

ALMA

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

MATER

AGENDA

Cultural



Hermenéutica ◀
ética y narración

Luz Gloria Cárdenas

Ética de la ◀
discusión

Alberto Valencia

Cano ◀
padre del arte en
Antioquia

Carlos Arturo Fernández

La **filosofía** en el
mundo de la **vida**

Luz Marina Restrepo Uribe

Presentación

Alma Mater Agenda Cultural quiere, para noviembre, generar un espacio de reflexión en torno de la ética y de la filosofía, dada la importancia de estos temas en los actuales momentos, y su contribución al análisis de diversos problemas contemporáneos, así como a la recuperación de los valores.

El diálogo, elemento indispensable para lograr el entendimiento entre los hombres, se enmarca en las páginas de la presente edición, en el texto *Ética de la discusión*, de Alberto Valencia, el cual pone de manifiesto los tres elementos básicos para estructurar un intercambio de ideas verdadero y equilibrado: El reconocimiento del valor y la legitimidad del interlocutor, una actitud crítica, y el respeto por las normas mínimas y universales a las cuales se debe acoger la interlocución.

Igualmente, el tema planteado se propone como complemento a la serie de conferencias que el Instituto de Filosofía ha programado en sus habituales "Lecciones de Noviembre", así como a la conferencia del filósofo italiano Gianni Vattimo, que se realizará el próximo miércoles 1 de noviembre, en el Teatro Universitario, a las 3:30 p.m.

Alma Mater Agenda Cultural invita a la comunidad universitaria a que participe en esta importante programación.



Aaron Copland, símbolo culto y respetado de la música norteamericana

Por
Ángela María Quiroz Martínez
 Fonotecaria,
 Departamento Emisora Cultural

"...nadie me habló jamás de la música ni me llevó un concierto. La música, como arte, la descubrí por mis propios esfuerzos".

Aaron Copland

Aaron Copland nació en Brooklyn el 14 de noviembre de 1900. Promovió la ruptura que apartó la música norteamericana del descolorido provincianismo que siempre la caracterizó, para impulsarla hacia una forma de lenguaje enérgico, moderno y muy personal. A los trece años, por iniciativa propia, inició sus primeras lecciones de piano, y, dos años después, tuvo la convicción de querer ser compositor. Comenzó los estudios de armonía a finales de 1917 con Rubin Goldmark, sobrino del famoso compositor Karl Goldmark. En la

primavera de 1918 se graduó como bachiller, y, a partir de ese momento, se dedicó, con gran empeño, a la que sería para siempre su gran pasión: la música. Durante esa época se acercó a toda la literatura musical posible, y gracias a una innata inquietud que lo llevó a estudiar con especial detalle obras de los compositores más famosos, como los valeses de Chopin, las sonatas de Beethoven, las óperas de Wagner, los preludios de Debussy y los poemas pianísticos de Scriabin, Copland descubrió la música moderna.

Para Goldmark, su profesor de armonía, los músicos modernos eran un tema prohibido, asunto que suscitó en el joven una gran atracción y lo convirtió, paulatinamente, ante los ojos de su maestro, en un rebelde musical. Goldmark, fastidiado, terminó por no soportar los experimentos modernistas de su protegido. A partir de ese momento su quehacer de compositor afrontó una dualidad: escribía las obras que le interesaban, pero también tenía que responder a sus obligaciones como estudiante, según las reglas musicales existentes. Durante esos años, la sensación de soledad lo invadía

constantemente, pero sus deseos de ser un gran compositor lo animaron a continuar con su preparación en el extranjero.

En 1921 viajó a París donde encontró a Nadia Boulanger, una brillante profesora de armonía, quien poseía, según Copland, dos grandes cualidades: un inmenso amor por la música y una gran habilidad para conseguir que sus alumnos confiaran en sus propias facultades creadoras. A diferencia de Goldmark, Nadia simpatizaba con los nuevos experimentos que se realizaban en todo el mundo. Sentía gran interés tanto por Beethoven y Brahms, como por Moussorgsky y Stravinsky. Para Copland, estudiar al lado de esta valiosa mujer significó una de las experiencias musicales más importantes de su vida, por el mismo motivo que hizo que su influencia musical se percibiera en muchas composiciones de creadores norteamericanos.

Durante los tres años en que Copland permaneció en París, se sintió estimulado intelectualmente por Stravinsky, Ravel, Picaso y Hemingway; conmovido por muchas obras, entre las que se destacaron los ballets rusos; y atrapado por todo lo que le ofrecía la ciudad más sugestiva del mundo en la década de 1920. Copland, audaz, entusiasta y confiado, colmado de ideas musicales e interesado en el jazz norteamericano, comenzó a producir música con arreglos vanguardistas, la que ha logrado permanecer en el tiempo y se ha ganado el reconocimiento de la crítica especializada que explica que gran parte del éxito se debió a su inteligencia, a su decisión y a su gran habilidad para alcanzar las metas propuestas.

Al principio, Copland compuso música

polirrítmica que utilizaba elementos de jazz. El ballet *Grohg*, su primer ensayo en el terreno orquestal, más tarde convertido en la *Dance Symphony*, pertenece al período de 1925, al igual que las obras *Music for the theater* y el Concierto para piano. En 1927 abandonó el jazz y se orientó hacia una forma de expresión totalmente diferente. Con obras como las *Variaciones para piano* (1930), la *Sinfonía Breve* (1933), más tarde reducida a un sexteto, y los *Statements* para orquesta (1935), Copland se convirtió en el líder de la nueva escuela norteamericana.

Estas nuevas composiciones son partituras disonantes, intensas y abstractas en las que el esquema y el ritmo cobran mayor valor que la melodía. En ellas se manifiesta una mente vigorosa que juega con todos los elementos musicales. Para Copland, la ejecución de esta música era una tarea difícil, más compleja cuanto más consciente era de lo que representaba para muchos entenderla, debido, tal vez, al carácter de intelectual y de poco grata, asignado por sus detractores. Durante esta etapa Copland empezó a sentir que el público para la música moderna disminuía, y que el restante seguía mostrándose apático a todo lo que no fueran los clásicos consagrados. A pesar de lo anterior, los elementos de su estilo se insinuaban en las obras de muchos compositores norteamericanos. "Era la época en que todos deseaban ser 'modernos', y Copland fue el más moderno de todos los norteamericanos".

Consciente del riesgo que corría, experimentó con formas musicales más simples, lo que lo condujo de un estilo abstracto a uno más popular. Así nació la música con la cual Copland es más reconocido y apreciado: *The Second*

hurricane (1935), una ópera para ser interpretada por jóvenes de edad escolar; *El Salón México* (1936), obra orquestal basada en melodías mexicanas; y los tres ballets: *Billy the kid* (1938), escrito para el "Ballet Caravan" conformado por simples canciones cowboys, *Rodeo* (1940), Y *Primavera en los Apalaches* (1944). A partir de estas obras logró cautivar a un público más amplio y ocupar la prestigiosa posición de ser considerado el compositor y creador norteamericano más respetado y popular. Otras obras que pueden sumarse a la lista son: *Retrato de Lincoln* (1942), *The tender land* (1954), *Quiet city* (1940) y *Twelve poems of Emily Dickinson* (1950). Todas son refinadas, melodiosas, populares, pero no vulgares. En ellas se exhibe a un Copland que no se limitó a incorporar el material sino que lo sometió a su voluntad.

En 1962 Copland realizó unos pocos intentos de composición serial, con obras como la *Fantasia para piano y Connotations* para orquesta, creadas para el concierto inaugural del Salón Filarmónico en el Lincoln Center de Nueva York. A partir de esta época, sus composiciones cada vez, fueron menos, y sus energías se dirigieron a otras actividades como las de escritor, crítico, analista, director, educador y administrador. En sus libros y artículos explicó durante muchos años la génesis y la esencia de la "nueva música" compartió sus experiencias con los alumnos del Centro de Música Berkshire de Tanglewood, que dirigió desde 1940 hasta 1969. Aaron Copland, símbolo culto y respetado de la música norteamericana, falleció el 2 de diciembre 1980, en Westchester, Nueva York.

Ética de la discusión*

Por: Alberto Valencia
 Gutiérrez

Una práctica ancestral de la educación ha arraigado en cada uno de nosotros una representación de la verdad como un hecho físico acabado, como un bien material que existe en algún lugar, o que es posesión de algún sujeto o grupo particular, hasta el punto de excluir a los demás de su disfrute, o exigir normas o rituales para acceder a él. La educación, desde este punto de vista, sería, entonces, el acto por medio del cual un maestro que "posee" un saber - porque "se supone que sabe"- lo comunica a otro que "carece" de él. Cuando alguien "posee" la verdad sólo es posible el monólogo, ante un auditorio pasivo.



Esta concepción desconoce que nuestra "condición de existencia" es el diálogo, y que no es posible imaginar algo distinto por fuera de él, en sentido afirmativo o negativo. La verdad, por su propia naturaleza, es un resultado del diálogo, a la que sólo se llega por la "constante cooperación de los sujetos" por medio de la "interrogación y la réplica recíprocas" (Cassirer). Pero como el diálogo no es un mero instrumento para alcanzarla, sino su hábitat propio e insuperable, la verdad no es un resultado final y definitivo, como lo han prometido siempre las grandes concepciones dogmáticas, sino una construcción relativa y provisional, un momento

que hace parte de un proceso de búsqueda permanente y sin fin, cuya definición es, precisamente, el diálogo. La verdad, por lo tanto, no es un objeto empírico apropiable, sino el componente de una relación social.

La principal enseñanza de un siglo en el que los totalitarismos de todos los pelambres trataron de imponer, por medio del ejercicio del poder, su propia "verdad", es que la pluralidad de perspectivas es irreductible a una verdad única y definitiva. El diálogo entre diversas posiciones no sería, entonces, la simple aceptación resignada de un hecho inevitable, sino el reconocimiento, como

en la mejor tradición liberal (J.S. Mill), del carácter creador y productivo de la diversidad de miradas sobre el mundo. El diálogo ha llegado a ser hoy en día el principal instrumento de que disponemos los habitantes de este planeta para enfrentar un futuro lleno de dudas e incertidumbres.

No obstante, en Colombia sufrimos atávicamente el predominio de una cultura retórica y parlamentaria, orientada a persuadir, vencer en una causa, ganar adeptos, suscitar pasiones en cualquier dirección que sea, halagar la sensibilidad de un auditorio, provocar su imaginación o influir



Rufino Tamayo, *Ronda de niños*. 1974. 135 x 195 cm

sobre su voluntad. El “buen decir” y el virtuosismo verbal se imponen así, cuando lo que se quiere ante todo es la confirmación de la propia posición, y no la búsqueda de sentidos nuevos que se puedan llegar a convertir en patrimonio de todos los que participan en una discusión. Una tarea urgente consiste, entonces, en llevar a cabo el aprendizaje de las condiciones mínimas que hacen posible el diálogo como un interés colectivo, y no simplemente como un instrumento al servicio de la imposición de una tesis o de la dominación social o política.

La primera condición del diálogo es el reconocimiento del valor y la legitimidad del interlocutor. No existe diálogo alguno cuando la actitud inicial consiste en descalificar de antemano al adversario. El otro es, por definición, alguien distinto a mí, dada su condición social, sexo, raza, posición o carácter; pero las diferencias no pueden ser motivo para considerar que su discurso ocupe una posición inferior respecto del mío, o que deba ser evaluado sobre la base de condiciones diferentes de las que uso para evaluar mi propio discurso. La presunción de igualdad es una condición ineludible de aspiración a un diálogo efectivo.

Una vía regia para descalificar al otro consiste en convertirlo en un espejo de la propia imagen, o en un eco que repite mi propio discurso, cuya función sería corroborar con su asentimiento, pero no con su crítica, la validez de lo que yo afirmo. El otro es verdaderamente un interlocutor cuando le ofrezco todas las posibilidades de oponerse y diferir, porque reconozco su heterogeneidad respecto de mí, y acepto que tiene cosas para enseñarme. No

obstante, su desacuerdo no se puede convertir tampoco en el criterio de autocorroboração de mi discurso. La tolerancia no es una simple virtud negativa que consista en aceptar resignadamente la existencia de la posición adversa, sino un valor positivo significa asumir, en todas sus consecuencias y direcciones, el carácter creador y enriquecedor de las diferentes.

Por ello, la primera exigencia del diálogo es delimitar claramente las razones y los argumentos del interlocutor. No se debe “caricaturizar para después criticar”: hay que hacer todo lo posible para que el otro tenga sus mejores argumentos y los ilustre con sus mejores ejemplos; si él mismo no los puede presentar, debemos inclusive ayudárselos a construir. Su error no debe ser el fundamento para imponer nuestra tesis; el contrario, debemos contribuir a dar la mayor fuerza posible a su posición.

Lo que está comprometido en un debate no es la “aniquilación retórica” del oponente sino la búsqueda de una “verdad que nos libere a todos”, en el sentido platónico del

mito de la caverna. El interlocutor adquiere en estas condiciones una importancia decisiva, porque de él no se espera propiamente la adhesión incondicional, sino la participación. El resultado de un diálogo debe ser reconocido también por el otro, ya que en la refutación de una opinión no se busca su anulación, sino su acuerdo y colaboración. Como en la mayéutica socrática, en un diálogo no hay ganadores ni perdedores; el que erraba por estar inscrito en una opinión equivocada, ha sido liberado de ella, ha ganado un conocimiento nuevo, no se encuentra propiamente vencido sino enriquecido.

La segunda condición del diálogo es la actitud crítica frente a la propia posición que se trata de sustentar. El debate y el diálogo no ocurren necesaria ni prioritariamente con relación a un contendiente externo, sino, en primer lugar, con uno mismo. La dialéctica, parafraseando a Platón, es “el diálogo del alma consigo misma”.

Por tal motivo no se debe presentar argumentos que a nosotros mismos no nos convencen o que no estamos en capacidad de

sustentar. Los argumentos que ponen en cuestión la tesis que queremos promover deben surgir en primera instancia de nosotros mismos. El emisor de un discurso debe tener en cuenta, de antemano, las posibilidades de crítica, refutación o diferenciación que podrían surgir de aquellos a los que se dirige, o que no están de acuerdo con su tesis. No existe reconocimiento del otro si no existe autocritica, y si las limitaciones del discurso no comienzan a ser definidas por el mismo emisor.

La autocritica y la autolimitación del alcance de la propia tesis no son un simple acto de modestia, sino la aceptación realista de que nadie está en capacidad de abarcar desde un solo

punto de vista la complejidad de un problema, ya que agotarlo sería una tarea infinita, sólo concebible imaginariamente en el marco de múltiples perspectivas.

La contraposición de tesis conduce, muy a menudo, a un diálogo de sordos si no ponemos sobre el tapete el punto de vista desde el cual hablamos. Querámoslo o no, sepámoslo o no, hablamos siempre desde una posición, y toda posición es relativa al lugar en que nos ubicamos. Por ello la proliferación de puntos de vista enriquece el desarrollo de un problema, y no es simplemente la expresión de un desacuerdo insuperable. Max Weber, notable sociólogo alemán que escribió a comienzos del siglo XX,

... en Colombia sufrimos atávicamente el predominio de una cultura retórica y parlamentaria, orientada a persuadir, vencer en una causa, ganar adeptos, suscitar pasiones en cualquier dirección que sea, halagar la sensibilidad de un auditorio, provocar su imaginación o influir sobre su voluntad. El “buen decir” y el virtuosismo verbal se imponen así, cuando lo que se quiere ante todo es la confirmación de la propia posición, y no la búsqueda de sentidos nuevos que se puedan llegar a convertir en patrimonio de todos los que participan en una discusión.

recomendaba en las discusiones no sólo hacer explícitos los puntos de vista, sino también las valoraciones desde donde se construyen, bajo la idea de que toda posición remite, en última instancia, a una forma de valoración o, en otros términos, a un postulado ético.

La tercera condición del diálogo, consecuencia de las dos anteriores, es el reconocimiento de que por encima de las partes comprometidas en una discusión existen unas normas mínimas, universales y abstractas, a las cuales se debe acoger la interlocución. La discusión no es una confrontación excluyente a la manera sofística, sino un debate que se da en el marco de la aceptación de las normas de la lógica, de la demostración, del pensamiento y de la investigación, que existen y se sustentan por sí mismas, que las partes comprometidas asumen como válidas y reconocen como la mediación impersonal y externa que hace posible su comunicación, los

acuerdos y los desacuerdos.

El diálogo no es compatible con un objetivismo extremo, que a nombre de una "naturaleza en sí" de las cosas, inspirado en un modelo de ciencias naturales, no reconoce la inevitable relatividad del conocimiento; ni con un subjetivismo a ultranza que considera que, como todo punto de vista es relativo a su emisor, su validez se debe limitar a quien lo afirma y carece por consiguiente de objetividad.

La primera posición conduce a la idea de verdad como una realidad objetiva, apropiable por un sujeto particular y, por consiguiente, al dogmatismo que ya hemos presentado y criticado al comienzo de este ensayo. La segunda posición conduce a la tolerancia pasiva y resignada frente a la opinión del otro, a una convivencia pacífica en la que cada cual defiende su punto de vista y respeta el ajeno "con tal de que

no se metan con el suyo". En estas condiciones, según expresión de Estanislao Zuleta, no habría diálogos sino "monólogos superpuestos".

El dialogo efectivo, según el mismo autor, sólo es posible en el marco del respeto, tanto por el otro como por uno mismo. Respeto no es indiferencia ni tolerancia resignada y pasiva, y por ello no excluye, sino que, por el contrario, implica el debate y la discusión. Respeto significa "tomar en serio el pensamiento del otro", pero también "asumir la defensa del pensamiento del propio". Y ello sólo es posible si los sujetos comprometidos en una discusión saben reconocer que existe un tercero por encima de las partes, que son precisamente las leyes de la lógica y el pensamiento. Un punto de vista es relativo a la posición en que se encuentra quien lo emite, pero no por ello está exento de sustentar su objetividad.



Rufino Tamayo, *Torso en verde*. 1973. 95 x 135 cm

Las discusiones efectivas que llevamos a cabo en la vida cotidiana no se amoldan nunca a las tres exigencias del diálogo que hemos presentado pero no por ello estas últimas carecen de importancia. Al presentarlas, no buscamos propiamente describir las condiciones filosóficas del

razonamiento de la lógica de la argumentación, sino construir la ética de un "mundo posible", cuya realización nunca se alcanza, pero que ha de llevarse siempre la intención. Y en este sentido se podrían llegar a convertir en elementos fundamentales para la crítica y la autocrítica, y para el desarme de los

"espíritus beligerantes".

Una práctica del debate y de la controversia orientada idealmente por estos criterios, haría posible la afirmación de unos valores intelectuales que ponen en cuestión la sofística y la retórica características de nuestra "cultura colombiana", de corte parlamentario, en casi todos sus matices; políticos también académicos.

Alberto Valencia G., economista sociólogo de la Universidad del Valle, con estudios en psicoanálisis y filosofía en distintos centros académicos de París. Actualmente es el Decano de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle.

**Tomado de Cuadernos para la reflexión 2000. Dann Regional. Compañía de Financiamiento Comercial.*

Francisco Antonio Cano, padre del arte en Antioquia



F. A. Cano. *Autorretrato de 21 años.* 42 x 34.5 cm

Por: Carlos Arturo
 Fernández U.

Francisco Antonio Cano es el maestro por excelencia del arte antioqueño, con una actividad que se extiende a todos los campos estéticos, y lo lleva a actuar como un catalizador que logra unir a su alrededor los múltiples intereses artísticos que hasta entonces se encontraban dispersos. A partir de su trabajo, como verdadero “fundador”, el arte en Antioquia adquirió una

nueva dinámica que se extiende hasta nuestros días.

Nació en Yarumal en 1865 y murió en Bogotá en 1935. De su padre recibió la herencia de la tradición artesanal que había caracterizado el arte de la región en todos los años anteriores. Sin embargo, ya desde su juventud, desarrolla por lo menos tres líneas de trabajo que inician una nueva tradición para el arte en Antioquia.

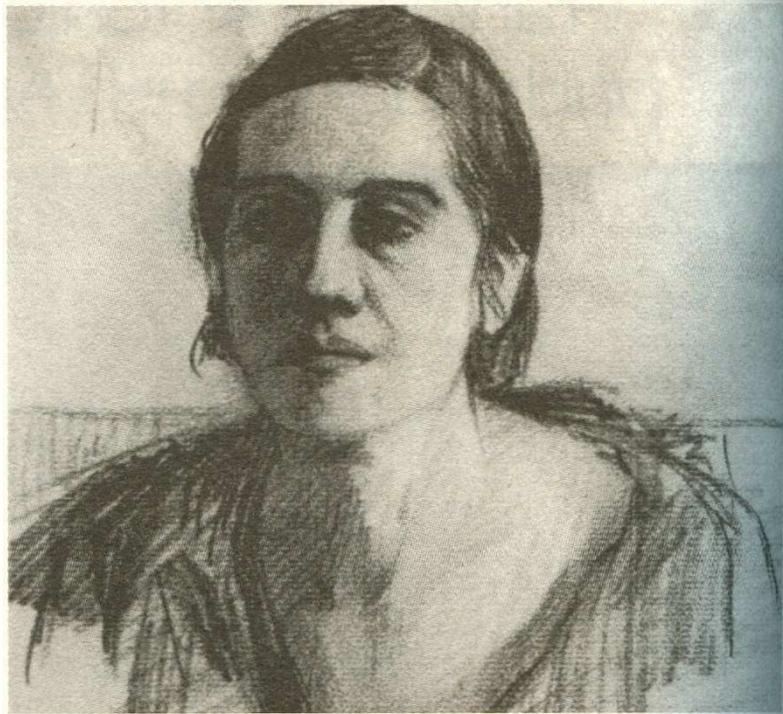
Hasta el 31 de marzo del próximo año, se exhibirá la exposición: “Una mirada a Cano”, en la sala de exposiciones permanentes del Museo Universitario

En primer lugar, Cano es El Maestro, por excelencia, de los artistas antioqueños. Ante todo, por su trabajo personal, siempre volcado hacia la enseñanza en su taller privado. Pero, sobre todo, porque a él se debe la creación del Instituto de Bellas Artes en 1910, promovida por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín; por esas aulas, y siguiendo sus enseñanzas, pasaron todas las grandes figuras del arte antioqueño: Marco Tobón Mejía, Humberto Chávez, Gabriel Montoya, los Carvajal, los Vieco, Eladio Vélez, Pedro Nel Gómez, Jesusita Vallejo, Débora Arango, y muchos más. En realidad, él inicia un proceso académico y educativo, indispensable para el desarrollo de unas nuevas tendencias que se logren apartar de las tradiciones artesanales.

En segundo lugar, actúa como crítico de arte y, en compañía del pintor y escultor Marco Tobón Mejía, del músico Gonzalo Vidal y del escritor Antonio I. Cano, publica la revista *Lectura y Arte*, donde se presentan las más profundas reflexiones estéticas de su tiempo.

En tercer lugar, y como fundamento de todo lo anterior, asume la posición de un artista profesional, que identifica totalmente su vida con el desarrollo del arte. A diferencia de los artesanos anteriores, es ante todo un artista y se desempeña como tal. Sabe que debe establecer vínculos con los demás procesos artísticos que se presentan en su medio, lo que implica profundas preocupaciones, no sólo por el trabajo de otros pintores sino también por la obra de talladores e imagineros, lo mismo que por el creciente desarrollo de la fotografía que, ya a finales del siglo XIX, alcanzaba una excepcional calidad técnica y artística en Medellín.

Más allá, Francisco Antonio Cano mira el contexto nacional y reconoce la calidad de los grandes pintores bogotanos de la época, en



F. A. Cano. *Retrato de Carmen Cano*. 1935. 22 x 28 cm



F. A. Cano. *Retrato de Bolívar en el páramo de Pisba*. (fragmento) 1915. 14 x 12 cm.

especial la de Epifanio Garay, que no sólo se convierte en modelo de trabajo a partir del cual realizará muchos de sus retratos, sino también en prototipo de su propia formación. Siguiendo el ejemplo de Garay buscará más tarde los medios para completar su formación en Francia, primero con el apoyo del gobierno nacional y luego, cuando esa ayuda desaparece al estallar la guerra de los Mil Días, gracias al auxilio de gentes de Medellín quienes, por medio de una colecta pública, reunieron el dinero necesario para el sostenimiento de su mejor artista.

Cano es el creador de las primeras grandes obras del arte en Antioquia: en el retrato, con *Rafael Núñez* (Museo de Antioquia), pintado en Bogotá cuando contaba con sólo 23 años; en las

escenas religiosas, con el gigantesco *Cristo del Perdón* (Catedral Metropolitana de Medellín), financiado también gracias al aporte de los ciudadanos; en el desnudo, con *La última gota* (Museo de Antioquia), donde supera la dimensión académica y se abre a perspectivas modernistas. También la escultura inicia con él un nuevo proceso de desarrollo; desde *Dulce martirio* (Museo de la Universidad de Antioquia), que es la primera escultura exhibida en Antioquia como "obra de arte" al margen de los usos religiosos; más adelante, será la fuente frente a la Iglesia de San José, que se constituye en su primera obra urbana; y el *Atanasio Girardot* (Plazuela de la Veracruz), la primera escultura fundida en bronce que se realiza en Colombia.

Sobre todo, fue Francisco Antonio Cano el primero en interpretar la historia de los movimientos sociales que definieron la cultura antioqueña entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, con *Horizontes*, una obra que interpretó el paisaje, pero no como una realidad poética exterior sino como la creación sublime de la historia humana. En síntesis, es un artista definitivo que nos ayuda a comprender que, más allá de sus bellezas formales, el arte es una reflexión acerca del sentido de la vida y de la cultura.

Fuera de él no podrá encontrarse un mejor padre, ahora, cuando se cuenta la historia del arte en Antioquia.

Carlos Arturo Fernández Uribe, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Hermenéutica, ética y narración



Rufino Tamayo, *Carnaval*. 1967. 135 x 195 cm

Por: Luz Gloria Cárdenas Mejía

Aristóteles, en el tratado *Acerca del Alma*, afirma que el fin de la vida en general es su conservación; por ello las plantas obtienen el alimento en el lugar en que se encuentran, y son capaces a su vez de generar otras de su misma especie; de esta manera es posible, a pesar de que cada planta se corrompe como tal, contribuir a preservar la vida en general. Los animales, además de la facultad nutritiva, poseen los sentidos para orientarse y el deseo del alimento con el fin de ir

en su búsqueda. El hombre, además de las anteriores facultades, posee el intelecto por medio del cual, fuera de conservar su vida, busca el bienestar y la perfección.¹

Que sea este bienestar y esta perfección en el hombre, es algo que debe ser determinado por algún tipo de saber, pues como tal no son cosas que podamos encontrar en el camino. La ciencia no ha podido responder a tales inquietudes, y la fe en la razón, instaurada con la modernidad, se muestra insuficiente. La pregunta nos sume cada vez en una mayor perplejidad.

¿Sabemos qué es lo bueno o malo para el hombre? Y si es posible responder, ¿sabemos cómo ser buenos? O acaso esta pregunta está ya demasiado cargada de significaciones y más bien deberíamos preguntarnos: ¿Cómo ser plenamente humanos? ¿Tenemos la seguridad de que lo que consideramos lo humano es, en general, válido para todos?

Nosotros, hombres del siglo XXI, tal vez podamos asegurar que los *Derechos Humanos* son válidos para todos, como principios generales que establecen las condiciones mínimas para la

conservación de la vida en general. Pero, ¿qué tan plausible es que se pueda igualmente aceptar, en general, una sola forma de vida que nos genere bienestar y plena realización humana?

La aceptación de una forma de vida supone, tal vez, una singular y muy posible limitada interpretación aplicada a un contexto específico. La filosofía hermenéutica contemporánea muestra, después del derrumbamiento de la verdad absoluta, una forma de abrir, a partir de la interpretación, nuevas y variadas posibilidades de sentido. El filósofo francés Paul Ricoeur vuelve al pensamiento de Aristóteles, para, desde allí, realizar una nueva interpretación, que permita orientar nuestras posibles respuestas a la pregunta sobre qué forma de vida es la deseable para nosotros.

Construir las posibles respuestas a tal pregunta nos lleva a volver a nuestros propios relatos tanto de ficción como históricos. Con ellos y por medio de ellos, nos hemos ido forjando las posibles formas en que nos hemos visto y en que quizás nos hemos imaginado. Volver sobre nuestras propias

historias, y a la vez posibilitar que se cuenten muchas historias, que aparezcan múltiples relatos, nos permite mirarnos y comprendemos como seres humanos. Para Paul Ricoeur, el tiempo se hace humano por medio de los relatos de ficción y de los relatos históricos. “El tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.”² Sin ellos no aparecemos, no somos, no tenemos un rostro dibujado para los otros, todo transcurriría, como suceden unos a otros los cambios en la naturaleza. El transcurrir de nuestros movimientos sólo se transforma en acción humana, cuando contamos una historia y de esta manera cada acción adquiere significación en relación con otras. Nuestras acciones y las de los otros se hacen significativas al adquirir un sentido. De esta manera vamos configurando nuestra vida, le damos un rostro y hacemos, de esta manera, una vida humana, con un determinado sentido, hacia donde podemos dirigir nuestra mirada y abrir un horizonte en el

que sea posible construir un espacio habitable y en el que sea posible la vida para los seres humanos. “Conocerse, consiste en interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico y del relato de ficción.”³

Sólo en la medida en que seamos capaces de dar a nuestras acciones un lugar en una trama de acontecimientos aparentemente dispersos, podemos sentirnos parte de una historia y participar en ella; y sólo podemos participar de ella si leemos y nos contamos historias de cómo interpretamos lo que ha sucedido y lo que hemos imaginado como posible. La vida aparece así delante de nosotros, para ser contemplada y comprendida, y a la vez interpretada, evaluada, juzgada. De esta manera nos enfrentamos al reto constante de encontrar nuevos caminos, nuevas posibilidades de sentido a partir de lo ya realizado, de lo ya imaginado. Es de esta manera como Ricoeur responde a la pregunta ¿por qué contamos historias? Sólo así es posible construir e imaginar una vida humana y salvar a la historia del olvido. “Los historiadores tienden a concebir el pasado como

algo cerrado, concluido. Es una tentación muy fuerte creer que el pasado está determinado. De lo que de veras se trata es de poner lo inconcluso del pasado a salvo del olvido. Los protagonistas de la historia tenían sueños, esperanzas sublimes, proyectos..."⁴.

Luz Gloria Cárdenas Mejía, profesora del Instituto de Filosofía de Universidad de Antioquia.

Notas

1. ARISTÓTELES, Cfr. *Acerca del Al Madrid*, Gredas, 1988, 434 a 25 435 a 10
2. RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración*. México, Siglo

XXI, 1995. P 39

3. RICOEUR, Paul. *Historia y Narratividad*. Barcelona, Paidós, 1999. p 215.

4. RICOEUR, Paul. "Hay que encontrar lo incierto en la historia". En: *Humbolt*. Año 41/Inter Naciones. 1999/Número 127, p.p 6-9. p 8.



Rufino Tamayo, *Retrato matrimonial*, 1967, 136x 195 cm



Rufino Tamayo, *Niños jugando*. 1959. 130, 2 x 195 cm

La filosofía en el mundo de la vida

Por: Luz Marina Restrepo Uribe

Pensar en la filosofía es adentrarnos por los laberintos del conocimiento humano, es buscar qué se esconde detrás de todo saber, es dejarse atrapar por la palabra que nos sugiere ir más allá de lo que a simple vista se nos propone. “Entonaré mi canto a los solitarios y a los que son dos en la soledad; y a quienquiera que tenga oídos para las cosas inauditas le abrumaré el corazón con

mi ventura.”¹

Más allá del estudio minucioso de conceptos, la filosofía es una disposición del ser humano para interrogar su realidad, para ver con sentido crítico cuanto sucede a su alrededor, para asumir la vida con espíritu creador, convencido de que no hay verdades eternas, ni paraísos perdidos, ni razones fundamentales, tan solo seres de carne y hueso que se juegan a cada paso su decisión de existir a pesar de los

avatares del destino.

Ya no es posible ser ingenuos ante el juego de la vida; ni eruditos ni menesterosos del conocimiento; somos un medio que tiene la vida para hacerse escuchar, decir, leer, escribir, para llevar a otros la voz prestada de todos aquellos que antes de nosotros se formularon las mismas preguntas que hoy hacemos.

“Cuanto más quiere el hombre subir a las alturas y a la luz, más vigorosamente tiende sus

raíces hacia la tierra, hacia abajo, hacia lo oscuro y profundo: hacia el mal”². Ese parece el destino que aguarda a todo aquel que se asoma a la sabiduría, buscando sus cimas rebasa límites que lo llevan a infiernos desconocidos, pero sólo de este modo puede encontrar aquello que desesperadamente busca.

Apolo y Dionisos sostienen la cuerda por encima de la cual se desplaza el volatinero³, ellos a destiempo la templan y distienden, y ponen en serio peligro de caer al volatinero, que sólo puede abstenerse gracias a sus ingeniosos malabares, que le permiten sustraerse momentáneamente al juego de esos tiranos.

Lo que subyace en todo este intrincado mundo del filosofar es el mundo de la vida, esa vida que convoca a ser experimentada mediante el juego, juego que para el filósofo es transformación y construcción de sentido en el horizonte de un tiempo dado. “El que sabe apreciar la comedia y la tragedia de la vida es el que sabe sustraerse a la sugestión de los objetivos que ocultan el juego que se juega con nosotros”⁴.

“El juego mismo siempre es un riesgo para el jugador. La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en ese riesgo; se disfruta de una libertad de decisión que sin embargo no carece de peligros y que estrechando inapelablemente”⁵. En esto estriba la esencia de todo filosofar, de toda escritura, de toda palabra: arriesgarse a tirar los dados a sabiendas de que se puede perder y así jugar.

La fascinación de lo que puede encontrarse al final de la partida vence el miedo a los fantasmas que pueden salir al paso. Se convoca el azar y éste trae consigo toda su carga de dolor y felicidad para ser puesta en escena. El volatinero juega su mejor papel suspendido

en la cuerda; en su cara se pueden advertir los signos de la lucha interior que sostiene; el tiempo parece infinito y las fuerzas están en límite de su resistencia; poseído de terrible emoción, avanza resueltamente... un traspies y todo habrá fluido para él.

Así como avanza el volatinero por la cuerda floja, así avanza la filosofía por la vida; apenas sostenida por Apolo y Dionisos, cada uno tirando para su lado. Si tira más fuerte Apolo, gana el mundo de las certezas, de la vida útil, organizada; si en cambio el que vence es Dionisos, triunfa el mundo del desorden, del caos, de la vida que atropelladamente se abre paso por entre la multitud que atónita contempla el magno

“Cuanto más quiere el hombre subir a las alturas y a la luz, más vigorosamente tiende sus raíces hacia la tierra, hacia abajo, hacia lo oscuro y profundo: hacia el mal”,
Ese parece ser el destino que aguarda a todo aquel que se asoma a la sabiduría, buscando sus cimas, rebasa límites que lo llevan a infiernos desconocidos, pero sólo de este modo puede encontrar aquello que tan desesperadamente busca.

espectáculo.

El reto de toda filosofía es la escritura, en ella se pone a prueba la capacidad de decirse, de hacerse escuchar, de ser alimento para todos. Ella, cual esfinge, propone enigmas a todo aquel que se atreve a traspasar sus umbrales, en eso consiste su juego, en urdir trampas para el viajero desprevenido que se atreve a interrogarla sin haber clarificado primero su amor al conocimiento.

“El cuerpo se purifica por el saber, se eleva con el esfuerzo inteligente; todos los instintos del que piensa y conoce se santifican; el alma del que se eleva se alborozan”⁶. “Valerosos, despreocupados, burlones, violentos; así nos quiere la sabiduría. Es mujer y no puede amar más que un guerrero.”⁷

Pero vencido el primer obstáculo, aún quedan pruebas por superar. El viajero que derrotó a la esfinge debe ahora enfrentar con ánimo decidido las propuestas que guarda celosamente el conocimiento. Cual caja de Pandora, la filosofía contiene todo lo bueno y malo que pueda saber el hombre, abrirla es asumir el reto de

encarar todas las vicisitudes a que puede conducimos la reflexión filosófica.

Ya se trate de una obra de arte, un ensayo filosófico, una pieza musical, una obra de teatro, un poema, por todos ellos se deslizan sigilosos los conceptos, creando y recreando la vida en un eterno ir y venir de lo trágico a lo cómico que encierra todo saber antes de llegar a ser comprendido, interpretado.

Platón, Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Gadamer... son sólo nombres para el hombre corriente, pero para quien se ha atrevido a viajar por los laberintos del lenguaje, representan todo un universo para el pensamiento humano, en el cual es posible encontrar, al final del camino, que apenas estamos empezando a descubrir que la reflexión filosófica hace parte del mundo de la vida, donde cada uno se juega a solas con su destino.

Así como el volatinero avanza por la cuerda, así el filósofo se desplaza por el mundo de la vida, deslizándose entre el silencio y el azar de su pensamiento. Por eso Nietzsche dice:

“Me llamo a mí mismo el último filósofo, pues soy el último hombre. Nadie sino yo habla conmigo y mi voz llega como la de un moribundo. Déjame tratarte sólo una hora, voz amada, el último hálito del recuerdo de toda felicidad humana; a través de ti engaño mi soledad y me adentro en la mentira de una multiplicidad y de un amor, pues mi corazón se resiste a creer que el amor haya muerto, no soporta el estremecimiento de la más sola de las soledades y me obliga a hablar como si yo fuera dos.

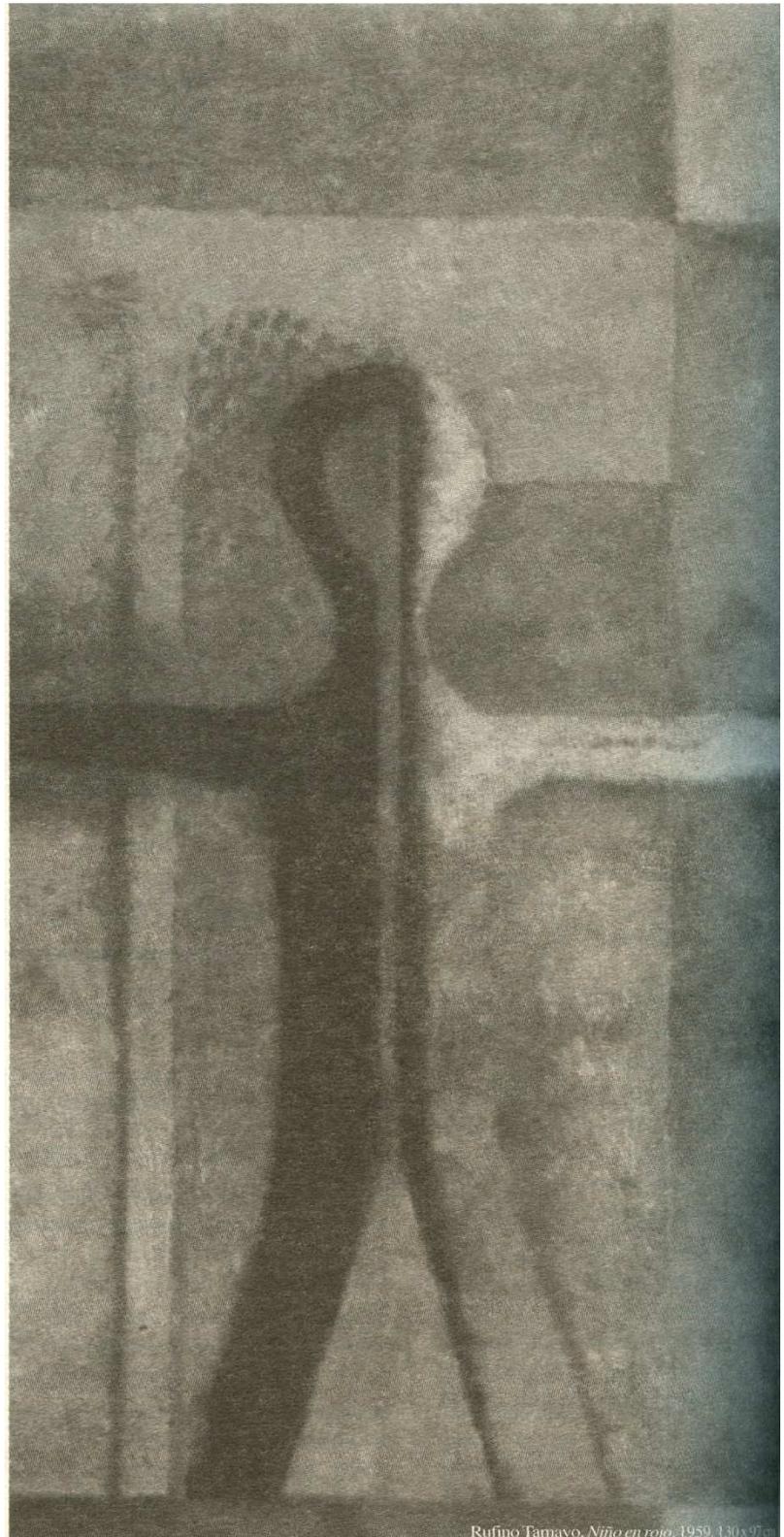
¿Te oigo todavía, voz mía? ¿Susurros maldiciendo? Tu maldición debería hacer estallar las entrañas de este mundo, el cual, sin embargo, vive y se limita a mirarme, más brillante, más frío todavía, con sus estrellas implacables; vive tan estúpido y ciego como antes y sólo uno muere: el hombre.

¡Y, sin embargo! Aún te oigo, voz mía. En este universo todavía muere uno fuera de mí, el último hombre: el último suspiro, tu suspiro muere conmigo, el largo ay, ay, suspirado por mí, el último de los infelices, Edipo”⁸.

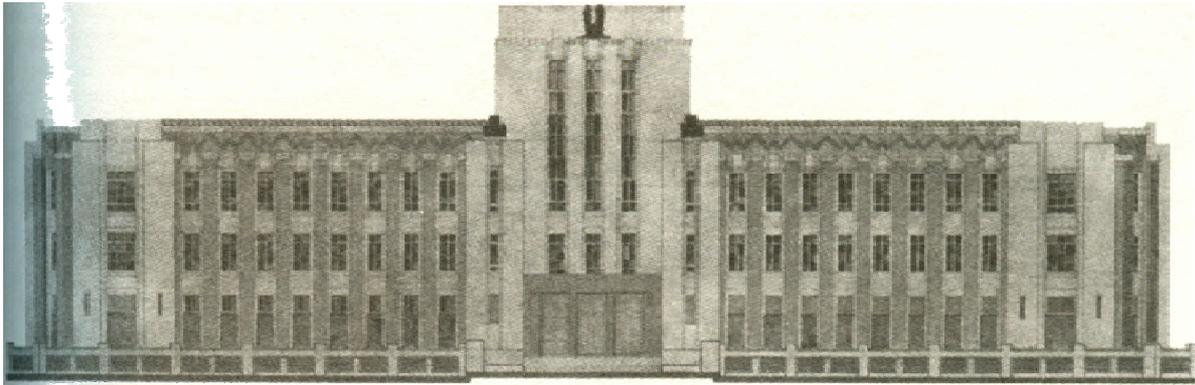
Luz Marina Restrepo Uribe,
 estudiante de Filosofía y
 comunicadora del Programa de
 Egresados.

Notas

1. NIETZSCHE, Friedrich,
Así hablaba Zaratustra,
 Medellín, Editorial
 Bedout, 1984.
2. Ibid, P 45
3. En el *Zaratustra*,
 Nietzsche retama la
 figura del volatinero para
 explicar el valor que
 representa el hombre que
 ha hecho del peligro su
 oficio; al respecto dice:
 "El hombre es una
 cuerda tendida entre la
 bestia y el superhombre:
 una cuerda sobre un
 abismo; peligrosa
 travesía, peligroso
 caminar, peligroso mirar
 atrás, peligroso temblar y
 pararse... Lo grande del
 hombre es que es un
 puente, y no una meta; lo
 que se
 puede amar en el hombre
 es que es un tránsito y un
 acabamiento" Ibid, p 20
4. GADAMER, Hans-
 Georg, *Verdad y Método*,
 Salamanca, España,
 Ediciones Sígueme, 1993,
 5ª. Edición, p 157
5. Ibid, P 144
6. NIETZSCHE, Friedrich,
 Op. Cit. p 79
7. Ibid, P 44
8. NIETZSCHE, Friedrich,
E/libro del filósofo, Madrid
 España, Editorial Taurus,
 2000, p 48.



Rufino Tamayo, *Niño en rojo*, 1959, 130x97cm



Museo de Antioquia, nueva sede para una nueva ciudad

La reapertura del Museo de Antioquia, en la sede ubicada en el antiguo Palacio Municipal, edificada en 1929, se constituye en un hecho de indiscutible importancia y trascendencia, no sólo para el quehacer cultural de la ciudad y del país, sino para el desarrollo social y económico del Departamento.

El Plan de Ordenamiento Territorial de Medellín contempla una revaloración y una asimilación diferente del espacio público, y propone al ciudadano común, nuevas alternativas para su acercamiento a las diversas expresiones del arte y de la cultura; iniciativa que desarrolla el Museo, al ubicar las esculturas a ras del suelo, lo que las convierte en singulares referentes urbanos. Además

se recupera un importante sector del Centro, que tiene como eje a la Avenida la Playa y el Museo de Antioquia; todo ello con el objetivo de redefinir la distribución urbana de la capital antioqueña y brindar a sus habitantes una ciudad más humana y con mejor calidad de vida.

Este nuevo espacio para el arte repercute más allá de su radio de acción, pues no sólo los habituales visitantes del Centro se verán beneficiados con las diferentes actividades culturales que allí se programen, sino que será, además, la oportunidad de incentivar la visita de niños, jóvenes y adultos que encontrarán, en las diferentes salas del Museo, otra opción para su formación integral por

medio del conocimiento del arte mundial.

El Museo de Antioquia, en su nueva sede, brinda la posibilidad de disfrutar la invaluable colección que, por limitaciones de espacio, apenas se había podido apreciar parcialmente, y que ahora se suma a la significativa donación del Maestro Fernando Botero, en la que, además de su obra personal, reconocida internacionalmente, se destacan piezas de indiscutibles representantes del arte universal.

Con la implementación de este espacio para el disfrute del arte, Medellín se abre al mundo con una propuesta de vida que influirá determinantemente en una nueva concepción de lo que pensamos, de lo que somos y de lo que queremos.