (Benjamin , 1989a, p.45), el cual no remite al sujeto pensante, sino, a

la reflexión, la crítica es entonces la potenciación de la reflexión la cual tiene infinitos niveles, esta recensión filosófica no entra en conflicto con la recensión puramente sentimental, pues se trata tanto de la intensificación de la misma como de su comprensión y recepción, según palabras de Schlegel lo que sucede a través de la reflexión es que el sentimiento se completa, se eleva a pensamiento, además de “aprehenderse lo universal en esta de suspensión”, “así pues, la reflexión comprende justamente los momentos centrales o sea universales de la obra y los sumerge en el médium del arte” (Benjamin , 1989a, p.45), la crítica debe por tanto descubrir la secreta disposición de la obra misma y “ejecutar sus recónditas intenciones” (Benjamin , 1989a, p.45). La crítica es para los románticos, el método de consumación de la obra por esto afirman que solo por poesía puede ser criticada la poesía, la crítica solo puede ser considerada como tal cuando es ella misma una obra de arte, lo que haría la crítica es: completar la obra pues “toda obra es por necesidad incompleta frente al absoluto del arte o bien- frente a su propia idea absoluta” (Benjamin , 1989a, p.46), la crítica positiva nos da según Novalis no la obra de arte real, sino, el ideal de la misma, para esto es necesario que el espíritu poético y el espíritu filosófico se encuentren plenamente compenetrados.

Schlegel ha pensado la crítica incluso más allá de la superación dogmática de la crítica moderna, pues tampoco ha caído en el facilismo del culto ilimitado de la fuerza creadora en el arte como mera fuerza expresiva del artista, superando así tanto el racionalismo como el subjetivismo, “él ha conjurado las leyes del espíritu en la obra de arte” (Benjamin , 1989a, p.46) a propósito de esta superación, no se ha entendido la potencialidad de los postulados shlegelianos, pues se ha pasado por alto el hecho de que con ellos se ha aclarado algo que antes era turbio: el concepto de obra, pues al liberarla de la definición de esta como mero producto accesorio de la subjetividad y de las

doctrinas estéticas heterónomas cuyo criterio para la obra es la regla, ha logrado establecer el criterio de una precisa construcción inmanente de la obra misma, lo hizo valiéndose de los conceptos del arte como un médium de la reflexión y de la obra como centro de la reflexión, asegurando en el arte la autonomía del producto.

“La teoría romántica de la obra de arte es la teoría de su forma” (Benjamin , 1989a, p.48), la reflexión se manifiesta en la forma, esta última es la expresión objetiva de la reflexión de la obra, su esencia y gracias a la cual la obra es un centro viviente de reflexión, en el cual se establece como valor límite la infinitud en el arte, en otras palabras se autocomprende y alcanza la comprensión en general, la forma de exposición de la obra singular es su valor límite, en ella es posible la unidad y configuración cerrada de la obra en el medium del arte, es necesario aclarar que, en tanto singularidad esta unidad y configuración es azarosa y por ello relativa, “la unidad de la obra es igualmente frente a la del arte, solo relativa, la función precisa de la forma es reconocer a través de la estricta autolimitación de la reflexión, la necesaria y particular casualidad de la obra” (Benjamin , 1989a, p.48). Esta forma está compuesta por la reflexión determinada y la autolimitación.

En la medida en que la crítica descansa en la forma de la obra puede llegar a ser supresión de toda limitación, “cuanto más cerrada es la reflexión y más rigurosa la forma de la obra, tanto más variada e intensamente los impulsa fuera de sí la reflexión originaria se resuelve en otra más elevada y así continúa sucesivamente” (Benjamin , 1989a, p.48), en esta tarea de la crítica resuelve en momentos universalmente formales, las células germinales de la reflexión en las que se basa, exponiendo así la relación de la obra singular con la idea del arte, es decir, con la de la obra singular.

De aquí parte entonces nuestra definición de crítica en el lenguaje literario, en tanto que lo que quiere devolverle al estudio del lenguaje literario esta investigación es la idea de su inmanencia a la forma, con ello, tanto su inmediatez, como su infinitud, es decir, todo el vigor que muchos de los actuales estudios del lenguaje le han quitado, al considerarlo como mera representación de otra cosa. Es por eso que Benjamin, nos dice: el problema de base en la fundamentación teórica del lenguaje es su magia, lo mágico del lenguaje es que comunique inmediatamente un contenido espiritual.

Benjamín en su obra *“El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”* afirma: la crítica es “más bien su reflexión, que obviamente no puede sino proceder a desarrollar el germen crítico que le es inmanente a la obra misma” (Benjamin, 1989a, p.49) y añade “la evaluación de la obra no debe nunca ser explícita, sino implicada en el factum mismo de su crítica romántica (o sea, de su reflexión)” (Benjamin , 1988, p.49), pero es necesario para una crítica entender primero su campo de acción: “una obra está formada cuando por todas partes queda delimitada con precisión, pero es ilimitada en el interior de sus límites, cuando es fiel, por doquier idéntica a sí misma y sin embargo, sublime más allá de sí misma” (Benjamin , 1988, p. 49) es por eso que nos señala Benjamin: “Si una obra es criticable, es una obra de arte; en otro caso no lo es, es impensable una vía intermedia entre estos dos casos, como inhallable es también, por lo demás, un criterio de diferenciación de valor entre las propias obras de arte auténticas” (Benjamin , 1988, p. 50) de ahí que: “El terminus technicus romántico para el proceder que, no sólo en el arte sino en todos los ámbitos de la vida espiritual, corresponde al principio fundamental de la no criticabilidad de lo malo, es el de «aniquilar». Este término designa la refutación indirecta de lo nulo por medio del silencio, por medio de su

glorificación irónica, o bien a través de la magnificación de lo bueno” (Benjamin, 1988, p. 52)

Tanto Ludwig Wittgenstein y Deleuze-Guattari, ambos nos ayudan a esclarecer en el lenguaje la idea de infinitud e inmediatez, el primero con su concepto de juegos del lenguaje y el segundo con el de rizoma. Para Wittgenstein más que pensar en un juego de lenguaje, habrá que pensar en juegos del lenguaje, el hecho de añadir esta pluralidad a juego hace pensar en la necesidad de considerar el lenguaje no como algo que permanece siempre idéntico a sí mismo, sino como lo que realmente es, pura movilidad, por eso juegos del lenguaje no puede ser pensado como algo fijo y dado de una vez por todas, sino que por un lado solo se puede entender como multiplicidad de juegos y por otra solo puede ser entendido por la totalidad de relaciones que en el juego se dan, multiplicidad y totalidad vienen a estar íntimamente ligadas con la idea de inmediatez e infinitud, que es necesaria para entender el lenguaje literario.

Una idea concreta de lo que por lenguaje en general se entiende, no es posible, ya que hay infinitud de lenguajes, y ya que las cosas se entienden en razón de su diferencia (en su excepcionalidad), por eso llevamos a un campo en concreto la idea del lenguaje, aproximándonos a la naturaleza del lenguaje literario y de una obra en concreto: *Retratos* (1980-1986) de Raúl Gómez Jattin, La crítica que de su análisis se produjo nos ayudó a entender desde el concepto de crítica el funcionamiento cierto del lenguaje literario: pues en ella se hizo evidente desde la síntesis de sus múltiples determinaciones, (la cual solo fue posible partiendo del despliegue de las mismas en ideas como la relación poesía- amor-creación, amor-naturaleza, infancia-naturaleza... entre otras) mostrando la excepcionalidad de lo que es propio del lenguaje literario: su poder creador.

4. Conclusiones

La propuesta teórica expuesta por Benjamin en “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” se desprende con su concepto de crítica de muchos de los prejuicios que aun permean la crítica literaria; en ella está superado tanto el subjetivismo propio de la crítica moderna, como el racionalismo propio de las concepciones más clásicas de crítica.

La “aplicación” del concepto de crítica a la obra retratos nos sirvió, para dar cuenta de la singularidad de una obra en concreto, un conjunto azaroso de relaciones que guardan, como diría Benjamin “un ideal a priori”, esto que permanece en la obra; es su necesidad para existir, es decir: su comunicabilidad o lo que sería lo mismo, su entidad espiritual.

El concepto de crítica de arte nos ofreció una oportunidad para en relación con conceptos tales como médium, reflexión y forma- abordar el problema de la comprensión de la naturaleza del lenguaje literario, pues tocó un punto clave: la relación entre la forma y el contenido en dicho lenguaje, dejando claro que el contenido es inmanente a la forma, esto tiene serias implicaciones para la comprensión del lenguaje literario pues, deshace la idea del lenguaje literario como mera representación, afirmando así lo más valioso del lenguaje literario: su poder creador.

5. Referencias

- Alvarado, H. (febrero de 1988). Conversando con Raúl Gómez Jattín. Arquitrave.
http://www.arquitrave.com/arquitraveantes/poetas/Raul_Gomez_Jattin/Raul_Gomez_Jattin.htm
- Benjamin, W. (1989a). *Obra Completa de Walter Benjamin-01.LibroI vol1*. España: Titivillus.
- (1989b). *Obra Completa de Walter Benjamin-03.Libro II/Vol1*. España: Titivillus.
- (2001). *Para una Crítica de la Violencia, Iluminaciones IV*. Colombia: Taurus.
- Cohen, E (2010) Walter Benjamin y la crítica literaria. *Acta Poetica* 30-2.
 Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v30n2/v30n2a7.pdf>
- Deleuze, G. (1975). *Logica del sentido*. Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Deleuze-Guattari. (1994). *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. España: Editorial Pre-textos
- (1996), *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
- Gómez Jattin, R. (2004). *Amanecer en el valle del Sinú: antología poética*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Milciades, A. (30 de mayo de 2012). Gómez Jattin, un potro desbocado en las praderas del cielo. *El espectador*. <https://blogs.elespectador.com/cultura/el-magazin/gomez-jattin-un-potro-desbocado-en-las-praderas-del-cielo>
- Nietzsche, F. (1993). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Barcelona: Ediciones Altaya S.A.
- Sábato, E. (2010) *Confesiones de un escritor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd5153>
- Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. España: Trotta.
- Spinoza, B. (1984) *Tratado de la reforma del entendimiento y otros escritos*. Colombia.

Biblioteca Filosófica, Universidad Nacional de Colombia.

Robles, A. (13 de mayo 2015). Juan Rulfo Entrevista a fondo [Archivo de Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=KzxUhkYkw7Y&ab_channel=antolinrobles

Vega, J. (28 de enero de 2014). Entrevista inedita de 1992: dr. Molinares (psiquiatra) y Raúl Gómez Jattin (1945 - 1997) [Archivo de video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=GdgFYapTKM&ab_channel=jimmysmithvegacaraballo

Wittgenstein, L. (1999). Investigaciones filosóficas. España: Altaya.