



Hervé Guibert. Escritura, vida y verdad

NATIVIDAD GARRIDO RODRÍGUEZ¹

Sección de Filosofía
Facultad de Humanidades
Universidad de La Laguna
natigarrido3@gmail.com

Resumen

Hervé Guibert, personalidad arrinconada en el olvido, ha de ser traído a escena ante el gran interés que despierta para la filosofía. En este escrito, lo que me propongo es tomar la perspectiva foucaultiana del cinismo como una categoría moral transhistórica de la cultura occidental. Mi objetivo es trazar los hilos de conexión, a través del análisis de su obra cinematográfica y de su actividad como literato, fotógrafo y periodista, que me permiten reconocer en la figura de Hervé Guibert, una forma de vida articulada con la *parresía* o decir-verdadero en la modalidad de un *parresiasstés* cínico.

Palabras clave

Guibert, Foucault, cinismo, *parresía*, moral, ética, política.

Abstract

Hervé Guibert, although condemned into the forgotten, has nevertheless to be brought back to scene taking into account the great interest that his works brings to philosophy. This writing sets off the foucaultian perspective of cynicism like a transhistorical moral category of the western culture. My target is to formulate some connection threads, across the analysis of its cinematographic work and of its activity like literary, photographer and journalist, that they allow me to recognize in the figure of Hervé Guibert, a form of life articulated with the *parresía* or truth-telling in the form of a cynical *parresiasstés*.

Key words

Guibert, Foucault, cynicism, *parresía*, moral, ethics, politics.

Introducción

Una pequeña dosis en el interior de tus venas de pentotal sódico² te lleva a «decir la verdad». Esta sustancia química más conocida como el «suero de la verdad», que resultaría útil a la psiquiatría y a procesos interrogatorios, dificulta la creación de mentiras al tener efectos sedantes sobre el sistema nervioso y deprimir la actividad cerebral. Sin embargo, su uso no garantiza el éxito, el experimento puede verse modificado por diversos factores, como por ejemplo la asunción de una mentira como verdad. Lejos se encuentra la pretensión de este escrito a esa forma de aproximarse a la verdad, todo un

¹ El presente trabajo se inscribe dentro de las actividades desarrolladas por la autora, en el proyecto de investigación, "Justicia, Ciudadanía y vulnerabilidad. Narrativas de la precariedad y enfoques interseccionales". Referencia: FFI2015-63895-C2-1-R. Universidad de La Laguna. Convocatoria 2015 - Proyectos I+D+I- Programa estatal de investigación, desarrollo e innovación orientada a los retos de la sociedad.

² Se trata de una droga derivada del ácido barbitúrico (de acción corta), también conocida como tiopentato de sodio. Esta sustancia química fue descubierta en 1930, y ha sido utilizada, prácticamente desde entonces, de muy diversas formas: como inductor de anestesia, en la inducción de estados de coma médicos, para disminuir los requerimientos metabólicos cerebrales.

ritual de la verdad inducido químicamente que ilustrar la obsesión, incluso desde el ámbito científico, por la búsqueda de la verdad. Como puede intuirse por el título, me interesa traer a escena la manifestación abierta y abruptamente de la verdad a través de una escritura unida intensamente con la vida.

Y para ello, me ubico en el análisis de las relaciones entre el sujeto y la verdad desde la perspectiva foucaultiana, concretamente, desde un estudio de las formas aletúrgicas en el marco de la noción y la práctica de la *parresía* o decir-veraz en su versión cínica, a saber, en la modalidad de una vida articulada con el decir-verdadero o *parresía* sin vergüenza, sin miedo y con coraje. Desde este marco teórico, me haré eco del sobrevuelo sobre el cinismo como una categoría moral transhistórica que atraviesa, en sus diversas formas y objetivos, toda la historia de Occidente. Y que le permite visualizar a M. Foucault, situando en el núcleo del cinismo la forma de existencia como un escándalo vivo de la verdad, los tres vehículos -la religión cristiana, la militancia política, y el arte- que pudieron transmitir el esquema o modo de existencia cínico. La escasez de textos que atiendan a estas cuestiones que sobrevino ya a M. Foucault, de nuevo se hace manifiesta cuando te acercas a la actualidad, en donde me he marcado el objetivo de atender a aquellas voces de quienes aún prestan su escucha al cinismo.

Advierto que me propongo acudir al cine y a la literatura en la búsqueda de su conexión con la filosofía. Razón por la que contemplo este escrito como una investigación rebelde y nerviosa, inquieta y dinámica, que brinda distintos lazos electrizantes de conexión entre estos diversos ámbitos. Con este objetivo, tomo como protagonista a Hervé Guibert (1955-1991), literata, fotógrafo y periodista francés -además de guionista de una película de Patrice Chéreau, *El hombre herido*, que obtuvo el premio César del mejor guión-. El por qué de ello configura el núcleo duro de este escrito: «rescatar» o «recuperar» a esta personalidad ignorada como la ejemplificación o encarnación del ejercicio del cinismo, como un *parresíastés* en el sentido cínico.

Digo «rescatar» o «recuperar» a Hervé Guibert, porque es una personalidad que parece haber caído en el saco del olvido, al menos en España. Inclusive yo, previamente a marcarme el objetivo de realizar este escrito, ignoraba de su existencia o de su apasionada y radical escritura. Cuando ya me planteé y entusiasmé por adentrarme en esta aventura-que ya abrazaba cierta dificultad al buscar esos lazos de conexión entre diversos ámbitos- me topé con otras dificultades: una de sus dos obras traducidas al español descatalogada, llamadas a editoriales que no ponían fecha a su reimpresión, a librerías

que efectuaban mal el pedido o ni siquiera lo había registrado; el enfrentarme a una escasa bibliografía sobre este autor en español -ya que la mayoría se encuentran en otros idiomas, en especial en francés e inglés-; o la búsqueda incesante de su obra fílmica que finalmente pude adquirir, como préstamo, contactando con recursos pedagógicos de una ONG.

Sin embargo, a pesar de tales dificultades -o experiencias anotadas a los márgenes de este escrito- lo que me propongo es tomar la perspectiva foucaultiana de un cinismo transhistórico para trazar los hilos de conexión, a través del análisis de su obra cinematográfica y de su actividad como literato, fotógrafo y periodista, que me permiten reconocer en la figura de Hervé Guibert: una forma de vida articulada con un decir-verdadero sin vergüenza, sin pudor, con coraje y sin mediación en la modalidad de un *parresias* cínico.

El cinismo, una categoría moral transhistórica

Pretender hablar de Hervé Guibert como un *parresias* en el sentido cínico no implica visualizar el cinismo como un baúl olvidado de la filosofía antigua, marginado en un rincón de una sala poco iluminada donde acumula el polvo de los años, el cual yo encuentro y me decido abrir. Con ello terminaría pringosa, y no precisamente por la suciedad que pueda desprenderse del baúl, sino porque correría la suerte de llevar a cabo una argumentación a pegamento, de adherir ideas sin una línea argumental que me sirva de soporte. Propongo por ello, ubicarnos en la perspectiva del cinismo como una categoría transhistórica que atraviesa, en sus diversas formas y objetivos, toda la historia de Occidente. Un marco desde el cual poder trazar los hilos de conexión que permiten, reconocer en la figura de Hervé Guibert, el ejercicio mismo del cinismo.

Sin duda, uno de los precedentes dentro de este marco teórico es el filósofo francés M. Foucault, quien en la lección del 29 de febrero de su curso en el Collège de France de 1984, *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y los otros II*, incita y lanza a nuestra imaginación a un paseo, a un vagabundo entusiasta sobre el cinismo como categoría moral en la cultura occidental. A juicio de M. Foucault, el cinismo aparece en la filosofía antigua como una figura anecdótica y marginal, por la descalificación fuerte y enérgica de una filosofía institucionalizada y reconocida, que mantenía con respecto a este, una posición ambigua: intentaba distinguirse de las prácticas cínicas que eran menospreciadas, condenadas y violentamente criticadas, y a su vez, contemplaban cierto núcleo del cinismo que podría salvarse. A lo que se ha de sumar, el hecho de que los cínicos no daban tanta importancia al arte de la escritura, su armazón teórico era muy

rudimentario frente a otras filosofías -como la de Platón o Aristóteles- que transmitieron a la cultura occidental un fuerte núcleo doctrinal. Sin embargo, a pesar de que la doctrina cínica haya podido desaparecer, es posible visualizar la prolongación y transmisión del cinismo como una actitud, como un modo de ser³.

Aunque este paseo o propuesta sólo sea el urdimbre de la tela, entramos con M. Foucault en una rica reflexión sobre la posibilidad de considerar la historia del cinismo, situando en su núcleo, la forma de existencia como un escándalo vivo de la verdad. Tal posibilidad no es fruto de un antojo momentáneo, impulsivo y arbitrario, sino de un estudio apasionado y profundo del cinismo en la Antigüedad. Conviene entonces, ubicar al lector dentro del escenario de los estudios foucaultianos que me permiten enunciar esta afirmación. En este último curso impartido en el Collège de France en 1984, M. Foucault se introduce en el análisis de la *parresía* como modalidad del decir veraz, del hablar franco libre y valeroso. Análisis ya iniciado durante el curso en el Collège de France de 1983, *El gobierno de sí y los otros*, en el que se centra en la vertiente o dimensión política de la noción de *parresía* dentro del marco de las instituciones democráticas del siglo V a.n.e.⁴. En donde se percata de como esta noción experimenta un deslizamiento hacia las relaciones personales y la constitución del sujeto moral (*ethos*) que lo lleva, en este curso de 1984, a focalizarse en el estudio de la práctica del decir veraz, de la *parresía*, dentro del campo ético.

Cabe recordar, y el propio M. Foucault insiste en ello, que al realizar estos análisis no tiene como objetivo responder a la pregunta: ¿qué es lo que hace posible un conocimiento?, es decir, no trata de llevar a cabo un análisis de las estructuras epistemológicas, sino un estudio de la noción y la práctica de la *parresía* bajo el marco de las *formas aletúrgicas*. Su objetivo es analizar *bajo qué forma, «en su acto de decir la verdad, el individuo se autoconstituye y es constituido por los otros como sujeto que emite un discurso de verdad, bajo qué forma se presenta a sus propios ojos y a los de los otros, aquel que es veraz en el decir»* (Foucault, 2014:15). Un estudio por tanto, de las

³ Un poco más adelante, en la lección del 28 de marzo, M. Foucault atiende a las dificultades que tiene a la hora de analizar el cinismo en su sentido histórico, y entre ellas, se encuentra el hecho de que la tradición cínica no se preocupaba tanto por enseñar una doctrina, una teoría dogmática, sino más bien, por transmitir esquemas de vida a través de anécdotas o relatos. Véase, Foucault, 2014: 279-292.

⁴ Desde el punto de vista histórico, la noción de *parresía* es una noción política. Es interesante señalar que M. Foucault, en estos análisis de la práctica del decir-verdadero en su dimensión política, se percata de como con el cinismo tenemos una modalidad del decir-veraz filosófico y la práctica política, distinta y opuesta al platonismo. Foucault, 2011: 227-260. También el escrito de D. Lorenzini expone muy claramente esta distinción, véase Lorenzini, 2013: 99-112.

relaciones entre el sujeto y la verdad⁵ situándose en las prácticas del decir veraz sobre uno mismo, en los modos de ser que esos discursos verdaderos implican para los sujetos que lo utilizan.

M. Foucault se adentra en la filosofía antigua⁶ realizando todo un estudio exhaustivo y puntillista, desgranando y exprimiendo al máximo, las obras de la Antigüedad bajo un trabajo muy meticuloso y en gran cercanía con los textos originales en griego. Se puede observar por ejemplo, como a lo largo del curso de 1984 acude a obras platónicas: *La Apología*, el *Fedón* o el *Critón*, para ilustrar el ciclo de la muerte de Sócrates en su relación con el decir veraz o *parresía* y los riesgos mortales de su praxis. Pero sin duda, la obra que le permite un desarrollo diferente y proporciona un marco teórico al cinismo en la Antigüedad, es un diálogo de juventud platónico dedicado al problema del coraje de la verdad, el *Laques*, que contrapone a otro escrito platónico, el *Alcibíades*. ¿Qué es lo que observa M. Foucault al acercarse a esta obra? Observa que la *parresía* ética socrática en el *Laques* conduce a la existencia, a la manera en como llevamos la vida, en otras palabras, el cuidado ético, aquello de lo que uno debe ocuparse, es el *bios*. Algo totalmente diferente a lo que ocurre en el *Alcibíades*- escrito en el que Sócrates muestra al joven Alcibíades que debe ocuparse del alma, instaurada como realidad ontológica diferente del cuerpo- en donde la transformación ética o el rendir cuentas de uno mismo, a partir de un modo de decir veraz, tiene como papel reconducir el alma.

Esto le permite a M. Foucault ver los dos desarrollos diferentes o las dos líneas de evolución en la historia de la filosofía, con el *Alcibíades* se puede observar el punto de partida de una metafísica del alma, mientras que el *Laques* nos ubica en una estilística de la existencia (*bios*), de la vida como una obra de arte a modelar en la forma del decir veraz⁷. Situando en este momento socrático, no el origen de la idea arcaica de una

⁵ M. Foucault reconoce en la primera lección impartida en el Curso de 1984, como estos análisis de la relación del sujeto con la verdad tienen todo un precedente en sus estudios anteriores. En palabras del pensador: «cuestión que planteé y recibí, ante todo en los términos clásicos[...] es decir: ¿a partir de qué prácticas y a través de qué tipo de discurso se procuró decir la verdad sobre el sujeto loco o el sujeto delincuente? ¿A partir de qué prácticas discursivas se ha constituido, como objeto de saber posible, al sujeto hablante, al sujeto laborante, al sujeto viviente?». Foucault, 2014:15.

⁶ En este último periodo de su vida M. Foucault acude a la filosofía de la Antigüedad, trayendo consigo toda una serie de rumores: ¡M. Foucault está acabado!, ¡no tiene más que decir!, ¡se encuentra en una callejón sin salida! Sin embargo, nada de esto ocurre, ya que M. Foucault acude a la filosofía griega con el fin de manifestar como es posible una relación con uno mismo que puede resistir a los códigos y los poderes. En palabras de Deleuze: «la idea fundamental de Foucault es la dimensión de una subjetividad que deriva del poder y del saber, pero que no depende de ellos». Deleuze, 1987: 133-134.

⁷ Conviene aclarar aquí, que para M. Foucault no hay una incompatibilidad entre el desarrollo de la

«existencia bella», sino la manera en que «*el decir veraz, en la modalidad ética que aparece con Sócrates en los comienzos mismos de la filosofía occidental, interfirió en el principio de existencia como obra a modelar en toda su perfección [...] de que manera se combinaron el objetivo de una belleza de la existencia y la tarea de rendir cuentas a uno mismo en el juego de la verdad*» (Foucault, 2014:152). Toda una filosofía que hace del *bios*, de la existencia, la materia ética y el objeto de un arte de sí mismo.

Como ya he adelantado, este será el marco general y teórico desde el cual M. Foucault se introduce en el estudio del cinismo, tomando para ello los testimonios sobre los cínicos recogidos por Diógenes Laercio, Luciano, Epícteto, entre otros. Se apodera así, de las pequeñas historias que lo acercan a esta forma de vida articulada con el decir-verdadero o *parresía* sin vergüenza, sin miedo y con coraje, un vínculo que se forja de manera inmediata y sin mediación doctrinal. Una *parresía* ligada directamente a un cierto modo de vida que difiere de la *parresía* socrática, no sólo por su intensidad o estilo-al ser el cínico mucho más radical, agresivo y abrupto-, sino que además se puede observar como el *logos* o el discurso en la *parresía* socrática ocupa un papel central. Sócrates establece entre el *logos* y el *bios* una relación de concordancia al preguntar a su interlocutor si es capaz de mostrar de manera armónica, la correspondencia entre el *logos* y la vida conforme a lo enunciado en el discurso, la vida es aquí su *basanos*, esto es, la piedra de toque que puede autenticar esa *parresía* socrática.

Sin embargo, el cinismo no se conforma con este papel de correspondencia u homofonía y liga el modo de vida con la verdad, de una manera mucho más estrecha y precisa. La *parresía* se convierte en una forma de vida, en un *vivir-verdadero*, y aquí M. Foucault nos señala las tres funciones del cinismo con respecto a la *parresía*. Una función instrumental, en donde el modo de vida hace a veces de condición de posibilidad de la *parresía*; una función de reducción de todas las obligaciones y convenciones inútiles, a modo de una depuración de la existencia que hace surgir la verdad; y finalmente, una función o papel de prueba que permite poner de manifiesto las únicas cosas indispensables para la vida, es decir, hace del *bios* un medio para que nuestros ojos capturen en los gestos, en los cuerpos, en la manera de vestirse, la verdad misma. En definitiva, para M. Foucault el cinismo «*hace de la vida, de la existencia, del bios, lo que podríamos llamar una aletúrgia, una manifestación de la verdad*» (Foucault, 2014:161), y esta es una de sus

metafísica del alma y el de la estilística de la existencia, entre ambas puede establecerse una relación flexible. Foucault, 2014: 147-164.

características principales del cinismo, constituir la vida como un testimonio vivo de la verdad⁸.

Tras trazar estas pinceladas que permiten ubicar el estudio del cinismo en la Antigüedad- y que suponen la punta del iceberg de los análisis históricos foucaultianos-, conviene centrar de nuevo la atención en el «cinismo transhistórico». Cuando M. Foucault, en la lección del 29 de febrero de su curso en el Collège de France de 1984, propone adentrarse en el cinismo como una categoría moral «*que se confunde con la historia del pensamiento, la existencia y la subjetividad occidental*» (Foucault, 2014: 161), advierte que tal incursión puede entenderse, a modo de un intento de justificación del por qué se interesa y «encierra» a sus oyentes en la filosofía antigua. En dicha lección se plantea la siguiente cuestión: ¿qué introduciría, que tendría que decir, si me propongo escribir un libro sobre el cinismo como categoría moral dentro de la cultura occidental; si me propongo visualizar una historia del cinismo desde la Antigüedad hasta la actualidad, ya no como doctrina, sino como una actitud y manera de ser? Llegados a este punto, este pensador francés no sólo puede ser contemplado como uno de los antecedentes de estos análisis, sino que además contribuye a establecer los estudios precedentes sobre tal posibilidad. A este respecto, nos advierte sobre el escaso material bibliográfico con el que se puede contar, es más, le llama sumamente la atención que la mayoría de estos trabajos sean realizados por filósofos alemanes centrados especialmente, en la relación que se puede establecer entre el cinismo antiguo y el cinismo moderno.

Entre los filósofos alemanes que nombra, nos encontramos con Paul Tillich y su escrito publicado en 1953, *De Mut zum Sein*, en el que establece una distinción entre *Kynismus* y *Zynismus*. Desde su perspectiva, el *Kynismus* es el cinismo antiguo caracterizado por la crítica a la cultura contemporánea de los cínicos, bajo la base de la naturaleza y la razón, del que deriva el *Zynismus*, un cinismo contemporáneo que se entiende como el coraje de uno mismo de ser su propio creador. En 1966, de nuevo en Alemania, aparece otro escrito, *Parmenides un Jona: Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie*, realizando por Klaus Heinrich, el cuál retoma y dedica todo un capítulo a dicha distinción. El *Kynismus* aparece aquí como una forma de

⁸ M. Foucault ve en esa vida escandalosa e inquietante del cinismo, una vida otra, una “verdadera vida» trabajada desde el espesor de su materialidad bajo el principio cínico: “altera tu moneda». Es decir, la vida cínica tiene el objetivo de hacer circular la verdadera moneda, con su valor, manifestándose como una verdadera vida, una vida otra. En el cinismo lo verdadero es una vida que no se esconde, una vida que no se mezcla, una que es directa, y una vida soberana. *Ibid.*, p.201-244.

afirmación de sí, que al no poder tener apoyo en las estructuras políticas, busca su marco en la animalidad, es decir, es una afirmación de sí como animal. Frente a esto, el *Zynismus* en la Europa moderna es también una afirmación de sí que ya no necesita de su ajuste a la animalidad, sino al absurdo y la ausencia universal de significación. Tres años después, en 1969, aparece otra obra realizada por Arnold Gehlen, *Moral und Hypermoral: eine pluralistische Ethik*, en donde de nuevo el cinismo aparece definido como un individualismo o afirmación del yo.

Estas interpretaciones o análisis muestran el interés en plantear el cinismo como una categoría transhistórica, haciéndose manifiesta una contraposición del cinismo antiguo, en su sentido positivo, frente a la vertiente más negativa del cinismo moderno. Pero a juicio de M. Foucault, si lo que se pretende es dar una dimensión verdadera al cinismo como forma de existencia en la Europa cristiana y moderna, no hay que contentarse y limitarse con sus aspectos negativos. En estos tres análisis, advierte, se gira alrededor de una hipótesis de discontinuidad entre el cinismo antiguo y moderno a modo de dos formas, en cierto aspecto emparentadas, pero violentamente contrapuestas. Es más, tales autores presentan el cinismo como una suerte de individualismo o afirmación de sí, en el que creen poder situar su núcleo, y que los lleva a pasar por alto una de las dimensiones fundamentales del cinismo ya mencionada: la vinculación entre las formas de existencia y la manifestación de la verdad.

Tal vez sobrevenga al lector un posible escrito alemán que hasta el momento he ignorado, publicado un año antes de este análisis realizado por M. Foucault⁹, me refiero a los dos tomos de la obra de P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*. Al introducirte en esta obra se puede visualizar como P. Sloterdijk, al igual que los pensadores alemanes ya mencionados, establece una distinción entre el antiguo *Kynismus* o el quinismo inaugurado por Antístenes y Diógenes y el *Zynismus* o cinismo moderno, interpretado bajo la connotación peyorativa que adquirió este término en la Ilustración. De manera muy original, con ironía y bajo una escritura con mucha carga teórica, áspera y directa, P. Sloterdijk señala como el antiguo quinismo, al menos en su origen griego, es insolente por principio. Es un quinismo desvergonzado e impúdico que muestra al ser humano, desde el propio cuerpo o los gestos, como se avergüenza de ese lado más animal, en palabras de P. Sloterdijk, el cínico «*se caga literalmente en las normas equivocadas*»

⁹ Aunque he de señalar que a pesar de que M. Foucault no entra en el análisis, advierte a sus oyentes sobre la existencia de esta obra de P. Sloterdijk como un ejemplo del interés que despierta el cinismo como categoría moral.

(Sloterdijk, 1989:264). Pero a su juicio, cuando esta insolencia desvergonzada o pensar «quínicamente» se instaura en el poder y el reconocimiento social, es decir, «*cuando conocen la verdad sobre sí mismos y, a pesar de ello, continúan obrando de igual manera, entonces completan de una manera perfecta la definición moderna del cinismo*» (Sloterdijk, 1989:176). Este cinismo moderno que adquiere consciencia química, pero que sigue actuando en contra de ese saber mientras rinde cuentas al poder-y al que el verdadero sabio se opone¹⁰, es lo que P. Sloterdijk denomina «falsa conciencia ilustrada». Todo un cinismo moderno generalizado, desencantado y resignado que lo obliga a una revisión de la Ilustración, a visualizar como se produce este despliegue irónico y desesperado, que a sabiendas de los desengaños, no hace nada, no actúa desenmascarando o desnudando la realidad en su verdad.

P. Sloterdijk, al igual que los filósofos alemanes a los que hace referencia M. Foucault, establece esa distinción cargando peyorativamente el sentido moderno del cinismo, y visualizando la discontinuidad o ruptura que se establece entre el cinismo antiguo y el cinismo moderno¹¹. Pero como ya he advertido, me interesa situarme con M. Foucault en la historia del cinismo a lo largo de la cultura occidental, situando en su núcleo: la forma de existencia como un escándalo vivo de la verdad, el estilo de vida como lugar del surgimiento de la verdad (*bios* como *aletúrgia*). Y que le permite rastrear el desarrollo de una serie de pistas, de tres factores o elementos, que en la prolongada historia de Europa pudieron transmitir, bajo diferentes formas, el esquema cínico o modo de existencia cínico, a saber, soporte en la antigüedad cristiana, soporte en el mundo moderno bajo la revolución o militancia política y soporte en el arte. De todos ellos, focalizaré mi atención en la matriz del cinismo que se encuentra en el arte, aunque considero necesario previamente dar unas pinceladas sobre los otros dos soportes a los que se hace mención.

Con respecto al primer soporte o vehículo, M. Foucault observa como en la Europa cristiana el modo de ser cínico penetró en las prácticas e instituciones del ascetismo

¹⁰ Me refiero a la máxima «Saber es poder» que para P. Sloterdijk: «*resume la filosofía y es al mismo tiempo, la primera confesión con la que empieza su agonía centenaria. Con ella termina la tradición de un saber que, como su nombre indica, era teoría erótica: amor a la verdad y verdad al amor.[...] Quien pronuncia esta máxima dice por una parte la verdad. Pero al pronunciarla, quiere conseguir algo más que la verdad: penetrar en el juego del poder*». Sloterdijk, 1989:12.

¹¹ Si con P. Sloterdijk se distingue entre una doctrina cínica crítica y una actitud cínica que se apoya en el poder adquiriendo ese carácter peyorativo, con M. Foucault hablamos del cinismo como *ethos*. Lo que permite visualizar, no una ruptura entre estos dos momentos, sino una continuidad entre el ejercicio cínico y el ejercicio ilustrado, como práctica arriesgada que exige la valentía del filósofo en el juego de la verdad. Lópiz, 2008:51-62. Para un acercamiento a la relación entre M. Foucault y Kant, véase, Fernández, 1996.

cristiano. Y señala los múltiples ejemplos que lo ilustran: en el cristianismo antiguo las prácticas ascéticas se vivían y plasmaban como testimonio de la verdad misma; durante la Edad Media es posible visualizar como el modo de vida cínico se transmitía no sólo en la ascesis cristiana, sino también en el monaquismo; o incluso es posible hablar de un cinismo cristiano anti-institucional o anti-eclesiástico dentro de la Reforma protestante o Contrarreforma¹². El segundo vehículo transmisor del modo de ser cínico, entendido como escándalo de la verdad, lo encontramos dentro las prácticas revolucionarias y las formas asumidas por estos movimientos, a lo largo del siglo XIX y XX. Una vida revolucionaria o militancia¹³ que adoptó en Europa tres formas-que predominaron de manera alterna en estos siglos-: la vida revolucionaria bajo la forma de una sociedad secreta (asociaciones y complots secretos contra la sociedad); la vida revolucionaria bajo la forma de la organización visible, reconocida e instituida; y finalmente bajo la forma de una militancia revolucionaria como testimonio por la vida, es decir, de un estilo de vida que rompe con las convenciones, los hábitos, las costumbres y valores de la sociedad.

Trazado este boceto, me acerco al aspecto que me interesa resaltar de este sobrevuelo, en donde el arte, ya sea como pintura, literatura, música, etc., es el tercer gran vehículo o soporte del modo de vida cínico en el escándalo de la verdad. Así, es posible rastrear este soporte a lo largo de la historia occidental, localizándolo incluso en la Antigüedad y Edad Media cristiana- pues a pesar de la oposición del cinismo a las diferentes reglas, conductas culturales y sociales que se daban, es posible hablar de un arte y literatura cínicos-. Sin embargo, siguiendo con lo expuesto por M. Foucault, es en el arte moderno en donde este modo de vida adquiere una mayor importancia, expresando el principio cínico, que vinculación del estilo de vida y la manifestación de la verdad, bajo dos formas.

En primer lugar, M. Foucault señala como, a partir de finales del siglo XVIII y XIX, aparece en la cultura europea algo singular: la vida del artista que debe, en la forma misma

¹² A medida que M. Foucault introduce a sus oyentes esta idea del cristianismo como un vehículo del modo de vida cínico, su exposición se ve acompañada por una serie de ejemplos con los que ilustrar a sus oyentes. Podemos ver, como nombra a san Agustín, concretamente un pasaje del libro XIX de *La Ciudad de Dios*, en donde se plantea la cuestión de si la comunidad cristiana puede acoger como cristiano a quien lleva el modo de vida cínico, dando a esta cuestión una respuesta afirmativa. En la Edad Media nos recuerda como las órdenes mendicantes-en donde se hace un voto de pobreza, se acude a las vestimentas más simples, van descalzos, etc.- retoman muchos aspectos del comportamiento cínico. Foucault, 2014: 170.

¹³ Cabe advertir que para M. Foucault la revolución política en el mundo moderno no fue exclusivamente un proyecto político, sino que además funcionaba como un principio que determinaba cierta forma de vida, un modo de vida como manifestación escandalosa de la verdad que puede ser llamada militancia- entendida como la manera en que se definió, caracterizó y organizó esta vida revolucionaria-. Ibid., p.171.

que adopta, ser una manifestación del propio arte en su verdad¹⁴. Este es el aspecto nuevo que se incardina a partir de este periodo- en especial a lo largo del siglo XIX- apoyado por dos principios: el arte es capaz de dar a la existencia una forma de ruptura para con cualquier otra, es capaz de dar una forma que es la verdadera vida; del que se sigue el segundo principio, la vida es la garantía de toda obra de arte. Las palabras de M. Foucault aclaran este asunto:

creo pues que la idea de la vida de artista como condición de la obra de arte, autenticación de la obra de arte, obra de arte en sí misma, es una manera de retornar, bajo otro aspecto, otro perfil, con otra forma por supuesto, al principio cínico de la vida como manifestación de ruptura escandalosa, a través de la cual la verdad sale a luz, se manifiesta y cobra cuerpo (Foucault, 2014:175).

El segundo aspecto apunta a que el arte debe establecer con lo real una relación, ya no de ornamento o imitación, sino «*de la puesta al desnudo, el desenmascaramiento, la depuración, la excavación, la reducción violenta a lo elemental de la existencia*» (Foucault, 2014:175), la cuál se hace más notable a partir del siglo XIX. Expliquemos el por qué de tal afirmación, ¿qué puede ver M. Foucault en figuras como Ch. Baudelaire, G. Flaubert, E. Manet, S. Beckett?, pues la constitución del arte como un lugar de irrupción del abajo, de lo sumergido, de aquello que en toda cultura no tiene posibilidad de expresión, esto es, la constitución de un arte moderno como irrupción de lo elemental en el que se hace presente un antiplatonismo: no atiende a lo esencial, sino a lo elemental. A lo que habría que añadir, que el arte establece con la cultura, con las normas sociales, con los valores y cánones estéticos, una relación polémica de reducción, rechazo y agresión en el que está presente un cinismo permanente con respecto a cualquier arte adquirido, que manifiesta su carácter antiaristotélico. Es decir, de manera incesante, cada regla postulada por los actos que lo precedieron, son rechazadas y negadas por el acto que le sigue¹⁵.

Son estos dos aspectos los que le permiten a M. Foucault calificar el arte moderno como una oposición anticultural: «*el arte moderno es el cinismo en la cultura, el cinismo*

¹⁴ Para M. Foucault esta idea de la “vida del artista» se hizo presente desde el periodo del Renacimiento, pero a partir del Siglo XVIII en adelante, es cuando se hace visible esa modificación de la vida del artista como una manifestación del propio arte en su verdad.

¹⁵ Pensemos por ejemplo en Ch. Baudelaire, un poeta sumergido en una sociedad que no lo comprende y que saca a relucir lo subterráneo de la gran ciudad parisina. Sus poemas recogidos en el *Spleen de París* nos proporciona una muestra de ello, y no solo eso, también se puede observar como sus poemas en prosa se levantan como una forma poética alejada de los corsés métricos.

de la cultura vuelta contra sí misma. Y no es solo en el arte, es sobre todo en él donde se concentran, en el mundo moderno, en nuestro mundo, las formas más intensas de un decir veraz que tiene el coraje de correr el riesgo de ofender» (Foucault, 2014:176). El arte es así, el soporte en el que se concentra este modo de ser cínico, esta forma de existencia vivida sin disimulo que tiene el coraje y corre el riesgo de ofender a través de su decir veraz. Toda una vida en el teatro de la verdad escandalosa, irreductible al gobierno de los otros o a las costumbres más asentadas y descorsada de los parámetros esteticistas, tal y como se hace visible en último extremo, en su propio cuerpo, en su propia existencia.

A medida que he ido exponiendo el marco teórico desde el cual me propongo abordar este escrito, ronronea de fondo una idea que no he dejado acallar, a saber, ¿tal vez este haya sido el intento de M. Foucault, aplicar el esquema cínico o modo de vida cínico a sí mismo? Aquí Daniel Lorenzini y su escrito, «“El cinismo hace de la vida una aleturgia” Apuntes para una relectura del recorrido filosófico del último Michel Foucault», supone un punto de apoyo y clarificación al ver en estos estudios sobre el cinismo en la Antigüedad, la conclusión coherente del camino que ha seguido M. Foucault durante toda su vida. En este artículo se remite a una entrevista que le realizan, de manera anónima en 1980, a M. Foucault y que llevaba por título, «El filósofo enmascarado». Anónima, porque pretendía que sus palabras se alejaran del protagonismo que daban a su figura los medios de comunicación-los cuales rebatían más a quien hablaba que a las ideas que enunciaban-. M. Foucault quería ser leído y escuchado sin esa aura de celebridad que lo acosaba, inclusive en sus cursos del Collège de France. En esta entrevista puede entreverse su visión sobre la filosofía al enunciar tales palabras,

¿Qué es la filosofía sino una manera de reflexionar, no tanto sobre lo que es verdadero o falso, sino sobre nuestra relación con la verdad?[...]. La filosofía no es sino el desplazamiento y la transformación de los marcos de pensamientos; la modificación de los valores recibidos y todo el trabajo que se hace para pensar de otra manera, para hacer algo otro (Foucault, 1999: 876).

La filosofía, al igual que la propia labor filosófica de M. Foucault, se encuentra implicada con la verdad y en contra de las costumbres, el filósofo es aquel que debe alzar la voz de lo que permanece acallado, oculto y petrificado para poder pensar de otra manera, para poder abrir la posibilidad a la invención de subjetividades. Aquí me hago eco de la afirmación de D. Lorenzini, «no sorprende, por ello, que Foucault encuentre en el cinismo los caracteres del mismo ideal histórico-filosófico de su vida» (Lorenzini,

2008:90). El cinismo plantea el problema de la vida filosófica, de una vida filosófica que se exhibe como testimonio de la verdad (Foucault, 2014:213-244), saca a relucir una existencia vivida sin disimulo, sin desvergüenza o impudor más perruno, de la que se desprende una de-construcción siempre fluida de su subjetividad frente a las ideas y normas morales, convenciones, creencias u opiniones superfluas e inútiles, que desde el exterior pretende modelarnos. Y bajo esta clave puede ser leídas las palabras enunciadas por M. Foucault en una entrevista, realizada el 23 de abril de 1979 en *Le Nouvel Observateur*, que recibe el título, «Pour une morale de l'inconfort», «cada cual tiene su propia manera de cambiar o, lo que es lo mismo, de percibir que todo cambia [...]. Mi manera de ya no ser el mismo es, por definición, la parte más singular de lo que soy» (Eribon, 1995:26).

A la escucha del cinismo en la actualidad

Al acercarnos a la actualidad, casi puede saborearse la sensación que sobrevino a M. Foucault cuando analiza el cinismo como una categoría moral transhistórica: la escasez de referencia bibliográfica en la que se desarrolle esta cuestión. Lo que me hace pensar que aún hoy, somos herederos de esa concepción peyorativa, o al menos de carácter ambivalente, que se ha sembrado desde la Antigüedad en torno al cinismo. Entre quienes aún prestan su escucha al cinismo, nos encontramos a M. Onfray y su obra más reciente, *Filosofar como un perro*. Escrito en el que toma la pregunta básica para la vida filosófica de Diógenes: ¿de qué sirve un hombre que ha pasado todo su tiempo filosofando sin jamás inquietar a nadie?, con el fin de sacar a relucir un ejercicio renovado de inquietud desde la filosofía. Podría pensarse que este ejercicio de inquietud es el que persiguen desatar, con su actividad filosófica, con sus gestos, con sus palabras o relatos en los lavabos, P. Sloterdijk o S. Žižek. Ambos, sobre todo por esa forma de expresión tan escandalosa y sin pudor que se revela contra la tradición académica universitaria, podrían ser contemplados como un retrato de filósofo cínico que inquieta. Es más, en una entrevista M. Onfray especifica que «vivir como cínicos», no es usar un abrigo sucio, tener la barba manchada con el menú de la semana o copular en medio de la plaza delante del público. A su juicio, vivir cínicamente es ser «liberado» o «libertario», no tener dioses, ni amos, no creer a los periodistas ni universitarios que son formadores de la opinión de la sociedad del espectáculo, ni a todas esas personalidades políticas que hacen carrera. M. Onfray concluye en esta entrevista señalando lo siguiente, vivir al modo cínico es «preferir el ser

al tener, construir la propia vida sin tener que deberle nada a nadie»¹⁶.

Las cuestiones se me acumulan: ¿puede ser esta propuesta posible? o ¿estamos abocados a ver solamente en el arte la grieta abierta de la expresión humana, que se encuentra menos acallada, a la que todavía se le permite descolocar el orden de lo establecido y llevar a cabo un decir veraz, que corre el riesgo de ofender desde su propia vida?, ¿es a este espacio al que debemos resignarnos?, ¿tan lejos nos encontramos de un vivir cínico, de un modo de ser cínico, de una moral cínica? Tal vez, la escucha puesta al cinismo de personalidades como D. Lorenzini nos ayuden a aclarar estas cuestiones. D. Lorenzini en su escrito, «Decir verdadero, democracia, desobediencia civil. ¿Es posible repensar la relación ética y política?», se plantea la cuestión de cómo concebir la relación entre la política y la ética de sí sobre de sí, enunciada por M. Foucault, situando el foco de atención en el cinismo antiguo al ver constituidos los efectos socio-políticos de una *parresía* que se hace vida.

Con todo un desarrollo argumentativo mucho más elaborado que la idea principalmente aquí expuesta, D. Lorenzini afirma lo siguiente, «*la parresía cínica, haciéndose vida, politiza el espacio de los social por entero y, en consecuencia, a través de la publicidad total que la caracteriza transforma la ética misma en expresión directamente política*» (Lorenzini, 2013:110). Este acercamiento al cinismo le permite visualizar la co-implicación que se establece entre la ética y la política, y sacar a relucir una vida que, en cada aspecto que la recorre, es «política» o puede hacerse «politizable». Lo que le lleva a denunciar lo limitada, restringida y controlada que se encuentra nuestra actividad política, ante la creencia de vivir en una sociedad democrática en la que nos consideramos «actores libres» que ejercen el derecho al sufragio.

Desde esta óptica, y siendo consciente de las dificultades que alberga su propuesta, D. Lorenzini apela al cinismo transhistórico para entender bajo esta clave la práctica de la desobediencia civil¹⁷: a modo de una conducta reflexiva, que nos permite alzar la voz y tomar conciencia de la importancia de nuestros gestos cotidianos, de las decisiones que tomamos día a día; las cuáles pueden contribuir a perpetuar esa situación pasiva en la praxis política o fomentar la actividad de resistencia desde tu propia vida. Lejos se

¹⁶ Entrevista «Michel Onfray: “Vivir como cínicos es ser libertinos”». Visto en línea: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/filosofia/Michel-Onfray-Entrevista_0_959304075.html

¹⁷ Propuesta que toma del escrito de Albert Ogien y Sandra Laugier, *Pourquoi désobéir en démocratie?*, que muestra a juicio de D. Lorenzini una lectura perfeccionista de la desobediencia civil, bajo la idea de que cada vez que hacemos algo ponemos de manifiesto una elección política.

encuentra esta propuesta de la visión tan agrisulce que nos aporta Z. Bauman, quien al analizar las condiciones líquido-modernas por las que transcurre la humanidad, nos advierte sobre estas condiciones cambiantes con las que ningún ideal permanece, ninguna estructura (política, institucional, familiar...) se mantiene o se solidifica, bajo una forma propia que oponga resistencia a la división o el desmantelamiento. Sí todo cambia y nada es permanente, si nuestra subjetividad es un estar sumergido en una liquidez que la hace inestable y transitoria, poco espacio parece albergar entonces, para la posibilidad de la constitución de una subjetividad bajo el resistir sobre la que erigirse como un sujeto político.

A este respecto, internet y las redes sociales se hacen eco de gestos explosivos, de manifestaciones súbitamente ruidosas que terminan recorriendo el mundo entero. Me viene a la mente un caso reciente que tiene lugar en Suecia, donde Tess Asplund con el puño en alto y armada con la fuerza de su mirar, se planta ante una marcha de militantes neofascistas. Todo un gesto contra de los movimientos de extrema derecha y su intolerancia a la inmigración, pero ¿puede ser considerado como un acto de militancia política en su sentido cínico? Sin ánimo de desprestigiar el coraje y valentía que demuestra esta mujer de nacionalidad sueco-colombiana de cuarenta y dos años, no puedo responder a esta pregunta. Lo que obtengo de ella, es ese destello que me la presenta en un momento determinado, en un momento en donde su existencia o forma de vida se me manifiesta en un resistir. M. Foucault creía que este soporte del cinismo en la militancia política, como modo de vida escandalosa en la verdad inaceptable y en ruptura, ya había proscrito en su época, tal vez, sean estos los últimos destellos de este soporte que no se quiere agotar y que D. Lorenzini cree posible en la «desobediencia civil».

No estamos por tanto, ante el gran relato en el que se propone reventar el mundo en una violencia que dinamite las grandes estructuras sociales, económicas y políticas, sino que nos lanza a reflexionar sobre como desde tu propia vida se abre un marco de interacción política, que exige de ti, una actitud de vida en vinculación con el pensamiento o la reflexión. Y aunque a muchos pueda parecer utópico, o una cuestión de menor importancia, ante una acusada realidad global que exige de medidas más urgentes, esta labor tan minúscula que se nos encomienda y que nos sitúa en todo un gobierno de nuestro «yo», en la construcción de nuestra vida desde nuestros propios parámetros de medida, es difícil y exige de un gran esfuerzo. Hoy, la idea de una subjetividad o vida humana bajo una esencia metafísica o una naturaleza inmutable ha caído, F. Nietzsche, M.

Foucault o Judith Butler, por nombrar algunas personalidades, se han esforzado en derrumbar estas ideas. Es más, nos incitan a desconfiar de todos esos discursos que se toman como «verdaderos» en la sociedad y que pretende penetrar en nuestra materialidad más porosa. Al acercarnos a sus pensamientos y palabras, a nuestra piel le recorre un hormigueo, una irritación incómoda que nos lleva al deseo de rascarnos intensamente, de buscar otras formas de subjetividad, de buscar una relación diferente con la vida, con el cuerpo, con la verdad, con la ética, con la política.

Quizás fue este prurito, el que me ha hecho plantearme estas cuestiones y abrazar, bajo una idea casi romántica, este modo de ser cínico que establece una relación íntimamente ligada entre vida y pensamiento, entre la vida y un decir verdadero, alejada de todo aspecto externo que pretenda remitirse a ella. De nuevo D. Lorenzini es un punto de apoyo, este en su escrito, «“El cinismo hace de la vida una aleturgie”. Apuntes para una relectura del recorrido filosófico del último Michel Foucault», señala que con el cinismo se suprime toda relación externa de la verdad del sujeto, situándose en el ámbito práctico. Es decir, la constitución del sujeto moral desde la ética cínica, *«no pasa ya a través de un trabajo sobre sí mismo, dirigido a acceder a una verdad que constituye el objetivo (externo) de tal subjetivación: la constitución del sujeto en el cinismo, se estructura como elaboración de un modo de ser, de una forma de vida que es en sí misma el objetivo (interno) de la subjetivación ética»* (Lorenzini, 2008:89-90).

El cínico es por tanto, aquel que asume su propia vida hasta en los detalles más ínfimo y da forma a su existencia, para que se manifieste la verdad desde su propia práctica. De él se desprende una moral cínica de de-construcción siempre fluida de la subjetividad en contra de toda norma moral, convención, creencia u opinión, que se presentan como inútil o superfluas para la vida. Sin embargo, nuestra actualidad se hace acusadora de todo lo contrario, es decir, nuestra vida parece prenderse de una verdad que le resulta ajena y externa. Tanto es así, que se puede observar como la moral y la conducta humana se ven moldeadas por cierto canon o prototipo de subjetividad que no gira en torno a la construcción de lo que somos a partir de uno mismo. Siempre irrumpe una «etiqueta» de lo que se supone que somos y en la cuál, creemos o debemos reconocernos, pensemos por ejemplo en la clasificación de los individuos por su sexo, en ese deseo casi obsesivo que nos penetra por tener una identidad y que obedece a una obligación social que nos limita a un marco normativo. Los ojos más curiosos de la infancia, escandalizan a sus padres al plantearles preguntas embarazosas sobre personalidades que no se

acomodan y que escapa a ese marco normativo, no comprenden en que parte de la línea, que les han trazado, se encuentran.

Todas estas cuestiones, me permite resaltar el hecho de que si está en nuestras manos constituirnos como sujeto morales, éticos y políticos, ¿por qué seguir postergando el ponernos manos a la obra? Así, lo que comienza siendo una experiencia entre estantes, transgrede las hojas de papel, crea, desmonta y explota todo tipo de sensaciones y pensamientos, que te hacen hurgar en tu propia subjetividad, en tu propia vida, sacando a relucir aspectos en los que antes no se efectuaba ninguna detención reflexiva. Sin duda, lo que se hace manifiesto en estas lecturas que perturban y trastocan, es el papel que otorga M. Foucault a la filosofía, todo un desplazamiento, transformación y modificación de los valores recibidos, que te encaminan a pensar de otra manera y abren la posibilidad de la invención de subjetividades. Dicho esto, pasemos a la búsqueda del vehículo o soporte del cinismo en el arte.

Hervé Guibert, un modelo de cinismo

El 19 de enero de 1992, aparecía en la prensa española un artículo en el *Periódico*, realizado por Montse Capdevilla- corresponsal en Francia-, que se hacía eco de la emisión de la obra fílmica de Hervé Guibert, *La pudeur ou l'impudeur (El pudor o el impudor)*, esa misma noche en la cadena televisiva privada francesa. Bajo el titular, «un enfermo de SIDA hace de la TV testigo de su agonía», la periodista presentaba esta obra fílmica como un documento único, como un himno a la vida y declaración impúdica. E incluso, acercaba al lector algunas de las críticas de los especialistas franceses que incitaban a su visualización: un verdadero «autorretrato de un samurai del SIDA», todo un «documento conmovedor y excepcional». Las reglas del juego de esta obra cinematográfica fueron establecidas por Pascale Breugnot (productora de emisiones célebres de Reality Show) quien propone a Hervé Guibert que realice una película, para la cadena TF-1, a modo de un diario íntimo de su enfermedad, el SIDA¹⁸.

A pesar de que no le desagradaba la idea- ya que su interés por el cine se gesta desde joven- no dio a la productora inmediatamente una respuesta afirmativa, dudoso, Hervé Guibert alargaba el tiempo para firmar el contrato pidiéndole cantidades económicas

¹⁸ Hervé Guibert en su novela, *El protocolo compasivo*, recoge las palabras que «la productora buitre» le había escrito: «Como dice usted que ya no escribe, y, naturalmente, eso sólo le incumbe a usted [...]de momento le propongo que ocupe esa zona intermedia realizando una película de la que usted sería a la vez el autor y el tema» (Guibert, 1992: 158). Para una genealogía de esta obra fílmica de Hervé Guibert, en la cuál se recogen a su vez, la correspondencia de este, con la productora y con Maureen Mazurek -quien lo ayuda en el montaje-, véase Cugnon, G., Artières, P., 2003.

desorbitadas. Sin embargo, una vez aceptada la propuesta se emocionó tanto, que como él mismo admite, todo lo que cayera dentro del campo de su experiencia pasaba a ser en potencia un episodio de esta obra cinematográfica (Guibert, 1992:158). Comienza con ello toda una experiencia para Hervé Guibert, quien con una videocámara Panasonic, entre junio de 1990 y marzo de 1991, graba su lenta degradación: el proceso por el cuál su cuerpo se convierte en un esqueleto viviente. Esta personalidad, con la sensibilidad artística que lo caracteriza y ayudado en el montaje por Maureen Mazurek¹⁹, acaba filmando una verdadera creación cinematográfica con diálogos e imágenes reflexivas lo más realista posible, que privilegia-al igual que ocurre en su literatura- el diario íntimo en primera persona. Cincuenta y seis minutos en el que expone su cuerpo ante una cámara que exige de él mostrarlo todo, no ocultar nada, y que permite ver a esta personalidad en situaciones múltiples: en su piso, solo, hablando por teléfono; visitando y entrevistando a sus tías abuelas, en una consulta del hospital o sobre la mesa de operaciones; de vacaciones en la isla de Elba, en la casa de uno de sus amigos, en la playa o en el coche. Además de una serie de secuencias más íntimas, que desvelan sin pudor el cuerpo desnudo de Hervé Guibert: totalmente estirado sobre la camilla del masajista, en los aseos, bajo la ducha, en sus intentos diarios de levantarse con mucho esfuerzo de la cama o abrazados por la dificultad de vestirse. He de señalar que su muerte, el 25 de diciembre de 1991, no le permite visualizar esta obra fílmica bajo la forma completa -es decir, acompañada por los efectos sonoros o su voz en off- que pudieron descubrir los telespectadores franceses esa noche de 1992.

Por lo expuesto en estas escasas palabras, el lector ha podido intuir que no se encuentra ante la típica película que se visualiza, con bol de palomitas en mano, desde una acomodada butaca. Mi «cuerpo protagonista» poco se acerca a los estereotipos que suelen triunfar en el cine industrial o comercial, en *La pudeur ou l'impudeur* me sitúo en el otro extremo, en un cuerpo degradado por la enfermedad, en un cuerpo en el que el SIDA deja su huellas y lo expone. Y esto se hace manifiesto desde la primera escena, en donde después del genérico, vemos a Hervé Guibert en plano fijo sentado con una enfermera que le extrae sangre, mientras su voz en off nos dice:

¹⁹ A pesar de que Hervé Guibert controlaba con soltura el proceso literario, no le ocurre lo mismo con los medios técnicos de esta obra cinematográfica. En este caso, el mismo lo reconoce, no domina la técnica, e incluso debe de repetir tomas al percatarse de que ni siquiera había encendido la cámara. Esto es lo que narra en su novela, *El Protocolo compasivo*, obra en la que constantemente emite al lector su experiencia cinematográfica.

El proceso de deteriorización puesto en marcha en mi sangre por el SIDA continúa día a día. Mucho antes de la certeza de mi enfermedad ratificada por los análisis, sentí de repente mi sangre descubierta, desnuda, como si una vestimenta la hubiese protegido siempre, sin que yo hubiese tenido conciencia de ello. Tendría que vivir en lo sucesivo con esta sangre desnuda y expuesta a todas horas, en los transportes públicos, en las calles, cuando voy andando, siempre observado por una flecha que me apunta a cada instante. ¿Acaso se puede ver esto en mis ojos? (Guibert, 1992).

Hervé Guibert hace testigo a nuestros ojos de este auto-rodaje en el que acepta exponerse, pintarse desnudo sin intermediarios: sólo esta él y la cámara, una cámara que registra y retiene lo que él mismo presencia, un cuerpo que se le escapa día a día. La experiencia frente al espejo, le recuerda constantemente lo cerca que se encuentra de la muerte al descubrir en su cuerpo una nueva ausencia de carne, en los huesos, en el vientre, en los dedos, en la boca, en el culo. Un cuerpo enfermo, debilitado y descarnado que había conocido la salud, y que ahora no era más que una especie de esqueleto viviente condenado a la tumba, un cuerpo de un hombre de 35 años en el que se ha prendido el cuerpo de un anciano (Guibert, 1992). Ante esta experiencia de la evolución imparables de su enfermedad que le muestra la mueca de la muerte, somos testigos a su vez, de como se le opone una vida que todavía se le resiste, a la que todavía se le presenta un resplandor de vitalidad. En un primer plano vemos como Hervé Guibert, a modo de un partido de boxeo que intercambia con la muerte, lanza a la cámara puñetazos, quiere resistir, quiere vivir; o bajo un plano general, en las sesiones de masaje que le hormiguean de vida, podemos ver la lucha de un cuerpo y sus músculos contra la atrofia. Lo que nos permite visualizar como hay en Hervé Guibert, un deseo intenso de mayor bienestar y placer, un deseo que lo lleva a moverse, hacer bicicleta estática, bailar, viajar, escribir.

Por otro lado, también su viaje a la Isla de Elba lo hace experimentar, incluso en las situaciones más ínfimas, momentos exquisitos que le desprenden el olor de la vida: un zoom o travelling óptico sobre la mesa del jardín en la cual es puesto el libro *Memorias de un enano*; un plano fijo del lagarto sobre la manzana; un plano de la terraza con un movimiento panorámico sobre las plantas, luego sobre la cesta rellena de frutas y después sobre la mesa puesta para tres personas. Todo ello mientras la voz en off de Hervé Guibert nos señala lo siguiente:

momento exquisito de disfrute puro de la vida, escuchar el viento sobre las ramas, leer unas cuantas líneas de «Memorias de un enano», luego dejar el libro, desvariar

hacia los trabajos en curso de realización, observar a un lagarto encaramado a la manzana que mordí ayer por la noche, hacer algunos planes de contemplación en video, esperar a "T" y a "C", que van a volver del mercado cargados de abundantes alimentos deliciosos, darme una ducha fresca al sol, ponerme una camisa limpia, aplacar el hambre, todo es una delicia (Guibert, 1992).

Hervé Guibert ve todo un mundo en el que se desborda una chispa de vitalidad, que todavía se ofrece a él y a la que quiere fuertemente agarrarse.

Pero la verdadera lucha del protagonista es contra el otro, contra los miedos y fantasmas de una enfermedad de la que aún poco se conocía y que se extendía en los años ochenta sobre los sectores marginales de la sociedad. Una sociedad que veía al SIDA como una enfermedad de homosexuales y drogadictos, como si el virus de inmunodeficiencia adquirida seleccionara a sus víctimas en función de su situación social o su opción sexual. Hervé Guibert muestra a flor de piel la manifestación de la verdad ante una sociedad que aún no quiere verla, que aún no quiere escucharla. Sin duda, esta obra fílmica suscito múltiples críticas, se le reprochaba cuán lejos había llegado Hervé Guibert, cómo podía realizar tal exhibicionismo, su impudor, ante esa imagen que revelaba de modo abrupto una vida o un cuerpo en su enfermedad, en toda su crudeza, en toda su verdad, era condenado.

A este respecto, Catherine Guéneau en su artículo, «Auto-fiction(s) du réel: La Pudeur ou l'Impudeur d'Hervé Guibert», ilustra una serie de aspectos en los que merece la pena detenerse. Ella se plantea en este artículo la siguiente cuestión, ¿cómo Hervé Guibert se dirige en esta obra fílmica al espectador?, de algo tan anecdótico, como el hecho de que Hervé Guibert modifique el título de la película cambiando la «y» por la «o», ve expresado el deseo de un encuentro con el espectador de manera directa, dejando a este la puerta abierta para la interpretación. Esta búsqueda de un encuentro con el espectador lo más directamente posible, es una constante que ya se hace manifiesto en su actividad como literato o fotógrafo. Así, se puede observar como en su novela, *El protocolo compasivo*, dirigiéndose al lector, Hervé Guibert escribe: «*Me gusta que esto pase lo más directamente posible entre mis pensamientos y el vuestro, que el estilo no impida la transfusión. ¿Soportáis un relato con tanta sangre?*» (Guibert, 1992:98). En cuanto a su actividad como fotógrafo, es ilustrativo el artículo de Octavio Moreno Cabrera, «L'autoportrait de l'aveugle: Photographies d'Hervé Guibert» pues nos permite

atender no solo a la gran cultura de la imagen²⁰ presente en esta personalidad, sino también acercarnos a su particular relación con la fotografía-una relación amorosa, una materialización de su deseo, alejada de la búsqueda del buen momento o instante propicio-. Octavio Moreno Cabrera señala como Hervé Guibert niega el carácter pasivo del objeto, niega el no poder comunicarse con él, así, a través del visor, él mira el lazo que vincula al fotógrafo y al individuo fotografiado en busca de la comunicación y ese modo de aproximación directa²¹.

Y esto es lo que consigue cuando visualizas *La pudeur ou l'impudeur*, una experiencia directa y abrupta, que te traslada a toda la crudeza de su vida y su cuerpo en su verdad bárbara. Totalmente alejado de un espectáculo de la muerte o decaimiento físico que suscita nuestra compasión, de un exhibicionismo del cuerpo extremo en su desnudez, este auto-reportaje nos muestra a Hervé Guibert en un ejercicio de la propia vida como escándalo de la verdad. Este, al igual que el cínico, expone ante todos los otros ojos, el tratamiento de uno mismo sobre sí mismo, en su manera de vivir, en su propia vida y en su cuerpo, trasladándote a una exploración íntima de tu propia relación con la vida o con el cuerpo.

De C. Guéneau me interesa resaltar además la integración que se establece en, *La pudeur ou l'impudeur*, entre la actividad artística y la vida, señalando como en esta obra cinematográfica se cruza con intensidad, la puesta de vida con la puesta en representación. Ya lo advertí desde un principio, cada aspecto de la experiencia vivida toma para Hervé Guibert el potencial de ser recogido por la cámara, el acto de filmar no se separa de la vida misma, es más vemos como los lugares de rodaje son los lugares de la vida, de tal manera, que parece abrirse aquí una porosidad entre estas fronteras. Siento desvelar el final al lector, pero tal vinculación puede apreciarse cuando nos acercamos al desenlace de esta obra cinematográfica. Con un plano general fijo, se enfoca una sala decorada por

²⁰ A Hervé Guibert le apasionaba y sentía una gran admiración por la pintura, que lo hace querer incluso fundirse con ella, es más, como él mismo nos narra «*buscar indefinidamente -mediante la pintura y mi incapacidad para pintar-los puntos de acercamiento al cuadro y de alejamiento, hasta que gracias a ese combate desigual, lo hubiese asimilado totalmente*» Guibert, 1986:69.

²¹ Octavio Moreno Cabrera nos ilustra esta idea a través de una anécdota que cuenta Hervé Guibert en el prefacio del álbum fotográfico, *La sola cara*, que le permite definir sus aspiraciones fotográficas y distinguirla de la tradicional forma de entender la fotografía. En un viaje a Praga con Cartiers-Bresson, Hervé Guibert narra como al acudir a un concierto de violín, se encuentra en aquella sala, con una sola cara que le hace frente y a la que le saca una foto. Totalmente diferente a lo que hace Cartiers-Bresson, un fotógrafo que captura un instante, no por contemplación a la gente, sino por una anomalía geométrica. Hervé Guibert, sin embargo, ve en la foto un instante de relación con la cara, siente un afecto por esa cara desconocida, así la experiencia fotográfica es para él un instante erótico o una relación amorosa. Véase Morero, 2007.

un enorme cuadro y exclusivamente iluminada por una luz del flexo, en la que se encuentra Hervé Guibert en su mesa de trabajo-rodeado de libros y miles de papeles-tecleando en su máquina de escribir. Simultáneamente, su voz en off nos deja estas palabras, mientras él se levanta y se va, desaparece de la escena, su presencia corporal se despidió: «*Es necesario haber vivido las cosas una primera vez antes de poder filmarlas en video, sino uno no las comprende, uno no las vive. El video absorbe enseguida y estúpidamente esta vida no vivida, pero también puede establecer el vínculo entre fotografía, escritura y cine*» (Guibert, 1992).

Se puede observar por tanto, como se establece esa conexión entre el acto de filmar y la vida, una vida que es absorbida enteramente por la cámara, y además se puede hablar incluso de un vínculo entre las distintas formas artísticas. En otras palabras, esa porosidad entre la vida y el acto de filmar se extrapola a las propias fronteras en las distintas artes: los muros son derribados a favor de la mezcla de estilos o registros. Llegados a este punto, se podría afirmar que se trata de una experiencia que puede tener su origen en la atmósfera desarrollada a finales de los años cincuenta en Francia²². En este periodo, aparecieron y vieron la luz toda una serie de obras cinematográficas de la mano de un grupo de jóvenes, que comienza a escribir en una revista cinematográfica especializada -que actualmente sigue funcionando-, *Cuadernos de Cine (Cahiers du Cinéma)* y conformarán la Nouvelle Vague o «nueva ola» del cine francés²³.

En esta vanguardia cinematográfica de la Nouvelle Vague se involucran distintos ingredientes, sobresaliendo la idea de escapar de la exuberancia formal desde un naturalismo expresivo, totalmente separado de lo que hoy ha predominado: la comercialidad; todo ello bajo una perspectiva que intentaba redefinir la crítica cinematográfica. Así, estos jóvenes colaboradores y directores, ponen en marcha un cine sencillo, abierto, rebelde y separado de todo formalismo academicista. De todos ellos, me interesa centrarme y recoger algunas ideas de Jean-Luc Godard, uno de los directores que

²² Cabe señalar que Alexandre Astruc, conocido crítico de cine y novelista, ya anunciaba en 1948 esta “nueva era» cinematográfica en su artículo titulado, Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Caméra-Stylo. A su juicio, su época se encontraba en la era de la «Caméra-stylo» y con ello quiere decir que «*el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito*» (Astruc, 1980:208).

²³ Entre este grupo de jóvenes cabe destacar a François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol y Eric Rohmer. Todos ellos se conocieron a principios de los años 50 en los encuentros de la Cinemateca Francesa, aunque también podría incluirse dentro de esta corriente, a colaboradores de *Cahiers du Cinéma*- una revista fundada en abril de 1951 por André Bazil y Jacques Doniol-Valcroune- que se pasan a la dirección, como Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Jean Eustache, Jean Douchet, entre otros.

más se identificó con la *Nouvelle Vague*. En principio, he de señalar que me llamó vivamente la atención su visión del cine, Jean-Luc Godard afirma, en un artículo publicado en septiembre de 1952 en *Cuadernos de Cine*, que el cine es un arte que requiere «*estar grávido de verdad, que, tal como dice Delacroix, corrija la realidad de una perspectiva que nuestro ojo se complace demasiado en no alterar*» (Godard, 1971:21). El cine es en cada momento, una nueva mirada sobre las cosas, es un lavarse los ojos después de cada mirada que no permite la petrificación, sino la alteración perpetua, la innovación. También cabe destacar de esta personalidad la importancia que otorga a la improvisación en la escenificación del libreto, la defensa que realiza de la cámara portátil, la consideración del director de cine como un autor al igual que un músico, pintor o literata, y las claves de un lenguaje cinematográfico nuevo marcado por la porosidad en el que se mezclan los diferentes estilos: el cine, la música, la filosofía, la literatura, etc.

Esta porosidad entre las fronteras se incardina como una característica propia de Hervé Guibert, ya notable desde sus inicios en el periodismo - entre 1977 y 1985 fue periodista en el diario *Le Monde*, y en 1986, en *L'Autre Journal*-. A este respecto, es sumamente ilustrador el artículo realizado por Stéphane Roussel, «Articles intrépides: le journalisme hybride d'Hervé Guibert», quien al focalizarse en la actividad periodística de Hervé Guibert nos lo presenta como un «híbrido». Lejos quedaban sus artículos de seguir los moldes tradicionales y genéricos que imperaban en el periodismo, a juicio de S. Roussel su concepción era más bien como una «deriva de miradas» (“*dérive*” des “*regards*”) que juega con los límites del periodismo. Hervé Guibert continuamente busca las líneas de ruptura al acudir a la ficción, a la expresión de sí-el recurso a la primera persona-, al abrir un espacio para el cuerpo y las imágenes obscenas que suponen un tabú, o al explorar al máximo la mezcla de registros²⁴.

Esta actitud de ruptura y rechazo, de búsqueda de expresión sin encorsetar, hace que se apartase del periódico comprometiéndose radicalmente en su labor como escritor a la literatura, en donde al fin puede manifestar abiertamente la verdad. Escribió quince novelas, entre ellas, *L'Image fantôme*, *Les Aventures singulières*, *Les Lubies d'Arthur*,

²⁴ Stéphane Roussel señala que la prensa francesa de los años 70 parece estar tocada por un fenómeno que aparece en EE. UU, el New Journalism, que puso de moda un periodismo literario que pone en marcha técnicas ya antiguas de la escritura de la novela (flash-back, transcripción íntegra de los diálogos, la subjetividad del narrador, etc). Pero a pesar de que Hervé Guibert se verá influenciado por estos procedimientos, él mismo aportará otros que le son personales: multiplicación de las pistas narrativas, el contraste entre los temas o estilos, la presencia o ausencia del narrador. Véase, Roussel, 2012.

pero como él mismo nos señala:

Mi decimotercer libro oficial, «Al amigo que no me salvó la vida», me trajo suerte. [...] Gente que no me conocía de nada, que nunca había leído un libro mío[...] me suplicaban que continuara escribiendo para permanecer con vida, puesto que la escritura era mi vida.[...] Había logrado lo que anhelaba en todos los sentidos del término: hacerme oír y que se leyeran mis demás libros[...] como la mayoría de cartas atestiguaban, comunicar con la mayoría de personas, jóvenes, viejos, maricas, no maricas, y encontrar, por fin, el público de las mujeres (Guibert, 1992:155).

Hasta entonces, Hervé Guibert se acercaba más a personalidades como la de Ch. Baudelaire, era una personalidad maldita, marginada e ignorada marcada por una experiencia vital agónica entre sus círculos familiares y profesionales. En esta obra que le permite por fin hacerse oír, *Al amigo que no me salvó la vida*, describe minuciosamente la agonía de M. Foucault-bajo el nombre ficticio de Muzil- en sus últimos momentos vitales en el hospital y entra en los detalles sobre la vida del filósofo francés celosamente guardados. Y son estos últimos momentos de vida de M. Foucault, los que toma Hervé Guibert como un reflejo de lo que será su destino, haciéndonos testigos a la vez en este escrito, del descubrimiento de sí mismo como un cuerpo enfermo, un cuerpo portador del SIDA.

La lectura de esta obra me permite entender todas esas cartas de súplicas que recibía de sus lectores, lejos del hecho de haber violado la privacidad más morbosa de M. Foucault, el interés surge ante la manifestación de una escritura personal e impúdica tan radical, abrupta y directa, tan dinámica y viva, que no te permite alzar la vista de sus páginas hasta llegar al final. De sus obras se desprende una forma de vida que a través de su escritura corre el riesgo de ofender en su decir veraz, un modo de vida que implica una de-construcción de sí mismo contra toda norma moral, convención, creencia u opinión inútil o superflua. Tanto es así, que sin ningún tipo de pudor, Hervé Guibert nos muestra en las narraciones de sus experiencias sexuales y amorosas, ya sea con sus amantes Jules o Vincent o con el nuevo deseo amoroso que le despierta su nueva médica Claudette Dumouchel, una visión abierta y fluida de su sexualidad que se niega la identidad de acuerdo a su sexo, descubriendo y buscando el placer a través de su propio cuerpo.

Estas palabras anteriormente citadas son extraídas de la obra que publica un año y medio después, y a la que ya he hecho mención, *El protocolo compasivo*. Alentado por

esta suplicas, ante su advertencia al lector de que no escribiría la continuación de *Al amigo que no me salvó la vida*, decide sumergirse en esta aventura, escribir, vivir. Su novela, *El protocolo compasivo*, vuelve a ser de nuevo una narración en primera persona de un cuerpo enfermo de SIDA al que se le presenta un destello de esperanza, al aparecer en escena un nuevo medicamento en Francia calificado como «compasivo», el D.D.I. Un medicamento que estaba en fase experimental, pero que a Hervé Guibert lo aliviaba, lo ayudaba a escribir y por tanto, a seguir vivo: «*Mi cuerpo-a causa de un nuevo medicamento que estaba tomando- ya no era un elefante amarrado y con trompas de acero en lugar de miembros, ni una ballena varada y desangrada. Estaba vivo otra vez. Volvía a escribir*» (Guibert, 1992: 50).

En ambas novelas, el lector es testigo de esa vinculación entre la vida y la experiencia artística, en donde de nuevo las fronteras son porosas, tanto es así, que casi se puede hablar de escritos corporales, de palabras que desprenden el olor, el sudor, el dolor de su cuerpo. Es más, en esta última fase de su enfermedad, se puede observar como el querer escribir crea efectos en su cuerpo, manteniendo una relación con la escritura casi suicida: «*Me lanzo con la cabeza alta, con la espalda lo más derecha posible pese a la consumación de los músculos dorsales, que con el hundimiento debido a la escritura, ha provocado esa punzada a la derecha*» (Guibert, 1992:104). Su cuerpo hace manifiesto las consecuencias de la escritura en una vida que se está consumando, pero que todavía quiere resistir, seguir luchando y vivir: «*soy un escarabajo vuelto sobre su caparazón y que se agita para volver a colocarse sobre sus patas. Lucho. Dios mio, que hermosa es esta lucha*» (Guibert, 1992:138).

Por todo lo aquí comentado, es posible atender a como se desprende de Hervé Guibert un modo de ser, en su ejercicio por y para la vida del escándalo de la verdad. Un modo de ser, que al igual que el cínico, expone ante todos los otros ojos, el tratamiento de uno mismo sobre sí mismo en su manera de vivir, en su cuerpo, en su escritura y en su relación con la expresión artística que levanta como un campo de batalla. Así, constantemente se ha podido observar como se hace presente una actitud de ruptura y rechazo antes las normas sociales y cánones estéticos, de búsqueda de expresión sin encorsetar y porosidad entre fronteras. Con Hervé Guibert por tanto, se puede hablar de una forma de vida articulada con un decir-verdadero sin vergüenza, sin pudor, con coraje y sin mediación. En donde, cuerpo, vida y experiencia artística se unen intrincadamente en la modalidad de un *parresias* cínico, configurándose como una «estatua visible de

la verdad». Al igual que el cínico, Hervé Guibert es el *perro de la verdad* que nos ladra, muerde y agrede, que quiere desnudar y desenmascarar la realidad, que quiere mostrarlo todo y no ocultar nada.

Conclusiones

Lejos de ser un batiburrillo de ideas inconexas, el lector ha podido comprobar como la mezcla de registros ha resultado fructífera. Recapitulando con lo dicho; en principio y como base, he acudido a la filosofía, especialmente desde la perspectiva foucaultiana, para adentrarme en el cinismo como una categoría moral transhistórica. Al situar en el núcleo del cinismo, la forma de existencia como un escándalo vivo de la verdad, la vinculación de la *parresía* con el *bíos*, se desprende una visión de la vida, de la ética y la política, que como he pretendido mostrar, al menos ha de ser revisada o prestarse a la escucha. En busca del vehículo o soporte del cinismo en el arte de la cultura occidental, me he marcado el objetivo de ilustrar este modo de ser cínico en la personalidad de Hervé Guibert. El cine, la fotografía o la literatura, se convierten así en un medio para la captación de ideas sugerentes, que me permiten localizar en la figura de Hervé Guibert un decir-veraz o hablar franco, intrincado en cada aspecto de su vida y actividad artística, bajo la modalidad del cinismo.

Sin duda, se puede seguir profundizando e indignado de manera mucho más amplia en el ejercicio de *parresíastés* en el sentido cínico con Hervé Guibert, pero además, conviene recordar que hablamos de un vehículo del cinismo en el arte, abriéndose así la posibilidad de encaminarse en un análisis de otras personalidades artísticas, ya sea antiguas o más actuales, bajo esta modalidad del cinismo. O incluso de realizar, desde esta concepción del cinismo transhistórico, un análisis original sobre las revoluciones o militancia política bajo la forma de un estilo de vida que rompe con las convenciones, los hábitos, las costumbres y valores de la sociedad. A este respecto, la llegada de los archivos inéditos de M. Foucault a la Biblioteca Nacional de Francia, supone una nueva fase de revisión y acercamiento a su pensamiento- con el que M. Foucault no se sentiría tan cómodo ante su obsesión de revisar bajo lupa toda palabra escrita- y tal vez tengamos la suerte de toparnos con algún escrito que permiten indagar estos aspectos de su pensamiento y dar nuevas pistas, aunque de momento, las posibilidades que se nos abren tampoco son menores.

Pero además de lo dicho, se ha podido visualizar a lo largo de este escrito, como en su afán de mostrarlo todo o desnudar la realidad, las palabras de Hervé Guibert abandonan

la antesala de las cuerdas vocales, reflejando abierta y abruptamente la verdad a través de una escritura unida intensamente con la vida, bajo el ejercicio del cinismo antiguo. Y que nos permite destacar como se establece con esta personalidad una relación diferente con la vida, la escritura y la verdad, una relación de coherencia entre el pensamiento y la vida, entre un decir-veraz y la existencia, en donde la verdad se hace manifiesta desde su propia práctica. Alejado de toda relación externa con la verdad, de toda etiqueta que pretenda clasificar su identidad, Hervé Guibert nos muestra una de-construcción siempre fluida de su subjetividad, una vida en construcción desde sus propios parámetros de medida, que presta oídos sordos a toda convención moral, creencia u opinión que se presentan como inútiles o superfluas para su vida. Es decir, su propia vida y su actividad artística se levantan como un campo de batalla desde el cual oponer resistencia, ya sea contra un modelo prototipo de subjetividad, contra las normas sociales o los cánones estéticos.

Por todo ello, Hervé Guibert despierta un gran interés para filosofía, ya que se muestra ante nosotros como un ejemplo práctico de la ética del cuidado de sí sobre sí, como un modelo de tratamiento de uno sobre uno mismo o autoestilización. Toda una actitud de vida en vinculación con el pensamiento o la reflexión, con la que poder apreciar la transformación y modificación de los valores recibidos, para abrir paso a la posibilidad de una subjetividad alternativa que se levanta bajo el resistir. Es más, la gran riqueza reflexiva a la que se presta esta personalidad permite abrir desde otros ámbitos filosóficos posibles vías de desarrollo. Algo que se hace notable al encontrarnos con toda una serie de escritos que toman a Hervé Guibert para entrar en el análisis, ya sea de cuestiones antropológicas (Vileda, 2000), médicas y bioéticas o bajo una perspectiva psicoanalítica (Gardey, 2001).

A este respecto, se puede ver por ejemplo, como Joanne Rendell en su artículo, *A testimony to Muzil: Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze*, toma a Hervé Guibert, no solo por hacerse eco de esa comunidad de enfermos «apestados», sino además para ilustrar a través de sus escritos, esa mirada médica que encasilla y objetualiza el cuerpo de un enfermo, y que llega incluso, en particular por la experiencia del SIDA, a castigar el cuerpo homosexual. De nuevo, Hervé Guibert opone resistencia a esa mirada médica, siendo considerado por Joene Rendell como una extensión literaria del trabajo de M. Foucault sobre las estrategias de resistencia y poder. En definitiva, lo que he pretendido destacar con este esbozo, son algunas de las posibles vías de desarrollo que nos brinda y abre el trabajo de Hervé Guibert desde el ámbito filosófico.

BIBLIOGRAFÍA

Astruc, A. (1980): «Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-Stylo» en Romaguera i Ramio, J., Alsina Thevenet, H., *Fuentes y documentos del cine*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 207-211.

Bradú, F. (2011): «Hervé Guibert. Escribir su muerte», *Revista de la Universidad de México*, 9, pp. 38-41.

Cugnon, G., Artières, P. (2003): «La Pudeur ou l' impudeur d' Hervé Gibuert, Genèse d'

unde des documentaires les plus bizarres», *Institut des textes & manuscrits modernes*.

Deleuze, G. (1987): *Foucault*. Paidós, Barcelona.

Eribon, D.(1995): *Foucault y sus contemporáneos*. Ediciones Buena Vista, Argentina.

Fernández Agis, D. (1996): *Después de Foucault. Ética y política en los confines de la modernidad*. Universidad de Las Palmas, Servicio de publicaciones, Las Palmas de Gran Canaria.

Fernández Agis, D. (2006): «La política de la verdad». *La lámpara de diógenes, Revista de Filosofía*, 7, 12-13, pp. 153-159.

Foucault, M. (2014): *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y los otros II*. Akal, Madrid.

Foucault, M. (1999): «El filósofo enmascarado», en *Michel Foucault. Obras esenciales*, Paidós, Barcelona.

Foucault, M. (2011): *El gobierno de sí y los otros*. Akal, Madrid.

Foucault, M. (2012): *Historia de la sexualidad III, La inquietud de sí*. Siglo veintiuno, España.

Foucault, M. (2012): *Historia de la sexualidad I, La voluntad de poder*. Siglo veintiuno, España.

Gardey, A. (2001): «Hervé Guibert: de l'impudeur au réel de l'image sida et réflexion psychanalytique sur le corps». *Cliniques méditerranéennes*, 2, 64, pp. 253-259.

Guéneau, C. (2012): «Auto-fiction(s) du réel: La Pudeur ou l'Impudeur d'Hervé Guibert». *Revue Analyses*, 7, 2, pp. 222-239.

Guibert, H. (1986): *Al amigo que no me salvó la vida*. Tusquets editores, Barcelona.

Guibert, H. (1992): *El protocolo compasivo*. Tusquets editores, Barcelona.

Guibert, H. (1992): *La pudeur ou l'impudeur*. (Obra cinematográfica).

Godard, J. (1971): *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barral editores, Barcelona.

Gros, F. (2007): *Michel Foucault*. Amorrortu editores, Argentina.

López Cantó, P. (2008): «Foucault furioso». *Revista Laguna*, 23, pp. 51-62.

Lorenzini, D. (2013): «Decir verdadero, democracia, desobediencia civil. ¿Es posible repensar la relación ética y política?». *Revista Laguna*, 33, pp. 99-112.

Lorenzini, D. (2008): «“El cinismo hace de la vida una aleturgie”. Apuntes para una relectura del recorrido filosófica del último Michel Foucault». *Revista Laguna*, 23, pp. 63-98.

Lorenzini, D. (2012): «Mostrar una vida. Foucault y la (bio)política de la visibilidad» en Fernández Agis, D. *La biopolítica en el mundo actual. Reflexiones sobre el efecto*

Hervé Guibert. Escritura, vida y verdad

Foucault. Laertes, Barcelona, pp. 89-111.

Moreno Cabrera, O., (2007): «L'autoportrait de l'aveugle: Photographies d'Hervé Guibert». *Percepción y Realidad. Estudios Francófonos*. Servicio de Publicaciones, pp. 1071-1078.

Rendell, J. (2004): «A testimony to Muzil: Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze». *Journal of Medical Humanities*, 25,1, pp. 33-45.

Roussel, S. (2012): «Articles intrépides: le journalisme hybride d'Hervé Guibert». *Revue Analyses*, 7, 2, pp. 185-206.

Sloterdijk, P. (1989): *Crítica de la razón cínica I*. Taurus, Madrid.

Vilela, E. (2000): «Cuerpos escritos de Dolor». *Revista complutense de Educación*, 11, 2, pp. 83-104.

Webgrafía

Entrevista Michel Onfray: «Vivir como cínicos es ser libertinos». Visto en línea:

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/filosofia/MichelOnfrayEntrevista_0_959304075.html