

La Torre del Virrey  
*Revista de Estudios Culturales*



La Torre del Virrey  
*Revista de Estudios Culturales*

DIRECTOR

José Félix Baselga  
*Doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia*

DIRECTOR ADJUNTO

Adolfo Llopis Ibáñez  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia*

JEFE DE REDACCIÓN

Fernando Vidagañ Murgui  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia*

DIRECTORA DE ARTE

Almudena Navarro Martín  
*Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia*

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Juan Diego González Sanz  
*Doctor en Ciencias Sociales Aplicadas (Filosofía) por la Universidad de Huelva*

CONSEJO DE REDACCIÓN

Sara Acàmer Mateu  
*Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia*

Rubén Aleruz Cintas  
*Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia*

Iván Civera Martínez  
*Estudiante de Historia en la Universidad de Valencia*

Antonio Fernández Díez  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia*

Esmeralda García Balaguer  
*Licenciada en Filosofía por la Universidad de Valencia*

Sergio García Guillém  
*(Estudios Franceses)*  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia*

Alicia Ibáñez  
*Graduada en Filosofía por la Universidad de Valencia*

José María Jiménez Caballero  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia*

Alba Marín Garzón  
*Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia*

Daniel Martín Saez  
*(Estudios musicales)*  
*Licenciado en Filosofía y en Musicología por la Universidad Autónoma de Madrid*

Mar Meliá de Alba  
*Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia*

Paula Navarro Andrés  
*Estudiante de Filosofía en la Universidad de Valencia*

Víctor Páramo Valero  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia*

Jordi Pla Porta  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia*  
Imán Rhamani  
*Estudiante de Filología en la Universidad de Valencia*  
Pablo Bernardo Sánchez  
*Graduado en Filosofía por la Universidad de Valencia*  
Carlos Valero Serra  
*Musicólogo*  
Manuel Vela Rodríguez  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia*

CONSEJO ASESOR  
Carlos X. Ardavín Trabanco  
*Trinity University, San Antonio, Texas*  
Ramón del Castillo  
*UNED, Madrid*  
Vicente Cervera Salinas  
*Universidad de Murcia*  
Michele Cometa  
*Università di Palermo*  
Miguel Ángel García Peinado  
*Universidad de Córdoba*  
Francisco J. Martín  
*Università di Torino*  
Raúl Miranda  
*City University, New York*  
Josep Monserrat Molas  
*Universitat de Barcelona*  
Mario Piccinini  
*Università di Padova*  
Julián Sauquillo  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
Julio Seoane Pinilla  
*Universidad de Alcalá*  
Jaime Siles  
*Universidad de Valencia*  
Marta Tafalla  
*Universitat Autònoma de Barcelona*  
Jorge Torres Cueco  
*Universitat Politècnica de València*

ESCUELA DE TRADUCTORES  
Mar Antonino  
Myriam González Sanz  
Juan Pérez Andrés  
María Verdeguer Ferrando

DISEÑO WEB  
ComBios

EDITA  
La torre del Virrey. Instituto de Estudios Culturales Avanzados  
Apartado de Correos 255  
46183 L'Elia (Valencia), España.

PATROCINA  
Ajuntament de L'Eliana

**ISSN: 1885-7353**  
**Nº 18**

Indexada en

DOAJ  
LATINDEX  
ISOC  
MIAR  
ULRICHS  
DIALNET  
RECOLECTA  
GOOGLE SCHOLAR  
EBSCO  
E-REVISTAS

Licencia CreativeCommons

Los textos publicados en esta revista están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 de CreativeCommons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, LA TORRE DEL VIRREY. REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES, no los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

4

# Índice/Summary

Número 19, 2016/1

## Artículos

- ANDRIUS VALEVICIUS, Juan Crisóstomo • *John Chrysostom*  
PETER KALKAVAGE, La visión global de Dante: Ver y ser vistos en la divina comedia • *Dante's global vision: seeing and being seen in the 'Divine Comedy'*  
KRZYSZTOF PIOTR SKOWROŃSKI, Entre política y estética: La idea de la democracia liberal en la filosofía del arte de John Dewey • *Between politics and aesthetics: the idea of liberal democracy in John Dewey's philosophy of art*  
RUSSELL B. GOODMAN, Emerson y el escepticismo • *Emerson and skepticism*  
MIGUEL ALVARADO BORGÑO, Leheaim por Bob Dylan • *Lehayim to Bob Dylan*  
CARLOS VALERO, Ópera (seria) y drama • *Opera (seria) and drama*  
MANUEL SANCHIS I MARCO, Crítica a la idea de liberación animal de Peter Singer • *Critique of Peter Singer's idea of animal liberation*  
ÁLVARO CORTINA/MARÍA GIL SÁENZ, El mar y la ciudad. Estudio sobre la estética de lo cotidiano y de lo extraordinario en la pintura holandesa del siglo XVII • *The sea and the town. A study on the aesthetics of the customary and the extraordinary in 17<sup>th</sup> century Dutch painting*  
EMIL L. FACKENHEIM, Leo Strauss, el 'Nuevo pensamiento' y to mend the world. Transcrito, editado y anotado por Kenneth Hart Green • *Leo Strauss, the 'New thinking' and 'To mend the world'. Transcribed, edited and commented by Kenneth Hart Green*  
JENNY STRAUSS CLAY, Qué difícil es morir • *Dying is hard to do*  
ESMERALDA BALAGUER GARCÍA, Una aproximación a los conceptos romanos de "Concordia" y "Libertas" • *An approach to the roman concepts of "Concordia" and "Libertas"*  
VASSILIS LAMBROPOULOS, Hacia una genealogía de la literatura griega moderna • *Towards a genealogy of modern Greek literature*  
LUIS MERITA BLAT, Anotaciones sobre el concepto de autonomía del arte en el mundo administrado • *Notes on the concept of the autonomy of art in the administered world*  
JOSEFA ROS VELASCO, La caverna como protoinstitución en la paleoantropología de Hans Blumenberg • *The cave as a protoinstitution in Hans Blumenberg's paleoanthropology*  
JOAN CABÓ RODRÍGUEZ, Steiner, lector de Wittgenstein. Algunas notas para el estudio de la recepción del pensador vienés en la obra del crítico literario • *Steiner as a Wittgenstein reader. A few notes to study the reception of the Viennese thinker in the work of the literary critic*

## Reseñas

- PETER BURKE, *El sentido del pasado en el Renacimiento*, trad. de Sandra Chaparro Martínez, Reseñado por Joan J. Adrià i Montolío.
- ALAIN LÉRCHER, *Le jardinier des morts*, Reseñado por Irene Escudero Martínez.
- ERIC HAZAN, *La dynamique de la révolte. Sur des insurrections passées et d'autres à venir*, Reseñado por Alfredo Sánchez Santiago.
- LORD ACTON, *Escritos sobre la guerra civil y la constitución de los Estados Confederados de América*, Edición y presentación de Antonio Lastra, traducción de Alfredo Bergés y Antonio Lastra, Reseñado por Iván Civera Martínez.
- STRATIS MYRIVILIS, *La vida en la tumba. El libro de la guerra*, introducción, traducción y notas de Margarita Ramírez-Montesinos Vizcayno, ilustraciones de Kostas Grammatópoulos, Reseñado por Joan J. Adrià i Montolío.
- ODO MARQUARD, *Der Einzelne, Vorlesungen zur Existenzphilosophie*, Pedro García-Durán.
- WILHELM SCHMID, *Sosiego. El arte de envejecer*, traducción de Francisco García Lorenzana. Reseñado por Xavier Torró.
- GIORGIO BORDIN, MARCO BUSSAGLI, LAURA POLO D'AMBROSIO, *Le livre d'or du corps humain. Anatomie et Symboles*. Reseñado por Almudena Pastor García.
- SLAVOJ ŽIŽEK, *Islam y modernidad. Reflexiones blasfemas*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Reseñado por Gabriel Gustavo Núñez Pérez.
- GEORGES PICARD, *Merci aux ambitieux de s'occuper du monde à ma place*, Reseñado por Sergio García Guillem.
- TERESA FORCADES VILA, *Está en nuestras manos*, Reseñado por Juan D. González-Sanz



# JUAN CRISÓSTOMO

ANDRIUS VALEVICIUS

**Resumen:** El autor realiza una presentación sintética de una de las figuras más decisivas de la historia de la Iglesia católica. Juan Crisóstomo fue obispo de Constantinopla. Contribuyó a convertir a la capital en un patriarcado de la Iglesia. Crisóstomo comenzó en la Iglesia por una vía muy distinta a la que lo convertiría en uno de sus pilares. Es ampliamente conocido por sus dotes oratorias, de lo que dan cuenta sus Homilias y múltiples escritos religiosos y teológico-pastorales, dotes que adquirió antes de convertirse plenamente al cristianismo. Su conversión fue madurada gracias a su vida monástica antes de convertirse en diácono y posteriormente en sacerdote en su ciudad natal, Antioquía. Ejerció como obispo de Constantinopla por designación de Melecio y llegó a ser una figura clave del desarrollo político y económico de la Iglesia, faceta que compaginó a la perfección con la del liderazgo espiritual y moral del pueblo cristiano.

**Abstract:** *The author makes a brief presentation of one of the most decisive figures in the history of the Catholic Church. John Chrysostom was bishop of Constantinople. It helped to make the capital in a patriarchy of the church. Chrysostom began in the Church by a very different path to that which would make him one of its pillars. It is widely known for his oratorical skills, which is evident in his homilies and multiple religious and theological-pastoral writings, skills which he acquired before fully converting to Christianity. His conversion was matured thanks to monastic life before becoming a deacon and then a priest in his hometown, Antioch. He served as bishop of Constantinople by the designation of Meletius and became a key figure in the political and economic development of the Church, a facet that he combined perfectly with the spiritual and moral leadership of the Christian people.*

7

**Palabras clave:** San Juan Crisóstomo, Iglesia, Constantinopla, patriarcado.

**Keywords:** *St. John Chrysostom, Church, Constantinple, patriarchy.*

San Juan Crisóstomo ha conocido días de gloria. Sus homilias han sido reproducidas en numerosas ediciones posteriores al siglo XVI. En francés se dispone de tres traducciones de sus obras, las cuales datan del año 1860, a cargo de Jeanin, Joly y Bareille. Su popularidad y su importancia se ha debido a tres traductores que cargaron sobre sí el inmenso trabajo de traducir los trece tomos de la Edición de Montfaucon de forma simultánea. En el siglo XIX se hicieron traducciones al inglés y también al ruso. Por ello, es un misterio el enorme descenso de la popularidad que había aumentado en Occidente en el siglo XX. Digo “Occidente” porque en el mundo cristiano ortodoxo Juan Crisóstomo no ha cesado jamás de gozar de popularidad e incluso se le venera como el primero entre los Padres de la Iglesia.

Por descontado, las nuevas corrientes teológicas de posguerra han vuelto más nuestra atención sobre cuestiones de actualidad y sobre la Iglesia en el mundo de hoy en día. Ha sido, ciertamente, una renovación

patrística, y con el descubrimiento de numerosos Padres tales como Gregorio de Nicea, Orígenes, Ireneo de León y otros, Juan Crisóstomo ha dejado de ser el primero de ellos. Todavía no hay una edición crítica de sus obras, a excepción de algunos textos contenidos en las Fuentes Cristianas.

A expensas de la productividad de la investigación y de la publicación sobre patrística, el porcentaje de trabajos dedicados a él es bastante restringido, a pesar de que, cuando uno lo toma en sus manos y comienza a leerlo, percibe inmediatamente que es uno de los escasos Padres cuyos textos se leen muy bien, incluso hoy en día. En la *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG) es el autor griego clásico más voluminoso. Entonces, ¿a qué se debe el descenso de su popularidad? ¿Por qué se lo ha dejado de leer en el siglo XX?

He hecho notar al principio que, hoy por hoy, goza de una reputación que no es demasiado brillante. Los filólogos quizá lo continúan admirando a causa del estilo perfecto de su lengua; los historiadores lo admiran también por su cualidad de cronista de la vida en el siglo IV; pero los teólogos de la Iglesia occidental no lo conocen. Porque ya en el primer párrafo de los capítulos biográficos le quitan toda gloria. En su obra clásica *Los Padres Griegos*, Hans Von Campenhausen comienza con un capítulo sobre Juan Crisóstomo. Allí señala: “Sin embargo, para poder tener el cargo (de obispo), no es suficiente con disponer de cualidades espirituales de predicador y de sacerdote; es menester, asimismo, lucidez política y habilidad diplomática, talentos que Crisóstomo no poseía” (p. 162).

Además, Juan se ha ganado la reputación de ser un moralista o, peor todavía, un moralizador. Aquello, en el espíritu de las personas que no conocen a san Juan, quiere decir que solo habla del pecado. Pero esto es falso. Juan habla de la vida real. Al tomar una de sus homilías, no importa cuál, lo percibimos inmediatamente.

San Juan es un retórico genial. Con el paso del tiempo la retórica ha caído en desuso. Uno asocia la palabra “retórica” con una cierta deshonestidad o falta de sinceridad. Ésta es otra idea falsa. La retórica es el arte de argumentar y san Juan ha servido como modelo para numerosos predicadores, y puede continuar sirviendo como modelo incluso hoy. No obstante, al menos en francés, los traductores no han sido fieles a la riqueza del texto griego, debido a que lo encuentran quizá demasiado fuerte y endulzado, lo cual banaliza la obra de Juan. Por ejemplo: Bareille tradujo un extracto de la primera homilía al pueblo de Antioquía. Dice así:

“A aquel que blasfeme el santo nombre de Dios hay que reprenderlo; si la palabra no es suficiente no tenga miedo de emplear medios más enérgicos, como golpear la cara o herir la boca impía; si apela a la justicia y quiere llevarlo ante los tribunales, no dude en hacerlo; y si el juez le amenaza con condenarlo e imponerle una pena, debe decir sin dudarle que este hombre ha blasfemado contra el Rey de los ángeles.” (*Homilías al pueblo de Antioquía*, 1. 11)



La afirmación “si la palabra no es suficiente no tenga miedo de emplear medios más enérgicos” no figura en el original como tal. Más bien dice: “y si hay que dar golpes, no se niegue a hacerlo” (*κάν πληγὰς ἐπιθεῖναι δέη, μή παραιτήση*). Y, después de decir “golpear la cara o herir la boca”, Juan señala: “tu mano será santificada con tales golpes” (*ἀγιάσον σον τήν χεῖρα δια τήσπληγῆς*), expresión que el traductor ha escogido omitir completamente.

Juan Crisóstomo nació en Antioquía en el año 349. Frecuentó el colegio clásico y recibió una sólida formación bajo la dirección de Libanio. Se preparó para hacer carrera en la función pública pero después del bautismo, el cual recibió a la edad de 18 años, escogió vivir como un monje durante su estancia en la casa de su madre. ¿A qué se debe este repentino cambio? Algunos investigadores sostienen que su carrera habría sido bloqueada en ese momento en la medida en que era niceno y la época del Emperador estaba más bien dominada por los arrianos.

La Iglesia de Antioquía estuvo tentada de ordenarlo sacerdote en 370 o 371 y fue en este momento cuando huyó a las montañas. La vida en el centro de la ciudad no era demasiado rigurosa para él y parece que tuvo dificultades para controlar su despertante sexualidad. En su tratado sobre el sacerdocio, admite que tuvo frecuentes encuentros con mujeres. Pero es también posible que, por una razón u otra, su credibilidad hubiera descendido notablemente y, en consecuencia, quisiera simplemente marcharse de la comunidad cristiana de Antioquía.

En las montañas encontró a un maestro, un viejo sirenio con el cual pasó cuatro años aprendiendo a luchar contra las pasiones. Vivía en comunidad. Al comienzo, se lamentaba de la calidad de los alimentos. Antes había gozado de una vida burguesa, y encontró que la vida como monje contenía todavía más distracciones y preocupaciones mundanas. Tras los cuatro años de vida comunitaria Juan se convierte en ermitaño y vive dos años prácticamente en la austeridad. Durante todo este tiempo apenas pudo dormir. Nunca durmió de día ni de noche. Su única actividad consistía en memorizar las páginas de las Escrituras. Ello le permitió adquirir gran conocimiento de las mismas, pero le provocó problemas en los riñones y arruinó completamente su aparato digestivo. Durante toda su vida sufrió, asimismo, insomnio, sensibilidad al frío y una alta presión sanguínea.

Todo esto nos parece hoy en día extravagante, pero fue algo normal en el ascetismo sirio. Privarse del sueño, el más dulce de los tiranos, era muy valorado en la época.

La práctica que aún sigue vigente (la estasis) estuvo de moda durante la segunda mitad del siglo cuarto y la primera mitad del siglo quinto. La lógica que subyace a ella no es otra que la que afirma que un esclavo nunca se sienta —y, especialmente, nunca se pone— delante de su Señor.

Cuando su salud había sufrido lo suficiente, regresó a la ciudad. Continuó, no obstante, viviendo como un monje durante toda su vida.

En 378, se convirtió en lector bajo el obispo Melecio y después en diácono bajo el obispo Flaviano. Entre sus obligaciones como diácono se encuentra la de la liturgia y la de asegurarse de que quienes no habían sido bautizados salieran de la iglesia antes del rito de la consagración y de impedir el acceso a la comunión a los flagrantes pecadores. En una instrucción a los diáconos, Juan escribe que “debéis incluso arrestar a un general del imperio. Vuestra autoridad es más grande que la suya” (PG 58, 744).

Además de la Iglesia, Juan Crisóstomo se ocupaba de los pobres, los enfermos, los demoniacos, las viudas, los huérfanos y los cristianos en prisión. La descripción de todo esto en sus homilias y en sus escritos es de gran valor para poder representarnos la vida en el siglo cuarto. En esta época escribió su *Tratado sobre la virginidad, Contra las cohibiciones sospechosas y Contra los adversarios de la vida monástica*. Después de su actividad como escritor no se podía prescindir de Juan en el seno de la Iglesia. Como diácono, no tenía derecho a predicar, pero Flaviano lo ordenó sacerdote en 386 y es a partir de este momento cuando comienza a granjearse su reputación de gran predicador. Tenía treinta y siete años y se encontraba en la cumbre de sus fuerzas intelectuales y espirituales. Su iglesia estaba a rebosar todos los días. Quienes asistían a ella procedían de todas las clases sociales: los ricos urbanos, los artesanos y mercaderes e incluso los campesinos de las montañas que bajaban al pueblo para escucharle. Como estos últimos no comprendían el griego, se quedaban en un rincón de la iglesia en el que había un intérprete que realizaba la traducción simultánea. Juan predicaba improvisando; no tenía notas en las que basarse. Los estenógrafos anotaban todo lo que él decía y él mismo realizaba una revisión de los textos antes de su publicación. Sabemos que predicaba de esta manera porque sus homilias están llenas de referencias a la meteorología, a los aplausos e incluso de advertencias contra los carteristas.

Su exégesis de las Escrituras era simple y comprensible para todos. Prefería la interpretación literal a los métodos de análisis alegórico. Pero, en sus críticas, parece que actuaba sin escrúpulos y con gran severidad. Sus homilias contra los judíos contienen gran violencia. En la actualidad, se ha acusado a Juan de haber sido antisemita y de ser en gran parte responsable del antisemitismo entre los cristianos a lo largo de la historia. Pero, en realidad, Juan no hacía más que repetir las mismas tesis contra los judíos que todos decían en su época; la diferencia radicaba en que él lo hacía con un gran talento oratorio. La prueba de que no es verdaderamente antisemita es que muchos años después, cuando se exilió en Constantinopla, los judíos se encontraban entre sus simpatizantes.

En 387 Juan pronunció una serie de homilias en la Cuaresma *Al pueblo de Antioquía o Sobre las estatuas*. Una revuelta popular que reaccionaba contra la imposición de las nuevas tasas excesivamente altas volcó las estatuas del emperador y de su familia. El ejército tomó el control de la ciudad. Los consejeros municipales fueron arrestados; los teatros, los hipódromos y los baños fueron arrendados. El bienestar social

(el alimento) no se dio a los pobres. Las fábricas fueron también arrendadas. La población esperaba con gran temor la catástrofe. Teodosio tenía un temperamento violento. Después de un levantamiento popular en 390 en Tesalonia no dudó en masacrar a miles de ciudadanos.

En las veintiuna homilias al pueblo de Antioquía, Juan hizo una gran defensa del imperio, de sus estructuras y de sus exigencias, así como de la magnanimidad del emperador. Exhortó al pueblo a respetar el poder imperial. Al mismo tiempo estas homilias constituyen una defensa del pueblo de Antioquía. Señala que los ciudadanos de Antioquía no son los responsables de las desgracias y los daños, sino que lo son las etnias, los numerosos extranjeros e inmigrantes que se instalaron en la gran ciudad en busca de una nueva vida. Los culpa a pesar de que, probablemente, no lo creía. El emperador perdonó a la ciudad los severos castigos y Juan convenció al pueblo de hacer acción de gracias a Dios por la liberación. Después de que pronunciara veintiuna homilias, la reputación de Juan rebasó los límites de Siria. Atrajo la atención de los poderes de la capital, Constantinopla. Consideraron a Juan como el maestro *par excellence* del sermón político.

También, a partir de 387 Juan comenzó a escribir *Sobre la educación de los niños*, un documento único sobre el sistema de educación del siglo IV. En 387, comenzará sus proyectos más ambiciosos: sus homilias sobre la Escritura; sesenta y siete homilias sobre el libro del Génesis; cincuenta y ocho explicaciones sobre el libro de los Salmos; cuatro homilias sobre Isaías 6; noventa homilias sobre el evangelio según Mateo; veintiocho homilias sobre el evangelio según Juan; treinta y dos homilias sobre la Carta a los Romanos; catorce homilias sobre la primera Carta a los Corintios; treinta homilias sobre la segunda Carta a los Corintios, así como un máximo de veinticuatro homilias sobre la Carta a los Efesios. En todas estas homilias Juan no cesa de abordar los problemas de hoy, prestando atención a las catástrofes naturales, a los bárbaros, al matrimonio y a la vida familiar. Sus observaciones cambiaron mucho después de ser ordenado sacerdote y componer su tratado sobre la virginidad. Critica el teatro —es decir, los clubes de striptease de la época—, el lujo, los festivales de libertinaje y la risa vacía —que se mantienen hoy día—, y atacó la pereza y la corrupción del clero.

En octubre de 397, Juan recibió la orden de presentarse en las puertas de la ciudad de Antioquía. Se le llevó a Bagras, a una distancia de 25 kilómetros y la primera estación en camino hacia Tarso. El gobernador le informó de que se le llevaría a Constantinopla, a mil doscientos kilómetros de distancia, para convertirlo en obispo de la capital del Imperio romano. La cuestión más interesante que se puede plantear es: ¿Por qué se eligió a este sencillo sacerdote de la provincia, y no a un gran noble de nacimiento, un hombre rico, para convertirse en obispo de la capital, la más importante diócesis del Imperio romano? Hasta ahora, los historiadores han insistido siempre en la santidad de Juan y en su talento de gran predicador, que sugiere que los poderes de la capital compartían las mismas preocupaciones pastorales que Juan y que Juan mismo no se

ocupó más que del establecimiento de un orden evangélico perfecto en la sociedad. Como ha dicho Von Campenhausen, Crisóstomo no poseía los talentos de “la lucidez política y la habilidad administrativa”.

No podemos considerar ahora todas las intrigas que existían en Constantinopla en 387, pero sí, al menos, presentaremos a algunos de los personajes. Arcadio es el emperador. Es un hombre muy simple de espíritu. Es un cristiano devoto. Su mujer, Eudoxia, es la emperatriz, y tiene características opuestas a las de su marido: es fuerte e inteligente. Es la hija de un emperador bárbaro llamado Bautos, y siempre mantuvo sus cualidades de bárbara. Es muy bella, ambiciosa, amante de las intrigas. Tiene un amante y es una cristiana ferviente y supersticiosa. Ella y su marido son vecinos de Juan. El palacio imperial se encuentra al lado de la catedral. Durante mucho tiempo se creyó que ella, cristiana devota, había escogido a Juan como obispo, pero ahora la mayoría piensa que estuvo en su contra.

El siguiente personaje es Eutropio. Eunuco, castrado en la infancia y vendido como esclavo, abusado, consiguió la libertad en 379 y se convirtió en el primer consejero del emperador, gracias a lo cual pudo controlar el Imperio. En una lucha con Teófilo, obispo de Alejandría, quien aspiraba al trono de Constantinopla, Eutropio escogió a Juan para frenar el avance de Gainas, el general bárbaro godo de la armada romana que amenazaba con tomar Constantinopla, y después el poder y el control del Imperio. Gainas formó parte de la facción arriana contra los godos. Eutropio creía que Juan, capaz retórico y niceano con gran fuerza, podía neutralizar la facción arriana y, posteriormente, debilitar la autoridad de Gainas. Eutropio no podía escoger a Teófilo, quien aspiraba al cargo mencionado, porque lo veía como un intrigante que quería incorporarse a la política de Constantinopla. Así pues, no fue el contenido espiritual de las homilias de Juan lo que más impresión causó a Eutropio, sino más bien su capacidad de persuasión.

En último lugar, cabe mencionar a la diaconisa Olimpia, una de las mujeres más ricas del mundo. Construyó un convento junto a la catedral y se convirtió en la mejor amiga de Juan. Él era el único hombre que podía entrar al convento. Juan se convirtió en su director espiritual y ella se ocupaba del cuidado del hogar de Juan.

En ocasiones se apela a Juan el Patriarca de Constantinopla, pero esta referencia no es exacta. La ciudad se convierte en patriarcado solamente en 451, cuando Juan ya había hecho mucho para que adquiriera este estatus.

Una vez se instaló como obispo en Constantinopla, Juan comenzó a hacer grandes reformas. Se muestra como un gran hombre de negocios y como un reformador muy duro. Fue elevado al estatus de obispo de la capital, no tomó parte de la vida social de la ciudad y ciertas fuentes afirman que esto creó gran antipatía hacia él. Fundó hospitales (que en total contenían siete mil camas) y poseía grandes graneros y almacenes, gracias a los cuales podía alimentar a cincuenta mil personas por día. Atacó al clero por llevar una vida lujosa y pasó a controlar la fortuna de

Olimpia, que creó muchos celos, sobre todo en la corte imperial, debido a que el emperador Arcadio había deseado que hubiera donado su fortuna al Estado, el cual necesitaba liquidarse para financiar sus guerras en el norte contra los bárbaros y para la construcción de la ciudad de Adrianópolis. Juan atacó también a los ricos de Constantinopla, algo que siempre había hecho.

Como obispo, Juan contribuyó al desarrollo de la veneración de los santos y la práctica de la procesión religiosa. Creyó que era de gran importancia la teatralidad en la Iglesia, para que hiciera la competencia a los espectáculos y al hipódromo.

Sin narrar todos los detalles de la caída de Juan y de su exilio —una historia, por lo demás, harto interesante y que ha triunfado en el cine—, quisiera resumir ahora la importancia que tiene su personaje.

Al comienzo, Juan pudo servir como modelo de establecimiento y funcionamiento de las instituciones religiosas. “Organizó” a la Iglesia como institución. En sus primeros años como hombre de Iglesia, dio las directrices que tendrían gran influencia durante los siguientes siglos. Por ejemplo, en lugar de fomentar el monaquismo formal, alentó un monaquismo “interior”, un monaquismo que cada cristiano podía vivir sin abandonar la ciudad. Esto no quiere decir que no promoviera la construcción y formación de monasterios; lo hizo, y a menudo los monjes estaban entre sus seguidores cuando tenía problemas con el clero. En su *Tratado sobre el sacerdocio*, Juan define el papel del sacerdote y del pastor de los siglos venideros.

También impulsó la construcción de iglesias. Los propietarios ricos debían construir las iglesias sobre las grandes plantaciones en lugar de construir baños y centros de compras. Que hubiera numerosas iglesias sería bueno, pensó él, para la seguridad de los propietarios, ya que dan orientación espiritual a los agricultores a fin de que estos, en último término, puedan estar contentos con su destino. A los pobres les enseña que no deben envidiar a los ricos y que la pobreza es más compatible con una vida de virtud. Podemos percibir en sus homilías que la situación social a fines del siglo IV se degradó: al comienzo exhortaba a los pobres a no envidiar a los ricos, pero después les exhortaba a no detestarlos.

Juan intentó arduamente fomentar la caridad individual a fin de satisfacer las necesidades de los pobres y para que la paz social se mantuviera. El Imperio romano había desarrollado un sistema de bienestar social satisfactorio. Alimentaba a los pobres y solo después se ocupaban del teatro y el hipódromo —al modo en que hoy en día damos lo suficiente para que consigan alimento, dispongan de refugio y adquieran un televisor. Pero cuando el Imperio comenzó a sufrir falta de fondos en efectivo, Juan quiso que la gente tomase conciencia del hecho de que la pobreza es responsabilidad de todos.

Una vez más, ésta es la razón por la que Eutropio quería que Juan se convirtiera en obispo de Constantinopla. Eutropio admiraba la capacidad administrativa de san Juan. Observó con detenimiento cómo supo institucionalizar la caridad. Pensaba que Juan lograría como obispo



en Constantinopla lo que había logrado como diácono y sacerdote en Antioquía, y que contribuiría en gran medida a calmar al pueblo —que demandaba mayor igualdad social—, gracias a lo cual se prevendría un levantamiento y una debilitación del poder en favor de Gainas.

En efecto, cuando Juan se convirtió en obispo, reorganizó completamente las finanzas de la Iglesia. Hasta el momento, el clero, que se encontraba bajo la dependencia del obispo Nectario, había hecho suyas las riquezas de la Iglesia. Nectario había establecido el diaconado de las mujeres. Juan continuó esta tradición, pero empleó el dinero con fines legítimos. De este modo, también aumentó la popularidad de los nicianos, a pesar de los godos.

San Juan ordenó asimismo la traducción de la liturgia a la lengua de los godos y nombró a un obispo para los godos. Podemos percibir en este hecho el inicio de la diplomática eclesial y de la actividad misionaria organizada.

San Juan desarrolló una visión sinfónica de la Iglesia y del Estado, que serviría de modelo en el Imperio Bizantino durante un milenio. Al mismo tiempo, es autor de la idea de una ciudad cristiana y de la familia cristiana como núcleo central de una sociedad.

San Juan, a través de las reformas que realizó, transformó la Iglesia en un órgano pujante y rico. La Iglesia pudo entonces ejercer una enorme influencia.

En suma, San Juan fue exiliado no a causa de su personalidad sino más bien porque intentó construir un patriarcado en Constantinopla, al cual se habrían supeditado las demás iglesias locales.

Hacia el año 400, Juan realiza un viaje de cien días a Asia menor. Durante este viaje, destituyó a quince obispos y los reemplazó por sus propios candidatos. De este modo, podemos asignar otro precedente a Juan. Al destituir a estos obispos, fortaleció la función del obispo de Constantinopla y sus acciones —aun cuando le costase su posición—, y con ello contribuyó a que Constantinopla se convirtiera en un patriarcado en 451.

Aquí comienza la larga historia del exilio de Juan. No obstante, las desgracias que conspiraban contra él no disminuyeron su talante como reformador. Juan Crisóstomo fue uno de los más grandes personajes que ha dado forma al rostro de la Iglesia —podría decirse—, que dio una imagen a la Iglesia. Es necesario mencionar, asimismo, otro punto importante: Juan Crisóstomo contribuyó a otorgar prestigio a la vida cristiana. Aunque es deseable que la vida cristiana constituya una lección de humildad, san Juan no cesa de denominar a la vida cristiana una filosofía de vida y denomina “filósofos” a quienes viven la simplicidad y la pobreza de su fe cristiana. Las comunidades religiosas han sido, en muchos aspectos, semejantes a las sectas filosóficas de la antigüedad. Los monjes vestían la ropa de los filósofos e imitaban sus modales. Pero san Juan Crisóstomo, al “democratizar” la vida monástica, permitió a todos los cristianos ser filósofos. Esta apelación a quienes vivían la vida cristiana se inscribe en la continuación de la vida clásica, una vida que ha



sido admirada y respetada, sobre todo a los ojos de las personas educadas, tales como Libano, maestro de san Juan. Al mismo tiempo, llamando “filósofos” a los cristianos y “filosofía de vida” a la vida cristiana, san Juan sustituye al verdadero culto —el culto del *Logos*— retórico (de la escuela de Libano). El cristiano, sobre todo el monje, es aquel que ha eliminado todo lo que es superfluo en su vida y que dedica su vida a Cristo, y es ahora filósofo y profesor y el monasterio es la escuela del Verbo. En los tiempos de Juan Crisóstomo, para las personas eruditas como Libano, en los monjes quedaba representada la degradación de la cultura clásica. San Juan, por el contrario, se propuso mostrar que los monjes y los cristianos que viven como filósofos mejoran la cultura gracias a su comportamiento ético. Por otra parte, sobre la base general de la sabiduría pagana, aparece ahora una perfección, una nueva sabiduría que sobrepasa la sabiduría antigua, una nueva cultura religiosa con gran potencial. Al denominar a la vida monástica, o simplemente a la vida cristiana, una filosofía de vida, inicia un proceso de valorización de esta vida y de su integración en un linaje prestigioso. Los cristianos son los nuevos filósofos. De esta manera, Juan Crisóstomo alienta a los cristianos —siendo objeto de cierta burla por parte de los eruditos— a afirmar su identidad y, al mismo tiempo, su discurso se adapta al gusto de los paganos cultivados que formaban parte de su audiencia a fin de que estos se unieran a aquellos y conseguir así finalmente una la filosofía cristiana.

# LA VISIÓN GLOBAL DE DANTE: VER Y SER VISTOS EN LA *DIVINA COMEDIA*

PETER KALKAVAGE

**Resumen:** En este escrito se nos propone un recorrido por la *Divina Comedia* de Dante. A través de las referencias recurrentes a la vista y la visión en diferentes partes del poema, el autor analiza la perspectiva global del poeta y su visión del mundo como una comunidad global cuyas más altas expresiones son la interdependencia intelectual y el amor como caridad, que son las cualidades principales que atribuye a las almas en el Paraíso.

**Abstract:** *In this paper we are invited to embark on a trip through Dante's Divine Comedy. Through recurring references to sight and vision in different parts of the poem, the author analyzes the poet's global perspective and his view of the world as a global community whose highest expressions are intellectual interdependence and love as charity, the main features that he attributes to souls in Paradise.*

**Palabras clave:** Dante, Divina Comedia, comunidad, visión, ver.

**Key words:** *Dante, Divine Comedy, community, vision, seeing.*

16

“Las cosas de los amigos son comunes.”  
Proverbio griego (citado por Sócrates en el *Fedro*)

Es un placer estar hoy con ustedes, visitar la Universidad de Belmont y ver Nashville por primera vez. Mi charla está inspirada en su tema de este año: “Vivir en una comunidad global”. He elegido hablar de Dante porque su perspectiva global se adapta bien a este tema. Dante se atrevió a pensar en el conjunto de todas las cosas y a reflejar su visión en un poema único, la *Divina Comedia*.

El globalismo de Dante, su visión de conjunto, no se limita a la tierra sino que se extiende a todo el universo, incluyendo tanto el mundo espiritual invisible como el visible y corpóreo. Abarca lo humano y lo divino, lo natural y lo sobrenatural. Como sabemos por sus escritos y los acontecimientos de su vida, Dante se interesaba apasionadamente —se podría decir desesperadamente— por la comunidad y por “cómo va” el mundo. Para él el cosmos es la comunidad de comunidades. Esta comunidad afirma, en lugar de negar, la individualidad personal y todos los pequeños grupos locales a los que pertenecemos: nuestras ciudades, pueblos y vecindarios. En un nivel más íntimo, estos “pequeños escuadrones”, como los llamó Burke, incluyen nuestras familias, amistades, uniones sentimentales, relaciones con los colegas y lazos comunales forjados entre estudiantes y sus maestros y mentores.

La *Comedia* es una epopeya en primera persona que narra, o más bien canta, un viaje a través de las tres regiones del cosmos espiritual: Infierno, Purgatorio y Paraíso. Dante aparece en ella en dos formas, como el peregrino que hace el viaje y como el poeta que ingeniosamente lo relata. Nuestro poeta comienza recordando que estaba perdido en un bosque oscuro y cerca del suicidio espiritual, quizás incluso físico, habiendo perdido de vista lo que llama “el camino recto,” el camino de la virtud y la verdad<sup>1</sup>. La inspiradora de la epopeya fue Beatriz, amada y ángel guardián del poeta, a quien Dante conoció cuando ambos eran niños. El Cielo se apiada de Dante, y Beatriz, ahora en un trono en el Paraíso, desciende por él al Infierno — al Limbo, el lugar de los paganos virtuosos— donde convence a Virgilio, el poeta noble y humano de Roma y modelo poético de Dante, de servir a este de mentor y guía. Virgilio conduce a Dante a través del Infierno y el Purgatorio. Beatriz, su guía superior, toma entonces el relevo y lo lleva por el Paraíso. Al final del poema, Dante alcanza el mayor de todos los deseos: ve a Dios.

Nos embarcaremos en un viaje muy abreviado a través de las tres partes o cánticos, como se suelen llamar, del poema de Dante: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, para dar una idea de la visión global de Dante, su percepción del conjunto, y cómo las tres regiones de ese conjunto reflejan diferentes perspectivas de la comunidad. He escogido tres cantos, uno de cada cántico: del *Infierno*, el canto sobre la lujuria; del *Purgatorio*, el canto de la envidia; y del *Paraíso*, un canto sobre la fe frustrada por la inconstancia. En cada una de estas etapas se presenta una forma de ver y ser visto. Soy consciente de que muchos de ustedes no han leído la *Comedia*, o tal vez conocen solo el *Infierno*. Espero que mis observaciones les animen a leer el poema entero y a considerarlo no como un libro de clase, sino como un libro para toda la vida.

Antes de empezar, quisiera hacer tres observaciones. La primera es que la *Comedia* no es una descripción literal del más allá, sino más bien una representación alegórica de la totalidad desde la perspectiva de la eternidad, una revelación en imágenes de cómo son las cosas. En segundo lugar, como indican los primeros versos del poema, el viaje de Dante es también el nuestro —el viaje de la humanidad:

“Nel mezzo del cammin di nostra vita,  
mi ritrovai per una selva oscura”

“En medio del camino de nuestra vida, me encontré en una selva oscura” (primeras líneas del *Infierno*). Mi tercera observación surge de la segunda. El objetivo final de la *Comedia* es educar y convertir, no solo a

---

<sup>1</sup> Las traducciones inglesas de la *Comedia* en el texto original son de la versión de John Sinclair (Oxford, 1939), modificadas puntualmente por el autor. Las traducciones al castellano son del traductor de este ensayo siguiendo el texto original de Dante (N. del T.)

los lectores individuales, sino a todo un mundo perdido en un bosque oscuro que tiene que volver al “camino recto.”

PRIMERA PARTE: EL AMOR ENTRE RUINAS. El universo de Dante no es una extensión infinita, sino un conjunto limitado y cuidadosamente ordenado: una obra de arte. Es lo que los antiguos griegos llamaban *kosmos*, término que significa ornamento. Para esta noción es esencial una jerarquía o rango, un orden de lo elevado y lo bajo. El Infierno, el lugar de las almas perdidas, es la región más baja del cosmos de Dante: el inframundo. Dispuesto jerárquicamente, es un enorme embudo que llega al centro de la tierra. Los pecados menores son castigados más arriba, en los círculos menos constrictivos; los pecados más graves se castigan más abajo, en los más constrictivos. El embudo se formó cuando Satán, ahora aprisionado en hielo en el centro de la tierra, fue derrotado en su guerra contra Dios y arrojado desde el Cielo. Su caída, al hacer un agujero, también hizo una montaña en el otro lado de la tierra: el Monte Purgatorio, el embudo invertido donde las almas humanas, con la ayuda de Dios, superan la caída del hombre y escapan del Infierno. La caída de Satán de esta manera jugó su papel en la comedia divina. Trágica para él, fue cómica para nosotros, ya que produjo —de forma irónica y contra la voluntad de Satán— el lugar físico donde se permite a la historia humana tener un final feliz.

El Infierno, dice Virgilio a Dante, es el lugar de “las desdichadas gentes que han perdido la virtud del intelecto”. (Inf. 3, 17-18) Esto significa dos cosas: en primer lugar que estas almas, con la excepción de los paganos virtuosos del Limbo, han perdido el buen funcionamiento del intelecto y se han vuelto dementes; y también significa que todas estas almas, incluso las que están en el Limbo, han perdido toda esperanza de experimentar la visión de Dios, que es el fin de todo deseo y la fuente de la verdad, el ser, y el buen orden.<sup>2</sup>

El segundo círculo del Infierno, el que está justo por debajo del de los paganos virtuosos, contiene las almas de aquellos que se entregaron incondicionalmente a la lujuria. Su situación relativamente alta sugiere que la lujuria es el menos condenable de los pecados. Los lujuriosos tienen la sangre caliente en lugar del corazón frío y se sitúan apropiadamente lejos del hielo del Infierno central, que contiene las almas de los traidores. Dante llama a los lujuriosos “los pecadores carnales que sujetan la razón a la voluntad” (Inf. 5, 38-39), pues han invertido la jerarquía natural, el orden correcto de gobernante y gobernado. Aquí las almas son arrastradas en una tempestad caótica que los atormenta por toda la eternidad. Dante compara los espíritus

---

<sup>2</sup> Las tres regiones del conjunto se definen con respecto al intelecto — nuestra parte más alta, más divina. El Infierno es el lugar de aquellos que han perdido la virtud del intelecto y se asocia a menudo con la ceguera. El Purgatorio es el monte “donde la razón nos registra (*fruga*)” (*Purg.* 3, 3). El Paraíso es allí donde, en comunión con otros intelectos, florece el intelecto.

lujuriosos con aves, con grullas quejumbrosas y con estorninos cuyas “alas” obviamente no les sirven en la borrasca. El deseo de moverse y volar por su cuenta de las sombras, su libertad de movimiento, se ve constantemente frustrado. La tormenta materializa la pasión violenta y desordenada a la que estos tortolitos libremente sucumbieron. Es su pecado hecho visible. Virgilio identifica a los muchos personajes famosos que se hallan aquí, incluyendo a Semíramis, la reina asiria que legalizó el incesto para poder practicarlo y al mismo tiempo excusarse, convirtiendo la lujuria en ley. También están Dido, de la *Eneida* de Virgilio, Cleopatra, Helena, Aquiles, Paris, y Tristán. Todos ellos están relacionados de una manera u otra con la traición y la guerra. Dante siente una gran pena cuando oye a Virgilio nombrar a “los caballeros y damas de los viejos tiempos” y se asombra de que estén en el Infierno. (70-72). Sin embargo, es la pareja de amantes italianos contemporáneos la que llama la atención de Dante, porque de alguna manera los amantes permanecen unidos en la tormenta. Dante los llama “aquellos dos que van juntos y parecen tan ligeros en el viento” (74-75).

Los amantes son Paolo y Francesca, cuyo trágico romance es uno de los pasajes más célebres de la *Comedia*. Virgilio insta a Dante a llamar a los tortolitos italianos invocando “el amor que los conduce”. Al parecer, hay algo aquí que Dante tiene que aprender en esta etapa temprana de su viaje. Dante obedece y pide a los amantes que hablen, pero solo uno, Francesca, responde. El otro, consumido por la pena, no encuentra palabras y al final solo puede llorar (5, 139-142). Paolo y Francesca murieron a manos del marido de Francesca, que era también el hermano mayor de Paolo, cuando este sorprendió a los amantes *in fraganti*. Es por ello que Francesca se presenta ella misma y a Paolo como habiendo “teñido el mundo de sangre” (90).

Cuando Dante llama a los amantes, recurre de nuevo a la imagen de las aves. Los dos amantes se acercan “como palomas llamadas por el deseo, con las alas alzadas e inmóviles vienen por el aire al dulce nido” (82-3). En su retrato de Francesca, Dante recoge perfectamente el tono amable de una verdadera dama: educada, cortés, sensible y bienhablada. Sus palabras y su historia ablandan nuestros corazones al igual que el de Dante. El poeta no es un simple moralista: su poesía nos expone a la atracción de la trágica historia de Francesca y a los tiernos sentimientos que llevaron a ella y a su amante a la ruina, y nos hace ver lo que se siente al ponerse en su lugar, al encontrarse de repente con la dulce oportunidad del amor, aunque nos exhorta sin embargo a juzgar sus acciones a la clara luz de la razón. Es difícil creer que estemos en el Infierno.

Francesca empieza hablando a Dante sobre su hermosa casa en Rávena y, a continuación, sobre cómo el Amor les obligó a Paolo y a ella a hacer lo que hicieron. Su historia comienza con los ojos. Francesca era hermosa, y Paolo, al ver su belleza, fue atrapado por amor a lo que Francesca llama “la bella persona que me fue arrebatada”, es decir, su cuerpo mortal. El amor hace después su próxima jugada, que también incluye los ojos. Francesca, al ver la mirada amorosa de Paolo, fue

obligada por ese amor a amarlo en correspondencia, ya que el amor, como ella dice, “a ningún amado absuelve de amar.” Entonces llega el golpe de gracia: “El amor nos llevó a una misma muerte. Caina espera a aquel que apagó nuestras vidas”. El marido asesino es castigado en Caina, que está en el círculo más profundo del Infierno. Esta parte de la historia de Francesca muestra que los pecados más leves pueden provocar otros mucho más graves.

Francesca empieza tres tercetos seguidos con la palabra amor. La repetición “Amor, Amor, Amor”, es un conjuro y una invocación. Francesca es la gran sacerdotisa del amor, que habla en nombre del amor cortés y su cofradía de “caballeros y damas” adúlteros. Ahora en el Infierno, ella revive y cultiva eternamente su trágica devoción al dios de su elección. Eternamente atrapada, prisionera de su pasión —idéntica a esa pasión—, no se arrepiente, como todos los espíritus en el “ciego mundo” del Infierno (Inf. 4, 13). En el momento en que Francesca cedió al amor erótico, su visión, reducida y obstruida, no veía más allá de la satisfacción privada. Ella misma se cegó a las comunidades mayores a las que ella y Paolo pertenecían. En esta condición ciega todavía justifica y ennoblece su acto carnal, que trajo la desgracia para ella misma, su amante, su familia y, desde la perspectiva global de Dante, el mundo.

Dante, poeta del amor sensible a la cortesía femenina y a la pasión erótica, se siente profundamente conmovido por la historia de Francesca y le hace una pregunta inspirada en su propia abrumadora sensación de pérdida trágica por amor: “Francesca, tus tormentos me hacen llorar de dolor y pena, pero dime, en el momento de tus dulces suspiros cómo y por qué te concedió el amor el reconocer tus dudosos deseos (116-120)”, Francesca responde con una de las frases más citadas del poema: “No hay dolor mayor que recordar el tiempo feliz en la desgracia” (*Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria*, 121-123). El “tiempo feliz” es su unión con Paolo. Uno podría contrarrestar esta nostalgia con otro dicho: No hay nada más horrible que recordar un momento que creíamos feliz, pero que en realidad fue el comienzo de nuestra perdición.

Francesca cuenta a Dante a continuación cómo Paolo y ella llegaron a reconocer sus “dudosos deseos”. Los ojos están implicados de nuevo, esta vez en el acto aparentemente inofensivo de leer:

“Leíamos un día por diversión sobre Lanzarote, de cómo amor lo apresó, estando solos y sin sospecha alguna. Esa lectura suspendió muchas veces los ojos y nos cambió el color del rostro; pero solo un punto fue el que nos venció. Cuando leímos que la anhelada sonrisa fue besada por tan alto amante, este, quien nunca se separará de mí, temblando por entero me besó la boca. Galeote y reo fue el libro y quien lo escribió, y no leímos más por aquel día.” (129-138)

“Galeote” (*Galeotto*) es Gallehault, el caballero que sirvió como intermediario entre Lanzarote y Ginebra. En italiano, la palabra pasó a significar culpable, malhechor. El “punto culminante” en la historia, el



momento del beso, es el momento de la rendición de Paolo y Francesca, al igual que lo fue para los amantes del libro. En este momento fatal Francesca se convirtió en Ginebra y su amante en Lanzarote. La barrera entre la historia y la vida se desvaneció, pues el Amor puso una venda sobre sus ojos. En este estado onírico, Francesca se aleja de la realidad, o más bien la altera para que se ajuste a su ideal romántico. En el Infierno su autoengaño es eterno: el Infierno es el lugar de aquellos que han perdido la virtud del intelecto. Como revela Francesca, es también el repositorio cósmico de las ideologías perversas que distorsionan la realidad o la naturaleza y las reemplazan por un artificio.

Lanzarote y Ginebra son los traidores romantizados de un rey bueno y noble. Sus amoríos tuvieron un importante papel en la caída de Arturo y de Camelot. Su historia unió a nuestros amantes como una celestina amable y les animó a ceder a la conspiración de sus ojos. El libro era su señal y su excusa. Dante señala en este pasaje el peligro de este tipo de historias de amor que, al ennoblecer el amor ilícito, incitan a la destrucción de la confianza, el compañerismo y el orden de los que depende la sociedad. Tales historias, como Semíramis, convierten la lujuria en ley. Pueden cegar no nuestros ojos sino nuestras mentes, pues generan y promulgan preceptos y opiniones sobre el amor a los que es difícil resistirse pero que destruyen la jerarquía natural de gobernante y gobernado en el alma. Tomemos nota de que lo que aquí se juzga no es la pornografía, cuyos efectos corruptores son obvios, sino una obra literaria considerada como alta cultura. Un ejemplo más contemporáneo de esta cultura es *Tristán e Isolda* de Wagner, que también trata de caballeros y damas y de la traición a un buen rey. La ópera es mucho más peligrosa que la historia de Lanzarote y Ginebra, ya que combina el poder de la música con un nihilismo edulcorado. Los amantes de Wagner quieren algo más que el uno al otro: anhelan desaparecer en el *Atman* o Espíritu del Mundo y morir.

La revelación de que las historias de amor pueden tentar a las almas impresionables a su perdición eterna es sin duda en gran parte responsable de la reacción emocional extrema de Dante a lo que acaba de oír. Nos dice que se desvaneció de pena “y cayó como cae un cuerpo muerto”. Troqueos y aliteraciones reflejan en el texto el desmayo semejante a la muerte del poeta: *e caddi come corpo morto cade* (142). Dante se presenta aquí como un símbolo: su caída recapitula la caída del hombre, resultado del deseo inapropiado de conocimiento, y la combina con un desmayo que imita la “pequeña muerte”, como se suele llamar, del clímax sexual. Con esta *Liebestod* o muerte-de-amor, el canto de Francesca llega a su fin.

SEGUNDA PARTE: SI TU OJO TE HACE PECAR... Pasamos ahora de la belleza seductora del amor transgresor a la fealdad de la envidia. El orgullo puede ser hermoso; recordemos el Satán del *Paraíso Perdido* de Milton. La ira también: pensemos en Aquiles, bello en su rabia juvenil. La pereza (en francés, *ennui*) tiene su encanto, lánguido e indolente. La

lujuria, como hemos visto, se puede poetizar con peligrosa facilidad. La gula puede asumir el aspecto atractivo del banquete opulento y ceremonioso. La codicia se puede hacer parecer heroica —pensemos en la clamorosa oda de Gordon Gekko a la codicia en la película de Oliver Stone *Wall Street*. Pero la envidia no tiene héroes: hay algo rastrero, ajado y mezquino en ella que resiste todo embellecimiento. No queremos verla, y mucho menos reconocerla en nosotros mismos.

Entonces, ¿qué es la envidia? Santo Tomás la llama “pesar por el bien ajeno.” Otra palabra para ella es *resentimiento*, la condición de resentimiento constante, que a menudo se expresa en la frase “no es justo”. La otra cara de la envidia es la alegría por la desgracia ajena. Se trata de *Schadenfreude*, una palabra que ha pasado a usarse en inglés. La palabra italiana para la envidia, *invidia*, es afín al verbo *videre*, ver, y deriva del verbo latino *invidere*, “mirar mal, echar mal de ojo”. La envidia, en otras palabras, es, como la lujuria, una enfermedad de los ojos. Es lo opuesto a la caridad, la bondad y la misericordia.

Como dije antes, el Purgatorio es la montaña donde la razón nos registra, el lugar donde las almas penitentes se dedican al escrutinio clarividente e incesante de sus vidas pasadas. Es una colonia penitenciaria en la que las almas cumplen condena y soportan los tormentos correctivos que devuelven al alma su integridad y su vigor originales. Las almas no están confinadas aquí en un círculo, como en el Infierno, sino que suben por la montaña en espiral a medida que ascienden hacia la perfección moral y la libertad racional. En la cima del Monte Purgatorio está el Jardín del Edén, el lugar de la dicha terrenal. Una vez allí, las almas purificadas ascienden más alto, en su viaje al Paraíso celestial, el hogar primigenio de las almas.

En el primer nivel o terraza, Dante es testigo de la purgación de la soberbia. Esto tiene lugar en la base de la montaña porque la soberbia, la arrogancia, es la base de todo pecado y de la rebelión contra la ley de Dios. Los soberbios acarrean enormes piedras a la espalda. La pesada carga subyuga el orgullo y enseña humildad. La terraza de la soberbia, como descubre Dante para su asombro, está adornada con hermosas esculturas que admirar. Hay murales que representan actos de humildad y un pavimento tallado que describe las consecuencias del orgullo.

Justo por encima de la terraza de la soberbia se sitúa la terraza de la envidia. No hay en ella obras de arte sino solo roca estéril de un color lívido, con el tinte azul negruzco tradicionalmente asociado con la envidia: el color de un moretón. Este es realmente el color psíquico de los envidiosos, siempre magullados, siempre ofendidos por algo. De todos los tormentos del Purgatorio, el que purifica la envidia es el más inquietante y el más parecido a los del Infierno. Al principio, Dante no ve y solo oye las almas que oran y se lamentan. Sus mantos lívidos las vuelven indistinguibles del borde de piedra sobre el que se inclinan. Se les ha negado el ser vistos por los demás, por lo menos con facilidad. Cuando Dante consigue ver a los penitentes, llora de compasión. Llevan “groseros cilicios” y parecen mendigos ciegos pidiendo limosna en la puerta de una

iglesia. Los envidiosos están ciegos realmente: tienen los párpados cosidos con un hilo de hierro “como se hace con un halcón salvaje cuando no se está quieto” (13, 70-72). Cuando Dante ve esto, se siente como si estuviera cometiendo un ultraje “viendo a otros sin ser visto” (*veggendo altrui, non essendo veduto*, 74). Su mala conciencia nos recuerda que la comunidad humana depende del reconocimiento y la estima mutuos, esto es, de una visión compartida. Ver a los demás sin ser visto es espiarlos; hay algo indecente en ello, y Dante tiene razón al sentirse incómodo.

En su condición ciega y miserable, los envidiosos se ven forzados a sentir la necesidad de otros seres humanos. Todos ellos se apoyan unos sobre otros: “el uno aguantaba al otro con el hombro y todos se sostenían en la cornisa.” (59-60) De esta manera, el Purgatorio restablece el hábito perdido de ver y apreciar la bondad natural y la necesidad de la interdependencia humana, de la comunidad humana. En cuanto al aspecto más repulsivo de su expiación, los párpados cosidos, podría entenderse cínicamente solo como una represalia divina —los envidiosos veían con desagrado los bienes ajenos y ahora deben pagar por ello— pero eso sería ignorar la función terapéutica del tormento. Al igual que todos los demás pecados, la envidia daña el alma del pecador, y en particular, deteriora la capacidad racional del alma para ver lo que es bueno por naturaleza. La envidia hace explícito este aspecto del pecado: los envidiosos tienen dañada su capacidad de ver bien y de alegrarse al ver los bienes de otras personas. El alambre que atraviesa los párpados es la cura violenta de una visión violenta: el envidioso desea ver lo bueno —ya sea riqueza, éxito, poder, posición, belleza, talento, o popularidad— pero sin embargo lo ve arruinado y negado, simplemente porque no es suyo. La envidia es una herida autoinfligida, una ceguera deliberada, y el alambre a través de los párpados sirve para suturar la herida y finalmente restaurar la visión clara de lo que es bueno independientemente de su poseedor.

En este canto y en toda la *Comedia*, la bondad natural encuentra su imagen en el Sol, que otorga incondicionalmente sus dones de luz y calor a todos por igual. El Sol es para Dante la imagen de la razón natural. En el inicio mismo del canto, Virgilio se dirige al Sol en una hermosa oración, reconociendo en él la liberalidad que la envidia destruye:

“Oh dulce luz en la que entro confiado por el nuevo camino, llévanos tú”, dijo, “como se debe guiar a quien entre ahí. Tú calientas el mundo, y tú sobre él luces; si otra razón no apunta a lo contrario, tus rayos deben ser siempre nuestra guía.” (13, 16-21)

Esta “otra razón” se refiere a los agentes de la luz sobrenatural, los ángeles con los que Dante y Virgilio se encuentran en el camino.

Dante ve cómo los penitentes derraman lágrimas bajo sus párpados cosidos. Se dirige al grupo con expresiones de esperanza: “Oh gentes seguras de ver la luz en las alturas que es el solo objeto de vuestro deseo” (85-87) y pregunta después, naturalmente, si hay italianos aquí, pues quiere saberlo para poder ayudar a sus compatriotas rezando por que su tormento pueda abreviarse.

La primera alma en responder es la de Sapia, una mujer noble de Siena. Su afiliación política la llevó a ser exiliada de su ciudad natal, como también Dante, por razones similares, fue exiliado de su Florencia natal. Sapia se dirige a Dante gentilmente, como había hecho Francesca, pero también corrige lo que ella percibe como un énfasis excesivo en la identidad política, que es a menudo fuente de envidias: “Oh, hermano”, dice, “todos somos ciudadanos de una sola ciudad verdadera” (94-95). Sapia habla como si ya estuviera en el Cielo, la Ciudad de Dios, donde la identidad política y las políticas de identidad no tienen sentido. Y bien puede hacerlo, ya que los que están en el Purgatorio tienen la dicha eterna asegurada. Su discreta corrección del nacionalismo de Dante nace de su nueva sabiduría, de su educación en proceso para trascender la envidia, y nos recuerda las rivalidades feroces entre ciudades que afligieron Italia en la época de Dante. La lección no es que el amor por lo propio sea malo, sino que, cuando la envidia lo corrompe, conduce al odio partidista y a la guerra. En los dos cantos dedicados a la envidia, la política está en primer plano, pues la política es el ámbito de la experiencia humana en el que la envidia y el deseo de demonizar y destruir se muestran más activos, como bien sabía el Dante exiliado.

Sapia juega con su nombre, que se asemeja a *savia*, sapiente o sabia: “sabia no fui aunque me llamaron Sapia,” dice, “y me alegraba mucho más de los males ajenos que de mi propia suerte.” (108-111) Cuenta a Dante que estaba loca, *folle*, ya que en la edad madura, cuando debería haber pensado en su próximo fin, se permitía una envidia infinita, insaciable. Nos narra luego la historia de cómo, desde su castillo cerca de la ciudad de Colle, vio la batalla en la que el ejército de sus conciudadanos, los del partido político que la había expulsado, fue derrotado por los florentinos de su propio partido. Ella había rezado para que llegara ese día, y llegó, aunque no por sus oraciones, sino porque Dios lo quiso así (117). Al ver muerto en la batalla a uno de los líderes de Siena, su sobrino y enemigo político, Provenzan Salvani, se alegró, o, como ella misma dice, “sentí una alegría sin igual”. Tan contenta estaba que ya no le importaba lo que le pasara. Alzó la “mirada audaz” a Dios y exclamó: “¡Ahora ya no te temo!” Salvani, el sobrino, aparece en un canto anterior, en la terraza de la soberbia (11, 109 y siguientes). La complicada situación política muestra cómo la envidia enfrenta unas ciudades contra otras, partido contra partido, en la locura envidiosa de una carrera por la supremacía. La envidia destruye la unidad natural, desgarrar familias e incluso hace que unos parientes se regocijen por la muerte de su propia carne y sangre. Pensemos en Caín, el paradigma de la envidia, que mató a su hermano cuando los sacrificios de Abel fueron aceptados y los suyos no.

Casi al final de su vida, Sapia se arrepintió de su envidia, que para entonces se había vuelto un hábito empedernido, y se habría arrepentido incluso más tarde y hubiera tenido que esperar en la antesala del Purgatorio con los demás arrepentidos de última hora si no hubiera sido

por Pier Pettinaio, un ermitaño pobre y santo que rezó por que su espíritu cambiara.

La eficacia de la intercesión a través de la oración es un tema recurrente en el poema y es importante en el Purgatorio. Como menciona uno de los penitentes más abajo en la montaña, “se adelanta mucho aquí a través de los de allá”, es decir, de aquellos que aún viven (3, 145). El rescate de Dante de la selva oscura comenzó con una cadena de mujeres intercesoras: María rogó a Lucía, quien pidió a Beatriz que ayudara a Dante (Inf. 2, 94 a 104). La oración es un ejemplo de la visión global de Dante y de su apasionado interés por la comunidad. La intercesión de la oración reafirma la comunidad de los vivos y los muertos. Los vivos y los muertos con esperanzas rezan los unos por los otros y de este modo, ambas partes practican la virtud de ver más allá del propio interés y de ocuparse activamente del prójimo; cada una desea el bien a la otra, de hecho, el más alto de los bienes. La intercesión es el reconocimiento de que todos estamos conectados en espíritu. Es la unión de todas las almas esperanzadas y el medio por el que participan activamente —y de alguna misteriosa manera también influyen— en la voluntad de Dios. La oración es a la vez racional y profundamente humana dentro del mundo gobernado por la gracia que Dante concibe.

En los últimos momentos de su discurso, Sapia pide a Dante que rece por ella y que limpie su nombre entre sus familiares supervivientes, informándoles de que se encuentra entre los destinados a la dicha a pesar de su vida en pecado. Pero luego hay un cambio de tono cuando Sapia lanza una última pulla a sus paisanos de Siena, que en su vanidad quisieron establecer un puerto que rivalizara con los de otras ciudades y construir una flota imponente en proporción (151-154), advirtiéndoles de que fracasarán miserablemente. Podríamos inferir que Sapia parece estar todavía en las garras de la envidia, pero es probablemente más justo considerar su crítica como un producto de su visión esclarecida de la envidia y de los acontecimientos en la tierra. Como autoridad ejemplar en la envidia, ella refleja sin duda el propio juicio de Dante sobre los vanidosos sieneses.

En el segundo canto sobre la envidia, Dante se encuentra con un noble italiano, Guido del Duca, quien expresa su consternación por el destino de su ahora decadente comarca de Romaña. El tono de Guido no es de resentimiento sino de desconsuelo y se asocia a la nostalgia por la virtud y la gloria de otros tiempos. La envidia de Sapia era alegría por el sufrimiento ajeno; Guido confiesa haber cedido a la otra cara de la envidia: dolerse del bien ajeno. El acento se pone de nuevo en los ojos, esta vez añadiendo una particular fisiología de la envidia: “tan inflamada de envidia estaba mi sangre que si veía a alguien estar alegre me hubiera visto ponerme todo lívido. De lo que sembré recojo esta cosecha” (14, 82-85). Y continúa diciendo: “Oh raza humana, ¿por qué pones tus miras donde es necesaria la exclusión de toda compañía?” (86-8).

Esta frase, “la exclusión de toda compañía” (*di consorte divieto*), será nuestra transición del Purgatorio al Paraíso. En el siguiente canto,



Dante pide a Virgilio que le explique estas palabras, que le desconciertan (15, 44-45), a lo que Virgilio responde diciéndole que los hombres ambicionan bienes que no pueden ser compartidos, como la riqueza, la fama o el poder político. Unos pueden tener más solo si otros tienen menos; e incluso si estos bienes se distribuyeran por igual, lo poco que nos tocaría, mientras lo tuviéramos sería nuestro y no de otros. Esto revela la completa ceguera humana, la incapacidad de ver el bien que es común y compartido por naturaleza, un bien del que uno tiene más cuanto más da. Este bien milagroso es lo contrario de la envidia: el amor como caridad. Es el más alto principio del compañerismo y la fuente sobrenatural de todas las formas menores de la comunidad humana.

Virgilio, aunque pagano, está sorprendentemente bien informado de las condiciones del Cielo cristiano. Dirige la atención de Dante a “la más alta esfera”, donde dice: “cuantos más son los que dicen *nuestro*, más ventura tiene cada uno y más brilla la caridad en ese claustro” (55-57). Virgilio prosigue describiendo el amor que emana de Dios, “ese bien infinito e inefable”. Este Bien Superior se da infinitamente y, al entregarse, vuelve a sí mismo enaltecido por aquellos a quienes se ha dado: “y cuantas más almas aman allá arriba más hay que son bien amadas y más se ama y como un espejo la una corresponde a la otra” (73-75). Virgilio señala después a su sucesora, Beatriz, la encarnación de la luz sobrenatural, y dice a Dante que ella “te libraré de este y de cualquier otro deseo” (77-78). Seguiremos las indicaciones de Virgilio.

TERCERA PARTE: LA COMUNIDAD DE MENTES Y CORAZONES. En la cima del Monte Purgatorio, Virgilio abandona a Dante sin decir adiós — simplemente desaparece— y Dante se desespera. La separación es, sin embargo, necesaria: nuestro poeta requiere desde este punto una guía superior, alguien que lo pueda llevar más allá del reino de la razón natural. Virgilio dirigió a Dante por medio de su discurso iluminado; Beatriz también habla a Dante con palabras iluminadoras, pero ella también le guía porque Dante la ama y le orienta en virtud de su belleza, que manifiesta la gracia de Dios.

A lo largo del *Paraíso*, Dante pone un énfasis particular en los ojos de Beatriz, que son una imagen de la facultad intelectual divina: la aprehensión intuitiva de la verdad. No nos dice el color o la forma de sus ojos; lo que importa es su enfoque: están firmemente fijos, como el ojo de un águila, en el punto de lo más alto del Cielo desde el que Beatriz descendió por amor de Dante y al que anhela volver. Su mirada guía a su enamorado no por miradas de vuelta, sino dirigiendo la mirada del poeta hacia arriba y más allá de ella misma. Como en cierto momento le dice a Dante: “el Paraíso no está solo en mis ojos” (18, 21). Los ojos de Beatriz dirigen la visión de Dante al conjunto de todas las cosas y, en última instancia, a Dios. Son un correctivo de la visión constrictiva y posesiva de Paolo y Francesca.

El Paraíso, como el Infierno y el Purgatorio, tiene niveles. Esto es un escollo para la mayoría de los lectores. ¿Cómo puede el Paraíso, el lugar



de la felicidad perfecta, tener grados o rangos? Por decirlo usando una expresión que Dante inventa, ¿qué significa que algunas almas estén más *imparadiseate* (“en el Paraíso”) que otras? Dante discute este mismo problema con uno de los bienaventurados, Piccarda Donati, quien ocupa el menor grado de felicidad y es la primera alma que Dante se encuentra en esta última parte de su periplo, a quien podríamos llamar el heraldo de los Cielos. Piccarda completará mi tríada de mujeres amables en la *Comedia* y nos introducirá en la esfera de la comunidad perfecta y de la visión perfecta.

En el *Paraíso* acompañamos a Dante volando por los cielos visibles, que se organizan de acuerdo con la astronomía ptolemaica de la época del poeta. Según este esquema, el cosmos es una esfera que gira, en el centro de la cual se sitúa la Tierra. Siete cuerpos celestes orbitan alrededor de la Tierra: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Viene a continuación la esfera de las estrellas fijas, y, finalmente, la capa más externa del universo visible, el llamado cristalino, la primera esfera corpórea en ser tocada y movida por el amor de Dios. Cada órbita corresponde a un nivel del Paraíso; es decir, a un modo distinto de estar “en el Paraíso”: la Luna a la fe frustrada por la inconstancia, Mercurio al servicio deslucido por la ambición, Venus al amor empañado por el libertinaje; y en las regiones superiores, el Sol representa la sabiduría, Marte el valor, Júpiter la justicia y Saturno la templanza. Al contrario de lo que podríamos imaginar, Dante no pisa realmente estos lugares. Los cuerpos celestes están hechos de una materia que es permeable y receptiva: una imagen de la condición espiritual receptiva a la gracia de Dios y de la cordialidad que los bienaventurados tienen unos con otros y hacia los recién llegados. Dante entra en cada cuerpo celeste, a los que las almas del Paraíso han descendido por deferencia hacia las facultades aún imperfectas del poeta.

Encontramos a Piccarda en la esfera de la Luna, el más bajo de los cuerpos celestes. El aspecto luminoso de la Luna tiene manchas oscuras o tachas, una característica muy adecuada a la fe frustrada por la inconstancia. Las almas aquí están ansiosas por hablar con Dante, quien a su vez se muestra encantado por su interés y deseo de conocer la identidad de un alma en particular, que parece “más inclinada a conversar”, a la que se dirige en términos corteses: “Oh bien formado espíritu, que en los resplandores de la vida eterna conoces la dulzura que, no probada, no se puede concebir, me será grato si me complaces diciéndome tu nombre y tu suerte”(37-41). Piccarda contesta “con ojos sonrientes” y le cuenta que en el mundo ella era una “hermana virgen”, y que si él buscaba en su memoria recordaría quién era. Piccarda había hecho votos como clarisa pero fue forzada por su hermano, Corso, a abandonar el convento y entrar en un matrimonio que mejoraría las perspectivas políticas de la familia. Poco después de la boda, ella murió. Debido a la ruptura de sus votos ocupa el grado más bajo de los Cielos. Piccarda responde a continuación a la segunda parte de la pregunta de Dante, sobre la suerte de todas las almas en este nivel:

“Nuestros afectos, que solo se inflaman por lo que place al Espíritu Santo, se alegran de conformarse a su orden, y esta suerte que parece tan baja nos fue dada por haber descuidado nuestros votos y haberlos hecho en vano.” (52-7)

El lenguaje de conformidad a una orden se ajusta a la vocación de Piccarda como monja. Puesto que los afectos y sentimientos se han transformado en el ascenso al Paraíso, la conformidad no es sumisión a un tirano o mero deber, sino la entrega jubilosa de la propia voluntad al Ser que solo desea lo que es bueno. En esta comunidad perfeccionada de voluntades, cada voluntad celebra su libertad de movimiento. Se vuelve eternamente infalible. Podríamos objetar que la voluntad no puede ser libre si ya no decide ni tiene opciones, pero eso sería como criticar a un violinista tan excelente que ni siquiera se sintiera tentado a tocar mal ni considerase la posibilidad de equivocarse. Mientras vivimos en cuerpos mortales, la libertad de nuestra voluntad es la libertad de elegir, pero la perfección de la voluntad consiste en aspirar siempre a un bien que se ve con claridad. La libertad, aquí, es una realidad, no una mera posibilidad.

Dante pregunta después a Piccarda lo que todos le preguntaríamos si estuviéramos en su lugar: “Pero dime, los que sois aquí felices, ¿deseáis un puesto más alto, para ver más y ser más queridos?” (64-6). Esta pregunta nos lleva de vuelta a los cantos sobre la envidia, y delata la visión aún imperfecta de Dante. Su pensamiento sigue siendo terrenal y político (en un sentido negativo). De hecho, si las almas en esta región del Cielo desearan algo más serían en realidad como nosotros: propensos a la ambición, la lujuria y la envidia. Aquí percibimos una de las principales funciones del Paraíso de Dante: el Paraíso es el “lugar” de las almas individuales que tenían fe en Cristo y están purgadas de todo pecado, pero también es el modelo de una ciudad o reino ideal, una comunidad de corazones y mentes que ha sido limpiada de codicia, envidia, luchas partidistas, y del deseo insaciable de *más*. A medida que Dante asciende por los distintos rangos celestes, se instruye en ese ideal perfeccionado de comunión tan tristemente ausente en su amada Italia y en el mundo en general.

Piccarda responde a la pregunta de Dante “con tanta alegría que parecía arder en el primer fuego del amor”, pues la pregunta le da la oportunidad de recordar el comienzo temporal de su felicidad eterna, el momento en que se enamoró de Dios:

“Hermano, la virtud de la caridad acalla nuestra voluntad y nos hace desear solo aquello que tenemos y no anhelar nada más. Si quisiéramos subir más alto, nuestros deseos estarían en desacuerdo con el designio de aquel que nos ha situado aquí, lo que como verás no puede darse en este lugar, si consideras su naturaleza y si es necesario vivir aquí en caridad. Es incluso un principio de esta existencia bienaventurada el mantenerse dentro de la voluntad divina para que puedan aunarse nuestras voluntades de modo que, pasando de una esfera a otra por este reino, agrade a todo el reino al igual que a nuestro rey que nos hace desear su voluntad. Y en su voluntad está nuestro reposo: es el mar

en el que todo confluye, tanto lo que ella crea como lo que hace la naturaleza.”  
(70-87)

Este pasaje contiene una de las más bellas líneas de la *Comedia*: “y en su voluntad está nuestro reposo” (*E'n la sua volontade è nostra pace*, 85). El verso se hace eco de la famosa frase de las *Confesiones* de San Agustín: “Nuestro corazón está inquieto hasta que descansa en Ti”. La respuesta de Piccarda, que recuerda a Sapia dirigiéndose a Dante como a un hermano, combina ardor y claridad intelectual, calor y luz. La unión de ardor y claridad es típica de las almas en el Paraíso. Sin claridad, el ardor sería un simple sentimiento sin fundamento en la verdad —sería ciego— y sin ardor, la claridad —mente sin corazón— sería triste como comprender un buen chiste pero no encontrarlo gracioso.

Piccarda habla con conocimiento de la voluntad perfeccionada, no solo porque es humilde, sino porque está bañada por la luz del conocimiento, que da forma a su enseñanza sobre la voluntad y la comunidad de voluntades. La visión intelectual de Piccarda no se limita a su nivel, sino que se extiende a todo el Paraíso, lo que se hace evidente cuando dice que el esquema jerárquico de los Cielos “agrada a todo el reino”. Piccarda habla en nombre de toda la comunidad celestial, unificada y armoniosa por la voluntad infalible de Dios. Algunas almas pueden estar limitadas en su grado de felicidad, pero todas tienen acceso a Dios, a las demás y a la totalidad del Paraíso. Las almas de todos los niveles, es decir, en todos los modos de estar en el Paraíso, gozan de la unidad y la felicidad de todo el reino. No están espacialmente confinadas en sus niveles, como la imagen astronómica las representa, sino conectadas espiritualmente con todos los otros niveles. Dios quiere a cada alma en su lugar apropiado, su verdadera posición, y cada alma se alegra de estar donde está porque ve con perfecta claridad que su situación agrada a toda la comunidad y a Dios. La sabiduría endulzada por la caridad desecha la carga del deseo egoísta y hace al alma libre y capaz de ver y amar el bien de los demás y del conjunto. Piccarda no solo se alegra de estar donde está sino que también se alegra de que las almas “más arriba” estén donde están. En su perfecta trascendencia de la envidia y su clara visión intelectual del todo, ella no está “casi” sino completamente en el Paraíso, en el sentido de que disfruta de la mayor felicidad que le permite su naturaleza.

Dante lo entiende: “entonces me pareció claro”, dice, “que en todas las partes del Cielo es Paraíso, aunque la gracia del Sumo Bien no descende en todas del mismo modo” (3, 88-89). Su percepción se hace eco de las primeras líneas del *Paraíso*: “La gloria de Aquel que mueve todas las cosas penetra por todo el universo y brilla en una parte más y en otra menos”. El poeta pide a Piccarda que le cuente qué pasó para que ella fuese inconstante en su voto. Ella narra su historia, que ya sabemos, y luego se sumerge de nuevo en el mar de su gozo inefable cantando el *Ave María*.

Pero la historia de Piccarda inquieta a Dante, como descubre Beatriz por la expresión de su rostro. Se pregunta, al igual que nosotros, ¿cómo se la puede culpar por su voto incumplido, ya que se vio obligada a abandonar el convento? Beatriz responde con una dura lección que revela la aterradora seriedad de los votos y le dice que Piccarda, al ceder a la exigencia que se le impuso, la secundó de hecho. Había una manera de haber mantenido su promesa y permanecer constante: podría haber “huido de nuevo al lugar santo”, desafiando a su hermano y arriesgándose al martirio (4, 81). De haber hecho eso, habría imitado a San Lorenzo, quien se burló de los verdugos que le quemaban a causa de su fe (“¡Dadme la vuelta: ya estoy hecho de este lado!”), o al general romano Mucio Escévola, que metió la mano en el fuego cuando fue capturado por sus enemigos. La verdadera fe es como el fuego, pues por mucho que se vea forzada de un modo u otro por circunstancias violentas, se resiste a desviarse de su impulso natural de arder hacia arriba, hacia el Cielo. Esta es la fe que les faltaba a Piccarda y a sus semejantes.

Mi intención, sin embargo, es alabar a Piccarda, no criticarla. Es verdad que le faltaba ardor y que sobrestimó la fuerza de sus pulmones — su capacidad natural de respirar el Espíritu de Dios— e hizo un voto que no podía cumplir; pero su misma limitación, que es parte integral de su personalidad, embellece el Cielo y completa la jerarquía celestial, la escala de posibles variedades de bienaventurados y de condiciones felices. El Cielo no solo permite a Piccarda estar entre los bienaventurados sino que se alegra de verla allí; hemos de pensar que Dios está contento de tenerla allí. Ella es una de las joyas del Cielo, que contribuye a la felicidad de todos, como la Luna que adorna el cielo nocturno. Su particular encanto radica en su trascendencia sublime de la envidia y su capacidad para alegrarse en su modesta posición de su perfecto conocimiento de sí misma y de la naturaleza comunitaria del conjunto.

A lo largo de este escrito he puesto de relieve la importancia de la visión, y, en particular, de la visión recíproca o mutua, que es la estima mutua y la buena voluntad que cohesionan una comunidad. Esta visión requiere la capacidad de reconocer las virtudes de los demás. El *Paraíso* dramatiza este reconocimiento mutuo en los discursos de Santo Tomás de Aquino, un dominicano, y San Buenaventura, franciscano, a quienes Dante encuentra en la esfera del Sol. Tomás y Buenaventura son los abanderados, respectivamente, del conocimiento y del amor. Santo Tomás canta las alabanzas de San Francisco, su otro (11), y Buenaventura canta las alabanzas de Santo Domingo, su otro (12). Este reconocimiento mutuo —el generoso acto de hacerse a un lado y poner a otro en el centro de atención— recuerda la caridad bellamente descrita por Virgilio en la terraza de la envidia. Ambos santos ven más allá del sectarismo de sus órdenes, que en la tierra eran a menudo rivales. Su reciprocidad casi como un baile en pareja proporciona un modelo para la reconciliación terrenal entre diferentes individuos virtuosos y entre diversas doctrinas rectas. Este deleite en la complementariedad de los diversos aspectos de una sola verdad impregna la totalidad del Paraíso, donde cada alma ve y disfruta la

contribución, que hacen almas muy diferentes, al bien común y a la visión común. Cada uno ve y se ve, reconoce y se reconoce. Esta transparencia metafísica se asienta, debemos señalar, en la naturaleza misma del Dios cristiano, que es una comunidad de personas. La dichosa relación consigo mismo y el perfecto amor a sí mismo de Dios son, para Dante, la causa final y el principio de las interrelaciones luminosas y de la complementariedad de las almas perfeccionadas.

CONCLUSIÓN: LA SÍNTESIS POÉTICA DE DANTE. En otro lugar más alto del Paraíso, más cerca de la causa primera de todas las cosas, Beatriz enuncia una de las enseñanzas centrales del poema: ver, dice, es la verdadera medida de la beatitud. La visión intelectual, personificada en el conocimiento intuitivo de que gozan los ángeles, siempre guía y el amor siempre la sigue (28), lo que se corresponde con nuestra experiencia ordinaria: amamos lo que ya se nos ha presentado y manifestado como bello. De esta manera, la luz del conocimiento debe preceder y cimentar la calidez y el anhelo del amor: la visión es primordial. De no ser así, si el amor como emoción fuera lo principal, ese amor podría degenerar fácilmente en la egolatría voluptuosa de Francesca. Estaríamos enamorados de nuestros sentimientos, no del objeto que los provoca. Solo el amor guiado por una mente clara percibe realmente las cosas como son y la verdadera esencia de los demás. Este es el amor que despierta Beatriz, a quien Dante en cierto momento llama “aquella que *imparadisa* mi mente” (*Par.* 28, 1).

La visión global de Dante encuentra su expresión más clara en una obra en prosa latina, titulada *Monarquía*, que Dante escribió mientras estaba componiendo el *Paraíso*. En este escrito, que está dedicado al gobierno del mundo, Dante hace hincapié en dos cosas importantes. La primera es que nuestra vocación más elevada es el cultivo del intelecto — la parte que es a la vez distintivamente humana y divina en nosotros—, y la segunda es que los humanos somos por naturaleza seres comunitarios y ejecutamos mejor nuestro potencial intelectual en común. Ningún intelecto humano es autosuficiente, porque entonces sería Dios. Nos necesitamos unos a otros, no solo para las cosas básicas de la vida, o porque somos seres sociales, o para la práctica moral, sino también para el enriquecimiento y expansión de nuestras mentes. Esta cooperación global —la transparencia de todas las mentes que aman la verdad— es imposible, sostiene Dante, si no hay paz en el mundo, que es el objetivo principal de la buena política. El poeta además afirma que esta paz no puede darse sin un único emperador virtuoso que haga cumplir el imperio de la ley y ponga fin a los conflictos y a la guerra.

La *Comedia* de Dante es un canto a la interdependencia intelectual humana. Es la síntesis de todo lo que Dante aprendió de otros grandes talentos. En su visión de un conjunto o cosmos ordenado, el poema celebra la victoria definitiva de un sentido cómico de la vida sobre el trágico, la victoria de la esperanza sobre la desesperación. La *Comedia* nos anima a compartir su esperanza, a imitar su visión global y a



promover el bien común. Nos exhorta —exhorta a todo el mundo— a salir de la selva oscura del encierro en uno mismo y a practicar los gestos amables, pero a menudo exigentes, de la buena voluntad y la visión compartida.

# ENTRE POLÍTICA Y ESTÉTICA: LA IDEA DE LA DEMOCRACIA LIBERAL EN LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE JOHN DEWEY

KRZYSZTOF PIOTR SKOWROŃSKI

**Resumen:** la problemática entre arte y política es un asunto clásico de la filosofía. Quizá uno de los temas principales en este sentido sea la cuestión de la trascendencia y su relación con la democracia. El autor lidia con ello a través de la obra de John Dewey y su posición pragmatista.

**Abstract:** *the problems between arts and politics are a classic matter in philosophy. Maybe one of the main topics in this sense is the question about transcendence and its connection with democracy. The author deal with it through the works of John Dewey and his pragmatist point of view.*

**Palabras clave:** arte, política, trascendencia, estética, democracia.

**Keywords:** *arts, politics, transcendence, aesthetics, democracy.*

33

En este texto analizaré muy brevemente la interrelación entre estética y política como cuestión de práctica social según el pragmatismo de John Dewey, una idea articulada principalmente en su influyente obra *Arte como experiencia* (1934).<sup>3</sup> Voy a hacerlo en la convicción de que este tipo de conexión se ha dado en numerosos casos en el pasado y ocurre también en la época contemporánea, por lo que no conviene ignorarla ni en las reflexiones sobre las obras artísticas ni en la discusión de las ideas estéticas. No se supone aquí, o no se sugiere de ninguna manera, que haya una intencionalidad “forzada” por parte de los autores de las obras o de las instituciones que las promocionan o respaldan; no quiero decir, y tampoco Dewey u otros pragmatistas lo dicen, que los artistas o las instituciones artísticas intenten siempre o predominantemente contextualizar políticamente sus obras y sus ideas, aunque eso ocurre a veces. Lo que Dewey nos dice es que los artistas transmiten en sus obras, a menudo involuntariamente, elementos políticos —así como elementos culturales, morales y religiosos—, y que hay también otros aspectos de sus producciones que son (o pueden ser) recibidos políticamente en diferentes contextos históricos y sociales, por ejemplo cuando esas obras las reciben y comentan otras generaciones de personas que viven en circunstancias diferentes.

---

<sup>3</sup> Quiero dar gracias al profesor Ángel Manuel Faerna García-Bermejo, de la Universidad de Castilla-La Mancha, por su ayuda con la revisión lingüística de este texto.

No estoy seguro de si Dewey escribió alguna vez sobre este ejemplo, pero me parece que el *Cuadrado Negro* (1915) del pintor ruso vanguardista Kazimir Milevich puede servirnos como una buena ilustración de este fenómeno general, ya que ese tipo de pintura puede parecer totalmente inocente políticamente porque no incluye referencias —convencionales, simbólicas, metafóricas u oscuras— al mundo figurativo. Milevich, el autor del cuadro, no intentó “colocar” en su obra elementos políticos, y la propia obra está privada de cualquier manifestación en ese sentido. Sin embargo, en la época del comunismo, por no hablar del caso más extremo del nazismo alemán, los pintores abstractos fueron discriminados y sufrieron persecución por las autoridades gubernamentales a causa de su independencia intelectual, su experimentalismo artístico y por negar la política cultural oficial —todo eso manifestaban las obras abstractas. Por tanto, en algunos contextos políticos, el *Cuadrado Negro*, una obra artística, puede ser un símbolo de reacción moral, de rebelión política y de independencia intelectual. En cambio, en nuestra propia época parece que esas mismas obras se distinguen bastante más por el mucho dinero que se paga por ellas en diferentes mercados que por su significación política o incluso estética.

LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS COMO ARTICULADORAS DEL PODER POLÍTICO. La estética pragmatista de Dewey se distanció de la mayoría de los modelos filosóficos clásicos —como el pitagorismo, el platonismo, el cristianismo, el kantismo, la estética de la Ilustración británica y muchos otros— al negar la posibilidad de la producción y recepción de las obras artísticas como objetos socialmente autónomos, es decir, separados de factores culturales pasajeros y de las cambiantes condiciones de nuestra experiencia, no considerados normalmente como estéticos y/o artísticos. Sin embargo, sin esos factores no se podría entender por qué esas obras fueron creadas y admiradas en su día. Dewey y la estética pragmatista amplían enormemente el espacio social dentro del que se discute sobre el arte. Mientras que la estética tradicional considera que lo fundamental son las obras de arte como objetos, las ideas que representan y el artista como articulador de la Verdad, la estética pragmatista se preocupa de la experiencia que producen las obras, las circunstancias culturales que rodean la actividad artística y la calidad estética que las artes añaden a la vida de la gente normal y corriente. Los pragmatistas están interesados, como dice Dewey, en los procesos normales de la vida más que en los resultados finales del proceso artístico mismo. Adaptando su metáfora (cf. Dewey 1934, 4), podemos decir que, mientras que las estéticas tradicionales centran sus esfuerzos en la belleza de las bellísimas flores, los pragmatistas están interesados en las condiciones gracias a las cuales las flores pueden florecer y en el encanto que pueden proporcionar, no a los floristas que las cultivan y venden, sino al común de la gente.

Entre las numerosas implicaciones de esta perspectiva social sobre el fenómeno artístico, una es la que interpreta sus dimensiones políticas (entre muchas otras, como las económicas, religiosas, educacionales,

culturales, etc.). En la filosofía pragmatista del arte hay mucho espacio para este tipo de interpretaciones: por ejemplo, para analizar cómo el poder público usa las instituciones artísticas para la promoción de ideas y valores vinculados al Estado más que a la intención estética del artista.

Por supuesto, conectar el mundo del arte con el de la política no es una idea nueva, y Dewey tiene razón cuando, por ejemplo, nos recuerda (cf. Dewey 1934, 6) que la transición en música del modo dórico al modo lidio significó a ojos de los griegos la degeneración de la vida cívica. En efecto, Aristóteles escribe en su *Política* que “en cuanto a la armonía dórica, todos convienen en que tiene más gravedad que todas las demás, y que su tono es más varonil y más moral. Partidarios declarados, como lo somos nosotros, del principio que busca siempre el término medio entre los extremos, sostendremos que la armonía dórica, que es la que tiene este carácter entre todas las demás, debe ser evidentemente enseñada con preferencia a la juventud” (Aristóteles 182).

Los pragmatistas invocan a Dewey para decirnos que también el estatus (alto, bajo, popular, nacional, etc.) de las obras en la cultura moderna resulta en muchos casos de factores que no son exclusivamente artísticos o estéticos. Por ejemplo, lo que en la Europa occidental del siglo XIX se consideraba “alta cultura” era fruto más de la estructura de poder y de la jerarquía socio-política que de la calidad artística de las obras. El neopragmatista norteamericano Richard Shusterman, uno de los más notables continuadores del pensamiento estético de Dewey, analizó (en su *Estética pragmatista*, 1992) los indicadores de lo que se tenía por arte elevado en la Europa del XIX y concluyó que manifestaban simplemente los gustos y preferencias de las élites del momento. Añadía que las artes en Norteamérica tienen un carácter más popular porque Estados Unidos, al ser un país muy joven y, además, culturalmente muy descentralizado, no había creado una aristocracia propia que pudiera influir en el criterio artístico y cultural de las masas. Tampoco se habían creado centros e instituciones culturales que monopolizaran la vida artística y dictaran su desarrollo según un curso definido.

Dewey ni siquiera niega la presencia del factor político en su propia filosofía del arte. Al contrario, lo que propone es una estética democrática y anti-elitista. En primer lugar, esto significa oscurecer o suavizar la frontera o la brecha entre los objetos artísticos y la experiencia diaria de la gente, y eso incluye la participación de los ciudadanos en la vida artística y en el proceso de producción y recepción del arte. La segregación de hecho entre la vida normal y corriente, por un lado, y el arte y las instituciones artísticas, por otro, se rechaza en favor de la vida activa, abierta, tolerante, liberal, pluralista y democrática. Creo que Dewey aceptaría la opinión de que las obras de arte y las ideas estéticas que funcionan y tienen un papel en la sociedad pueden servir como indicadores de la extensión de la libertad, la tolerancia y la democracia en esa sociedad y en sus mecanismos institucionales; que las artes, y eso incluye el mundo artístico dentro del que trabajan los artistas individuales, nos dicen mucho acerca de la influencia de las instituciones

políticas sobre las condiciones culturales de los propios artistas; que las obras expresan también el carácter de la vida intelectual y espiritual de los ciudadanos, no solamente de sus autores y de las figuras que ellos presentan; y que el modo en que los artistas producen sus obras y el acceso del público a ellas sugieren los límites de la aceptación del pluralismo, de la variedad y del respeto a otras formas de vivir. Una articulación liberal de las ideas artísticas y un libre acceso a la contemplación de las obras no solamente habla de la creatividad de los artistas, sino también de si la sociedad con sus instituciones políticas está (o no está) abierta a oportunidades diversas, de si sufre (o no) e impone (o no) restricciones.

Una de las formulaciones más amplias de la relación institucional entre política y estética que podemos encontrar en *Arte como experiencia*, y que funciona muy bien en la conciencia filosófica contemporánea, se refiere al rol de los museos (e instituciones semejantes) en el siglo XIX y principios del siglo XX en Europa. Los museos y otros lugares de exhibición artística fueron no solamente un espacio para mostrar las obras artísticas, históricas, etc., sino también (y, en ocasiones, principalmente) para manifestar el poder imperial de los países poderosos, o que aspiraban a serlo, y de sus élites (Alemania, Francia, Inglaterra, España, Rusia), o, en sociedades y culturas de “menor” importancia, para tener la sensación de que ganaban poder. Dewey afirma de manera radical que la mayoría de los modernos museos europeos son como los memoriales u homenajes del nacionalismo, el imperialismo y el elitismo, y esa fue la razón de que las capitales de los países grandes quisieran tener museos cuanto más gigantescos mejor (cf. Dewey 1934, 8). Es decir, no fue el amor a las artes, tampoco la afición a los artistas, la razón básica para la construcción y puesta en funcionamiento de los museos como edificios monumentales.

El monumentalismo de este tipo de edificios articulaba el sentido político y la mentalidad dominante, que intentaba conquistar el mundo artístico y usarlo instrumentalmente con fines ideológicos. De esta manera, nos dice Dewey, las artes adquirirían una dimensión política al exhibir la grandeza pasada de la cultura del país y la colección de obras mundiales que poseía el museo gracias al poder internacional de esa cultura imperial y su posibilidad de coleccionar obras de otras culturas “provincianas”. Esto, obviamente, no significa que los museos sirvieran o sirvan exclusivamente a intereses políticos más bien que estéticos y artísticos; significa que ahora, en nuestras discusiones filosóficas y estéticas, tenemos que estar muy atentos cuando evaluamos el papel de las instituciones artísticas en la vida socio-política; digo “atentos” porque las razones artísticas no son las únicas que pueden decirnos por qué una obra o un artista en particular ha sido promocionado por alguna institución pública, por ejemplo un museo.

En la época del capitalismo, que es un factor tanto económico como político, la actitud hacia las obras de arte —continúa Dewey— tuvo más que ver, sin embargo, con la acumulación de dinero que con el



imperialismo nacional. Los museos y otros lugares de colección de las artes se convirtieron en espacios e instituciones en los que reunir objetos caros y preciosos. El precio se convirtió en el criterio más palpable y evidente por el que las obras de arte eran estimadas, admiradas y coleccionadas. El prestigio, fama e importancia de estos lugares e instituciones artísticas dependían principalmente del valor monetario de los objetos allí colocados. La perfección artística de los objetos, sus valores estéticos, su sofisticación y excelencia, no merecían mucha admiración si no costaban mucho dinero. El encanto estético que un objeto producía y su valor monetario podían desaparecer en el mismo momento en que se descubriera, por ejemplo, que era una copia y no un original. En ese instante, ese mismo objeto perdía toda o casi toda su importancia, además de su valor monetario.

El sistema educativo también es relevante a la hora de discutir la interrelación de arte y política, y Dewey insiste frecuentemente sobre ello en varias de sus obras. Siempre, independientemente de la época, al arte se le ha reconocido una función formativa, en el proceso de evaluar una obra, de comprender las ideas estéticas de un movimiento y de apreciar el lugar del fenómeno artístico en la vida de los receptores del arte no menos que en la de sus autores. Sin embargo, no se tiene en cuenta la relación inversa: que, dependiendo del contexto político-cultural particular, el sentido y carácter del arte, en sus varias dimensiones, viene modelado por el sistema educativo, que normalmente está politizado porque es regulado y administrado por los poderes públicos, incluso si, como ocurre en los países democráticos, esos poderes dan bastante libertad a las formas de funcionamiento del sistema. Por supuesto, no se habla aquí de las fuertes polémicas que el sistema educativo puede promover en la sociedad, sino de los valores más fundamentales que un sistema educativo dado incluye como su esqueleto ideológico, con las normas y obligaciones de los que se habla en los libros de texto, aquellos que se cultivan en las celebraciones oficiales y deben potenciar los profesores. Dewey, como educador, sabía muy bien que las instituciones educativas son responsables de la comprensión y el entendimiento del arte, y también de la evaluación de las obras particulares como manifestaciones específicas de los valores que son importantes para la gente en un contexto social dado. No menos significativo es lo que llama “la organización de la energía” y que se puede ver muy bien, por ejemplo, en la diferencia entre “la violencia y la intensificación de la acción” (Dewey 1934, 181). Estos términos serán comprendidos de manera diferente en un sistema educativo construido sobre valores democráticos y en un sistema que descansa sobre valores de tipo militarista, por ejemplo.

Dewey también se interesó por las instituciones públicas específicamente dedicadas a la promoción de ciertos tipos de arte. Varias discusiones abordan la influencia de Dewey sobre la agencia estadounidense denominada *Proyecto Federal de Arte*. Esta agencia, que operó entre los años 1935 y 1943, ayudó a la creación de más de 200.000 obras artísticas, incluyendo algunas de las más significativas del arte

público de EE.UU. Roberta Dreon, en su análisis de la influencia de *Arte como experiencia* sobre el *Proyecto Federal de Arte*, dice que las reflexiones éticas y políticas de Dewey incidieron de manera directa en las opiniones del jefe de la agencia, Holger Cahill, y fueron coincidentes con la política cultural de dicha institución: en primer lugar, facilitar el acceso de la clase media al arte (a través de exposiciones, magazines culturales, emisiones de radio, bibliotecas, locales y centros de arte, etc.); en segundo lugar, proporcionar soporte financiero a los artistas sin trabajo encargándoles la producción de obras populares para espacios públicos, como las fachadas y los interiores de los edificios; y, en tercer lugar, promover el arte estadounidense (en lugar del europeo) con la creación del *Catálogo del Diseño Norteamericano*. Estas fueron algunas de las medidas para la democratización de la vida norteamericana que la agencia puso en práctica siguiendo el pensamiento deweyano (cf. Dreon 2013, 169-171).

VALORES ESTÉTICOS DENTRO DE LA DEMOCRACIA LIBERAL. Importantísima para la estética contemporánea es la elevación de la experiencia cotidiana en la recepción y apreciación del mundo artístico, así como el sentido de consumación de la vida en términos estéticos y la unificación de la vida con el arte. Sin embargo, aquí subyacen también motivos que podemos llamar políticos, o sea, de democratización de la vida social. De hecho, Dewey afirma que la conexión del arte con la experiencia significa el aumento de la vitalidad humana en la dirección de una más activa intercomunicación con el mundo (cf. Dewey 1934, 19), y este es uno de los principios básicos del democratismo deweyano, que se aplica también (o en primer lugar) a la esfera de las relaciones humanas. En muchas de sus obras (“Ética democrática,” 1888, *La opinión pública y sus problemas*, 1927) Dewey subraya que su idea de la democracia es una visión de la vida comunal, y su fe democrática descansa en la posibilidad de construir una sociedad en la que los hombres puedan cultivar sus potencias de manera libre. Como señala Richard Bernstein en *Filosofía y democracia: John Dewey* (1966/2010), los ideales deweyanos tienen un aspecto normativo: “cuando se asume completamente la dimensión normativa que tiene esta distintiva socialidad de los seres humanos, se desemboca en la idea de que la democracia es una forma ética de vida” (Bernstein 240). Esta dimensión normativa no significa lo mismo que significaba en estéticas normativas como la del platonismo, el cristianismo o el kantismo; es decir, en la estética pragmatista no encontramos el sentido metafísico que lleva a producir obras que manifiesten valores absolutos referidos al mundo transcendental. La dimensión normativa en la estética pragmatista significa que la comunidad o sociedad democrática es el objetivo último del arte, que la estética descubre o evoca los valores que estimulan la construcción y reconstrucción de la realidad de las relaciones interhumanas, y que el arte debe estar abierto a diferentes tipos de percepción de esa realidad por parte de la gente.

Un debate sobre la democracia debe incluir los valores hacia los cuales va a dirigirse la energía de la gente y que las instituciones democráticas van a transmitir, por ejemplo, mediante la educación, la política cultural, los medios de comunicación de masas, las instituciones responsables de la promoción del arte, y por otros medios. También se debe reconocer el fundamento axiológico al que la democracia remite, porque de ahí procede el carácter y la dirección de la estrategia cultural que el poder político debe impulsar en las artes, los artistas y el público. La estrategia no puede funcionar de manera neutral —es decir, no hay instituciones que sean neutrales en cuanto a los valores sociales, la visión del desarrollo moral, la perspectiva religiosa/secular, etc.—. En la práctica, esto significa que las instituciones tienen limitaciones financieras y preferencias ideológicas y que sus decisiones dependen, muy frecuentemente, de los valores sociales que representa una obra artística o un movimiento estético en particular. Dewey, en su *Teoría de valoración*, confirma la importancia de la reflexión sobre los valores al decir que “toda la conducta humana deliberada, planificada, tanto la personal como la colectiva, parece influida, si no controlada, por apreciaciones sobre el valor o interés de los fines que hay que alcanzar” (Dewey 1939/2008, 84). La referencia a los valores es importantísima en la práctica de la vida social, especialmente en el funcionamiento de instituciones que realizan su misión con vistas a unos ideales con preferencia sobre otros.

También la deliberación teórica nos dice mucho sobre la acumulación de valores implícita en la comprensión de términos como “progreso” (y “retroceso”) social, “desarrollo” (y “empobrecimiento”) moral, y “fertilidad” (y “aridez”) del mundo artístico. Los valores son los ideales por realizar, o los criterios según los cuales se toman medidas en el proceso de evaluación de las obras o las tendencias dentro del mundo artístico. Esto está también implicado cuando decimos que algo es “mejor” (“peor”) o más (menos) elevado. Los valores democráticos, tales como la *actitud* pro-social de los miembros de cada comunidad, el *individualismo* en la realización de sus aspiraciones singulares dentro del orden social, la *igualdad* de los grupos, los sexos y los miembros peculiares de la sociedad en el acceso a los bienes; la *tolerancia* respecto a los comportamientos de los demás miembros de la comunidad; la *experimentación* o búsqueda de nuevas aplicaciones; el *laicismo* en la aceptación de que los fundamentos legales de la sociedad deben ser seculares, y muchos otros, todos ellos son como la base axiológica de la democracia liberal. ¿Cómo se relacionan estos valores con las artes y con la estética? ¿Podemos hablar de una “estética democrática”? Estas son las preguntas a las que voy a contestar ahora.

Hay al menos dos problemas que necesitamos separar aquí; uno es la estética democrática como la forma de presentar los valores de la vida democrática que acabo de mencionar (tolerancia, actividad, etc.). En este caso podemos decir que la estética pragmatista es democrática o tiene ese carácter; también la estética vanguardista, también la estética de la cultura popular (cultura pop) o sus diversas manifestaciones, al menos

tienen predominantemente los rasgos de la estética democrática, y esto vale para el jazz, el rap, el rock, etc. De hecho, en las páginas iniciales de *El arte como experiencia*, Dewey tipifica las artes vivas —el jazz, el cine, la tira cómica— como aquellas que brotan de la gente normal y corriente por oposición al arte elevado de la aristocracia y las élites.

Otra cosa es la estética o estéticas (y artes) que funcionan bien dentro de las instituciones democráticas. La expresión “funcionan bien” significa que los fundamentos teoréticos de esas estéticas no colisionan con los fundamentos de los valores democráticos. Por ejemplo, todas o casi todas las estéticas teológicas o teocráticas que tienen su origen en la Edad Media funcionan dentro de las instituciones democráticas, pero supongo que no funcionan “bien” de ninguna manera porque sus fundamentos axiológicos y teoréticos son totalmente diferentes, pues su fundamento y punto de referencia es el mundo supranatural y no el democrático mundo social. Lo mismo puede decirse de las estéticas de la meditación o la contemplación, de las artes elitistas y de las estéticas que se refieren a lo absoluto y lo objetivo como términos básicos.

Las instituciones que tienen importancia cultural necesitan limitar la realización a escala masiva de las ideas de este tipo divergente de estéticas, y también de este tipo de ideologías, para no cambiar el carácter democrático y liberal de todo el organismo socio-político del que forman parte. Las ideas estéticas, así como los valores, normas y cánones desde los que son concebidas, formadas y creadas las obras artísticas, deben existir o funcionar dentro de lo que Richard Rorty, en “Filosofía como política cultural”, llama “la política cultural”, es decir, dentro de un vocabulario y un discurso, y servir a sus objetivos. Esto hace que instituciones como el sistema educativo, los medios de comunicación, las instituciones responsables de la financiación de las publicaciones artísticas, etc., se comprometan, de manera directa o indirecta, en la promoción de un tipo de arte o de un tipo de autores, por una parte, y, por otra parte, en la limitación o la simple ignorancia de otros. A fin de cuentas, la obra de arte que necesita respaldo de las instituciones tiene que expresar los valores que esas instituciones quieren promover. En los países de democracia liberal, la regulación más dolorosa para los artistas, y algunas veces para el público, son las condiciones materiales y la carencia de dinero para realizar cierto tipo de proyectos.

CRÍTICA DEL CONCEPTO DEWEYANO. Dewey dice que las teorías para las que hay separación entre las obras artísticas o los valores estéticos y la experiencia diaria dependen de condiciones externas (cf. Dewey 1934, 10). En otras palabras, él sugiere que las condiciones sociales (por ejemplo, el sistema aristocrático o el capitalismo, a los que me refería antes) determinaban a los filósofos del arte a justificar en sus teorías estos órdenes sociales. Me parece que Dewey, al criticar este tipo de estéticas y proponer la estética democrática, también lo hace en favor de aquellas condiciones socio-políticas que constituyen el punto de vista para él. Pues, cuando nos dice que la experiencia estética debe incluir la vida de la gente

normal y corriente, lo dice en tanto que partidario de la democracia como el sistema que le da más esperanza en cuanto al progreso de la vida humana en todos los aspectos, no solo en el mundo de las artes. En otras palabras, el propio Dewey no asume de ninguna manera una posición axiológicamente neutral, sino que propone una posición política definida, democrática y liberal, y ese es el punto de referencia en sus deliberaciones estéticas y en su filosofía del arte.

Se suele decir que Dewey se liberó del espíritu metafísico de los siglos pasados y que, además, su estética era algo moderno y nuevo en el momento de su publicación. En unos aspectos es así; en otros, no. Una novedad fue que, en la época de positivismo, relativizara la frontera entre los hechos y los valores. Pero no siempre Dewey es innovador. Lo testimonia, por ejemplo, su uso de la noción de “armonía” —o de “forma”, “orden”, “balance”, “equilibrio”, “coherencia”, “ritmo”, y algunas otras— y la importancia de ese término en su filosofía naturalista. En primer lugar, esa noción se asemeja a categorías estéticas propias de la metafísica tradicional, empezando por el mundo griego, pasando por el cristianismo medieval y terminando con el siglo XIX. En todos ellos la armonía, el orden y la forma se concibieron como los ingredientes estructurales del universo, y la búsqueda de la verdad de esa estructura universal consumió gran parte de la energía cognitiva de los filósofos (del arte) igual que la de los artistas que participaban de esas tradiciones filosóficas. En Dewey, estas categorías pierden su papel como ingredientes de la arquitectura cósmica y transcendental, pero pasan a asumir un aspecto antropocéntrico y socio-político como ingredientes constitutivos de la arquitectura social. Así se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando dice que el arte puede ser un factor en la reorganización de la vida común en la dirección de un mayor orden y unidad de la sociedad democrática (cf. Dewey 1934, 81).

41

El uso de este tipo de categorías por parte de Dewey, y no solo en su estética, llevó a George Santayana (en su “Dewey’s Naturalistic Metaphysics”) a tildarle de “naturalista metafísico”, porque para Santayana todo naturalista filosófico, si es un naturalista verdadero, debe darse cuenta de que “la naturaleza se ríe de nuestra dialéctica y sigue viviendo a su propia manera” (Santayana 1925/1936, 229). En otro lugar, caracterizó el pensamiento de Dewey como “moralismo social, sin cosmología y sin análisis psicológico” (Santayana 1953/1968, 132), por usar categorías tradicionalmente presentes en la metafísica pero sin una verdadera penetración metafísica del universo ni tampoco —aunque esto me interesa menos en este lugar— una adecuada investigación de la mente humana.

No obstante, no quiero limitar la crítica a las reflexiones de Santayana. A principios del siglo XX apareció un movimiento que demostraba a escala mucho más espectacular que las categorías tradicionales de forma, armonía, etc., son de origen más cultural que natural. Los pintores vanguardistas criticaron la metafísica de la tradición estética pero, al mismo tiempo, no rechazaron de ninguna manera el uso



de forma, armonía, ritmo, origen y términos semejantes, sino que los usaron en otro sentido, digamos, más natural y desmitologizado. Sería sumamente interesante investigar las relaciones entre la estética de Dewey y alguna de las vanguardias, especialmente el expresionismo abstracto norteamericano, desde el punto de vista de los conceptos de “forma”, “orden” y categorías semejantes, y sus relaciones con el mundo socio-político.

CONCLUSIÓN. De ninguna manera la intención del presente trabajo es reduccionista. No propongo la conclusión de que las obras de arte se pueden reducir exclusivamente al juego de los poderes políticos; tampoco sostengo que Dewey intentara decirnos que los factores políticos *determinan* los valores de cada obra. Lo que quiero señalar es que, como Del Castillo y Cano escriben comentando a Eagleton, “ningún lenguaje es *literalmente* literal” (Eagleton, p. 18), y vale la pena, creo, adoptar una visión panorámica sobre los fenómenos artísticos que sea más amplia e investigar el sentido de diferentes obras bajo diversos aspectos. Lo que me interesaba aquí —y que, pienso, es interesante también para los pragmatistas, Dewey y Rorty en primer lugar— era ver las obras artísticas y las ideas estéticas desde el punto de vista de su funcionamiento socio-político. *Arte como experiencia* es una propuesta interesantísima y actual que nos ayuda a ver esa problemática con instrumentos teóricos nuevos y con una referencia histórico-cultural.

#### REFERENCIAS

- ARISTÓTELES, *Política*, Obras filosóficas de Aristóteles. Biblioteca Filosófica. Obras de Aristóteles, puestas en lengua castellana por D. Patricio de Azcárate, socio correspondiente de la Academia de Ciencias Morales y Políticas y de la Academia de la Historia, Madrid, 1873, Medina y Navarro, Editores. Calle del Rubio, núm. 25. (Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, Rubio 25, Madrid.) 302 páginas. URL=<http://www.filosofia.org/cla/ari/azco3.htm>
- RICHARD BERNSTEIN, *Filosofía y democracia: John Dewey*, trad. de Alicia García Ruiz, Edición e introducción de Ramón del Castillo, Herder, Barcelona, 1966/2010.
- JOHN DEWEY, “The Ethics of Democracy”, en *Pragmatism: a Reader*, Ed. de Louis Menand, Vintage, New York, 1888/1977, pp. 182-204.
- JOHN DEWEY, *The Public and its Problems*, Holt, New York, 1927.
- JOHN DEWEY, *Art as Experience*, Minton, New York, 1934.
- JOHN DEWEY, *Teoría de valoración. Un debate con el positivismo sobre la dicotomía de hechos y valores*, Edición y traducción de María Aurelia Di Berardino y Ángel Manuel Faerna, Biblioteca Nueva, Madrid, 1939/2008.

ROBERTA DREON, "Was Art as Experience Socially Effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism," en *European Journal of Pragmatism and European Philosophy*, V: 1, 2013, pp. 166-180.

TERRY EAGLETON, *La Estética como ideología*. Presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano; traducción de Germán Cano y Jorge Cano, Editorial Trotta, Madrid, 1990/2006.

RICHARD RORTY, *Philosophy as Cultural Politics: Philosophical Papers*, Vol. 4. Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

GEORGE SANTAYANA, "Dewey's Naturalistic Metaphysics", en George Santayana, *Obiter Scripta*. Edición de Justus Buchler y Benjamin Schwartz, Scribner's, New York, 1925/1936, pp. 213-240.

GEORGE SANTAYANA, "Three American Philosophers", en George Santayana, *The Birth of Reason and Other Essays*, edición de Daniel Cory, Columbia University Press, New York, 1953/1968, pp. 130-136.

RICHARD SHUSTERMAN, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford: 1992.

# EMERSON Y EL ESCEPTICISMO

UNA LECTURA DE ‘AMISTAD’

RUSSELL B. GOODMAN<sup>4</sup>

**Resumen:** Conversaciones recientes con amigos y estudiantes acerca del ensayo de Emerson sobre la amistad me han hecho sospechar que, al menos a algunos de ellos, les podría parecer que las perspectivas de Emerson resultan demasiado extrañas o radicales, como si no se tratara de la amistad en absoluto. Otros quedarán sorprendidos al ver sus anticipaciones de Nietzsche, cuyo nombre pongo aquí debido a que, igual que Nietzsche, que fue un lector atento suyo, Emerson es un genealogista y remodelador de la moral. Cuando Emerson critica nuestras amistades ordinarias al escribir que casi todas las personas “descienden para conocerse”, está corroborando, sobre todo por las palabras “casi todas las personas”, la posibilidad o realización de algo mejor que lo que normalmente pasa por amistad. Emerson piensa que nuestras amistades son decepcionantes debido a que la amistad es una virtud elevada y exigente. En sus mejores realizaciones, lleva “el mundo para mí”, tal como él señala, “a nuevas y nobles profundidades, y aumenta el significado de todos mis pensamientos”. Posee la capacidad de romper las barreras entre la gente, cancelando “los gruesos muros del carácter individual, la relaciones, la edad, el sexo, la circunstancia”. La amistad es un gran unificador, el criado de lo que Emerson llama “sobrealma” o “unidad”.<sup>5</sup> Pero, como Emerson dice en su ensayo sobre ‘Montaigne o el escéptico’, “hay dudas”. Sus dudas sobre las amistades son el tema principal del siguiente ensayo.

44

**Abstract:** *Recent conversations with friends and students about Emerson’s essay on friendship lead me to suspect that at least some of you will find Emerson’s views so strange or radical as not to be about friendship at all. Others will be struck by his anticipations of Nietzsche, whose name I introduce here because like Nietzsche, who read him carefully, Emerson is a genealogist and re-fashioner of morals. When Emerson criticizes our normal friendships by writing that we mostly “descend to meet”, he is recording the possibility, indeed with the word “mostly”, the actuality, of*

---

<sup>4</sup> Russell B. Goodman es Regents Professor, Emeritus, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Nuevo Méjico. Es autor de *American Philosophy and the Romantic Tradition* (Cambridge, 1990), *Wittgenstein and William James* (Cambridge, 2002) y *American Philosophy Before Pragmatism* (Oxford, 2015), y editor de volúmenes dedicados al pragmatismo, Stanley Cavell o el neoplatonismo. Ha publicado artículos sobre Emerson en *Journal of the History of Ideas*, *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, *The Oxford Handbook of American Philosophy* y *The New Emerson*. Ha sido Fulbright Senior Lecturer en la Universidad de Barcelona, conferenciante en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Edimburgo y dirigido seminarios sobre Emerson y el pragmatismo para el National Endowment for the Humanities.

<sup>5</sup> *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1971, vol. 2, p. 115 [en adelante, en el cuerpo del texto, CW, volumen y número de página, seguido de la paginación de *Ensayos*, trad. de J. Alcoriza, Cátedra, Madrid, 2014, salvo cuando seguimos otra traducción].

*something better than what normally passes for friendship. If Emerson finds our friendships disappointing, that is because he thinks that friendship is a high, demanding virtue. In its best actualizations, it carries “the world for me”, as he puts it, “to new and noble depths, and enlarge[s] the meaning of all my thoughts”. It has the capacity to break down the barriers between people, canceling “the thick walls of individual character, relation, age, sex, circumstance”. Friendship is thus a great unifier, a servant of what Emerson calls the “Over-Soul” or “Unity”. But, as Emerson says in his essay on ‘Montaigne: or the Skeptic’, “there are doubts”. These doubts about friendships are my main subject in the following essay.*

**Palabras clave:** escepticismo, amistad, identidad, experiencia, muerte.

**Key words:** skepticism, friendship, self, experience, death.

Mi consideración del ensayo ‘Amistad’ de Emerson es parte de un proyecto más amplio de tratar de dar sentido al pensamiento de Emerson como un todo, señalando *caminos de coherencia* a través suyo. Esos caminos se ordenan en dos clases: la enunciación sólida de una perspectiva o el “tono” que atraviesa los ensayos y el vínculo interno entre tales perspectivas.<sup>6</sup> Por ejemplo, la noción de proceso o flujo se abre paso en todos sus ensayos y desempeña un papel central en algunos de los mejores. Proceso es más que un tema para continuar la discusión en varios ensayos y está internamente ligado a muchas de las exigencias más importantes de Emerson: que debemos aprender a deslizarnos sobre las superficies de la vida, que todas las formas éticas son “iniciales”, que el lenguaje es usado con más eficacia como “transporte” que como “heredad” y que “todo lo bueno está en la vía pública”. Al pensar en estos caminos de coherencia entre los ensayos de Emerson, me he detenido al mismo tiempo en las formas en que obran individualmente: su orden, progresión, argumento y puntos de vista.<sup>7</sup> Aquí me gustaría considerar el ensayo ‘Amistad’ desde el punto de vista de esas formas con tal de trazar el recorrido de sus argumentos, describir sus conexiones con otros escritos de Emerson y explorar las conexiones conceptuales entre la amistad y otros conceptos de Emerson como la confianza en sí mismo.

No comenzaré con el ensayo ‘Amistad’, sino con algunos aspectos de la discusión de Emerson sobre la amistad que encontramos en otros de

---

<sup>6</sup> Emerson usa el término en ‘Cultura’ (CW 6:72, donde se escribe “master-tones”), pero sigo la adaptación del término por parte de Cavell al entender que nombra los principales temas de su obra [‘Cultura’, en *La conducta de la vida*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Pre-Textos, Valencia, 2004]. Véase STANLEY CAVELL, ‘Finding as Founding: Taking Steps in Emerson’s *Experience*’, en *Emerson’s Transcendental Études*, Stanford UP, 2004, p. 117.

<sup>7</sup> RUSSELL B. GOODMAN, ‘The Colors of the Spirit: Emerson and Thoreau on Nature and the Self’, en *Nature in American Philosophy*, ed. de J. De Groot, The Catholic University of America Press, Washington D.C., 2004; ‘Emerson’s Mystical Empiricism’, en *The Perennial Tradition of Neoplatonism*, ed. de John J. Cleary, Leuven UP, 1997; ‘Paths of Coherence Through Emerson’s Philosophy: A Reading of Nominalist and Realist’, en *The Other Emerson*, ed. de B. Arsic y C. Wolfe, Minnesota UP, 2010.

sus ensayos. En ‘Leyes espirituales’, un ensayo complementario de ‘Amistad’ en la primera serie de *Ensayos*, Emerson describe la forma en que comienzan las amistades. Estas no tienen nada que ver con el esfuerzo, los logros, o la belleza física, afirma, sino que resultan materias de atracción o afinidad. Cuando “ya todo ha pasado”, escribe Emerson, “alguien de mentalidad parecida, un hermano o hermana por naturaleza, se nos acerca tan suave y sencillamente, tan íntima y familiarmente, como la sangre en nuestras venas, que sentimos como si alguien se hubiera ido en lugar de haber venido, profundamente aliviados y reconfortados, en una especie de soledad gozosa”.<sup>8</sup> Las amistades, así como una gran parte de lo mejor de la vida, son, siguiendo a Emerson, espontáneas y libres.

La amistad aparece en un contexto diferente en el ‘Discurso a la Facultad de Teología’, donde Emerson lamenta que la cristiandad haya perdido el afecto del mensaje de Cristo, de modo que “el amigo del hombre se ha convertido en un perjuicio para él”. El lenguaje “que describe a Cristo en Europa y América”, lamenta Emerson,

“no es del estilo de la amistad y el entusiasmo dirigidos a un corazón bueno y noble, sino decoroso y formal, como si fuera un semidiós, igual que los orientales y los griegos describirían a Osiris o Apolo. Ha llegado el momento de que todos vean que el don de Dios al alma no es una santidad vana, opresiva, excluyente, sino una bondad dulce, natural, una bondad como la vuestra y la mía, que nos invita a vosotros y a mí a ser y crecer.”<sup>9</sup>

46

Jesús es el amigo divino de las mujeres y los hombres divinos, sostiene Emerson. Es un dios que no es extranjero, sino que está justo a mano, tan cercano como nuestros amigos en nuestros mejores momentos juntos en que nos invitan a “ser y crecer”. El mensaje amistoso de Jesús, parece decir Emerson, ha sido usurpado o, como diríamos ahora, secuestrado, transformado en un mensaje de temor, alienación y hostilidad.

Si la amistad es central para la concepción de la cristiandad de Emerson, también lo será para su concepción del arte, especialmente para la pintura. Al describir sus primeras experiencias con las grandes pinturas de Europa en el ensayo ‘Arte’, Emerson escribe que “imaginaba que los grandes cuadros serían grandes extraños, una combinación sorprendente de color y forma, una maravilla extranjera”. En cambio, encuentra los cuadros “familiares y sinceros, [...] el sencillo *tú y yo* que tan bien conocía, que había dejado en casa en tantas conversaciones” (CW 2:214/287). La *Transfiguración* de Rafael le pareció “familiar, como la de un amigo” (CW 2:215/288).

Pero Emerson toca otra nota en ‘Arte’ que resulta crucial para mi lectura de ‘Amistad’, ya que se trata de una nota escéptica. Continuando el

---

<sup>8</sup> CW 2:87 [‘Leyes espirituales’, trad. de A. Fernández Díez, en *Desobediencia civil. Historia y antología de un concepto*, ed. de A. Lastra, Tecnos, Madrid, 2012].

<sup>9</sup> CW 1:82-83 [‘Discurso a la Facultad de Teología’, en *Naturaleza y otros escritos de juventud*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008].



argumento que hemos examinado, da uno de sus característicos giros dialécticos, señalado por un nuevo párrafo que comienza con las palabras “Sin embargo”:

“Sin embargo, una vez hemos dicho todas las cosas hermosas sobre las artes, debemos acabar confesando francamente que las artes, tal como las conocemos, no son sino iniciales. Damos la mejor alabanza a lo que apuntaban y prometían, no al resultado actual. Ha pensado mezquinamente en los recursos del hombre quien cree que la mejor época de producción ha pasado. El verdadero valor de la *Iliada* o de la *Transfiguración* es que son señales de poder; son olas u ondas de la corriente de la tendencia, pruebas del eterno esfuerzo de producir... Hay un trabajo superior para el arte que las artes. Estas son nacimientos abortados de un instinto imperfecto o viciado.” (CW 2:215/288)

Los términos de Emerson para las artes que ha experimentado son derogatorios: se dice que son “nacimientos abortados” solo para dar una idea “esencial” de las fuentes y la creatividad humanas. Sin embargo, Emerson confirma también su valor como “señales de poder”, como inspiraciones o recuerdos de algo “a lo que apuntaban y prometían”. Rechaza la gran pintura europea que ha elogiado recientemente por su distancia respecto al ideal, igual que rechaza los mejores libros mientras su propia obra está por hacerse. De manera similar, y por razones similares, rechaza a sus amigos.

El último ensayo que me gustaría citar antes de considerar ‘Amistad’ es ‘Experiencia’, una compleja valoración de la vida humana en el contexto de la muerte de Waldo, el hijo de Emerson. ‘Experiencia’ presenta lo que Cavell ha llamado una “epistemología del estado de ánimo”<sup>10</sup> de acuerdo con la cual la vida es una sucesión de diferentes y en ocasiones irreconciliables perspectivas o apreciaciones de las cosas. En el pasaje que querría abordar, Emerson considera los diferentes libros con que ha establecido una relación profunda:

“Una vez disfruté tanto con Montaigne que pensé que no necesitaría ningún otro libro; antes de eso, me pasó con Shakespeare, luego con Plutarco, y con Plotino, en una ocasión con Bacon, después con Goethe, incluso con Bettina, pero ahora vuelvo las páginas de cada uno lánguidamente, mientras aún aprecio su genio. Lo mismo me pasa con los cuadros; cada uno mantiene a su vez un énfasis de atención que no puede retener, aunque quisiéramos seguir disfrutando de esa manera. Con los cuadros he sentido mucho que, una vez habéis visto bien uno, debéis despediros de él; nunca volveréis a verlo de nuevo.[...] La razón del dolor que este descubrimiento nos causa (tardío en relación con las obras de arte y del intelecto) es la queja de la tragedia que murmura desde allí respecto a las personas, la amistad y el amor.” (CW 3:33/332)

Este pasaje de ‘Experiencia’ vincula la amistad a un tema trágico en el pensamiento de Emerson que se ha pasado por alto a menudo. Aun cuando podamos “apreciar el genio” de los libros y la gente con la que ya

---

<sup>10</sup> S. CAVELL, ‘Thinking of Emerson’, en *Emerson’s Transcendental Études*.

no tenemos contacto, Emerson advierte que perdemos también algo y que esa pérdida es dolorosa e inevitable, por lo que resulta trágica. Debemos despedirnos de los cuadros, debemos despedirnos de los amigos, debemos despedirnos de los libros. Las cosas que “nunca volveremos a ver de nuevo” son el otro lado —la cara menos agradable— de las sorpresas y deslumbrantes intuiciones que Emerson trata de registrar característicamente.

La idea de Emerson de que nuestras vidas humanas con otros son decepcionantes encaja bien con la discusión de Cavell sobre el escepticismo vivido en *Reivindicaciones de la razón*. Nuestro escepticismo sobre los demás, afirma Cavell, no resulta un ejercicio académico, sino algo tan común como los celos de Otelo, la ceguera de Lear o la decepción que experimentamos con la conversación cuando no nos hemos expresado adecuadamente. Cavell concibe ese escepticismo vivido no solo como si estuviera inseguro de los demás (como Otelo lo estaba de Desdémona), sino como algo que está arraigado en una profunda decepción incluso con nuestros mejores casos de conocer — como si, escribe, “perdiéramos, o hubiéramos perdido, la imagen de lo que llegaría a significar realmente conocer a otro, o ser conocido por otro—, una armonía, una concordia, una unión, una transparencia, una forma de gobierno, un poder, contra los que nuestro éxito actual al conocer, y ser conocidos, fuera insignificante”.<sup>11</sup>

La crítica de Emerson no se dirige a nuestros mejores casos de amistad, de cuya satisfacción y promesa da buen crédito, sino a las amistades que no cumplen con su promesa inicial. Cuando está de un humor triste debido a su vida con sus amigos, dirá, tal como dice en uno de los momentos más oscuros del ensayo al que volveremos en breve: “La amistad, como la inmortalidad del alma, es demasiado buena para ser creída” (CW 2:116/174). Emerson no cree del todo en sus amigos (no nombra ni se refiere a ningún amigo en su ensayo), pero busca y, durante algunas horas, encuentra la amistad. El trabajo de Cavell a propósito del “escepticismo sobre otras mentes” se centra en la cuestión de nuestra propia responsabilidad —la responsabilidad de Lear, la responsabilidad de Otelo— por no conocer a los otros. El enfoque de Emerson es distinto, no se centra en nuestros fracasos al reconocer a los otros, sino en nuestros fracasos al pedir lo mejor tanto de los otros como de nosotros mismos. Tomo de Cavell tanto la idea de que el escepticismo está vivo en nuestras vidas con otros, como un par de cuestiones: ¿es el escepticismo inevitable, y revela algo de nuestra condición? ¿Ha de ser asumido, aceptado, superado o refutado? Para ser sincero, creo que Emerson nos muestra una especie de escepticismo vivido en relación con los otros que constituye un rasgo de nuestras vidas, pero que también constituye los logros de la amistad; y que la amistad, en su poderoso efecto en nosotros, instila la esperanza de algo mejor que el mejor de los amigos que tenemos.

---

<sup>11</sup> S. CAVELL, *The Claim of Reason*, Oxford UP, Londres, 1979, p. 440 [*Reivindicaciones de la razón*, trad. de D. Ribes, Síntesis, Madrid, 2003]

El ensayo de Emerson sobre la ‘Amistad’ comienza en un lugar inesperado: con las personas “con las que apenas hablamos” o a las que “vemos en la calle”. “Con las que nos alegra mucho estar”, afirma Emerson. Pero ¿qué clase de *estar con* es ese? Parece que Emerson está hablando de un sentido de la comunidad humana o incluso del amor que sentimos a pesar de que no haya ninguna señal de que fuera recíproco. No hay ningún amigo o relación en la afirmación de Emerson de que “toda la familia humana se baña en un elemento de amor como un fino éter” (CW 2:113/171). El tono es sanguíneo, pero deja al lector preguntándose dónde está en esa imagen la amistad de una persona por otra.<sup>12</sup>

El segundo párrafo continúa con la idea de un sentimiento general de amor y camaradería, lo que Emerson llama “las emociones de la benevolencia y complacencia que sentimos hacia otros”. Se trata de una jerarquía de emociones, afirma ahora, desde “el ínfimo grado de la buena voluntad”, que parece ser el tema de Emerson en esos primeros párrafos, hasta “el supremo grado de amor apasionado” (CW 2:113/171), algo que nunca intenta discutir en el ensayo.

En el tercer párrafo Emerson se mueve de las notas un tanto abstractas y generales a un tipo específico de experiencia: nuestra anticipación de la llegada en nuestra casa de un “extraño recomendado”. ¿Qué hace un “extraño” en un ensayo sobre la ‘Amistad’?, podríamos preguntarnos. Aparentemente el extraño representa la posibilidad de una amistad ideal, una amistad que buscamos pero no tenemos. De esa manera, el extraño recomendado “representa a la humanidad”, tal como señala Emerson. Emerson afirma del extraño que “es lo que queremos que sea” (CW 2:114/172), lo que implica que buscamos la compañía del extraño porque nos dará o inspirará en nosotros algo que ahora echamos en falta, aquello a lo que llama en ‘Historia’ nuestra “identidad inalcanzada, pero alcanzable” (CW 2:5/48). Continuando su historia genérica de la llegada del extraño, Emerson escribe que la “casa queda limpia” y entre sus residentes su “llegada casi provoca temor en los buenos corazones que le darían la bienvenida” (CW 2:113/172). Después de todo, la preparación y anticipación de la visita del extraño van muy bien al principio. Hablamos mejor de lo que solemos hacerlo, de modo que “nuestros parientes y conocidos [...] sentirán una viva sorpresa por nuestros inusuales poderes”. Pero a medida que la visita continúa, el extraño no resulta tan recomendable como habíamos supuesto y el amigo que habíamos estado buscando sigue siendo lo que queremos que sea. El extraño comienza a “introducir sus parcialidades, sus definiciones, sus defectos, en la conversación”, y después:

“Todo ha acabado. Ha oído lo primero, lo último y mejor que jamás oirá de nosotros. Ya no es un extraño. La vulgaridad, la ignorancia y el malentendido son viejos conocidos. Ahora, cuando venga, podrá

---

<sup>12</sup> En la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, la reciprocidad es una condición necesaria para la amistad.

obtener el orden, el vestido y la cena, pero no el palpito del corazón y las comunicaciones del alma.” (CW 2:114/172)

¿Qué se dice de la amistad? No mucho, al parecer. No hay amigos, sino vulgares y “viejos conocidos” que no nos muestran lo mejor de ellos mismos y no suscitan lo mejor en nosotros. Esperamos huir, y durante un rato lo logramos, de esta condición ordinaria con el extraño recomendado. El extraño despierta nuestro deseo siempre presente por “el palpito del corazón y las comunicaciones del alma”, por una humanidad futura. Pero también nos decepciona.

El pequeño drama de Emerson configura un paradigma del escepticismo vivido en el siguiente sentido: demuestra que nuestras dudas sobre la amistad están justificadas por el curso de la experiencia. La llegada del extraño nos excita con la esperanza del genio —el suyo y el nuestro— y parece que por momentos resulta el ideal que buscamos. Emerson lo lleva a un plano general en ‘Experiencia’ no solo en referencia a los extraños recomendados, sino a nuestros amigos. Nuestros amigos, escribe, “nos parecen representantes de ciertas ideas” (CW 3:251/332), pero hay “una ilusión óptica” en ellos. Cada uno tiene límites que nunca ha cruzado, de modo que lo que parecía espontáneo y vívido “al cabo del año, de la vida, resulta cierta melodía uniforme que debe tocar el eje giratorio de la caja de música” (CW 3:249/330). El ensayo ‘Amistad’ de Emerson es una meditación o un par de variaciones sobre el tema de la esperanza y decepción en nuestras vidas con otros. Su drama inicial contempla varios humores: el “corazón palpitante” de la anticipación y el “temor” de la reunión con el extraño, el creciente orgullo al principio de la conversación cuando nuestros poderes sorprenden a quienes nos conocen, y el estado de decepción y resignación cuando volvemos de una conversación exultante para ser una vez más el “diablo mudo” que saluda a los tediosos y viejos conocidos. Si, tal como Emerson dice en ‘Experiencia’, nuestra vida es “una serie de humores como una cuerda de abalorios”, de los que cada uno muestra “solo lo que enfoca”, entonces el ensayo de la ‘Amistad’ de Emerson resulta un registro de los humores de nuestras vidas con otros.

Volvamos ahora al desarrollo del ensayo de Emerson. Como si empezara de nuevo, en los párrafos cuarto y quinto Emerson pasa a discutir los placeres y ventajas de la amistad, que ahora describe como “un encuentro de dos en un pensamiento, en un sentimiento” (CW 2:114/172). Sin embargo, en su alabanza de la superación de los límites entre individuos radica la sugerencia de la permanencia de esos límites: “Reprendo a la sociedad, abrazo la soledad y, sin embargo, no soy tan desagradecido como para no ver al sabio, al encantado y al magnánimo que de vez en cuando pasan junto a mi puerta”. Esta es una imagen de la amistad a cierta distancia, o tal vez solo admiración, que recuerda el helado placer del párrafo inicial en la gente con la que no hablamos.

El sexto párrafo retoma la visita inminente de un extraño, pero ahora (como si se tratara de una nueva clave) en la primera persona del

singular en vez de la primera persona del plural. “Una nueva persona es para mí un gran acontecimiento”, confiesa Emerson, “y me impide dormir”. De nuevo escribe una nota escéptica: “A menudo he tenido hermosas fantasías sobre personas que me han concedido horas deliciosas, pero el gozo acaba con el día; no da fruto” (CW 2:115/174). Aquí no se aprecia decepción alguna con nuestros criterios como tales en cuestión, sino una decepción de modo que los criterios razonables de la amistad —que hemos conocido en nuestros mejores momentos con nuestros amigos— no son conocidos por este nuevo visitante. Emerson oscila entre la apreciación y el escepticismo sobre su amigo: “Debo sentir orgullo por los logros de mi amigo como si fueran míos”, afirma, pero también: “Sobrestimamos la conciencia de nuestro amigo” (CW 2:115/174). ¿Idolotramos a nuestros amigos y ellos a nosotros, o leemos de un modo exacto la realidad y promesa del otro?

Emerson comienza el largo párrafo séptimo con una serie de observaciones y conclusiones escépticas sobre la creencia y el conocimiento:

“La amistad, como la inmortalidad del alma, es demasiado buena para ser creída. El amante, cuando contempla a su amada, presiente que no es verdaderamente la que adora, y en la hora dorada de la amistad nos sorprenden sombras de sospecha e incredulidad.” (CW 2:116/174)

En otros ensayos de Emerson las sorpresas traen alegría y expansión, una nueva perspectiva más completa sobre la vida. Aquí, sin embargo, nos sorprende descubrir que nuestra amiga es más limitada de lo que pensamos, que proyectamos virtudes en ella que no están realmente ahí. En vez de una viva unidad subyacente, Emerson exhibe “una calavera egipcia en nuestro banquete”, “una lejanía infinita” entre las personas.

De esa lejanía Emerson se vuelve a sí mismo, al pensamiento de la confianza en sí mismo de que el “hombre que se mantiene unido a su pensamiento tiene una concepción magnífica de sí mismo”. Aunque no advierta completamente mi propia riqueza, añade, “no puedo sino confiar en mi propia pobreza más que en vuestra riqueza”. El amigo, continúa, no es “el ser”, sino solo “una pintura o efigie”. Lo que conduce a Emerson a la idea que elabora a lo largo de todo su ensayo: que nuestros amigos nos sirven para crecer y ser útiles en vez de acabar siendo elementos de una relación estable e inmutable. El alma “produce amigos como el árbol hojas y, de pronto, pierde la hoja vieja por la germinación de nuevos brotes” (CW 2:116/175). Nuestros amigos, explica la metáfora, son formas de nuestro crecimiento, pero no resultan esenciales para nosotros. Los abandonamos por nuevos amigos, nuevos brotes y hojas. El crecimiento del alma, tal como Emerson lo tiene en cuenta, es una alternancia entre estados de sociedad y soledad, donde cada uno induce el opuesto. “El alma se rodea de amigos”, continúa,



“para poder entrar en una mayor soledad o conocimiento de sí misma y marcha sola una temporada para poder exaltar su conversación o sociedad. Este método se revela a lo largo de la historia de nuestras relaciones personales. El instinto del afecto revive la esperanza de unión con nuestros semejantes, y un devuelto sentido del aislamiento nos hace desistir. Así, todo hombre pasa su vida en la búsqueda de la amistad.” (CW 2:116/175)

El instinto del afecto de Emerson adopta la forma de una carta de muestra que escribe a cada nuevo candidato a la amistad. La carta se expresa en términos de certidumbre y duda: el escritor de la carta no está “seguro” de su amigo, no se atreve a “suponer que le entienda perfectamente”, pero reconoce que el deseo de conocer y ser conocido por su amigo es “un delicioso tormento”.

Como Emerson se niega a aceptar fácilmente lo que pasa por amistad, rechaza también el escepticismo sobre la amistad al principio del párrafo noveno, un giro anunciado de nuevo por las palabras “sin embargo”: “Sin embargo, estos incómodos placeres y excelentes dolores sirven a la curiosidad y no a la vida. No hay que disfrutar con ellos”. La vida, dice Emerson, nos ofrece posibilidades, destellos y horas de algo mejor, y nuestras dudas y decepciones no deberían impedirnos perseguirlos y apreciarlos. No deberíamos apuntar a “un beneficio rápido y vulgar” de nuestros amigos, sino que deberíamos tener paciencia para dejarlos ser ellos mismos. Pero después de este consejo pragmático sobre la paciencia, el párrafo se mueve de las posibilidades de la amistad al retrato aciago de la sociedad:

“Casi todas las personas descienden para conocerse. Toda asociación debe ser un compromiso y, lo que es peor, la misma flor y aroma de la flor de cada una de las hermosas naturalezas desaparece cuando se aproximan mutuamente. ¡Qué perpetua decepción es la sociedad actual, aun la de los virtuosos y dotados!” (CW 2:117/176)

Pero como si el párrafo noveno presentara un tema que será abordado con más intensidad en los párrafos undécimo y duodécimo, Emerson vuelve a considerar la exigencia de que la amistad ideal sea también “real”, algo que podemos encontrar en nuestra experiencia por muy poco que dure. “No quiero tratar a las amistades delicadamente”, afirma Emerson, “sino con el coraje más burdo. Cuando [las amistades] son reales, no son hilos de cristal o escarcha, sino lo más sólido que conocemos” (CW 2:118-119/178). El escepticismo retrocede cuando Emerson avanza la exigencia epistemológica de que conozcamos a nuestros amigos tan bien como conocemos al menos cualquier otra cosa. Al reprimir los temas de este párrafo inicial, Emerson habla de “la dulce sinceridad del gozo y la paz que obtengo de esta alianza con el alma de mi hermano [...] ¡Feliz la casa que cobija a un amigo!”

En mitad del inmenso párrafo decimotercero, Emerson realiza un análisis conceptual de la amistad, que se compone de la verdad o la sinceridad por una parte y de la ternura, por otra (CW 2:120/178-179). La

sinceridad es una noble virtud, un “lujo”, afirma, “concedido, como las diademas y la autoridad, solo para el rango supremo *que* tiene permiso para decir la verdad, al no haber por encima nadie a quien cortejar o conformarse” (CW 2:119/179). La sinceridad se asemeja a la conversación franca y a los juicios honestos de los “muchachos indolentes que cuentan con la cena”, en ‘Confianza en sí mismo’, y, “como un lord, desdeñan decir o hacer nada conciliador” (CW 2:29/75).

Emerson escribe en ‘Confianza en sí mismo’ que “nos asusta la verdad, nos asusta la fortuna, nos asusta la muerte y nos asustamos unos de otros” (CW 2:43/92). En el ensayo ‘Amistad’ ese temor es descrito como insinceridad: “Rechazamos y rodeamos la aproximación de nuestro semejante con cumplidos, chismes, diversiones, asuntos” (CW 2:119/179). Por su parte, nuestros semejantes, hombres y mujeres, evitan lo poco que tenemos que decir o conceder al pedir que *los* complazcamos: cada persona, se lamenta Emerson, “tiene cierta fama, cierto talento, cierto capricho de religión o filantropía en su cabeza que no ha de ser cuestionado y que estropea toda su conversación” (CW 2:120/179).

Con un verdadero amigo, en cambio, uno puede ser completamente sincero, tal como lo es consigo mismo. Un amigo es entonces “una suerte de paradoja en la naturaleza”, argumenta Emerson, porque aunque a) “todo hombre solo es sincero” y b) “cuando entra una segunda persona, comienza la hipocresía”, c) un verdadero amigo es alguien con quien puedo ser tan sincero como lo soy conmigo mismo. Emerson da a esta paradoja un sesgo metafísico y recuerda, al final del párrafo, el “idealismo” que recorre como un leitmotiv su escritura. Afirma:

“Yo, que existo solo, que no veo nada en la naturaleza cuya existencia pueda afirmar de manera tan evidente como la mía, contemplo ahora la apariencia de mi ser en toda su altura, variedad y curiosidad, retirada en una forma extraña; de modo que un amigo puede considerarse la obra maestra de la naturaleza.” (CW 2:120/179-180)

Este es uno de los muchos momentos en los textos de Emerson donde, junto a su enfrentamiento a una identidad esencial, encuentra asimismo a *otro*, a veces en la naturaleza, otras veces en las palabras de un poeta, a veces, como aquí, en un amigo. La preparación del encuentro con el amigo ideal es un placer y un espectáculo. Tal como Emerson señala en una de sus aparentes líneas definitivas: “Mi amigo me proporciona entretenimiento sin requerir estipulación alguna por mi parte” (CW 2:120/179).

Emerson distingue dos elementos de la amistad: la sinceridad y la ternura. En el párrafo decimocuarto habla de la ternura, comenzando con la tierna ansiedad que sentimos frente a otro a quien nos dirigimos: “Apenas creemos que otro pueda tener el carácter suficiente para atarnos por amor”. Pero socava su ternura cuando afirma: “Me brindo menos a aquel de quien soy más devoto” (CW 2:120/180). La lección parece ser: sí a la devoción y no tanto a la ternura. La crítica de Emerson (aunque no el abandono) a la ternura se apoya en la discusión del párrafo anterior sobre

la sinceridad y confianza en sí mismo. Un exceso de ternura o una idea falsa de la ternura —complacer a alguien o seguir las estipulaciones de alguien— supone la muerte de la amistad porque entra en conflicto con el camino que hemos de seguir.

Emerson esboza así una ternura reformada, combinando “las virtudes municipales de la justicia, la puntualidad, la fidelidad y la compasión” con una dosis de lo extraordinario o nuevo. La amistad ha de “dignificar las necesidades y oficios diarios” de nuestras vidas, pero no degenerará en “algo usual y sabido”. Los amigos “deberían estar alerta y ser inventivos” (CW 2:121/181).<sup>13</sup>

En los párrafos quince y dieciséis Emerson argumenta con cifras: ¿Podrían más de dos personas llegar a la conversación elevada que es la forma que suele adoptar la amistad? Lo que llama la “ley de uno a uno” es fundamental para la “conversación” y la conversación es “la práctica y consumación de la amistad”. La presencia de dos personas es necesaria para la amistad, pero no suficiente, ya que la conversación es cuestión de “afinidad” y no de voluntad. Un hombre con la reputación de ser un gran conversador, explica Emerson, no tiene necesariamente “una palabra [para] su tío o su primo” (CW 2:122/182).

El argumento, que comenzó en el párrafo decimotercero, respecto a la verdad, la ternura y el encuentro con nuestra apariencia majestuosa, está entremezclado con los temas de la distancia, la recepción, la paciencia y la confianza en sí mismo. Emerson vuelve a escribir la lección del ‘Discurso a la Facultad de Teología’, donde advertía a los graduados que no estén “ansiosos por visitar periódicamente a todas y cada una de las familias de su parroquia”, sino que den cuenta de sus visitas ocasionales: “cuando os encontréis a un hombre o a una mujer, sed para ellos un hombre divino, sed pensamiento y virtud, dejad que sus tímidas aspiraciones encuentren en vosotros a un amigo, que sus entrampados instintos se disipen en vuestra atmósfera” (CW 1:90/130). En ‘Amistad’ Emerson escribe que no deberíamos “profanar almas nobles y bellas al irrumpir en ellas”. Un amigo es lo bastante grande para ser reverenciado, pero la reverencia requiere distancia. “Tratad a vuestro amigo como un espectáculo”, advierte Emerson. “Por supuesto, tiene méritos que no son vuestros, y que no podéis honrar, si debéis tenerlo cerca de vosotros. Quedaos aparte; dejad espacio a esos méritos, dejadlos aumentar y expandirse” (CW 2:123/183). La cercanía de la amistad requiere cierta distancia. Pero esa cercanía no es física: “No os aproximareis más a un amigo por entrar en su casa”. No se trata de tener voluntad, sino de lo que Emerson llama “la elevación de la naturaleza en nosotros hasta el mismo punto en que están: entonces nos encontraremos como el agua con el agua...” (CW 2:123/185).

---

<sup>13</sup> Esta mezcla de lo diario y lo inventivo encaja bien con las descripciones de Cavell de la “comedia de enredo matrimonial” en *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1999 [*La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, trad. de E. Iriarte, Paidós, Barcelona, 2008].

Emerson escribe en ‘Confianza en sí mismo’: “Haced vuestro trabajo y os conoceré”. La condición para ser conocidos es que hagamos nuestro trabajo. Los amigos tienen más que conocimiento uno de otro, constituyen una unidad. Todo esto se dice en ‘Amistad’, donde Emerson escribe: “Deben ser dos, antes de ser una sola. Que sea una alianza de dos naturalezas amplias, formidables, mutuamente contempladas y temidas, antes de que reconozcan la profunda identidad que las une bajo estas disparidades” (CW 2:123/183).

En el ‘Discurso a la Facultad de Teología’ Emerson contrapone el mensaje amistoso de Jesús con el mensaje temible de la iglesia. Aquí el amigo inspira reverencia e incluso temor. ¿Temor a qué? No al castigo divino de un dios colérico, sino a la condescendencia cuando se eleva a nuevas alturas.<sup>14</sup> Los amigos son iguales cuando se animan uno a otro a hacer mayores esfuerzos y realizar mayores hazañas. Los lectores de Nietzsche encontrarán anticipaciones del capítulo ‘Del amigo’ de *Así habló Zaratustra* en el pasaje de ‘Amistad’ ya citado y en la continuación de Emerson, que dice como sigue:

“No te molestes en reducir esa mirada grande, desafiante, esa belleza desdeñosa de su semblante y acción, fortifícala y aumentala. Protégelo como tu contraparte. Que sea para ti siempre una especie de hermoso enemigo, indomable, devotamente reverenciado, y no una conveniencia trivial que pronto queda pequeña y desechada.” (CW 2:123-124/184)

55

Nos alejamos del amigo que no nos hace bien, pero no del amigo con quien luchamos bellamente. Necesitamos aumentar y conservar al amigo tanto como al bello enemigo. Este amigo ha de estar “siempre” con nosotros.

En un notable pasaje similar en *Así habló Zaratustra*, Nietzsche escribe:

“En el propio amigo debemos honrar incluso al enemigo. ¿Puedes tú acercarte mucho a tu amigo sin pasarte a su bando?”

En nuestro amigo debemos tener nuestro mejor enemigo. Con tu corazón debes estarle máximamente cercano cuando le opones resistencia...

¿Eres tú aire puro, y soledad, y pan, y medicina para tu amigo?...

¿Eres un esclavo? Entonces no puedes ser amigo. ¿Eres un tirano? Entonces no puedes tener amigos.”<sup>15</sup>

El tirano de Nietzsche se corresponde con el “amigo” demasiado tierno o solícito de Emerson que quiere que lo complazcamos. Nosotros,

---

<sup>14</sup> Cf. la afirmación de Emerson de que la “virtud es Elevación” (CW 2:40/88).

<sup>15</sup> *The Portable Nietzsche*, ed. de W. Kaufmann, Penguin, Nueva York, 1977, pp. 168-169. Nietzsche volvió a leer los ensayos de Emerson durante el verano anterior a su composición de *Así habló Zaratustra* [trad. de A. S. Pascual, Alianza, Madrid, 2015, pp. 52-53]. Véase la introducción de Walter Kaufmann a *The Gay Science*, y mi ‘Moral Perfectionism and Democracy in Emerson and Nietzsche’, en *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 43/1-4 (1997), pp. 159-80.

quienes lo complacemos, somos sus esclavos. Los amigos tanto de Nietzsche como de Emerson conservan y aumentan su propia libertad y poder tanto como los de sus amigos. Tal como Emerson señala en la última sentencia de su ensayo, la amistad “trata a su objeto como a un dios para poder deificarlos a ambos”.

El ensayo de Emerson progresa de una amistad difusa a cierta distancia a nuestras decepciones con nuestros amigos, hasta la realidad de la amistad en nuestras vidas y su promesa de algo mejor que cualquier amistad que hayamos logrado alguna vez. El ensayo concluye con la repetida advertencia de que una gran parte de lo que aceptamos como amistad no es real. El tono concluyente se pone en el párrafo veintidós, que inaugura un estilo ligeramente hastiado de la vida: “Cuanto más elevado sea el estilo que exigimos de la amistad, desde luego, menos fácil será establecerlo en carne y hueso. Caminamos solos en el mundo. Los amigos, tal como los deseamos, son sueños y fábulas” (CW 2:125/185).

Respecto a nuestra impaciencia por la camaradería Emerson continúa diciendo que nos conformamos con la amistad de un tipo ínfimo: con “alianzas impetuosas y absurdas”, “relaciones falsas” y “ligas de amistad con personas baratas” (CW 2:125/183-184). Al reprimir los temas de la afinidad y paciencia, aconseja a sus lectores no recurrir a otros que les pertenezcan por naturaleza, sino que persistan en sus propios caminos. No por voluntad, sino solo por la atracción de su carácter serán capaces de “atraer” a sí mismos “al primogénito del mundo”.

56

Haciéndose eco de los primeros pasajes sobre la virtud de la pobreza doméstica en contraposición con el encanto de la riqueza exterior, Emerson afirma:

“Viajamos a Europa o perseguimos a las personas o leemos libros con la fe instintiva de que nos harán salir y *revelarnos a nosotros mismos* [cursivas mías]. Mendigos todos. Las personas son como nosotros; Europa, una vieja y marchita vestimenta de muertos; los libros, sus fantasmas. Deshagámonos de esta idolatría. Acabemos con esta mendicidad. Despidámonos aun de nuestros mejores amigos y desafiémoslos diciendo: ‘¿Quiénes sois? Soltadme; ya no dependeré de nadie.’” (CW 2:125-126/186)

Mendigamos cuando deberíamos hallar en casa lo que necesitamos. A quienes mendigamos son también mendigos. Emerson llama a nuestra práctica de mendigar “idolatría”. Confundimos a otro mendigo con un dios. Los ídolos están hechos de piedra, mientras que la divinidad reside en el poder del pensamiento y la transición, por ejemplo, en las conversaciones y enfrentamientos de grandes amigos.

En el penúltimo párrafo del ensayo Emerson confiesa que en sus “humores lánguidos” no seguirá el consejo que ha dado. Se ocupa de “objetos extraños” en vez de su propio progreso y se conforma con el “gozo doméstico” y la “cálida simpatía” que constituyen en gran parte lo que pasa por amistad en sentido ordinario. Sin embargo, también declara



ante su alejamiento de esas amistades una política de aversión que corre paralela con la relación con los libros que recomienda en ‘El escolar americano’. Aun cuando los libros sean una gran parte de la educación del escolar, su verdadero propósito es inspirar el pensamiento del escolar. Esa es la razón de que “los libros son el momento de ocio para el escolar” (CW 1:57/97). No se trata de que no hagamos nada al leer, sino de que leer es algo secundario para nuestra vida. Con los amigos pasa como con los libros:

“Obro entonces con mis amigos como con mis libros. Quisiera tenerlos donde pueda encontrarlos, pero rara vez los uso [...] No puedo permitirme hablar demasiado con mi amigo. Si es grande, me vuelve tan grande que no puedo descender para conversar. En los días grandes, los presentimientos se ciernen sobre mí en el firmamento [...] Entonces, aunque aprecio a mis amigos, no puedo permitirme hablar con ellos y estudiar sus visiones, para no perder la mía.” (CW 2:126/186-187)

Al final del ensayo ‘Amistad’ irrumpen los temas de la confianza en sí mismo y de la extrema aunque benigna separación de los otros. Emerson acaba el penúltimo párrafo pensando que se encontrará con sus amigos “como si no lo hiciera y se separará como si no lo hiciera”. En el último párrafo del ensayo retoma la idea de la amistad a distancia: “Recientemente me ha parecido más posible de lo que creía mantener una gran amistad, por una parte, sin la debida correspondencia por la otra”. Pero socava inmediatamente las supuestas ventajas o virtudes de esa clase de amistad cuando afirma: “Sin embargo, estas cosas no pueden decirse sin traicionar de algún modo la relación. La esencia de la amistad es la entereza, una total magnanimidad y confianza” (CW 2:127/188). ¿Dónde nos conduce esto?

57

Volviendo atrás en el ensayo ‘Amistad’, podemos ver que Emerson ofrece un rango de experiencias que constituyen la amistad: las batallas titánicas entre bellos enemigos, la brillantez y expansión de la conversación, una soledad gozosa, como si alguien se hubiera ido y no llegado, una general benevolencia hacia la gente en la calle con la que no hablamos, la cálida simpatía y gozo doméstico que compartimos con un amigo familiar, la decepción de un amigo perdido. El don de nuestros mejores amigos, sostiene Emerson, como los dones del arte o la literatura, es un sentido de nuestro propio poder y perspectivas.

Si tuviéramos que registrar una crítica del ensayo de Emerson, se debería a algo que omite, a saber, la muerte de un amigo. No hay duda de que soy especialmente sensible con ese tema, ya que he perdido a un amigo querido el año pasado. No es que Emerson no supiera nada de tal pérdida, pues cuando publicó *Naturaleza* en 1836, había perdido a su esposa Ellen y a Charles, su hermano más joven. De hecho, expone la cuestión de la muerte de un amigo en el quejumbroso y un tanto abrupto final del primer capítulo de *Naturaleza*. Después de alabar la naturaleza por sus comodidades y recordar una experiencia extática “con charcos de nieve, al oscurecer”, Emerson acaba el capítulo como sigue:

“La naturaleza siempre vive de los colores del espíritu. Para un hombre que trabaja bajo el peso de una calamidad, el calor de su propio fuego resulta triste. Entonces hay una especie de desprecio del paisaje, como el que experimenta quien acaba de perder a un amigo querido. El cielo no parece tan grande como cuando se cierne sobre una población menos valiosa.” (CW 1:10-11/45)

Aquí el mundo como un todo pierde importancia: estamos en el dominio de lo que Wittgenstein llama el “mundo” del “hombre infeliz”.<sup>16</sup>

Hay otra forma en la que perder a un amigo tiene lugar en nuestras vidas, en la que el mundo como un todo no pierde su valor o importancia, pero sí una parte de nosotros que resulta amenazada. Emerson nos orienta en la dirección correcta para apreciar esto cuando escribe en ‘Leyes espirituales’: “En el humor que puede contagiarnos un amigo reside su dominio sobre nosotros”.<sup>17</sup> La palabra “dominio” significa control o señorío, así como las tierras o dominios de un lord. Reuniendo estos sentidos, podemos entender a Emerson como si expresara que nuestro amigo nos deja vivir en un dominio en el que solo entraríamos con el humor con que pudiera llevarnos. Ahora, cuando el amigo muere, el humor con que podría llevarnos, el dominio en el que vivíamos juntos bajo su autoridad, muere con él. Pienso en esto como en un encogimiento del yo, una pérdida de una parte de nosotros que solo se muestra con su amigo.<sup>18</sup> (Emerson sugiere un punto de vista diverso en ‘Experiencia’ al considerar la pérdida de su hijo y encontrar, para su propia sorpresa y estupor, no una pérdida de la identidad, sino una identidad aún intacta aunque incapaz de absorber o procesar los acontecimientos de su vida.)

58

El escepticismo de Emerson sobre la amistad es parte de su crítica a las formas ínfimas, conformistas que adopta principalmente la vida humana. Su explicación de la amistad muestra una profunda atención a la perfección moral —a nuestra identidad inalcanzada pero alcanzable, solo y con otros—, así como una conciencia igualmente profunda de lo que llama “la queja de la tragedia” que tiene lugar en nuestras vidas “respecto a las personas, la amistad y el amor”.

*Traducción de Antonio Fernández Díez*

---

<sup>16</sup> LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge y Kegan Paul, Londres, 1963, § 6.43 [*Tractatus logico-philosophicus*, trad. de J. Muñoz e I. Reguera, Alianza, Madrid, 2012].

<sup>17</sup> CW 2:84 (EMERSON, ‘Leyes espirituales’, p. 138).

<sup>18</sup> WILLIAM JAMES, *The Principles of Psychology*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1983, pp. 280-282.

# LEHAIM POR BOB DYLAN

MIGUEL ALVARADO BORGÑO<sup>19</sup>

La sorpresa, y en algunos casos el escándalo suscitado por la concesión del Premio Nobel a Bob Dylan, no es más que una suerte de rito con el cual el canon literario occidental anquilosado intenta defender sus débiles parapetos. Bob Dylan, sin duda es un gran poeta, y no podemos dudar de que sea un poeta contra toda duda capciosa. La poesía, en todas las culturas, surgió como un arte oral, que tuvo un carácter sagrado, y que en sociedades arcaicas del encantamiento, en lo que es el acceso de lo trascendente a la sinuosidad de la vida cotidiana, los poetas fueron los portadores de las esperanzas de la tribu, los depositarios de la historia, en resumen, los fiduciarios del mito, aun en tiempos de la mayor opacidad. En la cultura mapuche, la poesía es oral, por eso se le ha llamado “oralitura”, el profeta Muhammad heredó el arte de contar historias en la Meca. Aunque fuese analfabeto, fundó una cultura, una religión y una moral fundamental para nuestro mundo. En el mundo occidental, Homero y Safo, como los poetas órficos, compusieron textos para ser declamados o cantados, no para ser necesariamente escritos. Con el correr del tiempo, en la Europa medieval, los mesteres de clerecía y juglaría, hacían del poeta un sujeto de provecho amplio, itinerante, que no solo entretenía, sino que hacía olvidar la peste, el hambre, y que por sobre todo, superaba la sociedad atomizada, propia de la autarquía medieval. En el arte chino y japonés, la poesía está siempre unida a

59

---

<sup>19</sup> Profesor Universidad Central de Chile. Antropólogo (U. de Chile) Magíster en Sociología (U. Gregoriana), Doctor en Humanidades, tesis Universidad de Göttingen; tiene dos postdoctorados (Universidades de Göttingen y Frankfurt). Ha publicados más de cien artículos y una docena de libros. Fue Director del Departamento de Antropología de la UCT, Director del Magister en Interculturalidad y Director de Investigación, Desarrollo e Innovación de la Universidad de Playa Ancha. Ex Profesor Titular Universidad de Valparaíso; Profesor Visitante Universidad de Frankfurt; ha profesor y guía de tesis de doctorado en Chile y en diversas Universidades Latinoamericanas. Fue propuesto al Premio Humboldt por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Göttingen. Profesor Investigador Universidad de Central.  
Email: [miguel.Alvarado@ucentral.cl](mailto:miguel.Alvarado@ucentral.cl)

la música y a la pintura, no se diferencia, la poesía es la belleza poblada de una sencillez que la hace transparente, siempre en pos de la inteligibilidad.

La escritura, que es un invento reciente, tiene algo más de cinco mil años, según los registros arqueológicos. Probablemente surgió en Oriente Medio, y si hemos de ser honestos, los que nos dedicamos al oficio de escribir, debemos admitir que la escritura tiende a ser un arte olvidado. Pero no se olvidará jamás la palabra, nunca la palabra será nueva y circunstancial, solo es casual en el devenir de la historia la escritura impresa, desde la impresión china, seiscientos años antes de Gutenberg. No me satisfacen las razones de la academia Sueca para conceder el premio Nobel a Dylan, excepto una: su capacidad permanente de reconvertirse, su modo de leer la poesía más elitista (recordemos que su nombre viene de un homenaje permanente al gran poeta Dylan Thomas). Pero también su obra es un homenaje al gran arte que se inicia con los leñadores y granjeros norteamericanos, tan lejanos a la superpotencia norteamericana actual. Está íntimamente unida a la música folklórica, a la armónica de los viajeros insolentes e ilegales de los trenes norteamericanos de carga, en busca de trabajo, en la gran depresión de la década del 30.

Justamente el discurso moderno, intenta separar las aguas, separa ciencia de arte, separa cultura de elite de cultura de masas, separa música de poesía; pero ese andamiaje se está cayendo a pedazos, porque la especialización funcional de los saberes, y de los sentimientos humanos, es lo que impide la forma de pensamiento supremo, el pensamiento de la palabra poética, que puede ser cantada o recitada, como también puede ser escrita y severamente codificada, pero es una forma de otro pensamiento, que permite soñar otro mundo. Dos aspectos me parece que han sido poco destacados hasta el momento, de la personalidad hecha obra, llamada Bob Dylan: una es su vinculación con la generación Beat, y la otra, es su condición de judío practicante.

El pensar en generaciones, es ya una aventura un tanto osada, que nos limita al momento de comprender cualquier obra artística o científica, pero Bob Dylan pertenece no solo a la generación Beat como propuesta estética o generacional, sino al cuestionamiento del estilo de vida norteamericano tan exitoso, y muchas veces tan vacío, que se nos quiere imponer como el mejor de los mundos posibles. Gregory Corso, el poeta que pasó parte importante de su vida en la cárcel, Jack Kerouac, el viajero que lanzó a toda una generación a hacer auto-stop sin un destino preciso, o Allen Ginsberg, el drogadicto homosexual que representó toda la ternura, la angustia, y la desesperanza en una obra que es un aullido monumental, son la familia espiritual, o al menos parte de ella, de Bob Dylan. Pero el movimiento beat no es solo una corriente literaria, es el grito desgarrador de una generación que vivió la segunda guerra mundial,

y que cuestiona el estilo de vida burgués en todas sus expresiones; es una generación anti-intelectual, que experimentó por primera vez los límites, y justamente para ellos, la sociología creó por primera vez el concepto de contracultura; pero su huella en la cultura occidental es indeleble, son los padres espirituales del movimiento hippie y del relativismo antropológico en las ciencias sociales, y son la primera articulación que propone, desde el ejemplo y la palabra, un estilo de vida distinto para occidente, distinto del capitalista, distinto del acomodaticio estilo de vida burgués, distinto de la lógica de las virtudes públicas y los vicios privados. Es por ello que como contracultura desde una declamación elocuente y de gran elocuencia, recuperaron la poética de Bob Dylan. Parece ser que la decencia suele no tener fronteras. Allen Ginsberg pidió hace muchos años el premio nobel para Bob Dylan, pero también hizo lo mismo hace muchos años, nuestro anti-poeta Nicanor Parra; todas las personas que entienden que este es un mundo eminentemente injusto, y que la certidumbre de la riqueza capitalista no hace siquiera a sus beneficiarios auténticamente felices, siempre han concordado en que Bob Dylan es un místico, portador de la esperanza respecto de otro mundo.

La otra influencia que no desean que sea reconocida hoy, probablemente porque el fantasma del sionismo acecha, en mi opinión de manera injusta, es la del judaísmo de Bob Dylan. Dylan nunca ha sido sionista, pero nació en una familia judía con apellido judío, y durante gran parte de su vida vivió una búsqueda espiritual, que lo hizo ir más allá del judaísmo mismo, pero que con el tiempo, lo hizo volver.

Sin duda en la obra de Dylan, hay reminiscencias de los profetas bíblicos, hay algo de un Jonás que apela a Dios por no entenderlo, y hay algo de un Job, que termina entendiendo a Dios desde un entendimiento que no es propio de la razón occidental. No es difícil pensar que las encrucijadas de la “Tora” deambulan en sus textos, y que la Fe de Abraham es un fundamento incluso estilístico en su obra. Su protesta no es más violenta que la de los grandes profetas de Israel, y no debemos olvidar que si Bob Dylan se internó en la poesía de occidente, se internó también en algo que está influido por un fundamento muy anterior al mundo grecolatino, e incluso muy anterior al mismo Abraham, esto es la sabiduría del medio oriente de las primeras culturas producto de los migrantes del África, cuna de todo lo que puede ser entendido como humano.

Entendamos a Bob Dylan como un chamán y como un profeta, como el depositario de las grandes incertidumbres que siguen desde mediados del siglo XX asolándonos, y a las cuales la globalización no hace más que globalizar.

El premio Nobel de Bob Dylan es la fiesta de los convulsos, de los inconformistas, de los que no creen en la hegemonía del capitalismo moderno, es la fiesta de los que sospechan otro mundo, por ello, un Salud



Miguel Alvarado, *Lehaim por Bob Dylan*

por Bob Dylan, y como siempre: un Lehaim, el brindis judío que puede traducirse “por la vida”: por la vida propia, por la ajena, por la que respira a nuestro lado, por la que existió, y por la vida aveniente, esa que soñamos como el paraíso hecho de luxaciones, pascuas y metáforas. Nuevamente *Lehaim* por ti Bob Dylan.

Valparaíso, 15 de octubre de 2016

# ÓPERA (SERIA) Y DRAMA

UNA REFLEXIÓN SOBRE LA VALORACIÓN ESTÉTICA DE LA ÓPERA  
SERIA Y LA CONSIDERACIÓN HISTÓRICA DE GLUCK

CARLOS VALERO

**Resumen:** La consideración histórica de la importancia y la obra de Gluck y de la ópera seria del siglo XVIII se ha visto condicionada por prejuicios racionalistas literarios frente a la abstracción de la música y por una noción teleológica del “progreso” en las artes manipulada a su vez por el nacionalismo decimonónico. El artículo cuestiona las razones de este punto de vista e invita a reevaluar la ópera seria y la contribución de Gluck en términos ante todo musicales.

**Abstract:** *Historical consideration of Gluck’s status and works and of 18th century serious opera have been biased by literary prejudices against musical abstraction and by a teleological idea of “progress” in the arts manipulated in turn by nineteenth-century nationalism. The article questions the reasons for this view and invites the reader to re-evaluate 18<sup>th</sup> century serious opera and Gluck’s contribution mainly in musical terms*

**Palabras clave:** Gluck, ópera seria, drama musical, teleología estética

**Key words:** *Gluck, opera seria, music drama, teleological aesthetics*

63

63

Beauty is truth, truth beauty,—that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.  
J. KEATS, *Ode on a Grecian Urn*.

El tercer centenario del nacimiento de Gluck en 2014 no ha suscitado, como era de prever, el interés ni el volumen de homenajes —en general más dignos de nota por cantidad que por calidad— prodigados el año anterior con ocasión de los aniversarios de Verdi y Wagner, aun cuando resultaba más interesante que estos en cuanto motivo de debate y revisión en lugar de simple celebración de lo ya establecido y omnipresente y por proporcionar

una oportuna ocasión de reflexión sobre la figura de Gluck y su posición en la historia de la música y, más aún, sobre el género mismo de la ópera seria al que el compositor está inseparablemente asociado, más allá de la letanía de tópicos sobre excesos y reformas, retornos renovadores a los orígenes y las virtudes del drama en música, anuncios del futuro drama wagneriano, etc., que no acaban de difuminarse desde hace más de un siglo.

Lo cierto es que Gluck es, por lo general, un compositor más conocido por nombre y reputación que por su música: dejando a un lado alguna representación aquí y allá de *Orfeo* y, en menor medida, de *Alceste* e *Iphigénie en Tauride*, apenas se interpreta en los teatros y solo muy recientemente se han rescatado algunas de sus otras óperas, casi siempre en ámbitos minoritarios destinados a un público especializado — festivales, sellos discográficos de limitada distribución—, lo que se traduce en una idea muy sesgada de su contribución a la música y a la ópera. En realidad, Gluck ha pasado a la historia más por sus “teorías” que por su música, y esta misma circunstancia que ha asegurado la posteridad a su nombre dificulta de hecho el conocimiento y la difusión de gran parte de su obra —que no se ajusta a tales teorías— y condiciona la apreciación del resto. De entre los compositores de renombre, Gluck es uno de los más desconocidos, por más que nos resulten familiares las páginas más célebres de *Orfeo* o *Divinité du Styx*; una situación comparable a la de Rossini —el otro gran incomprendido de la lírica— hasta no hace muchos años, cuando la popularidad del *Barbiere* y la casi completa ausencia de sus otros títulos en el repertorio interpretativo no solo eclipsaban la extraordinaria calidad y belleza de sus obras serias, sino que dieron origen a un prejuicio de frivolidad y efectismo brillante que aún hoy hace difícil a mucha gente el tomarse en serio al pesarés.

Del mismo modo, el inevitablemente citado prefacio de *Alceste*, dejando a un lado la cuestión de la autoría real y asumiendo que refleja las ideas y opiniones de Gluck, y la casi exclusiva presencia de las óperas “reformadas” en los teatros y en la discografía de gran tirada, han forjado una imagen del compositor que no se corresponde con el autor versátil y pragmático —como cualquier otro compositor de su siglo— que realmente fue. Lo que no se acomoda a los principios de la “reforma”, bien sean obras anteriores o contemporáneas a la misma, no recibe apenas atención o solo en la medida en que pueda ser considerado como “anuncio” o “consolidación” de los rasgos de tal reforma, es decir, que pueda ser justificado como cimiento en la construcción del nuevo estilo. Y aun a su vez, incluso las óperas “reformadas” son a menudo evaluadas al menos tanto en relación con otros autores (su influencia real o supuesta en Mozart, Berlioz o Wagner, por ejemplo) como por sus propios méritos.

Tradicionalmente se ha concedido a Gluck una gran importancia dentro de la historia de la música en parte como abanderado de la facción

escénica y literaria en la ópera, frente al dominio de la música misma — ejemplificado precisamente en los “abusos” que pretendió corregir—, y en parte como una de las etapas cruciales en la evolución de la ópera hacia el drama musical wagneriano en una visión teleológica de sesgo germánico (o incluso anglogermánico, dada la aceptación y hasta promoción que ha tenido en el ámbito anglosajón) popularizada durante el siglo XIX y todavía no suficientemente cuestionada. El propósito de este artículo es debatir la noción de la necesidad y superioridad de la primacía de los elementos racionales del drama —la trama y el texto— sobre la música como directores de la experiencia estética de la ópera, así como cuestionar la concepción teleológica del arte en favor de una perspectiva más acorde con el contexto social y cultural cambiante que lo rodea y libre de (pre)juicios de valor apresurados o interesados que justifiquen la supuesta necesidad y superioridad de las propuestas estéticas más cercanas a las ideas a la moda del momento.

Con la notable excepción del ballet (campo en el que fue un innovador de tanta o mayor importancia que en el de la ópera, a pesar de la poca atención que reciben hoy sus obras para danza), Gluck se dedicó casi exclusivamente a la ópera, y específicamente a la ópera seria, si descontamos la docena de óperas cómicas francesas, en su mayoría breves y poco divulgadas, y apenas un puñado de composiciones instrumentales y aún menos obras religiosas; y en este género supo sacar partido como pocos otros artistas de sus propias limitaciones técnicas y expresivas, convirtiéndolas en rasgos de estilo y haciendo, puede decirse, de la necesidad virtud, dicho sea sin el menor desdén por su obra. Llegados a este punto, creo necesario hacer una precisión acerca del terreno artístico de elección y experimentación de nuestro compositor: la ópera seria.

Si leemos prácticamente cualquier libro o artículo de historia de la ópera o de la música en general hasta los años noventa del pasado siglo encontraremos un discurso más o menos uniforme según el cual a principios del siglo XVIII se efectuó en la ópera italiana, por influencia francesa, una separación definitiva entre los elementos serios y cómicos que habían estado entrelazados y siempre presentes en mayor o menor medida en las óperas tragicómicas del seiscientos. Esta división, o “reforma” de los *libretti*, capitaneada primero por Zeno y más tarde por Metastasio, dio origen a las tradiciones divergentes de la ópera seria y la *buffa*, inicialmente confinada esta última a los intermedios y emancipada después como género independiente y a menudo satírico del serio, e impuso un tono uniformemente moralizante y caballeresco a la ópera seria a la vez que consagraba la división fraguada durante el siglo anterior entre recitativos que llevaban el peso de la acción y arias, por lo general biestróficas y musicalmente muy elaboradas, convertidas en vértices expresivos de la escena en los que la acción propiamente dicha se detenía para dar paso a la reflexión moral o a la contemplación emotiva. Esta

fórmula cayó pronto presa de un formalismo anquilosante, víctima de los caprichos de los cantantes y de la complacencia de compositores y público hasta devenir en una rutina virtuosística dramáticamente absurda que entró en crisis ya en la década de 1760, cuando Gluck emprendió su reforma a través de sus tres grandes obras vienesas —*Orfeo*, *Alceste* y *Paride ed Elena*— que pusieron los cimientos de la ópera moderna entendida ante todo como drama musical y corrigieron los excesos y sinsentidos del viejo modelo metastasiano, condenándolo a una inercia anacrónica y ceremonial que aún duraría hasta casi el fin del siglo, pero tan ineludible que *La Clemenza di Tito* mozartiana, compuesta por encargo y sin gran entusiasmo tras una ya imprescindible revisión del *libretto*, recibió en 1791 una acogida más bien fría como producto caduco y obsoleto apenas un mes antes del triunfo de *Die Zauberflöte*, verdadera piedra fundacional de la moderna ópera alemana.

Si bien este discurso está a estas alturas desacreditado y ya nadie mínimamente documentado escribiría creíblemente en estos términos acerca de la ópera seria, y aunque en estas dos últimas décadas se ha recuperado un importante número de obras de diversos autores que han puesto en tela de juicio —por lo menos entre los estudiosos y aficionados curiosos— todas las ideas heredadas sobre la ópera y la música del siglo XVIII en general, la misma actitud recelosa y displicente pervive de un modo sutil en las todavía habituales reinterpretaciones y “justificaciones” de las óperas serias dieciochescas, que no son sino una puesta al día de los viejos prejuicios. Por más que hoy día haya cantantes célebres que dediquen conciertos y discos enteros a las obras de Hasse, J. C. Bach, Vinci o Porpora; por más que varias óperas de Haendel estén ya firmemente enraizadas en el repertorio habitual de teatros y salas de concierto y no solo *Idomeneo* y *La Clemenza*, sino incluso *Mitridate* o *Lucio Silla* se hayan vuelto habituales en las temporadas líricas, no se desvanece del todo la noción de que estas obras son en cierto modo dramáticamente insatisfactorias por su estructura formal y su peculiar (falta de) narrativa psicológica, lo que hace necesaria una reinterpretación para adaptarlas al ideal dramático moderno y que justificó la necesidad de las reformas de Gluck en primer lugar. Sin embargo, el arte no admite leyes absolutas y las relaciones entre forma y contenido u ornamento y expresión son solo convenciones subjetivas y cambiantes que no se rigen más que por el gusto particular que se vuelve mayoritario en un momento dado de la historia. Cabe preguntarse entonces cómo una opción puramente estética se convierte en la idea dominante de cómo debe ser el arte y cuál deba ser su función y su objetivo y por qué esta idea trasciende su propia naturaleza de convención o moda pasajera y perdura en el tiempo condicionando el pensamiento estético de generaciones por encima de transformaciones sociales e intelectuales. En el caso que nos ocupa, el dogma de la necesidad del predominio del drama en la ópera y la



importancia otorgada a Gluck como su restaurador y valedor deriva de la convergencia de dos conceptos tan antiguos como el arte mismo: el recelo atávico ante la abstracción no semántica de la música y la percepción de la evolución del arte como progreso, complicados a su vez por la injerencia de tesis nacionalistas y modas específicamente decimonónicas.

Una de las paradojas fundamentales de la cultura occidental es su relación ambigua con la música, a la vez de amor y desconfianza, tan antigua y compleja como la relación entre religión y filosofía; el sentimiento y la forma frente a la razón y el contenido. La música es esencialmente un arte abstracto y como tal basa su éxito en explotar la forma y la emoción, lo que no siempre —de hecho casi nunca— se aviene a seguir una secuencia narrativa coherente y racional sin riesgo de perder su independencia y su efectividad artísticas, tanto más perceptibles y poderosas cuanto menos se circunscriben a límites semánticos concretos. Tal naturaleza abstracta siempre ha resultado inquietante por lo que tiene de irracional, de triunfo de la sensación sobre la razón, y de ahí tantas connotaciones e interpretaciones mágicas y misteriosas a lo largo de los tiempos de lo que no es, al fin y al cabo, sino una vibración ordenada del aire.

Ya desde la antigüedad griega la música era apreciada solo en tanto que se ciñese a criterios racionalistas de proporción matemática —origen del concepto de la armonía de las esferas, metáfora del orden del universo— o sirviese de amplificación expresiva a un texto inteligible. La música “pura” abstracta se consideraba —en el mejor de los casos— como un entretenimiento banal o como peligrosamente afín a los misterios de la magia y la religión: los mitos de Orfeo, Arión o las sirenas son ejemplos del poder mágico del canto para alterar el orden natural. Según esta idea, la música instrumental o el canto como fin en sí mismo son inquietantes por irracionales, mientras que sujetos a la tutela racional de la palabra, que modera los excesos emocionales en virtud de su significado inteligible, son espléndidos apoyos y refuerzos para transmitir el mensaje de esta última. Este dualismo se manifiesta en la menor altura artística e intelectual que en la antigüedad se acordaba a la flauta, que sustituye al canto e impide la palabra, frente a la lira, que los acompaña.

La noción de que la música por sí misma, desprovista de significado racional, es un contrasentido artístico es perfectamente ridícula para el público moderno, acostumbrado desde hace más de tres siglos a la presencia constante y prominente de un vasto repertorio instrumental tanto sinfónico como de cámara sin el cual hoy en día no podemos concebir la idea de la música culta occidental, pero sorprendentemente nunca ha desaparecido de la ópera. Mientras que nadie se plantea la necesidad de un significado inteligible al escuchar un cuarteto o una sinfonía, en los que el sentimiento, la expresión, la belleza del sonido y la lógica interna de las formas y las relaciones armónicas son lo que define la

experiencia estética que ofrecen, el debate sobre la prioridad del drama o la música —y, por extensión, de la autosuficiencia estética de ésta— continúa entre los amantes de la lírica sin mayores cambios desde el nacimiento del teatro musical.

La ópera, como género mixto, es de por sí un terreno problemático: debe su existencia y su éxito a la fascinación por la música, pero a la vez su propia naturaleza dramática y literaria le impide abandonarse completamente —al menos en apariencia— a ella, de manera que a lo largo de su historia ha tratado de afrontar el problema irresoluble de conciliar texto y música bien contraponiendo o bien combinando dos patrones estéticos diferentes: por un lado la sujeción de la música al texto como refuerzo y matiz expresivo de las ideas y emociones descritas y por otro la separación efectiva de ambas partes, concediendo espacios “contemplativos” de expansión lírica a la música para ilustrar estados de ánimo y reduciendo su papel en las partes narrativas y en aquéllas en las que el drama requiere de mayor precisión semántica. Estos dos ideales son el origen de dos corrientes complementarias y no excluyentes a lo largo de la dilatada andadura del teatro musical: *Prima le parole, prima la musica*. En el primer bando los partidarios de la limitación de la autonomía de la música en beneficio del drama, lo que por conveniencia llamaré “drama musical”, y en el segundo los que generalmente apuestan en primera instancia por fórmulas musicales y dan a la música más libertad sin creer que por ello dañan el desarrollo de la parte escénica, que llamaré “belcantismo”, a falta de mejor término y sin ninguna asociación expresa con un estilo particular. Me importa aclarar que estos dos modelos se complementan y no se excluyen mutuamente y que sus encuentros y discrepancias se traducen en soluciones muy diversas y preferencias variables dependiendo de las circunstancias tanto por parte de los autores como del público y la crítica y que casi nunca se da un cisma completo entre ambos, ya que por lo general dentro de una misma obra predomina una idea u otra en función de la situación puntual del drama, con pasajes más “dramáticos” o “belcantistas” según el momento. Sin embargo, analizando la historia de la música y de la crítica asociada no se puede ignorar el hecho de que el drama musical ha contado sistemáticamente con más simpatías por parte de la crítica que el belcantismo, lo que revela una visible falta de confianza en la autosuficiencia estética de la música en la ópera y en que la música pueda por sí sola sustentar la excelencia artística en el teatro musical. Vaya por delante antes de seguir que este artículo no pretende debatir la necesidad o la importancia del drama y la escena en la ópera, sino analizar y debatir prejuicios sobre si un tipo particular de ópera deba ser superior o inferior a otros en función de la importancia relativa del “drama” (es decir, del texto) frente a la música. El drama y la escena son, naturalmente, partes consustanciales de la ópera, pero esto no justifica el considerar como de

menor rango las manifestaciones del género que no les otorgan prioridad sobre la música como componente artístico fundamental y que privilegian una estructura centrada en fórmulas musicales y en el valor estético de la música *per se*.

Se podría decir con un tanto de cinismo que a los críticos e historiadores en realidad no les gusta la música porque les resulta difícil hablar de ella, y es cierto que más allá de formas y estructuras, de relaciones armónicas y elementos constitutivos, no se puede decir nada objetivo sobre la música, ¿cómo describir algo tan inaprensible como una melodía, o la sensación que provoca? Así las cosas, no debería sorprender cierta parcialidad entre los que escriben sobre música hacia los elementos que en la ópera promueven la reflexión frente a la sensación, pero debería invitarnos a reconsiderar la credibilidad de la tradición y los juicios artísticos establecidos el hecho mismo de que la historia solo se haga eco de “reformas” en defensa del drama frente al protagonismo de la música, utilizando además por lo general un vocabulario nada imparcial ni inocente: aprendemos, por ejemplo, que Gluck (o Mercadante, o Verdi, o el mesías dramático de turno) lograron o se esforzaron o lucharon por superar las convenciones formales y por limitar o eliminar los excesos del virtuosismo que retenían el flujo del drama sin que nadie parezca preguntarse si esas convenciones formales podían tener sentido y si realmente era tan necesario “superarlas” ni “reformular” ningún “exceso” cuando en realidad estamos hablando de códigos artísticos distintos y maneras diferentes de entender el teatro musical, no de una forma correcta y una desviación. La preeminencia del concepto de drama musical sobre otras formas de ópera más centradas en la música y el canto no es más que una convención que hay que cuestionar en cuanto que empobrece la apreciación de la ópera en general al descalificar gratuitamente obras que no se ajustan a un canon establecido. Naturalmente, no se trata de si a uno le gusta más Haendel o Wagner, *Orfeo* o *Il trionfo di Clelia*, que son opciones personales, sino de si se puede considerar como “inferior” o marginal aquello que no se conforma a ciertos criterios que no son en absoluto objetivos y que se han visto condicionados por circunstancias concretas que no necesariamente siguen en vigor. Es preciso dar cabida a otras opciones y empezar a discutir el modelo del drama musical como el único válido o el de mayor interés en la ópera.

Examinando el tan manido prefacio de *Alceste*, verdadero manifiesto en pro del drama musical, se advierte que las ideas de Calzabigi y Gluck siguen sistemáticamente, casi punto por punto, las premisas de los defensores de la primacía de la palabra, ya plasmadas con anterioridad, por ejemplo, por Algarotti y, en clave más humorística y personal, por Marcello, entre otros, detallando los “abusos” que pretenden corregir y asignando explícitamente a la música su “verdadero

papel” de servir a la expresión del texto:

“Cuando me dispuse a escribir la música de *Alceste* me propuse despojarla por completo de todos esos abusos que, introducidos bien por la vanidad mal entendida de los cantantes o por la excesiva complacencia de los compositores, desfiguran desde hace tanto tiempo la ópera italiana y hacen del más pomposo y bello de todos los espectáculos el más ridículo y tedioso. Pensé restringir la música a su verdadera función de servir a la poesía, para la expresión y para las situaciones de la fábula, sin interrumpir la acción o enfriarla con inútiles ornamentos superfluos, y opino que aquella debería hacer lo que sobre un dibujo correcto y bien dispuesto [hacen] la vivacidad de los colores y el contraste bien variado de luces y sombras, que sirven para animar las figuras sin alterar sus contornos. No he querido pues ni frenar a un actor en pleno calor del diálogo por esperar un fastidioso *ritornello*, ni retenerlo en mitad de una palabra sobre una vocal favorable, o para hacer gala en un largo pasaje de la agilidad de su hermosa voz, o para esperar a que la orquesta le dé tiempo a tomar aliento para una cadencia. No he creído deber ir a toda prisa en la segunda parte de un aria, aunque fuese la más apasionada e importante, para dar ocasión de repetir regularmente cuatro veces las palabras de la primera, y terminar el aria donde no acaba el sentido, para dar al cantante el gusto de mostrar que puede variar caprichosamente de otras tantas maneras un pasaje. En suma, he tratado de proscribir todos esos abusos contra los que desde hace mucho clamaban en vano el buen sentido y la razón.

He pensado que la obertura debería anunciar a los espectadores la acción que ha de representarse y constituir, por decirlo así, el resumen [de la misma]: que el concierto de los instrumentos ha de regirse en proporción con el interés y las pasiones, y no dejar esa separación tajante en el diálogo entre aria y recitativo, que no corte el periodo en contra del sentido, ni interrumpa a destiempo la fuerza y el calor de la acción.

He creído también que mi mayor afán se debiera reducir a buscar una bella simplicidad; y he evitado hacer gala de dificultades en perjuicio de la claridad; no he juzgado indigno el descubrimiento de algunas novedades, siempre y cuando fueran suministradas de forma natural por la situación y la expresión; y no hay regla que no haya creído que se deba sacrificar de buena gana en virtud del efecto.

He aquí mis principios. Por suerte se prestaba maravillosamente a mi intento el libreto, en el que el célebre autor, imaginando un plan nuevo para el drama, había sustituido las descripciones floridas, las comparaciones superfluas, la moral fría y sentenciosa por el lenguaje del corazón, las pasiones vivas, las situaciones interesantes y un espectáculo siempre variado. El éxito ha justificado mis máximas, y la universal aprobación en una ciudad tan ilustrada ha dejado ver claramente que la simplicidad, la veracidad y la naturalidad son los grandes principios de lo bello en todas las producciones del arte.

Con todo, a pesar de las repetidas instancias de las más respetables personas para decidirme a publicar impresa esta obra mía, he advertido todo el riesgo que se corre al combatir prejuicios tan ampliamente, y tan profundamente arraigados, y me he visto en la necesidad de premunirme del patrocinio potentísimo di vuestra alteza real implorando la gracia de anteponer a esta obra mía su augusto nombre, que con tanta razón reúne los favores de la Europa ilustrada. Solo el gran Protector de las bellas Artes, que reina sobre una nación que tiene la gloria de haberlas hecho resurgir de la opresión universal, y

de producir en cada una [de ellas] los más grandes ejemplos, en una ciudad que ha sido siempre la primera en sacudirse el yugo de los prejuicios vulgares para abrir paso a la perfección, puede emprender la reforma de este noble espectáculo en el que todas las bellas artes tienen tanta parte. Cuando esto suceda me quedará la gloria de haber puesto la primera piedra, y este público testimonio de su alta Protección, con el favor de la cual tengo el honor de declararme con el más humilde obsequio humildísimo, devotísimo y agradecidísimo servidor de vuestra alteza real.”

Si analizamos el texto anterior vemos que en realidad todos esos supuestos abusos que deforman y degradan la ópera son básicamente un elenco de transgresiones y licencias artísticas de la música con respecto a su “verdadera función” de servir al texto y el drama: los “fastidiosos” *ritornelli*, los pasajes de agilidad, los “inútiles” ornamentos, las cadencias, las oberturas puramente sinfónicas, las arias formalmente elaboradas o la división entre estas y los recitativos; esto es, prácticamente cualquier signo de autonomía estética de la música sin relación con el texto y la trama. Para Gluck (en apariencia), Calzabigi, Algarotti y toda la corriente ideológica en la que se encuadran, el propósito primordial de la ópera es contar una historia y la música es un accesorio fascinante pero problemático que puede convertirse en un estorbo cuando adquiere un protagonismo que va más allá de reforzar y matizar el drama. Naturalmente, esta idea entra en directa confrontación con la estructura de la ópera seria tradicional de corte metastasiano, de la que el prefacio cuestiona incluso el valor dramático del texto, con sus referencias a las “floridas” descripciones, comparaciones “superfluas” y moral “fría y sentenciosa” en contraposición al “plan nuevo” de las pasiones vivas, las situaciones interesantes y la variedad del espectáculo. La antítesis estética, no obstante, no invalida ninguno de los dos conceptos del teatro musical y no puede en ningún caso tomarse en serio como imperativo ético en el arte; al fin y al cabo la historia del arte está llena de incomprensiones y desdenes que han terminado por caer en el descrédito al considerar y valorar lo que fue ridiculizado en su día en sus propios términos y no en los de sus detractores. Criticar o menospreciar las óperas de Porpora, Hasse, Galuppi o J.C. Bach —o numerosos trabajos de Gluck— por no ajustarse a los principios del ‘drama musical’ es tan absurdo como fue en el pasado criticar el teatro de Shakespeare o Calderón por no ajustarse a las unidades aristotélicas: un simple asunto ideológico que nada tiene que ver con los méritos artísticos de las obras en cuestión. Es un grave error el tratar de juzgar estas composiciones siguiendo criterios dramáticos literarios, puesto que se basan en todo un paradigma diferente: la creación de formas y estructuras centradas en la música y no en el texto para la narración y la expresión, el éxito del cual se pone de manifiesto por la extraordinaria popularidad y difusión de que gozó este género de ópera por toda Europa, por encima de fronteras



lingüísticas, que aportó una suerte de *koiné* musical que acabó dando sus frutos no solo en los escenarios sino también en la música instrumental y sin la que nuestra historia musical sería inimaginable.

Lo cierto es que cuando se revisa la ópera seria “tradicional” a la luz de esta idea del predominio de la música como eje estético cambia la perspectiva y los “abusos” dejan de ser tales para convertirse en libertades artísticas de la música. Considerados de este modo, los pasajes de agilidad, los *ritornelli*, las cadencias, etc. no son ornamentos superfluos y antiteatrales, sino precisamente los medios formales y expresivos que sirven a la música para captar la atención y despertar el interés y la admiración del oyente. Las “convenciones” de la ópera seria no son rigideces ridículas sino que siguen una lógica basada en la primacía artística de la música y no del texto y no son en modo alguno más “convencionales” o menos respetables que las del drama musical, que no es al fin ninguna necesidad natural del arte sino solo otra convención en sentido contrario. Así, por ejemplo, la separación entre arias y recitativos no es de por sí un defecto dramático a corregir sino un reconocimiento de las diferencias esenciales entre literatura y música que lleva aparejada la idea de que música y texto funcionan de hecho mejor por separado, sin que ninguno tenga que “servir” al otro y desempeñando cometidos distintos: la música como ilustración de las emociones y el texto casi desnudo como vehículo de tramas e ideas. Es el mismo modelo que emplean también el *Singspiel*, la opereta, la zarzuela o el moderno musical americano sin que se plantee en estos géneros la percepción negativa que lo acompaña en la ópera. Las arias, además, no “interrumpen” ni “cortan” el flujo de la acción, sino que son puntos culminantes expresivos o moralizantes de cada escena, hacia los que precisamente se dirige la acción y que resumen o resuelven la escena. La narración en este estilo de ópera es irregular y no lineal no porque las arias interrumpen nada, sino, al contrario, porque el texto tiene el cometido principal de preparar la entrada de las distintas arias, que dan sentido a la escena ilustrando el estado de ánimo del personaje como una instantánea emotiva en la que la música se apoya en una imagen poética.

Otro de los tópicos inevitables e inmarcesibles sobre el género serio se refiere a las formas, y en particular al aria *da capo*, vista a menudo como un ejemplo claro de sinsentido dramático impuesto por la “vanidad de los cantantes y la complacencia de los compositores”. Esta forma, que sorprendentemente nunca molestó a nadie en las cantatas y pasiones de Bach ni en los oratorios de Haendel, no es una exhibición vocal gratuita llena de repeticiones inútiles, sino una compleja fórmula de intensificación expresiva, en la que los pasajes de coloratura son descargas emotivas que no pueden ser contenidas ni transmitidas por la palabra: una suerte de gesticulación musical, no solo una exhibición técnica, y en la que las variaciones individuales del cantante tienen como

objeto no solo hacer gala de virtuosismo —que tampoco tiene nada de malo, por cierto—, sino crear una reinterpretación particular y ocasional de acuerdo con el gusto personal y las capacidades artísticas del intérprete. Este modelo de aria presenta una lógica estructural que en sus variantes más elaboradas se asemeja a un movimiento de concierto en forma sonata (introducción orquestal —entrada del solista ampliando los temas de la introducción— *ritornello* que prepara la siguiente sección —reelaboración y recapitulación por parte del solista, a menudo con cadencia final— segmento central para la segunda estrofa, que por lo general explica o matiza la situación y que contrasta en tonalidad y tempo con la primera —repetición variada por el intérprete), lo que pone de manifiesto su carácter más afín a la música abstracta que a cualquier idea de acompañamiento musical del drama, del mismo modo que el mayor desarrollo melódico de la primera estrofa que de la segunda privilegia el símbolo frente a la aclaración ahondando así en la idealización de la escena contra toda pretensión de realismo teatral.

La “jerarquía” de distribución y variedad en las formas y el carácter de las arias tampoco es caprichosa, sino que está en función de la situación dramática y del rango del personaje; así los protagonistas tienen arias más numerosas, más variadas en carácter y expresión, más complejas y más sentidas que los secundarios, quienes a su vez reciben más atención al respecto que los confidentes, cuyo papel suele ser muy reducido. Este orden no está dictado por un temor reverencial al divismo de los cantantes, sino por suponerse a las primeras figuras mayor capacidad actoral y vocal y más recursos técnicos y expresivos, mientras que a los intérpretes con menores aptitudes o menos experimentados se asignan partes de inferior peso y dificultad, de igual manera ni más ni menos que hicieron también Monteverdi, Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, Strauss y *tutti quanti*. La importancia otorgada a los cantantes y su intervención en la creación artística como inspiradores de músicas específicamente escritas para ellos y asimismo como partícipes mediante variaciones individuales han sido objeto de un juicio negativo no solo por interferir con el drama sino también por chocar con los principios románticos de la superioridad del artista sobre el intérprete y del respeto de este último por la preeminencia del autor, que acompañan el cambio en el paradigma durante el siglo XIX —del compositor al servicio del intérprete al intérprete al servicio del compositor— como resultado de la especialización y separación definitiva entre ambos. La realidad del arte es, como de costumbre, mucho más compleja, como prueba, sin ir más lejos, el que varios de los más importantes compositores (Vivaldi, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven o Chopin, por ejemplo) fueran igualmente intérpretes y compusieran también para su propio lucimiento como tales —a menudo variando o “recreando” músicas ajenas— y que además dejasen espacio al ejecutante para la variación o incluso la improvisación,

de modo que no es sencillo delinear del todo los papeles, que en el setecientos eran complementarios y más bien se solapaban en lugar de oponerse. Resulta además paradójico que el triunfo de los Chopin, Liszt, Paganini, Sarasate y otros instrumentistas de un virtuosismo casi inalcanzable —cuyos “excesos” nadie pensó nunca en “reformular” en pro de una “noble simplicidad” melódica y expresiva— se desarrolle en paralelo con la creciente desaprobación crítica del virtuosismo en el canto, progresivamente limitado y marginalizado durante el siglo XIX, por cierto, no solo por un cambio de gusto, sino por razones prácticas de volumen orquestal y diapason que lo hacían fisiológicamente cada vez más difícil.

Volviendo sobre el texto de los *libretti*, y en defensa de los de Metastasio en particular, considerados habitualmente como paradigmas de su clase, creo preciso apuntar que lo que el prefacio despacha como comparaciones superfluas son en realidad bien útiles para establecer un cuadro poético-musical de fácil comprensión para el espectador: un símil que asocia música y texto para describir la situación o las emociones del personaje en una idea simple y definida. En cuanto a la citada moral “fría y sentenciosa”, que sigue siendo un escollo para muchos aficionados y críticos acostumbrados a un enfoque más realista de la escena, hay que recordar que Zeno, Metastasio y sus seguidores se sitúan en las antípodas del naturalismo escénico y que estamos hablando de un drama centrado en caracteres estilizados en los que la falta de duplicidad y matices morales y psicológicos no es limitación sino coherencia con un modelo dramático moralizante muy del gusto del setecientos que se asienta en retratos alegóricos de virtud ideal —que no debe ni puede ceder ante las circunstancias— y no en la trama, en la que no cabe un progreso moral o psicológico de los personajes, donde lo importante es mostrar las facetas principales de los mismos; así, el héroe es presentado sucesivamente como valeroso, virtuoso, capaz de emociones tiernas, de sufrimiento o de indignación moral según la ocasión lo requiera, en lugar de mostrar un desarrollo narrativo fluido que ilustre una transformación psicológica que contradiría el precepto de constancia en la virtud. Esta idealización teatral es perfectamente adecuada para dar más autonomía a la música, que caracteriza emociones momentáneas en lugar de intentar seguir una narración, y explica por qué la ópera seria fue un fenómeno tan internacional y cosmopolita, ya que no es precisa una comprensión detallada del texto para apreciar la obra. El predominio de la componente musical sobre la dramática es otra consecuencia de la internacionalización misma de la ópera italiana, que obligaba a un mayor desarrollo de los momentos “reflexivos” o descriptivos musicales a expensas de una trama que buena parte de la audiencia no entendía más que en líneas muy generales. A esto hay que sumar el hecho de que en el siglo XVIII, aunque no existía el concepto de “repertorio” operístico tal como lo entendemos

hoy, sí que había una especie de “repertorio” de *libretti* serios empleados una y otra vez por diferentes compositores, de modo que el aficionado medio podía recordar media docena de versiones de *Olimpiade* y otras tantas de *Artaserse*, *Catone in Utica* o *Semiramide riconosciuta*, por ejemplo, en las que la novedad y el motivo de interés era precisamente la música asociada a textos que el espectador —entendiera el italiano o no— podía casi recitar de memoria. En vista de la situación, tan distinta de la actual, no debe sorprender en el último párrafo del prefacio, entre tanta adulación repelente a los ojos modernos pero habitual para con los mecenas en el *ancien régime*, el tono defensivo con el que se refiere a los “prejuicios tan ampliamente y profundamente arraigados”, que no son en realidad sino el gusto imperante por el reinado de la música en la ópera y que nos remite a la principal paradoja cultural en la música del siglo XVIII: la contradicción manifiesta entre la casi unanimidad teórica racionalista en favor de la preeminencia de la música vocal y de la palabra como guía del sonido, y el imparable desarrollo de las formas instrumentales y el reinado *de facto* de la música en el ámbito vocal, que sobrepasan ampliamente la idea de la música como complemento, refuerzo y adorno de la palabra. Para las audiencias del dieciocho, la actitud predominante era, de hecho, “*prima la musica*”, como demuestra el éxito y la difusión de la ópera seria “convencional”, aunque esta postura no estuviese bien vista por parte de los críticos y teóricos, obcecados en su racionalismo literario antes que musical. En el polifacético panorama operístico del setecientos, además, frente a cualquier idea de integrismo artístico prevalecía un equilibrio pragmático entre las demandas de espectáculo y entretenimiento de las mayorías y las aspiraciones de los autores que no contemplaba la entelequia romántica de la completa libertad creativa del artista y que sería una muestra de condescendencia prejuiciada y de miopía estética ignorar o despreciar por permitir semejantes “concesiones” a un público más ávido de música que de drama. Recordemos al respecto que el propio Gluck, como hombre práctico de teatro y de su siglo, alternó durante años óperas “reformadas” y “convencionales” sin mayores problemas y que tampoco tuvo escrúpulos en reutilizar en las primeras músicas preexistentes procedentes de óperas anteriores a la reforma ajustando a nuevos textos (y nueva lengua incluso) músicas que no tenían nada que ver con ellos en origen, lo que debería poner en guardia igualmente contra la tentación de sobrevalorar la importancia que otorgaba al texto y a la idea de “servir a la poesía”.

Finalmente, a pesar de los peligros de la comparación apresurada entre la música y otras artes —que ha llevado, entre otras cosas, a aplicar a las categorías estilísticas de la música un calco irreflexivo de las artes plásticas que poco tiene que ver con los rasgos propios del arte sonoro— merece la pena detenernos en la analogía entre la ópera y la pintura en el prefacio, que establece un parangón entre el texto y el dibujo por un lado

y entre la música y los colores por el otro, asumiendo que la música debe “animar el drama sin alterar sus contornos”, como el color sobre el dibujo, en cuanto que esta relación —lugar común en un siglo que idolizaba a Rafael o Poussin mientras consideraba “negligentes” al último Tiziano o al Tintoretto más atrevido— hace tiempo que quedó obsoleta en la pintura cuando el color dejó de “servir” al dibujo para hacerse protagonista e incluso las figuras dejaron paso a la abstracción de colores, formas y texturas —siguiendo, por cierto, el ejemplo de la música. De la misma manera que en la pintura ha habido un cambio de paradigma crítico con respecto a los criterios estrictamente figurativos de hace doscientos años liberando el color de la tutela del dibujo y la representación figurativa, deberíamos plantearnos la necesidad de un nuevo patrón crítico en la ópera que reconozca el valor estético *per se* de la música, sus formas y sus libertades frente a la convención tradicional de prestigiar las formas operísticas más centradas en la atención al texto. ¿Por qué ha de entenderse el canto sobre todo como vehículo de la expresión dramática literaria en lugar de una abstracción musical estéticamente suficiente en sí misma? ¿No pueden las formas musicales y el canto en sí provocar una respuesta estética y emotiva tanto y más efectiva que el texto si se escuchan sin prejuicios? ¿Es la simplicidad y la adhesión a las exigencias literales del drama de alguna manera esencialmente superior a la profusión ornamental y a la autonomía estética de la música? ¿Por qué debe ser el “neoclasicismo” de *Orfeo* superior o inferior al “rococó” de *Il trionfo di Clelia* o *Mitridate*, por ejemplo? Al final todo se reduce a una cuestión ideológica que no se sostiene cuando se deja de considerar la supremacía del drama como la única opción válida ni como la mejor elección estética posible. La simplicidad, la veracidad y la naturalidad no son principios absolutos de lo bello, sino de un ideal de belleza igual de convencional y ni más ni menos legítimo que otro ideal de principios opuestos.

La otra idea fundamental que ha condicionado la apreciación de la obra de Gluck y de su papel en la historia de la ópera es una manipulación germánica decimonónica de la desatinada (y por desgracia muy extendida) concepción teleológica de las artes como un progreso hacia un fin inevitable y necesario —en este caso la quimera wagneriana de la *Gesamtkunstwerk*— según la cual elecciones puramente estéticas se vuelven casi cuestiones de imperativo moral que establecen una superioridad artificial de unas posibilidades sobre otras y que califica todo aquello que no se conforma o se aproxima al fin perseguido como una desviación. La propia historia de la música, que como la mayoría de los registros históricos ha adoptado tradicionalmente un enfoque narrativo y lineal, comprimiendo la realidad y estableciendo en el proceso relaciones de causalidad discutibles, nos ha acostumbrado a distinguir como especialmente notables a los autores y obras que modifican la percepción



por parte de la sociedad y con ello contribuyen a la transformación estilística de las artes —a menudo ignorando o simplificando la complejidad del contexto que originó o aceptó el cambio— mientras que los artistas que se adaptan a lo que se vuelve convencional en un momento dado de la historia suelen ser tomados por poco interesantes o importantes y con frecuencia se los juzga en la medida en que contribuyen a la “formación” o al desarrollo de los anteriores o continúan en su línea, es decir, como precursores o seguidores del artista de referencia. Desde esta idea es muy fácil deslizarse hacia la noción de la necesidad de un avance en un sentido concreto y en consecuencia hacia una visión teleológica de las artes. Sin embargo, la evolución de las artes no es un progreso como tal, sino un proceso de adaptación a las convenciones y condiciones cambiantes de la sociedad, de un modo análogo a la evolución biológica con respecto al medio, y, como ocurre en la biología, no pueden establecerse juicios de valor acerca del grado de evolución de un elemento en particular, pues el proceso no acaba ni se detiene por haber llegado a cierto punto: la evolución artística, como la biológica, no entiende de metas y termina por dejar atrás los supuestos pináculos que alcanzó y también —en el arte como en la biología— elementos primitivos y poco específicos a menudo sobreviven a otros más sofisticados y especializados que desaparecen al cambiar las condiciones que los hicieron florecer sin que se pueda llamar “fallida” ni “inferior” a una especie extinta por no haber tenido la capacidad de controlar o alterar las variaciones del medio que la propiciaron ni las que acabaron con ella.

Esta mirada histórica ha sesgado y restringido la visión moderna de la figura y la obra de Gluck al adjudicarle un papel de precursor visionario especialmente de Wagner y su concepto de *Gesamtkunstwerk* —que nos lleva de vuelta a la relación entre música y drama— precisamente por su “rechazo” de los patrones formales y fundamentalmente musicales de la ópera seria dieciochesca, convertida —por obra y gracia de una auténtica campaña nacionalista decimonónica de desprestigio de la ópera italiana, vista como una invasión cultural, en favor de las obras de compositores vernáculos— en arquetipo de todos los despropósitos posibles en la lírica para legitimar la necesidad del nuevo ideal hasta el punto de tener que “justificar” la innegable calidad de los ejemplares más “visibles” (curiosamente, casi solo de autores germánicos — Haendel, Gluck, Mozart — y de gran prestigio en otras áreas) argumentando que el genio de sus autores las hace valiosas “a pesar” de su naturaleza y en tanto en cuanto la trascienden.

Sintomática de tal manipulación es la reinención de los hechos no solo en lo tocante a la descripción misma de la ópera seria (identificada de un modo simplista con la tradición italiana de mediados del siglo XVIII ignorando que el género no se define por un estilo musical o nacional particular sino por su carácter moralizante y caballeresco con el conflicto

entre el amor y el deber como núcleo motor, en el que caben desde Alessandro Scarlatti hasta Rossini y los jóvenes Meyerbeer y Donizetti, pasando por las óperas tanto italianas como francesas de Gluck y sus continuadores (Salieri, Cherubini, Mehul, Spontini y hasta el Berlioz de *Les Troyens*) y cuya influencia se deja notar incluso en *Aida*) sino también en la persistente idea de su decadencia y desaparición ya a finales del siglo de las luces frente a la evidencia de una andadura mucho más larga y de su paulatina transformación en lo que llegaría a ser el melodrama romántico italiano y la gran ópera francesa. Dentro de este contexto resulta curioso —y revelador— que la ópera cómica del setecientos, escrita básicamente en el mismo estilo, haya contado por lo general con mayores simpatías críticas, en parte por su condición de “hermana menor” artística, que al no tener mayores “pretensiones” culturales resultaba menos “amenazadora”, en parte por su tendencia, real o imaginaria, a parodiar la seria y en parte además como precedente y sustrato necesario —otra interpretación teleológica— para las grandes obras de Mozart.

La parcialidad crítica histórica se hace manifiesta especialmente con respecto al oratorio, género muy próximo a la ópera seria —e innegablemente influido por ella— pero venerado como uno de los pilares intocables de la tradición germánica cimentada en Bach y Haendel. En efecto, bien poca es la diferencia entre ambas categorías tanto desde el punto de vista formal como del estilístico, pues al igual que en la ópera seria italiana la narración en los oratorios del siglo XVIII —incluidos, por supuesto, la *Pasión según San Mateo* o *El Mesías*— tampoco es lineal ni fluida y se ve constantemente “interrumpida” por arias y coros que la “retienen”, la estructura (exposición y explicaciones en los recitativos, momentos estáticos emotivos y reflexivos en las arias y coros) es fundamentalmente la misma y el estilo muy similar, con arias *da capo* con sus correspondientes *ritornelli* y pasajes de coloratura, que en este caso no son abusos ni convenciones ni han compartido la opinión negativa que ha aquejado a sus equivalentes operísticos. Sirva como ejemplo la consagrada celebración del traspaso de la actividad de Haendel desde la ópera italiana al oratorio, interpretada hasta no hace mucho como un avance en el desarrollo artístico del compositor cuando en realidad el cambio se debió más a circunstancias socioculturales del periodo y la audiencia que a una supuesta preferencia personal de Haendel y la recuperación moderna de sus trabajos escénicos no corrobora en absoluto el prejuicio de la inferioridad estética de las óperas frente a los oratorios.

La reescritura de la historia contra la ópera seria italiana incluye además distorsiones y exageraciones ejemplarizantes de meras anécdotas citadas sin descanso desde hace doscientos años sin molestarse en comprobar su veracidad o su alcance real y destinadas a mostrar la presencia constante de una “sana y razonable” oposición crítica por parte

del público y de los intelectuales (y compositores) de su tiempo, como el episodio de la *Beggar's Opera* —una de las más brillantes comedias del dieciocho, por cierto— que supuestamente dinamitó el prestigio y el favor con que contaba la ópera italiana en el Londres de principios de siglo, no obstante el hecho de haber precedido tanto algunos de los mayores éxitos líricos de Haendel como el furor italianófilo que atrajo a Porpora, Farinelli o Carestini a la capital inglesa. Entre estas leyendas hay que contar la famosa disputa entre gluckistas y piccinistas, presentada como un enfrentamiento entre la vieja escuela napolitana y el nuevo ideal del drama musical francoalemán de una forma tan difundida como inexacta, ya que ni Piccinni representaba en este caso la tradición italiana ni Gluck se separó nunca del todo de ella. Aparte de que nadie parece ponerse de acuerdo acerca del origen, la duración, los participantes o incluso el resultado final de la contienda, lo cierto es que la *Académie Royale de Musique*, verdadera guardiana de las esencias del teatro lírico francés, no encargó a Piccinni —ni hubiera aceptado— obras que no se acomodasen a los esquemas franceses habituales (recitativos acompañados, coros y números de danza, moderación en el uso de *ariettes* de lucimiento, etc.), por lo que las óperas que Piccinni escribió para la institución se encuadran más en la modalidad francesa de la ópera seria —la *tragédie lyrique*— que en la italiana, del mismo modo que las de Gluck. La presunta rivalidad no enfrentó en ningún caso dos corrientes estéticas diversas sino dos maneras individuales dentro de un mismo estilo; caso frecuente en la historia del arte, y más cercano a la maniobra publicitaria que a una genuina antítesis artística. Las tradiciones italiana y francesa, por otra parte, nunca se dieron la espalda y de hecho la influencia clasicista francesa tuvo un papel fundamental tanto en la génesis de la ópera seria como en la tendencia dentro de ella en pro de mayor fluidez y homogeneidad formal y dramática en la que se enmarcan no solo Gluck sino un amplio grupo de compositores italianos, empezando por Traetta o Jommelli y más tarde Sacchini, Salieri, Cherubini o Spontini, que tomaron como referencia los procedimientos de la *tragédie lyrique*, establecidos en primer lugar por un italiano afrancesado. En verdad Gluck, lejos de renegar de la ópera seria italiana se inspira en su legado y en sus influencias y —tanto en sus obras reformadas como en las convencionales— se asienta firmemente en el seno de la misma como uno de sus más polifacéticos valedores y representantes. La imagen que todavía hoy predomina de Gluck y de la ópera seria, en resumen, no se corresponde con la realidad histórica y es fruto de una visión teleológica en términos de aproximación y desviación con respecto a la idea racionalista del “drama musical” que impide una evaluación neutral e independiente de obras, autores y estilos que no concuerdan con este patrón, considerándolos obstáculos a superar hacia la consecución del objetivo. La valoración negativa que surge como consecuencia de las

supuestas carencias dramáticas desde el punto de vista de este ideal induce a su vez un juicio reprobatorio de elementos puramente musicales tales como la ornamentación, las formas musicales definidas, etc. que mina la apreciación de la ópera como género complejo y variado y de la propia participación de la música en ella.

Parecería que gracias a la frecuentación reciente de compositores y obras rescatados del olvido hemos dejado atrás el prurito de “racionalizar” o de hacer “inteligible” y narrativa la música y hemos acabado por aceptar y admirar en ella la belleza abstracta a semejanza de lo que ocurre con la música instrumental, pero esta actitud no ha desaparecido y permanece latente en la percepción muy extendida de la pobreza escénica de este género y en los lugares comunes que la acompañan: desde lo “ridículo” de las tramas que no se pueden tomar en serio (cuando nadie pestañea siquiera ante *Lohengrinn*, por ejemplo) a la exploración de hipotéticos subtextos que las justifiquen más allá de la belleza de la música (*La Clemenza di Tito* como “estudio sobre el poder” o “testamento político de Mozart”, la exageración de un imaginario aspecto cómico que hace casi irreconocibles las óperas de Haendel, etc.) como si fueran obras en clave que hay que reinterpretar. Igualmente la escenificación de las oberturas o la incesante hiperactividad escénica durante los remansos contemplativos del drama de que adolecen tantos montajes modernos son signos de desconfianza en la suficiencia de la música como elemento estético principal y conductor. La cuasi—adoración del “concepto” en el teatro “de director” de moda es solo una nueva encarnación de la idea de la necesidad de imponer una tutela racionalista en la ópera que dificulta la evaluación de la misma en términos sobre todo musicales, fundamental para comprender y valorar una parte esencial del legado lírico del siglo XVIII.

Es hora de cuestionar estas nociones y de favorecer una visión menos sesgada e ideológica de la ópera seria en general y de la obra de Gluck en su totalidad y en su contexto, valorando la música por sí misma y no en función de su relación con un modelo fundamentalmente literario de racionalismo teatral. Si la ópera seria no se interpreta y se aprecia en sus propios términos, siempre será un remedo insatisfactorio de algo que le es extraño. Dejando a un lado aniversarios y celebraciones ocasionales, Gluck merece con toda justicia nuestro reconocimiento y homenaje, pero no en calidad de inspirador ni de precursor de nadie ni como reformador ni superador de la ópera seria, sino como compositor original de estilo personalísimo —también en sus obras ajenas a la “reforma”— y uno de los mayores contribuidores y representantes de la larga y variada herencia del género, mucho más amplia y diversa de lo que se ha querido ver durante tanto tiempo. El prefacio de *Alceste* es, de hecho, la menos admirable de sus obras pues ha limitado y condicionado negativamente la percepción no solo de su propia música, sino de toda la tradición lírica seria del siglo

XVIII. Es necesario reevaluar el conjunto de su obra en lugar de anclarse en la media docena de óperas “reformadas” que ocasionalmente se interpretan en los teatros y poner a la ópera seria en el lugar de honor que le corresponde en la historia del arte, más allá de prejuicios y tópicos. Como en el poema de Keats, no solo es bella la verdad, sino que la belleza misma es verdad, o en este caso, no importa si es la música o la palabra la que dicta las formas y las emociones en la ópera, sino la calidad artística de los resultados y la respuesta estética que provocan, que de hecho dependen en la ópera en mucha mayor medida de la música que del texto, sean cuales sean las relaciones entre ambos.



# CRÍTICA A LA IDEA DE LIBERACIÓN ANIMAL DE PETER SINGER

MANUEL SANCHIS I MARCO

**Resumen:** Este artículo recoge un análisis exhaustivo, de principio a fin, del famoso libro de Peter Singer *Animal Liberation* de 1975. Desde la perspectiva de la filosofía moral, este artículo critica las ideas sobre el trato animal que se desarrollan en dicho libro. El artículo delibera sobre el *especismo*, que Singer define como un prejuicio del hombre contra las otras especies, y presenta argumentos en contra de su opinión sobre el hecho de que los animales sean sujetos de derecho. El análisis que hemos desarrollado persigue refutar las tesis de *Singer* a través de argumentos fundamentados en la filosofía moral y la economía. Con toda justicia, el libro de Singer critica que por razones económicas, sanitarias, o de seguridad nacional, inflijamos a los animales una crueldad lacerante. En nuestra opinión, sin embargo, utilizarla para justificar la igualdad entre los animales, incluido el hombre, es un argumento falaz que deberíamos de evitar.

**Palabras Clave:** Liberación animal, Peter Singer, Movimiento Animalista, derechos de los animales.

**Códigos JEL:** Q19, Y30.

**Summary:** *This article undertakes an exhaustive analyses, from top to bottom, of the famous book of Peter Singer Animal Liberation of 1975. From the perspective of moral philosophy, this article criticises the ideas about the treatment of animals, which are developed in that book. The article deliberates on the concept of specism, which Singer defines as a prejudice of mankind against other species, and provides arguments against his opinion on the fact that animals are subject to rights. The analyses that we have developed aims at refuting Singer's thesis by means of arguments founded on moral philosophy and economics. Rightly, the book of Singer criticises the fact that due to economic, health and national security reasons, we inflict a lacerating cruelty to animals. In our view, however, to use this fact as a basis to justify equality among animals, which includes man, is a fallacious argument that should be avoided.*

**Key words:** *Animal liberation, Peter Singer, Animal Movement, rights of animals.*

1. ¿SON IGUALES TODOS LOS ANIMALES? Al discutir el *principio de igualdad*, Peter Singer distingue entre *igualdad de derechos* e *igualdad de consideración* o *de tratamiento*, y sostiene que tanto en el terreno de la liberación de las mujeres como de la liberación animal “[...] Extender de un grupo a otro el principio básico de la igualdad no implica que tengamos que tratar a los dos grupos exactamente del mismo modo, ni

tampoco garantizar los mismos derechos a ambos” (Singer 2011, p. 18). En su opinión, entre los seres humanos y los no humanos o, dentro de los humanos, entre hombre y mujer, “[...] el principio básico de la igualdad no exige un *tratamiento* igual o idéntico, sino una misma consideración” (Singer 2011, p. 18). Según Singer, las razones por las que no debemos basar nuestra oposición a la discriminación por razón de raza o sexo son las siguientes:

- (i) si nos basáramos en la *igualdad real*, los elitistas, los que defienden sociedades jerarquizadas tendrían razón, pues los humanos tienen formas y tamaños diversos, capacidades morales y facultades intelectuales diferentes (Singer 2012, p. 19); y,
- (ii) si nos basáramos en la *distribución equilibrada de capacidades* por razas y sexo, y se descubriese que los genes pesan más que el ambiente o la discriminación pasada, los que defienden el racismo tendrían razón.

La razón reside en que “[...] La igualdad es una idea moral, no la afirmación de un hecho” (Singer 2011, p. 21). Además, el deber moral de consideración o de tratamiento moral hacia los que se ven afectados por nuestras acciones sean humanos o no, varía en función de los atributos propios de dichos seres, que no siempre ha de ser reflejo del tratamiento humano entre humanos. El principio básico descansa en *tener en cuenta el interés* de todos.

Singer condena el *especismo* definido como el “prejuicio o actitud parcial favorable a los intereses de los miembros de nuestra propia especie y en contra de los de otras” (Singer 2011, p. 22), y de ahí infiere que la capacidad de sufrir y gozar no es una característica más, sino que es el termostato que equilibra los humores de los animales, incluido el hombre, es decir, la plataforma que hace posible que tengan otros intereses que afectan a su bienestar (Singer 2011, p. 23-24).

La capacidad de utilizar lenguaje no es relevante a la hora de determinar el trato que se debe dar a un ser, pues no hay nexo entre la capacidad de lenguaje y la capacidad de sufrimiento de un ser tal y como señala *Jeremy Bentham* (Singer 2011, p. 30). Podemos atribuir capacidad de estados de conciencia a seres que sufren aunque no tengan lenguaje, al menos por tres razones:

- (i) el estado de conciencia que produce el dolor es más primitivo y no exige abstracción mental como la elaboración de un lenguaje, aunque éste no sea humano;
- (ii) la sensación y la expresión de sentimientos y emociones no exige necesariamente el uso de la razón verbalizada, de la comunicación lingüística; y,
- (iii) negar esta capacidad nos obligaría a admitir que los recién nacidos no sienten, pues no pueden aún expresar el dolor mediante el lenguaje. En consecuencia, no hay justificación científica ni filosófica para concluir que el dolor o el placer de los animales sea menos importante que el sentido por los hombres con la misma intensidad de dolor (Singer 2011, p. 31).

En cuanto a los experimentos con animales no humanos *Singer* se pregunta si estamos dispuestos a permitirlos también en bebés y retrasados mentales pues, en su opinión, se encuentran en la misma categoría (Singer 2011, p. 32), opinión que no comparto pues, en este asunto, soy *especista*, según la definición de Singer. Después de reflexionar sobre el sufrimiento animal pasa a analizar el hecho de sacrificarlos (Singer 2011, p. 33), y puesto que la pertenencia a la especie humana no puede ser un criterio para obtener un derecho, para no ser *especista* debemos permitir que todos los seres semejantes en todos los aspectos relevantes tengan un derecho similar a la vida (Singer 2011, p. 35).

Singer afirma que busca una “[...] postura intermedia, que evite el especismo pero que no convierta las vidas de las personas con retraso mental y de los ancianos con demencia senil en algo tan despreciable como lo son ahora las de las cerdos y los perros” (Singer 2011, p. 36-37). Además, señala que rechazar el especismo no implica que todas las vidas tengan igual valor (Singer 2011, p. 37), pero considera que “sin duda habrá algunos animales no humanos cuyas vidas, sea cual fuere el estándar utilizado, sean más valiosas que las de algunos humanos” (Singer 2011, p. 36). De ahí se deriva, en mi opinión, un sesgo hacia la eugenesia pasiva que queda reflejado cuando afirma: “[...] la preferencia en los casos normales por salvar una vida humana en vez de la de un animal cuando *hay que elegir* entre los dos, está basada en las características que tienen los humanos normales y no en el simple hecho de que sean miembros de nuestra propia especie” (Singer 2011, p. 38).

Contrariamente a lo que él afirma, no creo que esto pueda justificar la prioridad de la vida animal frente a la humana, por muy subnormal que ésta última fuese. En mi opinión, existe una preferencia de la vida humana sobre la animal, un respeto del derecho a la vida humana antes que la animal, que se puede aplicar a todos y cada uno de los casos imaginables normales o no. En el caso de los creyentes, esta preferencia está racionalmente fundada en el dominio de Dios sobre sus criaturas y en el carácter del hombre como criatura de Dios —por-dios-eros, les llamaré Juan David García Bacca—; y, para los agnósticos y ateos, el fundamento de dicho deber surgiría, en mi opinión, del autorespeto y de la autocomprensión que tiene el hombre de sí mismo, de la propia especie y de la naturaleza, por este orden.

Para los creyentes, la muerte o el sacrificio de una persona como si de un animal se tratase, y aunque se tratase de “[...] un anciano en estado avanzado de demencia senil” (Singer 2011, p. 36), pone fin al dominio soberano de Dios al impedir la misión de cada uno de nosotros en esta vida. Para los no creyentes, yugula el derecho a ver realizados los proyectos personales de cada cual y viola el deber de autocomprensión de la persona, y el de autorespeto de la especie, porque convierte al sujeto en objeto y, al hombre, subnormal o no, en cosa y objeto sobre el que otro sujeto, esta vez normal (¿), se sitúa por encima de él y se arroga un derecho de injerencia sobre su persona interrumpiendo su sagrada

autonomía para decidir sobre su propio proyecto de vida, sobre su vida y sobre su propio cuerpo. Este hecho suscita algunas preguntas, pues, al ser tratado como una cosa-mercancía, no tendrá dignidad pero sí un precio de mercado de equilibrio que igualará la oferta y demanda de bienes-mercancías de hombres subnormales.

Esta interrupción *viola el principio de igualdad* entre los hombres al situarse unos por encima de otros en valor y en dignidad y vida. En mi opinión, *igualdad significa principal y fundamentalmente igualdad ante la vida*. Es cierto que estos principios generales se pueden matizar en algunos casos, como en caso de guerra o de legítima defensa. Se trata de situaciones en las que tanto la opinión pública como las personas consideran lícito o incluso obligatorio matar. Sin embargo, la interrupción de la propia vida del hombre, interferencia en la dinámica natural de la vida humana, aunque esta vida sea muy imperfecta, nos hace incapaces de estimar las posibles consecuencias irreversibles o incontrolables que se deriven y, por lo tanto, de poder asumir las responsabilidades asociadas como, por ejemplo, la emergencia de distintos mercados de órganos humanos como subproducto de dicha decisión aplicada a seres humanos más indefensos. Como dice Hans Jonas, *la naturaleza ha engullido al hombre como materia prima* de su propio estudio y manipulación: “[...] Tal suficiencia de la naturaleza humana [...] es algo grandioso que surge en el curso del proceso evolutivo, al que acaba excediendo, pero que puede ser otra vez engullido por él” (Jonas 2008, p. 74). Tan es así, que el dominio de la naturaleza por el hombre se convierte en un acto de autoinvestidura de poderes que modifica nuestra autocomprensión de la especie. El poder con el que *nos hemos autoproclamado Ánax*, lo ejercemos sobre un anciano en estado avanzado de demencia senil, o un bebé, sin haberles pedido permiso y, por lo tanto, habiéndolos tratado como objetos y no como sujetos.

El giro en la autocomprensión y autorespeto hacia la especie es copernicano y, en el caso de Peter Singer, es sobre todo contradictorio con su propia argumentación. Singer coincide con Thomas Jefferson al oponerse a la esclavitud cuando éste último, refiriéndose a los esclavos, señala “[...] cualquiera que sea su grado de talento, no constituye la medida de sus derechos” (Singer 2011, p. 22); y, sin embargo, Singer entra después en contradicción con Thomas Jefferson por analogía cuando afirma que “[...] sin duda habrá algunos animales no humanos cuyas vidas, sea cual fuere el estándar utilizado, sean más valiosas que las de algunos humanos. Un chimpancé, un perro o un cerdo, por ejemplo, tendrán un mayor grado de autoconciencia que un recién nacido con un gran retraso mental o un anciano en estado avanzado de demencia senil” (Singer 2011, p. 36).

Singer vuelve a insistir en ello, más adelante, cuando sostiene que “[...] En tanto que recordemos que debemos respetar por igual las vidas de los animales y las de los humanos con un nivel mental similar, no andaremos muy desencaminados” (Singer 2011, p. 38), las cursivas son nuestras. Aquí Singer le da la mano a los racistas, pues se opone al

argumento de Jefferson ¿qué hacemos entonces con los que no tengan ese “nivel mental similar”? ¿Es ese “grado de talento” la medida constitutiva de los derechos de esos infra-hombres? Así nos acercamos peligrosamente al nazismo. También en la nota al pie número 17 del primer capítulo cuando, de forma falaz, se defiende de la crítica de Irwin Weiss, un experimentador en animales, y afirma: “Ciertamente (y asumiendo que se estaba refiriendo al derecho a la vida de un ser humano con capacidad mental muy diferente a la de un insecto o un ratón), la opinión que describe no es la mía” (Singer 2011, p. 38). He subrayado “capacidad mental” para que se aprecie con mayor claridad la equivalencia con el Jeffersoniano “grado de talento”. Sobre este asunto tengo varias objeciones:

(i) en primer lugar, y contrariamente a lo que opina Singer, creo que olvidar que no hay vida de ningún animal más valiosa que la de los humanos “cualquiera que sea su grado de talento”, constituye una flagrante violación de la autocomprensión y autorespeto hacia la especie;

(ii) en segundo lugar, me gustaría saber cómo es capaz *Singer* de medir el valor de unos, los infra-humanos, es decir, aquellas personas que los nazis llamaban *Untermenschen* y que consideraban sub-hombres o seres inferiores, tal era el caso de los judíos, gitanos, polacos, serbios, y otros pueblos eslavos), frente a los otros, los animales con capacidades avanzadas, pues en otro momento afirma: “[...] cuando nos referimos a miembros de nuestra especie que carecen de las características de los humanos normales, ya no podemos mantener que sus vidas deben ser preferidas necesariamente a las de otros animales”. He subrayado, lo que me parece más sustantivo porque, según la visión de Singer, surgen varias preguntas: ¿Cómo hacer justicia a los animales cuando su sufrimiento en experimentación puede contribuir a devolver a los infra-hombres a la categoría de hombres normales? ¿Qué tipo de capacidades o características de los *Untermenschen* hay que valorar? Y, en ese caso, ¿quién las determina, y con qué derecho lo hace por encima de los *Untermenschen*? Y, por lo tanto, ¿quién fija el criterio de selección, y con qué derecho? Por otro lado, ¿la medición del valor, lo es en términos de utilidades marginales? O, más bien ¿es un cálculo obtenido por la cantidad de trabajo incorporado en la producción de unos (*Untermenschen*) frente a los otros (*animales capacitados*)? Tengo una enorme curiosidad por saber cómo respondería a estas cuestiones, y cómo mediría el valor de ambos grupos de seres. ¿Qué atributos seleccionaría para poder determinar el valor? ¿Qué papel juegan los sentimientos entre humanos? ¿Por qué es válido para Singer el argumento del piloto que “se encariña” con un chimpancé y no sirve el amor entre humanos normales y humanos no-normales?; y,

(iii) en tercer lugar, Singer incurre en la falacia material de apelación irrelevante como la de razón irrelevante (*non sequitur*)



cuando pretende que “[...] las conclusiones defendidas en este libro se desprenden exclusivamente del principio de minimizar el sufrimiento” (Singer 2012, p. 38), pues de este principio difícilmente se puede concluir que el valor de la vida entre seres humanos incapacitados sea inferior al de los seres no-humanos capacitados.

2. HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN. En los capítulos segundo y tercero, Singer trata dos casos prácticos de especismo: (i) la utilización de animales para la experimentación científica; y, (ii) su explotación industrial para la alimentación humana. El primer caso, la experimentación animal, es estudiado en este capítulo segundo en el que Singer denuncia que “[...] los animales se han convertido, para los psicólogos y otros experimentadores, en meros instrumentos” (Singer 2011, p. 68), y refiere una serie de casos concretos de la experimentación científica militar y civil. En ellos critica la crueldad de los procedimientos utilizados cuando se compara con la escasa o nula utilidad de sus resultados en relación con las hipotéticas mejoras que podrían aportar para la vida de los humanos (Singer 2011, p. 41-115). También critica en qué pueden beneficiar estas investigaciones a los niños (Singer 2011, p. 67), cuando se refiere a un experimento sobre descargas eléctricas realizadas a ponis sedientos. Particularmente impresionantes son los relatos de descargas eléctricas que los científicos, normalmente conductistas, suministran a monos —mediante privación maternal—, y a perros —mediante saltos de barreras físicas— con propósitos de utilidad científica y práctica más que dudosa. En unos casos el fin perseguido es probar o negar la validez de, por ejemplo, la hipótesis sobre el “desamparo inducido” (Singer 2011, p. 62) como un modelo animal de depresión inducida por dichas descargas eléctricas; en otros casos, se trata de inducir un comportamiento animal agresivo (Singer 2011, p. 65).

Subyace una velada crítica a la sociedad americana que, con sus impuestos, financia dichas investigaciones cuando, por ejemplo, se pregunta: “¿Es esto lo que yo quiero que el ejército haga con mis impuestos?” (Singer 2011, p. 47). También cuando afirma “[...] tenemos la obligación de enterarnos de lo que se hace en nuestra propia comunidad, sobre todo, porque estamos financiando con nuestros impuestos la mayor parte de la investigación” (Singer 2011, p. 57). Y, más adelante, cuando dice “[...] más de treinta años de experimentación con animales han sido una pérdida de tiempo y de cantidades sustanciales del dinero de los contribuyentes, al margen de la inmensa cantidad de dolor físico agudo que han causado” (Singer 2011, p. 65). No queda claro, sin embargo, si dicha crítica viene motivada por razones morales o utilitaristas, o si ambas se confunden. Es decir, queda en la penumbra si la razón de su malestar reside en la mayor importancia que los americanos atribuyen a los impuestos como una fuente posible de intromisión en sus libertades individuales, lo que explica su famoso lema “no taxation without representation”, lo que también explica en parte que sean más proclives a

defender el “gobierno mínimo”; o si, por el contrario, hay motivos de carácter moral basados en una consideración no especista de estos hechos.

En relación con esto último, es interesante notar que la reflexión inteligente que realiza Singer cuando analiza los comentarios de los investigadores en la parte final de las conclusiones de sus estudios en las que de manera habitual afirman que, “[...] es una cuestión sobre la hay que seguir investigando” (Singer 2011, p. 51-52), o “un volumen sustancial de temas queda pendiente” (Singer 2011, p. 64), clara señal de que necesitan que no se les recorte la financiación a sus investigaciones. En cualquier caso, la crítica de base que formula se podría resumir, en sus propias palabras, del siguiente modo: “[...] Las conclusiones de los experimentos citados demuestran claramente que los investigadores han hecho un gran esfuerzo para decirnos en jerga científica lo que siempre hemos sabido, y lo que podríamos haber descubierto por medios menos dañinos [...]” (Singer 2011, p. 67). A título de ejemplo hemos seleccionado el experimento con perros sometidos a ejercicios en una cinta continua y combinaciones de altas temperaturas en el que se concluyó que “cuanto antes se reduzca la temperatura de la víctima del golpe de calor, mayores son sus posibilidades de recuperación” (Singer 2011, p. 81).

Por otro lado, Singer presenta una crítica acerba a la jergonza científica que utilizan los psicólogos conductistas, y que evita toda expresión lingüística que se pueda asociar de modo espontáneo al antropomorfismo, pecado capital del conductista (Singer 2011, p. 69). Dichos tecnicismos sólo sirven para enmascarar, bajo el brillante ropaje lingüístico de la ciencia, la claridad con la que percibimos que los animales pueden tener sentimientos similares a los humanos pues, de lo contrario, ¿qué interés sacarían los humanos de dichos experimentos?

Más adelante, Singer reclama la necesidad de limitar pruebas innecesarias bien porque sean redundantes, bien porque no sean esenciales para la vida humana. Al mismo tiempo, manifiesta serias dudas sobre la legitimidad de realizar pruebas “médicas” aunque en un principio están llamadas a evitar el sufrimiento humano. La razón estriba en que “[...] es menos probable que las pruebas de medicinas terapéuticas estén motivadas por el deseo del bien máximo para todos que por el deseo de un beneficio máximo” (Singer 2012, p. 79).

Entre las explicaciones que hacen posible los experimentos que describe en su libro, Singer subraya “[...] el inmenso respeto que todavía sentimos por los científicos” (Singer 2011, p. 88). Este hecho es posible porque “[...] Hay leyes que prohíben a las personas corrientes apalea a sus perros hasta la muerte, pero en Estados Unidos los científicos pueden hacer esto mismo con impunidad y sin que nadie compruebe si efectivamente estos actos van a dar como resultados beneficios que no se obtendrían de una paliza normal. Esta situación es así porque la fuerza y el prestigio del cuerpo científico [...] han bastado para parar todo intento de control legal efectivo” (Singer 2011, p. 93).

Después de una serie interminable de relatos espeluznantes sobre la experimentación animal que produce dolor en los animales sin que exista la certeza de su utilidad, la pregunta clave queda formulada en la página 100. Reza así: “¿Cuándo están justificados los experimentos con animales?” (Singer 2012, p. 100). Y, más adelante: “[...] ¿Estarían dispuestos los investigadores a realizar experimentos con un huérfano humano menor de seis meses si ese fuera el único modo de salvar miles de vidas?” (Singer 2011, p. 101). La respuesta nos llega unas páginas después: “[...] un experimento no puede estar justificado a menos que su importancia justifique también el uso de un ser humano con lesión cerebral” (Singer 2011, p. 105).

Y, por fin, llegamos al meollo del asunto con la siguiente afirmación: “Si realmente fuera posible salvar muchas vidas con un experimento que solo acabara con una y no hubiera otro modo de salvarlas, ese ensayo estaría justificado” (Singer 2011, p. 105). ¡Bravo! señor Singer, acaba usted de volver a los tiempos de los aztecas y los mayas. ¿No creían los amerindios que con el sacrificio de humanos salvaban muchas vidas? Modestamente, prefiero entender al “otro” como *Bartolomé de Las Casas* cuando decía “¿Acaso no son hombres?” (Sanchis 2012), o cuando defendía que debíamos de ver las cosas que ocurrían en las Indias “como si fuésemos indios” (Tudela 2000). Tampoco comparto la idea de *Singer*, según la cual “[...] la cuestión ética de la justificación de los experimentos con animales no se puede resolver apuntando a sus beneficios para los seres humanos [...] El principio ético de igual consideración de intereses descarta algunos medios para la obtención del conocimiento” (Singer 2012, p. 112). No comparto su opinión porque, a mi juicio, no puede haber igualdad de intereses entre seres que no son iguales en autoconciencia, autorespeto y dignidad, y ello a pesar de que sugiera “[...] cómo una gallina abatida [...] puede recuperar [...] su dignidad natural cuando se la coloca en un entorno adecuado” (Singer 2012, p. 141). No olvidemos que hacia el final del libro nos dirá que hablar de dignidad referida al hombre equivale a pronunciar frases grandilocuentes.

3. EN LA GRANJA INDUSTRIAL. El segundo caso práctico de espejismo que presenta *Singer* se centra en la explotación industrial de los animales para la alimentación humana. Critica la industrialización del sector avícola y se detiene de forma particular en las granjas de pollos de engorde. Nos describe todas las fase del proceso productivo para concluir que “[...] millones de familias que chuparán sus huesos sin detenerse a pensar por un instante que se están comiendo el cuerpo muerto de una criatura que estuvo viva, ni lo que se le hizo a esa criatura para que ellos pudieran comprar y comer su cuerpo” (Singer 2012, p. 129). La verdad es que, en mi opinión, de la primera reflexión a la segunda hay un abismo que no podemos salvar con un simple brinco intelectual.

También contiene algún error de hecho, por ejemplo, cuando afirma que: “[...] Pero el Parlamento Europeo es un mero órgano

consultivo, y los europeos ansiosos por ver el final de las jaulas no tienen aún motivo para celebraciones” (Singer 2012, p. 136); o cuando dice “[...] Aunque el Parlamento Europeo está formado por representantes electos de todas las naciones de Europa, solo es un órgano consultivo” (Singer 2012, p. 170). Esto es falso porque el Parlamento Europeo es colegislador, junto con el Consejo de Ministros de la UE, de toda la reglamentación comunitaria. Contiene también referencias a los campos de concentración (Singer 2012, p. 141) que, en mi opinión, son inapropiadas al asimilar los animales a las personas.

Continúa con los cerdos, a los que atribuye gran inteligencia, y determina un criterio útil para la valoración de las conductas de los humanos con los animales que, a mi juicio, poco o nada tiene que ver con los derechos de los animales sino como sus necesidades. La exigencia de dichas necesidades será directamente proporcional a su grado de inteligencia, y así: “[...] Aunque se debe considerar por igual a todos los seres sintientes, sean o no inteligentes, las necesidades de los animales varían de acuerdo con sus capacidades” (Singer 2012, p. 144). Hay, por lo tanto, una gradación que, en mi opinión, *Singer* no explicita y que, por eso mismo, hace su texto sea el paradigma de las medidas verdades que, como todos sabemos, constituyen las grandes mentiras. Esta modulación empezaría por los derechos —para las personas—, descendería hasta la satisfacción de necesidades —para los animales más inteligentes—, y terminaría con la consideración para los seres sintientes menos inteligentes. Si a los pollos se les cortaba el pico para evitar las agresiones mutuas debidas al estrés resultante del hacinamiento en las jaulas metálicas, a los cerdos se les corta el rabo para que no se lo coman unos a otros cuando están recludos (Singer 2012, p. 145 y 147); además, pueden sufrir el llamado “síndrome del estrés porcino” y echarse a perder. La conclusión a la que llega es que los beneficios del productor y los intereses del animal están en conflicto (Singer 2012, p. 154).

A continuación, pasa a comentar el caso de la cría de terneros para la producción de carne de ternera, y la asociada retahíla de desdichas que han de sufrir los terneros, como la privación de agua y de dietas sin hierro, el encajonamiento que impide los mínimos movimientos y la ausencia casi completa de luz hasta que son sacrificados (Singer 2012, p. 155 y ss). Continúa después con la industria lechera, rama de la industria de la ternera (Singer 2012, p. 162 y ss), y profetiza que “[...] La ingeniería genética y quizás la clonación serán los próximos pasos de este esfuerzo continuo por crear animales cada vez más productivos” (Singer 2012, p. 165). Termina con el cordero y otros animales explotados por su piel (Singer 2012, p. 167 y ss), y con una defensa cerrada de las llamadas “cinco libertades básicas”, es decir, que un animal tenga la libertad de movimiento suficiente para darse la vuelta, acicalarse, levantarse, tumbarse y extender sus miembros libremente (Singer 2012, p. 168-169).

Pero no acaban aquí las penalidades de los animales, pues se extienden hasta el transporte por ferrocarril, y con camiones por carretera, hasta el momento en que son sacrificados mediante choques

eléctricos, o por medios más violentos como la *poleax*, una especie de hacha o mazo pesado, o son sacrificados en un estado de plena consciencia, es decir, “sano y moviéndose”, tal y como lo exigen las religiones judía y musulmana.

Singer termina este capítulo mencionando el primer caso en que la oficina americana de patentes concedió una patente para un ratón manipulado genéticamente. Con ello, *Singer* nos quiere indicar, en primer lugar, la consideración de cosa que dicho ratón tenía para los investigadores que obtuvieron la patente y lo utilizaron a su conveniencia como objeto; y, en segundo lugar los peligros de utilizar la ingeniería genética como un nuevo método de uso de los animales para nuestros propósitos. Bueno sería que leyera más a *Jürgen Habermas* y aplicase sus ideas sobre la autocomprensión y el autorespeto de la especie.

4. HACERSE VEGETARIANO. En el capítulo cuarto, nuestro autor aborda la mejor manera de minimizar sufrimiento animal y coste económico y, al tiempo, maximizar la producción de alimentos. Para lo cual se pregunta qué podemos hacer frente a la situación de sufrimiento de los animales. El primer paso consiste en hacerse vegetarianos, pues si disponemos de la vida de otro ser para satisfacer nuestra apetencia alimenticia, hemos de concluir que este ser es un medio para nuestros fines, de modo que “[...] La granja industrial no es más que la aplicación de la tecnología a la idea de que los animales son un medio para nuestros fines” (Singer 2012, p. 188). *Singer* entiende que “[...] El vegetarianismo es una forma de boicot” (Singer 2012, p. 190), pues considera que “[...] es la única forma de acabar con la crueldad” (Singer 2012, p. 191).

A continuación, pasa a analizar las implicaciones que resultan de la cría de terneros en los pastizales, calculando lo que podríamos llamar “saldo neto” entre las proteínas que consume e ingiere el ternero, y las que produce y proporciona para el consumo humano. Siguiendo un estudio de *Lester Brown* concluye que si los americanos redujeran el 10% del consumo de carne de vacuno dejaría disponibles 12 millones de toneladas de grano para el consumo humano, suficientes para alimentar a 60 millones de personas. Añade, además, que “[...] la comida desperdiciada por la producción de animales en las naciones ricas [...] sería suficiente para acabar tanto con el hambre como con la desnutrición en el mundo” (Singer 2012, p. 195).

Seguramente estoy equivocado, pero no he leído argumentos de una simpleza mayor en mucho tiempo, sobre los que me gustaría realizar al menos dos críticas:

- (i) el problema del hambre en el mundo, a mi juicio, poco o nada tiene que ver con una supuesta incapacidad técnica o ignorancia moral de los Estados para producir la comida, sea esta animal o vegetal, o para financiar dicha producción. Por el contrario, la base del problema radica en una serie de factores muy distintos a los de la producción. Me refiero a las relaciones comerciales y económicas entre Estados, a estructuras sociales,



morales y políticas corrompidas de Estados fallidos, a las guerras tribales de sociedades desestructuradas, y, en definitiva, a la total y completa ausencia de cohesión moral y civil de este tipo de sociedades; y,

(ii) el discurso que me atrevería a calificar de “productivista” de *Singer*, además de ingenuo, peca de poco informado ¿o es que no sabe que los excedentes agrícolas europeos de la PAC (Política Agrícola Común) han coexistido durante decenios con el hambre mundial? ¿Tampoco sabe que hoy en día se producen alimentos en todo el mundo más que suficientes para acabar con la pobreza? Parece recobrar el juicio, sin embargo, tanto cuando comenta la pésima eficiencia energética que conlleva la producción de animales, es decir, cuanta energía fósil consume el tipo de agricultura de los países desarrollados para la cría de terneros; así mismo, cuando critica el uso exorbitante de agua necesaria para la producción de animales, si la comparamos con la producción agrícola, aunque dudo que se haya parado a pensar en la ingente cantidad de agua que requiere el cultivo del arroz (*Singer* 2012, p. 196).

También le preocupan la contaminación de tierras por los vertidos de las granjas, así como la tala de bosques para hacer pastar a los animales, hecho éste que no beneficia a los países pobres y que contribuye al efecto invernadero (*Singer* 2012, p. 198). Aún no se ha dado cuenta de que el día en que los 3.000 millones de asiáticos, que tienen una dieta diaria de tres cuencos de arroz, decidan cambiar uno de esos cuencos de arroz por otro con proteínas animales, la situación se volverá explosiva en el planeta.

A continuación, *Singer* nos pone a dieta al establecer un suelo mínimo de consumo de ciertos animales, pues “[...] a menos que estemos seguros del origen del producto concreto que compremos, debemos evitar el pollo, el pavo, el conejo, el cerdo, la carne de ternera, la de vacuno y los huevos” (*Singer* 2012, p. 199). ¿Quién es él para decirme lo que he de comer? ¿Por qué se atribuye una autoridad que no tiene? ¿Sabe que problemas estomacales tengo? ¿Conoce mis enfermedades, sabe si le sienta bien a mi fisiología renunciar a algunos de estos productos? Sinceramente, prefiero ser un especista y dejarlo en manos de mi médico especialista. No sólo tengo el derecho de alimentarme bien sino también la obligación de hacerlo y no sólo por mí, sino también por mi familia y mis conciudadanos. Hablo de alimentarme para permanecer en el ser como diría Spinoza, no hablo de “[...] matar a esas criaturas por una causa trivial, como dar gusto a nuestros paladares”, como señala *Singer*. La manipulación totalitaria del lenguaje y el abuso del sentido de las palabras en *Singer* es patológica, además de inmoral. ¿Quiénes somos nosotros para determinar cuándo un ser, sea o no humano, es incapaz de sufrir y, en ese caso y siendo este ser una persona, arrogarnos el poder sobre su vida? Para terminar el capítulo, pasa revista a los pescados, los crustáceos, los moluscos, los huevos, la leche y sus derivados como, la mantequilla,

los yogures, y los quesos (Singer 2012, p. 201 y ss). La conclusión a la que llega es fácil de intuir: “[...] Poco consiguen los animales si dejamos de comer carne animal y huevos de gallinas en batería y nos limitamos a sustituirlos por una mayor cantidad de queso” (Singer 2012, p. 206).

5. EL DOMINIO DEL HOMBRE. El capítulo quinto aborda el pensamiento de los distintos filósofos en torno a la actitud hacia los animales, dividido en tres bloques: (i) la era precristiana; (ii) la cristiana; y, (iii) la Ilustración.

(i) *El pensamiento precristiano*

El relato del génesis organiza el mundo en una jerarquía de seres en los que el hombre, y después la mujer, se encuentran situados en la cúspide. Le intriga el hecho de que Adán y Eva fueran vegetarianos en el Jardín del Edén, pero tuvieron que cubrirse con pieles de animales después de cometido el pecado original. En cuanto a la tradición griega, se centra en *Aristóteles*, y en su marcada concepción teleológica de la ciencia y de la naturaleza:

“[...] En consecuencia, hemos de pensar que, de un modo semejante, las plantas existen para los animales y los demás animales para el hombre: los domésticos para su utilización y para alimento; los salvajes —si no todos, al menos la mayor parte— para alimento y para suplir otras necesidades, suministrando vestido y diversos instrumentos. Por tanto, si la naturaleza no hace nada imperfecto ni en vano, necesariamente ha cerrado todos estos seres en vista del hombre” [Política, 1256b15].

En la transcripción del libro de Singer, curiosamente, el final de la cita de Aristóteles está extraído de la edición de Gredos de 1995 y, curiosamente, no cita ni la página ni el fragmento, cosa que no suele hacer en las demás citas. ¿Será porque no quiere ayudarnos a encontrar el fragmento y comprobar lo que dice? Nosotros lo hemos hecho, y hemos encontrado que la traducción de Gredos no se corresponde con la de Julián Marías y María Araujo, pues donde Marías y Araujo hablan de “[...] seres en vista del hombre”, *Singer* le da un aire más utilitarista y utiliza la expresión “[...] seres para beneficio del hombre” (Singer 2012, p. 219).

Este hecho me induce a pensar en un posible sesgo ideológico en las argumentaciones de Singer, una percepción que no me ha abandonado a lo largo de la lectura de todo el libro. El abuso y el forcejeo que hace con las palabras, a las que retuerce hasta hacerles decir lo que no quieren, no me ha abandonado en ningún momento. No creo que el matiz sea baladí para un autor que no ha cesado de criticar que se considere a los animales como “herramientas de investigación”, y como materia prima de las “granjas industriales”. A mi juicio, su crítica es acertada, en términos generales, pero las consecuencias que extrae no se siguen necesariamente de las premisas y, cuando menos, resultan algo extravagantes, al menos para mí.

(ii) *El pensamiento cristiano*

En el segundo bloque de pensamiento analiza el pensamiento cristiano del que destaca el carácter sagrado que atribuye a la vida humana y sólo a la humana, en razón de la inmortalidad del alma (Singer 2012, p. 221). De ahí que llegue a la conclusión de que “[...] El cristianismo dejó a los no humanos tan decididamente fuera del ámbito de la compasión como lo estaban en tiempos del Imperio” (Singer 2012, p. 223). Toma a Santo Tomás de Aquino como arquetipo del pensamiento cristiano que va desde la incorporación del Aristóteles al acervo filosófico cristiano —no del *Aristóteles grecus* sino del *Aristóteles latinus*— hasta la Reforma. Aunque hay excepciones en autores de la patrística como, por ejemplo, el capadocio San Basilio (Basilio el Grande), la doctrina predominante durante esta época, e incluso hasta la segunda mitad del siglo XX, queda resumida en la tesis de Santo Tomás, que reza del siguiente modo:

“[...] nadie peca por el hecho de valerse de una cosa para el fin al que está destinada. Pero en el orden de las cosas, las imperfectas existen para las perfectas [...] De aquí resulta que, así como en la generación del hombre lo primero es lo vivo, luego lo animal y, por último, el hombre, así también los seres que solamente viven, como las plantas, existen en general para todos los animales, y los animales para el hombre. Por consiguiente, si el hombre usa de las plantas en provecho de los animales, y usa de los animales en su propia utilidad, no realiza nada ilícito, como también parece manifiesto por el Filósofo en *I Polis* [...] Por consiguiente, es lícito matar las plantas para el uso de los animales, y los animales para el uso del hombre, según el mandato divino consignado en Gén 1, 29-30 [...] Y añade Gén 9,3 [...]” (Sanctus Thomae Aquinatis 1952, p. 313).

94

Santo Tomás entiende que la actitud y el sentimiento del hombre hacia los animales es de misericordia en cuanto al afecto pasional, pero no en cuanto al afecto racional. Dicha actitud la justifica y alaba en la medida en que no hacerlo estimularía la crueldad hacia los otros hombres. Una opinión que Singer considera especista. Dice Santo Tomás:

“[...] Es doble el afecto del hombre: uno es racional, y pasional el otro. Por lo que mira al primero, poco importa cómo se conduzca con los animales brutos que Dios sometió a su dominio [...] porque Dios no pide cuentas al hombre sobre su conducta con los bueyes y con los otros animales [...] pero en cuanto al afecto pasional, el hombre lo experimenta hacia otros animales [...] quien está hecho a sentir misericordia de los animales, muy dispuesto se halla para sentirla de los hombres [...] Pues, [Dios] para mover a compasión al pueblo hebreo, que era inclinado a la crueldad, quiso ejercitarlos en la misericordia con los animales brutos, prohibiéndoles hacer con ellos ciertos actos que tiene aspecto de crueldad [...]” (Sanctus Thomae Aquinatis 1952, p. 492).

“[...] Con estas razones se refuta el error de quienes afirman que el hombre peca si mata a los animales brutos, pues, dentro del orden natural, la providencia divina los ha puesto al servicio del hombre. Luego el hombre se sirve justamente de los mismos, matándolos o

empleándolos para otra cosa [...] Mas si en las Sagradas Escrituras se encuentran ciertas prohibiciones de cometer crueldades con los animales como la de no matar ave con crías, ello obedece a apartar el ánimo del hombre de practicar la crueldad con sus semejantes.” (Santo Tomás de Aquino 2006, p. 411)

San Francisco de Asís es la excepción a la regla. Para Singer, sin embargo, tampoco escapa a la tentación especista cuando afirma que “[...] todas las criaturas proclaman: ‘Dios me ha creado para ti, ¡oh, hombre!’” (Singer 2012, p. 228-229). Por otro lado, el humanismo renacentista, como su propio nombre indica, aunque supuso un avance notable, no abandonó la visión especista pues relegó a los no humanos a una situación de mayor inferioridad (Singer 2012, p. 229-230). También hay excepciones en autores como Leonardo da Vinci, vegetariano; como Giordano Bruno, que consideraba que al hombre no más que una hormiga en presencia del infinito; y, como Michel de Montaigne (Singer 2012, p. 230) que considera un vicio aborrecible la crueldad sobre los animales:

“[...] Aborrezco cruelmente, entre otros vicios, la crueldad, por naturaleza y por juicio, como el súmmum de todos los vicios. Pero esto con una blandura tal que no puedo ver cómo degüellan un pollo sin disgusto, y no soporto oír cómo una liebre gime bajo los dientes de mis perros, por más que la caza sea un violento placer.” (Montaigne 2009, p. 617)

“[...] Por mi parte, ni siquiera he sido capaz de ver sin disgusto perseguir y matar un animal inocente que carece de defensa y que no nos causa ningún mal. Y, como sucede con frecuencia, que el ciervo, sintiéndose sin aliento y sin fuerzas, privado de cualquier otro remedio, se nos entregue y rinda [...] me ha parecido siempre un espectáculo muy desagradable. Apenas capturo ningún animal vivo al que no devuelva la libertad [...] Los temperamentos sanguinarios con los animales prueban una propensión natural a la crueldad.” (Montaigne 2009, p. 622-623)

Por su parte, Descartes, con sus nuevas ideas sobre la ciencia, contribuyó a poner en marcha la experimentación con animales. La idea de que los animales carecen de alma inmortal como los hombres y de consciencia y, por lo tanto, no sienten placer ni dolor, supuso una gran ventaja práctica para que los hombres pudiesen considerar que no cometían ningún crimen cuando comían o mataban animales (Singer 2012, p. 231-232).

### (iii) *La Ilustración*

A partir de la Ilustración, las actitudes hacia los animales mejoraron, en opinión de Singer, pero no se les atribuyó aún ningún derecho; además, sus intereses estuvieron siempre subordinados a los de los humanos. Voltaire se refirió a la costumbre bárbara de comer carne y sangre de estos seres, pero siguió practicando esta costumbre. Rousseau reconoció las razones para el vegetarianismo, pero no lo practicó. Kant los consideraba seres no conscientes de sí mismos, y medios para un fin, que

era el hombre. Bentham no se preguntaba por su capacidad para pensar sino para sufrir. Hume, por último, se mostró favorable a darles un “tratamiento benigno” (Singer 2012, p. 233).

“[...] Si viviera entremezclada con los hombres una especie de criaturas que, aun siendo racionales, estuvieran en posesión de unas facultades corporales y mentales tan inferiores que fuesen incapaces de toda resistencia y no pudieran nunca, por muy grande que fuese la provocación, hacernos sentir los efectos de su resentimiento, creo que la consecuencia necesaria es que deberíamos sentirnos obligados, por ley de humanitarismo, a usar con cuidado y delicadeza de estas criaturas; pero hablando con propiedad, no deberíamos ponernos ninguna limitación con respecto a ellas en lo tocante a la justicia. Tampoco podrían dichas criaturas poseer ningún derecho o propiedad, cosas que pertenecerían exclusivamente a sus arbitrarios señores. Nuestra relación con ellas no podría llamarse sociedad, pues ésta supone un cierto grado de igualdad [...] Nuestra compasión y amabilidad, el único freno que ellas podrían esperar de nuestra voluntad sin ley. [...] Ésta es, como es obvio, la situación de hombres con respecto a los animales; y en qué medida puede decirse que estos últimos posean razón, es algo que dejo que otros lo determinen.” (Hume 1993, p. 56-57)

Según Singer, este progreso intelectual, preparó el camino para el establecimiento de leyes que perseguían la mejora de las condiciones materiales de existencia para los animales y prohibían la crueldad innecesaria con ellos (Singer 2012, p. 235). Discrepo de esta visión “histórico-progresista” sobre el cuidado de los animales, cuando desde el Antiguo Testamento hasta Santo Domingo hay citas abundantes en las que se condena la crueldad innecesaria hacia los animales. Tanto entonces como en la Ilustración, el predominio del hombre como ser superior permanece invariable y, por lo tanto, también la visión especista y antropocéntrica del ser humano.

Ya en el siglo XIX, las investigaciones de Darwin, pusieron de manifiesto que los animales tienen una capacidad incipiente, y a veces bien desarrollada, para los sentimientos, las intuiciones, y diversas emociones y facultades (Singer 2012, p. 237), y “[...] proporcionó más pruebas de que existen extensos paralelismos entre la vida emocional de los seres humanos y la de los otros animales” (Singer 2012, p. 238). Sin embargo, continuó alimentándose de ellos y rehusó firmar un escrito para el control de los experimentos con animales. En opinión de Singer, esta actitud revela la existencia de una ideología especista que crea un abismo entre los hombres y los animales, que sigue abierto cuando entran en conflicto los intereses de unos y otros, y toca elegir a favor de los intereses del hombre.

6. EL ESPECISMO HOY. El sexto capítulo arranca con la declaración de un principio moral fundamental que no comparto, pues como tantas otras a lo largo de su libro, está sin matizar y contiene medias verdades, y todos conocemos el proverbio Yiddish según el cual una media verdad es toda una mentira. Reza así: “[...] Hemos visto como, violando el principio



moral fundamental de idéntica consideración de los intereses que deberían regir nuestras relaciones con los demás seres, los humanos hacen sufrir a los no humanos por motivos triviales” (Singer 2012, p. 245 y 258). No veo trivial que, como animal que soy, haga lo que todos los demás animales hacen entre ellos hasta que alcanzan un equilibrio ecológico.

Y, más adelante, “Es importante exponer y criticar esta ideología porque aunque la posición contemporánea [...] es bastante benévola como para permitir [...] que se produzcan ciertas mejoras en sus condiciones [...] estas mejoras siempre correrán el riesgo de erosionarse a menos que lleguemos a modificar la postura fundamental que sanciona la explotación despiadada de los no humanos para fines humanos” (Singer 2012, p. 245 y 258). Las palabras que utiliza no son inocentes, ¿qué tiene de “explotación despiadada” que busque mi “permanecer en el ser”, mi supervivencia como individuo, y el autorespeto por mi especie? Si las granjas modernas son centros industriales de “explotación despiadada” de los animales, resolvamos ese problema pero no creemos otros nuevos a las personas que tiene que comer y sobrevivir.

Si lo que persigue Singer es que los animales no se mueran que lo diga; y, si lo que persigue es que los animales no sufran en su vida y en su muerte que lo diga también, pero que no mezcle estos dos argumentos tan distintos en una misma frase porque al hacerlo induce a error deliberadamente al lector y lo manipula. ¡Eso sí que es ideología de la buena! Una reducción del interés de los humanos por los pollos disminuiría la demanda de pollos y, por lo tanto, esta caída de la demanda de pollos, haría innecesarias las granjas de aves ponedoras. Nadie nos puede asegurar que el desinterés de los humanos por las gallinas y los gallos, junto con el apetito natural que otros animales sienten por aquellos no fuesen capaces de colocarlos en peligro de extinción para esta especie de ave.

Sigue el argumento con la crítica a la idea de que los “humanos están primero”, y que cualquier problema relativo a los animales no puede ser comparable a los que el hombre tiene planteados. Singer opina que “[...] Únicamente se estaría en posición de defender esta tesis si se asume que los animales realmente no importan y que, aunque sufran mucho, su sufrimiento es menos importante que el de los humanos” (Singer 2012, p. 252). Sigo pensando que no podemos equiparar el sufrimiento humano al sufrimiento animal, y que es más importante el nuestro si creemos en el autorespeto de nuestra especie. Cosa distinta es estar de acuerdo en que los animales no importan. Claro que importan, pero siempre por detrás de la importancia que debemos dar al hombre porque con ellos hacemos sociedad, con el animal no. Con el hombre puedo dar y recibir derechos y respeto, con el animal sólo es el hombre quien tiene capacidad de dar respeto, mientras que el animal no puede, ni tiene capacidad para querer dar respeto porque no tiene voluntad ni razón consciente.

La propuesta de hacerse vegetariano conllevaría, según Singer, toda una serie de ventajas indudables. Ayudaría, por ejemplo, a combatir la

hambruna en algunas partes del mundo —dado que el régimen vegetariano es más barato que el basado en carne—, la reducción de la contaminación, el ahorro de agua y el cese en la tala de bosques (Singer 2012, p. 254). En realidad, un cambio en los hábitos de consumo, en el desplazamiento de los gustos del consumidor desde la carne hasta el grano, tendría varios efectos económicos.

(i) supondría un potente shock de demanda que dejaría a millones de trabajadores en paro;

(ii) serviría para que aumentasen los precios de los cereales, y sus derivados industriales, lo que provocaría un incremento en el índice general de precios;

(iii) erosionaría la capacidad de compra de los asalariados y las familias, y contribuiría, con permiso de las elasticidades de las importaciones y exportaciones, al aumento de las importaciones y, por tanto, al deterioro de la balanza comercial; y,

(iv) haría más difícil e incierto el suministro de alimentos a los países pobres de otras regiones.

Estos son justamente los efectos contrarios a los supuestos por Singer el cual afirma:” [...] Puesto que más humanos podrán alimentarse si no le damos al ganado el grano de que disponemos, la conclusión del argumento es, a fin de cuentas, ¡que debemos hacernos vegetarianos!” (Singer 2012, p. 264).

En mi opinión, sigue mezclando argumentos que contienen premisas loables a partir de las cuales extraen unas consecuencias que no se siguen de esas mismas premisas. Más adelante, utiliza la falacia del *non sequitur* cuando afirma: “[...] cuando los no vegetarianos dicen que ‘los problemas humanos están primero’ no puedo evitar preguntarme qué es exactamente lo que están haciendo los humanos que les obliga a continuar apoyando la cruel e innecesaria explotación de los animales de granja” (Singer 2012, p. 264). En mi opinión, del rechazo a la explotación industrial de animales en granjas, no se sigue que estemos obligados a considerar los intereses de los animales en un plano de igualdad con los de los hombres, pues de lo contrario ello nos abocaría al vegetarianismo: “[...] cumplir con el principio de considerar iguales los intereses de los animales exige que seamos vegetarianos [...] pero para ser consecuentes, también deberíamos de dejar de utilizar otros productos que requieren que se mate o se haga sufrir a los animales” (Singer 2012, p. 265). Por otro lado, se traiciona a sí mismo en varias ocasiones en las que adopta el plano de superioridad del hombre cuando:

(i) antepone y se deja guiar por los intereses de los hombres frente a los intereses de los animales; e,

(ii) interviene y decreta que es lo que más le conviene a los animales y a los hombres (Singer 2012, p. 206 y 260).

A partir de aquí, y hasta el final del libro, elabora un discurso en favor de la igualdad de intereses y derechos entre animales y hombres, del

que discrepo. En mi opinión, no es suficiente que los animales tengan intereses propios como él reclama (Singer 2012, p. 268), para que dichos intereses sean iguales a los que tienen los hombres. Con mucha menor razón se puede reclamar que los animales tienen derechos, cosa que sí ocurre entre los hombres. Animales y hombres sólo somos iguales en cuanto que somos animales, es decir, en la medida en que nuestra biología y fisiología se asemejan, pero esto no nos hace iguales en derechos, obligaciones y dignidad. Ocurre como con los hombres que, en cuanto que son animales, no son morfológicamente iguales, ni fisiológicamente idénticos. Sin embargo, sí que lo son en cuanto que son sujetos de derechos, obligaciones y dignidad. El aspecto exterior e interior de cada cual es distinto pero la dignidad, las obligaciones y los derechos son los mismos para todos los hombres individuos de mi especie. Por eso, a mi modo de ver, *Singer* cae en flagrante contradicción cuando asevera que, si buscamos una “[...] característica que sea poseída por *todos* los seres humanos, no será poseída solo por seres humanos [...] por ejemplo [...] no solo ellos tiene capacidad de sentir dolor [...] al menos algunos miembros de otras especies también son “iguales”; esto es, iguales a algunos humanos” (Singer 2012, p. 271-272).

Como lo inteligente no consiste en dar buenas respuestas sino en plantear las buenas preguntas, creo que aquí a *Singer* le flaquea el intelecto, ¿por qué no sigue razonando? La pregunta relevante, a mi juicio es: ¿iguales en qué? en el dolor. ¡Ah! ¡Acabáramos!, señor *Singer*, no nos cuente medias verdades. Además hay humanos que, por razones de su fisiología, son insensibles al dolor. ¿Qué debemos hacer con ellos? ¿Los matamos como si fueran plantas? No. Discrepo cuando afirma que: “[...] Si por otra parte decidimos [...] que estas características son irrelevantes para el problema de la igualdad y que esta debe basarse en el principio moral de igual consideración, más que en poseer alguna característica, es aún más difícil encontrar una base para excluir a los animales de la esfera de la igualdad” (Singer 2012, p. 272). Niego la mayor del argumento clave de todo el libro, hasta que me proporcione razones más autorizadas, pues, lo que *Singer* obvia desde el primer capítulo es que las características que definen a los humanos sí que son relevantes para el problema de la igualdad entre estos y los animales.

Para terminar, critica que, en el pasado, los filósofos “[...] Recurrieron a frases altisonantes como ‘la dignidad intrínseca del individuo humano’” (Singer 2012, p. 273), y no considera que los seres humanos poseamos un valor no especificado, del que carecen los animales, de manera que “[...] solamente ellos son ‘fines en sí mismos’” (Singer 2012, p. 273).

Nos dice *Singer*, que “[...] las frases bonitas son el último recurso de quienes se quedan sin argumentos” (Singer 2012, p. 274). Le respondería que es esta precisamente la capacidad que él andaba buscando —la argumentación, el razonamiento, lo bello, el arte, y la capacidad creativa del ser humano—, y que *Singer* o bien no la ve, o bien no la quiere ver. Este es atributo que nos diferencia con claridad de los animales, y que

hace que los animales humanos tengamos un valor moral intrínseco superior al de los animales.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN. La conclusión a la que se llega es que Singer persigue encontrar casos de sufrimiento animal y ver si dicho sufrimiento es evitable (Singer 2012, p. 171). Puedo estar de acuerdo con Singer en que tenemos una obligación moral, o un deber hacia los animales en la medida en que debemos de evitarles sufrimientos innecesarios, pues aunque, en mi opinión, los animales no tengan derechos sí que tienen intereses que deben ser respetados. Sin embargo, a mi modo de ver, esos intereses no son equiparables a los de las personas, por mucho que Singer, al referirse a las reformas que promueven un trato más humanitario hacia los animales, insista en que “[...] ninguna de estas reformas considera por igual intereses similares de los animales y de los humanos” (Singer 2012, p. 171).

Creo que lo fundamental reside en tratar a los animales con un sentimiento de compasión. Un ser, sea éste una persona o sea un ser no humano, tiene intereses. En mi opinión, sin embargo, sólo las personas tenemos derechos. Para Singer el interés del ser se manifiesta en que “[...] tiene que ser capaz de sufrir y de experimentar placer” (Singer 2012, p. 171). Sobre este asunto mi discrepancia es máxima, sobre todo por lo que sigue: “[...] Pero también es verdad lo contrario. Si un ser es incapaz de sufrir, o de disfrutar, no hay nada que debemos tener en cuenta”. Esto deja expedito el camino hacia la manipulación genética y la eugenesia. No entiendo cómo es posible que afirme: “[...] si intentamos justificar los experimentos con no humanos por los beneficios que producen [...] no hay razón intrínseca alguna por la que tales beneficios no justificaran también los experimentos en ‘humanos cuya calidad de vida sea excedida o igualada por la de los animales’ ” (Singer 2012, p. 277).

De momento, y a pesar de las opiniones de Singer, las razones morales prohíben transformar a los individuos como ejemplares de la especie que se utilizan como instrumentos o como elementos de experimentación, aunque sean incapaces de sufrir o de no disfrutar. ¿Qué respuesta da Singer a la manipulación genética que trata a un embrión e influye en el genoma ¿no colisiona con la autopercepción del afectado? Siguiendo su lógica deberíamos organizarnos para que las boas no se coman a los ratones, o para que los leones no hagan sufrir a las cebras. Personalmente rechazo el antropocentrismo y la visión paternalista que mantiene Singer hacia los animales. Él concibe al hombre como aquel ser que organiza e interviene en la naturaleza. Al hacerlo, este ser se reconoce como superior a los demás animales.

De lo contrario, no se entendería que la propia acción humana supuestamente protectora de los animales haga crecer algunas poblaciones de ciervos o focas de forma tan desequilibrada que las coloquen en peligro de extinción. Así, afirma: “[...] Si es cierto que en circunstancias especiales su población crece de tal forma que dañan su propio medio ambiente y las perspectivas de su propia supervivencia [...],

entonces puede ser conveniente que los humanos emprendamos alguna acción supervisora” (Singer 2012, p. 268-269).

Por último, *en cuanto a los derechos de los animales*, quisiera recordar que la ley moral es la que expresa una relación de necesidad moral, es decir, la que prescribe un deber. Ese deber o necesidad moral surge de la exigencia racional de realizar aquellos actos que son conformes al bien de la naturaleza humana —y, por eso misma razón, la perfecciona—, y de omitir aquellos que la degradan.

El fundamento del deber radica en la idea del bien racional, tal y como lo muestra la naturaleza humana. Todos los seres tienen sus leyes, y algunos sus leyes morales, pero como no todos participan de la misma naturaleza, las leyes morales se pueden clasificar según la distinta naturaleza de los seres, y según la distinta necesidad que implican, dada esta distinta naturaleza de los seres. Dentro de las *leyes morales* cabe distinguir:

- (i) aquellas que lo son *estricto sensu*, es decir, las que expresan una relación de *necesidad moral* o prescriben un deber; y,
- (ii) aquellas que lo son *lato sensu*, es decir, las *leyes jurídicas* que regulan las relaciones de justicia del vivir humano coexistencial, en cuanto que tales relaciones de justicia *implican alteridad*. En esto consiste el derecho.

Pero el derecho no está integrado por las leyes morales que prescriben deberes sociales o hacia los animales que no guarden relación con la justicia como son, por ejemplo, los deberes de caridad hacia los hombres y de compasión hacia los animales. Tampoco está integrado por las leyes morales que prescriben deberes sociales impuestos por la virtud de la justicia. El derecho sólo está integrado por las leyes morales que prescriben deberes sociales o hacia los animales impuestos por la justicia en cuanto que regulan la conducta del sujeto para definir la situación de otro. Estas leyes morales son morales en sentido amplio, pero no en sentido estricto.

Dentro de la virtud de la justicia hay dos aspectos: el jurídico y el moral estricto. La justicia hace referencia a lo debido al prójimo como estrictamente suyo y, por lo tanto, supone una *relación bilateral*. En su aspecto estrictamente moral, la justicia sólo implica *alienidad*, ya que el prójimo no es considerado como fin, sino como un simple elemento de la relación. *Uno de los atributos del derecho es la bilateralidad*, porque las leyes jurídicas tienden inmediatamente a coordinar las acciones de los hombres con miras a una pacífica convivencia, y a comparar las acciones que un individuo puede realizar frente a los demás y que éstos, por tanto, no deben impedirle. Así, aparece frente al derecho de uno el deber de los demás. Pero este hecho, en el caso de la relación entre humanos y animales no puede funcionar de forma bilateral, sino sólo de modo unidireccional, esto es, en la dirección que va desde el deber de los hombres hacia el derecho del animal, pero no *sensu contrario*. Los animales no tienen obligaciones frente a los hombres y ello castra la



relación entre humanos y animales del menor atisbo de bilateralidad; y, por ello mismo, deja desnuda a esta relación humano-animal de la posibilidad de ser llamada ‘acorde a derecho’, pues éste sólo se ocupa exclusivamente de regular las relaciones esencialmente bilaterales. Uno de los problemas fundamentales de *Singer* es, a mi juicio, que el concepto de hombre que mantiene está muy pegado al de la animalidad, de modo que hombre y animal son indiscernibles. Por ello, a mi juicio, hablar de derechos de los animales es un contrasentido, lo cual no implica que no tengamos un deber moral de respeto hacia ellos. Aún con menor razón, que podamos hablar de hacerlos iguales a los derechos de los hombres, y todavía menos que sean superiores a los de los humanos en aquellos casos en los que los humanos tengan poca o nula capacidad intelectual.

Bibliografía:

- ARISTÓTELES, *Política*, trad. de Julián Marías y María Araújo, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 2005, 285 pp.
- J. BOSCH, *Dominicos que dejaron huella*, Edibesa, Madrid, 2000, 254 pp.
- D. HUME, *Investigación sobre los principios de la moral*, trad. de Carlos Mellizo, Alianza, Madrid, 1993, 220 pp.
- H. JONAS, *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, trad. de Javier M<sup>a</sup> Fernández Retenaga, Barcelona, 2008, Herder, 398 pp.
- M. DE MONTAIGNE, *Los Ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, trad. de J. Bayod Brau, Acantilado, Barcelona, 2009, 1728 pp.
- SANCTUS THOMAE AQUINATIS, *Summa Theologiae*, Marietti, Roma, 1952, 3 vols. Edición en español, SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, trad de José Martorell Capó, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2006, 5 vols.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma contra los gentiles*, ed. bilingüe dirigida por Laureano Robles y Adolfo Robles, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2006, vol. II, 1028 p.
- M. SANCHIS, ‘La controversia Las Casas-Sepúlveda (1550-51): cuestiones abiertas a la luz del debate’, *Escritos del Vedat*, vol. XLII, 2012, p. 240-257.
- P. SINGER, *Liberación animal*, Taurus, Madrid, 2011, 377 p.
- J. A. TUDELA, ‘Bartolomé de Las Casas. Como ‘si fuésemos indios’. En BOSCH, J. (2000). *Dominicos que dejaron huella*. Madrid: Edibesa, p. 151-155.

# EL MAR Y LA CIUDAD.

ESTUDIO SOBRE LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO Y DE LO EXTRAORDINARIO EN LA PINTURA HOLANDESA DEL SIGLO XVII

ÁLVARO CORTINA  
MARÍA GIL SÁENZ



103

**Resumen:** Este texto pretende analizar dos extremos del gusto estético de una época, la Holanda del siglo XVII. Estos dos extremos son lo cotidiano y lo extraordinario, nociones que empleamos como categorías estéticas, y además evocan dos tipos de temporalidad. Ambas categorías están relacionadas con el espíritu de su época. Por un lado, lo cotidiano está relacionado en este texto con la pintura de género del arte holandés. Por otro lado, lo extraordinario está relacionado con la vivencia de la naturaleza en el paisaje marino. Ambos géneros, novedosos entonces, representan las dos categorías estético-temporales ya referidas, que también podrían llamar, como digo en la conclusión, tendencias del espíritu.

**Abstract:** *This paper attempts to examine two extremes of the aesthetic taste of an epoch, the seventeenth-century in Holland. These two extremes are the quotidian and the extraordinary, notions we use as aesthetic categories, and also evoke two types of temporality. Both categories are related to the spirit of their time. On the one hand, the quotidian is related in this text with Dutch genre painting art. On the other hand, the extraordinary is related to the experience of nature in the marine landscape. Both genders, new then, represent two aesthetic-time categories already mentioned, which could also be called, as I say in the conclusion, trends of the spirit.*

**Palabras clave:** estética, cotidiano, extraordinario, pintura holandesa siglo XVII, pintura de género, paisaje.

**Keywords:** *aesthetics, quotidian, extraordinary, seventeenth century Dutch painting, genre painting, landscape.*

A José Luis Urdampilleta



104

## 1. INTRODUCCIÓN. LO BELLO-AGRADABLE, LO BELLO-TEMIBLE Y EL ‘ESPÍRITU DE LA ÉPOCA’.

Este trabajo aplica una dualidad estética (*lo cotidiano frente a lo extraordinario*) al *espíritu de una época* histórica concreta. Por eso, como es natural, en esta introducción pretendo, por un lado, explicar en qué sentido uso la polaridad de lo cotidiano o bello-gradable y lo extraordinario o bello-temible. Por otro lado, también intento detallar a qué me refiero con “espíritu de la época”. El espíritu de la época en cuestión es, como se advierte en el título, el espíritu holandés de la llamada Edad de Oro, el siglo XVII. Además, por último, en esa sección explico cuál ha sido mi elección bibliográfica, así como el sentido del discurso. Es decir, quiero dar cuenta de las herramientas conceptuales (los dos polos), del material (la época) al que tales herramientas se aplican, de las fuentes, y de la dirección o sentido de este texto.

I. En lo que respecta a lo cotidiano y lo extraordinario, se puede decir que mi planteamiento tiene que ver con parte del planteamiento de la estética kantiana. Pero sobre todo con la obra pre-crítica *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, de 1764, no con la posterior *Crítica del juicio*, donde el sentimiento de lo sublime no parece tener relación con las bellas artes, sino que es más bien un sentimiento estético de la naturaleza. En cambio, el sublime de las *Observaciones*, que sí se aplica a las artes, tiene mucho que ver con lo extraordinario o bello-temible de este trabajo. Volveremos a este asunto enseguida.

Reténgase, por el momento, que no voy a hablar de condiciones de posibilidad de una Belleza, sino de un puñado de producciones artísticas en mi opinión ilustrativas. Este trabajo no pretende pues estudiar los elementos formales de las nociones de belleza kantiana, aunque hasta cierto punto las presuponga.<sup>20</sup> Esta aproximación está más bien ligada a las formas materiales que ese gusto por la belleza ha adoptado en un tiempo histórico muy concreto, las Provincias Unidas de los Países Bajos en el XVII. Mantengo un punto de vista “empírico”.<sup>21</sup> Este estudio

---

<sup>20</sup> La complacencia desinteresada y libre (“ein uninteressiertes und freies Wohlgefallen”, K.U. I. §5), la universalidad, o validez común o universal (“Gemeingültigkeit” o “Allgemeinheit”, KU. I. §8), la relación a fines o la conformidad a ley sin ley (“Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz”, KU. I. §18) y demás rasgos comprendidos en los diferentes “momentos” de la “Analítica de lo bello” de la *Crítica del juicio* entran dentro de nuestro marco de comprensión teórica del término, pero no pretendo elaborar un estudio ligado a la fundamentación trascendental del sentido del gusto.

<sup>21</sup> En este sentido, con “empírico” no quiero referir en ningún caso una referencia al gusto puramente subjetivo no universal, ni a un “interés” sobreañadido relativo a la naturaleza humana, como se refiere en KU.I. § 41, en torno a un “interés empírico en lo bello”, sino, ni más ni menos, lo que Jiménez Moreno dice sobre el texto de las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* de Kant: “La actitud de Kant al escribir este ensayo, la declara él mismo cuando escribe, en los primeros momentos, que mirará ‘con los ojos de un observador, antes que con los de un filósofo’. Tratará, pues, de descubrir *empíricamente* cómo tiene lugar en los diversos hombres, en diferentes lugares y en ocasiones variadas, cuanto sea base para la reflexión filosófica posterior” (la cursiva no es mía, Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Luis Jiménez Moreno, Alianza, Madrid, 2010, p. 18). Se trata, dice antes el introductor, de “describir a qué objetos puede referirse el sentimiento” (Ibíd. p. 11). Se trata aquel trabajo, que nosotros tenemos en mente como un análisis del gusto “descubriéndolo positivamente como hecho en la manifestación de los diferentes temperamentos” (Ibíd. p. 13). Nosotros, como se ha dicho, vamos a centrarnos en un sólo temperamento, el holandés del siglo XVII. Jiménez Moreno encuentra en este opúsculo no sólo un anticipo lejano y proto-especulativo de la primera parte de la tercera *Crítica*, también un precedente a sus investigaciones antropológicas en sentido pragmático. Es importante señalar, por último, otro comentario del introductor a la traducción española de la obra de 1764: “La cuestión estética, propiamente, ya lo dice él, no la trata como filósofo, su método trascendental a este se aplicará en la *Crítica del juicio*, si bien aquí describe lo que puede considerarse *bello*, *sublime*, y la intensidad con que se ejerce el sentimiento en tan diversas condiciones y situaciones” (Ibíd, p. 17). Querría matizar una cosa más, a la luz del comentario del estudioso kantiano: me valgo de los términos bello y sublime de esta obra (y no descarto, como señalé en la primera nota, con KU) pero no he puesto el acento en elementos morales, como hace Kant en su tratado popular. Me he querido



pretende tratar un aspecto, si se quiere, por tanto, contingente de la ciencia de lo bello: el cómo se han plasmado una serie de motivos en las bellas artes.

Como he dicho, en la *Crítica del juicio* lo sublime no aparece referido a producciones estéticas (sino más bien a un estado de ánimo producido por determinados rasgos de la naturaleza), pero en las *Observaciones* del período pre-crítico sí aparece esta relación<sup>22</sup>. Hay obras artísticas sublimes de pleno derecho, según este Kant pre-crítico. Así, tanto una “tormenta enfurecida”, como John Milton “suscitan complacencia, pero con horror”, y entran dentro de lo sublime. En la sección primera de ese opúsculo, sembrado de polaridades, podemos encontrar, entre otras cosas, obras estéticas<sup>23</sup>. Otro ejemplo: la tragedia despierta sentimientos sublimes y la comedia los de belleza. Estos juicios estéticos se extienden a Homero y Virgilio, etc.<sup>24</sup>

Por tanto, insisto una vez más, no hace falta que nos dirijamos al significado técnico trascendental de estos conceptos, que se hallan comprendidos en la compleja trama sistemática del filósofo. Más bien entenderemos el gusto con esta dúplice orientación más o menos general de la que se vale Burke o el Kant pre-crítico. El título elegido “El mar y la ciudad” hace referencia a dos contenidos estéticos que representan esa *dualidad entre el placer estético que excluye el displacer y que es comprendido en lo limitado, y el otro placer, que no excluye el displacer, sino más bien se comprende según un temor y una cierta reverencia, y que se comprende en la ilimitación.*

Tomando el mencionado ejemplo de Kant, que compara la sublimidad de un desierto desolado frente a la belleza de un paisaje trabajado por el hombre, con flores y demás, podemos decir que entre la ciudad y el océano no hay menos distancia. Se podría decir que el mar y la ciudad, dominios muy presentes en la estética de la época concreta que vamos a tratar, representan cabalmente estos dos modelos estructurales de la estética que son lo sublime y lo bello. En cualquier caso, he propuesto una cierta modificación o remodelación de estas nociones. Aquí propongo lo extraordinario y lo cotidiano, como categorías.

Lo extraordinario se encuentra privilegiadamente en los cuadros sobre el mar. A través del mar se abre un camino hacia lo desconocido,

---

mantener en un ámbito plenamente estético, en torno a opciones estéticas (aunque no he podido obviar las implicaciones morales o teológicas que han ido emergiendo). Pero no he tomado como referencia una estética formal, sino que me he centrado en las producciones estéticas materializadas. Hasta aquí lo que había que aclarar sobre este punto de vista “empírico”.

<sup>22</sup> KANT, I. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Luis Jiménez moreno, Alianza, Madrid, 2010, p. 31.

<sup>23</sup> Los paisajes trabajados por el hombre son a lo bello lo que los *desiertos* agrestes son a lo sublime. Los primeros paisajes alegran el espíritu, los segundos lo conmueven. El primer sentimiento, el producido ante lo bello, es jovial y no es contrario a la alegría, ni siquiera a la risa. El sentimiento sublime es grave y serio. Lo sublime es grande y sencillo, lo bello puede ser pequeño y es barroco.

<sup>24</sup> *Ibid.* pp, 37 y 38.



hacia las peripecias asombrosas de los navegantes, hacia las hazañas, los naufragios y los monstruos. El mar representa mejor que nada lo bello-temible y lo extraordinario. Representa a la naturaleza en su especie más pura. En cambio, la ciudad se ajusta al patrón de lo bello, amable y no reñido con lo atractivo, es el placer vinculado a la cotidianidad. Como he dicho, ciudad y mar son la diferencia entre lo limitado y lo ilimitado.<sup>25</sup> Entre lo puramente familiar y lo puramente ajeno, entre la naturaleza y la cultura. Se trata de dos polaridades irreductibles. No existen extremos más acusados en esa misma dirección. De nuevo: lo cotidiano y lo extraordinario son la contraposición entre lo bello-agradable y lo bello-temible.

Además, aquí aventuro que lo extraordinario, propio del ámbito oceánico, nos permite, por otro lado, establecer una categoría estética peculiar. Quiero sugerir también un rasgo estético-temporal. En cada polo encontramos una medida temporal propia. Frente al tiempo de lo cotidiano, o tiempo continuo, de la belleza de las pinturas de género holandesas, tenemos el tiempo de los grandes acontecimientos, que es un fragmento en el curso continuo y tiene una autonomía perfectamente circunscrita por la naturaleza límite del evento.

Las primeras escenas de lo cotidiano evocan la vivencia de un tiempo continuo, refractario a la idea de acontecimiento, pues todos los acontecimientos son y serán indefinidamente repetidos. El evento no tiene ninguna naturaleza límite. Al revés, en lo cotidiano tenemos una limitación de los espacios (los espacios cerrados de la pintura de género) pero una ilimitación en el tiempo. La acción y el evento pierden importancia hasta un nivel inusitado. Las acciones son *acciones cualquiera*. Esta es una novedad de la pintura barroca del XVII holandés.

Las escenas extraordinarias suponen una clara intermitencia del tiempo, pues el tiempo cotidiano se cancela, de alguna manera. Esto es algo muy corriente en la pintura anterior a esta época. La pintura mítica y religiosa nos habla también de acontecimientos. Lo novedoso de lo extraordinario del arte holandés no es su vivencia del tiempo del acontecimiento límite, sino la *vivencia de la naturaleza*, unida al auge del paisajismo, que es el horizonte de la acción humana.

Veremos en detalle todo esto. Además, en el terreno más empírico, más material, quiero mostrar dos figuras, el patio urbano (donde el exterior se hace interior) y la ballena varada (donde lo extraño es arrastrado por una extraña inercia a lo cotidiano), figuras por lo demás

---

<sup>25</sup> He dicho que KU no iba a *dirigir* mi disquisición, pero que podría señalar eventuales afinidades. Considero importante señalar que en KU.I §23 tenemos una distinción de lo bello y lo sublime según esta diferencia entre lo limitado y lo ilimitado. En el primer párrafo del texto he señalado que en relación a lo bello, KU establece toda una serie de elementos a la luz de su método que no nos son útiles, aunque son perfectamente compatibles. El caso de lo sublime sin embargo cambia enormemente entre el texto de 1764 y la tercera crítica, de 1790, pues pasa de significar un rasgo de belleza temible (acepción que aquí empleamos) presente en el arte, a otra cosa que aquí no viene al caso.

comunes en cuadros y grabados de la época, figuras que, de algún modo, representan una tendencia invasora en el ámbito polarmente antagónico. Los patios, intermedio entre la casa privada y la calle pública, son como techar el cielo natural, y el monstruo se desliza entre objetos útiles y personas normales, como haciéndose hueco, a trompicones, como un ruidoso invitado, en el bodegón de naturalezas muertas de la ciudad.

Hasta aquí, la dualidad estructural. Una palabra más sobre la mentada obra breve de Kant. En su sección cuarta, Kant elabora una *perspectiva antropológica* del hecho estético. Cada elemento de la polaridad bello-agradable y bello-temible, o en nuestra terminología, lo cotidiano y lo extraordinario, tiene una fuente bibliográfica muy concreta, fuente afín a esa perspectiva antropológica.

II. He contado con *Elogio de lo cotidiano* de Todorov como base del sentimiento de cotidianidad en el arte barroco holandés. En lo que respecta al sentimiento de lo extraordinario, la fuente principal ha sido *La vergüenza de la riqueza. Una interpretación de la cultura holandesa en la Edad de Oro*, de Simon Schama. Se trata de dos aproximaciones historicistas a la estética holandesa clásica por parte de dos autores vivos. Como no podía ser de otra manera, este análisis participa de este historicismo en el sentido de que lo toma como base.

No me refiero con historicismo a que “lo bello depende de la situación histórica: toda época tiene su belleza”,<sup>26</sup> que según Tatarkiewicz proviene de una rama “extrema” del subjetivismo sociológico. Este trabajo no es tan ambicioso. Al revés, pretendo ofrecer un acercamiento flexible a una época para subrayar ciertos rasgos, diría, puramente estéticos (siguiendo, de nuevo, la mencionada dualidad). Pretendo mostrar cómo el gusto toma una forma determinada en Holanda, en un momento de novedad y de excelencia de este gusto. Voy a comentar ciertos frutos de ese gusto peculiar.

108

Para localizar el núcleo de ese *gusto epocal* he recurrido a la mentada polaridad: entre la belleza que place y genera atracción y la belleza temible, que provoca en el estado de ánimo una resistencia.

Queda por aclarar el segundo elemento prometido. El “espíritu de la época” que sustenta el gusto epocal que, de hecho, será el objeto, y hasta cierto punto el presupuesto. He hablado de la forma del planteamiento, y queda aclarar algo más de su materia. La belleza puede tener elementos estructurales a-históricos, ese no es el tema aquí. Veremos *cómo* aparece la belleza materialmente en un momento determinado. Quiero detallar dos aspectos importantes antes de continuar.

No he elegido sólo grandes artistas de la época, en mi selección pictórica no se encuentran exclusivamente “grandes individualidades”. Aunque alguna pueda mencionarse eventualmente, su singularidad no

---

<sup>26</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 2001, p. 250.

será destacada. Más bien al revés. La posesión o no de genio artístico no ha sido un elemento discriminatorio para mí (para ilustrar este artículo, pienso más en un grabado de autor anónimo, de un libro de viajes antiguo, junto con un cuadro de Pieter De Hooch, de Delft). Esto, por supuesto, no está exento de algún tipo de toma de posición: he querido mostrar cómo se ha dado lo bello-cotidiano y lo bello-extraordinario a partir de la vivencia compartida que supone la expresión “arte holandés de la Edad de Oro”, o fórmulas afines.

De este modo, hay un rasgo de “espíritu de la época”, una determinada “concepción del mundo” radical e irreductible bastante apreciable en la base de mi discurso. También participa esta investigación de ciertos elementos de la postura de Dilthey. En un texto esencial del pensador alemán, “Esbozos para una crítica de la razón histórica” se expone lo que nosotros entendemos como “espíritu de la época”, que Dilthey llama “espíritu objetivo” (*der objektive Geist*). Escribe: “Entiendo por tal espíritu objetivo las múltiples formas en las que se ha objetivado en el mundo sensible la comunidad existente entre los individuos. En este espíritu objetivo, el pasado es presente permanente y duradero para nosotros. Sus dominios alcanzan desde el estilo de vida, las formas de trato, hasta la conexión de los fines que la sociedad se ha formado, a la costumbre, el Derecho, el Estado, la Religión, el Arte, las Ciencias y la Filosofía. Pues también la obra del genio representa una comunidad de ideas, vida psíquica, de ideal en una época y un entorno. A partir de este mundo del espíritu objetivo, nuestro sí mismo obtiene su alimento desde la primera infancia. Es también el medio en el que se lleva a cabo la comprensión de otras personas y sus manifestaciones de vida (*Lebensäusserungen*)”. Ya añade un poco más adelante: “... el individuo se orienta en el mundo del espíritu objetivo”.<sup>27</sup>

Pues bien, este trabajo apunta también a una “esfera de comunidad” (*Sphäre der Gemeinsamkeit*) y a un “comprender elemental” (*elementare Verstehen*): es decir, a una existencia comunitaria que se manifiesta de diferentes modos. Nuestro interés y nuestro modelo comprensivo estructural es aquí estético, de modo que esa concreta manifestación vital será el objeto de este estudio.

Por último, querría hacer una aclaración más. En el primer párrafo prometí hablar del dualismo formal, del contenido material y de el sentido del conjunto, condicionado por la bibliografía. Digamos algo más sobre la bibliografía que voy a usar. Los mentados ensayos, aproximaciones históricas a la estética, *Elogio de lo cotidiano*, de Tzvetan Todorov, y *La vergüenza de la riqueza* de Simon Schama han inspirado este texto.

En el trabajo de Todorov, la perspectiva antropológica a la hora de abordar el problema de la estética holandesa es la política. Las Provincias Unidas o República de los Siete Países Bajos Unidos viven un cambio que determina o dirige su interés por lo cotidiano. El discurso de Todorov

---

<sup>27</sup> DILTHEY, Wilhelm, “Esbozos para una crítica de la razón histórica”, en *Dos escritos sobre hermenéutica*, trad. de Antonio Gómez Ramos, Istmo, Madrid, 2000, p. 167.

sostiene que la aparición de la primera burguesía europea, en este caso protestante, comporta un cambio significativo en los temas y en los estilos. Su tesis es sensata y poco sorprendente. No supone una aproximación materialista al arte, sino más bien una lectura política, teológico-social del arte holandés. Todorov sólo se centra en la llamada “pintura de género”, término acuñado por Diderot para designar una corriente estética interesada por lo cotidiano.

Escribe Todorov:

“La diferencia entre la pintura holandesa y la pintura italiana (como la entendía Miguel Ángel) no está en que en la segunda reine la belleza, y en la primera el bien y la verdad. Steen y De Hooch aspiran tanto como Miguel Ángel a la solidaridad de estas grandes categorías. No pintan como lo hacen para agradar a los predicadores, ni porque se limiten a representar lo que ven. Los impulsa su idea de la belleza, que es un conocimiento y una moral a la vez. La diferencia está en que el pintor holandés no necesariamente encuentra la belleza en un repertorio establecido de formas, sino que puede decidir por sí mismo mostrar la belleza de un gesto que nadie había magnificado hasta entonces: de un hombre que mira por la ventana o una niña que nos mira con ojos cansados.”<sup>28</sup>

Esta nueva espontaneidad puramente holandesa, según Todorov, tiene una matriz puramente republicana y protestante.

El libro de Schama, del que me he servido en la segunda sección, tiene una perspectiva más amplia. Pretende ese historiador una aproximación pluralista al universo holandés de la época, y no deja apenas un aspecto del espíritu de la época sin tratar. He subrayado los aspectos concernientes a una estética de lo sublime, o bello-temible en el arte holandés que Schama pondera. El autor relaciona las obras artísticas que hemos seleccionado, con a) los decisivos viajes ultramarinos de las Compañías de las Indias Orientales y Occidentales, sostén del nuevo país, y b) la lectura teológica del peligro y lo extraño, muy presente en su retrato de la sociedad calvinista holandesa. Lo veremos en detalle en la sección pertinente.

Una tercera sección servirá de conclusión del texto, y hará algunas valoraciones generales, después de haber reparado en algunas cuestiones de “estética empírica” que juzgo interesantes.

III. Valeriano Bozal, en su conferencia “Paisajes y paisajistas” hace referencia a un descenso del punto de vista, en los cuadros del siglo XVI, hasta el siglo XVII. Desde las perspectivas “a vista de pájaro”, los pintores irán colocando el punto más y más abajo, hasta dejarlo a la altura de la vista de los seres humanos. Muchos especialistas e historiadores sostienen que en Holanda, entre el XVI y el XVII se descubrió el paisaje moderno, desde una posición humana, a la medida del hombre. Pero ni siquiera este

---

<sup>28</sup> TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 75.

nuevo punto de vista dejó de mirar precisamente aquello que no era a su medida: es decir, la Naturaleza. El pintor expone ahora *a la altura de los ojos* de los seres humanos, aquello que los sobrepasa. Ahí la inmensidad, el infinito ante los ojos en un paisaje de una tempestad marina. Pero he hablado de un movimiento de descenso. Del cielo a la tierra. Este movimiento comportó un nuevo tratamiento del paisaje. Así, aparece el género paisajístico genuino, técnico. A través de este género, el hombre moderno abre una ventana a lo salvaje, lo nunca hollado ni embridado.

Podemos hablar de otro movimiento. El movimiento de las plazas y lugares públicos a los interiores: a los patios (ese interior intermedio), a las casas (interior puro), a lo técnicamente intrascendente del día a día del buen burgués. A diferencia del mundo agreste bajo el cielo abierto, en los paisajes de interior, los bodegones, los salones, los contornos sí se adaptan perfectamente a la medida de lo humano.

Tenemos pues dos ámbitos, dos nuevos ámbitos, la naturaleza y la ciudad. La naturaleza se interroga ahora desde la altura del hombre medio. La ciudad se ve ahora desde las ventanas del hogar del hombre medio. Este texto pretende situarse en el cruce de ambos movimientos. Veremos cómo también la incansable burguesía calvinista de los Países Bajos tuvo su apertura al exterior, a lo extraño. Pero esa apertura sólo puede llegar desde esa interrogación a la naturaleza indomeñable que comenté.

111

Vamos a bascular constantemente entre elementos opuestos. Y en esta paradoja, compuesta y elaborada a partir de mis lecturas y mi reflexión, espero al menos tocar algo de ese espíritu multifacético que eclosiona en forma de una mirada de grandes pintores de un siglo. Escribe Todorov, en torno a los dos polos, casa y mundo, que él reconoce en el arte holandés de la época: “fuera reinan los conflictos, y dentro la paz. Fuera puede uno enriquecerse, pero dentro se purifica”.<sup>29</sup> Esto puede verse así, pero también al revés: en el peligro está la salvación, que dijo famosamente el poeta. Schama, por su parte, nos aporta una lectura también salvífica de ese “fuera” lleno de tormentas y naufragios.

He dicho que los dos ensayos mentados han inspirado estas líneas, a ellos debo la mayor parte de los hallazgos que puedan contener estas páginas y también, seguramente, algunos errores interpretativos, pues en realidad el tema es vasto. Pero querría dejar claro que el hecho de que me haya valido de su autoridad, de un conocimiento histórico que a mí me falta, obedece a la intención de extraer algunas nociones estéticas más o menos atractivas. Por otro lado, lo cierto es que decir que toda la inspiración de este proyecto proviene de esos dos ensayos es impreciso. Sobre todo, este trabajo ha surgido a raíz de mi visita reciente a los deslumbrantes Maurithuis de La Haya, Rijkmuseum de Ámsterdam, Frans Hals Museum de Haarlem y el Lakenhaal Municipal Museum de Leiden, e incluso puedo añadir, como inspiración, algún que otro paseo a

---

<sup>29</sup> TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 27.



través de los patios holandeses, similares a los que De Hooch pintó, y a lo largo de alguna de sus playas, azotadas por el Mar del Norte, exentas, no obstante, de cetáceo varado.

Por último, he de añadir una cosa más. He insistido en que, entre otras cosas, “El mar y la ciudad. Estudio sobre la estética de lo cotidiano y de lo extraordinario en la pintura holandesa del siglo XVII” tenía más que ver con la primera aproximación de Kant, empírica, antropológica y pre-crítica al tema, por entonces ya tópico, de lo bello y lo sublime. Hasta aquí bien. También he señalado, en una nota, que el trabajo no se acerca tanto a las cuestiones morales, como Kant, aunque ya en el primer capítulo, que comienza más abajo, nos enfrentamos con derivaciones de la moral a la estética, y de la estética a la moral. Pero hay al menos un punto en el que no es que no suscriba el punto de vista kantiano, sino que lo rechazo. En realidad, es una observación muy puntual en su texto. En la sección cuarta de ese opúsculo (titulada “Acerca de los caracteres nacionales en cuanto se apoyan en el sentimiento diferenciador de lo sublime y de lo bello”), el filósofo alemán afirma contundentemente que el holandés, naturalmente utilitario, “tiene poco sentimiento para lo que es bello o sublime en el sentido más delicado”<sup>30</sup>. Sirva este trabajo para mostrar cuán errada es esta consideración, “desde el punto de vista pragmático”, del célebre pensador.

## 2. LA CIUDAD. EL TIEMPO CONTINUO

*“Y por debajo de aquellas refriegas mentales palpitábale inmenso y oscuro el mundo de las pacíficas impresiones, de las humildes imágenes de las cosas cotidianas...”*

*Paz en la guerra*  
Miguel de Unamuno



<sup>30</sup> KANT, I., *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Luis Jiménez moreno, Alianza, Madrid, 2010, p. 101.



I. ESTÉTICA DE LA INTIMIDAD E INTIMIDAD DE LA ESTÉTICA. La edad de oro del arte holandés se vincula con la pintura de género, de escenas cotidianas en patios privados, en salones o en cocinas. No se trata de retratos de personas particulares, identificables. Las escenas de la pintura de género tienen como centro acciones perfectamente intrascendentes efectuadas por personas sin nombre. Todorov sostiene que esto refleja un cambio de cosmovisión. Escribe: “...antes lo cotidiano no ocupaba el mismo lugar ni desempeñaba el mismo papel. Lo vemos en las iluminaciones medievales [...] esta antigua representación de la vida cotidiana está sometida a un objeto superior: elaborar una relación exhaustiva y sistemática de las situaciones de la vida e ilustrar un orden preexistente”.<sup>31</sup> Para Todorov el auge del calvinismo holandés comporta un nuevo valor concedido a la vida mundana, la vida puramente secular. El objetivo del arte holandés es la *vida intramundana*, o *intrahistórica*. Los relatos de grandes acontecimientos históricos y bíblicos no son sustituidos totalmente en la pintura del siglo XVII, aunque su monopolio desaparece. El nuevo objetivo estético intramundano, alejado del gusto por los grandes acontecimientos, supone la aparición de pintores como De Hooch, Jan Steen o Vermeer.

113

Leamos a Todorov:

“... los significados que descubrimos en los cuadros holandeses tiene que ver con los valores morales, con lo que, en los Países Bajos del siglo XVII, calvinistas, se consideraba virtud o vicio. Quizá Fromentin tiene razón cuando habla del realismo en esta pintura, pero sin duda se equivoca al considerarla desprovista de toda dimensión moral. (...) Para los holandeses de esta época, poseídos por una auténtica pasión moralizante, la vida cotidiana, como hemos visto, es cualquier cosa menos un terreno neutro. La pintura pues, en términos retóricos, entra en la esfera del género epidíctico, el del elogio y la censura, incluso del idilio y la sátira. (...) En cabeza de los elogios están las virtudes

<sup>31</sup> TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 10.

domésticas (...) Así, en un cuadro de De Hooch, una mujer holandesa se convierte en una auténtica madona profana, y lo mismo sucede con las de Rembrandt, que trata un tema sagrado en una escena de la vida cotidiana”.<sup>32</sup>

La falta de un territorio concreto para la estética supone, precisamente, una expansión de la estética. La pintura *sale*, en gran parte, de las iglesias y *entra* en las casas. Lo bello es susceptible de impregnarlo todo hasta el ámbito menos afín a sus proyectos: el ámbito del día a día, el ámbito de lo homogéneo.

La pérdida de la distancia y la pérdida de la exigencia de grandiosidad permite, por un lado, una libertad al pintor bastante peculiar. Recordemos la cita de Todorov que incluí en la parte conclusiva de la introducción. Esta *estetización* de la vida común comporta una suerte de estetización del día a día. De algún modo, lo cotidiano es la prosa del mundo que reluce de nuevo. La belleza *impregna la totalidad de la existencia*. “La belleza no está más allá o por encima de las cosas vulgares, sino en su interior, y basta con observarlas para sacarla de ellas y mostrarla a todo el mundo”<sup>33</sup>, escribe Todorov. Aquí está la clave de la nueva interpretación de la belleza de la edad de oro holandesa: el artista elige qué mostrar y nos lo muestra como algo bello en sí, no referido a nada más. No es otro el resultado de esa *estetización del mundo*. La estética no es derivable enteramente de los conceptos, ni de leyes, ni derivable de la moral, no es derivable de intereses, sino una fundación de sentido: las cosas del día a día se hacen bellas en sí mismas, y no a través de instancias extrínsecas.

114

Según Todorov, esto no es otra cosa que la búsqueda de la belleza en sí, contemplada en sí misma. En los cuadros mitológicos, bíblicos o históricos, la estética aparecía alumbrada por la altura o la falta moral de sus protagonistas. El salto hacia la modernidad aparece con la idea de la belleza en sí, desprendida de connotaciones morales, de la pintura de género. No hay reproche ni elogio para la actividad de todos los días, una actividad perfectamente mediana. De tal modo, el elemento moral y la consecuente centralidad de la acción, en parte, se cancelan. Todorov nos dirá que esto es sólo parcial.

Así pues, existe, por un lado, esta estetización pura. Este imperio de lo estético, manifiesto, casi provocador. Por otro lado, Todorov admite, al mismo tiempo, que esta estética nueva, mundana, se puede ligar, ambiguamente, a la virtud, una nueva virtud, y a la moral, una nueva moral. Esta estética alejada del gran acontecimiento mítico o histórico también es susceptible de una lectura moral, en todo caso, derivada de esta “salida de las iglesias”.

Es decir, el artista, según Todorov, elige libremente dónde encontrar lo bello. Esa elección es puramente estética, pues no conlleva

---

<sup>32</sup> Ibid. p. 43.

<sup>33</sup> TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 100.

necesariamente una elaboración alegórica. Pero Todorov, como digo, nos habla de una nueva virtud, relativa a esta belleza en sí. De este modo, aunque no conlleva una lectura alegórica, también la sostiene. “Al haber descubierto su belleza, los pintores se convierten ahora en legisladores de la virtud. La pintura ya no es el espejo de la belleza, sino la fuente de luz que la pone al descubierto,”<sup>34</sup> y también: “La cosa no es ya bella porque es virtuosa, sino virtuosa porque es bella. A partir de ahí el mundo de la pintura se transforma”.<sup>35</sup>

La virtud está aquí. Permanece. No se ha ido. Pero su origen es diferente y su importancia relativa. Acciones anónimas, en casas anónimas, pero al mismo tiempo reconocibles entre todos. Esta formalidad de la belleza supone una ausencia de tema, una puesta entre paréntesis del tema organizador. Hasta cierto punto, el foco de la belleza convierte el hecho cotidiano en una suerte de misterio, en una cierta lejanía. Por otro lado, tenemos una virtud que ha sido descubierta por la estética, y no al revés. Tenemos, pues, un gusto que se funda sobre sí mismo en escenas sin interés y gentes sin nombre, y al mismo tiempo, un gusto que, según el autor que estamos citando, *funda* un modo de entender la moralidad. Todorov tiene una consideración interesante al respecto: “La sublimación estética de la moral no supone negarse a reconocerla, sino más bien la esperanza de que lo bello no pueda ser puro mal. La pintura holandesa no niega las virtudes y los vicios, pero los trasciende en alegría ante la existencia del mundo.”<sup>36</sup>

115

Hay pues un arte puro. Hemos hablado de él, de dónde sale (según Todorov, de las iglesias) y además sabemos que pierde su aspecto monumental, conmemorativo, histórico y trágico. Hay un esteticismo que se funda a sí mismo. Además, hemos visto que se puede hablar de una moral estetizada, fundada a su vez en este nuevo ámbito ilimitado de la belleza. Este segundo aspecto estético no es el que más nos interesa aquí, pues precisamente el camino hacia la dimensión puramente estética es lo que nos importa. Pero veamos rápidamente esta segunda línea interpretativa moral que mantiene Todorov (quien reconoce una cierta ambigüedad entre estas dos líneas). “La pintura holandesa del siglo XVII”, dice el autor “no ilustra el reino solitario de un principio único, sino la interpretación de lo ideal y de lo real, la armonía entre moral y estética.”<sup>37</sup> Dedicemos unas palabras a esta armonía, si se quiere a modo de digresión. La ambigüedad de fondo, o el equívoco está en qué sostiene realmente este nuevo modo de ver el mundo: si es la moral, y, en última instancia, la teología que la funda (en el caso de que la teología funde la moral religiosa, y no al revés, cosa que es posible), o bien es la estética la que descubre los nuevos caminos de la moral burguesa.

---

<sup>34</sup> Ibid. p. 75.

<sup>35</sup> Ibid. p. 75.

<sup>36</sup> TODOROV, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 73.

<sup>37</sup> Ibid. p. 76.



Todorov parece no decidirse entre ambas opciones (la estética pura, no necesariamente alegórica, y la nueva moral estetizada, necesariamente alegórica). Ambas coexisten.

“La mayoría de las veces la intención elogiosa no muestra la menor ambigüedad. Se refleja tanto en la serenidad que emana de la figura de la mujer como en la mirada feliz y admirativa del niño, pero también en la representación magnificada de esas salas y esos patio interiores, impecablemente limpios e inundados de luz, como si estuviéramos en una iglesia.”<sup>38</sup>

Este elogio es un elogio de las labores mundanas. De ahí ese elogio a lo cotidiano que da nombre al título. Elogio por bello, por íntimo, y elogio por representar un cierto deseo de santificación o de glorificación de las actividades mundanas del hombre mundano en un ámbito íntimo:

“Cortar nabos y pelar manzanas se convierten por primera vez en una actividad tan digna de figurar en el centro de un cuadro como la coronación de un monarca o los amores de una diosa [...]. Hasta aquí se trata de una conquista que tiene su origen en la moral, no en el propio arte. No obstante, por esa brecha se introducirá en el reino de la pintura el mundo infinitamente variado de lo cotidiano –hasta entonces no les había parecido bello-, y la vida diaria de la gente corriente podrá convertirse en objeto de elogios.”<sup>39</sup>

116

Ambas líneas interpretativas son compatibles:

“los significados que descubrimos en los cuadros holandeses tiene que ver con los valores morales, con lo que, en los Países Bajos del siglo XVII, calvinistas, se consideraba virtud o vicio. Quizá [Eugène] Fromentin tiene razón cuando habla del realismo en esta pintura, pero sin duda se equivoca al considerarla desprovista de toda dimensión moral. (...) Para los holandeses de esta época, poseídos por una auténtica pasión moralizante, la vida cotidiana, como hemos visto, es cualquier cosa menos un terreno neutro. La pintura pues, en términos retóricos, entra en la esfera del género epidíctico, el del elogio y la censura, incluso del idilio y la sátira.”<sup>40</sup>

Es decir, podemos hablar, como he dicho, de dos líneas interpretativas y de una ambigüedad, en realidad, connatural a nuestra idea de “espíritu de la época” (ver “Introducción. II”), pero no de una contradicción. He señalado ya qué nos interesa más aquí (la estética, en su rango peculiar), pero no podía dejar de señalar esa posible faz antropológica (moral estetizante), que señala Todorov, en parte porque es iluminador. Es decir, expresa el nudo de ideas, visiones, creencias y gustos que he designado como *espíritu epocal*. Cada época, en este sentido, es un ámbito de vasos comunicantes. En el caso de este ensayo de

---

<sup>38</sup> Ibid. p. 58.

<sup>39</sup> TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 73.

<sup>40</sup> Ibid. p. 44.



Todorov, por ejemplo, subraya las influencias mutuas entre moral y estética. El discurso de Simon Schama, del que me valdré más adelante, es afín a esta postura.

Tenemos pues un arte por el arte, no necesariamente alegoría de actividades elogiosas o reprochables. Lo más interesante, desde mi punto de vista, del *Elogio de lo cotidiano* es que nos habla de un arte autónomo y misteriosamente hermético. Así, Todorov habla del reto interpretativo que Vermeer supone. ¿Cuál es su encanto, cuál es la esencia de su atracción? En cualquier caso, es una línea que nos lleva a la estética emancipada y, hasta cierto punto, en un camino de autonomía, o, si se quiere, deshumanización. De Hooch o Vermeer son auténtica radicalidad. El propio Todorov duda ante este misterio de la forma pura.<sup>41</sup>

En resumen, estética y moral miden sus fuerzas en el arte holandés, por primera vez, de igual a igual. Hay un mundo estético y otro puramente moral. Creo que esto es lo determinante. En algunos casos específicos, Todorov parece sugerir la existencia de un *inédito arte puro*. Por este preciso motivo ataca al crítico, Eugène Fromentin, autor del ensayo sobre pintura holandesa y flamenca *Los maestros de antaño* (1876). En este sentido se trata de una defensa de la *estetización integral* de la pintura de género. En otros lugares del ensayo defiende, sin embargo, una intención moralizante en los temas de muchos de estos cuadros. La escena de un individuo en una labor doméstica supone, según esta segunda posición, la representación de una acción virtuosa. ¿Ambas lecturas son contradictorias?

Podemos decir que aunque existiera una intención moralizante, ésta no estaba por encima de la nueva estética del momento. Entre estética y moral, había una relación de *armonía*. De hecho, lo dice expresamente el propio Todorov. El gusto holandés expresado en las obras de los autores mencionados no tiene una relación de siervo, subordinado a la moral, si hacemos caso al autor. Es un territorio de emancipación. De ahí, en el fondo, su carácter misterioso e inaprensible de algunos de estos cuadros.

II. EL CURSO DEL TRANSCURSO. En la pintura de género el acontecimiento representado aparece difuminado. En cambio, una acción decisiva, como una acción moral, tal y como se representa en el arte previo al holandés del siglo XVII en general, divide el tiempo en, al menos, tres partes diferenciadas, no difuminadas. En primer lugar, un pasado, una historia, que el espectador presupone. Generalmente, Hércules, Jacob o San Antonio se hallan representados en un momento concreto de su historia, lo cual presupone un pasado, que está o debe estar sugerido en el artista. En segundo lugar, el artista interpreta el acto decisivo que es presente, con su signo distintivo (salvífico o fatal). En

---

<sup>41</sup> “Las normas morales forman parte de lo representable, pero los cuadros no necesariamente pretender ser lecciones de conducta. Entonces, ¿qué nos dicen?”. TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 56.

tercer lugar, la escena supone unas consecuencias. El mencionado presente de la acción se ilumina también en virtud de estas consecuencias. Es decir, el gran acontecimiento presupone una historia, una acción presente unitariamente concebida, y además un resultado de la acción.

La representación intramundana holandesa de la pintura de género ofrece, en cambio, un *continuo de intimidad*. Ese continuo es una difuminación de los tres tiempos. Precisamente porque los *extremos de la acción* no tienen valor en sí. Aquí, en esta nueva propuesta del nuevo arte de género, entendemos el tiempo como en un continuo que vivifica el cuadro de un modo peculiar. No existe aquí la violencia de la limitación, que, de algún modo, ejercemos nosotros sobre una actividad concreta para entenderla o para moralizarla. Es decir, una acción moral tiene un antes, un durante y un después.

Schopenhauer, quien no siguió a su admirado Kant en sus consideraciones holandesas (ver último párrafo de la Introducción), y quien tiene que ver también con la recuperación del arte holandés en el romanticismo que refiere Todorov, advierte algo curioso, en este mismo sentido, que merece la pena que citemos:

*“No hay hecho alguno de la vida humana que deba ser excluido de la pintura. Gran injusticia se comete con los pintores holandeses no admirando en ellos más que la perfección técnica, desdeñándoles y rebajándoles porque no presentaron más que escenas de la vida vulgar las más de las veces, como si no tuvieran importancia más que las historias bíblicas o los grandes acontecimientos históricos. Pero ante todo debemos entender que la importancia interior de una acción es muy diferente de la exterior, y ambas no suelen correr parejas (...) Ese mismo carácter efímero de la escena que el arte reproduce en dichos cuadros (llamados hoy cuadros de género) despierta en nosotros una emoción particular; en efecto, la pintura, al fijar lo fugitivo y mudable en imágenes duraderas que componen, sí, escenas aisladas, pero que completan el conjunto de la vida, crea obras que parecen inmovilizar el curso del tiempo, con lo cual eleva lo individual a la categoría universal”.*<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*. § 48. trad. de Wenceslao Roces, Porrúa, México, 2003, pp. 238-239. Las cursivas son mías. Algunas interesantes reflexiones de Todorov sobre la mencionada “recuperación de los románticos en el XIX”: (P.41) “La controversia sobre la naturaleza del sentido en el ámbito poético y artístico llevará a los románticos alemanes del siglo XIX a oponer alegoría (evocación de otra cosa por contraste) y símbolo (presencia de lo general en lo particular, de lo abstracto en lo concreto). Según los románticos, ese sentido general nunca se agota del todo en el símbolo, y tampoco se expone nunca en primer plano. Es una presencia discreta pero incuestionable. Goethe escribía respecto de las artes plásticas: “Los objetos así representados parecen estar ahí sólo por sí mismos, pero son significativos en lo más profundo de sí, y ello debido a lo ideal, que siempre lleva consigo la generalidad”. (P.71) “sentimos el amor del pintor por lo que está pintando. Recordemos las frases de Taine y de Fromentin: para estos pintores, decía el primero, basta con que las cosas existan para que sean dignas de interés; su objetivo es que se ame lo que imitan, añadía el segundo. Esta representación es en sí misma una forma de incitar a la admiración, y lo ideal se confunde aquí con lo real” (P.72) “Es cierto que

Dejando de lado alguna referencia a su propio sistema que no nos compete aquí, diría que su observación tiene mucho que ver con lo que trato de expresar y que he llamado tiempo-continuo: hay una importancia interior de la acción, como dice Schopenhauer, que tiene que ver con esa emoción particular que tiene que ver con el curso del tiempo.

Todorov quizá puede ayudarnos en este sentido. Distingue el retrato individual de la pintura de género o pintura de lo cotidiano. El retrato individual remite a acciones personales, a una biografía. Tiene que ver con las grandes acciones, en el sentido en que las grandes acciones se retratan individualmente. Pero la pintura de género no atiende a acciones personales, sino a acciones cotidianas. El paradigma de género requiere de acciones impersonales. La personalidad y la impersonalidad, están ligadas a los dos tipos de temporalidad mencionados. La personalidad está vinculada al pasado, al presente que el pintor ilumina, y al futuro. Una personalidad es susceptible de moralizarse. Pero la estética pura no necesariamente moralizable no representa personalidades individuales, sino sumidas en un continuo de cotidianidad. No nos importa el pasado, el presente y el futuro de la acción cotidiana. La pintura de género se desancla del esqueleto temporal de la personalidad. Escribe Todorov:

“El retrato siempre apunta a la esencia del individuo; la escena de la vida cotidiana no aísla a las personas, sino que representa a los individuos sumidos en la existencia. En el primer caso, la persona queda al margen del curso del tiempo, mientras que en el segundo aparece en

119

---

Spinoza era coetáneo de Vermeer, Maes, Ochtervelt, Van Mieris y Netscher, que vivía en compañía de pintores y que él mismo pintó. Nada tiene de sorprendente que lo identifiquen con el *Saúl* de Rembrandt y en *El Astrónomo* de Vermeer. Pero de entrada en el mundo de Spinoza no hay lugar para la moral y la acción voluntaria, dado que se trata de un mundo necesario —“Realidad y perfección son para mí lo mismo”—, mientras que los pintores holandeses de lo cotidiano admiten tranquilamente la existencia de la moral, pero su gran amor a la vida, gesto de todo voluntario, la trasciende. Lo uniformemente perfecto no es la realidad en sí, sino la mirada del pintor, que, al elegir en el mundo y transformarlo nos pone en contacto con la belleza.” Concretamente, sobre Hegel, también comenta cosas interesantes. P.24

“Hegel: “A ningún otro pueblo se le habría ocurrido crear obras de arte cuyo contenido fueran objetos en apariencia tan banales y corrientes como los que aparecen en sus cuadros”” Todorov, 24. P.32

“No se ha dejado de relacionar las obras pictóricas con las circunstancias políticas y sociales. Según las influyentes teorías de Hegel y de Hippolyte Taine, el contenido del arte depende de los siguientes elementos contextuales: la mentalidad nacional, el momento y la evolución cultural.”

“El gran descubridor y promotor de la pintura holandesa en el siglo XIX es Théophile Thoré (...) a él debemos el redescubrimiento y la revalorización de muchos pintores, el más importante de ellos Vermeer. (...) Ve una estrecha relación entre la pintura realista del siglo XVII y la libertad religiosa y política de los Países Bajos, ya que la filosofía subyace tanto a ese arte como a esa política es el humanismo.” P.35 “Hegel escribe que ese pueblo trató su pintura como el resto de su vida: “Quiere ver también en sus cuadros la limpieza de sus ciudades y gozar de su paz doméstica.” Thoré-Bürger ve en ellos “una especie de fotografía de su gran siglo XVII”, y lo pintores quisieron “hacer lo que se ve y lo que se siente”.

un engranaje narrativo. Y es por eso también que el cuadro de género propicia la búsqueda de lo típico.”<sup>43</sup> El cuadro de género busca lo típico porque refleja la *acción cualquiera*.

III. LA ‘FRONTERA BORROSA’: LOS PATIOS. Vamos a hablar entonces de esta belleza de lo limitado. No me refiero a la limitación en el sentido de que toda belleza, para constituirse como tal, necesite de una regla. Me refiero al gusto por lo limitado del mundo cotidiano como objeto de búsqueda artística. Hemos visto que la belleza se funda aquí en sí misma, pues no se deriva de la moral (sino al revés, en todo caso). La pintura deja de imitar unas *acciones determinadas* y reluce formalmente imitando *acciones indeterminadas*, donde el valor de la propia acción pierde valor en relación a la imitación pictórica, artística, que lo ilumina.

En realidad, ésta es la parte que más nos interesa, porque nos interesa la estética, pero además, Todorov sostiene que esto se funda sobre un determinado tipo de vida o de modo de entender la vida. La cosmovisión calvinista es paradójicamente iconoclasta en lo que se refiere a la religión pero otorga poder, hemos visto, al artista para dignificar el mundo. Todorov sostiene que hay aquí implícita una moral de las rutinas. Es muy posible. Pero nosotros nos debemos quedar por su nueva interpretación del límite como algo privado o relativo a la medida del hombre individual.

Allá donde el hombre se encuentra en su propio mundo personal tenemos esta visión de lo bello-gradable. La noción ilustrada, aplicada a los lugares, a un gusto de los lugares, nos habla de lugares trabajados, creados por el hombre. El hombre establece su propia medida sobre el mundo. Un nuevo estadio histórico que configura un tipo de gusto.

Esto que he llamado “movimiento” (ver Introducción. III), porque supone un desplazamiento histórico en el sentido del gusto, supone un desplazamiento del interés de la visión a los interiores, a los objetos útiles, etc. Todos los entes y todas las acciones son susceptibles de ser pintados o pintadas: el hito histórico que en el gusto estético del XVII es decisivo. Hemos de tener en cuenta que esto gesta y alumbró géneros nuevos (a pintura de género, pero también el bodegón).

Hay otro rasgo, más indefinible y fugitivo, en esta operación de cambio del punto de vista. Aquí no sólo tenemos una serie de nuevos objetos, un nuevo inventario de figuras. Los platos, las jarras, las cocineras anónimas o los anónimos ociosos. Esta nueva luz, tan límpida, también baña este nuevo paisaje de interiores de una nueva manera. El otro rasgo de esta expresión notable de la belleza o belleza-gradable en el siglo XVII, en las Provincias Unidas de los Países Bajos, no es otra que la temporalidad de lo cotidiano, o “el tiempo-continuo”.

La intimidad sustituye, hemos visto, en la pintura de género a los grandes acontecimientos. Lo intrascendente supone una mayor limitación en cuanto a contenido, del objeto bello. Es decir, obviamente, un bodegón

---

<sup>43</sup> TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 19.

es una limitación con respecto a una gran historia (de nuevo, Hércules, Isaac, etc.), o una historia ejemplar privada (objeto de los retratos). Pero la paradoja es que al desaparecer el acontecimiento propiamente hablando, al descender a lo más limitado, parece que la idea de tiempo se amplía, pues no está restringida al tiempo concreto de una determinada acción. Esto es el resultado de despojar a la estética de drama en cualquier caso, de moral.<sup>44</sup> Las actividades domésticas intrascendentes o las estampas de realidades inertes domésticas e igualmente intrascendentes nos remiten a un mundo de acciones iguales a otras. Remite a una acción indistinta de otras tantas. Esto es lo que, según Schopenhauer, es el tiempo detenido, pero que yo entiendo como tiempo-continuo, porque es un modo de transcurrir de la vida. Es el transcurso de lo indistinto, de lo homogéneo. En el fondo, refiere a un tiempo desnudo, o un puro transcurrir, pues es despojado de la referencia de la acción única.

En cualquier caso, ha llegado el momento de salir del tiempo-continuo. Todorov habla de una frontera “borrosa”, del mundo del imperio del tiempo cotidiano. Este territorio anfibio, entre casa y calle, es el patio, representado por el pintor de Delft llamado Pieter De Hooch. Todorov nos dice que es el primer pintor que pinta el exterior como si fuera un interior. Para ello elige un espacio que es precisamente intermedio, el patio, que supone una transición entre la casa y el mundo. En la pintura holandesa nadie igualará esta luminosa síntesis de lo de fuera y lo de dentro. De Hooch expresa bien esa tendencia de desbordamiento de lo cotidiano y privado más allá del interior de las casas de los burgueses. Este desbordamiento se ve en los cuadros de estos falsos exteriores. *De Hooch techa el cielo*.

121

Todorov se muestra realmente entusiasmado por los patios de De Hooch. Escribe:

“Ni siquiera Vermeer, que absorberá rápidamente todos los descubrimientos pictóricos de De Hooch, seguirá sus pasos en este camino. *El callejón*, su cuadro más próximo a este espíritu, es un paisaje urbano, no un interior en el exterior. Pero el marco arquitectónico, que parece siempre en perfecta armonía con la acción que se lleva a cabo, resulta aquí más difícil de interpretar: en un cuadro en muchos aspectos parecido a éste (*Interior de un patio de Delft*, De Hooch) vemos, en lugar de personas bebiendo, una madre con su hija, perfecta encarnación de la solicitud materna y del amor a los niños, es decir, de la virtud doméstica. Estos interiores de los patios de Delft acogen pues indistintamente la virtud y el vicio, ambos bañados en la misma luz apacible.”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Se puede sostener, como Todorov, que hay una ambigüedad entre lo no moralizante del arte y de lo moralizante rutinario (no dramático, en cualquier caso) del calvinismo cuando nos referimos a labores domésticas; pero es más difícil cuando nos referimos a bodegones, por ejemplo, donde entre las dos interpretaciones, el estetismo puro parece imponerse sobre cualquier moralismo.

<sup>45</sup> TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 60



Los patios de De Hooch representan una tendencia excéntrica del gusto de la pintura de género. Volveré a esta idea en la “Conclusión. Una estampa de frontera...”, pero baste por el momento con decir que el patio de De Hooch representa un intento de empujar a lo natural, a lo exterior, al mundo de lo cotidiano puro. Es decir, el patio holandés pasa a ser un intermedio entre el interior y el exterior. No es ni siquiera calle o plaza. Se trata de un exterior pintado *como si fuera* un interior. La naturaleza de la luz y del sol, del cielo y del aire libre se transforman en intimidad hogareña. Pero inmediatamente veremos que esta estética de lo hogareño tiene una contra-tendencia, hacia lo ajeno, en el arte holandés del siglo XVII. De hecho, mostraré una tendencia simétricamente opuesta a los exteriores de De Hooch.

### 3. EL MAR. EL TIEMPO DEL ACONTECIMIENTO

*“El hombre conduce su vida y levanta sus instituciones sobre tierra firme. Sin embargo, prefiere concebir el movimiento de su existencia en su conjunto mediante la metafórica de la navegación arriesgada”*  
‘Naufragio con espectador’  
Hans Blumenberg.





I. UN ESPACIO PARA EL VIEJO TEMOR DE LA AVENTURA. No nos dejemos seducir excesivamente por el discurso de Todorov. El espíritu de la época no configuró un gusto totalmente exento de teatralidad. No todo es De Hooch o Fabritius en la Holanda de entonces. Sería absurdo tomar la parte por el todo. Además, esta pintura de género no es exclusivamente original, ni mucho menos. Ahí están, por ejemplo, producciones memorables puramente “teatrales”, tan alejadas de De Hooch, de Rembrandt, o las de los caravaggistas de Utrecht.

Ahora vamos a ir más allá. Vamos, de hecho, al extremo mismo de la “teatralidad”. Este trabajo se vale de la confrontación de dos opuestos, por eso mi interés está en el límite o extremo de lo teatral, donde la acción singular o el personaje individual iluminado por sus acciones tiene tanto peso. Este extremo no se encuentra en los rostros teatrales o en las acciones teatrales de individuos más o menos teatrales que anhelan, temen, ríen y piensan entre luces y sombras, entre el pasado y el futuro. Este recorrido suponía dejar de lado los opuestos relativos. La pintura de género es relativamente opuesta a lo que hemos llamado pintura teatral de personajes. Pero el opuesto radical implica ir más allá de la teatralidad del hombre en sus dominios, la teatralidad radical aparece en los dominios de lo ajeno, en la naturaleza. Por tanto, pasamos del dominio ciudadano del tiempo privado al dominio donde el hombre accede a una naturaleza terrible e ingobernable, y donde sus acciones son acciones concretas de salvación. Hemos pasado de una frontera (en el umbral a lo privado) a otra, en el umbral a lo más ajeno: el mundo de la naturaleza.

Por tanto, pasamos de la pintura de género al paisajismo moderno. Ambos géneros son invenciones del espíritu de la misma época.

A través del mar, el espíritu holandés de la época desarrollará una épica peculiar, una querencia por la epopeya heroica muy concreta en su

forma. Se trata de una teatralidad del aventurero frente a las dificultades de lo infinitamente grande de la naturaleza. El gusto de la época que aquí tratamos de apreciar no está sólo en “la prosa de la vida”, como Hegel escribió, también se puede apreciar en su más impresionante, grandilocuente y tronante poesía.

El gusto por lo extraordinario del mar no implica sólo aventura, sino también extrañeza. No hablo de la amenaza de lo conocido (el enemigo humano), sino de una amenaza de lo desconocido. Hay pues aventura y misterio. Se trata de una extrañeza hacia la naturaleza que *puede incluso acercarse* a la frontera de la ciudad en forma de monstruo marino, como veremos.

A diferencia de la épica, digamos clásica, aquí, en el género del paisaje extraño por donde pulula el héroe tenemos al hombre común holandés. Nuestros ejemplos no serán de héroes individuales, sino de grupos de héroes. La actividad heroica y aventurera no es singular. En realidad, esto responde a un condicionante histórico determinado. No hay que olvidar que la Compañía de las Indias Orientales, la poderosa VOC, nacida en 1602, fue un verdadero puente entre Asia y Holanda, con 600 puertos comerciales, en Ceilán, Molucas, Japón, Formosa (Taiwán), y tenían su propia colonia en Yakarta, Indonesia, conocida entonces como Batavia. Entre 1595 y 1660 casi 1400 barcos salieron de Europa a Asia o de Asia a Europa. El gran negocio de la compañía de las Indias Orientales, así como el de las Indias Occidentales, supuso el contacto con la aventura de muchos holandeses.

Simon Schama habla de una “geografía moral” en su retrato del espíritu de la época holandesa. Schama explica que el mar, en este imaginario colectivo de una nueva nación, es algo que no *está simplemente ahí*. Dice Schama al respecto:

“La noción de una identidad comunitaria recuperada del diluvio primordial (*primal flood*) y hecha a prueba de agua en condiciones de peligro no era sólo una cuestión de la metáfora o alegoría heroica ejemplar. Aparte de la importancia de los mares interiores y las barreras fluviales para frustrar las conquistas de los ejércitos españoles, nunca se insistirá lo suficiente en que el período entre 1550 y 1650, cuando se estaba estableciendo la identidad política de la nación de los Países Bajos independientes, fue también una época de alteración física dramática de su paisaje”<sup>46</sup>.

Las entradas del mar más allá del sistema de diques en Holanda (cuya tercera parte está bajo el nivel del mar) lo convierten en un aliado y también en un temible enemigo íntimo. Esto rescata, según Schama, el mito del diluvio universal. Y considera que “... la prueba de la fe (*the trial of faith*) por la adversidad es un elemento formativo de la cultura

---

<sup>46</sup> SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 34. La traducción, de aquí en adelante, es siempre mía.

nacional.”<sup>47</sup> Holanda se resiste al Imperio español y al Imperio del mar. Son los dos frentes abiertos. Pero también el mar es una *posibilidad*, no sólo material, sino de hazaña, de heroicidad, de resistencia. El mar es un enemigo y una vía hacia el comercio, hacia la riqueza y la gesta.

Es lo temible y también es una incitación para los espíritus aventureros y para los espíritus comerciales. Decía Todorov, según una cita que hemos incluido en la “Introducción. III” que el mundo era, para el holandés de entonces, un lugar donde ganarse la vida. En cambio, la casa, un espacio privado de “purificación”. Por otra parte, la perspectiva se Schama nos hace ver que también el ancho ámbito del mundo y de la intemperie pueden tener un componente de victoria sobre el mundo, y también de caída moral. “El objeto de la retribución (en este caso un buque de carga ricamente cargado) es casi siempre un símbolo de la vanidad mundana (*worldly vanity*) y, a menudo, se destruye desde dentro por un acto de corrupción o laxitud moral”.<sup>48</sup>

Con esto quiero decir que no sólo la casa es un ámbito de purificación, también el mundo de la naturaleza, retratado según una nueva óptica, por los paisajistas holandeses como Vroom o Porcellis,<sup>49</sup> puede contener otro elemento distinto pero igualmente purificador.

Lo extraordinario tiene mucho del placer negativo de lo sublime (*negative Lust*), porque supone el reto del hombre frente a la naturaleza, es decir, frente a su propia posibilidad de destrucción. En este sentido, manejamos un concepto derivado del concepto ilustrado de lo sublime, que aquí llamamos extraordinario.<sup>50</sup> Más allá de la aventura referida y de

---

<sup>47</sup> Ibid. p. 25.

<sup>48</sup> Ibid. p. 30-31.

<sup>49</sup> En estas páginas mostramos cuadros de ambos pintores (ver p.22, en la línea de cuadros de abajo). “Las pinturas de [Hendrick Cornelisz] Vroom suelen tener un punto de vista elevado y un formato horizontal sin ningún dispositivo de encuadre laterales, lo que ayuda a enfatizar la expansividad del mar. Al igual que los de otros artistas marinos primeras composiciones de Vroom son multicolores y luminosas, con una tendencia a restar importancia a los efectos atmosféricos. Sus obras son muy detalladas y llenas de animada actividad” (...) “El arte de Jan Porcellis marca un cambio del estilo de principios detallados de Vroom y Willaerts hacia la fase tonal de la pintura marina. Más bien dedica su atención al aparejo y a los detalles de los barcos y buques. Durante la década de 1620, su pintura revela un mayor interés en los movimientos y a las interrelaciones ambientales de las marinas, el viento y las nubes”. ATWATER, Gretchen. “Marine painting”, en *Dutch Art, An Encyclopedia*, ed. Sheila Muller, Garland Publishing, Inc. New York & London, 1997, p. 233-234

<sup>50</sup> Creo que ya he insistido suficientemente en la “Introducción” sobre el asunto de la posición teórica de este trabajo, en particular, en relación a Kant. Querría decir aún una palabra más. Como apunté, por no querer llevar el texto kantiano de la *Crítica del juicio* más allá de las palabras de Kant me he desentendido de lo sublime tal y como aparece allí, pues aunque también en este caso de lo extraordinario como bello-temible se trata de una complacencia negativa. Pese a que Kant está interesado propiamente en el sentimiento que en el objeto como tal, en el caso de lo sublime nunca se refiere a casos de artes, y el arte es siempre arte bello, nunca sublime. Como ya dije y repetí, esto contradice su primera aproximación pre-crítica al tema de lo bello y lo sublime, y en el texto de KU no está del todo aclarado, desde mi punto de vista. La cuestión es que Kant no incluye ninguna forma de lo sublime (ni siquiera la de lo sublime matemático)



los posibles tonos épicos, estamos ante un tipo de *vivencia del paisaje*. El elemento histórico, comercial y aventurero ocupa un nivel, en nuestro acercamiento. Pero el género del paisaje marino, uno de los “más amplios en producción, más diversos e impresionantes”,<sup>51</sup> es una vivencia de la naturaleza, que nosotros reconocemos dentro de la categoría estética de lo bello terrible.

II. PELIGRO DE NAUFRAGIO: CON LOS PIES EN LA CUBIERTA IDEAL. Schama nos habla de un auténtico auge en el gusto holandés del XVII por el mundo de los “temas y lugares más exóticos” con “naufragios tropicales y héroes,”<sup>52</sup> que se aprecia tanto en pintura como en literatura. Pintura y literatura se mezclan en este punto del trabajo, pues existe una comunidad en ambos en torno a la búsqueda de temas o asuntos extraordinarios. Refiere el historiador inglés “... cuentos donde se daba una mezcla profunda de narrativa de viajes de exploración (suficientemente dramático por derecho propio) y añadidos fantásticos surtido por un antiguo repertorio de monstruos marinos y humanoides mutantes”.<sup>53</sup> También señala Schama que el “éxito editorial no se podría

---

dentro de las bellas artes, y ningún artista, parece querer decir, puede evocar lo absolutamente grande, por ejemplo. Es un sentimiento estético de la naturaleza. En este punto podemos recordar que Kant habla de un “océano sin límites, enfurecido” (KU §28). De hecho, el filósofo *señala que la vivencia de este mar ha de ser estética*, en algún sentido, y no práctico-teleológica. En el “Comentario general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes”, Kant explica que para entender el sentimiento de lo sublime marino hay que aprehender lo que el mar nos dice en su “parecer visual” (KU, 1992, p. 207), y añade “como hacen los poetas” (Ibíd.) Es curioso que parece que el papel de lo sublime no se refiere tanto al plano de la producción artística (no es evocado por una obra de arte), sino que más bien se refiere al plano de productor artístico. Es una vivencia artística, pero, parece ser, previa a cualquier producción artística. Se trata de un estado de pura producción sin producto. Por tanto, parece extraerse de aquí que aunque Kant deja de lado un posible arte sublime sí nos habla de una vivencia artística o poética de lo sublime. *En tanto que captamos lo que hay de sublime en el mar, somos poetas nosotros mismos, por eso, sentimos el mar “como hacen los poetas”*. Con esta nota quería señalar este curioso ejemplo de mimesis que encontramos en KU, en relación al tema de lo sublime, aprovechando la referencia marina, que lo vincula con esta parte del trabajo. He hecho muy breves referencias al concepto de sublime del Kant pre-crítico y de Burke, pero también se podría hablar del más amplio concepto de lo sublime post-crítico, por parte de autores posteriores, también aplicado al arte y no sólo a la naturaleza. En su *Diccionario de las artes*, Félix de Azúa escribe: “los discípulos de Kant aprovecharon el vacío de ejemplos para ampliar el campo de lo sublime de un modo notoriamente abusivo. Una generación más tarde, la música de Mozart era “bella”, pero la de Beethoven “sublime”; el Partenón era “bello”, pero las pirámides egipcias eran “sublimes”; y todo era o bien bello, o bien sublime, con lo que se llegó al despropósito actual ...” (Debate, Madrid, 2011, p. 277).

<sup>51</sup> “Marine painting is one of the largest, most diverse, and impressive categories of Dutch art, yet it is a subject upon which relatively little has been written”. ATWATER, Gretchen, “Marine painting”. In *Dutch Art, An Encyclopedia*, ed. Sheila Muller. Garland Publishing, Inc. New York & London, 1997, p.233.

<sup>52</sup> SCHAMA, S., *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 33.

<sup>53</sup> Ibid. p. 28.



haber logrado sin satisfacer un profundo deseo en el mercado literario popular holandés hacia las historias de desastres (*disaster stories*). Parte de esta adicción era la fascinación perenne por el peligro, vivida vicariamente, y la necesidad de ciudadanos heroicos en una joven república que había repudiado el aura imperial de los Habsburgo. Esta era la literatura de frontera (*frontier literature*), tanto como las historias del Salvaje Oeste que alimentaron el sentido de otra joven república de coraje, del pecado y de la virtud. Pero al igual que el género más tarde, también se basó en ciertos hábitos de una auto-descripción que ya se había convertido en arraigada en la cultura nativa. Tanto como las crónicas de historia vernáculas, las epopeyas de naufragios eran parábolas manifiestas de un destino nacional y siguieron una fórmula estándar moral en la narrativa”.<sup>54</sup>

Aunque no quiero subrayar los elementos puramente parabólicos, que nos llevan bien de la estética a la moral o bien de la estética a la teología, tampoco deberíamos pasarlos totalmente por alto. Tanto Schama como Todorov abundan en este tipo de consideraciones, y he querido dar cuenta del contenido de su discurso, pero a partir de ahí, me tomo la libertad de resaltar los aspectos que más me interesan.

Un aspecto que he tratado en la sección precedente, a la hora de abordar el concepto de lo cotidiano es el tiempo. En el caso de lo extraordinario, podemos reconocer otra propuesta en el plano temporal. Cuando Schama recuerda que “muchos [teólogos] hicieron hincapié en la rapidez (*suddenness*) de la catástrofe incluso cuando la suerte parecía más brillante,”<sup>55</sup> nosotros podemos reconocer aquí fácilmente que el tiempo continuo de lo cotidiano desaparece. El tiempo continuo da paso al tiempo fugaz, al tiempo de la oportunidad, de la salvación, donde todo se resume en una acción pronta, en una reacción.

Estamos pues ante el tiempo épico, el tiempo donde pasado, presente y futuro no están fusionados sino, al revés, en estado de sucesión. El hundimiento del barco nos habla del poder de lo extraordinario, lejos, muy lejos de los límites de la ciudad, en el ámbito terrible del mar embravecido. Tenemos, pues, dos componentes: por un lado, lo bello temible o sublime de una naturaleza tan amenazante como incognoscible. Tenemos además un tiempo concreto que refleja para el ser humano el tiempo de la oportunidad. Estos dos componentes son exactamente opuestos a los dos componentes de lo cotidiano estético, que son el mundo a la medida del hombre y el tiempo continuo de todos los días. El tiempo de lo extraordinario no es original del arte holandés, pero sí lo es su vivencia de la naturaleza, según un nuevo canon de paisaje. Esta vivencia lo enriquece y matiza.

Ya comenté el descenso de la altura en la mirada de la naturaleza. En cierta medida, el nuevo paisaje holandés vive lo ajeno desde la medida

---

<sup>54</sup> Ibid. p. 31.

<sup>55</sup> SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 31.

del hombre, aunque lo cotidiano ya no sea su objeto. En el paisajismo aparece la perspectiva de los hombres, y no la de los pájaros. El punto de vista con el que el pintor interroga la naturaleza es el punto de vista del hombre medio, desde el suelo, desde tierra. En el mar, la tierra ha desaparecido, de modo que el punto de vista no es un punto de vista con los pies en la tierra, sino con los pies en cubierta. Una *cubierta ideal*. El lector puede comprobar en los cuadros que abren esta sección que incluso en las tempestades más terribles que hacen escorar a los más inmensos navíos holandeses, esa cubierta desde la que el pintor testimonia, jamás se inclina.

III. UN MONSTRUO ENTRE NOSOTROS: LA OTRA FRONTERA. Blumenberg señala en el ámbito marino (a partir del cual elabora su metaforología de la modernidad en *Naufragio con espectador*) un rasgo de lo indefinido, lo inclasificable como lo *menos tranquilizador*.

“Entre las realidades elementales con las cuales ha de habérselas el hombre, el mar es para él (al menos hasta la tardía conquista del aire) la menos tranquilizadora. El mar está bajo una jurisdicción de poderes y dioses que con la mayor tenacidad se sustraen al ámbito de las potencias clasificables. Del océano, que rodea los límites del mundo habitable, proceden los monstruos míticos más alejados de las figuras conocidas de la naturaleza y que no parecen ya comprender el mundo como cosmos”.<sup>56</sup>

128

Precisamente, voy a detenerme ahora en esa figura mítica del monstruo, pues es relevante, creo, para nuestro cometido. El monstruo es simétricamente opuesto al patio.

Entre los cuadros referidos al mar, en el inicio de esta sección sobre lo extraordinario el lector puede distinguir tres marinas. Además, hay un caso muy diferente. Se trata de un grabado que representa una ballena varada en la playa, firmada por Jacob Matham, grabador y dibujante holandés (1571-1631), célebre en la época. La ballena varada será nuestro monstruo mítico.

Volvamos a Schama para que nos ilustre sobre la obra de Matham:

“A primera vista, el grabado de Matham parece proporcionar una visión ejemplar de su dominio sobre la naturaleza, aunque imponga sus fenómenos. Pero es *la absorción de lo extraordinario en lo ordinario* lo que es tan chocante, (...) La insistencia en lo mundano (pescadores que salen salir a realizar sus negocios, otros aldeanos que transportan la grasa en cubos) reduce la magnitud del evento, si no exactamente al nivel de un lugar común, por lo menos a las dimensiones mensurables”<sup>57</sup>.

El mar es aquí un puente entre lo extraño y lo cotidiano. En el caso de la ballena, tenemos en el animal muerto un ejemplo de extrañeza

---

<sup>56</sup> BLUMENBERG, Hans, *Naufragio con espectador*, trad. de Jorge Vigil, Antonio Machado, Madrid, 1995, p. 14.

<sup>57</sup> SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 132. La cursiva es mía.

absorbida en lo cotidiano. El mar llega incluso al dominio de lo cotidiano, del tiempo privado y continuo. Pero tiempos continuos y tiempos no continuos parecen fusionarse aquí. Lo cotidiano, de algún modo, parece no dejarse romper o cancelar por la llegada de lo extraordinario, representado por el cetáceo venido de los confines de un mundo desconocido.

Escribe Schama:

“La ballena varada era peculiar entre un amplio abanico de augurios y presagios de que llevaba en su imponente dimensión asociaciones tanto de riqueza como de recordatorios de su destrucción penitencial. Los grandes leviatanes, con su sónar confundido por la arena del mar del Norte, estaban migrando no sólo desde el Atlántico hasta el Ártico, sino desde el reino del mito y de la moral al de la materia y la comodidad, quedando a veces arrumbados en las laderas submarinas de la contradicción cultural holandesa”.<sup>58</sup>

El autor, además, recuerda otros casos donde el gusto por lo monstruoso irrumpe en el mundo cotidiano estético.<sup>59</sup> Pero a nosotros nos interesa sólo el caso de lo monstruoso marino, el caso de la ballena varada.

“La pregunta que queda por responder es por qué pintaban lo que pintaban”<sup>60</sup>, dice una especialista en la pintura del período. La sensatez de

---

<sup>58</sup> SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 140. Para comparar traducción en este complejo pasaje: “The beached whale was peculiar among a rich array of portents and omens in that it carried in its imposing bulk both associations of riches and reminders of their penitential obliteration. The great leviathans, their sonar scrambled by the North Sea sand, were migrating not only from Atlantic to Arctic, but from the realm of myth and morality to that of matter and commodity, sometimes becoming stranded on the submarine slopes of Dutch cultural contradiction.”

<sup>59</sup> Aparte de ballenas varadas y nacimientos aéreos (*aerial births*), había una multitud de fenómenos de la naturaleza (*freaks of nature*) para alimentar a estas ansiedades. En 1618, año de problemas, un cometa brillante apareció sobre Holanda. Se han contado leyendas de campesinos de un toro que apareció desde el cielo (Zaandam). SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Random House, 1987, p. 147.

<sup>60</sup> “La mayoría de las encuestas y los estudios señalan la importancia de la navegación en la economía holandesa, en sus observaciones introductorias al tema, pero hacen poco por llevar esas observaciones generales a ejemplos más específicos. La literatura histórica sobre el arte de este período carece de comprensión de por qué ciertos temas marinos fueron tan populares. El tema de tempestades (*tempsts*) y naufragios (*shipwrecks*) recientemente se ha tratado (Goedde, 1989) al igual que el comercio mediante la Dutch East Company (Atwater, 1991), pero muchos temas más que estos podrían ser explorados (...) Los buques balleneros y la pesca también aparecen con regularidad en el arte holandés, pero no se ha estudiado este asunto. Además, los grandes motivos de la construcción naval y de reparación de buques holandeses son una parte importante de la pintura marina que no puede ser abordado de manera adecuada en una monografía sobre un artista individual o en un foro de paisaje (...) La pintura marina está empezando a ser considerada en profundidad por los eruditos en términos de significado social y económico. (...) Estas fuentes deben ser examinadas más para comprender mejor lo que la pintura marina representa para los holandeses y

semejante pregunta es proporcional a la falta de sensatez que demostraría intentar responderla completamente. Pero sí se puede señalar (de hecho yo lo hago aquí mismo), algo así como una realidad elemental. He elegido para abrir esta sección una cita de Blumenberg que distingue entre lo que para el hombre es una vida dirigida e institucional y lo que es la vida móvil, el “movimiento de su existencia”, concebida a través de la metáfora marina; nos dice este autor que el mar es el ámbito de la “alarmante extrañeza.”<sup>61</sup>

El mar como lo describió Blumenberg es la ruptura de la regla, de la norma, la que produce el displacer. Es la amenaza de la naturaleza pura lo que produce el temor. El mundo a-cósmico, desordenado, manda incluso elementos inquietantes al mundo ordenado de la ciudad.

El naufragio nos muestra hasta que punto la realidad elemental de la naturaleza pura, en el mar infinito, es un desafío para la realidad ordenada de la ciudad. Si un bodegón era la radicalización del límite dramático en lo puramente no-dramático, aquí estamos hablando de su superación, el más allá del drama.

El barco es un pedazo de ciudad que se aventura por lo más ajeno. En el caso de la ballena varada tenemos una especie de naufragio pero al revés: el monstruo, en tanto que parte de ese mar que atemoriza y destruye, es algo así como *un resto de naufragio del propio mar*. En este sentido, el mar es allí donde se produce el naufragio, y además, inconmensurable de furia y desorden, incluso *se naufraga a sí mismo*.

130

#### 4. CONCLUSIÓN. UNA ESTAMPA DE FRONTERA: LA BALLENA EN EL PATIO. TIEMPO HISTÓRICO Y TIEMPO CONTINUO.

El esquema del trabajo está dominado por la dualidad y por el contraste entre opuestos. He querido mostrar dos tendencias antagónicas del nuevo arte holandés del siglo XVII. La palabra técnica aquí ha de ser *tendencia*, y no otra. Se trata de direcciones del gusto, no de áreas perfectamente separadas siempre. Hay momentos de colisión.

En la introducción hablamos de Dilthey. En esta conclusión podemos pensar en la visión del devenir histórico recogida en el último capítulo de *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, de Bergson, un autor muy afín a Dilthey. Allí, el francés habla de “doble frenesí”. Una tendencia cultural compuesta de opuestos, que dirige cada tendencia

---

por qué fue tan popular, incluso después de que el poder marítimo de la República decayera en el siglo XVIII. A principios del siglo XIX, la renovación artística de la Edad de Oro trajo una infusión de sentimiento patriótico a la pintura marina; más tarde, en los siglos XIX y XX, los pintores de la Escuela de La Haya hicieron sus temas principales el mar y la vida cotidiana de los barqueros y las familias de los pescadores que dependen para su sustento”. ATWATER, Gretchen, “Marine painting”. In *Dutch Art, An Encyclopedia*, ed. Sheila Muller, Garland Publishing, Inc. New York & London, 1997, p. 235.

<sup>61</sup> BLUMENBERG, Hans, *Naufugio con espectador*, trad. de Jorge Vigil, Antonio Machado, Madrid, 1995, pp. 13-14.

histórica y que culmina como “dicotomía”. En su contexto, él habla del platonismo como una tendencia cultural mística irracional o a-racional y al mismo tiempo racionalista, ilustrada y dialéctica. Cada gran corriente cultural (algo así como las *manifestaciones vitales* de Dilthey) contiene contradicciones. En este sentido, lo cotidiano y lo extraordinario son un doble frenesí de su época. Dos direcciones o tendencias divergentes. Yo lo he enfocado así, al menos.

Cada uno de estos ámbitos o tendencias tiene además un elemento de rebasamiento claro. Cada tendencia aspira a seguir su propio camino, pero también a invadir a la otra tendencia. Por un lado, tal y como hemos visto, en el mundo de lo privado hay una tendencia a privatizar el exterior. El cielo se convierte en una especie de techo y la calle en un pedazo de casa. Los patios de De Hooch representan ese mundo intermedio entre el exterior y el interior. Un exterior privado.

Por otro lado, el mundo del mar es un ámbito lejano. Los grandes naufragios ocurren en lugares remotos. El mar es la medida de lo más remoto entre lo más remoto. Pero lo remoto puede rebasar su propia condición y pretender acercarse a los dominios de la ciudad, donde los pescadores tienen unos quehaceres y donde el ciudadano común, anónimo (todo este trabajo habla de anonimatos diversos) vive en el reino de sus medidas. La ballena que se desliza dentro del ámbito de la norma es lo extraordinario, que traspasa sus propias fronteras.

Así, ambas tendencias, lo cotidiano y lo extraordinario, parecen pujar por expandir sus dominios.

Como producto de este conflicto de áreas en expansión hemos encontrado una región intermedia, una tierra anfibia. Por eso he elegido una estampa estrafalaria, grotesca. La visión de la ballena varada de Matham en un patio de De Hooch superpone dos imágenes. En ese mixto grotesco tenemos plasmada la contradicción y la doble aspiración. Esto expresa el abrazo entre dos tendencias opuestas que proponen dos tipos de belleza e incluso, a través del tiempo que evocan, dos tipos de vivencias humanas.

La estampa estrafalaria es una estampa de frontera. Todorov refiere, según vimos, la “frontera borrosa” que constituyen los patios, a propósito de De Hooch. Como también hemos visto, Schama habla de una “literatura de frontera”, en relación a los géneros marinos, de monstruos y naufragios. Pues bien, en la frontera borrosa de ambas tendencias, en ese lugar imposible, encontraríamos al cetáceo inmenso, ya cadáver, en el patio de un buen burgués de Delft.

Estas tendencias además, como he dicho más arriba, configuran buena parte de nuestro sentir estético. Los paisajes, los bodegones, la pintura costumbrista, son géneros perfectamente vivos hoy en día. Pues bien, estos modos de entender la belleza cotidiana y la belleza salvaje provienen del gusto artístico holandés del siglo XVII, y, en parte, su prestigio otorga una cierta relevancia a la humilde contribución de este trabajo, que se basa sobre esta dualidad en la que he insistido en todas estas páginas.



En realidad, he planteado una dualidad, pero quizá sería mejor decir que versa sobre una paradoja. Se podría decir que “El mar y la ciudad” se articula desde una profunda paradoja, que aún no se ha formulado cristalinamente. Estoy a tiempo de hacerlo. Creo que podría expresarse de esta manera: para que exista un interior, para que exista un tiempo continuo y un ámbito de lo cotidiano, un mundo para el burgués, es preciso que exista un exterior, un mundo para aventureros. Para que existiera algo tan extraño como una belleza de la cotidianidad pura hacía falta que existiera algo tan desafiante como la belleza de la naturaleza pura. Por esto no es descabellado pensar que si ambos sentimientos estéticos aparecen al mismo tiempo, en el mismo lugar, están íntimamente relacionados. Para que exista un mundo de monstruos y de naufragios, es necesario un hogar y un mundo de normalidad. Pero no se trata de pintar al monstruo y retratar el calor del hogar, sino de ir a las propiedades, a las cualidades esenciales y elementales de esa monstruosidad y de esa privacidad de bellezas radicales. El arte holandés del siglo XVII muestra una radicalidad asombrosa. Lo ajeno y lo íntimo son territorios redescubiertos.

De estas dos vivencias estéticas enfrentadas pero conciliables, en forma de paradoja aquí, o de imagen absurda (la ballena de Matham en el patio provinciano), surgió todo lo posterior en el arte, atravesando siglos, hasta nosotros.

Así, creo haber mostrado que para entender estéticamente lo que es el paisaje natural, tuvimos que entender estéticamente la vivencia del hogar privado. Para tener una vivencia auténtica del “afuera”, tuvimos que tener un “adentro”, y para entender el “adentro”, tuvimos que tener un “afuera”. Las dos nociones se necesitan mutuamente. Cada una es la condición de posibilidad de la otra. Por eso, la radicalidad de la propuesta estética holandesa, entendida como “*manifestación de la vida*” (Dilthey) sólo podía ser dual. En esta conclusión me he referido a la dualidad y a la paradoja, pero quizá la figura que debería evocar y que expresa gráficamente el fondo del problema es la del círculo vicioso.

## CUADROS MOSTRADOS

Portada.

—JANZ, Jan, Ilustración de la edición *Ongeleuckige Voyage*, 1647.

—DE HOOCH, Pieter, “Figuras bebiendo en un patio”, Óleo sobre lienzo, 1658.

La ciudad.

—CLAESZ, Pieter, “Bodegón”, Óleo sobre lienzo, 1633.

—DE HOOCH, Pieter, “Mujer pelando manzanas”, Óleo sobre lienzo, 1663.

—DE HOOCH, Pieter, “Mujer y criada en un patio”, Óleo sobre lienzo, 1660.

—STEEN, Jan, “The Family Concert”, Óleo sobre lienzo, 1666.

El mar.

—VAN DE VELDE EL JOVEN, Willem, “La Ráfaga”, Óleo sobre lienzo, 1680.

—MATHAM, Jacob, “Ballena varada en Berckhey”, Grabado, 1598.

—VROOM, Henrick Cornelisz, “La vuelta a Ámsterdam de la segunda expedición a las Islas Orientales”, Óleo sobre lienzo, 1599.

—PORCELLIS, Jan, “Barcos holandeses en una galerna”, Óleo sobre lienzo, 1620.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

ATWATER, Gretchen, “Marine painting”. *Dutch Art. An Encyclopedia*, ed. de Sheila Muller, Garland Publishing, Inc., New York/London, 1997.

AZÚA, Félix de, *Diccionario de las artes*, Nueva edición ampliada, Debate, Madrid, 2011.

BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, PUF, Paris, 2011.

BLUMENBERG, Hans, *Naufragio con espectador*, trad. de Jorge Vigil, Antonio Machado, Madrid, 1995.

BOZAL, Valeriano, Ciclo de conferencias: Fundación Juan March, Aula abierta. “La pintura holandesa del siglo XVII” (entre 17-04-2001 y 10-05-2001)

<http://www.march.es/conferencias/anteriores/index.aspx?bo=La%20pintura%20holandesa%20del%20siglo%20XVII%20y%20los%20or%C3%ADgenes%20del%20mundo%20moderno&l=1>

DILTHEY, Wilhelm, “Esbozos para una crítica de la razón histórica”. En *Dos escritos sobre hermenéutica*, ed. Bilingüe, trad. de Antonio Gómez Ramos, Istmo, Madrid, 2000.

—*La técnica del poeta. La imaginación del poeta. Materiales para una poética*, trad. de Elsa Tabering. Losada, México, 2007.

KANT, Immanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. de Pablo Oyarzún, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.

—*Kritik der Urteilskraft*. Akademie Verlag, Berlin, 2008.

—*Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. de Luis Jiménez moreno, Alianza, Madrid, 2010.

SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Random House, New York, 1987.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*. trad. de Wenceslao Roces, Porrúa, México, 2003.

A. Cortina y M. Gil, *El mar y la ciudad*

TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 2001.

TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.

# LEO STRAUSS, EL ‘NUEVO PENSAMIENTO’ Y *TO MEND THE WORLD*

Transcrito, editado y anotado por Kenneth Hart Green

EMIL L. FACKENHEIM

**Resumen:** El presente ensayo presenta una transcripción editada y anotada de una carta grabada que fue enviada por Emil L. Fackenheim al editor en 1984. Una breve introducción narra los orígenes de esta carta que constituía, en rigor, una respuesta a la carta enviada por el editor a Fackenheim en Israel. En la grabación, Fackenheim expuso y discutió su relación con Leo Strauss como pensador, a quien significativamente dedicó *To Mend the World*. La carta le permitió expresar oralmente su punto de vista sobre el papel desempeñado por Strauss en la formación de su propio pensamiento y cuán relevante era para él Strauss como pensador judío moderno. Al mismo tiempo, gracias a esta carta Fackenheim pudo identificar y elaborar lo que para él eran los límites de la posición filosófica “platónica” de Strauss, especialmente con respecto al Holocausto y el mal radical.

**Abstract:** *This article presents an edited and annotated transcription of a letter-on-tape that was sent to the editor by Emil L. Fackenheim in 1984. A short introduction recounts the origins of the letter-on-tape, which was a reply to a letter sent by the editor to Fackenheim in Israel. In the recording, Fackenheim articulated and discussed his relation to Leo Strauss as a thinker, to whom he meaningfully dedicated To Mend the World. The letter-on-tape allowed him to voice his views on the role played by Strauss in the formation of his own thought, and on how significant he considered Strauss to be as a modern Jewish thinker. It also permitted Fackenheim to identify and elaborate on what were for him the limits of Strauss’s “Platonic” philosophic position, especially vis-à-vis the Holocaust and radical evil.*

135

**Palabras clave:** Emil Fackenheim, Leo Strauss, pensamiento judío moderno, *To Mend the World*, Holocausto, filosofía política platónica, mal radical.

**Keywords:** *Emil Fackenheim, Leo Strauss, modern Jewish thought, To Mend the World, the Holocaust, Platonic political philosophy, radical evil.*

INTRODUCCIÓN. Esta es la transcripción de la cinta de casete grabada por Emil L. Fackenheim que me envió en respuesta a una carta que le hice llegar previamente. El año del que data es solo ligeramente incierto porque no dispongo de una copia de mi carta original, y Fackenheim no menciona el año en la cinta. Sin embargo, el paquete sellado que contiene esta cinta (que empleé para guardarla) es del 14 de junio de 1984, lo cual me permite concluir con justicia y confianza que la fecha que se anuncia en la cinta es la fecha en la que se grabó: el 11 de junio de 1984. Asimismo, debido a que la carta original se ha perdido, no podemos tener certeza sobre las cuestiones precisas a las que se dirigen las respuestas de Fackenheim, a pesar de que la mayoría de sus respuestas a la carta tienen

sentido en el contexto de su pensamiento y sus escritos, contexto que he tratado de clarificar y especificar en las notas al pie de página.

Esta comunicación surge a partir de un conjunto de factores. En primer lugar, he sido estudiante de grado de Fackenheim en la Universidad de Toronto (durante 1973-1977), y nuestra relación ha madurado durante mis últimos años como estudiante suyo. Al mismo tiempo, me apoyó en mi plan de conseguir un estudio de postgrado en pensamiento judío y filosofía en la Universidad de Brandeis (que comenzó en septiembre de 1977), y me pidió que siguiera en contacto con él una vez procediera a realizarlo. Asimismo, cuando su familia y él se trasladaron de Canadá a Israel en torno a 1982 —lo cual hizo difícil mantener el contacto mediante nuestros encuentros regulares previos en Toronto durante mis visitas a su casa (donde habíamos discutido frecuentemente cuestiones concernientes a la filosofía contemporánea y al pensamiento judío)—, deseé continuar en comunicación con él. Consecuentemente, sugirió el recurso de emplear cintas de casete con el fin de grabar su parte en nuestra correspondencia.

Quizá lo más significativo en el contexto de la grabación de las cintas es que, en junio de 1984, me encontraba comenzando la investigación de mi tesis doctoral. Mi propuesta de escribir sobre el tema “El pensamiento judío de Leo Strauss” acababa de ser formalmente aceptada en el Departamento de Oriente Próximo y Estudios Judaicos de la Universidad de Brandeis (supervisada por Marvin Fox), y creo que envié una copia de esta propuesta a Fackenheim para que hiciera comentarios y me diera consejos. Aunque solo puedo realizar conjeturas sobre lo que contenía mi carta a partir de la cinta, creo que su principal intención era preguntar a Fackenheim por la relación entre su pensamiento y el de Leo Strauss. La interrogación directa sobre Strauss se basaba en lo que Fackenheim había enseñado en sus clases (sé que fue el primero en emplear el “Prefacio a la *Crítica de la religión en Spinoza*” en un curso universitario) así como en lo que me había dicho personalmente durante años anteriores como estudiante suyo. Esta carta fue también motivada por la notable dedicación a su *opus magnum*, *To Mend the World* (1982): “a la memoria de Leo Strauss.” La confiada afirmación al mundo de su vinculación con Strauss se agudizó debido a que el libro también contenía algunas páginas dedicadas a Strauss donde daba cuenta, no obstante, de sus diferencias. Quizá la difusión más interesante del punto de vista de Fackenheim en la cinta es el intento de defender su opinión de que Strauss mismo se encontraba entre los “nuevos pensadores”. Defiende que es posible demostrar esta opinión, y procede a realizarlo, a pesar de que para algunos es evidente que Strauss lo negaba.

Mi esperanza es que esta cinta transcrita permita a los estudiantes del pensamiento de Fackenheim “oír” una exposición con gran franqueza y sinceridad (si bien en un lenguaje coloquial) de sus puntos de vista sobre algunas cuestiones de alta relevancia y que son vitales en su obra, así como contribuir a poner de manifiesto algunos nuevos puntos de vista o sutilezas sobre cuestiones esenciales en su pensamiento. Por ello, creo



que esta transcripción puede ser considerada un fragmento del útil comentario de Fackenheim sobre algunas de las nociones claves que fueron articuladas primeramente en su obra seminal, *To Mend the World*, y especialmente provechoso en lo tocante a sus puntos de vista sobre, y su relación con, Leo Strauss. Agradezco al profesor Michael L. Morgan, administrador de la herencia literaria de Emil L. Fackenheim, el permiso para publicar la transcripción y sus consejos y sugerencias en la edición del manuscrito.

TRANSCRIPCIÓN. Hoy es 11 de junio de 1984. Recibí su carta hace algún tiempo. Me encuentro siempre apurado. Y ahora el apuro es este: me voy a América en un viaje de cinco días, tan solo para dar una conferencia en la Universidad de Stanford. Así que pensé que aprovecharía esta ocasión para responder a su carta. No sé cuánto va a durar, ya que, como acostumbro a hacer...<sup>62</sup>

Vayamos ahora a la cuestión principal. En su carta se refiere en primer lugar a mi breve comentario sobre el “viejo pensamiento” y el “nuevo pensamiento” en relación con Leo Strauss,<sup>63</sup> el cual constituye sin duda un tema de extrema importancia. Y la seriedad con la que tomé y tomo a Strauss no está, por descontado, indicada en la dedicación, aunque creo que fue lo más apropiado.<sup>64</sup> Quizá puedo decir algo personal: cuando

---

<sup>62</sup> He suprimido asuntos personales irrelevantes.

<sup>63</sup> “El nuevo pensamiento” es el título de un conocido ensayo de Franz Rosenzweig (1886-1929). Es un término que Rosenzweig tomó de un movimiento filosófico y teológico del siglo XX que afirmaba que suponía un comienzo enteramente nuevo en la historia del pensamiento. Este movimiento seguía la estela del sistema de Hegel, en el que la tradición filosófica occidental que se inicia con Tales (“de Jonia a Jena”) había presuntamente culminado antes de su posterior colapso. Incentivaba algo completamente diferente, que partía de la experiencia humana concreta (“ser para la muerte”) en lugar de en una intelectualidad humana abstracta. El “nuevo pensamiento” epitomiza lo que Rosenzweig compartía con Martin Heidegger, lo cual es una indicación del hecho de que tiene tanto una expresión atea como una expresión religiosa. En el mundo anglófono recibe el popular nombre de “existencialismo”. Su prehistoria puede ser hallada en Kierkegaard y Nietzsche, y su más famoso reciente progenitor son movimientos tales como el Deconstruccionismo y el Posmodernismo. Véase FRANZ ROSENZWEIG, ‘Das Neue Denken’, en *Franz Rosenzweig, Der Mensch und sein Werk: Gesammelte Schriften*, vol. 3, *Zweistromland*, ed. de R. y A. Mayer, Martinus Nijhoff, The Hague, 1984, pp. 139-161. Traducciones inglesas: ‘The New Thinking’, en *The New Thinking*, ed. y trad. de A. Udoff y B. E. Galli, Syracuse University Press, Syracuse, 1999, 67-102; ‘The New Thinking’, en *Philosophical and Theological Writings*, ed. y trad. de P. W. Franks y M. L. Morgan, Hackett, Indianapolis, 2000, pp. 109-39.

<sup>64</sup> EMIL L. FACKENHEIM, *To Mend the World: Foundations of Post-Holocaust Jewish Thought*, Schocken, New York, 1982, reimpresión: 1989; reimpresión: Indiana University, Bloomington, 1994 (trad. castellana: EMIL L. FACKENHEIM, *Reparar el mundo. Fundamentos para un pensamiento judío futuro*, trad. de T. Checchi, Sígueme, Salamanca, 2008). Las citas siguen la paginación de la versión de Schocken, que es esencialmente la misma que la de la versión de Indiana University Press (a excepción de lo que aparece en numerales romanos). Fackenheim dedicó el libro, su obra *magnum opus*, “a la memoria de Leo Strauss” (p. VIII). Le preocupaba asimismo explicar adecuadamente lo que había hecho: “Para concluir, debo explicar la

era un joven estudiante, mucho más joven que vosotros, y tenía dieciocho o diecinueve años, e intentando encontrar mi camino en filosofía en general y filosofía judía, constituyó una experiencia deprimente leer una gran obra de Julius Guttman sobre la historia de la filosofía judía.<sup>65</sup> Aunque quedé asombrado por su erudición, fue deprimente, puesto que llegaba a la conclusión de que la filosofía se disuelve en su propia historia. Y también tuve un vago sentimiento —que no pude entender en aquel momento— de que en esta erudición presuntamente objetiva había algunas presuposiciones ocultas. Y puesto que al mismo tiempo buscaba mi propio camino en la religión y en el judaísmo, y nadie podía hacer esto sin mostrar gran respeto hacia el pensamiento judío medieval, pensé que la posición de Guttman, que asumía obviamente una actitud de superioridad científica —como historiador— hacia los filósofos del pasado, me dejaba de algún modo vagamente intranquilo. Y entonces me topé con la obra de Leo Strauss *Philosophie und Gesetz*,<sup>66</sup> que me abrió los ojos. Fue, en primer lugar, emocionante que alguien pudiera realmente haber pensado que hay algo así como una verdad filosófica. Ello suscitó gran interés en mí, un interés que se mantuvo mucho después hacia los filósofos medievales también en la Universidad de Toronto. Y, en segundo lugar, partiendo de una preocupación por la revelación que mantuve durante toda mi vida, que Strauss pensaba quizá que un filósofo

---

dedicación. Es un gesto con tradición. Desde mis días como estudiante, Leo Strauss fue —primero, como autor de libros, y después también como mentor personal, incluso cuando ya no lo veía y, por mi parte, seguía pensando en él— el ejemplo que me había convencido, más que ningún otro pensador judío vivo, de la posibilidad, de donde procedía —a mi juicio— la necesidad, de una filosofía judía para nuestro tiempo” (p. X). Además de los comentarios ocasionales y altamente agradecidos sobre Leo Strauss (1899-1973) que se extienden a lo largo de sus obras, Fackenheim también escribió una pieza especial dedicada a exponer a Strauss visto desde su perspectiva, es decir, visto a la luz del pensamiento judío moderno: ‘Leo Strauss and Modern Judaism’, que apareció originalmente en *Claremont Review of Books* 4 (1985): pp. 21-23, y reimpresso en E. L. FACKENHEIM, *Jewish Philosophers and Jewish Philosophy*, ed. de M. L. Morgan, Indiana University Press, Bloomington, 1996, pp. 97-105. Véase E. L. FACKENHEIM, *An Epitaph for German Judaism: From Halle to Jerusalem*, University of Wisconsin Press, Madison, 2007, pp. 46, 105, 112, 162-163. Véase también S. GOLDBER, ‘The Holocaust and the Foundations of Future Philosophy: Fackenheim and Strauss’, en *The Philosopher as Witness: Fackenheim and Responses to the Holocaust*, ed. de M. L. Morgan y B. Pollock, State University of New York, Albany, 2008, pp. 75-86; y C. H. ZUCKERT, ‘Fackenheim and Strauss’, en *The Philosopher as Witness*, pp. 87-102. Véase también S. PORTNOFF, *Reason and Revelation before Historicism: Strauss and Fackenheim*, University of Toronto Press, Toronto, 2011.

<sup>65</sup> J. GUTTMANN, *Der Philosophie des Judentums*, Reinhardt, Munich, 1933. Traducción hebrea: *La filosofía del judaísmo* (en hebreo), trad. de Y. L. Baruch, Bialik Institute, Jerusalem, 1951. Traducción inglesa: *Philosophies of Judaism*, trad. de David W. Silverman, Holt, New York, 1964.

<sup>66</sup> LEO STRAUSS, *Philosophie und Gesetz: Beiträge zum Verständnis Maimunis und seiner Vorläufer*, Schocken, Berlin 1935. Reimpreso en LEO STRAUSS, *Gesammelte Schriften, vol. 2, Philosophie und Gesetz-Frühe Schriften*, ed. de Heinrich Meier, J. B. Metzler, Stuttgart, 1997, pp. 3-123. Traducción inglesa: *Philosophy and Law: Contributions to the Understanding of Maimonides and His Predecessors*, trad. de Eve Adler, State University of New York Press, Albany, 1995.

que suponía la validez de la revelación era no menos crítico y no menos ilustrado que alguien que la rechazaba —de hecho, podía haber sido mucho más. De modo que me abrió los ojos y me hizo tomarme en serio el pensamiento filosófico.

Mucho después —y no sé si os he dicho esto alguna vez—, cuando vine a Toronto como estudiante y a Hamilton como rabí, me sentí intelectualmente solo, y creo que con razón. Los judíos vivían todavía con el optimismo del siglo XIX. Reinhold Niebuhr<sup>67</sup> fue mi refugio entonces. Los filósofos, naturalmente, estaban inmersos en la filosofía del lenguaje, el positivismo lógico y en toda esa clase de asuntos que nunca podrían haberme interesado menos y me parecían simplemente deprimentes.<sup>68</sup> Durante largo tiempo pensé que Whitehead era al menos importante; y de hecho parecía de muchos modos superior a lo que había llegado a pensar como una decadencia filosófica europea.<sup>69</sup>

Pero entonces me encontré con Strauss. Estaba en Nueva York, en la New School for Social Research.<sup>70</sup> He olvidado cómo<sup>71</sup> lo conocí por vez primera; lo significativo es que lo conocí e inmediatamente nos sentimos próximos. Descubrí que era allí, como yo, un hombre muy solitario. Y cuando fui una o dos veces al año —en una especie de peregrinación— a Nueva York, Strauss figuraba siempre entre las visitas que tenía anotadas en mi agenda. Y siempre volví de Hamilton a Toronto pudiendo continuar solo un poco más de tiempo. No hay duda de que Strauss fue un hombre muy solitario en Nueva York. Cuando se marchó a Chicago, la distancia entre nosotros aumentó. Pero, no obstante, lo vi algunas veces, incluyendo una en la que, mientras impartía una conferencia, Strauss apareció, lo cual me asombró bastante. Y por supuesto me felicitó muy

---

<sup>67</sup> Reinhold Niebuhr (1892-1971) fue un gran teólogo protestante americano del siglo XX que ejerció atracción sobre Fackenheim debido en gran medida a su neo-ortodoxia teológica. Entre sus obras más relevantes, desde el periodo en que Fackenheim habría recurrido más activamente a su teología, se encontraban *La naturaleza y el destino del hombre: una interpretación cristiana* (1941, 1943) y *Los hijos de la luz y los hijos de la oscuridad* (1944).

<sup>68</sup> No queda claro si Fackenheim quería dar a entender “los filósofos en la Universidad de Toronto” específicamente, o “los filósofos en Norte América” en general. En la frase anterior, al referirse a “los judíos”, tampoco queda claro si quería aludir a los judíos de Canadá, Toronto o Hamilton específicamente o si deseaba llamar la atención sobre los judíos de Norte América en general.

<sup>69</sup> Alfred North Whitehead (1861-1947), autor de *Process and Reality* (1929), cuyos fundamentos en metafísica parecen haber cautivado brevemente a Fackenheim. Véase E. L. FACKENHEIM, *An Epitaph for German Judaism*, p. 103.

<sup>70</sup> Strauss enseñó en la New School for Social Research en la ciudad de Nueva York desde 1938 hasta 1948, fecha en la que fue contratado por Robert Maynard Hutchins para enseñar en la Universidad de Chicago. Comenzó en 1949 y fue su *alma mater* durante los siguientes veinte años. Fackenheim estuvo más cerca de Strauss durante último lustro en la New School.

<sup>71</sup> He escuchado “cómo”, pero puesto que el sonido discurso de Fackenheim es ligeramente más bajo en este punto de la cinta, es posible que también hubiera dicho “dónde” o “cuándo”.

amablemente por mis *Encuentros*,<sup>72</sup> y nos sentimos muy cercanos. Desafortunadamente, no puedo apenas recordar lo que dije, ni tampoco lo que otros dijeron, en el memorial que le dedicamos en la Universidad de Toronto después de su muerte. No recuerdo ni siquiera a quienes estuvieron allí.<sup>73</sup> Allan Bloom debe haber sido uno de ellos. También se encontraba allí un hombre que todavía está en Toronto, cuyo nombre no recuerdo en estos momentos.<sup>74</sup>

Esto es todo lo que necesito decir sobre mi relación personal con Strauss. No he dicho, no obstante, y por último, que ya no podía evadir la tarea de hacer, en lugar de preliminares, lo que podríamos denominar mi “sistema judío”. Y, naturalmente, es un “sistema no sistemático” en *To Mend the World*.<sup>75</sup> Strauss volvió para vengarse de mí. No como el hombre al que yo podía seguir (no sé si alguna vez le seguí). Quizá esto es algo que también debo mencionar: se trata antes de mí mismo que de él. Es decir, cuando yo era un joven estudiante y contaba con dieciocho, diecinueve, veinte o quizá más años, nunca volví realmente a la filosofía medieval, ni siquiera a la filosofía clásica. Pero pensé que exponerme a ella era necesario. Mi propia senda alternativa fue siempre Kierkegaard y otros. Pero también escribí mi tesis sobre filosofía medieval, como probablemente sabe.<sup>76</sup> Cuando elaboré mi sistema, tuve una vez más que conseguir lo que podríamos denominar una *Auseinandersetzung*<sup>77</sup> con Strauss. Y ocurrió que mientras tanto había conocido a muchos tomistas y tradicionalistas —algunos de ellos muy ingenuos, como John Wild (sobre

---

<sup>72</sup> EMIL L. FACKENHEIM, *Encounters between Judaism and Modern Philosophy: A Preface to Future Jewish Thought*, Basic Books, New York, 1973. Para la carta completa que Strauss escribió a Erwein Glikes (Basic Books) en representación del manuscrito de Fackenheim, véase K. H. GREEN, ‘Leo Strauss’s Challenge to Emil Fackenheim: Heidegger, Radical Historicism, and Diabolical Evil’, en *Emil L. Fackenheim: Philosopher, Theologian, Jew*, ed. de S. Portnoff, J. A. Diamond, y M. D. Yaffe, Brill, Leiden, 2008, pp. 125-160, especialmente pp. 125-126.

<sup>73</sup> Con la expresión “quienes estuvieron allí” Fackenheim se refiere a los conferenciantes del encuentro memorial dedicado a Leo Strauss, que tuvo lugar en la Universidad de Toronto a raíz de su fallecimiento el 18 de octubre de 1973.

<sup>74</sup> Entre aquellos de los que se informó que participarían en el encuentro memorial se encuentran los siguientes: Allan Bloom, autor de *The Closing of the American Mind* (1987) y *Love and Friendship* (1993); George Grant, autor de *Technology and Empire* (1969) y *English-speaking Justice* (1974); Hans-Georg Gadamer, autor de *Philosophical Hermeneutics* (1976) y *Truth and Method* (1989); Howard Brotz, autor de *The Black Jews of Harlem* (1964) y *Negro Social and Political Thought 1850-1920* (1966); y Walter Berns, autor de *The First Amendment and the Future of American Democracy* (1985) y *Making Patriots* (2001). Berns parece haber sido el participante menos conocido para Fackenheim, del que afirma que se encuentra todavía en Toronto. Desafortunadamente nadie pensó en grabar o en transcribir los discursos del encuentro memorial, de modo que no puedo confirmar que esta lista fuera correcta.

<sup>75</sup> Véase ‘Introducción’, en EMIL L. FACKENHEIM, *To Mend the World*, pp. 4-5, 14-26.

<sup>76</sup> La tesis doctoral de Fackenheim (1945) en la Universidad de Toronto se titulaba: “*Sustancia y causa en la Filosofía árabe medieval, con unos capítulos introductorios sobre Aristóteles, Plotino y Proclo*”. Véase *An Epitaph for German Judaism*, p. 112.

<sup>77</sup> Término alemán que significa “discusión” o “argumento”. Con él se puede sugerir asimismo una “confrontación”.



quien Strauss escribió, por cierto, una crítica demoledora)<sup>78</sup> — que pasaron del relativismo a estas posiciones, volviendo a los antiguos. Esto es lo que sucedió con John Wild. Por descontado, con respecto a los tomistas, estaba fascinado con ellos, por ejemplo con el padre Phelan, Gilson, Maritain, etcétera.<sup>79</sup> Pero resultaba evidente para mí: no era lo que yo trataba de encontrar. Y, claro está, apareció el peor enemigo: el tomismo entró en bancarrota. Cuando volvemos al pensamiento antiguo, el proceso mismo de vuelta tiene que ser muy sofisticado y crítico. Y es aquí donde Strauss, pensé, era infinitamente superior a todos aquellos, muchos de los cuales eran muy famosos.

Cuánto tiene esto que ver con la implicación de Strauss con Heidegger es una buena pregunta. Y, por supuesto, no creo que ésta fuera una relación de amor, pero tampoco pienso que fuera una relación de odio, ni que podamos denominarla relación de amor-odio. Éste es un gran capítulo del pensamiento moderno: la profunda implicación de los pensadores importantes con Heidegger, quien al mismo tiempo y de forma general reacciona negativamente contra ellos.<sup>80</sup> Ésta es, según creo, una cosa extremadamente importante; pero no sé hasta qué punto esto puede concernirnos. Me centraré ahora en cuestiones indirectas que sí os conciernen.

¿A qué me refiero cuando digo que Strauss no dejó marchar al nuevo pensamiento? Porque el nuevo pensamiento se plantea en el pasaje del “Prefacio” a *La crítica de la religión en Spinoza*, en el que hay una referencia a Franz Rosenzweig, a quien está dedicado el libro —algo que no carece en absoluto de importancia.<sup>81</sup> Pero lo que en particular debéis

---

<sup>78</sup> LEO STRAUSS, ‘On a New Interpretation of Plato’s Political Philosophy’, *Social Research*, 13 (1946/3), pp. 326-67. La crítica es de J. WILD, *Plato’s Theory of Man: An Introduction to the Realistic Philosophy of Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1946.

<sup>79</sup> Fackenheim se refiere a Gerald Bernard Phelan (1892-1965), cuyos *Escritos seleccionados* fueron publicados en 1967; Etienne Gilson (1884-1978), entre cuyas numerosas obras se encuentra *El Espíritu de la Filosofía Medieval*; y Jacques Maritain (1882-1973), autor (entre otras obras) de *El hombre y el Estado* (1951). Estos tres grandes escolares enseñaron en el Instituto Pontificio de Estudios Medievales (asociado con el *College* de St. Michael en la Universidad de Toronto). Fackenheim fue allí estudiante durante los años cuarenta del pasado siglo. Se aseguró de estudiar con los tres de un modo o de otro durante aquellos años (1942-1945) mientras trabajaba en su doctorado en filosofía medieval.

<sup>80</sup> En términos del impacto de Heidegger en los pensadores judíos, algunos de los cuales “reaccionaron negativamente contra él”, podríamos comenzar considerando los siguientes trabajos: R. WOLIN, *Heidegger’s Children: Hannah Arendt, Karl Löwith, Hans Jonas, Herbert Marcuse*, Princeton University Press, Princeton, 2001; *Heidegger’s Jewish Followers: Essays on Hannah Arendt, Leo Strauss, Hans Jonas, and Emmanuel Levinas*, Duquesne, ed. de S. Fleischacker, University Press, Pittsburgh, 2008. Los lectores podrían asimismo consultar mi ‘Leo Strauss’s Challenge to Emil Fackenheim’ (citado más arriba), que trata sobre algunas cuestiones abordada por Fackenheim en la cinta y que pertenecen directamente a su propio pensamiento.

<sup>81</sup> LEO STRAUSS, ‘Preface to the English Translation’, en *Spinoza’s Critique of Religion*, Schocken, New York, 1965, pp. 1-31; para Franz Rosenzweig, véase pp. 8-15. Reimpreso como ‘Preface to Spinoza’s Critique of Religion’, en *Jewish Philosophy and the Crisis of*



tener presente se halla en un artículo inédito del que debo decir que me sorprende mucho que no esté a su alcance.<sup>82</sup> Permitidme decir que la historia es esta. El artículo en cuestión procede de la grabación y transcripción de una conferencia que Strauss impartió (no recuerdo exactamente en qué año) en la Fundación Hillel de la Universidad de Chicago. No se sabía a ciencia cierta cuál era su temática; no recuerdo sobre qué versaba originalmente.<sup>83</sup> Pero, en cualquier caso, la elección la realizaron los estudiantes: “¿Debemos seguir siendo judíos?” o “¿Por qué seguimos siendo judíos?”. Strauss expresó cierta abominación hacia la noción “¿Debemos seguir siendo judíos?” (como si pudiéramos, o como si debiéramos, huir de nuestro puesto<sup>84</sup>). En cualquier caso, ésta ha sido para mí una de sus más importantes conferencias, aunque hay un obstáculo...<sup>85</sup>.

Trataré de resumir la conferencia de memoria. Strauss afirma: quizá tenemos que considerar por qué seguimos siendo judíos, puesto que otras personas pueden decir: ¿Debemos seguir siendo judíos? Aceptando esto, Strauss debía hablar sobre ello, aunque fuera desagradable. Quizá no estaba de acuerdo con la idea misma de huir; era desagradable para un

---

*Modernity: Essays and Lectures in Modern Jewish Thought*, ed. de K. H. Green, State University of New York Press, Albany, 1997, pp. 137-77; para Rosenzweig, véase pp. 146-54. Por descontado, podemos aplicar la observación de Fackenheim sobre la dedicación de Strauss a Rosenzweig de su obra *Spinoza's Critique of Religion* —“algo que no carece en absoluto de importancia”— a su propia dedicación a Strauss de su obra *To Mend the World*.

<sup>82</sup> LEO STRAUSS, ‘Why We Remain Jews: Can Jewish Faith and History Still Speak to Us?’, en *Jewish Philosophy and the Crisis of Modernity*, pp. 311-56. Como Fackenheim parecía pensar, su conferencia tenía tanta relevancia para lo que propuse realizar que debía haber guardado una copia. Hasta que la conferencia fue publicada en 1994, fue fotocopiada y pasó de mano en mano. Apareció por vez primera impresa en *Leo Strauss: Political Philosopher and Jewish Thinker*, ed. de K. L. Deutsch y W. Nicgorski, MD: Rowman & Littlefield, Lanham 1994, pp. 43-79.

<sup>83</sup> La conferencia fue impartida en la Hillel House de la Universidad de Chicago el 4 de febrero de 1962. El título principal, sobre el cual Strauss pensaba que se le solicitaría que hablase, era “¿Por qué seguimos siendo judíos?”. No sabía que también se le pediría que hablara sobre lo que afirma el subtítulo: “¿Puede la fe e historia judías hablarnos a nosotros?” Creía que lo más adecuado era que éste tema fuese tratado solo por teólogos especializados. Pero Strauss repelía especialmente la principal cuestión, “¿Por qué seguimos siendo judíos?”, puesto que pensaba que no era una cuestión significativa: ningún judío culto, orgulloso o digno se entretendría con una cuestión como esta.

<sup>84</sup> Al referirse a la lealtad al judaísmo, Fackenheim acostumbraba a emplear una metáfora cuasi-militar; hablaba de ello como una cuestión de permanecer en el puesto; o también de no abandonarlo o desertar. Véase, por ejemplo, EMIL L. FACKENHEIM, *God's Presence in History: Jewish Affirmations and Philosophical Reflections*, New York University Press, New York, 1970, p. 53: “Si, a pesar de todo, durante aproximadamente dos mil años han resistido a las Buenas Nuevas cristianas incluso pagando el precio de un continuo exilio, ha sido porque la aceptación parecía una traición al puesto judío mientras este mundo no haya sido redimido”. Strauss discute el mismo tema de la lealtad elemental de los judíos a su pueblo en términos de “fidelidad” o del término latino *pietas*.

<sup>85</sup> He suprimido cuestiones personales irrelevantes.

hombre de la integridad de Strauss. Sabéis cuánto valoraba la integridad y todas las virtudes que van aparejadas a ella. Así que comienza diciendo: de acuerdo, ¿puedes huir? Y en esta conferencia muestra que huir sería posible para los individuos, pero no para la totalidad del pueblo judío. Cita la evidencia de la experiencia hispánica. Cuando los judíos se convirtieron en masa, comenzaron a distinguir entre los cristianos que eran de sangre pura y los que no lo eran.<sup>86</sup> Y éste es el modo en que él mismo procede.

Entonces Strauss continua desde allí hasta, finalmente, llegar a la solución liberal del denominado “problema judío” y muestra —esto ha sido desarrollado en otro ensayo que usted conoce<sup>87</sup>— que dicha solución liberal es superior a la totalitaria o a cualquier otra. Pero la solución liberal tiene un precio. La solución liberal implica para Strauss la distinción fundamental entre la esfera pública y la esfera privada. Esto es lo que beneficia a los judíos. Si se admite que otros pueblos sean cristianos, se admite también que los judíos sean judíos; es una cuestión de conciencia privada. Pero esto tiene un precio: si la creencia es privada, entonces constituye un prejuicio. Por ello, el Estado liberal no puede penar el antisemitismo. A esto es a lo que denomina “dilema”.<sup>88</sup> Strauss pasa de este dilema, si no recuerdo mal, al Sionismo. Plantea cuestiones interesantes. Cuando Strauss era joven, pertenecía a la *Beitar*, el grupo juvenil de Jabotinsky.<sup>89</sup> Una vez Jabotinsky fue a visitarles a Berlín, cuando era estudiante. Les preguntó: “¿Qué estáis haciendo?” Y Strauss respondió: “Estamos aprendiendo hebreo y leyendo a Balzac”. Entonces Jabotinsky dijo: “¿Y qué ocurre con la práctica del tiro?” Y hubo un silencio absoluto.<sup>90</sup> Creo que esta fue una experiencia monumental para él.

---

<sup>86</sup> LEO STRAUSS, ‘Why We Remain Jews’, pp. 313-4.

<sup>87</sup> LEO STRAUSS, ‘Preface to *Spinoza’s Critique of Religion*’, en *Jewish Philosophy and the Crisis of Modernity*, pp. 135-144.

<sup>88</sup> LEO STRAUSS, ‘Why We Remain Jews’, pp. 314-8.

<sup>89</sup> *Beitar* (también escrito habitualmente *Betar*) es el movimiento juvenil del revisionismo sionista. Fue iniciado en 1923 por Ze’ev Jabotinsky. Su nombre deriva de la primera Carta a los Hebreos de “Brit Yosef Trumpeldor”, el “pacto de Joseph Trumpeldor”, el pionero judío que fue asesinado por los árabes mientras defendía de un ataque a un pueblo judío de Tel Hai. Sus últimas palabras sobre su muerte inminente tras la defensa del pueblo se encuentran entre las más famosas de la historia sionista, y quizá simbolizan su “pacto”: “No importa. Es bueno morir por nuestra patria”. El periodo durante el cual Strauss se mantuvo activo en el movimiento juvenil sionista revisionista parecería haber sido posterior a 1923, pero no se sabe a ciencia cierta la fecha o circunstancia a asignar a la historia que cuenta sobre Jabotinsky, puesto que continuó expresándose por escrito sobre cuestiones sionistas hasta al menos 1925 y podría haber estado implicado en la política sionista activa (aunque no necesariamente revisionista) incluso durante más tiempo.

<sup>90</sup> Para la propia versión de Strauss, que es levemente diferente, en especial en lo que respecta a lo que sus amigos y él estaban “haciendo”, véase LEO STRAUSS, ‘Why We Remain Jews’, p. 319. Strauss hizo un comentario crítico en el siguiente párrafo de su conferencia sobre la lectura de las novelas de Balzac (al igual que hicieron otros) a algunos de los líderes del movimiento juvenil sionista que eran contemporáneos suyos.

En otra ocasión en vuestra propia *medinah*,<sup>91</sup> en Boston, me sucedió lo mismo. Teníamos una conferencia sobre el Holocausto y Raul Hilberg era uno de los ponentes.<sup>92</sup> Fue atacado a diestro y siniestro por toda clase de personas, quienes decían: la resistencia física no es la única resistencia; también existe la resistencia espiritual a los nazis. Pero se mantuvo en sus trece: lo único a lo que llamaba resistencia es a la resistencia física. Hilberg respondió con estas palabras: “Permíteme hacerte una pregunta. ¿Alguno de los que se encuentran en este lugar posee un arma?” Y entonces hubo silencio absoluto. Dudo que Hilberg fuera alguna vez estudiante de Ze’ev Jabotinsky, pero podría haberlo sido.

En cualquier caso, Strauss continúa en este punto —y creo que el discurso no es aquí demasiado distinto al del prefacio a la obra sobre Spinoza— desde el Sionismo secular al Sionismo religioso. Y es obvio que es mayor su simpatía hacia el Sionismo religioso. Se preguntó (después de haber mostrado simpatía hacia el Sionismo religioso): ¿Por qué son odiados los judíos? (Esto, según creo, deber haber alarmado a todo el mundo). ¿Por qué son odiados los judíos? ¿Por qué existe el antisemitismo?<sup>93</sup> Porque los judíos rechazan los ídolos, y los ídolos son las cosas más valiosas que los paganos poseen. Y entonces Strauss afirma: “Sería bastante impropio para mí citar la oración que es más significativa

---

Había un potencial para excelencia humana verdadera en algunos de ellos, pero entonces desafortunadamente “la sustancia de la vida intelectual de algunos de estos inestimables jóvenes hombres...consistía en su preocupación por personas como Balzac” (Ibíd.). Presumiblemente, Strauss no menciona a Balzac porque escribiera novelas, sino más bien porque su perspectiva sobre los asuntos humanos era harto limitada, por no decir superficial.

<sup>91</sup> Fackenheim emplea la palabra hebrea *medinah* en cierto modo idiosincráticamente (o más bien anacrónicamente). Éste es un término hebreo que significa “procedencia”, “distrito”, “territorio” o “jurisdicción” en el hebreo bíblico; “ciudad” en el hebreo rabínico y medieval; y “Estado” en el hebreo moderno, como en *Medinat Yisrael*, el Estado de Israel. Fackenheim emplea el término con el significado de “ciudad”, mientras que el hebreo moderno utiliza habitualmente *ir*. Si se proponía comunicar alguna idea en particular, o simplemente arrojar luz sobre ella, no está del todo claro.

<sup>92</sup> Raul Hilberg (1926-2007), un escolar americano que fue uno de los primeros historiadores en estudiar seriamente el Holocausto (especialmente gracias al examen de documentos alemanes). Fue controvertido e influyente casi desde el comienzo hasta el final de su vida y de su trayectoria como historiador. Fue el autor de la más famosa *La destrucción de los judíos europeos* (1961; tercera edición: 2003), pero también de *Criminales, Víctimas, Testigos: la catástrofe judía, 1933-1945* (1992), entre otras obras dedicadas al Holocausto. Fackenheim y Hilberg fueron amigos al menos desde finales de los años sesenta o principios de los años setenta del pasado siglo, a pesar de que Fackenheim rara vez siguió a Hilberg en la totalidad de los resultados de su estudio histórico. Fackenheim siempre respetó a Hilberg por su coraje y su asiduidad como escolar y por su obra pionera sobre el Holocausto en una época (especialmente desde finales de los años cuarenta hasta principios de los años sesenta) durante la cual nadie pensó que fuera académicamente respetable hacerlo.

<sup>93</sup> Véase LEO STRAUSS, “Why We Remain Jews”, pp. 320-321. Sobre por qué lo que Strauss originalmente defendió en esta frase debe haber “alarmado a todo el mundo”, o hacerles reír, Fackenheim piensa que debe ser visto como enteramente descabellado y absurdo para su audiencia moderna oír al antisemitismo echar por tierra hasta el rechazo firme de los ídolos por los judíos en la historia antigua.

al respecto”. Y tras ello el editor señala: en este punto, Strauss no la citó; simplemente se refirió a la cita. Y la oración más significativa es la de *Aleinu*,<sup>94</sup> la cual, por descontado, usted conoce, que incluye el pasaje decisivo en el que se narra cómo los ídolos son aplastados. Strauss señala entonces: “Nadie puede decir que no existe una gran nobleza en esta concepción”.

Continúa realizando una pregunta —y en este punto realiza un giro que me permite concluir que Strauss pertenece al nuevo pensamiento, después de todo: “¿Y si uno no puede creerlo?”<sup>95</sup> Como puede percibir, este pensamiento no se habría planteado en la filosofía medieval, en el caso de que sea consistente consigo mismo, porque un pensador medieval la habría tratado de probar. ¿Cómo puede ser probada? En la célebre prueba: seiscientos mil se presentaron en *Har Sinai*,<sup>96</sup> y no podían equivocarse todos, y la línea de testimonio autorizado entre ellos y nosotros se ha quebrado. Éste es el argumento medieval decisivo. Y si quiere escuchar más sobre ello y que provenga de mí, encontrará, por ejemplo, en los *Encuentros* lo que afirmo sobre Maimónides y la *Akeidah*.<sup>97</sup> Maimónides defiende que un hombre como Abraham no habría tenido la voluntad de sacrificar a su hijo a menos que la voz que venía de él hubiera sido indubitable. Ésta es una posición medieval que contrasta de forma brusca con la posición moderna de Kierkegaard hacia la misma cuestión; a saber, que es dubitable: si es Dios el que les habla, o la voz de la ilusión, o el mal, etcétera.<sup>98</sup> Y, por ello, el énfasis en su

---

<sup>94</sup> Una versión completa de la *Aleinu* clásica y antigua se encuentra (restaurada la parte históricamente censurada) en LEO STRAUSS, ‘Why We Remain Jews’, pp. 327-328 (así como traducida por el editor).

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 320, 342-5.

<sup>96</sup> *Har Sinai* es el término hebreo para el Monte Sinaí, que es, claro está, el lugar en que Dios revela los Diez Mandamientos (y la Torá) al pueblo reunido de Israel. Véase Éxodo 19-20 y Deuteronomio 4-6. La versión más famosa de este argumento teológico medieval aparece en J. HALEVI, *Kuzari* I, 11, 19-22, 25, 86-88, 97. Maimónides emplea una versión del mismo argumento en su “Carta a Yemen”. En *Guía de Perplejos* 2.33 con 1.46 parece calificar y convertir en una cuestión de duda si consideraba su lógica tan convincente como parecía a primera vista.

<sup>97</sup> La *Akeidah* (literalmente “atadura”) es el término hebreo tradicional para la historia narrada en Génesis 22, en la que a Abraham le fue ordenado sacrificar a su hijo Isaac, y llegó hasta el punto de “atarlo” al altar. Para elemento del tratamiento de Fackenheim al que se refiere en la grabación, véase E. L. FACKENHEIM *Encounters between Judaism and Modern Philosophy*, pp. 58-9, 69.

<sup>98</sup> Creo que lo que quería decir sobre nuestra condición “dubitable” en tanto que modernos es la siguiente: basados en la ciencia y la historia modernas, y la educación que es coherente con ellas, tendemos a dudar sobre si estos acontecimientos milagrosos relatados fueron verdaderos y, por tanto, se correspondían con la realidad, pero tendemos a creer que podrían haber consistido en una voz ilusoria en el sentido de un engaño, una aparición o un fingimiento de la imaginación. Por ello, tendemos a preguntarnos si estos “milagros” no fueron quizá generados por un truco; magia; el poder de sugestión; drogas alucinógenas; cansancio físico o distorsiones naturales de los sentidos; enfermedad mental; histeria o engaño colectivos; etcétera. Véase S. KIERKEGAARD, *Temor y temblor*, trad. de J. Gringberg, Losada, Buenos Aires, 2008, pp. 60-61.



*totalidad* se desplaza desde el argumento medieval sobre la base de la autoridad al argumento moderno con respecto a un mandamiento que es objetivamente incierto.

Después de ello, Strauss plantea la cuestión: “¿Y si ustedes no pueden creer?” Ésta es una cuestión moderna. Y si entonces se preguntan: ¿En qué se basan? ¿En qué se basan si lo creen, o si no lo creen? Si lo creen, dan el “salto de la fe”; si no lo creen, no lo dan. Al concluir la conferencia, Strauss señala: todavía se puede decir que es un “engaño noble.”<sup>99</sup> Que es un “engaño noble” —que el judaísmo es una “engaño noble”— puede ser dicho desde un punto de vista objetivo, o se podría incluso mantener en suspenso. Pero definiendo que en este punto en particular Strauss se desplaza hacia el nuevo pensamiento.

Esto deja, claro está, abierta una gran cuestión a la que no he tratado de responder. (O quizá traté de responder a ella. Puede comprobarlo usted mismo en lo que he dicho anteriormente en la grabación). Y esta cuestión es: si Strauss es un nuevo pensador en el ámbito de la teología, ¿lo es también en el ámbito de la filosofía? ¿Cuál es su posición con respecto a los griegos? Se trata de problemas de gran alcance. Como señalé al comienzo, la cuestión más significativa de mi debate con Strauss es planteada solo al término del libro [*To Mend the World*]<sup>100</sup> y, en particular, en el capítulo sobre el *tikkun* en filosofía;<sup>101</sup> a saber, cuando afirma (de forma muy platónica) que es más seguro concebir lo inferior en términos de lo superior que lo superior en términos de lo inferior. (Esto se encuentra por descontado en el prefacio a la obra sobre Spinoza).<sup>102</sup> Por mi parte, no quisiera concebir lo superior en términos de lo inferior, pues ello podría implicar que el más noble compromiso podría ser <sup>103</sup> resultado de alguna clase de proyección psicológica (Freud), de un mecanismo económico (Marx) o de elementos similares. Por eso señalo que en esto no estamos en desacuerdo (es decir,

---

<sup>99</sup> La memoria de Fackenheim no es rigurosa, y su lenguaje difiere muy poco —aunque significativamente— del de Strauss. Señala que Strauss dice “una noble ilusión”, mientras que en “Why We Remain Jews” (pp. 327-329) Strauss dice en realidad “una noble engaño”. Aunque esto puede constituir una diferencia significativa entre la concepción de Fackenheim de lo que Strauss dice y lo que Strauss realmente ha tratado de expresar, a mi juicio esto es solo un lapsus y, por ello, he cambiado el lenguaje por el de Strauss.

<sup>100</sup> El editor ha añadido el título *To Mend the World* para clarificar qué es a lo que Fackenheim se refiere con “el libro”.

<sup>101</sup> Véase EMIL L. FACKENHEIM, *To Mend the World*, pp. 262-264.

<sup>102</sup> Véase LEO STRAUSS, ‘Preface to Spinoza’s Critique of Religion’, en *Jewish Philosophy and the Crisis of Modernity*, p. 138. Las palabras exactas de Strauss son: “Es más seguro tratar de comprender lo inferior a la luz de lo superior que lo superior a la luz de lo inferior. Al hacer esto último se distorsiona necesariamente lo superior, mientras que al hacer lo primero no se priva a lo inferior de libertad para revelarse completamente como lo que es.”

<sup>103</sup> Las palabras “podría ser” es especulativa; no se distinguen con claridad en la grabación.



no hay duda de que no es seguro concebir lo superior en términos de lo inferior).<sup>104</sup>

El problema reside en si la alternativa es también correcta; esto es, en si al concebir lo inferior en términos de lo superior, lo inferior muestra por sí mismo aquello que es. Esto es presumiblemente platónico; es el *Yevanim*.<sup>105</sup> El mal es confuso y nos llega de muchas formas, de ahí que miremos al bien. Y vemos el mal —es decir, lo que no es bueno— y seguimos estando condenados en sus propios términos. Pero, ¿y si hubiera mal en el mal?<sup>106</sup> ¿Y si existe un mal que amenaza al bien mismo? Diría que Platón no consideró en modo alguno el mal demoníaco. Por esta razón, el principal argumento de mi libro afirma que en términos generales, incluso el mal demoníaco, no puede cambiar la singularidad del mal del Holocausto. No sé si se aceptará alguna vez esto; tampoco sé si alguien lo aceptará alguna vez. Intento desarrollar este punto en capítulos anteriores del libro. Cuando el Holocausto aparece en el mundo, y cuando el pensamiento filosófico trata de comprender sus motivos, movimientos, en círculos, no puede hacer nada más que rechazar ese mundo. El mal demoníaco del que los teólogos habían hablado, había sido un mundo, el mundo del Holocausto, que amenaza con destruir nuestro mundo.<sup>107</sup>

Así que el movimiento platónico es diferente de mi posición, y ello significa que el platónico mira hacia el bien. Y si mira hacia el bien, es

---

<sup>104</sup> Para clarificar lo que Fackenheim dice en este punto del desarrollo de su debate con Strauss, el editor ha añadido las palabras entre paréntesis.

<sup>105</sup> *Yevanim* es el nombre hebreo para los griegos. Sin duda siguiendo el espíritu de Strauss, Fackenheim se refiere a los grandes filósofos de la antigua Grecia, y a Platón y Aristóteles especialmente.

<sup>106</sup> Resulta difícil averiguar exactamente lo que Fackenheim trata de afirmar con esta oración: “Pero, ¿y si hubiera mal en el mal?” Sugiero que lo que Fackenheim quiere decir con ello es lo siguiente: un mal como el demoníaco *no* es solo una confusión del bien que puede ser clarificada, gracias a lo cual se disperse o se disipe su mal; y un mal como el demoníaco *no* es solo una mayoría desagregada a la que necesita mostrarse cómo es realmente una mayoría; y, de forma similar, un mal como el demoníaco *no* es solo un todo fragmentado cuyas partes únicamente necesitan ser unidas otra vez en el orden correcto. En el caso del “mal en el mal”, lo que es malo es inextricablemente intrínseco a lo que es malo: no puede ser “redimido” mediante una clarificación de lo que ha sido oscurecido, y no puede ser redimido siendo unido de nuevo, o puesto en el orden adecuado para que, de un modo o de otro, muestre su aspecto bueno, o muestre el bien que es su fin y al cual quiere alcanzar a pesar de que su hacedor se haya equivocado en lo concerniente a los medios adecuados.

<sup>107</sup> Fackenheim dice: “el mundo del Holocausto...amenaza con destruir nuestro mundo” porque permanece sin ser reconocido por lo que es, es decir, un *Eregneis* (por emplear el término heideggeriano, cuya concepción Fackenheim adapta a sus propios propósitos) o un acontecimiento ontológico que ascendió a un “mundo” en el que algo del ser nos ha sido revelado, cuyo conocimiento es vital para nosotros. Amenaza al mundo humano en su totalidad porque, debido a su aceptación gradual como una posible vía humana, es el sutil e insidioso trabajo más extenso de su mal: oscurece el imperativo de la resistencia —que no ha sido todavía adecuadamente reconocido— como la única vía verdaderamente humana que emergió de este acontecimiento momentáneo y singularmente demoníaco para liberarnos de él. Véase *To Mend the World*, pp. 172-180.

como un filósofo que emerge de la caverna completamente de nuevo —a la que una vez más había sido arrojado— pero es la *misma caverna*, y es la *misma* luz fuera de la caverna.<sup>108</sup>

Si ahora dice —que es a lo que me he visto conducido a decir— que ha ocurrido un mal sin precedentes, entonces no podemos sino sumergirnos en él, si es que queremos enfrentarnos a él. No lo podemos ignorar, y no podemos clasificarlo bajo el “mal-en-general”, ni siquiera bajo el “mal-demoníaco-en-general”. Entonces, naturalmente, después de habernos sumergido en ese encuentro, el mundo en el que nos encontramos es el mismo.

Ahora podría decir que mi argumentación sigue la de Strauss en ese capítulo del libro, del mismo modo que la de Heidegger. Y ellos son los únicos pensadores a los que tomo en serio.<sup>109...110</sup>

**Traducción de Víctor Páramo Valero**

---

<sup>108</sup> Con respecto a la “luz” por la que se escapa de la caverna, además de PLATÓN, *República* 514a-518b, 539e, véase E. L. FACKENHEIM, ‘The Historicity and Transcendence of Philosophical Truth’, en *The God Within: Kant, Schelling, and Historicity*, ed. de John Burbidge, University of Toronto Press Toronto, 1996, p. 163.

<sup>109</sup> Si debemos tomarnos al pie de la letra esta afirmación de Fackenheim, la cual sirve como una suerte de breve declaración concluyente pero sinóptica, sostiene que el capítulo 12 de la Parte IV de *To Mend the World* (‘On Philosophy after the Holocaust’, pp. 262-267, si no más allá de esta última página), es un *Auseinanderstezung* dedicado a un debate con Strauss. Por mi parte, sugeriría que éste trataba sobre la naturaleza y el futuro de la filosofía tras el Holocausto. De forma similar, sostiene que en el mismo capítulo (así como en los capítulos 1-11 de la Parte IV, desde ‘Spinoza, Rosenzweig and Heidegger on Death’ a ‘Hitoricity, Hermeneutics, and *Tikkun Olam* after the Holocaust’, pp. 49-262), conduce a un debate prologando y fundamental con Heidegger. Sugeriría que este debate está focalizado principalmente en la naturaleza del Holocausto como un acontecimiento históricamente ontológico, como un *Ereignis*, o como un advenimiento-acontecimiento en la historia del Ser, que rompe con la vida humana para siempre y casi —pero no lo suficiente— fatalmente, incluso si su potencial para ser fatal para la humanidad no es todavía exhaustivo, y debe ser investigado. Heidegger diagnosticó los contornos difusos de su posibilidad pero al mismo tiempo no podía percibirlos, reconocerlos o comprenderlos como acontecimientos radicalmente momentáneos, a pesar de que ocurrieron precisamente alrededor suyo.

<sup>110</sup> He suprimido asuntos personales irrelevantes.

# QUÉ DIFÍCIL ES MORIR

JENNY STRAUSS CLAY

**Resumen:** En un análisis exhaustivo del libro XXII de *La Ilíada*, la autora trata de mostrar la recurrencia de la muerte como un proceso de duelo que pone a prueba el heroísmo de Héctor, cuya falta de preparación para morir, que definitivamente no enseña la filosofía, explica la incapacidad para decidir del protagonista y la tragedia para la comunidad a que afecta y que repite la lección del amor a la vida entendido como temor a la muerte en el único de los mundos posibles.

**Abstract:** *By exhaustively analyzing the book XX of The Iliad, this essay intends to show up the recurrence of the death understood as a grieving process that tries out the Hector's heroism, whose unreadiness to die, which philosophy ultimately does not teach, explains his own inability to make a decision as well as the tragedy to the community affected by him by teaching the love for life as the fear of death in the only possible world.*

**Palabras clave:** *La Ilíada*, Héctor, gloria, comunidad, tragedia.

**Key words:** *The Iliad, Hector, glory, community, tragedy.*

149

In memoriam 11 de septiembre, 2001

El Libro 22 de *La Ilíada* sólo tiene una acción: la muerte de Héctor, su preparación y sus inmediatas consecuencias. Este episodio constituye el último duelo y combate a muerte del poema y supone, así, la culminación de todas las muertes que lo han precedido. Como tal, enumera cada motivo y tema de los grandes enfrentamientos que se encuentran en otras partes de *La Ilíada*; y, al mismo tiempo, extiende, varía y profundiza todos aquellos duelos previos. No obstante, es único entre todos los libros de *La Ilíada* en su enfoque sobre la vida interior de un hombre. En efecto, Héctor es sumaria y convencionalmente asesinado por Aquiles;<sup>111</sup> pero la matanza en sí del príncipe troyano forma un anticlímax comparada con el

---

<sup>111</sup> NICHOLAS RICHARDSON, *The Iliad: a commentary, vol. 6: books 21-24*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993: “La lucha es notablemente breve... Su brevedad contrasta con la lentitud de la preparación”, p. 105.

drama mucho mayor que la precede, uno que más que ningún otro define el sentido del heroísmo de *La Ilíada*. Pues, según *La Ilíada*, el heroísmo no se define como lo que usualmente se considera valentía, es decir, arrojo. Más bien, significa despojarse finalmente de toda ilusión, de toda esperanza, y mirar a la muerte a la cara y estar preparado para morir. En el Libro 22, Homero revela lo difícil que es tomar esa decisión. Paso a paso, Héctor llega al despojo total hasta que su desnuda humanidad acepta y abraza finalmente su propia muerte.

Gran parte de la decisión de Héctor está incluida en un largo monólogo cuya tipología ha estudiado Fenik.<sup>112</sup> Los cuatro parlamentos de tipo iliádico, que comienzan con la frase ὦ μοι ἐγών, tienen lugar cuando un solo guerrero hace frente a probabilidades desiguales; en el siguiente monólogo, él considera las posibles alternativas de la retirada o la confrontación. El verso ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα φίλος διελέξετο θυμός (“pero, ¿por qué debate mi corazón estos asuntos?”) introduce la decisión final de huir o plantar cara. Un símil que compara un animal con un hombre usualmente precede a la escapada exitosa del guerrero. La comparación de Fenik de estos “ingredientes básicos” revela “la interacción entre tipología y variación”, así como “la riqueza y sutileza del dibujo del personaje de *La Ilíada*.”<sup>113</sup> En cada caso, el resultado varía: Ulises, ciertamente, sí escapa, pero sólo después de despachar a un buen número de troyanos y quedar herido;<sup>114</sup> Menelao, por otra parte, primero se retira, pero hace un llamamiento para que lo socorran refuerzos y así rescatar el cuerpo de Patroclo.<sup>115</sup> El soliloquio de Agenor al final del Libro 21<sup>116</sup> ofrece lo que Fenik llama “un doblete anticipatorio”<sup>117</sup> del parlamento de Héctor, que sigue menos de doscientos versos más adelante. Al igual que Héctor, Agenor contempla la opción entre intentar huir hacia la seguridad de las murallas o alejarse cruzando la llanura en dirección al Ida. Su parlamento también contiene elementos de fantasía, ya que él imagina su fuga (“Y por la noche, me limpiaría el sudor en el río y, refrescado, emprendería mi camino a casa hacia Ilión...”), pero pronto se da cuenta de que tales fantasías no se cumplirán: en cualquier caso, Aquiles, el de los pies ligeros, lo alcanzará. Mientras Agenor se prepara para luchar, sin embargo, en el último minuto, Apolo lo rescata de una muerte segura al dirigir a Aquiles a una persecución absurda. La intervención divina que permite escapar a Agenor contrasta amargamente con el divino engaño y abandono que se ejerce sobre Héctor. Finalmente, en contraste con todas

---

<sup>112</sup> BERNARD C. FENIK, *Homer, Tradition and Invention*, Leiden, Brill, 1978, pp. 68-90; Cf. WOLFGANG SCHADEWALDT, *Von Homers Welt und Werk* (orig. publ. 1944), Stuttgart, 1965, pp. 300-301.. Fenik argumenta, con razón, creo, que estos parlamentos demuestran que los personajes homéricos toman decisiones de forma genuina.

<sup>113</sup> B. FENIK, *Homer, Tradition and Invention*, p. 71.

<sup>114</sup> *La Ilíada*, l. 11, vv. 404-488.

<sup>115</sup> *Ídem*, l. 17, vv. 91-122.

<sup>116</sup> *Ídem*, l. 21, vv. 553-570.

<sup>117</sup> B. FENIK, *Homer, Tradition and Invention*, p. 79.

las secuencias de monólogo que lo preceden, el resultado es diferente en el caso de Héctor: él no escapa.<sup>118</sup>

Durante doscientos versos el poeta explora los procesos mentales del héroe condenado.<sup>119</sup> No es fortuito que Homero debiera colmar de atenciones a este personaje en particular más que a otro: hace tiempo que Aquiles ha aceptado su muerte; Sarpedón recibió una exención especial *post-mortem* porque era el hijo de Zeus; y el pobre Patroclo nunca supo qué le golpeó. Sin duda, cada guerrero debe afrontar en cierto sentido la posibilidad de morir cada vez que entra en combate, pero sólo con Héctor se centra el poeta en la elección consciente del héroe. Interpretando esta escena, los comentaristas hablaron a veces sobre el defecto trágico de Héctor, su *hybris*, su sentido fatídico de la vergüenza y su cruel engaño a manos de los dioses.<sup>120</sup> No importa lo válidos que estos términos puede que sean, me parece que carecen de algo esencial: el movimiento dinámico del episodio, que, a través de una serie de parlamentos y acciones, tanto en el plano divino como el humano, retrata y dramatiza el implacable progreso psicológico hacia su propia muerte. Tracemos ese movimiento.

Mientras los troyanos huyen hacia la ciudad antes de la embestida de Aquiles “como cervatillos”, “un fatídico destino hizo que Héctor permaneciera allí ante Ilión junto a las puertas esceas”. Durante casi dos libros, Apolo ha cuidado a Héctor de Aquiles. Poco antes, el dios había distraído a Aquiles con un truco para que el resto de los troyanos pudiera escapar con éxito dentro de las murallas. Se deja fuera a Héctor solo. Primero Príamo, y luego Hécuba le ruegan que se resguarde en las murallas. Ni sus argumentos en nombre de la ciudad y la familia ni sus enternecedores llamamientos por piedad consiguen persuadir a Héctor, “pero él esperó mientras el gigantesco Aquiles se acercaba” (92). La aproximación de Aquiles se ve a través de los ojos de Héctor.<sup>121</sup> De hecho, mucho del poder emocional de este episodio deriva de que nosotros lo visualicemos a través de la perspectiva de Héctor.

---

<sup>118</sup> B. FENIK, *Homer, Tradition and Invention*, p. 83, señala otra anomalía en el pasaje de Héctor: en otra parte el símil ennoblecedor aparece justo después de que el héroe tome su decisión, mientras que el de Héctor acontece *antes* de su monólogo e implica a un animal no conocido de otro modo por su valentía: una serpiente. Ver abajo, p. 9.

<sup>119</sup> *La Iliada*, l. 22, vv. 90-305.

<sup>120</sup> Por ejemplo, J. M. REDFIELD, *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Duke University Press, Durham, 1975, p. 109, para quien Héctor es “el verdadero héroe trágico del poema”. “La historia de Héctor... es la historia de un hombre algo mejor que nosotros mismos que cae en su propio error”; J. DE ROMILLY, *Hector*, Editions de Fallois, Paris, 1997, pp. 99-105 y 121.. Sobre la escena en general, M. W. EDWARDS, *Homer: Poet of the Iliad*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987, pp. 287-300.

<sup>121</sup> Tanto la carga emocional *πελώριον* y la deixis espacial de ἄσσον ἰόντα revelan el ángulo de visión. Cf. I. J. F. DE JONG, *Narrators and focalizers: the presentation of the story in the Iliad*, Bristol University Press, London, 1987, p. 273, n. 84, quien también nota que “durante el momento del monólogo de Héctor, él [Aquiles] ha llegado lo suficientemente cerca (131: σχεδόν) para que él [Héctor] discierna detalles: el casco de Aquiles y, sobre todo, la temerosa lanza del pelida”.



Un extraño símil describe al expectante Héctor: parece una serpiente, que se ha alimentado de “drogas malignas” que le despiertan una furia terrible, esperando al acecho enroscado cerca de su guarida;<sup>122</sup> ni se considera una bestia muy valiente ni enfrentarse a ella exige gran valentía.<sup>123</sup> Además, la mención repetida de la cercana guarida enfatiza para Héctor<sup>124</sup> la proximidad de fuga y seguridad dentro de las murallas, mientras que el veneno que la serpiente ha tomado y la rabia que inspira sacan no sólo el carácter amenazante de la serpiente, sino también su muerte inminente.<sup>125</sup> Puede que Héctor todavía sea mortífero, pero también se está muriendo.

Solo ante Troya e ignorando las súplicas de sus padres, Héctor primero reflexiona sobre su propia imprudencia al rechazar el consejo de Polidamante, quien le había advertido que trajera a los troyanos al interior de la ciudad, aprovechando la oscuridad, tan pronto como Aquiles regresara a la batalla:

“ὦ μοι ἐγών, εἰ μὲν κε πύλας καὶ τείχεα δύω,  
Πουλυδάμας μοι πρῶτος ἐλεγχεῖν ἀναθήσει,  
ὅς μ' ἐκέλευε Τρωσὶ ποτὶ πτόλιν ἠγήσασθαι  
νύχθ' ὑπο τήνδ' ὀλοήν ὄτε τ' ὄρετο δῖος Ἀχιλλεύς.  
ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην· ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν.  
νῦν δ' ἐπεὶ ὄλεσα λαὸν ἀτασθαλίῃσιν ἐμῆσιν,  
αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἐλκεσιπέπλους,  
μή ποτέ τις εἴπησι κακώτερος ἄλλος ἐμεῖο·  
Ἔκτωρ ἦφι βίηφι πιθήσας ὄλεσε λαόν.  
ὥς ἐρέουσιν· ἐμοὶ δὲ τότ' ἂν πολὺ κέρδιον εἶη  
ἄντην ἢ Ἀχιλῆα κατακτείναντα νέεσθαι,  
ἢ ἐκεν αὐτῷ ὀλέσθαι εὐκλειῶς πρὸ πόλης.

Ay, si entrara por las puertas y murallas,  
Polidamante será el primero en insultarme,  
él, que me instó a liderar a los troyanos hacia la ciudad  
cuando el brillante Aquiles se alzó durante esta noche maldita.  
Ahora, desde que he traído destrucción sobre mi ejército de forma temeraria,  
me avergüenzo de hacer frente a los hombres y mujeres troyanos arrastrando  
sus  
ropajes,

<sup>122</sup> H. FRÄNKEL, *Early Greek Poetry and Philosophy*, Oxford, 1977, p. 69, interpreta que la serpiente tiene una cría —¿que está protegiendo?; W. LEAF, *Commentary on the Iliad*, 1900-1902, v. 2, p. 437, observa el carácter ambiguo del símil, que refleja la irresolución de Héctor saliendo más claramente a la superficie en su soliloquio.

<sup>123</sup> *La Ilíada*, l. 3, vv. 33-37, donde Paris se paraliza por el miedo ante la aproximación de Menelao.

<sup>124</sup> *Homer, Iliad*, ed. de W. LEAF, Macmillan, London, 1900-1902, 2, p. 437, observa: “en esas circunstancias, una serpiente preferiría claramente retirarse al agujero”. Al igual que Héctor.

<sup>125</sup> Generalmente, los comentaristas se refieren a la creencia —probablemente derivada de este preciso pasaje— de que las serpientes adquirieron su veneno de la ingesta de hierbas venenosas. No comentan los posibles efectos del veneno sobre la propia serpiente.

en caso de que algún día alguien que es mi inferior diga: “Héctor, poniendo su fe en su propia fuerza y poder, destruyó su ejército”. Así dirán. Mucho mejor entonces para mí después de matar a Aquiles cara a cara, regresar a casa o que me mate ante la ciudad con mi buena fama.”<sup>126</sup>

¿Cómo deberíamos interpretar las reflexiones de Héctor aquí? En el Libro 6, Héctor había pronunciado su extremo pudor ante los troyanos con un verso similar,<sup>127</sup> pero la situación era bastante distinta. Allí, su esposa le había instado a quedarse dentro de las murallas troyanas y resistir; Héctor rechazó su súplica porque parecería un vago cobarde si se quedaba. Debe salir al campo de batalla a luchar al frente. Aquí se invierte la situación: Héctor, el único troyano que todavía permanece fuera de la ciudad, se niega a volver por miedo a los insultos de sus inferiores y por la vergüenza de su exceso de confianza y error de cálculo. Muchos críticos han visto a Héctor demasiado preocupado por su reputación; otros, que todos los personajes de Homero están igualmente obsesionados. Pero hay una contradicción más profunda: Príamo ya ha planteado el caso obvio de que la salvación de Troya y su pueblo, así como la de su familia, dependen de la supervivencia de Héctor. La horripilante descripción que hace el anciano rey de su propia muerte y mutilación demostró vívidamente las obligaciones de Héctor para con todos aquellos que dependen de él, y en comparación muestra como superficiales los sentimientos actuales de vergüenza y remordimiento del héroe. El posible maltrato de sus inferiores por un comprensible error de juicio no parecería invalidar las reivindicaciones legítimas de su comunidad.<sup>128</sup> Sin embargo, Adkins afirma que las dos “situaciones se tratan del mismo modo precisamente<sup>129</sup>” porque para Homero cuentan más los resultados que las intenciones. Pero, de hecho, la consecuencia de las reflexiones de Héctor sobre *aidôs* en el Libro 6 y en el Libro 22 lleva a diferentes conclusiones, a diferentes consecuencias, se podría decir. Mientras que en el pasaje anterior Héctor vuelve a la batalla, en el Libro 22, a pesar de las aparentes bravuconadas de sus palabras,<sup>130</sup> no se enfrenta a su adversario. Aparentemente, el argumento de *aidôs* es insuficiente —como atestigua la subsiguiente huida de Héctor. Aquí, Homero presenta el primero de varios ejemplos de razonamiento imperfecto por parte de su héroe que sirven para poner de manifiesto su elección final. Es significativo que,

<sup>126</sup> *La Ilíada*, l. 22, vv. 99-110.

<sup>127</sup> *Ídem*, l. 22, v. 105 en paralelo con l. 6, v. 442.

<sup>128</sup> El anotador bT en el verso 99 apunta que el pasaje “revela lo que puede ser una *philotimia* maligna, pues Héctor parece porque no quiere escuchar que un inferior le llame despreciable. Aunque el razonamiento surge de una intención noble, no tiene sentido, ya que quiso enmendar un error con otro”.

<sup>129</sup> W. H. ADKINS, ‘The parental ethos of the Iliad’, en *Merit and responsibility*, Clarendon Press, Oxford, 1960, p. 48.

<sup>130</sup> “para mí sería mucho mejor o regresar a casa habiendo matado a Aquiles cara a cara, o morir gloriosamente ante la ciudad”, (108-10).

cuando Héctor se prepara al fin para morir, los pensamientos de deshonra y fracaso no tienen cabida.

Bruscamente, el monólogo de Héctor ahora toma un inesperado giro mientras se imagina otra opción, que resultará no sólo más problemática que la última, sino que además la contradice. Héctor comienza fantaseando sobre la posibilidad de desarmarse él mismo y ofrecerse para hacer un trato con Aquiles: dejar que Helena y sus pertenencias regresen a los atridas, mientras el resto de los griegos dividan toda la riqueza de Troya sin retener nada.<sup>131</sup> Las reflexiones de Héctor recuerdan otro episodio de un libro previo: la súplica de Licaón,<sup>132</sup> que forma en sí mismo el clímax de una serie de semejantes ruegos rechazados. Pero más importante para evaluar el estado mental de Héctor es el eco del Libro 3, donde Paris y Menelao se baten en duelo para decidir el destino de Helena y, de esa manera, poner fin a la guerra.

Desde hace tiempo se ha reconocido que, lógicamente, este duelo entre el esposo y el seductor pertenece a una fase inicial del conflicto, pero que Homero —con algo de torpeza— lo insertó allí para que su poema, ostensiblemente limitado a la ira de Aquiles, de hecho, pudiera abarcar toda la Guerra de Troya. Las reflexiones de Héctor son, así, no sólo inoportunas, también ignoran todo el curso de la guerra durante la cual el asunto de Helena se ha trascendido. Finalmente, su referencia al *gerousios horkos* recuerda al juramento que precedió al duelo en el Libro 3 y su subsiguiente quebrantamiento. Por supuesto, Héctor reconoce rápidamente la locura de semejante trato. Una vez se ha desarmado, Aquiles lo matará *in situ* como a una mujer. La imagen femenina se desarrolla más al darse cuenta Héctor del absurdo de su esperanza; entre él y Aquiles no puede haber parloteo frívolo, como el que hay entre un joven y una doncella. Evocando *in extremis* esta rutina tan relajante y repitiendo la frase “joven y doncella”, Héctor se entretiene en esta inofensiva pero encantadora actividad alejada de su situación inmediata.<sup>133</sup> Pertenece a otro mundo, un mundo que Héctor nunca verá otra vez. El monólogo de Héctor concluye con la decisión de enfrentarse a su oponente “para que podamos ver de cuál de nosotros puede alardear el olímpico.” Pero Héctor no se encuentra todavía “decidido a morir.”

Al igual que con anterioridad, las palabras valientes del héroe son sólo eso. Aquiles se aproxima, en los ojos de Héctor, a la mismísima imagen del dios de la guerra, blandiendo la lanza pélida de fresno y la armadura moldeada por Hefesto, reluciendo como el fuego ardiente y el sol naciente —todos, elementos que enfatizan el estatus sobrehumano de

---

<sup>131</sup> Véase, a propósito de la ciudad asediada por el escudo de Aquiles, *La Ilíada*, l. 18, vv. 511-512. Schadewaldt observa que esta larga oración con su acumulación de detalles es “un modo de huida del alma hacia las murallas de Troya” (WOLFGANG SCHADEWALDT, *Von Homers Welt und Werk*, p. 302).

<sup>132</sup> *Ídem*, l. 21, vv. 64-120.

<sup>133</sup> La repetición parece ser una característica del parlamento de Héctor. Cf. ὄλεσα λαόν (l. 22. v. 104) y ὄλεσε λαόν (l. 22. v. 107) y l. 20. vv. 371-72.

Aquiles y la desigualdad entre los combatientes. Héctor corre.<sup>134</sup> Los críticos se han asombrado por la pérdida de nervio de Héctor e incluso han presentado excusas por su conducta.<sup>135</sup> Pero la huida de Héctor es meramente la manifestación física de lo que ya ha salido de sus palabras: no está todavía preparado para morir. Enfrentado a un oponente divino que se parece más que nada a las fuerzas elementales de la naturaleza, Héctor corre y, por tanto, demuestra su humanidad.

Homero extiende la propia persecución a través de varios mecanismos que funcionan no sólo para incrementar el suspense, sino también para extender el tiempo narrativo que la caza requiere. La higuera por la que los corredores pasan no es meramente un rasgo arbitrario del paisaje, sino que recuerda al intento vano de Andrómaca de persuadir a su marido para defender Troya desde dentro, reuniendo sus fuerzas en el punto más vulnerable de las murallas de la ciudad junto a la higuera.<sup>136</sup> No sólo nos recuerda ese momento doloroso, la última vez que esposo y esposa se ven vivos, sino que también sirve para recordarnos una oportunidad perdida y una estrategia alterna, ahora ya no posible.

Como la anterior referencia melancólica a los amantes, la digresión que describe los manantiales en los que las troyanas solían hacer la colada alude a una domesticidad anterior: “antes, cuando había paz, antes de que los hijos de los aqueos vinieran.”<sup>137</sup> El escenario de Troya se ve, o como los especialistas en narratología podrían decir, se focaliza, a través de los ojos de Héctor. Para él, el famoso paisaje denota apegos familiares y quehaceres domésticos.

Los símiles también puntúan la acción, algunos bastante convencionales, como la persecución del halcón y la paloma<sup>138</sup> y el rastreo sin tregua de un perro de caza por un cervatillo;<sup>139</sup> en ambos casos, Aquiles es el perseguidor y Héctor su desafortunada presa. Pero también está la imagen opuesta que subraya la diferencia entre un certamen atlético por un premio y esta carrera macabra por la vida de Héctor, con la divina audiencia desempeñando el papel de fanáticos de los deportes.<sup>140</sup>

---

<sup>134</sup> Nótese el juego de palabras τρόμος, τρέσε, de Héctor y el símil en el que se le compara con un τρήρωνα πέλειαν (l. 22. vv. 136-43).

<sup>135</sup> W. SCHADEWALDT, *Von Homers Welt und Werk*, pp. 304-06, mientras cree por una parte que la huida de Héctor es invención de Homero, por otra parte habla de la debilidad de Héctor y señala que muchos de sus héroes —incluso Aquiles— tienen sus momentos débiles. Pero él pasa por alto el punto esencial: ninguno decide permanecer firme y luego huir.

<sup>136</sup> (l. 6. v. 443). La higuera también se menciona en l. 11. v. 167 como punto de referencia en el ataque a Troya de Agamenón.

<sup>137</sup> ¿Es la repetición de πρίν, en la línea 156, característica del estilo de discurso de Héctor? Pero cf. l. 9, v. 403.

<sup>138</sup> *Ídem*, vv. 139-42.

<sup>139</sup> *Ídem*, vv. 189-93.

<sup>140</sup> *Ídem*, vv. 159-65. Sobre los dioses espectadores del sufrimiento humano, ver J. GRIFFIN, *Homer on life and death*, Oxford University Press, New York, 1980, pp. 179-204.

La serie culmina con el símil único de la pesadilla,<sup>141</sup> que, de nuevo, se ve desde la perspectiva de Héctor; es la pesadilla de Héctor.<sup>142</sup> Pues, mientras la imagen podría aplicarse tanto al perseguidor como al perseguido, nuestro foco a lo largo de la escena se ha situado en el estado interior de Héctor, mientras que a Aquiles se le presenta externamente tal y como él se le aparece a Héctor.

Dos escenas divinas interrumpen la persecución, ambas parecen simultáneamente superfluas y someras. Primero, mientras los dioses están observando a la raza mortal, Zeus siente pena por Héctor y pregunta si deberían salvar al hombre que ha mostrado tal extraordinaria piedad hacia ellos. La escena recuerda al episodio previo de Sarpedón, y Atenea aquí responde con las mismas palabras que usó allí Hera en respuesta a la propuesta de Zeus.<sup>143</sup> Pero Héctor no es Sarpedón, ni comparte el parentesco de éste con Zeus, ni mucho menos la conexión de Aquiles con su diosa madre. El paralelismo de las dos escenas destaca sus diferentes circunstancias y sirve para subrayar la mortalidad de Héctor. Mientras que hace tiempo que Aquiles ya ha escogido la muerte, y Patroclo — literalmente— nunca supo qué le golpeó, Héctor debe llegar a un punto en el que escoger, o por lo menos resignarse ante, su propia muerte. A través de Héctor, Homero hace que compartamos la huida feroz por esa decisión, una lucha basada en un profundo amor a la vida y una honda comprensión de la mortalidad humana.

156

Por la parte de los dioses, Zeus responde a la indignación de Atenea: “Alégrate, querida hija, no estoy hablando con mucha seriedad”. Esto es muy extraño. Zeus parece declarar que no toma su propia propuesta en serio<sup>144</sup>. Entonces, ¿por qué lo hace? ¿Es sólo una broma sin gusto? No, en su modo característico, Homero nos *muestra*, más que meramente describirnos, la desesperanza de la situación de Héctor.<sup>145</sup> Pero, incluso así, por la parte de los seres humanos, Héctor no ha abrazado todavía su destino; tal y como muestran las acciones, todavía no está listo para morir.

---

<sup>141</sup> *Ídem*, vv. 199-201.

<sup>142</sup> Héctor es el sujeto tanto del verso que precede el símil como del que viene después. La repetición obsesiva de δύνатаι φεύγοντα διώκειν... δύνатаι ύποφεύγειν... διώκειν... δύνάτο también es característica del patrón de pensamiento de Héctor. *Homer, Iliad*, ed. de W. LEAF, 2, p. 617, piensa que los versos son añadidos más tarde. Cf. M. EDWARDS, *Homer: Poet of the Iliad*, p. 294: “el cuarto símil nos introduce en la mente de Héctor”.

<sup>143</sup> *La Iliada*, l. 22, vv. 179-181 en paralelo al l. 16, vv. 441-443.

<sup>144</sup> Richardson califica las palabras de Zeus como “muy informales” (NICHOLAS RICHARDSON, *The Iliad: a commentary, vol. 6: books 21-24*, p. 126). Pero compárese con *La Iliada*, l. 8, vv. 39-40, donde Zeus dirige las mismas palabras a Atenea; allí, sin embargo, él está sonriendo.

<sup>145</sup> NICHOLAS RICHARDSON, *The Iliad: a commentary, vol. 6: books 21-24*, p. 126: “este debate... sirve a la función dramática de representar de nuevo para nosotros el proceso de toma de decisión divina que sella la condena de Héctor, justo al tiempo que el peso de los hados (208-13) da a esto una expresión visual definitiva”. Cf. REUCHER, *Die situative Welttsicht Homers: Eine interpretation der Ilias*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983, p. 402.



“ὄσσάκι δ’ ὀρμήσειε πυλάων Δαρδανιάων  
ἀντίον ἀΐξασθαι εὐδμήτους ὑπὸ πύργους,  
εἷ πὼς οἱ καθύπερθεν ἀλάλκοιεν βελέεσσι,  
τοσσάκι μιν προπάροιθεν ἀποστρέψασκε παραφθᾶς  
πρὸς πεδίον· αὐτὸς δὲ ποτὶ πτόλιος πέτετ’ αἰεὶ.

Cuántas veces se apresuraba hacia las puertas dardanias,  
lanzándose más cerca bajo las sólidas torres—  
si, de algún modo, bajo ellas podrían protegerle de los misiles—  
otras tantas se anticipó [Aquiles] y le hizo volver  
hacia la llanura; pero [Héctor] por su parte siempre huyó  
hacia la ciudad.”<sup>146</sup>

Mientras Héctor da la vuelta a los manantiales una cuarta y última vez, Zeus extiende sus escamas doradas, un acto que meramente sella y pone de manifiesto que el destino de Héctor ya ha sido determinado. Entonces, con rapidez escalofriante, Apolo parte y Atenea sube a escena. Primero instruye a Aquiles a recuperar el aliento,<sup>147</sup> la diosa declara que persuadirá a Héctor para que aguante y luche contra su oponente cara a cara. Lo que procede a hacer, sin embargo, no puede considerarse un ejemplo de persuasión de ninguna de las maneras.<sup>148</sup> El mismo poeta lo llama κερδοσύνη, una sigilosa estratagema. Además de parecer gratuitamente cruel —lo cual quizás no debería escandalizarnos—, las acciones de Atenea se muestran innecesariamente complicadas. La repentina epifanía de su hermano restablece la conexión de Héctor con los vivos. Con agria ironía, el falso Deífobo anima a su hermano a ser “implacable con su lanza<sup>149</sup>”—lo cual dejará a Héctor desnudo ante su enemigo. Pero el juego letal del escondite que perpetra la diosa tiene una función: hacer visible el estado de ánimo de Héctor a través de la acción dramática.<sup>150</sup>

Incluso ahora, tan tarde en el juego, Héctor todavía no se ha enfrentado a su inminente muerte. Incluso ahora, todavía alimenta una vestigial esperanza de éxito, quizás instintiva: ἔλομὶ κεν, ἢ κεν ἀλοίην.<sup>151</sup> El propósito del episodio de Deífobo será el primero en despertar esa esperanza y luego dramatizar al hacerla añicos, terminando así la lucha interna de Héctor y consiguiendo que acepte claramente su muerte. En

<sup>146</sup> *La Ilíada*, l. 22, vv. 194-198.

<sup>147</sup> Evoca el comienzo del libro donde los troyanos hacen lo mismo después de resguardarse en las murallas l. 22. vv. 1-3. Pero aquí las atenciones casi maternas de la diosa con Aquiles nos parecen grotescamente injustas; ella pondrá a Héctor en bandeja de plata sobre las manos de Aquiles.

<sup>148</sup> Podemos comparar a Atenea en el Libro 1, donde persuade benevolentemente a Aquiles a contenerse y no matar a Agamenón. El anotador bT en l. 22. v. 231 cita el engaño de Apolo a Patroclo (l. 16. vv. 798-804) como paralelismo.

<sup>149</sup> φειδωλή en l. 22. v. 244 es un *hapax*.

<sup>150</sup> La manera de Homero de hacer visible y dramatizar un proceso psicológico interno es bastante diferente desde la perspectiva de los dioses homéricos, argumento apoyado por SNELL, DODDS, et al., como proyecciones de actividad psíquica.

<sup>151</sup> *La Ilíada*, l. 22, v. 253.

ningún otro sitio nos *muestra* Homero lo duro que es mirar cara a cara a la muerte. Con la apariencia de Deífobo, Atenea da a Héctor el coraje de aguantar y luchar. Aunque, incluso ahora, él intenta hacer un trato con su archienemigo: si se las arregla para matar a Aquiles, devolvería el cuerpo para su entierro. Entonces, él añade sin convicción alguna,<sup>152</sup> casi como una ocurrencia tardía: “Y tú lo haces también”. La oferta de Héctor no sólo anuncia la mutilación de su propio cadáver así como su entierro final, también revela que todavía tiene algún vestigio de esperanza, ya sea sólo por el tratamiento de su cuerpo sin vida. Al igual que la parte inicial del parlamento de Héctor recordaba el duelo del Libro 3, así su oferta aquí nos recuerda la contienda que propuso en el Libro 7.<sup>153</sup> Ese duelo fue una especie de juego, un combate de muestra del que no dependía nada y nadie salió herido. Allí, en orden inverso, Héctor expuso las reglas básicas: en caso de derrota, el vencedor debe devolver su cuerpo a los troyanos para su entierro;<sup>154</sup> pero, entonces, un Héctor seguro de sí mismo procedió a entrar en detalles de manera jactanciosa sobre las consecuencias de su propia victoria. Aquí, sin embargo, su frase lacónica delata un deseo que él debe saber que no se cumplirá.

Al rechazar tajantemente la súplica de Héctor, Aquiles ratifica la imposibilidad de juramentos o acuerdos entre ellos; igual que los hombres y los lobos o los lobos y las ovejas, ellos son enemigos naturales; pertenecen a diferentes especies que no comparten terreno común ni, en realidad, humanidad común. No hay, declara, escapatoria para Héctor. El duelo, largamente demorado, comienza por fin. Aquiles arroja su lanza primero; Héctor se agacha. Inadvertida por Héctor, Atenea devuelve la lanza a Aquiles. Esta escandalosa injusticia por parte de la diosa ha sulfurado a muchos lectores.<sup>155</sup> Pero una comparación con un pasaje similar destaca lo que es verdaderamente inusual aquí. En el Libro 20<sup>156</sup> Posidón rescató a Eneas al amparo de la neblina y devolvió la lanza de éste. Cuando la neblina se disipó, Aquiles se quedó pasmado con la desaparición de Eneas y la reaparición de su lanza ante sus pies.<sup>157</sup> Reconociendo la acción de un dios y la inutilidad de continuar, Aquiles abandona su persecución de Eneas. En el Libro 22, no obstante, el poeta nos cuenta explícitamente que Héctor *no* se dio cuenta de lo que había ocurrido con la lanza de Aquiles. Si lo hubiera hecho, también él habría reconocido la intervención de un dios y, presumiblemente, la desesperanza de su situación. Pero Homero continúa retrasando y manipulando ese momento de la verdad para que la comprensión final no surja de que él perciba el apoyo de los dioses hacia su enemigo, sino del aplastante reconocimiento del abandono de los dioses. Además, permite a Héctor su última pizca de esperanza.

---

<sup>152</sup> *Ídem*, v. 258.

<sup>153</sup> *Ídem*, vv. 77-85.

<sup>154</sup> *Ídem*, vv. 77-80.

<sup>155</sup> Ver W. SCHADEWALDT, *Von Homers Welt und Werk*, p. 314-18.

<sup>156</sup> *Ídem*, pp. 318-325.

<sup>157</sup> *La Iliada*, l. 20, vv. 344-352.

Animado porque Aquiles ha perdido aparentemente su lanza, Héctor se mofa de su oponente por declarar la victoria prematuramente; ahora es el turno de Aquiles de evitar el impulso de la lanza. Si tuviera éxito en hincarla en la carne de Aquiles, “entonces la guerra se volvería más soportable para los troyanos, si tú perecieras”. La mención de Troya, aunque sólo sea en la forma de un deseo, todavía expresa su escaso vínculo con su comunidad. Ahora es el arma de Héctor la que rebota en el escudo de Aquiles, inútilmente fuera de su alcance. Pero el momento de la verdad para Héctor viene sólo después de llamar a su hermano para que le dé una lanza de repuesto y darse cuenta de que “no estaba cerca de él en absoluto”:

“Ἐκτωρ δ’ ἔγνω ἧσιν ἐνὶ φρεσὶ φώνησέν τε·  
ὦ πόποι ἦ μάλα δὴ με θεοὶ θάνατον δὲ κάλεσαν·

Entonces Héctor lo supo en su corazón y habló:  
‘Ay, con certeza ahora los dioses me están emplazando a morir.’<sup>158</sup>

El verso recuerda uno del Libro 16, pero, de nuevo, la diferencia es instructiva. Allí, dirigiéndose a Patroclo en el apogeo de su ataque mortal, justo antes de una pura enumeración —sin comentarios o epítetos— de nueve troyanos caídos, el poeta pregunta:

“ἔνθα τίνα πρῶτον τίνα δ’ ὕστατον ἐξενάριξας,  
Πατρόκλεις, ὅτε δὴ σε θεοὶ θάνατον δὲ κάλεσαν;

Entonces, ¿quién fue el primero y quién el último que masacraste,  
Patroclo, cuando los dioses te emplazaron a morir?”<sup>159</sup>

El efecto aquí es profundamente irónico; en el momento de lo que aparentemente es el ataque triunfal de Patroclo sobre Ilión, Homero insiste en su inminente muerte. La total *ausencia* de consciencia del destino cayendo rápidamente encima de Patroclo da al verso su alto patetismo. En nuestro pasaje, no obstante, es al revés, pues aquí, totalmente aislado, Héctor comprende plenamente, y por primera vez afronta plenamente, el cierto final que le espera. Después de todas las innumerables demoras, despojado de falsas esperanzas y autoengaños, sin miedo al deshonor o a la desgracia del fracaso ni a vanas esperanzas de éxito, Héctor acepta su muerte sin espejismos:

“μὴ μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην,  
ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι.

No me dejes morir, por Dios, desprovisto de esfuerzo y gloria,  
sino logrando alguna gran hazaña, que incluso las futuras generaciones  
oigan.”<sup>160</sup>

<sup>158</sup> *La Ilíada*, l. 22, vv. 296-97.

<sup>159</sup> *Ídem*, l. 16, vv. 692-693.

<sup>160</sup> *Ídem*, l. 22, vv. 304-305.

La completa consciencia de mortalidad es también el momento de consciencia de *kleos*, el único medio de trascender la muerte. Ahora, el poeta, que había comparado a Héctor con una serpiente, una paloma o un joven ciervo, lo eleva a un águila abalanzándose sobre su presa mientras emerge de entre nubes oscuras —las nubes oscuras de la indecisión y la vacilación, desde la confusión hasta la claridad— al estado heroico.<sup>161</sup>

Y luego sucede algo notable. A lo largo de todo este episodio, como Edwards observa, “Aquiles se ve sólo a través de los ojos de Héctor, inescrutables e inhumanos<sup>162</sup>”. Ahora, mientras Aquiles, armado con el escudo y el casco forjados por Hefesto, se acerca para la matanza, su aproximación se vuelve a focalizar desde la perspectiva del héroe condenado. En la última de una secuencia de símiles que conectan a Aquiles con la luz mortífera o el fuego,<sup>163</sup> el destello de la punta de la lanza de Aquiles se compara —paradójicamente— con Héspero, la más hermosa de todas las estrellas de la noche.<sup>164</sup> Para Héctor, me permito sugerir, el instrumento de su muerte a manos de su letal y despiadado adversario se ha llegado a transformar en algo serenamente hermoso.<sup>165</sup> Asimismo, en este momento fatal, brutal y largamente demorado, la flaqueza, vulnerabilidad y valentía del personaje más humano de Homero se transforman en la belleza y eterna gloria que sólo la épica puede conferir.

---

<sup>161</sup> Este símil invierte el anterior (vv. 139-42), en el que el halcón persigue a la paloma.

<sup>162</sup> M. EDWARDS, *Homer: Poet of the Iliad*, p. 294.

<sup>163</sup> Aquiles, a través de los ojos de Príamo, se compara con Sirio, “quien trae fiebres a los desdichados mortales” (*La Ilíada*, l. 22, vv. 25-32); a Héctor, Aquiles aparece como fuego o el sol naciente (l. 22, v. 135).

<sup>164</sup> *Ídem*, p. 318.

<sup>165</sup> Para el sentimiento, cf. PINDAR, *Pythian*, (8), pp. 95-97.

# UNA APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS ROMANOS DE “CONCORDIA” Y “LIBERTAS”

ESMERALDA BALAGUER GARCÍA

**Resumen:** El presente artículo pretende analizar, desde el horizonte de la Antigüedad Clásica, y a la luz de la perspectiva de José Ortega y Gasset, los conceptos romanos de “concordia” y “libertas”. Con tal intención, su escrito sobre *Del Imperio Romano* nos permite extraer las enseñanzas necesarias para reflexionar sobre el auténtico sentido que ambos conceptos tenían en Cicerón. La “concordia” es el cimiento de toda sociedad estable. Y la “libertas” está estrechamente vinculada al concepto de “vida como libertad”, esto es, a la vida pública sin reyes. Por tanto, dar cuenta de ambos conceptos es una necesidad de primer orden para comprender la historia de Occidente.

**Abstract:** *This article intends to analyse, from the classic antiquity perspective and by means of José Ortega y Gasset’s viewpoint, the roman concepts of “concordia” and “libertas”. With this aim, his writing in reference to Del Imperio Romano allows us to draw the necessary lessons in order to reflect on the true meaning that both concepts had on Cicero’s thought. “Concordia” is the foundation of any stable society. “Libertas” is closely linked to the concept of “life as freedom”, in other words, public life without royalty. Therefore, it is indispensable to account for both concepts in order to understand the Western history.*

161

**Palabras clave:** Ortega, concordia, libertas, vida, adaptación.

**Key words:** *Ortega, concordia, libertas, life, adaptation.*

“Existe una historia que es paradigma de todas las demás, por su materia y por el grado de madurez a que ha llegado su investigación: la historia de Roma. Pero esa historia ejemplar de Roma termina donde Mommsen la dejó: en Julio César. Lo que viene después, el Imperio, seguía siendo poco más que una leyenda.”<sup>166</sup>

José Ortega y Gasset fue y sigue siendo considerado un renombrado filósofo que sabía cuán importante era la filología y el estudio de los clásicos para entender la historia de Occidente. Como buen estudioso del pensamiento antiguo y sobre todo de Roma, escribió sendos ensayos y conferencias acerca de la antigüedad romana y el Imperio romano.

En estas páginas se pretende abordar un escrito que Ortega publica en 1941 y recibe el nombre *Del Imperio Romano*. Ortega, que conocía la

---

<sup>166</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Del Imperio Romano*, en Obras Completas (en adelante, O.C) Vol. VI, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, Madrid, 2006, p. 85.



historia romana en profundidad, entendía que los conceptos fundamentales sobre los cuales se había asentado la vida romana durante siglos eran los conceptos ciceronianos de “concordia” y “libertas”. Los romanos tenían la firme creencia (posteriormente aclararé el sentido de este concepto en Ortega) de que la ciudad de Roma era la convivencia entre los dioses y los hombres, entre las instituciones civiles y las religiosas, las cuales vivían de “concordia” y de lo que sentían los romanos como “libertas”. Pero la forma de vida que con el Imperio romano acaeció fue tal porque ambos conceptos habían desaparecido de la circunstancia romana. Con ellos Cicerón expresaba la profunda desazón que sentía en su alma al contemplar el terrible aspecto que todo tomaba a su alrededor con el advenimiento del Imperio.

Cómo se articulaban ambos conceptos en la vida romana y cuál fue su verdadero sentido, era la finalidad que Ortega perseguía en este escrito. Este texto nos es pues luz indispensable en el camino hacia la reflexión y comprensión de la “concordia” y la “libertas” ciceronianas. Por ello, mi pretensión es la de ocuparme de ambos conceptos a la luz de la lectura orteguiana, disponiendo mis reflexiones en tres secciones:

1. “Concordia” y “Libertas” dos conceptos romanos.
2. Vida como libertad y vida como adaptación.
3. ¿Es la historia política de Roma ascendente?

Comienzo pues con la sección:

162

1. “CONCORDIA” Y “LIBERTAS” DOS CONCEPTOS ROMANOS. Durante la guerra civil, Cicerón escribe *De Re publica (Sobre el Estado)*. En este tratado Cicerón tenía la clara conciencia de que sólo mediante ciertas luchas se forja un Estado mejor, ya que las disensiones civiles son condición necesaria para que se funde un Estado sano. La disensión es necesaria para el perfeccionamiento y el desarrollo político de una sociedad, dado que ésta sólo puede existir si hay consenso entre sus miembros. De manera que las discrepancias en lo superficial consolidan la base de la convivencia.

Cicerón llama “concordia” al consenso y lo define como el más alto vínculo que consolida un Estado. “Toda la Historia romana gira en torno al concepto de la concordia, que cuando funciona con sus caracteres más amplios es lo que se llama la *concordia ordinis*, el venir a acuerdo las distintas clases sociales.”<sup>167</sup> En caso de que en los estratos básicos que sustentan la sociedad se disuelvan los lazos de la concordia, tendrá lugar su opuesta, la dis-cordia. Si no hay concordia en las opiniones, la sociedad se disocia y en su disensión más radical produce la destrucción de la sociedad existente por otra configuración nueva. Cuando Cicerón habla de la falta de concordia siente en su ánimo la destrucción de la sociedad romana. En esencia, la sociedad es di-sociedad, esto es, desorden, dis-

---

<sup>167</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Sobre una nueva interpretación de la historia universal. Exposición y examen de la obra de Arnold Toynbee: A study of history*, en O.C Vol. IX, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, Madrid, 2009, p. 1401.

cordia. Por eso necesita un aparato ortopédico, el Estado, que establezca un orden y ejerza el poder público, el cual debe fundamentarse en la concordia, ya que, desde Aristóteles, ésta es también el fundamento último de la sociedad.

Es sustancial para la concordia que haya un acuerdo entre los ciudadanos sobre quién debe mandar. “La función de mandar y obedecer es decisiva en toda sociedad [...] La sustancial concordia implica, pues, una creencia firme y común sobre quién debe mandar.”<sup>168</sup> Señalo aquí la importancia de la palabra “creencia”, que en Ortega adquiere un sentido vital, esto es, fundamental para la construcción de la propia realidad. En un ensayo titulado *Ideas y Creencias* del año 1940, Ortega distingue entre ideas-ocurrencias e ideas-creencias. Las primeras son pensamientos, ocurrencias individuales que producimos, sostenemos y discutimos, pero no vivimos con ellas. En cambio las segundas constituyen nuestra vida, son la realidad misma, nuestro mundo y nuestro ser. Las ideas-creencias no las producimos nosotros, ya estamos en ellas al nacer. En la creencia se está y la ocurrencia se tiene. Sin duda, las creencias fueron primero ideas que con el tiempo fueron absorbidas por una generación y se constituyeron como realidades indudables. Por tanto, creer en algo supone no ponerlo en cuestión, porque las creencias se nos presentan como la pura realidad. La creencia es, pues, un hecho colectivo, pues se cree en común. De ello se extrae la conclusión de que la concordia sólo es posible cuando hay una creencia firme y común sobre quién debe mandar. Ortega, en el año 1929, comienza a publicar periódicamente en la revista *El Sol* un escrito al que llamó *La Rebelión de las masas*. La segunda parte de dicho libro la dedica a reflexionar acerca de esta importante pregunta para posibilitar la concordia romana, ¿quién manda en el mundo? Pues en toda sociedad es fundamental la creencia de quién debe mandar y de quién obedecer. Pero esta creencia deriva de otras creencias más profundas, deriva de las creencias sobre la realidad última del mundo. Nuestro filósofo sostiene que los Estados europeos vivieron en concordia porque creían que los reyes debían mandar por la gracia de Dios, y a su vez creían con la mayor firmeza en la existencia de Dios y en que tenían que contar con él. Y esto mismo es una creencia, contar con algo que *nos* está ahí, que *nos* es la realidad misma, que *nos* sostiene. Cuando el romano cree en algo se hace religioso de ello. Porque *Religio* quiere decir escrupuloso, esto es, el que se comporta cuidadosamente. Pero cuando las creencias desaparecen, la realidad se derrumba.

Cicerón no sólo es consciente del estado ruinoso de la “concordia”, sino también de la “libertas”. Toda una forma de vida se esfumaba como un suspiro sin estos conceptos que representaban el fundamento social. La “libertas” de Cicerón no es lo que hoy entendemos por libertad o liberalismo. La “libertas” romana ha de ser entendida en singular, como un todo, ya que el liberalismo fragmenta la libertad en una pluralidad de

---

<sup>168</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Del Imperio Romano*, en O.C Vol. VI, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, Madrid, 2006, p. 92.

libertades, es decir, el hombre es libre cuando puede comportarse con total libertad en ciertas dimensiones. Sin embargo, Ortega sostiene que la anulación de una libertad no nos hace sentirnos coartados en nuestra libre condición. La cuestión de la “vida como libertad”, esto es, la “libertas” es mucho más profunda.

Para Cicerón el concepto de “libertas” tiene un sentido negativo en política, significa la vida pública sin reyes. El pueblo romano conservó su rechazo hacia cualquier forma de poder que recayera en la realeza. Su odio a los reyes es una evidencia más de la firme creencia que tenían sobre quién debía mandar. Pero la “libertas” también posee un sentido positivo, a saber: vida pública según las instituciones republicanas y tradicionales de Roma. Cicerón se sentía libre bajo las leyes y la constitución política que el pasado romano había establecido. Y esto mismo es la “libertas”, sentirse libre bajo una determinada forma social que se prefiere a otra. El liberalismo cree que la sociedad es un organismo que se regula automáticamente a sí mismo, y que ante la sociedad tan solo queda ocuparse de no ocuparse. Pero lo cierto es que ciertas fuerzas sociales tienen que imponer un orden al resto antisocial y organizar la vida en sociedad. Esta tarea se denomina mando y recae en manos del aparato ortopédico que necesita la sociedad para configurarse, esto es, el Estado. Una vez más se hace presente la preocupación sobre quién debe mandar y, además, cuánto debe mandarnos. Es decir, la cuestión sobre el sujeto político y la cuestión sobre los límites del poder público. El liberalismo no se preocupa tanto por el agente que ostenta el poder, sino más bien por las limitaciones de éste. Desde la perspectiva orteguiana, el europeo no ha permitido que el poder político invada su privacidad e intimidad y por tanto, ha delimitado una zona privada. De aquí nuestro vocablo *privilegio*, que se opone al del romano, pues para éste el poder público no tiene límites. Un hombre sólo es tal como miembro de una sociedad. Y la sociedad romana tiene una estructura colectiva. De modo que el romano sólo podía existir políticamente a partir de los órganos públicos, es decir, como parte de la colectividad, no individualmente. Para los romanos, vivir supone convivir con los dioses, que son los dioses de la colectividad. Individualmente no puede el romano dirigirse a ellos, ni tampoco tener libertad de palabra, las libertades no eran individuales, sino que eran atributos del mando, del poder público.

En suma, “la libertad europea ha cargado siempre la mano en poner límites al poder público e impedir que invada totalmente la esfera individual de la persona. La libertad romana, en cambio, se preocupa más de asegurar que no mande una persona individual, sino la ley hecha en común por los ciudadanos.”<sup>169</sup> Para Cicerón, esta definición de libertad romana estaba representada por las instituciones republicanas de Roma y llamaba “libertas” a su vida en ellas. De manera que la “vida como

---

<sup>169</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Del Imperio Romano*, en O.C Vol. VI, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, Madrid, 2006, p. 113.

libertad” es aquella en que los hombres viven dentro de las instituciones preferidas. Queda pues por resolver qué sea eso de preferir una institución a otra, pues cuando una institución se prefiere hablamos de “vida como libertad”, pero cuando no, hablamos de “vida como adaptación”. En el siguiente apartado se dará cuenta de estas cuestiones.

2. VIDA COMO LIBERTAD Y VIDA COMO ADAPTACIÓN. Cicerón llama ser libre a estar habituado, pero eso es bien distinto a sentirse libre porque se vive en las instituciones preferidas. Ortega sostiene que el hombre nace y vive en un mundo físico y social compuesto por resistencias que ejercen presión sobre él, tales como los usos, las normas o las costumbres. Y el Estado es una de estas presiones sobre los individuos, pues consiste en el mando y en la coacción de la libertad. La libertad política, esto es, el sentirnos libres, consistirá, pues, en la forma de esa opresión con respecto a los hombres. El ser humano no puede eludir la coacción que la colectividad, mediante el aparato del Estado, le impone. Pero se puede configurar la coacción que ejercen las instituciones según las preferencias vitales. Por tanto, el Estado puede ser adaptado a esas preferencias y entonces se entiende en estos términos “la vida como libertad”.

Otras épocas se caracterizan por la imposibilidad de preferir unas instituciones a otras, y cada individuo debe adaptarse a un tipo de Estado y a una existencia que no ha preferido, sino que le acontece. Ortega entiende que cuando la vida pública deja de ser cuestión de preferir nos hallamos en una época de “vida como adaptación”.

Cuando los reyes son expulsados de Roma, empieza la “vida como libertad”. Por tanto, siempre que el consenso, es decir, la “concordia” sobre quién debe mandar y sobre qué tipo de sociedad es preferible, sea firme y común, entonces florece la “libertas”. Las épocas de cambio político se caracterizan por producirse todo en ellas libremente. Son épocas de “vida como libertad” porque primero aparece la solución al problema, después se fragua el ideal y éste crea en los hombres la necesidad de alcanzarlo. Se prefiere, y esta es la clave, sentir ese ideal como necesario y por eso mismo lo es. En las épocas de “vida como adaptación” la necesidad política se presenta con carácter absoluto porque no hay solución posible.

Por lo tanto, habrá libertad en la vida pública cuando en la existencia de la colectividad no surjan problemas ineludibles. También cuando en los cambios políticos la solución sea anterior a los problemas y siempre que todos los miembros de la sociedad colaboren en el ejercicio del mando. Estas condiciones están presentes en la historia de Roma desde la expulsión de los Reyes hasta el año 50 antes de J. C., momento en que Cicerón empieza a implorar por la “libertas”. La cuestión que cabe plantearse es pues doble: Por un lado, ¿toda forma social libre está condenada en algún momento de su historia a encarnarse en la forma de “vida como adaptación”? Por otro, ¿este cambio en la vida pública romana se podría haber evitado? Esta última cuestión lleva a Ortega a plantearse

si la historia de Roma ha sido ascendente o no, pregunta que se resolverá en el último apartado.

3. ¿ES LA HISTORIA POLÍTICA DE ROMA ASCENDENTE? Ortega sostiene que la historia política de Roma es de un ritmo ascendente. Tras la expulsión de los reyes, el Estado romano, es decir, el poder público, conservó la misma estructura que en tiempos monárquicos. Pero la población romana va aumentando en número y por tanto va distinguiéndose en clases sociales. La plebe o multitud se hace muy numerosa y adquiere gran relevancia y poder social. Frente a este crecimiento de la sociedad, el Estado responde con la creación de nuevas instituciones que diversifiquen el poder. Ya que “todo cambio importante en la estructura social suscita una necesidad pública que, si lo es de verdad, plantea una cuestión de Estado. Porque el Estado es la actividad social que se ocupa de lo necesario, de lo imprescindible.”<sup>170</sup> Frente a cada cambio social, reacciona la estructura política romana con nuevas instituciones. Para Ortega, el Estado funciona como nuestra piel y su tarea es la de amoldarse al cuerpo social, tal y como la piel recubre nuestro cuerpo. Es por esto que sentimos libertad dentro de un Estado que es como nuestra piel, donde la máxima libertad consiste en hallarse uno como dentro de su piel. Por tanto, se trata de que esa presión que ejerce el Estado contra nosotros se sienta como algo nuestro. La “vida como libertad” puede llamarse en palabras de Ortega “Estado como piel”. En cambio, en épocas de “vida como adaptación”, el Estado ya no es sentido como nuestra piel, sino más bien como un aparato ortopédico.

Cuando una nueva institución se adapta a la necesidad social es porque los ciudadanos se han sentido libres para esbozar diversas soluciones y preferir una, aquella más adecuada a sus circunstancias vitales. La solución preferida se contrapone a la única solución.

En el caso de las instituciones romanas, éstas fueron inspiradas por las circunstancias desde las creencias firmes y comunes que constituyen el espíritu de una nación. El tribuno de la plebe sería un ejemplo de cómo el Estado, que ostenta el mando y por ende el poder, se adapta al cuerpo social. La plebe alcanza una fuerza social que antes no tenía y en consecuencia tiene que participar también del mando, porque la plebe es todavía parte de una sociedad saludable, no es la masa inerte de la que Ortega nos habla en su obra *Rebelión de las masas*. La plebe es consciente de que quiere tener una participación activa en el mando, pero a diferencia de la masa, sabe que no tiene los conocimientos suficientes de derecho, administración, diplomacia y por tanto no puede ser dirigente. Pero el mando debe adaptar su configuración al nuevo cuerpo social y entregar una parte de la dirección política de toda la ciudad. De hecho, el *Senatus Populusque Romanus* es la unidad nacional de una dualidad,

---

<sup>170</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Del Imperio Romano, en O.C Vol. VI*, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, Madrid, 2006, p. 126.



ricos y pobres, Senado y Pueblo, cada cual con sus derechos. Ésta fue la vía por la que la plebe fue interviniendo en las cuestiones del mando.

Ortega señala que una institución forzosa, que no se prefiere a otra, sería por ejemplo el Imperio, ya que las instituciones son intransferibles de unas épocas a otras. La plebe, mediante el órgano jurídico del tribunado de la plebe, hacía constar al Gobierno sus discrepancias con el Senado. Y esto era posible porque funcionaba una solidaridad con el Senado y con la vida de Roma que estaba fuera de aquella institución, fuera de la ley, es decir, funcionaba porque el Estado vivió de las costumbres. El problema es que toda auténtica institución tiene la condición de ser intransferible. Puede servir de orientación pero en última instancia hay que inventar. “Si los problemas son nuevos y no se puede volver a soluciones antiguas ¿qué cabe hacer? Señores, sólo una cosa: inventar.”<sup>171</sup> Afirma rotundamente Ortega, pues si se quiere una “vida como libertad” es preciso descubrir el Estado y sus instituciones en la existencia dentro de la propia circunstancia.

En suma, los conceptos de “concordia” y “libertas” tienen un estrecho vínculo, pues la “concordia” en la elección sobre quién debe mandar posibilita la existencia social como “libertas”, esto es, la “vida como libertad”. Cicerón ansiaba tanto el regreso de estos vocablos porque eran los fundamentos de toda una forma de vida que se había desvanecido, y tan solo quedaba la “vida como adaptación”. En definitiva, la “concordia” y la “libertas” son dos conceptos esenciales para sentirnos libres en el Estado tal y como nos sentimos libres dentro de nuestra piel. Son dos conceptos que se funden en la unidad para dar lugar a una vida que es sentida como libertad.

En palabras de Ortega: “La vida como libertad supone la continuidad perfecta y circulatoria del existir colectivo desde el fondo de sus creencias hasta la piel, que es el Estado, y desde éste otra vez, en reflujo, hacia las entrañas de su fe.”<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Del Imperio Romano*, en O.C Vol. X, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, Madrid, 2012, p. 417.

<sup>172</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Del Imperio Romano*, en O.C Vol. VI, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, Madrid, 2006, p. 132.

# HACIA UNA GENEALOGÍA DE LA LITERATURA GRIEGA MODERNA

VASSILIS LAMBROPOULOS<sup>173</sup>

**Resumen:** Este artículo se centra en sacar a la luz las diferentes ideologías que se esconden tras los manuales de Historia de la literatura griega moderna, lo que implica tratar interpretaciones, revisiones de la tradición e incluso evaluación política. En este sentido, el autor disecciona el prefacio de *A History of Modern Greek Literature* de C. Th. Dimaras partiendo de la hermenéutica negativa de Jacques Derrida, para más adelante abordar el tema a través de la política del discurso tomando como modelo *La arqueología* de Michel Foucault.

**Abstract:** *This paper focuses on uncovering the different ideologies behind several compilations on History of modern Greek literature, which implies dealing with interpretations, revisions of the tradition, and even political evaluation. In this sense, the author first analyses the preface of "A History of Modern Greek Literature" by C. Th. Dimaras adopting Jacques Derrida's "negative hermeneutics" and later approaches the subject through the politics of discourse taking Michel Foucault's "Archaeology" as a model.*

**Palabras clave:** desconstrucción, literatura griega moderna, genealogía, historia de las ideas, canon.

**Keywords:** *deconstruction, modern Greek literature, genealogy, history of ideas, canon.*

168

En un reciente y exhaustivo estudio de las historias de la literatura griega moderna<sup>174</sup> a pesar de la suficiente cobertura dada a cada manual y libro de texto en prensa, la falta de consideración teórica alguna emitió una señal alarmante sobre las pretensiones humanistas que operan en el corazón de lo que todavía se considera con propiedad *filología* en los estudios griegos modernos. El crítico se esforzó lo necesario para describir y comparar las historias existentes en términos de contenido y estructura, pero descuidó todo problema ideológico, fallando, así, al especificar sus presunciones. Las historias (de cualquier clase y campo), sin embargo, no son resúmenes panorámicos que describen el desarrollo

---

<sup>173</sup> El Dr. Vassilis Lambropoulos es profesor de Estudios clásicos y Literatura comparada en la Universidad de Michigan. Es autor de *Literatura como institución nacional: estudios en la política de la crítica griega moderna* (1988), *El auge del eurocentrismo: anatomía de la interpretación* (1993) y *La idea trágica* (2006) y ha coeditado los volúmenes *El texto y sus márgenes: aproximaciones postestructuralistas a la literatura griega del siglo XX* (Pella, 1985) y *Teoría literaria del siglo XX: una antología introductoria* (State University of New York Press, 1987).

<sup>174</sup> GIORGIOS KEHAGIOGLOU, 'Oi istories tes Neoellinikes Logotechnias', *Mantatoforos*, 15 (1980), pp. 5-66.'

evolutivo de una práctica o disciplina, sino interpretaciones y revisiones de su tradición y, por tanto, sujetas a evaluación política. Las historias de la literatura están en sí mismas inmersas en la tradición literaria, ofreciendo, así, sólo una de sus posibles versiones desde un punto de vista culturalmente condicionado. A menos que su especificidad histórica e identidad discursiva sean propiamente examinadas, a menos que se aborden cuestiones fundamentales relacionadas con la estética, las guías bibliográficas elaboradas no ayudarán a especialistas, profesores ni estudiantes a localizar un libro más que cualquier bibliotecario.

En términos de elogio crítico, éxito de público e influencia entre los especialistas, *A History of Modern Greek Literature* de C. Th. Dimaras<sup>175</sup> sigue siendo el mejor libro en esta área. Metodológicamente hablando, hay muchos posibles puntos de vista para una crítica de este trabajo imponente. Por ejemplo, una lectura comparada de otras historias similares mostraría que la mayoría de ellas (incluyendo la de Politis<sup>176</sup>) estaban esencialmente creadas como respuestas/reacciones a la concepción grandiosa de Dimaras; u otro estudio, una lectura intertextual de los ensayos y polémicas publicados por miembros de la supuesta *Generación de los 30*, revelaría cómo la reevaluación de la tradición literaria (y cultural) griega que llevaron a cabo se consolidó finalmente de forma oficial con esta historia.

Sin embargo, el propósito de este artículo es diferente: escrutar una obra académica, intentando trazar el discurso crítico que proporcionan sus principios —a saber, describir una interpretación definitiva a través del exhaustivo acto de lectura que constituye este trabajo. En la segunda parte del artículo se esboza una aproximación radical al tema a través de la política del discurso. Mientras la primera parte adopta la *hermenéutica negativa*<sup>177</sup> de Jacques Derrida como estrategia, la segunda usa *La arqueología* de Michel Foucault (más tarde renombrada ingeniosamente en honor a *La genealogía de la moral* de Nietzsche) como modelo para la investigación histórica. Aquí está el texto completo del prefacio.

169

“El título de este libro es *Una historia de la literatura griega moderna*. Si analizamos cada término del título, obtenemos una idea precisa de su contenido. El término *logotechnia* (literatura) contiene la noción de arte de expresión. No obstante, este libro considera la literatura en su aspecto más amplio como la totalidad de obras escritas, excluyendo aquellas que se refieren a una disciplina específica. Incluso

---

<sup>175</sup> C. TH. DIMARAS, *A History of Modern Greek Literature*, State University of New York Press, Albany, NY, 1972.

<sup>176</sup> L. POLITIS, *A History of Modern Greek Literature*, Oxford UP, Londres, 1973.

<sup>177</sup> “La hermenéutica moderna, por tanto, que parece tan prestigiosa, es en realidad una hermenéutica negativa. En su función más antigua de salvaguardar el texto, de atarlo una vez más a la vida de la mente, se superpone la nueva de dudar, por un movimiento paródico o juguetón, de teorías magistrales que afirman haber vencido las pasadas, las muertas, las falsas. No hay ciencia divina o dialéctica que pueda ayudarnos a purificar la historia absolutamente, para juzgarla en el curso de nuestra vida”. GEOFFREY H. HARTMAN, *The Fate of Reading: Literary Essays 1970-75*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1976, pp.211-12.

así, tal definición carece de dimensión esencial. Ciertamente, no deberíamos olvidar que lo que distingue a las letras griegas es la contribución de la transmisión oral, que se origina principalmente en la canción folclórica. También sucede que algunas obras de carácter científico, particularmente aquellas relacionadas con las supuestas ciencias teóricas, están escritas de forma tan esmerada que deberían incluirse entre obras literarias a pesar de su base científica. Además, también deberíamos tener en mente que ciertas ramas de conocimiento expresan una orientación de la mente que corresponde con los registros artísticos predominantes de cada período. Intereses filosóficos, históricos y geográficos de un período, así como aquellos que tratan sobre ciencias naturales, también dejan su huella en la producción literaria. Por consiguiente, tales obras también tienen su lugar en este estudio, no desde el punto de vista científico, sino como ayuda a una comprensión más precisa del espíritu que domina la literatura durante un período dado. Desde el momento en que estas obras se integran en la vida intelectual en su carácter más especializado, dejan de interesar al historiador de letras. Lo que es importante es el momento de cambio, no la evolución posterior de las varias ramas de la ciencia. Por consiguiente, *historia de las letras* e *historia de la cultura* son términos recurrentes en la historia de la literatura, tal y como se presentan aquí.”

El autor comienza sugiriendo que “cada término del título” provee “una idea precisa del contenido” del libro. Esta afirmación introductoria es desafortunada en tanto que carece de comprensión histórica apropiada —una deficiencia que se puede encontrar fácilmente en casi todas partes en el resto del libro. Dimaras se ocupa de términos e ideas, no de conceptos y nociones, aprobando de esta manera la falacia de que, igual que los poetas están dotados de talento y los períodos están impregnados por la *Zeitgeist*, del mismo modo los términos se empapan de ideas de un modo estático, que no ofrece ambigüedad. Su afirmación inicial inevitablemente lleva a la absurda conclusión de que las obras con títulos idénticos o similares (por ejemplo, aquéllas de Rizos<sup>178</sup> Neroulos, Kambanis<sup>179</sup> o Knös<sup>180</sup>) tratan exactamente el mismo tema, sin tener en cuenta el momento histórico y el lugar cultural de su creación. ¿Se refieren términos como *historia*, *griega* y *literatura* a ideas eternas con un significado estable? ¿O representan nociones actuales de comprensión que son culturalmente específicas?

El autor se ofrece a analizar para nosotros los términos del título, pero se abstiene tácitamente de admitir que está imponiendo sus propias ideas sobre ellos, que está intentando manipular el consentimiento público y revisar la tradición literaria según los dogmas de un nuevo discurso ya establecidos en el lenguaje crítico durante los tardíos años 30. Todo lo contrario, pronto reclamará objetividad afirmando que (a) “nos preocupa desarrollar una estructura de los hechos y no filtrar la realidad superponiendo una estructura preconcebida”, y (b) “nos preocupa la

<sup>178</sup> N. I. RIZOS, *Cours de littérature Grecque moderne*, A. Cherbuliez, París, 1827.

<sup>179</sup> A. KAMBANIS, *Historia tis Neas Ellinikis Logotechnias*, Atenas, 1925.

<sup>180</sup> B. KNÖS, *L'histoire de la littérature Neo-Grecque*, ALMQVIST & WIKSEL, Estocolmo, 1962.

historia, no la crítica” (XV). Pero, ¿hay una descripción objetiva histórica, una obra libre de juicios de valores de erudición literaria? Las afirmaciones de arriba se examinarán aquí con respecto a la concepción del primer término: *literatura*.

Antes de que comience la discusión detallada, podemos decir que, en general, este texto es un ejemplo fascinante, ciertamente magistral, de epistemología (auto-)deconstructiva. El cuerpo principal contiene una deconstrucción sinópticamente proléptica del concepto de literatura en cinco fases sucesivas que aspiran a preparar el terreno para una nueva definición de la noción relevante que se pretende aportar al final del párrafo. Al intentar agrandarlo y defenderlo, el autor hace el concepto incluso más amplio, inestable e insostenible, hasta que pierde el control sobre su significado específico y, con el tiempo, termina en el abismo de discursos variablemente solapables sin siquiera el beneficio existencial de la *aporía*.

El primer intento de trazar el mapa del territorio usa la definición romántica de *literatura* como el “arte de expresión,” e inmediatamente da paso al espectro del sujeto creativo, el artista. ¿La *expresión* de quién (del individuo con dotes)? ¿Qué otorga a la literatura el estatus de arte (el talento del individuo, la inspiración, o el trabajo esforzado)? Finalmente, ¿qué se expresa: emociones, sentimientos, opiniones (y cómo)? Esta noción wordsworthiana de expresión mistifica el arte verbal justificando su naturaleza en términos biográficos. Incluso aunque, más adelante, al lector se le asegura que “ésta no es una historia de escritores, sino una historia de la literatura,” a lo largo del libro (desde el índice hasta la tabla cronológica) queda claro que ésta es otra galería de genios cuyas aventuras intelectuales se siguen hasta que dan con el destino de Solomos, quien “encontró paz en los brazos de su creador” (240).

171

Aún así, el autor está descontento con su definición y, en lugar de concretarla, intenta mejorarla por medio de una ampliación para incluir todas las obras escritas no científicas. Esta (implícita) distinción entre la “función emotiva” y la “referencial” del lenguaje, sacada de Ogden y Richards<sup>181</sup>, y Richards<sup>182</sup> a través de Seferis y Eliot, podría ser, para algunos, al menos, una práctica en su crudo sentido común: la literatura es, de cuanto hay escrito, todo lo que no sea no-literario; es decir, el texto artístico sobre la página tal como lo definió la nueva crítica.

Hasta este punto —la segunda fase de la elaboración— todo el debate parece bien delimitado dentro del contorno de la crítica ortodoxa —aceptando a primera vista todo lo establecido por la “comunidad interpretativa” griega<sup>183</sup> de críticos y artistas llamados literarios entre las dos guerras— y es, por tanto, incapaz de alcanzar el último objetivo de su

---

<sup>181</sup> C. K. OGDEN e I. A. RICHARDS, *The Meaning of Meaning*, Harcourt, Brace & World, Inc., Londres, 1930, pp. 149, 223.

<sup>182</sup> I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, Kegan Paul, Trench, Trubner, Londres, 1924, pp. 267-273.

<sup>183</sup> S. FISH, *Is There a Text in this Class?*, Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 1980.



realización final tal y como lo conocemos: la revisión de la tradición y su canon soberano. Para que un discurso se apropie con éxito de una institución, para que una práctica discursiva se transforme eficazmente, para que emerjan nuevos objetos como obras de arte y otros desaparezcan del canon, se debe ejercitar un acto drástico de relectura no sólo sobre el cuerpo principal y las posiciones jerárquicas más altas, sino también en los márgenes del discurso dominante.

Cada historia de la literatura es en la práctica la historia de una literatura alternativa. El propósito fundamental de la historia de Dimaras era que el discurso del movimiento modernista nativo efectuara una apropiación permanente de la institución de la crítica griega, como queda expresado principalmente en los ensayos de sus eminentes representantes (incluyendo a Seferis, Elytis, Karandonis, Sahinis y Nikolareizis) y su revista literaria, *Ta Nea Grammata*. Así, una reforma de los valores estéticos provocaría la supresión de criterios y obras establecidos por los movimientos simbolistas y decadentes de principios del siglo XX y el surgimiento exitoso del nuevo movimiento. Pero para que este esfuerzo alcance sus metas, las reglas del juego y los mecanismos de prohibición y rechazo que operan en los límites del discurso imperante tendrían que cambiar, mientras que las normas de la comprensión estética habrían de revisarse.

Esa primera revisión ocurre en la siguiente fase de la argumentación —las oraciones quinta y sexta del texto—, donde se abre la puerta a canciones folclóricas y material transmitido oralmente en general. Aquí las fronteras se transgreden para permitir la inclusión del vasto campo del folclore. Las canciones y otros elementos de la cultura popular se pueden someter a evaluación estética, y nuevos géneros pueden entrar en la corriente principal. El habla invade la palabra escrita, lo anónimo se admite dentro de lo artístico, los actos de transmisión llegan a ser partes de la tradición. De ahora en adelante, la literatura griega nunca será la misma otra vez; su significado ha cambiado, su historia se ha reescrito. Significativamente, no hay mención de ningún criterio. El lector, sobre todo el estudiante, ya debe estar preguntándose por los principios según los cuales se juzgará la admisión; pero tales criterios están ausentes del párrafo y del libro. Simplemente atribuyendo una vaga relevancia cultural a obras, eventos o fenómenos particulares, el autor se sentirá libre de incluir, integrar o empujar a la periferia lo que sea que sirva a (o amenace) sus propósitos estratégicos.

Después de romper las líneas que delimitan el texto artístico del no artístico, y la palabra escrita de la hablada, Dimaras procede agresivamente —la siguiente oración le lleva— a romper más fronteras, aquéllas entre el arte y la ciencia: *literatura* puede que contenga la “noción de arte de expresión”, pero incluso las “obras de carácter científico” pueden considerarse literarias bajo ciertas condiciones. De estas condiciones, sólo una se menciona: una “forma esmerada”. La ausencia de explicación alguna y el torpe término desencadenan algunas preguntas embarazosas. Primero, ¿cómo determina uno si una forma es

“esmerada”? ¿Empleando criterios biográficos, estilísticos, políticos o de cualquier otro tipo? Segundo, ¿es el esmero una cuestión de originalidad, convencionalidad o propiedad? ¿Es resultado de la voluntad del autor o de una evaluación crítica (o ambas)? Tercero, ¿es cualquier “forma esmerada” artística? En tal caso, ¿puede aplicarse esto beneficiosamente a otras artes? Cuarto, ¿es la calidad artística sólo una cuestión de forma (y qué es la *forma*)? Quinto, ¿son el arte y la ciencia campos separados, interdependientes o solapados? Sexto, según las presunciones liberales del autor, ¿realmente tenemos obras de una “alegre”, incluso hermosa “ciencia”, cumpliendo con el ideal de Nietzsche?

Nadie ya familiarizado con el prefacio u otras partes de la historia debería esperar respuesta alguna a estas preguntas. La razón principal de este silencio no es la falta manifiesta de autoconciencia teórica del libro, tan sorprendente como es para una obra que se publicó por primera vez en 1948 (y un prefacio que ha sobrevivido a lo largo de sus siete ediciones), apareciendo tras el auge de importantes movimientos de crítica como el formalismo ruso, la nueva crítica americana, la escuela de Praga de estructuralismo o la escuela de Ginebra de fenomenología; la razón se encuentra primordialmente en los propósitos autoritarios que dan base a toda la iniciativa, la cual aspiraba a una crítica total del canon de la literatura griega moderna<sup>184</sup> —o, más correctamente, a una confirmación académica de la tradición ya tentativamente revisada por la *Generación de los años 30* contra las tendencias estéticas predominantes de su tiempo. Las pretensiones del libro, de una inocencia epistemológica reflejada en su método pseudo-histórico, sirven para esconder su identidad ideológica.

173

Volviendo al texto, notamos que, según el último argumento, “a pesar de su base científica”, incluso “algunas obras de carácter científico” pueden considerarse obras literarias siempre que su forma sea satisfactoria. Pero no se nos dice cómo se puede decidir esto y quién es el maestro en la competencia relevante, aunque sabemos que, más adelante en el libro, obras de tal calidad se reconocerán por sus méritos artísticos. Aún así, es obvio que el autor ya se ha aventurado lejos en su exploración del término *literatura*. Por ahora, su historia va a incluir obras adicionales del folclore nacional (y actos de su transmisión), así como otras de las ciencias teóricas. Si las presunciones humanísticas de esta aproximación no están todavía suficientemente claras, se fijarán explícitamente en el cuarto ajuste sucesivo de la definición inicial, y a ese efecto se dedican no sólo una, como en las fases previas, sino cinco largas oraciones. En su fase final, este desmembramiento gradual de la, por entonces, noción prevaleciente de literatura —nótese la longitud de las cuatro oraciones precedentes expandiéndose firmemente— culminará en la aparente legalización artística de todos los trabajos, documentos y

---

<sup>184</sup> Indicativo de esta aspiración totalizadora es el hecho de que ninguna otra historia de la literatura griega moderna publicada en el siglo XX se consideró lo suficientemente importante como para incluirse en la “tabla cronológica” (de hitos literarios y culturales) de la edición griega.

*oeuvres*. Naturalmente, el autor no puede conferir valor estético sobre todos ellos; pero señalando su importancia cultural, al menos puede considerarlos como absolutamente necesarios para un estudio de esta clase. De este modo, cualquier rama de conocimiento sistemático, cualquier disciplina, cualquier ciencia relacionada con o representativa del “espíritu que domina la literatura durante un período dado” puede mostrarse que deja su “huella sobre la producción literaria”.

Un teórico moderno podría intentar formular un argumento superficial de las preferencias aparentemente intertextuales de la sugerencia de arriba. Pero uno no tiene que abrir el libro al azar para señalar debates particulares que cancelan este argumento. Esta aproximación supuestamente intertextual sería incompatible con el siguiente principio ahistórico: “La importancia estética o histórica de un escritor o una obra, en mi opinión, emerge básicamente de un examen detallado de él [sic] o su obra” (XV). (Además, el debate aquí es sobre el *espíritu de la época*, no los *discursos* de Foucault o los *paradigmas* de Kuhn.) Un análisis contextual de este párrafo prueba que sus principales puntos, en vez de aspirar a clarificaciones definicionales, funcionan hacia la usurpación de ciertos términos para que suficiente camino se aclare cuando comience el examen real de fenómenos literarios. Como veremos, al final del párrafo la entonces vigente composición de la idea de *literatura* se suprime para que los actos de interpretación individuales y revisores puedan seguir discretamente.

El uso de los términos *evolución* y *cambio* testifica de manera elocuente el modelo biológico de explicación empleado a lo largo del libro. En verdad, el desarrollo de la literatura griega moderna se traza según “fases de evolución” y “puntos de inflexión” de cambio. Las escuelas de pensamiento y movimientos artísticos se describen de modo naturalista, sucediéndose unas a otras en una secuencia natural con sólo interrupciones menores que afectan su curso. Se establece una jerarquía sólida de artistas importantes y figuras menores, se evalúan logros individuales y se defiende consistentemente la idea de progreso. Se enmudecen las luchas internas y las luchas territoriales, se esconde astutamente la autoridad de discursos dominantes detrás de patrones efímeros de vida intelectual, se descubre continuidad por todas partes, y todo se hace para encajar en un esquema homogéneo de crecimiento orgánico. El final del párrafo concluye esta argumentación triunfantemente con una descripción de la literatura que abarca todas las *ciencias teóricas* humanísticas. En este libro, el autor da a entender que la historia de la literatura, la historia de las *belles lettres* y la historia de la cultura casi se solapan: se apoyan, iluminan y definen unas a otras. Esta actitud deja a la literatura a su merced: añadiendo círculos concéntricos más grandes alrededor del inicial —el del territorio convencionalmente

planeado—, se las ingenia para desestabilizarlo y torcer los límites de su discurso tal como están designados por los críticos previos en el poder.<sup>185</sup>

El propósito fundamental de mi argumento hasta ahora no ha sido criticar la *Historia de la literatura griega moderna* como tal, sino cuestionar las presunciones epistemológicas subyacentes a la idea misma de crear tal historia a lo largo de líneas similares. De hecho, encuentro interesante el primer párrafo del prefacio como una pieza ingeniosa de desconstrucción estratégica, pero discrepo profundamente con los propósitos a los que sirve. La debilitación de la noción romántica de literatura es una tarea encomiable cuando interroga nociones privilegiadas de presencia y transparencia; pero los principios idealistas que Dimaras emplea simplemente se dirigen al mismo viejo problema de lo anterior sólo para ofrecer una solución alternativa. Su ataque a la independencia y autonomía de la literatura aspira a una revisión de las jerarquías establecidas que con el tiempo —como una historia de la recepción de *Historia* mostraría— hicieron de la *Generación de los años 30* los verdaderos herederos de la mejor tradición cultural nacional.

Habiéndose manifestado las presunciones epistemológicas de la solución alternativa de Dimaras, el resto de este estudio se dedicará a una serie de sugerencias preliminares, no sobre otra historia de la literatura griega moderna, sino sobre su genealogía. El término se toma prestado de Nietzsche y el modelo metodológico de Foucault.

\*\*\*

175

C. Th. Dimaras es el mejor historiador de ideas griego. Para entender claramente el método que ha estado practicando, uno puede convenientemente volver la vista a su más dedicado representante, Arthur Lovejoy. Según Lovejoy, la historia de las ideas “se preocupa sobre todo de las manifestaciones de *ideas singulares* <sup>186</sup> específicas en el pensamiento colectivo de grandes grupos de personas”. “En resumen, se interesa más por las ideas que alcanzan una amplia difusión, que llegan a formar parte del acervo de muchas mentes”. Adicionalmente, es un “intento por entender cómo las nuevas creencias y modas intelectuales se introducen y difunden, ...cómo concepciones dominantes o ampliamente predominantes, en una generación pierden su adherencia a las mentes de los hombres y dan lugar a otras”.<sup>187</sup>

Foucault, por otro lado, en uno de sus libros teóricos más importantes del siglo, ha dado las siguientes definiciones compactas de la historia de las ideas antes de oponer a ella su propia noción de genealogía: “intenta redescubrir la experiencia inmediata que el discurso transcribe”;

---

<sup>185</sup> A propósito, hace lo mismo con el discurso de su propio campo, el académico literario, pero un examen de éste excedería la intención de este artículo.

<sup>186</sup> NdT.: “unit-ideas”.

<sup>187</sup> A. O. LOVEJOY, ‘Introduction. The Study of the History of Ideas’, Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 1936, pp. 3-23 (p. 22). Ver también ‘Reflections on the History of Ideas’, *Journal of the History of Ideas*, 1 (1940), pp. 1-23.

“es la disciplina de principios y finales, la descripción de oscuras continuidades y retornos, la reconstitución de desarrollos en la forma lineal de la historia”<sup>188</sup>.

“Es el análisis de nacimientos silenciosos, o correspondencias distantes, de permanencias que persisten bajo aparentes cambios, de formaciones lentas que se benefician de innumerables complicidades ciegas, de aquellas cifras totales que gradualmente se unen y, de repente, condensan en el punto único de la obra. Génesis, continuidad, totalización: éstos son los grandes temas de la historia de las ideas.”  
(138)

Incluso desde el principio del prefacio, queda claro que el estudio de Dimaras se escribe desde el particular punto de vista humanístico expuesto en la descripción de arriba. Al esbozar mi modelo tentativo para una genealogía de la literatura griega moderna como institución, intentaré evitar estos defectos adoptando una aproximación hermenéutica<sup>189</sup> radical. Foucault, quien ha investigado él mismo las instituciones sociales (tales como el manicomio, la clínica y la prisión), prosigue su debate sobre la historia de las ideas con el establecimiento de cuatro importantes “puntos de divergencia” entre ella y la genealogía.<sup>190</sup> Estos puntos proveerán la base para la construcción de mi modelo genealógico.

I. La literatura es una institución social dominada por diferentes discursos en diferentes períodos históricos, y simultáneamente afectada por los discursos que dominan otras instituciones contemporáneas a ella, tales como la crítica. La genealogía “intenta definir... aquellos discursos como prácticas que obedecen ciertas reglas” (138). No es una evaluación de autores, libros, *oeuvres* o ideas, de logros personales e influencias culturales, sino una descripción de los discursos que tienen en cuenta su surgimiento. Aunque las historias de *escuelas* y *movimientos* imponen homogeneidad sobre discontinuidad y crean un museo de obras maestras, un ejemplo práctico como el romanticismo ateniense de mediados del siglo XIX permanece como enigma sin resolver para ellos, ya que no hay explicación tradicional histórica que pueda dar cuenta convincentemente tanto de su éxito popular como de su *fracaso* artístico. Hoy es bien fácil desechar la atracción de masas de un poeta como A. Paraschos o Sourris aplicando criterios estéticos modernos, pero eso nunca ayudará a nuestra comprensión, la cual, al contrario de lo que Lovejoy pensaba, tiene que ser

176

---

<sup>188</sup> M. FOUCAULT, *The Archaeology of Knowledge*, trad. de A. M. Sheridan Smith, Tavistock, Londres, 1972, p. 137.

<sup>189</sup> Para una visión breve de la tradición alemana del campo, ver: R. E. PALMER, *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, Northwestern UP, Evanston, Illinois, 1969.

<sup>190</sup> parte 4, capítulo 1, 135-40.



fuertemente antipática en vez de “simpática,”<sup>191</sup> para descubrir las normas de la competencia literaria y representación de la época.

“El [d]iscurso”, dice Foucault, “lo constituye un grupo de secuencias de signos, en la medida en que... se les puedan asignar modalidades particulares de existencia” y “pertenecan a un solo sistema de formación” (107). Por tanto, podemos “hablar de discurso clínico, discurso económico, el discurso de la historia natural, discurso psiquiátrico”, o discurso literario (y crítico). Una genealogía de la literatura griega moderna debería examinar la concepción de este último tipo en varios períodos. Por ejemplo, lo que significó *literatura* en la diáspora balcánica, en Creta bajo el mando veneciano, o en las Islas Jónicas bajo la ocupación británica, y el impacto de otros discursos dominantes (como los de la lingüística, la teología o la política) sobre ella.

Semejante examen resistiría la tendencia convencional a encargarse de artistas individuales, analizar obras sueltas o detectar influencias. Para definir el significado cultural específico y la importancia de la literatura como una institución en un momento histórico, debería estudiar las prácticas relevantes de lectura y escritura y describir el emplazamiento institucional, los contornos, los límites y los mecanismos operantes del discurso prevaleciente. Ésta es una “tarea que consiste en no —de no más— tratar discursos como grupos de signos (elementos significantes que se refieren a contenidos o representaciones), sino como prácticas que sistemáticamente forman los objetos de los que hablan” (49). No debería tener como su propósito recuperar el *espíritu de la época* después del desastre de Asia Menor (1922) o durante la Guerra Civil de los años 40, trazar las fuentes eróticas o políticas de la inspiración de Cavafis, o culpar a los prejuicios morales por la desesperación de Lapathiotis; en resumen, no debería leer obras como *documentos*, como signos que se refieren a un orden particular de la realidad, sino como *monumentos* de un discurso. “No se debe referir al discurso en la presencia distante del origen, sino tratarse como y cuando ocurre” (25).

Por tomar un ejemplo concreto, un estudio genealógico de la obra de teatro cretense *Thysia tou Avraam* descartaría como especulación vana si fue una obra temprana de V. Kornaros o no, resumir brevemente la magnitud de su deuda a *Lo Isach* de L. Groto y, en su lugar, concentrarse en (a) el número, naturaleza y distribución de ediciones populares a lo largo de los siglos XVIII y XIX hasta que fue *redescubierta* por filólogos modernos de la década de 1880 en adelante; (b) el número de sus versiones alternativas circulando en populares facsímiles<sup>192</sup> (rechazados); también, la tradición oral griega (en Creta y, sobre todo, las Islas Jónicas, con representaciones dramáticas); y (c) reacciones eruditas y populares a usos del texto tal como ha sido editado y representado hoy.

---

<sup>191</sup> A. O. LOVEJOY, ‘Introduction. The Study of the History of Ideas’, *The Great Chain of Being*, Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 1936, pp. 3-23 (p.18).

<sup>192</sup> NdT.: *chapbooks*, esto es, libritos de bolsillo muy populares entre los siglos XVI y XIX en Europa.

Incluso aunque un cierto discurso puede que se identifique estrechamente con la concepción de la institución literaria en un momento y lugar dado, no se debe subestimar el fiero combate continuamente conducido por (y entre) otros discursos intentando vencer al dominante. Por esta razón, el orden cronológico de eventos, lejos de ser lineal, progresivo, es una serie de rupturas catastróficas ocasionadas cuando un discurso derrota y reemplaza a otro, estableciendo, a su vez, nuevas reglas de redacción, producción y consumo, y ,así, redefiniendo la idea de su institución. Los peligros (y atractivas promesas) de apreciación estética están al acecho por todas partes a lo largo de la senda de la investigación genealógica. Al elogiar a Seferis por sus técnicas innovadoras, los críticos no notaron la batalla que el nacionalismo griego ganó a través de su obra contra el modernismo cosmopolita, como se propuso en primer lugar por Cavafis y Papatsonis; de manera similar, al evaluar exclusivamente el plano arquitectónico magistral de *To Axion Esti* (1960), uno pierde su estrategia suprema de apropiación por la cual el surrealismo nacionalista conquistó (y así reinventó) arrolladoramente la tradición literaria griega de los últimos diez siglos. En general, cuando uno se concentra en logros individuales, continúa viendo alianzas transhistóricas donde sólo existen ejercicios de, y contiendas por, la autoridad.

II. La tarea de la genealogía es claramente no “redescubrir la transición continua, insensible que relaciona discursos, en una suave pendiente, con lo que precede o lo que les sigue. . . . Por el contrario, su problema es definir discursos en su especificidad” (139). En marcado contraste con la historia de las ideas, que describe recurrentes motivos intelectuales y patrones que reaparecen de varias formas, la genealogía, como un “análisis diferencial de las modalidades de discurso”, cambia la perspectiva y énfasis de la continuidad por la discontinuidad. Cada discurso tiene que tratarse de forma separada en su propia historicidad. Los discursos son fenómenos únicos culturalmente determinados, y es su localización lo que debería interesar al historiador: lo que hace a cada uno “irreducible a cualquier otro” (139).

La autoridad de un discurso sobre la institución de la literatura se ejerce a través de la imposición de ciertas reglas y limitaciones en la construcción y circulación de obras de arte que circunscriben la libertad creativa del autor, del crítico, del profesor y del público. Durante el período de su dominación, ciertas normas<sup>193</sup> artísticas definen la estética dominante, la cual afecta directamente a las prácticas/hábitos de escritura y lectura de la época. El choque feroz de discursos críticos alrededor de la

---

<sup>193</sup> “La norma estética . . . es la forma que regula las actitudes estéticas del hombre hacia las cosas; por tanto, la norma separa lo estético del objeto individual y lo hace un asunto de la relación general entre el hombre y el mundo de las cosas” (33).

J. MUKAROVSKY, ‘The Aesthetics of Language’, *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, ed. de Paul L. Garvin, Georgetown UP, Washington D.C., 1964, pp. 31-69.

poesía de Cavafis, la industria filológica alrededor de la obra de Seferis y la reputación internacional de Kazantzakis y Ritsos debería explicarse desde este punto de vista como ejemplos de la intrincada política de interpretación implicada en cualquier acto de apreciación pública.

Un interesante paralelismo podría hacerse, por ejemplo, entre las maneras en que los discursos del populismo y nacionalismo —ambos cruzando las barreras convencionales que separan la derecha política de la izquierda— se apropiaron de la obra de Ritsos y Seferis respectivamente. El populismo, el discurso romántico de política doméstica que aboga por los derechos del *pueblo* griego, su lenguaje oral y su liberación de las influencias occidentales, proyectaron la poesía de Ritsos como la *voz* del bardo cuyos melismáticos conjuros sobre *Romiosyni* eluden, por pura fuerza de inspiración, el escrutinio estético. El nacionalismo, por otro lado, el discurso de la filosofía y la *alta cultura* que datan de la Ilustración griega, que ha ido intentando determinar los orígenes y describir la continuidad de la *nación* griega, retrataron la obra de Seferis como el *texto* sagrado de una lengua modelo, una lengua escrita que se recupera de las fuentes originales y articula la esencia de *lo griego*. La línea de argumentación de arriba podría mostrar por qué el Ritsos que pertenece al lector<sup>194</sup> ganó el premio Lenin, tiene publicado todo lo que ha escrito (y mucho de ello transformado en canciones muy populares) y convence con su *contenido*; mientras que el Seferis que pertenece al escritor<sup>195</sup> ganó el premio Nobel, tendrá anotado todo lo que garabateó, estéticamente se aprecia y satisface con su *forma*.

179

Siguiendo con la misma aproximación de especificación histórica, se deben examinar como manifestaciones concretas de discursos particulares (en lugar de ideas) los certámenes de poesía organizados por la Universidad de Atenas (de la década de 1850 a la de 1870), las efímeras revistas literarias de finales de siglo (como *Techne* y *Dionysos*) o la recepción de Karyotakis por parte de la izquierda y de Varnalis por parte de la derecha. La importancia de estos fenómenos intelectuales no reside en su contribución al progreso de la cultura, como le gustaría creer al humanista que hay en cada experto, sino en su función como nuevos espacios (abiertos o cerrados) para la controversia de la institución literaria.

En un estudio genealógico, se debe mantener claramente al margen a la literatura como institución de todas las demás; aún así, no se puede describir su discurso dominante autotéticamente, sino en un examen paralelo de los discursos que ha marginado y de los de otras instituciones que lo amenazan o están afiliadas a él. Su estudio comparado e interdiscursivo debe examinar la constitución del discurso dominante, así

---

<sup>194</sup> NdT.: “readerly”, término que acuñó Roland Barthes. Según Barthes, estos textos se identifican con clásicos cuyo significado es fijo y, por tanto, los lectores se limitan a recibir información.

<sup>195</sup> NdT.: “writerly”, término igualmente acuñado por Roland Barthes. En este tipo de textos, los lectores toman el control del significado, adoptando, así, un papel activo en la interpretación de los mismos.

como sus políticas y medios de control territorial —sus mecanismos de admisión, exclusión, ostracismo y supresión. En este contexto, los famosos debates públicos sobre poesía entre Polyklas y Zambelios, Roidis y A. Vlachos, Apostolakis y Varnalis, o Seferis y Tsatos se pueden leer como ejemplos de la lucha en curso entre los discursos dominantes y los periféricos; de forma similar, se expondrán en sus dimensiones ideológicas actos de censura (como la desaparición de la obra de Panas y Sarandaris) y otros de revisión (como el descubrimiento táctico de Makriyannis), los cuales protegen historias de la literatura y se defienden en campos estéticos o intelectuales. Una genealogía de la literatura griega moderna debe ser, sobre todo, una lectura antitética (es decir, una contralectura) de la crítica griega moderna que, con el tiempo, suprime las barreras artificiales entre arte *alto* y *bajo*, *bueno* y *malo*, *progresista* y *reaccionario*.

El caso de P. Panas (1832-1896) parece ejemplar en muchos sentidos. Su obra es literatura *baja* del orden más alto y cubre áreas tan dispares como la poesía lírica, la parodia, la traducción y el periodismo. Estrictamente orientado a la audiencia, fue muy popular y funcional durante su vida, pero aparentemente la fuerza perturbadora e inquietante de su obra sobrevivió al test de la estética alemana tal como la filología y la crítica la administraron. La parte más interesante de su poesía consiste en sátiras anárquicas que ridiculizan el romanticismo ateniense y jónico exponiendo la uniformidad de sus fórmulas estilísticas. La parodia ha sido el género más poco común y el menos apreciado de la literatura griega moderna. Las composiciones de Panas, junto con el resto de sus obras e ideas políticas, se han suprimido durante casi un siglo ya.<sup>196</sup> El canon de la tradición establecido por los discursos del nacionalismo no tendría en cuenta un testimonio tan intensamente personal sobre los dilemas sin resolver del idealismo romántico: los buenos poetas instruyen a la nación, no se suicidan. La obra de Panas nunca se ha recopilado.

180

III. La genealogía se encarga de discursos individuales, situándolos en su especificidad histórica, cultural y lingüística, describiendo sus mecanismos de operación y reglas de dominación. Para que esta empresa tenga éxito, es absolutamente necesaria una desconstrucción preliminar de ideas tradicionales. Como queda ilustrado a través del análisis del principio del prefacio de Dimaras, este acto de revisión ha sido indispensable incluso para la redacción de otra historia de la literatura; y, como sabemos ahora, su desmantelamiento ha servido muy eficazmente a ciertos intereses creados. Pero es necesario ir más allá y someter a una crítica epistemológica a todo el conjunto de nociones románticas sobre la obra de arte, la *oeuvre*, el autor, influencia, progreso y tradición, junto con los principios de apoyo de unidad orgánica, estructura, totalidad, autonomía y presencia. La historia de la literatura (o cualquier otro arte) es por su propia naturaleza un *catalogue raisonné* de obras maestras

---

<sup>196</sup> NdT.: El artículo es de 1985.

que atribuye logros estéticos a genios artísticos; y, en consecuencia, que reconoce y honra exclusivamente la “autoridad del sujeto creativo” (139). La genealogía, por otro lado, descarta esta aproximación idealista al ver la literatura no como una biblioteca de *oeuvres*, sino como una institución social, y su historia como una historia de interpretaciones y conflictos entre ellas; entre sus preocupaciones no se incluyen talentos ni sus triunfos o épocas ni su espíritu, sólo discursos y su contienda por el poder institucional.

La idealizada firma de Solomos,<sup>197</sup> el retrato perdido de Kalvos o la identidad oscura del autor de *Elliniki Nomarchia* (1806), desde una perspectiva hermenéutica, no significan nada; lo que Cavafis solía decir a sus amigos (o lo que Embirikos no), lo que Beratis destruyó (o Gatsos no escribió después de todo), por qué Kambysis volvió (o Papadiamandopoulos se marchó): tal información es completamente irrelevante para una comprensión histórica. El suicidio de Karasoutsas, la locura de Philyras o la adicción a las drogas de Lapathiotis tienen un mero valor biográfico, aunque a menudo mal empleado para mistificar la política de interpretación y la desesperada implicación del propio autor en ella. Ni las obras literarias se crean por artistas dotados de talento ni se descubren por críticos perspicaces, sino que se producen a través de la compleja interacción entre el deseo artístico, la voluntad interpretativa y el gusto público. Leer es siempre popular e intertextual, y la genealogía destaca estas características particulares. En vez de estar sujetos individualmente a aproximaciones estéticas independientes, los textos se deberían leer tal como se han escrito: unos contra otros. Se debería leer a Seferis como defensa de Palamas contra Cavafis, Palamas como defensa de Valaoritis contra Solomos, Elytis como defensa de Sikelianos contra Karyotakis, Vakalo como defensa de Cavafis contra Sikelianos —o, para entrar en el territorio adyacente de la crítica, Argyriou como defensa de Spandonidis contra Karandonis, y Lorentzatos como defensa de Apostolakis contra Agras. No hace falta decir que estos nombres se deberían leer/usar sólo *bajo tachadura*,<sup>198</sup> sólo como signos que se refieren a fenómenos culturales más que como identificaciones de individuos u obras recopiladas.

La búsqueda de Lorentzatos (1915) de una esencia griega trascendental es justamente tal fenómeno cultural de significación particular. Mientras Seferis había estado constantemente defendiendo el significado de *literatura* del escepticismo desconstruccionista de Cavafis, él

---

<sup>197</sup> Para algunas desacralizaciones hábiles (y deliciosas) de la firma del escritor, ver M. FOUCAULT, ‘What is an Author?’, *Language, Counter-Memory, Practice*, trad. de Donald F. Bouchard y Sherry Simon, Basil Blackwell, Oxford, 1977, pp. 113-38.; JACQUES DERRIDA, ‘Signature Event Context’, *Glyph*, 1 (1977), pp. 172-97; G. HARTMAN, *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1981; S. FISH, ‘With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida’, *Critical Inquiry*, 8 (1982: 4), pp. 693-721.

<sup>198</sup> NdT.: “under erasure”, término usado ampliamente por Jacques Derrida para referirse a una palabra inexacta al tiempo que necesaria.



había estado dirigiendo una batalla paralela contra el formalismo de Agras junto con las líneas establecidas por Polyas (1825-1896) y Apostolakis (1886-1947). Este debate crítico se ha centrado alrededor de la noción de estilo. El esteticismo cosmopolita representado por Cavafis y Agras describió a través de él un mundo wildeano de apariencias elegantes donde la belleza de la forma promete un placer esquivo, terrenal, pero se niega a anclar verdad u otorgar salvación. El discurso del puritanismo victoriano empleado por Apostolakis y Lorentzatos define el buen estilo como la marca de excelencia moral con un fervor carlileano que castiga todas las expresiones de sensualidad e intenta llegar más allá del pecado del lenguaje hacia la redención estética. Establecido en el propio marco ideológico, el signo *Lorentzatos* representa el discurso crítico opresivo del moralismo que se aproxima al arte como la oración de los pervertidos e intenta salvaguardar la esencia de su seductor agarre.

La filología y la crítica continúan buscando las influencias inspiradoras de Dostoyevski en Vizyenos, Nietzsche en Chatzopoulos, Joyce en Pentzikis, Élouard en Elytis o Ginsberg en Poulivos. Pero sería otro desafortunado lapsus dentro de la historia de la literatura si la genealogía buscara este tipo de patrones evolutivos, ya que esto prestaría apoyo a ideas de progreso intelectual y continuidad cultural típicas de la utopía humanística. Incluso la calistenia de la voluntad artística descrita por Harold Bloom en su teoría de la influencia no puede justificar la constitución del sujeto, la disponibilidad de papeles en un juego particular y las restricciones institucionales ejercitadas en cada actuación. Foucault ha sugerido recientemente

182

“[...] otra manera de avanzar hacia una nueva economía de relaciones de poder, una manera que es más empírica, más directamente relacionada con nuestra presente situación, y que implica más relaciones entre teoría y práctica. Consiste en adoptar las formas de resistencia contra diferentes formas de poder como punto de partida. Por usar otra metáfora, consiste en usar esta resistencia como catalizador químico para sacar a la luz relaciones de poder, ubicar su posición y averiguar su punto de aplicación y los métodos utilizados. En lugar de analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, consiste en analizar las relaciones de poder a través del antagonismo de estrategia.”<sup>199</sup>(780)

Este estudio radical de relaciones de poder dentro y alrededor de la institución de la literatura podría comenzar en su periferia y examinar nociones específicas de literariedad y calidad para explicar, por ejemplo, cómo ciertos géneros (como el poema en prosa) pasan de moda, cómo ciertas obras (como la de Kalas) se suprimen, o cómo ciertos discursos (como el de la filosofía) invaden el territorio. Tal aproximación también examinará el impacto en la literatura griega de controversias tales como la de la *Cuestión lingüística* o la *Gran idea* en términos de estrategias

---

<sup>199</sup> MICHEL FOUCAULT, ‘The Subject and Power’, *Critical Inquiry*, 8 (1982: 4), pp. 777-95.

antagonistas que trabajan por la apropiación de una institución social. Aquí, el principal punto de interés no es ni las creencias políticas de autores individuales ni la contribución potencial de obras particulares a la conciencia de clase de las masas. La comprensión histórica debe proceder de puntos de conflicto cruciales y trazar la importancia de las *formas de resistencia* —sea la crítica ilustrada defendida por Roidis, la amalgama de géneros practicada por P. Yiannopoulos e I. Dragoumis o el nihilismo lingüístico llevado a sus extremos por P. Takopoulos— contra *formas de poder* dominantes. No es el desarrollo de la ficción realista o la ciencia del folclore lo que debería llamar la atención del genealogista y el hermeneuta, sino más bien los esfuerzos de los discursos que desafiaron su autoridad para resistir su imposición. Esta clase de estudio mina las presunciones metafísicas inherentes en la apreciación estética (tal como se ha resumido en historias y antologías) y difunde valores estéticos para dejar el campo de nuevo disponible a nuevas exploraciones.

IV. Finalmente, la investigación genealógica no es un acto de recuperación —“no intenta repetir lo que se ha dicho llegando a su propia identidad” (139). La idea del autor, el sujeto creativo, se descarta junto con todas las otras nociones de origen. Lo que es importante no es el momento de la construcción de la obra, sino el proceso de su aparición como obra de arte: su producción cultural. Un acto de recuperación intenta salvar el original del abuso y, refiriéndose a fuentes de inspiración e intención, evidenciar la obra en su forma pura y significado real. La genealogía, por otro lado, “no es un retorno al secreto más profundo del origen; es la descripción sistemática de un discurso-objeto” (140). En este sentido, el *Porphyras* (1849) de Solomos es mucho más importante para una lectura del *Second Lieutenant* (1945) de Elytis que la propia experiencia del poeta en la Segunda Guerra Mundial; el éxito popular de Xenopoulos está mucho más íntimamente relacionado con las expectativas de su público que con su descripción fiel de la realidad social; y el redescubrimiento de Kalvos (1792-1869) por Palamas en 1889 fue más una aproximación exitosa del discurso patriótico militante de la *Gran idea* que una reevaluación largamente demorada.

La historia de la recepción/uso de Kalvos ciertamente proporciona una riqueza de material interesante para una semiótica diacrónica de gusto literario. Su obra se ha *redescubierto* repetidamente por *escuelas* sucesivas. Primero, los demoticistas<sup>200</sup> inventaron un poeta alternativo nacional, el bardo de la continuidad de la raza; más tarde, los simbolistas enfatizaron la oscura cualidad musical de su decadente imaginación; el surrealismo celebró la fuerza lírica de su arrolladora imagería; y, más recientemente, la auto-proclamada *Generación de los años 70* lo retrató como un precursor de la ética *beat*. Son estos usos culturales de su obra como objeto de prácticas discursivas lo que una descripción genealógica debería tratar. En vez de intentar recuperar en vano su significado

verdadero, real, se debería estudiar su surgimiento como discurso-objeto a través de las apropiaciones mostradas arriba: las diferentes formas de su constitución cultural y la política de las respectivas interpretaciones. No hace falta subrayar que ésta no sería otra exploración científica más, sino una interpretación en perspectiva de interpretaciones, un meta-comentario crítico sobre los modos de surgimiento del signo artístico *Kalvos*.

La genealogía como disciplina describe sistemáticamente cómo las obras llegan a ser discursos-objetos, cómo los objetos construidos emergen como obras de arte; pero la conciencia de sí misma—lo que Gadamer<sup>201</sup> llama *conciencia histórica*<sup>202</sup>— no le deja olvidar su propia especificidad: siendo una interpretación, “no es más que una reescritura”. No es objetiva ni está libre de discursos; es relativa y en perspectiva. Examina reglas, normas y códigos mientras otras, análogas convenciones, gobiernan sus propias operaciones. Es imposible una investigación suprahistórica de los mecanismos del discurso conducida sin ninguna restricción institucional. Cada especialista, historiador, crítico o lector pertenece necesariamente a una *comunidad interpretativa* cuyos hábitos de lectura y escritura constituyen una práctica discursiva. A pesar de la impresión opuesta dada por su nombre, la genealogía mira al presente a través del pasado<sup>203</sup>; sus resultados son relevantes, si no urgentes, para nuestra vida, la comprensión de nosotros mismos, nuestra participación en el juego de poder.<sup>204</sup>

Después de llegar a este punto, incluso el lector cauto de la *Historia* de Dimaras se sentirá probablemente bastante insatisfecho e inseguro con la conclusión de arriba. Claramente, el escepticismo de este artículo no es una respuesta a sus expectativas positivistas de una *ciencia de la literatura* o a su anticipación de conocimiento estable, seguro. Si las cosas son tan relativas, ¿por qué preocuparse? Si no hay avance en la investigación, si interpretaciones culturalmente determinadas se suceden unas a otras interminablemente, ¿cuáles son nuestras probabilidades de recuperar algo de esencia de la historia, algo de presencia de nuestro

---

<sup>201</sup> H-G. GADAMER, *Truth and Method*, trad. de W. Glen-Doepel, Sheed and Ward, Londres, 1975.

<sup>202</sup> “La conciencia histórica conoce la otredad del otro, el pasado en su otredad. . . . Busca en la otredad del pasado no la ejemplificación de una ley general, sino algo históricamente único. Al afirmar trascender completamente su propia condicionalidad en su conocimiento del otro, está implicada en una apariencia dialéctica falsa, ya que en realidad está buscando dominar, por así decirlo, el pasado. . . . La conciencia histórica, al buscar comprender la tradición, no debe confiar en el método crítico con el que se aproxima a sus fuentes, como si esto la preservara de mezclar su propio juicio y prejuicios. Debe, de hecho, tomar en consideración su propia historicidad” (Gadamer: 323-24).

<sup>203</sup> “Cada época debe entender un texto transmitido a su manera, pues el texto es parte del todo de la tradición en la que la época toma un interés objetivo y en la que busca comprenderse a sí misma” (Gadamer: 263).

<sup>204</sup> “... entender un texto siempre significa aplicarlo a nosotros mismos” (Gadamer: 359).

pasado? Pero, para mí, la cuestión es claramente no una epistemológica, sino una moral. En un mundo donde los discursos (es decir, sistematizaciones de conocimiento formulado) chocan implacablemente por poder sobre la misma capacidad humana de tener sentido, nuestro deber es resistir toda seguridad disciplinada y luchar contra cualquier instauración de autoridad. En este caso particular, para mantener la literatura griega moderna fresca, informativa y productiva como campo de investigación, debemos oponernos a todas las tentativas de su totalización perturbando las jerarquías soberanas y situando en primer plano discursos marginados o suprimidos que todavía pueden cuestionar su validez. No estoy hablando de historias alternativas, sino de investigaciones genealógicas que harán problemática la escritura de más historias. En vez de trazarse su mapa de nuevo, el territorio completo debería abrirse a debates que alentaran un papel más activo por parte del lector, es decir, comprensión imaginativa aventurera y escritura irreverentemente creativa.

*Traducción de Carmen Rodríguez Ramírez*

# ANOTACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE AUTONOMÍA DEL ARTE EN EL MUNDO ADMINISTRADO

LUIS MERITA BLAT<sup>205</sup>

**Resumen:** Este artículo no persigue más que describir el contorno del concepto de la autonomía del arte según Adorno, y sus cualidades antitéticas respecto de la industria cultural. La pérdida de su fin en el mundo administrado, así como en qué se ha convertido la autonomía en el arte moderno, son las cuestiones más prominentes que vertebran el artículo. Los problemas son analizados tanto desde el punto de vista de la teoría y de la reflexión sobre el arte, como desde la perspectiva de los artistas, en cuya praxis artística son desarrollados los conceptos estéticos.

**Abstract:** *This paper is no more than an outline of the autonomous art according to Adorno and its antithetical qualities in relation to the culture industry. The loss of its end in the administered world, as well as what has become autonomy in modern art, are the most prominent questions which vertebrate this paper. Problems are analyzed both since the point of view of the theory and the reflection on art, and since the perspective of artists, in whose artistic praxis are developed aesthetics concepts.*

**Palabras clave:** *Entkunstung*; autonomía de arte; compromise; *promesse de bonheur*.

**Key words:** “*Entkunstung*”; *autonomy of art*; *commitment*; “*promesse de bonheur*”.

186

*La nature nous a oubliés*<sup>206</sup>  
SAMUEL BECKETT, *Fin de partie*.

---

<sup>205</sup> Luis Merita Blat. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia. Máster en Pensamiento Filosófico Contemporáneo de la Universidad de Valencia. Máster en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad Complutense de Madrid. E-mail: [luisme@alumni.uv.es](mailto:luisme@alumni.uv.es)

<sup>206</sup> La naturaleza nos ha olvidado.



Mientras que la *desestetización* (*Entkunstung*) conceptualiza la heteronomía económica del arte, identificada por Adorno bajo la parafernalia de la industria cultural poblada de obras pseudo-artísticas afirmativas respecto del orden social, el arte verdadero asume las contradicciones sociales, al ser un espejo de la negatividad del mundo. Lejos de la distribución mercantil de las obras, el criterio de verdad del contenido artístico es cognoscitivo y obedece a la naturaleza de las obras, de la que se puede extraer conocimiento de la sociedad. En este artículo trazamos el contorno del concepto de la autonomía del arte, sus antecedentes históricos y su carácter intrínsecamente crítico para con la sociedad.

1. ANTECEDENTES Y DESENVOLVIMIENTO HISTÓRICO-CONCEPTUAL DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE. Aunque el Renacimiento podría pensarse como el germen histórico de la autonomía del arte, desde el punto de vista teórico, hemos de circunscribir el alcance del concepto. En la crítica a las filosofías precedentes, Hegel observa en Kant un precursor en la necesidad de unir el espíritu y la naturaleza, lo inteligible y lo sensible, lo subjetivo y lo objetivo, en la esfera de la estética.<sup>207</sup> Mientras que Kant teorizaba el arte de manera subjetiva, considerando el juicio estético como un postulado de la razón o como algo puramente sensorial, convirtiéndolo en un acto subjetivo de la reflexión que no daba a conocer la naturaleza del objeto, Hegel afirma que lo bello es la aparición sensible de la idea; lo cual significa que la comprensión del arte es despojada de las intenciones del autor y se apunta al contenido de verdad de las obras (*Wahrheitsgehalt*). De este modo, Hegel supera la contingencia del acto de la reflexión e introduce a la estética en el reino del conocimiento. Por añadidura, la belleza artística es superior a la belleza natural, en la medida en que procede mediante símbolos o formas para la manifestación sensible de ideas; es decir, es producción y conocimiento del y para el espíritu. En el marco de la oposición conceptual entre el fondo y la forma, el arte es comprendido como la manifestación formal del fondo ideal, entre cuyos conceptos debe ser mantenida una relación de identidad. Hegel emplea la relación de identidad entre la idea y su manifestación formal artística como criterio por el que las diferentes artes y las obras dentro de un determinado arte son sistematizadas en su *Estética*. Asimismo, si el arte es conocimiento, no puede ser expresión pura de la interioridad, puesto que caería en el desorden de las emociones y carecería de fondo sustancial; pero tampoco puede ser principalmente edificación moral, ya que subordinar al arte a la moral lo cosifica en un instrumento alienado de sí mismo. Frente al cumplimiento de la moral que nunca puede lograrse enteramente, el arte es, según Hegel, la armonía realizada entre la esencia y la apariencia,

---

<sup>207</sup> G. W. F. HEGEL, *Éstetica*, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, Losada, Buenos Aires, 2008. En adelante HE.

entre el bien y la felicidad. Así, mientras que el bien es un acuerdo buscado, lo bello es la armonía realizada; de tal modo que la edificación moral será uno de los efectos de lo bello, pero no lo esencial (HE p.96). En consecuencia, Hegel ha conducido al arte a su propia reflexión, a una consciencia de sí mismo a la que ningún filósofo lo había llevado; por la cual, el fin del arte abandona su función cultural y remite a la alabanza de la humanidad reconciliada: en el hacer visible la armonía de las contradicciones.

Pese a que Hegel considera que la manifestación de la idea de lo bello llega a su culminación en el arte clásico, el arte romántico supera la belleza corporal por la belleza espiritual (HE p.297). Se trata de la representación de la libertad, la igualdad y la fraternidad, así como de la superación de los conflictos humanos. El artista más cercano a estas ideas es Beethoven: encarnación del artista romántico cuya *Novena Sinfonía* es el exponente paradigmático. Ahora bien, al nacimiento de la autonomía en el arte le sigue, cual sombra, la heteronomía de la obra de arte en particular. La complejidad —y la fertilidad— de la estética adorniana (más minuciosa que la de Hegel, pero, en este aspecto, idéntica) consiste en que piensa el arte con categorías tanto estéticas, como históricas. Así, antes del establecimiento de la sociedad burguesa, la función del arte estaba determinada por su vinculación al poder, por lo que si bien en tanto que obra en sí misma, era un objeto cualitativamente distinto de los objetos empíricos, no se enfrentaba a la sociedad desde su auto-reflexión. Con la consecución de la mayoría de edad del sujeto gracias a las revoluciones burguesas, el arte alcanzó su autonomía y no sólo pudo oponerse a la sociedad en tanto que obra, sino mediante su contenido de verdad. No obstante, el arte afirma su autonomía al precio de ser regido por la lógica económica: del control directo de las sociedades pre-burguesas transitó hasta un control basado en la administración mercantilizada. De esta manera, la autonomía y heteronomía del arte en la época burguesa son dos caras de la misma moneda, pues las obras de arte nunca dejan de ser hechos sociales; y, por tanto, aunque pueden alejarse de la praxis mediante la negación de la misma, no abandonan el carácter de mercancía. Al respecto, Beethoven representa la aceptación de la contradicción entre el mercado y la autonomía, ya que aceptó la lógica del mercado que había desgajado al arte de su función cultural; pues sin ella, no habría gozado de las condiciones sociales que posibilitaron la libertad con la que pudo crear.<sup>208</sup> En consecuencia, han de ser diferenciados dos aspectos de la naturaleza de la obra de arte: por una parte, la inviabilidad efectiva de la autonomía de las obras de arte y, por otra parte, la necesidad de la autonomía del arte. El arte se presenta de manera poliédrica, pues en tanto que dinámica, no puede abandonar su heteronomía económica y, en tanto que auto-reflexión, puede sostener

---

<sup>208</sup> T. W. ADORNO Y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 2005, 202.

una constitución ontológica más allá de la lógica instrumental y mercantil.

Si Hegel consideró que la belleza clásica había sido superada por el arte romántico por una mayor espiritualización, Adorno sostiene que, precisamente por este mismo proceso, la forma ya no se adecua al fondo en el arte contemporáneo. El predominio del fondo sobre la forma no sólo se debe al materialismo de Adorno frente al idealismo hegeliano, sino a una creciente espiritualización del arte; la cual propicia que el arte abandone su forma mimética —lo propio del arte— pero, sin embargo, diferenciándose de lo heterogéneo a ella, se convierta en imagen, a causa precisamente de la fuerza mimética que no deja de animar el proceso productivo de las obras. En la medida en que en la época actual la relación entre lo inteligible y lo sensible entra en crisis, la relación entre la forma y el fondo abandona la vinculación basada en la identidad. De este modo, defiende Adorno que: “cuanto más sustancial se volvió la espiritualización en el arte, tanto más enérgicamente renunció (en la teoría de Benjamin al igual que en la praxis poética de Beckett) al espíritu, a la idea.”<sup>209</sup> Así, se dibuja un concepto de autonomía diametralmente distinto de la hegeliana alabanza de la humanidad, tanto como de la puesta a la vista de la armonía entre el bien, la verdad y la belleza. “Si la autonomía no triunfa hasta llegar a la obra de arte espiritualizada” (TE p. 129) y la espiritualización supera la simbolización en el arte, la autonomía abandona una finalidad ideal, puesto que emana de la forma de las obras. Por añadidura, tras haber observado que el arte deviene abstracto, pero que tiende al primitivismo —aludiendo al fauvismo y a cierta etapa de la producción de Picasso—, Adorno afirma que la espiritualización del arte es legítima como crítica a la cultura. Por tanto, ahí donde el arte es una negación determinada de la sociedad, alcanza su autonomía. Aquello que Hegel ya advirtió, al percatarse de que el arte moderno sería constituido por lo feo y la representación de las imperfecciones de la realidad, cristaliza en la naturaleza negativa del arte respecto de la sociedad. De este modo, el arte autónomo moderno se mueve entre el *spleen et l'idéal*, tan propios de la poesía de Baudelaire y de Rimbaud; orbita en torno a una dialéctica de la espiritualización del arte que, alcanzando formas carentes de ideas, accede a lo proscrito por la sociedad. (TE p. 129)

En la estética adorniana, el contenido de verdad de las obras no consiste, como en Hegel, en la armonización del bien y de la felicidad, sino que se trata de una *promesse de bonheur* —definición de la belleza por Stendhal—, la cual está en relación con el carácter enigmático de las obras. Conforme al materialismo estético, el enigma se da a ver en la forma de las obras, en su legalidad inmanente; pues por su organización, las obras llegan a ser más de lo que son; es decir, alcanzan la trascendencia que, tras la desarticulación de la comprensión del arte como reconciliación de los opuestos, es trascendencia quebrada. (TE

---

<sup>209</sup> T. W. ADORNO, *Teoría estética*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2004, p. 128. En adelante TE.

p.172) De esta forma, el contenido de verdad de las obras no es la materialización sensible de la idea, sino que intrínsecamente es una negación determinada de la sociedad. El enigma es una pregunta por lo incondicionado; mas, perdido su carácter mágico y cultural —su premoderna función social—, cada obra de arte auténtica propone una resolución particular al sinsentido del fin del arte en la modernidad. De esta manera, “el contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una.” (TE p. 174) La estética se justifica al ser necesaria para comprender las obras de arte, de tal modo que sea extraído su contenido de verdad, es decir, la resolución particular del enigma. La interpretación se inscribe, por tanto, entre lo realizado por las obras y lo inalcanzable por sí mismas, espacio en que el desciframiento conceptual abre la hermeticidad constitutiva de las obras de arte. A resultas de este análisis, la promesa de felicidad del arte mantiene viva la felicidad, al tiempo que niega su existencia presente, mostrando la negatividad de la sociedad.

La verdad del arte se presenta diametralmente opuesta a la identidad dominante en la lógica de la industria cultural, ya que apunta a algo no-existente, plural, y diferente de lo que es. El contenido de verdad de las obras, construido a partir de su ser fáctico, señala una trascendencia, esto es, una promesa. De manera antitética, la industria cultural promete la felicidad instantánea por los medios prescritos dentro de la sociedad de consumo. Mientras que la esencia y la apariencia simulan coincidir en las obras de arte de la industria cultural, la verdad de las genuinas obras de arte no tiene apariencia. He aquí la figura utópica del arte, cuyo resplandor consiste en criticar la negatividad de los procesos de racionalización. (TE p. 308) El arte que logra la trascendencia quebrada emplea un lenguaje fragmentario, convirtiéndose en el espejo de una comunidad desvencijada: como en los poemas de Celan o en la parodia de la dialéctica del amo y el esclavo entre Hamm y Clov en *Fin de partida*.<sup>210</sup> Un ejemplo pictórico nos lo muestra el *Guernica* de Picasso, cuya producción fue auspiciada por una causa social, pero no empleó el lenguaje realista o narrativo, sino una combinación de códigos cubista, simbolista y surrealista. La bombilla que estructura el cuadro puede ser interpretada como la negatividad de la dialéctica de la Ilustración: la racionalidad que genera avances en términos materiales conduce, sin embargo, a sufrimientos injustificables. Frente a las mercancías pseudo-artísticas que frivolizan el arte y lo convierten en un entretenimiento vacío y superfluo, el arte autónomo se halla en una encrucijada: entre aquel que fuera el fin del arte entre las clases altas y lo sería en una sociedad reconciliada, a saber, liberar del trabajo y del esfuerzo, y, en la medida en que se opone a lo existente, la profundidad y seriedad que, si bien, jalonada por algunos elementos cómicos, anida en su forma y en el

---

<sup>210</sup> El poder de Hamm sobre Clov reside en que sólo aquél sabe cómo se abre la despensa, pero éste es incapaz de vencer la sumisión, convertida ya en dependencia respecto del amo.

contenido de verdad de las obras.<sup>211</sup> Al respecto, los conceptos de experiencia estética y de felicidad genuinas están enlazados.<sup>212</sup>

2. LOS DISTINTOS COMPROMISOS DE BRECHT Y DE BECKETT. Antes de proseguir con los conceptos de experiencia y forma en las obras, no podemos dejar de considerar la ambigua posición de Adorno respecto de Brecht. Sin duda, el teatro y la poesía de éste significaron un momento crucial en la auto-reflexión del arte en relación a su compromiso político. (TE p. 320) Por una parte, dado que la racionalidad dominante se despreocupa del sufrimiento, pues sólo es capaz de subsumirlo a concepto, Brecht asimila la concreción de la verdad olvidada por la racionalidad dominante, de modo que convierte al arte en “compendio de lo reprimido por la cultura establecida”. (TE p. 34) Asimismo, el teatro brechtiano se ubica allende a la banalización de la comunicación artística, consistente en degradar las obras a un mensaje (*Aussage*), en cuya cosificación perdería aquello gracias a lo cual se yergue la poética de Brecht centrada en el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffect*), así como el llamado *Gestus* social: técnicas dirigidas a provocar procesos de pensamiento en el espectador. (TE p. 50) Frente a la primacía de la empatía con los personajes, Brecht sugiere la negatividad de la expresión, mostrando así que ésta es mediada social e históricamente. Sus obras son ejercicios artísticos con vocación política, que buscan desnaturalizar las relaciones sociales petrificadas, opresoras y alienantes, a fin de que el espectador caiga en la cuenta de la posibilidad de cambiar aquello que parece imposible de transformar.<sup>213</sup>

Ahora bien, el riesgo del teatro brechtiano es la creencia de la posesión de una consciencia verdadera desde la que concebir las obras de teatro. (TE p. 44) En esta problemática se instala el arte político, cuyo contenido ha de ser tan amplio, como sea posible. De lo contrario, es presa de una de las críticas que Adorno propina a Brecht, en la medida en que su gesto didáctico puede deformarse en gesto tiránico; ya que, al poseer la consciencia verdadera, Brecht cosifica al público mediante unas finalidades determinadas. (TE p. 320) Para Adorno, si el momento discursivo predomina sobre la trascendencia, el arte deviene apofántico y, por tanto, pierde su autonomía. El peligro, en este sentido, es la instrumentalización del arte, a pesar —aunque precisamente debido a— la politización del arte (TE p. 327); lo cual no deja de ser controvertido, puesto que el arte politizado pretende el mismo fin —pero por medios distintos— que el arte no instrumentalizado, gracias a su propia forma, esto es, la liberación. Pero la politización del arte es un arma de doble filo, ya que puede ser deformado o cosificado el contenido de la obra. Por ello, la postura de Adorno respecto de Brecht es sutil, respecto de la cual

<sup>211</sup> T. W. ADORNO y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 187.

<sup>212</sup> F. JAMESON, *The Hegel Variations*, Verso, London, 2010, p. 227.

<sup>213</sup> B. BRECHT, ‘Pequeño órgano para el teatro’, *La política en el teatro*. trad. de N. Silvetti, Alfa, Buenos Aires, 1972, p. 81.



podríamos preguntarnos la influencia en la condena de todo arte afirmativo —incluido el politizado— debido al carácter indiscutiblemente apofántico de la industria cultural respecto del orden social establecido. Mas, el teatro de Brecht afirmaba *otra* realidad social. Lo que Adorno no puede soportar es el engaño al espectador, aunque sea con el fin de la emancipación. ¿No es esta una posición ingenua respecto de la noción de engaño? Sea como fuere, Adorno considera la calidad de Brecht tanto a partir del carácter político de su teatro, como de sus innovaciones formales. Ambas caminan juntas en la poética brechtiana, ya que la directriz política contribuyó a generar el teatro épico y el efecto de distanciamiento, yendo más allá del teatro psicológico o de intriga. Pero Adorno renuncia a convertir al compromiso explícitamente político en un criterio con el que evaluar el arte. En fin, no por el compromiso político son de calidad las obras de teatro de Brecht, sino por su calidad adquieren éstas su compromiso.

Adorno considera que la crítica social ha de elevarse a forma y borrar todo contenido social manifiesto. El carácter político del arte se espiritualiza. Naturalmente, no consiste en *l'art pour l'art*, puesto que éste negaría su relación dialéctica con la realidad. Antes bien, se trata de superar la célebre tesis benjaminiana de la politización del arte, con la que se cierra su obra sobre la reproductibilidad del arte.<sup>214</sup> Brecht todavía es solidario de una concepción artística basada en la comunicación, contra lo cual reacciona el arte radicalmente moderno y verdaderamente autónomo. El arte alcanza su autonomía convirtiéndose al absurdo, de modo que reproduce el sinsentido social y el sufrimiento socialmente ocasionado. “En tanto que lenguaje del sufrimiento, el arte se torna conocimiento de la realidad social de una forma mucho más rigurosa que en la concepción usual del arte comprometido”.<sup>215</sup> Las obras de Beckett están lejos de poder cosificarse o de retorcerse en mensajes; más bien, por parte del autor hay una clara consciencia respecto de la escritura que surge desde el enmudecimiento y el empobrecimiento. Beckett recoge la tradición del teatro del absurdo y la lleva hasta su extremo, negando toda posibilidad de sentido metafísico, hasta demoler las tradicionalmente consideradas condiciones de la teatralidad.<sup>216</sup> Al negar la categoría rectora de sentido, es eliminada la comprensión del arte como manifestación sensible de la idea, de modo que la balanza entre el fondo y la forma se decanta en el arte autónomo hacia esta última. “Entre la negatividad del contenido metafísico y el oscurecimiento del contenido hay relación, no identidad” (TE p. 462). Por ello, carece de mensaje o de propuestas alternativas, por lo que el arte beckettiano no puede ser manipulado o caer en la lógica del intercambio (NSL p. 397). Se trata de un hueso que la

---

<sup>214</sup> W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, p. 77

<sup>215</sup> V. GÓMEZ, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 1999, p. 100. En adelante ETW.

<sup>216</sup> TH. W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2003, p. 271. En adelante NSL.

racionalidad técnico-capitalista no puede roer. Elaborando el residuo, el escombros, el resplandor efímero, el descosido de la prosa fragmentaria y la dehiscencia del poema,<sup>217</sup> Beckett expresa la negatividad del sujeto; la cual no se expone desde una objetividad superior de consciencia, sino desde una configuración radicalmente subjetiva (TE p. 329). En este sentido, Beckett es más realista que el realismo.

3. LA NATURALEZA CONSTITUTIVAMENTE POLÍTICA DEL ARTE. Deslindado el aspecto político respecto del contenido de verdad de las obras, la praxis artística es ya una actividad alejada de la cosificación. El carácter constitutivamente político del arte consiste en articularse a partir de un trabajo vivo no desfigurado por el intercambio, en que el entendimiento, la sensibilidad y la imaginación son involucrados, apelando a la integración de las facultades del ser humano (NSL p. 111). Frente al mundo desencantado en que las facultades de éste son segmentadas en función de la división del trabajo, la praxis artística critica el mundo en tanto que dominio de la auto-conservación (TE p. 24). Al estar más allá del fetichismo de mercancía y acreditarse como socialmente útiles, las obras de arte trascienden el mundo. Están conflictivamente en el mundo: se inmiscuyen en el mundo administrado y entran dentro de la lógica de la distribución, sin ceder un ápice en su naturaleza no-idéntica. “Lo que habla desde las obras significativas va en contra de la pretensión de totalidad de la razón subjetiva” (TE p. 350). Por consiguiente, frente al engranaje del que forman parte las obras de arte de la industria cultural, las obras de arte genuinas están socialmente comprometidas por su propia constitución ontológica, que ya es una negación determinada de la sociedad (TE p. 298).

Dado que la promesa de felicidad apunta a algo no existente, la experiencia estética está lejos del ensimismamiento basado en la proyección psicológica de las obras funcionales. Si éstas se adecuan a la racionalidad técnico-capitalista y al principio de auto-conservación del yo, el estremecimiento suscitado en la experiencia estética, consiste en una conmoción del yo, correlato subjetivo del principio objetivo de la mercancía, ofreciendo la promesa de una sociedad más allá del intercambio (ETW p. 95). Ahora bien, esto sólo es posible si el receptor se sumerge en la legalidad inmanente de las obras, propiciando el olvido de sí mismo. De esta forma, al introducirse en la forma de la obra, recibe la respuesta particular al enigma y obtiene una promesa de felicidad. Por añadidura, la experiencia estética está vinculada a la relación de las obras de arte con el mundo, cuya complejidad procede de la negación de la misma realidad con la que precisamente son generadas. El arte hace justicia a lo oprimido no en tanto que negación abstracta de la racionalidad, sino emancipándose de ésta, al revocar su violencia mediante el material imprescindible (TE p. 188). Algunos artistas

---

<sup>217</sup> E. GROSSMAN, *L'Esthétique de Beckett*, Sedes, Liège, 1998, p. 53.

conscientes de su labor reconocen en su producción artística la relación dialéctica entre las obras y el mundo:

“Como formamos parte del mundo, no es posible crear otro sin utilizar los mismos elementos de los que queremos salvarnos, por lo que toda creación verdadera debe realizar una anulación de lo que existe en el mundo que, en definitiva, debe incluirla también a ella. Si no hay esta consciencia que, en un determinado momento, se hace desgarradora; y si no hay este desgarrar que, en un determinado momento, se hace regular como un latido cardíaco, no es posible grandeza alguna en la creación. La creación debe pues ambicionar estar ya para restablecer las condiciones naturales de una nueva preñez, cuna paradójica del no-ser-aún.”<sup>218</sup>

De ahí, por una parte, que el fin del arte sea anunciado en muchas obras de arte como respuesta particular al enigma y, por otra parte, que la existencia de las obras indique que lo que no existe, podría existir; de modo que se explica la constitutivamente emancipatoria naturaleza del arte. Dado que las obras de arte son espejos del antagonismo social cuyo enfrentamiento deja huella en su propia estructura, el contenido de verdad de las obras no es interpretado por su planteamiento político manifiesto, sino por su ley formal inmanente. Adorno sostiene que “la inmanencia de la sociedad en la obra es la relación social esencial del arte, no la inmanencia del arte en la sociedad” (TE p. 307). Por lo tanto, la interpretación de las obras apunta a su organización interna, a la elección de materiales y de códigos, y a la ruptura con los modelos o procedimientos convencionales; elementos con los que podrá ser interpretado el contenido de verdad de las obras. La principalidad del concepto de forma procede, asimismo, de la profusión de aspectos que lo componen; así, el comentario, la interpretación y la crítica configuran dicha categoría (TE p. 258). “La hermenéutica de la obra de arte consiste en traducir sus elementos formales a contenido” (TE p. 189). En la medida en que aquéllas nociones pertenecen al desenvolvimiento histórico de la *ratio*, estas categorías son tan estéticas como históricas. Así, las obras de arte, comprendidas a través de los conceptos filosóficos, participan del arte en tanto que institución o práctica social y, de este modo, del movimiento social real, resolviendo de manera particular el enigma del arte, dentro de cuyo mundo administrado su fin se ha vuelto incierto.

En este sentido, frente a la homogeneización de la existencia en cuyo tiempo cuantitativo se asienta la administración y la división del mundo regido por la lógica de la identidad, el arte, configurado con las categorías de tiempo, espacio y causalidad, se incrusta en el devenir social, ofreciendo cualidades opuestas a la praxis de la racionalidad dominante de la naturaleza. Aunque éstas sean las mismas con las que la racionalidad somete la naturaleza, “mediante la dominación de lo

---

<sup>218</sup> R. Y C. CASTELLUCCI, *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*, Con tinta me tienes, Escénicas, Madrid, 2013, p. 14.

dominador, el arte revisa interiormente el dominio de la naturaleza” (TE p. 187). La mimesis que anima la producción de obras, tanto como la recepción de las mismas, consiste en una relación entre sujeto y objeto que supera la dominación de uno en detrimento del otro (ETW p. 117). No es la oposición abstracta a la racionalidad técnico-capitalista, puesto que el sujeto no se somete al objeto, sino que el sujeto domina<sup>219</sup> sus propias facultades y hace hablar al objeto. La relación dialéctica de la mimesis entre sujeto y objeto se ubica entre la expresión del sujeto y la lógica del material, es decir, a caballo entre la espontaneidad subjetiva y el sumergirse en la dinámica del objeto. Los conceptos de forma y de mimesis están así ligados, puesto que aquél es “la organización objetiva de lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia”; así como “la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones, y por eso, es un despliegue de verdad” (TE p. 194). De esta manera, el comportamiento mimético reacciona ante el *telos* de la racionalidad técnico-capitalista, a saber, convertir al ente en una totalidad cosificada e instrumentalizada. (TE p. 79)

La experiencia estética causada por el arte en sentido enfático, es decir, el arte dotado de las máximas aspiraciones de artisticidad está más allá de lo idéntico: más allá de la lógica del intercambio con vistas a la auto-conservación, por lo que se trata de un dar y recibir sin otra finalidad que la del durar; de un estremecimiento en que el sujeto rememora la naturaleza y se percata de lo no-idéntico, es decir: de la vida y la naturaleza dañadas por la racionalidad dominante.

“La melancolía del atardecer no es el estado de ánimo de quien la siente, pero sólo captura a quien se ha diferenciado tanto, a quien se ha vuelto tanto sujeto, que no es ciego para ella. Sólo el sujeto fuerte y desplegado, producto de todo el dominio de la naturaleza y de su injusticia, tiene también fuerza para retirarse ante el objeto y revocar su auto-posición.” (TE p. 352)

Me despido de este trabajo situando al arte en la posición de portavoz de la negatividad de la racionalidad, de la denuncia de la pérdida de experiencia, y de la utopía a la que apunta la promesa de felicidad del arte; en fin, invitando a pensar desde el sobrecogimiento de la experiencia estética.

#### Bibliografía:

---

<sup>219</sup> Echamos en falta aquí la palabra francesa *maîtriser*, equivalente a dominar habilidades, destrezas o técnicas, sin ninguna remisión o connotación al verbo *dominar*, como parece imposible de escaparse en castellano, que sugiere siempre una relación indeseable con el poder. El verbo *manejar*, pues, se queda a medio camino de equivaler al significado del verbo *maîtriser*.

- TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1970.
- TH. W. ADORNO, 'La crítica de la cultura y sociedad', *Crítica cultural y sociedad*, trad. de M. Sacristán, Sarpe, Madrid, 1984.
- TH. W. ADORNO, 'Aldous Huxley y la utopía' *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2008.
- TH. W. ADORNO, 'Prólogo a la televisión', *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entrada*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2008.
- TH. W. ADORNO Y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 2005.
- TH. W. ADORNO Y M. HORKHEIMER, *Dialectik der Aufklärung*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2012.
- TH. W. ADORNO, 'Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha', *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, trad. de Gabriel Menéndez Torreras, Akal, Madrid, 2009.
- TH. W. ADORNO, 'Idea de historia natural', *Escritos filosóficos tempranos*, trad. de Vicente Gómez, Akal, Madrid, 2010.
- TH. W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2003.
- TH. W. ADORNO, *Teoría estética*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2004.
- W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.
- S. BECKETT, *Fin de partie*, Editions de Minuit, Paris, 2013.
- B. BRECHT, 'Pequeño órgano para el teatro', *La política en el teatro*, trad. de N. Silvetti, Alfa, Buenos Aires, 1972.
- B. BRECHT, *Teatro completo de Bertolt Brecht*, trad. de M. Sáenz, Bibliotheca Avrea-Cátedra, Madrid, 2012.
- S. BREUER, *Adorno's Anthropology*, Routledge, London, 1994, pp. 115-132.
- R. Y C. CASTELLUCCI, *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*, Con tinta me tienes, Escénicas, Madrid, 2013.
- P. CELAN, *Obras completas*, trad. de J. L. Reina Palazón, Trotta, Madrid, 1999.
- V. GÓMEZ, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 1999.
- E. GROSSMAN, *L'Esthétique de Beckett*, Sedes, Liège, 1998.
- G. W. F. HEGEL, *Éstetica*, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, Losada, Buenos Aires, 2008.
- H.-T. LEHMAN, *El teatro posdramático*, trad. de Juan José Sánchez, Cendeac, Madrid, 2013.
- K. MARX, *El Capital. Libro I-Tomo III*, trad. de Miguel Castellote, Akal, Madrid, 2012.
- E. SUBIRATS, *Las estrategias del espectáculo. Tres ensayos sobre Estética y Teoría crítica*, Cendeac, Infraveles, Murcia, 2005.



# STEINER, LECTOR DE WITTGENSTEIN

## ALGUNAS NOTAS PARA EL ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN DEL PENSADOR VIENÉS EN LA OBRA DEL CRÍTICO LITERARIO

JOAN CABÓ RODRÍGUEZ<sup>220</sup>

**Resumen:** El presente trabajo recoge, sin pretensión de exhaustividad, algunas notas que permitan desarrollar el estudio de la recepción del pensamiento de Ludvig Wittgenstein en la obra crítica de George Steiner. Partiendo de una introducción a las implicaciones teológicas latentes en los problemas centrales que se van a abordar, esbozamos, siempre partiendo de Steiner, la relación del *Tractatus* con el “giro lingüístico”, la discusión acerca del lenguaje público y el lenguaje privado en las *Investigaciones* y el significado poético potencial de la obra de Wittgenstein. Finalmente planteamos brevemente la relación de la obra de Wittgenstein con la vocación judía y formulamos algunas de las críticas de Steiner al pensador vienés, poniendo en cuestión su licitud.

**Abstract:** *The present work depicts, without hope of exhaustiveness, some notes that may allow to develop the study of the reception of Ludvig Wittgenstein's thinking in George Steiner's critical work. Beginning with an introduction to the latent theological implications of the main problems that we are going to tackle, we outline, always starting from Steiner, the connection between the Tractatus and the “linguistic change”, the discussion about the public and the private language in the Philosophical Investigations and the potential poetic meaning of the Wittgenstein's work. Finally, we set out briefly the link between the Wittgenstein's work and the Jewish vocation, and we formulate some of the Steiner's criticism at the Viennese thinker, calling their licitness into question.*

197

**Palabras clave:** Steiner, Wittgenstein, crítica literaria, lenguaje, poética.

**Key words:** Steiner, Wittgenstein, literary criticism, language, poetics.

**INTRODUCCIÓN.** La figura de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) —tanto su obra como su biografía apasionante— han interesado indudablemente al crítico y teórico de la literatura y la cultura George Steiner (\*1929). Así

---

<sup>220</sup> Joan Cabó Rodríguez (Barcelona, 1989) es Licenciado en Filosofía (2011) y Máster Universitario en Investigación en Filosofía y Estudios Humanísticos (2013) por la Universitat Ramon Llull. En la actualidad sigue el programa de Doctorado en Filosofía en la misma universidad, donde estudia el pensamiento contemporáneo, las relaciones entre literatura y filosofía, y en particular, el pensamiento de Maurice Blanchot (1907-2007), sobre el cual prepara su tesis doctoral. Ha colaborado en la elaboración del portal [www.filosofiacatalana.cat](http://www.filosofiacatalana.cat) impulsado por el proyecto de investigación *L'escola estètica catalana i les seves aportacions a l'estètica espanyola (1800-1936)*. Durante el curso 2014-2015 cuenta con una ayuda a la formación de la *Fundació Joan Maragall*.

lo demuestran, en sus obras, las numerosas referencias y comentarios al autor vienés. Aquí hemos revisado algunas de las más notables con el fin de introducirnos en el estudio crítico de la recepción y la lectura que Steiner hace de Wittgenstein. Con la voluntad de hacer un primer acercamiento a la cuestión y sin pretensión de exhaustividad, proponemos, pues, las notas que siguen.

Las obras de Steiner que han guiado fundamentalmente nuestra reflexión son *Extraterritorial (E)*<sup>221</sup>, *Después de Babel (DB)*<sup>222</sup>, y *La poesía del pensamiento (PP)*<sup>223</sup>, que encontraréis referenciadas con bastante frecuencia a lo largo de las páginas que siguen. Especialmente la última, creemos, aporta un punto original a la lectura de Wittgenstein, proponiendo un análisis de la poeticidad de su escritura.

Hemos estructurado estas notas de la siguiente manera. En primer lugar, explicitamos unas referencias bíblicas y teológicas básicas que parecen subyacentes a todo el discurso steineriano sobre la cuestión que tratamos. Versan sobre la naturaleza teológica del lenguaje y del discurso humanos. Después de estas breves consideraciones preliminares, tratamos —fundamentándonos en la lectura de Steiner— la cuestión del giro lingüístico y el *Tractatus*, la discusión acerca del lenguaje público y privado en las *Investigaciones filosóficas* y la reflexión de nuestro crítico acerca del significado poético potencial de la obra del filósofo vienés. A continuación, planteamos brevísimamente la posible relación de la obra de Wittgenstein con la vocación judía y formulamos algunas de las críticas más importantes de Steiner al filósofo poniendo en cuestión su licitud.

198

1. CUESTIONES PRELIMINARES: EL LENGUAJE ADÁNICO, BABEL Y LA ENCARNACIÓN DEL LOGOS. LA POÉTICA COMO NOSTALGIA DEL PARAÍSO O ESPERA DEL REINO. El Génesis relata cómo a Adán le fue encomendada la misión de dar nombre a las cosas. Dios formó todos los animales del campo y las aves del cielo “y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera.” (Gn. 2, 19)<sup>224</sup> Adán, en el Paraíso, dice lo que es. Los nombres no se prestan a confusión. El alcance del lenguaje es pleno, ya que nombra lo real: “Adán está más cerca de la naturaleza divina, hecho a imagen y semejanza de Dios, cuando vuelve a representar esa *poiesis* léxica: ‘Y el nombre que Adán le puso a cada criatura viviente fue su nombre’.” (E 77-78)

---

<sup>221</sup> G. STEINER, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, trad. de Edgardo Russo, Siruela, Madrid, 2002.

<sup>222</sup> G. STEINER, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. de Adolfo Castañón y Aurelio Major, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995.

<sup>223</sup> G. STEINER, *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*, trad. de María Condor, Siruela, Madrid, 2012.

<sup>224</sup> La versión castellana de los textos bíblicos es la de la *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1975.

El pecado original, no obstante, rompe esta comunión lingüística con la realidad.<sup>225</sup> Tras el pecado, la verdad y el sentido del lenguaje quedan desplazados del mundo. La verdad parece ir íntimamente unida a la muerte. El misterio de Dios será inescrutable y totalmente inaccesible para Adán. Así lo expresa la Cábala, tal y como lo recoge Steiner:

“Según la Cábala medieval, cuando Dios creó a Adán, inscribió en su frente la palabra ‘*emeth*’, ‘verdad’. En esa identificación descansaba la originalidad de la especie humana, su capacidad para hablar con el Creador y consigo misma. Bórrase la ‘*aleph*’ inicial que, según ciertos cabalistas, contiene el misterio del nombre secreto de Dios y de la palabra con que creó el universo, y sólo queda *meth*, ‘él está muerto’. En cierto sentido, lo que mejor podemos decir del lenguaje, así como de la muerte, es una verdad que está fuera de alcance.” (DB 139)

No obstante, no es ésta la única consecuencia de la corrupción del pecado. Después de la purificación del diluvio —que no puede sin embargo restablecer el paraíso perdido, la nueva caída en el pecado supone el castigo de Babel al orgullo de la humanidad:

“Bajó Yahveh a ver la ciudad y la torre que habían edificado los humanos, y dijo Yahveh: ‘He aquí que todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y este es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible. Ea, pues, bajemos, y una vez allí confundamos su lenguaje, de modo que no entienda cada cual el de su prójimo.’ Y desde aquel punto los desperdigó Yahveh por toda la faz de la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por eso se la llamó Babel; porque allí embrolló Yahveh el lenguaje de todo el mundo, y desde allí los desperdigó Yahveh por toda la faz de la tierra.” (Gn. 11, 5-9)

199

Babel plantea el problema de la multiplicidad de las lenguas, “de ese enigma, —dice Steiner— de ese curioso despilfarro.” (E 82) ¿Por qué no sólo una o unas cuantas lenguas, de acuerdo con las distintas etnias? Esta multiplicidad es, ciertamente, “antieconómica”. (E 83) Cabe plantear seriamente, pues, el problema de la extraordinaria multiplicidad de lenguas y sus motivos, que parecen inexplicables por la evolución biológica, social, histórica o geográfica.

La remisión del estado de comunión de la palabra y la realidad se consume en el cristianismo por el misterio de la Encarnación: el Verbo se hace carne (Jn. 1, 1-18). El *Logos* divino, encarnándose, remedia la escisión provocada por el pecado y unifica la multiplicidad dispersa. En

---

<sup>225</sup> La palabra hebrea, que recoge el espíritu *en* la letra encarnaría de alguna manera el lenguaje adánico. Según Steiner sería el cristianismo neoplatónico el que habría discriminado entre la palabra y el espíritu exaltando este último. “El judaísmo bíblico no conoce esta separación. La palabra *es* espíritu. La letra *es* el significado.” (G. STEINER, *Un prefacio a la Biblia hebrea*, trad. De María Condor, Siruela, Madrid, 2004, p. 66) No obstante, este “realismo” de la palabra se encuentra en la escritura revelada, no en nuestro lenguaje cotidiano. Y la Escritura, en el caso de que conozcamos la lengua hebrea, no nos es de acceso inmediato, son precisas la explicación y el comentario —la exégesis.

Cristo no hay separación entre su decir y su ser. Tampoco entre su decir y su hacer: su palabra es divina —siempre performativa: pensar, decir y actuar son una sola cosa. Quizá *Verbo* expresa mejor, en cierto sentido, este dinamismo, ya que el *logos* nos suele remitir a concepciones idealistas estáticas. Desde Cristo, pues, la comunión entre el decir y lo dicho se puede extender otra vez a toda la creación. Cristo restituye el nombrar de Adán.

Después de su Ascensión, su *Espíritu*, en Pentecostés, remedia también la confusión de Babel: los apóstoles reciben el don de hablar otros lenguajes, y todos los congregados desde las más diversas tierras, les oyen expresarse en su propia lengua, quedándose atónitos (Hch. 2, 1-13). Nótese, sin embargo, que el Espíritu no restablece una lengua adánica, sino un remedio para el mundo caído que prefigura un Reino que todavía no se ha instaurado definitivamente. Será sólo en este Reino que se proyecta escatológicamente donde “veremos cara a cara” (1 Co. 13, 12). Sólo entonces se manifestará definitivamente la gloria del que es *alfa* y *omega* (Ap. 22, 13), del Nombre que fundamenta todo decir y conserva en su seno el *Logos* encarnado.

Hasta entonces todo nuestro nombrar será precario, aunque quizá también sólo mediante él podemos acceder a los destellos de luz que prefiguran el porvenir escatológico. Toda poética vive, pues, en la nostalgia del Paraíso o en la espera del Reino. Aspira a la palabra plena, pero siempre fracasa. ¿Es quizá para Steiner más nostalgia que espera? A menudo parece que para nuestro crítico, como para los judíos, no ha llegado el Mesías. Tampoco parece ver inminente el advenimiento de lo mesiánico en ninguna de sus posible manifestaciones —las seculares son seguramente las más improbables. Estamos condenados a ver sólo “en espejo”, “en enigma”. Para Steiner: “Lo que podemos hacer es intentar oír, en esa abdicación de lo mesiánico, ya sea judío o cristiano, la promesa de una misteriosa libertad.”<sup>226</sup>

200

2. EL “GIRO LINGÜÍSTICO”, LOS ANÁLISIS LÓGICO-FORMALES Y EL SILENCIO DE LA PALABRA POÉTICA. EL *TRACTATUS*. El pensamiento en el siglo XX está inevitablemente marcado por las consecuencias del llamado *giro lingüístico*. Esta nueva corriente tiene un correlato filosófico:

“La proposición de Wittgenstein de que la filosofía es esencialmente ‘una terapia del lenguaje’ y la insistencia que hace en sus *Investigaciones* de que la tarea natural y esencial del filósofo es clarificar el uso de la sintaxis proponen un cambio radical de actitud. La filosofía lingüística, que domina el campo filosófico a partir de Carnap, Wittgenstein y Austin, es una reacción a las construcciones de significación histórica o metafísica que caracterizan a Hegel, Comte y al siglo XIX en general. Pero surge también de la idea de que un verdadero análisis del significado es un análisis gramatical de las posibilidades

---

<sup>226</sup> G. STEINER, *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, trad. de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Siruela, Madrid, 1997, p. 407.

instrumentales del lenguaje, con las que el hombre experimenta e interpreta los modelos posibles de realidad. Esta creencia y su concreción en la filosofía, la literatura y el arte se relaciona directamente, a mi juicio, con la profunda crisis de confianza en el lenguaje producida por el desmoronamiento de los valores humanísticos después de 1914. Las investigaciones sobre el silencio y los límites del lenguaje caracterizan la obras de Wittgenstein, Kafka, Rilke y el dadaísmo, y continúan en la música casi muda de Webern y en los vacíos inmóviles de Beckett.” (E 145-146)

El surgimiento de los nuevos análisis lingüísticos (Russell, Wittgenstein) coincide con la crisis de los valores morales y formales puesta de relieve a partir de la primera guerra mundial, y tiene como contrapartida el silencio y el fracaso del lenguaje en la literatura (Kafka, Hoffmannsthal), la derrota de la cultura ante la barbarie. La poesía —en sentido amplio—, que era el lugar propio del lenguaje, se convierte — como expresa el título de la obra de Steiner de 1972— en *extraterritorial*. Y esto, *a priori*, no parece que pueda ser en ningún modo una situación natural, ya que la lengua es la casa del poeta. El maestro privilegiado de la lengua no es el lógico, sino el escritor. Las nuevas disciplinas, no obstante, recalca Steiner, no han considerado “la obviedad esencial de que la literatura —toda literatura— es una forma y una función del lenguaje. Sólo los poetas lo supieron desde el principio.” (E 105)

El giro lingüístico del s. XX pone de relieve que la ontología es, en el fondo, sintaxis. Así lo afirmaba Steiner en *Presencias Reales*: “Es; somos. Ésta es la rudimentaria gramática de lo insondable.”<sup>227</sup> Y así lo relee en *La Poética del Pensamiento*: “‘Somos’ en la medida en que podemos emitir ese verbo o, más exactamente, en la medida en que podemos cuestionar su categoría gramatical (lo que no inquietaba a Descartes). La ontología es sintaxis.” (PP 207)

Steiner critica, sin embargo, la precariedad de las descripciones idealizadas y matematizadas del lenguaje, y manifiesta abiertamente su divergencia con Chomsky. Wittgenstein, no obstante, es una figura mucho más rica, y la ambigüedad de sus textos y las intenciones latentes de su obra abren su lectura mucho más allá de estos análisis cientificistas o logicistas. La obra de Wittgenstein, lejos de ceñirse a estos esquemas tiene una dimensión poética más que notable, y es esto lo que parece poner de relieve Steiner en su crítica. Más que “solucionar todos los *problemas* de la filosofía” —cosa cierta en el sentido propio que Wittgenstein atribuye a *problema*— el pensador vienés, poniendo de relieve la opacidad y la muerte de la palabra, diagnostica la enfermedad de toda una civilización. Para Wittgenstein, la filosofía es un metalenguaje: un discurso sobre las posibilidades y la naturaleza del lenguaje; la filosofía deviene así una “terapia del lenguaje” que Steiner califica de un “acto decididamente moral”. (E 89-91) Es decir, a pesar de la exclusión de las cuestiones éticas, estéticas y metafísicas del territorio lingüístico, la empresa del *Tractatus*

---

<sup>227</sup> G. STEINER, *Presencias reales*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Destino, Barcelona, 1991, p. 245.



para delimitar el ámbito del sentido lógico y preservar lo importante en el silencio es una empresa eminentemente moral.

En diversas ocasiones resalta Steiner —como lo hizo el propio Wittgenstein— que la parte más importante del *Tractatus* es su parte no escrita. El silencio guarda lo indecible:

“Y al evitar las grandes operaciones de la teología, la filosofía lingüística hizo de esta exclusión un acto muy sugerente. No se debe hablar de lo que existe fuera del lenguaje; no podemos hablar de ello sin incurrir en una burda falsificación, pero tampoco podemos negarlo. Como escribió Wittgenstein en 1917: ‘*Nada* se pierde si uno no trata de decir lo indecible. Por el contrario, aquello de lo que no se puede hablar está —indecidiblemente— *contenido* en lo que se dice’ [Carta a Paul Engelmann del 9 de abril de 1917]. Esta afirmación hace que el *Tractatus* sea el heredero de la antiretórica de Kierkegaard y el desprecio de Tolstói por el ‘estilo.’” (E 91-92)

Según Steiner, Wittgenstein, con el *Tractatus*, no reconstruye de ningún modo el lenguaje adánico, sino que “soluciona todos los problemas de la filosofía” porque constata definitivamente que un tal lenguaje universal es un proyecto irrealizable. En este sentido, Wittgenstein se asemeja más a lo que expresa el fragmento XXXIII de Heráclito: “Apolo, cuyo oráculo está en Delfos, ni declara ni oculta, sino que da un indicio.” Wittgenstein, con lo que dice, apunta más allá de lo dicho. Sus palabras son, pues, indicios, que muestran lo indecible. El de Wittgenstein no sería un acto adánico que da nombre a las cosas; cercano a Heráclito, “no etiqueta ni define su sustancia sino que infiere su esencia contradictoria.” (PP 37)

De ninguna manera concede Steiner su beneplácito a las tendencias lógico-formales en un sentido reductivista. El lenguaje es lenguaje humano y, por lo tanto, ha de poder hablar del hombre, con sus implicaciones metafísicas y religiosas: “Pienso, una vez más, que rechazar las dimensiones religiosas o metafísicas del razonamiento no es inevitablemente un mérito, ya que hablar de los orígenes y la condición del lenguaje es hablar del hombre.” (E 13) El lenguaje, de hecho, como Steiner defiende en el capítulo *El lenguaje animal*, es exclusivo del hombre. Existen códigos de información y articulaciones de significado al margen del lenguaje —como los que se atribuyen a los demás animales—; no obstante, el lenguaje como tal está en estrecha correlación con el ser humano. Es más, es probablemente el lenguaje aquello que constituye la identidad del hombre como hombre: “La ‘humanidad’ del hombre, la identidad que puede formularse de sí mismo y a los demás hombres, es una función del lenguaje. Ésta es la condición que lo separa, como un abismo, de todos los otros seres vivos. El lenguaje es su esencia y lo que hace que prevalezca.” (E 74) El lenguaje es aquello que permite al hombre desarrollar el sentido de futuro y de pasado, de historia, la cultura, la reflexión y el pensamiento del propio ser. La pregunta sobre el lenguaje es, pues, la pregunta sobre el origen de la humanidad del hombre.

Las consecuencias de Babel, no obstante, no se han puesto de relieve sobre todo con la desintegración del lenguaje —el silencio de la palabra y los intentos de suplirla con una lógica formal funcional. Las implicaciones de la *caída* se captan en la hermenéutica. Babel no sólo *condena a* sino que *permite* —matiz positivo que parece resaltar Steiner en varias ocasiones— el juego del lenguaje, de la poética, de las interpretaciones, de la traducción. Así, en primer lugar, Babel supone un aspecto negativo: el lenguaje se escinde de las cosas, no es inmediatamente referente, no es verdad, no es transparente, no es uno con la realidad. En segundo lugar, Steiner lee Babel desde una perspectiva positiva: es la no-verdad del lenguaje la que posibilita la creación artística. La imaginación, la ficción, la hipótesis, la historia (pasado, futuro), la mentira son construcciones lingüísticas no verificables que, en su complejidad, permiten revelar lo específicamente humano. Y quizá lo humano es esto: huir de la realidad para articular la esperanza o proyectar la utopía y el ideal. De hecho la verificación de un lenguaje apofántico comportaría reducir el lenguaje a la comunicación animal. Todos los sistemas que pretendían solucionar las ambigüedades del lenguaje lo mutilan y simplifican. Así pues, ¿podemos entonar una especie de *felix culpa* que nos mereciera un lenguaje ambiguo y separado pero por eso mismo rico y fuente inagotable de la creación poética? El castigo de Babel dio a los hombres una “inquietante libertad” (DB 245). En *La poesía del pensamiento* Steiner es todavía más explícito en su lectura:

203

“He intentado demostrar que el incidente de Babel fue una bendición. Todas las lenguas y cada una de ellas cartografían un mundo posible, un calendario y un paisaje posibles. Aprender una lengua es ensanchar inconmensurablemente el provincianismo del yo. Es abrir de par en par una nueva ventana a la existencia.” (PP 25)

3. LENGUAJE PRIVADO Y LENGUAJE PÚBLICO EN LAS INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS. En *Después de Babel*, Steiner plantea el problema de la posibilidad de un lenguaje “privado”, y del uso “privado” del lenguaje. La paradoja que supone la posible existencia de un lenguaje “privado”, dice Steiner, ha inquietado siempre a la lógica moderna y a la filosofía lingüística. Este debate se ha planteado comúnmente a partir del análisis que Wittgenstein hizo del mismo en las *Investigaciones filosóficas*. Steiner valora el análisis de Wittgenstein como de una “delicadeza infinita” si bien es cierto que reconoce su ambigüedad tal vez deliberada —cosa no necesariamente contrapuesta a dicha delicadeza. Wittgenstein opta por afirmar que los hechos mentales internos son también un fenómeno social. El problema filosófico respecto al que se refiere Wittgenstein incluye también aspectos epistemológicos y psicológicos. El razonamiento de Wittgenstein parece disimular una reducción al absurdo que le podría llevar a afirmar que ningún lenguaje es posible. A pesar de no estar de acuerdo con la propuesta, Steiner reconoce que la reflexión wittgensteiniana es de un vivo interés para la poética y la filosofía del lenguaje. El núcleo del problema, según Steiner, es el rechazo

de Wittgenstein a distinguir entre “referencia” y “significación”, distinción que ya afirmó Locke y que justifica que una palabra pueda tener una referencia privada manteniendo una significación pública. Las consecuencias filosóficas de la refutación del “lenguaje privado” son de largo alcance para la teoría de la traducción: “toda manifestación lingüística transmite un acto latente o manifiesto en la especificidad individual.” (DB 183) Así lo expresa Steiner:

“En resumen, conscientemente o no, todo acto de comunicación humana se inspira en una estructura compleja, dual, que puede ser comparada con una planta cuyas raíces penetran a gran profundidad o con un iceberg cuya mayor parte se encuentra sumergida. Bajo la superficie del vocabulario y de las convenciones gramaticales públicas están en constante actividad movimientos de asociación vital, de contenido latente o manifiesto. Buena parte de este contenido es irreductiblemente individual y, en el sentido común del término, privado.” (DB 184)

Para Steiner la posibilidad de un lenguaje privado comporta la posibilidad de expresar las experiencias más íntimas de la realidad particular frente a la lógica universal del lenguaje. Steiner parece reivindicar que lo lingüístico tiende a algo extralingüístico que lo tensa, que lo dilata. Lo privado es la reivindicación de lo *numinoso*, por encima de la estandarización —lo público. Así se expresa pues la tensión entre la realidad y el lenguaje —escindidos desde la Caída: tensión entre lo particular (lo individual, lo real, lo privado) y lo universal (el lenguaje como expresión social, colectiva, lo público). “Por violento y singular que sea, el discurso se elabora desde el interior del conjunto trascendente que es el habla común.” (DB 188) La deriva contemporánea de esta tensión parece ser la siguiente —en relación con lo que hemos expresado en el apartado anterior: lo público se manifiesta en el lenguaje lógico mientras que lo privado (la vida) se expresa mediante el lenguaje poético (el silencio).

204

Adán nombró las cosas del mundo. Nosotros estamos condenados a entendernos mediante un lenguaje que se ha escindido de la realidad. Steiner ha expresado la dialéctica que esto conlleva: dialéctica entre la unidad y la multiplicidad, la idea y las cosas, lo universal y lo particular. La tendencia al lenguaje como forma pura cae en la abstracción y no puede decir lo real, lo particular: silencio. Si, por el contrario, se pone el acento en lo particular (que se expresa en el lenguaje privado), éste no podrá ser comunicado universalmente: silencio.

Aunque eso no desautorice las sutilezas de Wittgenstein —que se realizaron en un contexto muy concreto—, Steiner se decanta por la afirmación de la existencia de un “lenguaje privado”, de lo cual se deriva que todo acto lingüístico comporta un acto de traducción:

“De modo que, en un sentido general, que no es por cierto el de la querrela entre Wittgenstein y Malcolm, existe un “lenguaje privado”, y una parte esencial de todo lenguaje natural es privada. Es ésta la razón

de que todo acto lingüístico comporte un elemento de traducción más o menos preponderante. Todo acto de comunicación es interpretación de un dominio privado por otro.” (DB 209)

No obstante, la gran ambigüedad del lenguaje humano, su desorden, es el que permite, según Steiner, al habla humana expresarse en toda su riqueza, “innovar y expresar las intenciones personales” (DB 214). Así, Steiner, parece reconsiderar otra vez positivamente las consecuencias de Babel:

“En mayor o menor grado, cada lengua ofrece su propia lectura de la vida. Moverse entre las lenguas, traducir, aun cuando no sea posible pasear sin restricciones por la totalidad, equivale a sentir la propensión casi desconcertante del espíritu humano hacia la libertad. Si nos encontrásemos alojados dentro de una sola “epidermis lingüística”, o dentro de un puñado de lenguas, el carácter inevitable de nuestra sujeción orgánica a la muerte acaso nos parecería algo mucho más sofocante.” (DB 482)

4. EL SIGNIFICADO POÉTICO DE LA OBRA DE WITTGENSTEIN. Steiner muestra en diversas ocasiones, especialmente en *La poesía del pensamiento*, la poética formal y retórica latente en la obra de Wittgenstein. En el reciente libro aparecido en inglés en 2011, Steiner busca la relevancia de las formas poéticas y literarias en la expresión del pensamiento occidental en sus diversas manifestaciones a lo largo de la historia. Quizá las confluencias de la expresión filosófica y el lenguaje poético o la literatura no son casuales: “La cuestión es sencilla: tanto en la filosofía como en la literatura, el estilo es la sustancia.” (PP 42) La literatura y la filosofía tienen una base ontológica y substantiva común porque son productos del lenguaje. Esto mismo, pues, puede plantearse en el caso de Wittgenstein.

“Wittgenstein afirmó —dice Steiner— que debería haber redactado sus *Investigaciones* en verso.” (PP 14) Se ha puesto música, explica el crítico, a algunos pasajes de Platón y de Wittgenstein. Existe también literatura suscitada por el filósofo vienés: su pensamiento inspiró obras de Ingeborg Bachmann o Thomas Bernhard. Steiner menciona incluso el hipotético acercamiento de Musil a sus planteamientos: “*El hombre sin atributos* comparte con el *Tractatus* la convicción de que la lógica, correctamente entendida, está directamente relacionada con la ética.” (PP 157) El alcance de su obra al mundo de las artes se ha hecho pues patente.

Parece necesario considerar con más atención los aspectos formales de la obra de Wittgenstein. Uno de estos aspectos es el fragmento y lo aforístico, que se había expresado ya desde Heráclito hasta Nietzsche. Y la formulación de un pensamiento “hermético”, análogo a lo “órfico”, lo “heracliteano” o lo “pitagórico”. La comparación del estilo oracular de Heráclito y Wittgenstein la desarrolla Steiner recalcando el valor poético de ambos: “Ambos sabios poseen el raro don de convertir acertijos lógicos o provocaciones didácticas en algo similar a un destello de poesía pura.” (PP 41)

La aparente simplicidad estructural y lógica del autor vienés puede esconder también connotaciones teológicas muy significativas. Steiner, por ejemplo, relacionando la empresa de Wittgenstein con la de Spinoza, recalca la posible lectura del “*Fall*” de la primera proposición del *Tractatus* por “Caída”, por la cual cosa el intento de formular un lenguaje lógico-filosófico pleno de sentido sobre el mundo —de efectuar su ecuación mundo-lenguaje-pensamiento— está profundamente marcada por la caída de la humanidad en el pecado original (Cf. *E* 88-89). Esta connotación teológica, dice Steiner, no la recoge la traducción inglesa del *Tractatus*, que traduce “*Fall*” por “*case*” (Cf. *PP* 176).

Steiner pone de relieve el potencial poético del *Tractatus* afirmando que hay en él unos tropos retóricos esenciales que es difícil estabilizar. Vuelve aquí sobre el estilo oracular (heraclítico) que permite connotar la Caída en “*Fall*”, como acabamos de explicar. Toda esta obra parece construida de manera anafórica, es la “resaca” del *Tractatus*. La numeración decimal de las proposiciones actúa, según Steiner, como un recurso dramático. Afirma incluso que el *Tractatus* “tiene su numerología” (*PP* 176-177). De hecho, “Wittgenstein informó a Moore y a Russell de que en el *Tractatus* había muchas cosas que ellos *nunca* entenderían. ¿Qué quería decir con eso?” (*PP* 177).

Finalmente, Steiner reconoce en el *Tractatus* otro tropo importante: un cierto “estoicismo autoirónico”. Dice Wittgenstein que esta obra la comprenderán sólo aquellos que antes hayan pensado lo mismo. Pero un verdadero lector reconocerá al final que las proposiciones de Wittgenstein “son tonterías”. Porque el valor del *Tractatus* reside en su parte no escrita. (Cf. *PP* 178)

¿Hasta qué punto puede afectar también a la obra de Wittgenstein el idioma en que planteara y dictara sus pensamientos? ¿Puede ser significativo que pensara mediante la sintaxis alemana mientras daba clase en inglés? Es decir, ¿puede que la estructura sintáctica alemana influyera significativamente en la formulación inglesa de los problemas? Estas son también preguntas que formula —y deja abiertas— Steiner. Wittgenstein dictó a sus discípulos el llamado “Cuaderno azul” y el “Cuaderno marrón”. Los dictó en inglés traduciendo interiormente del alemán. El segundo cuaderno podría constituir el borrador preliminar de las *Investigaciones* que, paradójica e irónicamente pensó después traducir al alemán. Wittgenstein mismo reflexionó acerca de este proceso de argumentación bilingüe. (Cf. *PP* 179)

Por su parte, las *Investigaciones filosóficas* —que Wittgenstein deseó haber dedicado a Dios (Cf. *PP* 41)— tienen también un hechizo especial. Se desarrollan, dice Steiner, en la época en que André Breton experimentaba con la “escritura automática”. Así, parecen esconder un gran número de referencias implícitas, o de connotaciones (¿inconscientes para el propio autor?) sin aparente explicación racional. Steiner pone algunos ejemplos, manifestando su perplejidad ante algunas conexiones inesperadas: “Casi ilícitamente —¿por qué leer las *Investigaciones* produce con frecuencia una sensación de escuchar a



escondidas?— buscamos lo que tal vez sean fuentes inesperadas o alusiones subconscientes. La proposición 44, por ninguna razón evidente, cita la más brutal de las arias de Sigfrido en *El anillo*.” (PP 181)

Así como en el *Tractatus* la parte más relevante es la no escrita,<sup>228</sup> las líneas de las *Investiaciones* parecen remitir también a “otro texto”. “Ese otro texto queda justo fuera de nuestro alcance, pero su muda presencia es ética.” (PP 182-183) Más allá de la reducción del sentido en el juego de un lenguaje conceptual, Wittgenstein quiere preservar la sacralidad de lo estético, ético y metafísico. El imperativo del silencio apunta hacia aquello que no se dice pero se muestra —se *indica*, como hacía el Oráculo de Delfos. Es sólo así como el misterio no se trivializa en boca de los sofistas, en el discurso banal de lo público. Así lo expresa Steiner en este fragmento que, de forma curiosa, parece empezar parafraseando a San Pablo:

“El pensamiento conceptual ya no le basta al alma, ya no alberga presentimientos de infinito. Aunque hablara con las lenguas de los ángeles, el hombre experimentaría la pobreza del lenguaje. Ahora teme el empobrecimiento, la corrupción banal que una expresión insuficiente trae a algo que se ha intuido como integralmente sagrado. Casi como en el final del *Tractatus*, el imperativo salvador es el del silencio. No debe revelarse nada de lo que antaño se ha vislumbrado, de lo que antaño se ha experimentado en la noche de los misterios. Para que la revelación no se convierta en juguete de relumbrón de los sofistas en la plaza del mercado. Que la divinidad persiste está solamente en los hechos, no en el discurso del elegido.” (PP 185)

207

5. LA EXTRATERRITORIALIDAD DEL LENGUAJE Y LA VOCACIÓN JUDÍA. Wittgenstein tiene ascendencia judía. Judío es aquél que, en el exilio, tiene la palabra como patria. En *Extraterritorial*, Steiner reconoce a los judíos un papel relevante en el diagnóstico de la muerte de la palabra como enfermedad de la civilización occidental. También en *Gramáticas de la creación* menciona el papel destacado de los judíos en el pensamiento sobre el lenguaje y esto, dice, no puede ser casual. Vemos cómo, entre ellos, tiene presente a Wittgenstein: “Desde Hofmannsthal y Karl Kraus hasta Noam Chomsky, desde Mauthner, Wittgenstein y Roma Jakobson hasta Derrida, los grandes maestros de la crítica del lenguaje, de la lingüística filosófica y formal han sido judíos o de orígenes judíos (Saussure es la excepción). Esto no es casual.”<sup>229</sup> Creemos que este tema, aunque quede absolutamente abierto, merece ser apuntado para suscitar posibles desarrollos de la cuestión.

6. ¿AD HOMINEM? STEINER CONTRA WITTGENSTEIN. Acabaremos planteando algunas de las críticas que Steiner hace a Wittgenstein y sus

---

<sup>228</sup> Cf. G. STEINER, *Gramáticas de la creación* trad. de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, Siruela, Barcelona, 2011, pp. 157, 277.

<sup>229</sup> G. STEINER, *Gramáticas de la creación*, trad. de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, Siruela, Barcelona, 2011, p. 286.

implicaciones morales. Algunas de ellas parecen formuladas explícitamente *ad hominem* y, por eso, podrían ser reprochadas al autor.

En *Después de Babel*, por ejemplo, tras haber mostrado las correspondencias entre *eros* y lenguaje y la influencia mutua de sexualidad y lenguaje, Steiner hace una —irreverente— propuesta de lectura de los rasgos homosexuales de la obra de Wittgenstein: “¿En qué medida las perversiones sexuales tienen correspondencias con los defectos del habla? [...] ¿Podrían encontrarse elementos homosexuales en las modernas teorías del lenguaje (en especial en el primer Wittgenstein), en el concepto de comunicación como el arbitrario espejo de una imagen?” (DB 61)

En otros momentos, plantea también Steiner cuestiones personales acerca del autor, aunque no siempre necesariamente en forma de reproche. El personaje de Wittgenstein fue rodeado por un aura mitológica. George Steiner pone de relieve su humildad monástica como horticultor, maestro de primaria o enfermero. O manifiesta una cierta incomodidad con su herencia judía, o su informalidad en el vestir. Más allá de todo esto, recalca su carisma innegable (Cf. PP 172). Parece que seducía, dice, a los que le escuchaban o le solían frecuentar. No obstante, algunos de los pocos filósofos jóvenes próximos a él lo definieron como “una persona temible e incluso terrible.” Sus juicios eran muy severos. Al parecer, también le resultaron estimulantes algunos de sus combates en el frente durante la primera guerra mundial. Steiner se plantea si su personaje estaba diseñado estratégicamente por su brillante retórica (vital —también). Este parece otro ilícito argumento *ad hominem* de Steiner a Wittgenstein:

“¿Hubo tal vez en su legendaria actuación una pizca de vienesa *Schmockerei* [esnobismo]? Puede que en una sensibilidad dotada de genialidad exacerbada, vulnerable —pero ¿exactamente a qué?—, sinceridad y teatro, autenticidad y mascarada lleguen a estar indisolublemente engranados. Lo que dice Char de Heráclito lo dice Stanley Cavell de Wittgenstein: una “oscuridad de la que brota claridad”. Lo contrario es válido quizá: la simplicidad concisa, la abstención de la elocuencia expresiva, pueden generar oscuridad. Sus últimas fotografías son atterradoramente reveladoras y al mismo tiempo están veladas. ¿Adoptaba Wittgenstein una pose cuando posaba?

¿Cómo se relacionan estas opacidades, si es que se relacionan de alguna manera, con la prosa de Wittgenstein, con su concepto fundamental de “juegos de lenguaje”, por su parte una sugestiva rúbrica?” (PP 174)

Steiner cuestiona también de forma reiterada los gustos literarios de Wittgenstein, especialmente aquello que atañe a su rechazo de Shakespeare. El vienesés acusa al dramaturgo inglés su falta de un eje moral, su virtuosismo verbal desprovisto de un verdadero contenido y su destacado rango literario como un tópico no sometido a examen. Steiner considera ridícula esta acusación (Cf. PP 175). La posición de Steiner se

convierte en una discusión de los argumentos infundados de Wittgenstein contra Shakespeare.

Finalmente, Steiner considera incluso que el imperativo del silencio del *Tractatus* descarga al lenguaje de la responsabilidad ética que debería asumir.<sup>230</sup> Esto lo distanciaría de pensadores éticamente comprometidos como Levinas. No obstante, creemos que cabría reconsiderar el planteamiento de Wittgenstein a partir de la significación del conjunto de su obra, y el papel que en ésta juega también la *Conferencia sobre ética*.

---

<sup>230</sup> Cf. G. STEINER, *Gramáticas de la creación*, trad. de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, Siruela, Barcelona, 2011, p. 277.

PETER BURKE, *El sentido del pasado en el Renacimiento*, trad. de Sandra Chaparro Martínez, Ediciones Akal, Madrid, 2016, 201 pp. ISBN 978-84-460-2994-6. (*The Renaissance Sense of the Past*, Edward Arnold, Londres, 1969.)

Son muchos los llamados y pocos los elegidos. Al menos eso afirmó san Mateo. También entre los historiadores son muchos los que escriben —o han escrito— libros soñando que su esfuerzo ha de ser coronado por el éxito (y no importa que ese ansiado éxito se manifieste en forma de ventas o en la más corriente de prestigio, es decir, de incremento de visibilidad positiva en la esfera pública, particularmente entre sus colegas) y bastante pocos los que realmente llegan —o han llegado— a hacerse un nombre y sobresalir entre la ingente multitud que habita el superpoblado mundo de los estudios históricos. Pues bien, Peter Burke es uno de esos elegidos.

¿Qué razones puede haber para que un historiador descuelle entre la larga nómina de sacerdotes de Clío que en el mundo son y han sido? No creo errar si sostengo que en este asunto, como en tantos otros, la nota que impera es la variedad. Hay notoriedades que proceden de la sustancia del objeto estudiado, que por un motivo u otro es capaz de atraer tanto a expertos como a lectores no excesivamente especializados. En nuestros días hay más mercado, por ejemplo, para un libro que trate de la Segunda Guerra Mundial o de la Guerra Civil española que para uno que narre la guerra de Yugurta. Existe más gente dispuesta a leerse la biografía de Alejandro Magno o de Josif Stalin que a entretenerse en una que hable sobre Sor Patrocionio, la monja de las llagas amiga de Isabel II. Los temas contemporáneos —los conflictos contemporáneos— suelen suscitar mayor interés que los más añejos (aunque esto no siempre se cumpla). Y, pese a que las constantes ampliaciones y diversificaciones temáticas constituyen conquistas —antiguas y recientes— de la historiografía como disciplina, los “grandes” acontecimientos del pasado —sobre todo del pasado próximo— han acreditado una persistente capacidad para abrir el apetito lector de un público amplio y dispar. Ian Kershaw, Paul Preston, Antony Beevor, Richard J. Evans y tantos otros felices —y recomendables— “superventas” del tiempo presente pueden servir de botones de muestra de todo ello. Como podrían servir asimismo los de Albert Soboul, Barbara Tuchman o Manuel Tuñón de Lara si nos dejamos llevar por un espíritu *vintage*, e incluso los de Jules Michelet, Lord Macaulay o el mismísimo conde de Toreno si optamos por abarcar con nuestra mirada a historiadores del tiempo de Maricastaña. (Si mi lector es un profesional de la Historia o un gran aficionado a ella, seguro que ha reconocido a todos esos nombres; en otro caso, le animo a usar la Wikipedia).

También puede proceder la notoriedad alcanzada por el historiador “eminente” de la calidad o la novedad —que no siempre es, ni tiene porqué ser, lo mismo— de las aportaciones teóricas o metodológicas a él

debidas. En este caso la susodicha notoriedad se traduce, por regla general, más en una extensa reputación entre los cultivadores de la disciplina y materias afines —una reputación que traspasa casi siempre las fronteras de su país de origen— que en grandes tiradas de libros. Lo que no significa que lograr un descomunal prestigio académico esté reñido con el éxito comercial, ni mucho menos. Marc Bloch y Lucien Febvre, Fernand Braudel y Ernest Labrousse, Hans Ulrich Wehler y Reinhart Koselleck, Carlo Ginzburg y Giovanni Levi, Edward P. Thompson y Lawrence Stone, Robert Darnton y Natalie Zemon Davis, y un etcétera que puede hacerse tan largo como gustéis, son todos nombres mayores de la historiografía del siglo XX. Muchos de ellos han tenido la fortuna de ver cómo sus obras merecían una amplia difusión y eran traducidas a otras lenguas. Otros, no tanto. Pero la categoría de cumbres de la profesión no se la niega nadie. (Tras tal ristra de nombres, cabe insistir, se invita al lector desorientado a acudir a la Wikipedia).

Hay notoriedades que vienen de otros lados, aunque a menudo se solapan con el anterior. Es el caso de aquellos historiadores que deben su fama a su talento como polemistas, a su aptitud para distinguirse en las controversias académicas (o extraacadémicas), para provocarlas inclusive, y para debatir sobre la materia histórica, sobre cómo se interpreta este o aquel proceso, sobre qué implicaciones —de carácter teórico o práctico— tiene una u otra interpretación, sobre los usos públicos —y, por tanto, políticos— de la Historia, y sobre un sinnúmero de cuestiones más. A los citados Febvre, Wehler y Thompson, sin ir más lejos, les gustaban los combates de ideas que a veces llevaban hasta el cuerpo a cuerpo. También François Furet o Michel Vovelle —ambos especialistas en la Revolución francesa— despuntaron como tenaces practicantes de la discusión. Hay provocadores como Daniel Goldhagen capaces de corroer verdades establecidas sobre la relación de los alemanes corrientes con el nazismo (o de cuestionar el papel de la Iglesia católica en aquel tiempo). O autores arrojados, como el clasicista Luciano Canfora, amigos de meterse en cuestiones alejadas de su campo temático específico...

Podríamos seguir definiendo itinerarios hacia la notoriedad, pero con lo dicho bastará. Sólo cabe añadir que la mayoría de los historiadores mencionados tienen en común una característica sin la cual es difícil subir a la cima del prestigio profesional o traspasar fronteras: suelen hacerse entender bastante bien. A mi modo de ver existe un exceso de literatura histórica confeccionada para la exclusiva lectura de iniciados (lo que la convierte, pues, en literatura excluyente, que no es lo mismo que mala). Hay demasiados historiadores que trabajan —que trabajamos— para ser leídos (¿únicamente o preferentemente?) por otros historiadores. Es más, para ser leídos por historiadores con los que comparten —compartimos— un mismo nicho temático. Expertos en una guerra civil, pongamos por caso, que escriben sólo para expertos en esa misma guerra civil, y que dan implícitamente por sentado que no los leerán, o que raramente los leerán, sujetos menos versados o legos en la materia, aunque sean historiadores. Es cierto que la especialización es una condición necesaria para el avance



de cualquier saber. Sin ella no hay “ciencia”. Y la especialización requiere abundancia de conocimientos previos, familiaridad con la metodología adecuada y trato fácil con las pertinentes categorías analíticas, esto es, un especialista es un estudioso competente en los asuntos de su respectivo nicho, y no importa que sea un incompetente fuera de él. Así, el espíritu de especialización crea —y funciona con— sobreentendidos, lenguajes que tienden a hacerse opacos, abstrusos, y referencias —autorreferencias— más o menos ombliguistas. Algo que la Historia, un saber eminentemente social e indisoluble de sus específicos y extensos usos públicos —que es tanto como decir políticos, ya se ha apuntado, lo que implica su presencia constante y conflictiva en la esfera pública y su vocación de no recluirse en torres de marfil ni jergas incomprensibles— no siempre tolera bien. De hecho, la querencia hacia la hiperespecialización a menudo se le indigesta.

Ser un historiador eminente, o ser un buen historiador, requiere el afán de ser un buen comunicador, pararse a pensar que puedes ser leído por alguien que no está encerrado —iba a escribir enterrado— en tu mismo nicho, y tomar en cuenta los derechos de ese lector. Un lector, claro está, que no hay que imaginar que sea un párvulo o un analfabeto (éste no sabe leer y aquél aún está aprendiendo), pero tampoco un doctorando en la Sorbona ni nada parecido. Un lector dotado de cierto bagaje cultural, eso sí, aunque sin pasarse. ¿Pongamos una persona que está a nivel de bachillerato? ¿O una que basta con que cumpla los requisitos para la obtención del graduado en Educación Secundaria Obligatoria? Quizá el margen se pueda fijar en la banda definida entre esos dos puntos, aunque no seré yo el que se pierda fijando fronteras. Hay hombres y mujeres que son muy inteligentes y no poseen títulos, y hay licenciados bien duros de mollera. Lo que quiero decir es que vale la pena escribir pensando en un público amplio, que no es lo mismo que masivo, y no exclusivamente en élites minoritarias.

Ha habido y hay historiadores que se dejan leer con extraordinaria facilidad sin que ello implique condescendencia ni falta de rigor científico. Ha habido y hay historiadores que pueden ser calificados apropiadamente de literatos. Cuando estaba cursando mis estudios universitarios, pronto hará cuarenta años, nos cansamos de leer sesudos artículos especializados que, pese a tratar de problemas de indudable relevancia para la disciplina en aquellos momentos, tendían a aburrir hasta a las piedras. Sin embargo, ¡qué ameno me resultó Vere Gordon Childe!, ¡qué placer sumergirme en las páginas de Georges Duby o de Jacques Le Goff!, ¡qué eficacia expresiva hallé en Eric Hobsbawm! Recuerdo perfectamente la grata impresión que me dejó la lectura de mi primer Caro Baroja, de mi primer Maravall, de mi primer Fontana, de mi primer Jover, de mi primer Álvarez Junco, de mi primer López Piñero, de mi primer Finley, de mi primer Ginzburg... Si no hubiera frecuentado autores de tal calibre (reitero mi anterior aviso a despistados: naveguen por la Wikipedia), si no me hubiera acercado a los textos de unos historiadores que tendían a hablar claro y a huir de oscuridades, no sé si me hubiera hecho provecho la carrera. ¡Qué pesados

me resultaban, por el contrario, Barry Hindes y Paul Hirst!, ¡cuánto me costó entender el debate Brenner!

Hace casi treinta años que leí mi primer Burke. Y desde hace todos esos años he seguido la trayectoria de este autor y devorado sus libros. Me confieso, como lector, un adicto a su manera de enfocar la escritura de la historia. Aunque he de admitir que, como modesto practicante del oficio, no soy capaz de imitarlo, ya que no sé producir una prosa tan contenida y tan limpia de paja como la suya. Admirar su forma de escribir, por lo demás, no parece que constituya ningún mérito especial mío. Peter Burke es uno de los historiadores que se ha labrado una mayor reputación internacional en las últimas décadas. Y, encima, es de los más prolíficos.

Nacido en Londres en 1937, Burke lleva en su ADN la diversidad cultural, lo que quizá explica la especial apertura de miras que transmite en sus obras. Su padre era un católico irlandés; su madre, una judía de origen polaco y lituano. El catolicismo paterno parece que predominaba en la casa (de hecho, el joven Burke fue educado en un prestigioso colegio jesuita del norte de Londres), pero al vivir cerca de sus abuelos maternos nuestro aprendiz de hombre tenía la posibilidad de viajar cotidianamente a través de las fronteras culturales. ¿No son nuestras experiencias de infancia y adolescencia aportaciones claves para formar nuestros gustos e inclinaciones de adulto?

Luego se formó en Historia moderna (en lo que los anglosajones llaman el *early modern period*) en Oxford con, entre otros maestros, un jovencísimo Keith Tomas (del que guarda el mejor de los recuerdos) y un veterano Hugh Trevor-Roper (sobre el que creo detectar que su recuerdo no es tan cariñoso). Mediados los estudios, hubo de cumplir el servicio militar obligatorio en lugar tan exótico como Singapur (otra vivencia a tener en cuenta). Su carrera docente la comenzó en 1962 en la recién creada Universidad de Sussex, y muy pronto demostró que era un sujeto especialmente inquieto. Se preocupó, por ejemplo, de nutrirse de las aportaciones de la historiografía francesa, entonces tan en boga, y no fue ajeno a la experiencia del *History Workshop* animada por Raphael Samuel (aquellos “talleres de historia” que hubiéramos querido, pero no supimos, imitar una parte de los historiadores de mi generación). Se casó con la historiadora brasileña Maria Lúcia Garcia Pallares (¿o mejor García Pallarés, recuperando las tildes que el portugués pierde?), nacida en 1946 y experta en la vida y obra del importante sociólogo brasileño Gilberto Freyre (más abajo el lector entenderá el porqué de esta nota de sociedad, aunque ya se puede intuir que un matrimonio latino y ultramarino debió aumentar todavía más su conciencia de la variedad cultural). Ya maduro, Burke se incorporó al cuerpo de profesores de Cambridge, donde aún figura, si mi información es correcta, como emérito. Políglota reconocido, lleva en sus zapatos el polvo de los kilómetros recorridos para intervenir en foros académicos en lugares muy distantes y diversos (yo recuerdo haber asistido, allá por 1993, a una conferencia suya en la Universidad de Verano de Gandía). Algo que le ha permitido pensar que la comunidad

intelectual es, más que una realidad transnacional, una confederación de subculturas locales.

Haber sido requerido desde muchas de esas subculturas locales (es decir, desde las instancias, en especial universitarias, en que la Historia se halla institucionalizada por doquier) para participar en sus actividades, oralmente o por escrito, y el hecho de haber aceptado de buena gana tantos requerimientos, ya son síntomas de la reputación que nuestro autor se ha ganado, de su indudable éxito. Otro es la inusitada acogida que han conseguido sus trabajos: tengo entendido que se puede leer a Burke en más de veinte lenguas.

En castellano está disponible la mayor parte de sus libros. En 1985 Alianza Editorial tradujo *Montaigne* (publicado en inglés en 1981). En 1987, *Sociología e historia* (original de 1980), que fue la primera obra de Burke que yo leí. En 1993, *La cultura popular en la Europa moderna* (que databa de 1978), un texto universalmente aclamado que le granjeó notoriedad internacional. También ese año *El Renacimiento italiano: Cultura y sociedad en Italia* (de 1972); y *Formas de hacer historia*, influyente volumen colectivo en que el nombre del profesor Burke aparecía como principal responsable (y que había salido en inglés en 1991). Ese mismo 1993, un auténtico “año Burke” para los lectores hispanoparlantes, la editorial barcelonesa Gedisa tomaba el relevo de la madrileña Alianza para traducir *La revolución historiográfica francesa: La escuela de los Annales, 1929-1989* (original de 1990); que fue seguida en 1996 de *Hablar y callar: Funciones sociales del lenguaje a través de la historia* (de 1993); y de *Venecia y Amsterdam: Estudio sobre las élites del siglo XVII* (de 1994); y en 1998 de *Los avatares del Cortesano: Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista* (1993). Gedisa, sin embargo, no estuvo sola en este período: en 1995, la editorial Nerea sacó a la calle la versión en castellano de *La fabricación de Luis XIV* (1992). Y en 1999 Alianza volvió por sus fueros y publicó *Formas de historia cultural* (disponible en inglés desde 1997); a pesar de que el testigo pasó aquel mismo año a la Editorial Crítica, que tradujo *El Renacimiento* (de 1987); y un año después *El renacimiento europeo: Centros y periferias* (de 1998), un valioso intento de “descentralizar” tan precioso objeto. En 2002, por su parte, Paidós Ibérica se encargaba de hacer hueco en las estanterías a *Historia social del conocimiento: De Gutenberg a Diderot* (2000); que fue completada en 2012 por una segunda parte, *Historia social del conocimiento: De la Enciclopedia a Wikipedia* (aparecida ese mismo año en inglés). Asimismo en 2002 Taurus puso en el mercado un libro que Burke escribió a cuatro manos con Asa Briggs, *De Gutenberg a Internet: Una historia social de los medios de comunicación* (también publicada en inglés en ese año). Después, Crítica tradujo en 2005 *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico* (original de 2001); Akal, en 2006, *Lenguas y comunidades en la Europa moderna* (de 2004); Amorrortu, en 2007 y en Buenos Aires, *Historia y teoría social* (de 1991); y Paidós, en 2008, *¿Qué es la historia cultural?* (de 2004). A partir de 2010 ha recaído casi en

exclusiva en Akal la iniciativa de poner a Burke al alcance del público hispanohablante. En tal fecha esta editorial puso a la venta *Hibridismo cultural* (original en inglés de 2009), volumen en el que se incluía un estudio preliminar firmado por la profesora María José del Río-Barredo (de la Universidad Autónoma de Madrid); y *La tradición cultural en la Europa moderna*, obra colectiva editada por Burke y por Ronnie Po-Chia Shia (desde 2007 en inglés); y en este 2016 *El sentido del pasado en el Renacimiento*, libro que motiva nuestra reseña y que salió en inglés hace una friolera de años, en 1969. He dicho casi en exclusiva: el año pasado Casimiro Libros publicó en Madrid un pequeño tomo —no llega a las cien páginas— titulado *¿Por qué Venecia?* que consiste en una compilación de cuatro textos de corta extensión que tienen en común, como es fácil de adivinar, la historia de la ciudad de los canales.

Supongo al lector bastante cansado, no sé si agotado, tras tan larga relación (farragosa, sin lugar a dudas), y le ahorraré la referencia a la treintena de artículos o colaboraciones en libros salidos de la pluma de Burke y disponibles en castellano. Si se tiene en cuenta que los trabajos de esta especie que ha publicado nuestro autor en total superan el centenar, se puede calcular que casi un tercio de ellos son los que se han trasladado a la lengua de Cervantes. Una cifra que no es, está claro, nada baladí, pero que implica la existencia de numerosos textos suyos que no han merecido ser traducidos. Ni siquiera todos sus libros cuentan con la oportuna versión castellana. Entre las principales lagunas que habría que llenar al respecto, a mi juicio, está la traducción de *Tradition and Innovation in Renaissance Italy: A Sociological Approach* (de 1974); la de *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication* (de 1987); y la del libro que escribió con su esposa, *Gilberto Freyre: Social Theory in the Tropics* (de 2008).

En todo caso no es habitual que un historiador de otras tierras y con otra lengua goce de tan buena recepción en el ámbito hispanohablante. Si, además, tenemos en cuenta que algunos de los títulos antes mencionados han conocido las mieles de la reedición, la rareza aumenta. Pero no nos habría de pillar por sorpresa. Ahí está la manifestación más visible de cómo la mano del éxito ha tocado con fuerza al ahora profesor emérito de Cambridge. Y es que en alemán, en italiano y en portugués (algo, esto último, que supongo que hay que relacionar con la condición de brasileña de la señora Burke), los textos de su autoría abundan tanto como en español. En francés, curiosamente, no. Si no me equivoco, son sólo cuatro los libros suyos que se han vertido a la lengua de Molière: *La Renaissance en Italie: Art, culture, société* (publicado en 1991); *Venise et Amsterdam: Étude des élites urbaines au XVII siècle* (en 1992); *Louis XIV: Les stratégies de la gloire* (de 1995); y *La Renaissance européenne* (de 2000). Quizá el lector malpensado ya esté diciéndose para sus adentros eso de que los franceses son muy suyos y que aún no se han despertado del sueño de que los mejores historiadores continúan siendo sus paisanos. No le argumentaré nada en contrario, pero sí que me parece honesto advertir de que la historiografía francesa acogió muy pronto a Burke a bordo de su



célebre buque insignia: en 1973 nuestro hombre ya publicó en *Annales E.S.C.* un artículo dedicado a “L’histoire social des rêves”.

No albergó la sospecha de que quien me haya seguido hasta aquí no tenga aún bien claro que Peter Burke es un historiador “eminente”. Uno de los más eminentes de las últimas décadas, cabe insistir. Pero ¿a qué se debe su gran éxito?, ¿a los temas que trata, a sus innovaciones teóricas, a sus apuestas metodológicas, a la calidad de su escritura? Probablemente a una combinación de todo ello. No me extenderé en explicar con detalle ni en valorar en qué consiste la contribución de Burke a la historiografía del último medio siglo, ni a desmenuzar sus opiniones sobre la disciplina que cultiva, sobre sus trabajos y sobre sus días. El estudio de la profesora María José del Río-Barredo antes mencionado, y la entrevista que María Lúcia García Pallares-Burke hizo a su marido y que figura en el libro de ésta *La nueva historia: nueve entrevistas* (publicado conjuntamente por las universidades de Valencia y Granada en 2005; edición original en portugués de 2000), me exime de meterme en mayores honduras. Me conformaré con señalar que se trata de un autor que partió, en sus inicios, de un tema potencialmente atractivo para un público amplio (¿o no es la historia de las ideas en el Renacimiento un asunto susceptible de captar y atrapar lectores?) y que supo llevar sus tareas hacia cuestiones de teoría y de método de indudable relieve dentro del receloso espacio académico, abriéndose además a temáticas sobrevenidas y no siempre afines, pero sin menoscabar por ello su capacidad de comunicación, sin sacrificar, pues, lo que más arriba he presentado como derechos del lector no especializado.

Uno de los cuentos más conocidos de Jorge Luis Borges se titula “El jardín de senderos que se bifurcan”. Burke no ha dudado en explorar las bifurcaciones que han ido apareciendo en su camino. Una investigación lo ha llevado a otra y no se ha encerrado nunca en angostos nichos. Elegir una opción u otra no ha sido para él adentrarse en un túnel oscuro en el que no se conciben los desvíos ni las alternativas y solo cabe la mirada al frente. Ha preferido interrogarse sobre múltiples facetas de lo humano sin aceptar exclusiones. Todos los senderos que se bifurcan pertenecen a un mismo jardín y todos pueden ser interesantes si se recorren con tiento. Así, como el lector ya habrá anotado al leer el título de sus libros, se ha ocupado tanto de la historia de la cultura popular como de la cultura de las élites, del uso histórico de las imágenes, de la historia social del lenguaje o de la producción y difusión del conocimiento, de la relación de la Historia con sus ciencias vecinas —la antropología, la sociología, la lingüística— o de los mitos que ha generado Venecia... Su espíritu de pionero no lo ha llevado, sin embargo, a minusvalorar la complejidad de las realidades humanas (me cuesta rastrear en sus planteamientos la sombra de una determinación “en última instancia”), ni a olvidar que la concurrencia de opciones teóricas y metodológicas diversas enriquece la historiografía sin envilecerla, ni a dudar de la legitimidad de aquellas aproximaciones que no coinciden con la suya. Empezó haciendo historia intelectual y luego se deslizó hacia la historia social, la historia de la cultura y del arte, la historia del lenguaje, la de la lectura, y lo hizo sin



caídas en el camino de Damasco y sin darse golpes de pecho. Su nombre se asocia íntimamente, sobre todo, al despegue de la historia cultural en las décadas finales del siglo pasado (“la era del giro cultural” en sus propias palabras), aunque a muchas de sus indagaciones les resultaría igual de apropiado ser definidas como historia social de la cultura que como historia cultural de la sociedad. Sus posiciones tienden, a mi modo de ver, al eclecticismo, y eso seguramente debe de molestar a los creyentes que esgrimen cualquier catecismo, a los sostenedores de cualquier dogma que se quiera exclusivo. Pero ese eclecticismo que anoto descansa en la búsqueda de la coherencia entre las partes, es reflexivo y es sano; no consiste en un simple oportunismo. Y se beneficia de la vasta erudición de la que es capaz de servirse el autor (deudor, en esto, del mejor empirismo inglés). Una erudición que se intuye tan considerable como sólida, que se ofrece, no obstante, bien integrada en el discurso, y que se muestra eficaz para atemperar las críticas de aquellos a los que no satisface este o aquel aspecto de su obra: no es fácil meterse hasta el fondo con alguien que demuestra saber tanto.

Los escritos de Burke destacan por su estructura ordenada, por la ausencia de pasajes grandilocuentes, por la claridad de la argumentación (es difícil perder el hilo) y por el medido uso de esa erudición derivada de un amplio dominio de las fuentes, de las huellas que el pasado ha dejado en el presente. Sus admiradores, entre los que evidentemente me cuento, alaban su prosa sutil, concisa y sosegada: “claridad cristalina y brevedad tacitiana”, por usar la expresión que le dedicó el ya citado Keith Thomas. Hay, sin embargo, quienes tildan su estilo de frío en exceso, de tender en demasía al laconismo. Para gustos, colores: el laconismo implica a fin de cuentas circunspección, y es deber del sabio —es proverbio bíblico— ser circunspecto, no un molesto pedante. Investigador concienzudo, siempre tiene dispuesto el ejemplo adecuado —o varios ejemplos— para ilustrar sus razonamientos, que encadena sin andarse por los cerros de Úbeda. Sus escritos abundan en citas textuales sacadas de esas fuentes, que se ponen al alcance del lector en dosis convenientes, pocas veces con cuentagotas. En todo caso Burke muestra un gran respeto por ellas, por los autores, conocidos o no, que las generaron, y procura hacer el esfuerzo de escucharlas y hacerlas audibles a los que se adentran en sus libros. Cualquier página suya es un trabado y trabajado ejercicio de equilibrio entre lo teórico y lo empírico, entre las cuitas que mueven al historiador y las voces atrapadas en la documentación de la que hace uso.

También eso ocurre en el libro que motiva estas páginas, *El sentido del pasado en el Renacimiento*, que fue uno de los primeros que salió de su taller y que tanto tiempo ha esperado para ser traducido. Aunque, acaso, la manera burkiana de escribir la historia está presente en él más en forma de embrión que como cuerpo constituido y maduro. El autor se propone definir en sus páginas “las claves del pensamiento histórico renacentista” para lo cual introduce como contraste una ponderación del pensamiento histórico medieval, algunas notas sobre el pensamiento del clasicismo antiguo, e incluso una sección sobre China. Su hipótesis de

partida es que en el Renacimiento —el siglo XV en Italia, el XVI e inicios del XVII en otros lugares de Europa— “empezamos a adquirir un sentido histórico del que carecíamos en la Edad Media”. ¿Y en qué consiste ese “sentido de la historia”? Burke lo entiende como un concepto complejo en el que se combinan tres elementos: el “sentido del anacronismo” (esto es, percibir el pasado como algo cualitativamente diferente a lo que se percibe como presente), la “conciencia de la necesidad de contrastación” y “el interés por las causas”.

El cuerpo del escrito es una demostración de la hipótesis planteada que se funda en un acopio de textos de diversas épocas utilizados con generosidad (hay muchas citas literales que ocupan dos o tres páginas del libro; las hay incluso de seis) y a la vez con eficacia no desdeñable. El autor pone al alcance de los lectores una especie de compendio de sus fuentes primarias que permiten a éstos controlar la congruencia entre el hilo de su discurso y los materiales sacados de ellas. La erudición de Burke brilla así sin cortapisas, y la calidad de los viejos escritores de los que extrae fragmentos —desde Polibio, Lucrecio y Tito Livio a Thomas Hobbes y James Harrington, pasando por Santo Tomás de Aquino, Petrarca, Valla, Commines, Maquiavelo, Guicciardini, Vasari, Bodin, Pasquier, Calvino, Casaubon, Spinoza...— puede brillar también. Al final del recorrido, que es en cierto modo un diálogo con estas auténticas cumbres intelectuales del pasado, Burke presenta una doble conclusión que puede parecernos pobre ahora, pero que debe juzgarse teniendo en cuenta el momento en que se escribió, a finales de los años sesenta del siglo pasado, cuando la historiografía, entendida como historia de la historia, no estaba todavía tan de moda (no caigamos nosotros en un anacronismo): “la historia de cómo se escribe la historia también forma parte de la historia” y “la conciencia del sentido del pasado surgió en el Renacimiento gracias al cambio social”.

218

El libro no pasó desapercibido en su día, sino que generó polémicas dentro y fuera del espacio insular británico. Una de las más fértiles giró alrededor de los historiadores medievales. A uno de los medievalistas franceses de más sólida reputación, Bernard Guenée, no le gustó mucho la afirmación de que en la Edad Media carecieron de sentido de la historia incluso los más cultos, por lo que cuestionó el punto de vista de Burke en un escrito de 1977 en que se interrogaba sobre la existencia de una historiografía medieval (“Y a-t-il une historiographie médiévale?” era precisamente su título). Este artículo, junto a otras aportaciones, actuó de estímulo para ahondar en el estudio de tal cuestión, algo que sin duda ha resultado muy positivo. Por otro lado, y mencionaran o no esta obra de Burke, una serie de historiadores británicos —Timothy Hampton, Owen Chadwick, Quentin Skinner...— ofrecieron, ya en los años ochenta y noventa, argumentos que sugieren velada o abiertamente que el sentido de la “distancia histórica” es posterior al Renacimiento.

El profesor Burke tomó nota de todo ello y volvió sobre el tema en “The Renaissance Sense of the Past Revisited”, un artículo publicado en 1994, y en “The Sense of Anachronism from Petrarch to Poussin”, un

escrito del año 2001 que ahora se ha traducido para integrarse en forma de apéndice —hay que alabar el criterio de los que así lo hayan decidido— de esta edición castellana de *El sentido del pasado en el Renacimiento*. Porque, en efecto, al replantearse el sentido del anacronismo de Petrarca a Poussin, al volver sobre su asunto, Burke se nos aparece de nuevo como un historiador dialogante que no se empeña en mantener rocosamente sus opiniones, sino que se abre a los debates educados que incrementan el saber sin hacer demasiado ruido ni sangre. Algo que en sí ya es meritorio. Burke salva lo esencial de su argumentación de 1969, pero no se encastilla, y afina, y matiza, lo que hace al texto muy interesante, al tiempo que se vale de nuevas categorías de análisis, como “distancia histórica” o “cultura histórica”, que no formaban parte del arsenal conceptual usado en el libro primitivo. No desvelaré más para incitar al lector a que no desdeñe el apéndice (¿cuántos lectores de libros de Historia se saltan los apéndices?). Estoy seguro de que le gustará.

También se ha añadido a esta cuidada edición de Akal un corto prólogo —seis páginas— escrito por el autor *ex profeso* para la ocasión. Su interés es doble. Por un lado Burke contextualiza el origen de su libro, marca las líneas de la historiografía posterior al respecto y paga algunas deudas. Por ejemplo, atribuye el concepto de “cultura histórica” que usa en sus revisiones a Bernard Guenée, o señala la decisiva importancia que han tenido las aportaciones de Keith Thomas, David Lowenthal y Mark S. Phillips para la percepción de la “distancia histórica”. Por el otro lado, y dado que el prólogo se dirige a lectores en castellano, introduce algunos párrafos que ilustran la contribución de diversos escritores del mundo hispánico de los siglos XVI y XVII al surgimiento de la conciencia del sentido del pasado que se narra en el libro.

La traducción, obra de Sandra Chaparro, me parece correcta, pese a que no me abstendré de señalar un pero que, en mi opinión, ni se debe a ella ni empaña su trabajo. Me refiero a la versión que se da de las citas textuales de los autores que Burke emplea como fuente documental. Supongo que por un criterio económico —de coste de la traducción y de economía del trabajo que ésta obliga a hacer— parece ser que se ha optado por traducir del inglés, es decir, de la lengua en que aparecían en el libro tal y como se publicó en Gran Bretaña en 1969, todos los textos “de época”. Ello, y no creo que exija mucho esfuerzo demostrarlo, nunca tiene buenas consecuencias. Si un texto en latín, pongamos por caso, ya ha sido pasado antes directamente al castellano y está disponible en esta lengua, ¿tiene sentido ofrecer una versión en la que primero se ha trasladado al inglés y después ha sido objeto de una segunda traducción? Cuando se decide tomar este camino —insisto en que la causa debe ser pura cuestión de economía— los textos originales se empobrecen más de lo debido y, se quiera o no se quiera, tienden a llenarse de anglicismos inconvenientes e incluso a liar respecto al título de los escritos citados. Leer en Santo Tomás de Aquino la palabra “estándar” me ha producido cierto escalofrío, y ver citado el *Contra Celsum* de Orígenes como *Against Celsus*, incluso un poco de cabreo. Ambos ejemplos constituyen sendas

muestras de una práctica desagradable que no debiera ser tan abundante como, por desgracia, sucede.

No hay muchos campos del saber en que la traducción de una obra con casi medio siglo a cuestas, es decir, que no puede ser calificada de novedad y menos aún de rabiosa, pueda merecer una calurosa bienvenida. El conocimiento “científico” es siempre provisional y queda con celeridad amortizado. Ya se sabe que hoy —como ayer— las ciencias adelantan que es una barbaridad. La voluble Historia, por más que se quiere conocimiento “científico” (y no seré yo quien vaya a cuestionar esa querencia, a la cual me apunto con entusiasmo), es un punto diferente, un tanto peculiar. Como es harto conocido, historia es una palabra que empleamos con dos sentidos que resumimos en dos latinajos. Uno es el de historia *res gestae*, es decir, la historia como “lo sucedido”, y, por tanto, desde el momento en que el pasado alcanza a un presente que siempre se proyecta hacia el futuro, la historia como proceso que une lo sucedido con lo que sucede y con lo que ha de suceder: “el proceso histórico”. El segundo significado es el de historia *rerum gestarum*, la historia como interpretación —o elucidación, o análisis, o relato, o representación— hecha (establecida) por los seres humanos de “lo sucedido”, la actividad —o disciplina, o saber, o ciencia— encaminada a dar cuenta cabal de dicho proceso. Esta segunda opción se suele denominar también historiografía o Historia con mayúscula. La biología estudia la vida; la Historia *rerum gestarum* estudia —o indaga en— la historia *res gestae*. Cuando Marx escribió, por ejemplo, aquella célebre frase que asegura que “los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen arbitrariamente, sino bajo circunstancias directamente dadas y heredadas del pasado”, pensaba, parece obvio, en la historia como *res gestae*. Pero, curiosamente, también podríamos leer la frase como referida a la Historia en la acepción de *rerum gestarum*. Los seres humanos —dejemos lo de hombres, nuestra época, a diferencia de la de Marx, sí que toma nota del sexismo inherente al lenguaje— escribimos la Historia (sobre la historia), pero no lo hacemos a nuestro libre arbitrio, sino en las circunstancias que definen nuestro tiempo y que en buena parte son herencia directa del pasado.

Este libro de Peter Burke va por ahí. Expone cómo el sentido del pasado surgió en unas concretas condiciones sociales y culturales, allá por el Renacimiento. Pero asimismo puede ser mirado como obra propia de un contexto específico, como precoz ariete de una “nueva” Historia que en determinado momento comenzó a abrirse camino. Es decir, nos puede llevar a reflexionar sobre cómo las condiciones sociales y culturales de aquellos “prodigiosos” años sesenta del siglo XX en que se concibió y produjo impulsaron a la historiografía hacia derroteros entonces poco o nada transitados. No seguiré por aquí, ya que mi reseña se deslizaría resueltamente hacia el ensayo. No me privaré, pese a todo, de recordar lo que sostenía otro magnífico historiador británico, Edward H. Carr (un autor que también se hacía entender de maravilla), cuando argüía que la historia es un diálogo entre el presente y el pasado; una conversación entre los historiadores del presente y los historiadores del pasado. Es

quizá en eso en lo que la historiografía más se parece a la filosofía, añado yo, al tener igualmente ésta mucho de diálogo entre el filósofo de hoy y sus colegas de ayer. A pesar de que tanto una como otra no están a salvo de las modas (de las circunstancias del presente), los buenos productos de ambas materias, como ocurre con este libro de Burke, perviven lozanos en el tiempo mucho más, y mucho mejor, que en otros campos del saber.

La Historia como disciplina, por lo demás, no ha acabado de perder —aunque hayan sido legión los historiadores decididos a intentarlo con un arrojo digno de mejor causa— esa característica inclinación a maridar la “ciencia” (es un saber que intenta producir conocimiento verdadero) con el “arte” (en tanto que procura que ese conocimiento encuentre una adecuada expresión para llegar al público, que sus productos consigan, gracias a su buena factura formal, interesar a la gente), un maridaje fecundo que se ha encarnado en no pocos de los mejores practicantes del oficio. Hace un siglo y pico el novelista Leopoldo Alas, “Clarín”, opinaba que hay muchos historiadores que tienen la facultad de hacernos ver las momias conservadas de los tiempos muertos, pero que son pocos los que tienen el don de animar a esas momias. No creo que los historiadores de hoy en día aspiren —aspiremos— a reanimar momias ni a contar películas de zombis, pero harían —haríamos— bien si imitaran a Peter Burke, evitaran tener en la cabeza sólo a sus sesudos colegas e impidieran que los libros que escriben lleguen a aburrir y a espantar a los lectores “corrientes”. Casi medio siglo después de haber sido concebido, casi medio siglo después de haber comparecido ante el tribunal de la calle, *El sentido del pasado en el Renacimiento* es un libro que todavía engancha y que no se cae de las manos.



ALAIN LERCHER, *Le jardinier des morts*, Éditions Verdier, París, 2015, 144 pp. ISBN: 978-2-86432-786-8

VERSIÓN ESPAÑOLA

Sumergirse en las páginas de *Le jardinier des morts* es una aventura apasionante debido al lenguaje utilizado a lo largo del libro, que invita a adentrarse en las doce historias que componen este conjunto de relatos de Alain Lercher. Doce historias que hablan de la muerte, de la vida, del aspecto animal que caracteriza al ser humano, del abandono, así como de esa violencia que el autor interpreta como inherente a la “especie” humana. *Le jardinier des morts* fue publicado en 2015 por Éditions Verdier, la cual fue fundada en 1979 por Gérard Bobillier, en colaboración con Benny Lévy y Charles Mopsik, a quienes confió la primera colección. Se trata de un catálogo de temática muy variada, desde la narrativa hasta la poesía, el teatro y el arte; desde la arquitectura hasta la filosofía, las ciencias humanas y la espiritualidad. El autor, Alain Lercher, nacido en Alemania y antiguo alumno de la École nationale d’administration, ha publicado en otras ocasiones en esta misma editorial. Podemos destacar de entre sus obras: *Le dos*, *Les fantômes d’Oradour*, *Prison du temps* y, obviamente, la que nos corresponde reseñar en esta ocasión, *Le jardinier des morts*.

222

Estos relatos obligan al lector a reflexionar sobre aspectos que pasan desapercibidos en nuestra vida diaria, pero que nuestro inconsciente retoma en algún momento y nos hace darnos cuenta de la vulnerabilidad que representa el ser humano y de cómo intentamos actuar de manera contraria a esa sensación de desasosiego. Las emociones juegan un papel principal. Puede que la lectura resulte descriptiva y en algunos momentos bastante sobria. Sin embargo, la utilización de la primera persona hace que uno se convierta en una parte de la historia que se desarrolla, ya que nuestras emociones y sentimientos se sitúan en la reflexión y también en la crítica. Es cierto que existe una coherencia extraña en el libro. Esto supone un aliciente para crear marcos cognitivos dentro de un imaginario en continuo cambio, pero, a su vez, dificulta la comprensión de Lercher en la composición de los diferentes temas.

El autor apuesta por escribir sobre la esperanza, el arrepentimiento, las frustraciones, todas ellas emociones del ser humano que llevan a recordar aquellos recuerdos en los cuales estamos atrapados. La figura de los fantasmas (cf. “Fantômes”, pp. 15-23), esos que nos llegan a perturbar al corroborar la idea de que no estamos solos en este mundo, creando un imaginario ante la posible inmortalidad. La presencia de seres queridos que han desaparecido y que conscientemente deseamos que estuvieran entre nosotros para seguir una vida sin sufrimiento y fustigación. La imagen de una madre, incluso la de un mejor amigo, que

se adentra en las profundidades del inconsciente para violentar nuestros pensamientos y sentimientos. Parafraseando al escritor de ficción cómica Christopher Moore: «¡Fantasma! [...] Siempre hay un maldito fantasma»<sup>231</sup>. La cuestión es que «la mort est tragique non parce qu'elle fait souffrir mais parce qu'elle introduit dans le monde quelque chose d'irréversible»<sup>232</sup> (p. 11). La irreversibilidad de las cosas produce angustia debido al desconocimiento y al tabú que supone la muerte en las sociedades occidentales, donde se experimenta como algo definitivamente trágico. Sin embargo, la muerte que depende de nosotros, cuando estamos dentro de un ámbito de jerarquía, nos adormece, y, simplemente, actuamos siguiendo el criterio de la eficiencia, sin reflexionar sobre los actos que podemos cometer.

«Nous avons un bon instructeur, un sergent-chef intelligent, qui nous apprenait qu'il fallait d'abord se détendre, puis se vider entièrement la tête, ne penser à rien, oublier surtout toutes les images idiotes que véhiculent les armes, le soldat, le flic, le cow-boy, alors seulement fixer la cible, devenir la cible, et tirer»<sup>233</sup> (p. 60). El hecho de dejar la mente en blanco y disparar supone crear barreras y deshumanizar la imagen de un ser humano. La imagen de que la violencia es, en ocasiones, inherente a los humanos crea la sensación de que no somos capaces de elegir la manera como queremos actuar frente a un conflicto, bien sea personal, local o global. El conflicto es inherente al ser humano, no la violencia. Estamos rodeados de violencia directa, cultural y estructural diariamente, pero eso no se debe asumir como un factor dentro de la normalidad y lo característico de las personas. Somos capaces de elegir entre actuar de una forma u otra; por ello no debemos abandonar la capacidad crítica y reflexiva que nos define. Es cierto que nos enfrentamos al conflicto de una manera en la que el factor animal que se esconde en las entrañas de la especie humana llega a escaparse y en estas circunstancias actuamos violentamente, sin observar las consecuencias de la acción cometida. Es mucho más fácil el narrar que el hecho de pasar a la práctica, ya que las doce pequeñas historias que Lercher describe nos adentran en una realidad violenta, llegando a sentirnos violentados por la situación o, simplemente, porque no somos capaces de ver en la violencia el fruto de una elección.

---

<sup>231</sup>C. MOORE, "Siempre hay un maldito fantasma", *El bufón*, trad. de Juanjo Estrella, Ediciones B, Barcelona, 2009, p. Así se llama el capítulo 1 de ese libro de Moore. En *El bufón*, el novelista desafía a William Shakespeare y reinterpreta, en clave de humor absurdo, una de sus tragedias: *El rey Lear*. Bolsillo, bufón de la corte, enclenque y mordaz, es la única persona dentro de la corte que puede arreglar el desastre que han provocado las hijas del rey.

<sup>232</sup>«la muerte es trágica no porque haga sufrir, sino porque introduce en el mundo algo irreversible».

<sup>233</sup>«Teníamos un buen instructor, un sargento primero inteligente, que nos enseñaba que primero había que relajarse, después despejar completamente la mente, no pensar en nada, olvidarse sobre todo de todas las tontas imágenes que vehiculan las armas, el soldado, el poli, el *cowboy*; entonces tan solo mirar fijamente al blanco, convertirse en el blanco, y disparar».

El abandono es un sentimiento muy violento; la persona a la cual queremos y apreciamos decide alejarse, y solo vemos ese abandono como una elección personal que nos excluye. De hecho, culpabilizamos y no somos capaces de observar el largo recorrido de la relación. Se rompe la lealtad, el respeto, y uno se siente desamparado, sin saber adónde ir. «Je vivais seul depuis quelques mois, en train de divorcer, et la femme à laquelle je portais un amour fou et pour qui ou à cause de qui je divorçais venait de me quitter ou je venais de la quitter, peu importe»<sup>234</sup> (p. 93). Se buscan soluciones, y las primeras experiencias siempre suponen dudas y desasosiegos violentos. La incomprensión, la hipocresía, aquellos recuerdos que nos llegan a atormentar, como, ejemplificando nuestro propósito: recordar la relación con un hermano, el cual ya no está; banalizar el trato frente a un ser vivo, como el de un animal, o bien desde el lenguaje que atrapa las concepciones que tenemos sobre el mundo. Son aspectos que nos violentan y nos hacen humanos desde la imperfección de cada ser. «L'humanité, c'est-à-dire ici la solidarité entre les vivants ou peut-être, plus étroitement, entre les mammifères, me dictait de mettre un terme à ses souffrances»<sup>235</sup> (p. 132). El sufrimiento es compartido por los animales; sienten esa solidaridad que se debe tener en un momento de violencia. El ser humano, como animal que es, debe potenciar la solidaridad que se da entre las demás especies animales, y no solo la competitividad, manifiesta en sociedades capitalistas.

224

La lectura de *Le jardinier des morts* nos remite a todas esas emociones que forman parte de la especie humana y que nos hacen cuestionarnos si la violencia es algo inherente al ser humano o es una elección, incluso si debemos reconciliarnos (los seres humanos) con el aspecto cooperativo de los animales, además de si podemos gestionar los sentimientos que nos despiertan algunos aspectos tabú, como la muerte, la cual es un proceso humano más, pero está llena de una carga sentimental que nos hace alejarnos de la realidad. Esas esperanzas y lamentaciones hacen de los personajes de Lercher unos seres reales que invitan al cuestionamiento de cómo gestionamos nuestras emociones.

## VERSION FRANÇAISE

Se plonger dans les pages de *Le jardinier des morts* est une aventure passionnante en raison du langage utilisé tout au long du livre, lequel incite à entrer dans les douze histoires qui composent cet ensemble de récits d'Alain Lercher. Douze histoires qui parlent de la mort, de la vie, de l'aspect animal qui caractérise l'être humain, de l'abandon, ainsi que de

---

<sup>234</sup>«Vivía solo desde hacía algunos meses, en vías de divorciarme, y la mujer por la que sentía un amor loco y por quien o a causa de quien me divorciaba acababa de dejarme, o yo acababa de dejarla, da igual».

<sup>235</sup> «La humanidad, es decir, aquí la solidaridad entre los vivos o quizá, más concretamente, entre los mamíferos, me dictaba poner fin a sus sufrimientos».

cette violence que l'auteur interprète comme inhérente à l'« espèce » humaine. *Le jardinier des morts* a été publié en 2015 par Éditions Verdier, fondée en 1979 par Gérard Bobillier, en collaboration avec Benny Lévy et Charles Mopsik, à qui il a confié la première collection. Il s'agit d'un catalogue aux thèmes très variés, de la littérature jusqu'à la poésie, le théâtre et l'art ; de l'architecture jusqu'à la philosophie, les sciences humaines et la spiritualité. L'auteur, Alain Lercher, né en Allemagne et ancien élève de l'École nationale d'administration, a publié à d'autres occasions dans cette même maison d'édition. Nous pouvons mettre en valeur parmi ses œuvres : *Le dos*, *Les fantômes d'Oradour*, *Prison du temps* et, évidemment, celle dont nous devons faire le compte rendu en cette occasion, *Le jardinier des morts*.

Ces récits obligent le lecteur à réfléchir à des aspects qui passent inaperçus dans notre vie quotidienne, mais que notre inconscient reprend à un certain moment, nous permettant de comprendre la vulnérabilité de l'être humain et la manière dont nous essayons d'agir de façon contraire à cette sensation de trouble. Les émotions jouent un rôle principal. Il se peut que la lecture paraisse descriptive et à certains moments assez sobre. Cependant, l'utilisation de la première personne fait que l'on devient une partie de l'histoire qui se déroule, puisque nos émotions et nos sentiments se situent dans la réflexion et aussi dans la critique. Il est vrai qu'il existe une cohérence étrange dans le livre. Cela suppose une incitation à créer des cadres cognitifs dans un imaginaire en continu changement, mais, et rend également difficile la compréhension de Lercher dans la composition de différents sujets.

L'auteur fait le pari d'écrire sur l'espoir, le repentir, les frustrations, toutes ces émotions de l'être humain qui nous mènent à nous remémorer ces souvenirs dans lesquels nous sommes attrapés. La figure des fantômes (cf. « Fantômes », p. 15-23), qui finissent par nous perturber en corroborant l'idée que nous ne sommes pas seuls dans ce monde, créant un imaginaire devant l'éventuelle immortalité. La présence d'êtres chers qui ont disparu et que nous souhaitons consciemment avoir parmi nous pour suivre une vie sans souffrance ni fustigation. L'image d'une mère, ou encore celle d'un meilleur ami, qui s'enfonce dans les profondeurs de l'inconscient pour violenter nos pensées et nos sentiments. En paraphrasant l'écrivain de fiction comique Christopher Moore : « Ghost! [...] There's always a bloody ghost. »<sup>236</sup> (« Fantôme ! [...] Il y a toujours un foutu fantôme ») Le fait est que « la mort est tragique non parce qu'elle fait souffrir mais parce qu'elle introduit dans le monde quelque chose d'irréversible. » (p. 11) L'irréversibilité des choses provoque une angoisse due à la méconnaissance de la mort et au tabou qui lui est lié dans les sociétés occidentales, où l'on l'éprouve comme quelque chose de

---

<sup>236</sup>C. MOORE, «Always a bloody ghost», *Fool*, William Morrow, New York, 2009, p. Ainsi s'appelle le chapitre 1 de ce livre de Moore. Dans *Fool*, le romancier défie William Shakespeare et réinterprète, sur le mode humoristique et absurde, une de ses tragédies : *Le Roi Lear*. Pocket, bouffon de la cour, chétif et mordant, est la seule personne dans la cour qui peut régler le désastre que les filles du roi ont provoqué.

définitivement tragique. Cependant, la mort qui dépend de nous, quand nous sommes dans un milieu de hiérarchie, nous endort, et, simplement, nous agissons selon le critère de l'efficacité, sans réfléchir aux actes que nous pouvons commettre.

«Nous avons un bon instructeur, un sergent-chef intelligent, qui nous apprenait qu'il fallait d'abord se détendre, puis se vider entièrement la tête, ne penser à rien, oublier surtout toutes les images idiotes que véhiculent les armes, le soldat, le flic, le cow-boy, alors seulement fixer la cible, devenir la cible, et tirer.» (p. 60) Le fait de faire le vide dans l'esprit et de tirer suppose de créer des barrières et de déshumaniser l'image d'un être humain. L'idée que la violence est, en certaines occasions, inhérente aux humains crée la sensation que nous ne sommes pas capables de choisir la façon dont nous voulons agir face à un conflit, qu'il soit personnel, local ou global. Le conflit est inhérent à l'être humain, pas la violence. Nous sommes quotidiennement entourés de violence directe, culturelle et structurelle, mais on ne doit pas considérer ces faits comme facteurs dans la normalité et ce qui est caractéristique des personnes. Nous sommes capables de choisir d'agir d'une manière ou d'une autre ; c'est pour cela que nous ne devons pas abandonner la capacité critique et réflexive qui nous définit. Il est vrai que nous faisons face au conflit de manière à ce que l'aspect animal qui se cache dans les entrailles de l'espèce humaine finisse par s'échapper, dans ces circonstances, nous agissons violemment, sans observer les conséquences de l'action commise. Il est beaucoup plus facile de raconter que de passer à la pratique, puisque les douze petites histoires que Lercher décrit nous plonge dans une réalité violente, jusqu'à nous faire sentir violentés par la situation ou, simplement, parce que nous ne sommes pas capables de voir dans la violence le résultat d'un choix.

L'abandon est un sentiment très violent; la personne que nous aimons et apprécions décide de s'éloigner, et nous voyons seulement cet abandon comme un choix personnel qui nous exclut. De fait, nous accusons et ne sommes pas capables d'observer le long parcours de la relation. La loyauté et le respect disparaissent, et l'on se sent désemparé, sans savoir où aller. «Je vivais seul depuis quelques mois, en train de divorcer, et la femme à laquelle je portais un amour fou et pour qui ou à cause de qui je divorçais venait de me quitter ou je venais de la quitter, peu importe.» (p. 93) On cherche des solutions, et les premières expériences supposent toujours des doutes et des troubles violents. L'incompréhension, l'hypocrisie, ces souvenirs qui finissent par nous tourmenter, comme par exemple, pour illustrer notre propos: se remémorer la relation avec un frère ou une sœur qui n'est plus ; banaliser le traitement face à un être vivant, comme celui d'un animal, ou bien depuis le langage qui englobe les conceptions que nous avons du monde. Ce sont des aspects qui nous heurtent et nous rendent humains à partir de l'imperfection de chaque être. «L'humanité, c'est-à-dire ici la solidarité entre les vivants ou peut-être, plus étroitement, entre les mammifères, me dictait de mettre un terme à ses souffrances.» (p. 132) La souffrance est



partagée par les animaux; ils ressentent cette solidarité qu'on doit avoir dans un moment de violence. L'être humain, en tant qu'animal, doit favoriser la solidarité présente chez les autres espèces animales, et pas seulement la compétitivité, manifeste dans les sociétés capitalistes.

La lecture de *Le jardinier des morts* nous renvoie à toutes ces émotions qui font partie de l'espèce humaine et qui nous font nous demander si la violence est quelque chose d'inhérent à l'être humain ou si elle est un choix, ou encore si nous (les êtres humains) devons nous réconcilier avec l'aspect coopératif des animaux, mais elle nous questionne aussi sur notre capacité à gérer les sentiments que réveille en nous quelque tabou comme la mort, qui de plus, est un processus humain, mais remplie d'une charge sentimentale qui nous fait nous éloigner de la réalité. Ces espoirs et ces lamentations font des personnages de Lercher des êtres réels qui incitent à la remise en question de notre manière de gérer nos émotions.

***Irene Escudero Martínez***

Universidad Jaume I (Castellón)

Traducción a cargo de Juan Alfonso Monrabal

ÉRIC HAZAN, *La dynamique de la révolte. Sur des insurrections passées et d'autres à venir*, La Fabrique, Paris, 2015, 130 pp. ISBN: 978-23-587-2071-7.

VERSIÓN ESPAÑOLA

Publicado en marzo de 2015, *La dynamique de la révolte. Sur des insurrections passées et d'autres à venir* es el último trabajo de Éric Hazan, editor y fundador de las ediciones de La Fabrique. En la estela de otros estudios precedentes sobre el tema de la revolución (*La Barricade : histoire d'un objet révolutionnaire*, *Premières mesures révolutionnaires* o *Une histoire de la Révolution française*, publicados bajo el mismo sello editorial), *La dynamique de la révolte* no se presenta exclusivamente como un libro de historia, aun cuando el autor no evita extenderse en referencias a los procesos revolucionarios más significativos de la historia occidental de los últimos dos siglos: Revolución Francesa, Comuna de París, revoluciones rusas de 1905 y 1917, Levantamiento Espartaquista, revolución social española del 36, mayo del 68, primaveras árabes, movimientos de democracia horizontal en Madrid, Atenas y Estambul. No se trata de un libro de historia porque, en lo que afecta a su propuesta metodológica, el punto de vista adoptado no pretende ser exterior u objetivo, sino transversal y militante, o, por decirlo de otro modo, decididamente contrario al principio de neutralidad axiológica.

228

Empleando sus propios términos, Hazan elabora una *historia comparativa* de los procesos de insurrección cuyo recorrido teórico apunta a un triple objetivo: en primer lugar, subrayar la heterogeneidad constitutiva de las revoluciones pasadas, presentadas en la historiografía dominante como procesos uniformes desprovistos de contradicciones internas. La politización de amplias capas de la población y un ambiente cultural específico de ebullición de ideas revolucionarias constituyen, para una gran parte de esta historiografía, el elemento detonante de la Revolución francesa. Hazan recuerda, sin embargo, que el grupo insurgente que finalmente toma la Bastilla está principalmente constituido por obreros. La lista oficial de los Vencedores de la Bastilla cuenta entre sus filas “51 carpinteros, 45 ebanistas, 28 zapateros, 28 esportilleros, 27 escultores, 23 obreros de fábricas de gas, 14 mercaderes de vino, 11 cinceladores, 9 joyeros y otros tantos sombrereros, fabricantes de clavos, marmolistas, torneros, sastres y tintoreros” (p. 22). Según Hazan, los revolucionarios adquieren su educación política en el curso mismo de los acontecimientos, en las asambleas de las milicias o en las sociedades fraternales, que desempeñan un importante papel de pedagogía revolucionaria.

Otro ejemplo: el partido que encabeza la revolución rusa de 1917 es comúnmente presentado como una organización de vanguardia

disciplinada, burocrática y verticalmente organizada a partir de la figura autoritaria de Lenin (un partido bolchevique en el que la ortodoxia historiográfica detecta, por lo demás, el germen del régimen estalinista y de sus peores consecuencias: purgas, gulag, terror). La realidad para Hazan es bien distinta: a lo largo de los ocho meses en los que se gesta la revolución de octubre, las disensiones internas en el partido bolchevique y las variaciones ideológicas del propio Lenin son profundas y frecuentes, principalmente en lo relativo al poder que debe ser atribuido a los *soviets* y a la oportunidad de asaltar el gobierno haciendo evolucionar la revolución hacia la lucha armada. Si, a fin de cuentas, la revolución triunfa, es en buena medida por las virtudes del partido bolchevique, tan escindido como pudiera haber estado por momentos, pero ante todo “gracias al coraje –dice el autor– y al entusiasmo de los obreros, de los soldados y de los marineros, a la eficacia de las organizaciones bolcheviques de base, a esa gran ola popular que barre en algunas horas los antagonismos y las dudas de la dirección” (p. 98).

El segundo objetivo de esta historia comparativa consiste en reconocer la relación de homogeneidad, los paralelismos y las regularidades que permiten emparentar dos o más revueltas ocurridas en diferentes países, y a veces también en épocas distintas. Entre los numerosos casos de recurrencia histórica que son analizados, hay dos que Hazan destaca particularmente. En primer lugar, la secuencia gobierno provisional – contra-revolución: según el autor, cada vez que una insurrección constituye un gobierno provisional, este mismo gobierno termina aplastando la revolución, y la mayor parte de las veces de forma sangrienta (gobierno provisional de Lamartine en 1848, gobierno de Defensa Nacional de Adolphe Thiers durante la Comuna de París). Segundo ejemplo de recurrencia histórica: la destitución del aparato de Estado al cabo de una insurrección popular no resulta nunca en el caos social ni en un escenario apocalíptico, tal y como auguran los críticos de la revolución; cuando el caos se instala, argumenta el autor, “es más bien después de las intervenciones armadas que aspiran a ‘instaurar la democracia’ –en Afghanistan, en Irak, en Libia, por atenernos a casos recientes” (p. 15).

En tercer lugar y tomando pie en la operación anterior, la historia comparativa de Hazan trata de extraer de las sublevaciones pasadas el ejemplo y los motivos para las rebeliones futuras, las lecciones que pueden llegar a convencernos acerca de su posibilidad y de sus posibilidades (la Historia, puede parecer una obviedad, nos recuerda que las revoluciones se producen y triunfan). Nos limitamos a enunciar cuatro de las intuiciones de Hazan relativas a la forma que adoptarán las revoluciones venideras: 1) primero, no tendrán ya como objetivo unitario el asalto de un centro simbólico de poder como el aparato de Estado, que en las últimas décadas ha comenzado a revestir figuras demasiado difusas (“La obsesión de De Gaulle viéndose asediado por los comunistas en el Eliseo refleja lo que era: un hombre de otro tiempo”, p. 16); 2) segundo, se apoyarán necesariamente en las redes sociales para la transmisión de

información y para la organización de las fuerzas revolucionarias; 3) tercero, no detonarán como resultado de la difusión masiva de ideas políticas, sino por el aumento incontenible de la indignación de un pueblo que no tolera ya a las élites políticas y económicas; 4) cuarto, las revoluciones futuras basarán necesariamente su éxito en su capacidad para provocar la desertión y explotar las contradicciones internas de las fuerzas del orden, resaltando el vínculo equivalencial o el denominador común que pueda existir entre las demandas particulares de estas fuerzas y las demandas generales de la población.

En el punto de intersección de los tres objetivos se localiza la tesis fuerte de la obra de Hazan: la defensa de una cierta idea de *continuidad histórica* en contra de buena parte de la crítica postmoderna que, por medio de las distintas variantes de los *cultural studies*, habría dedicado un esfuerzo teórico notable a establecer las luchas concretas de las minorías como objeto preeminente de estudio para la filosofía política, en detrimento de la historia revolucionaria (con toda su pesada carga simbólica y conceptual, fundamentalmente heredada del marxismo). Nos resulta profundamente llamativa, dicho sea de paso, esta enmienda a la totalidad de la crítica postmoderna, pues no sólo desatiende la multiplicidad de corrientes de pensamiento que engloba, sino que además parece ignorar las fracturas internas provocadas por algunas teorías que, sirviéndose de la llamada filosofía postmoderna, han modificado el pensamiento marxista desde el interior, abriéndolo a la consideración de las nuevas luchas políticas por el reconocimiento cultural y de género (pensamos particularmente en teóricos postmarxistas como Ernesto Laclau, Chantal Mouffe o Nancy Fraser). Sea como fuere, defendiendo la tesis de la continuidad histórica, Hazan no está aludiendo a la existencia de una fuerza íntima que animaría secretamente el devenir histórico, resolviendo la serie completa de las revoluciones en un mismo proceso dialéctico que, a golpe de victorias y de fracasos, conduciría progresiva y necesariamente a las comunidades humanas hacia la libertad. La revalorización del pasado histórico se plantea en la obra de Hazan como una reacción a las distintas manifestaciones del pesimismo ambiental que caracteriza las sociedades contemporáneas, y que suponen un obstáculo para la organización de nuevas fuerzas revolucionarias: disolución del sentido histórico, fin de las ideologías, desafección política, desmoronamiento de los valores y de las instituciones sociales, indiferencia por la tradición, escepticismo con respecto a la idea de progreso, destitución de los grandes sistemas de sentido.

En un tiempo histórico postrevolucionario y postideológico, en esta nueva época del vacío cuya temporalidad característica es la del presente absoluto, la reapropiación de la tradición revolucionaria y de su aparato conceptual (masa, lucha de clases, opresión) es para el autor de *La dynamique de la révolte* la condición de posibilidad y el contenido de la futura acción común, y, de manera mucho más radical, de la propia esperanza revolucionaria. La actitud contraria, ignorando la tradición histórico-política de la que provenimos y el horizonte posible de sentido

con respecto al que una sociedad debe dirigirse, resulta en la celebración del mundo tal como es y tal como está organizado; en último término, consiste –explica Hazan– en “disecar en sus últimos repliegues el último de los avatares del capitalismo, el neoliberalismo, lo cual recuerda al trabajo de los anatomistas de siglos pasados que, no pudiendo comprender el funcionamiento del cuerpo humano, pasaban el tiempo describiendo hasta los más ínfimos detalles las inserciones de los músculos y el trayecto de los vasos sanguíneos, sin otra utilidad que la de justificar su existencia” (p. 133).

En suma, *La dynamique de la révolte* ofrece una matizada reconstrucción de algunos de los episodios más destacados de la historia revolucionaria, con tanta frecuencia denostada por los valedores del *statu quo*, y proporciona valiosos instrumentos de análisis y de negación del tiempo presente. Algunas de sus tesis más polémicas carecen, sin embargo, de un desarrollo coherente con su problematicidad, y el lector percibe en estos casos un estilo argumentativo excesivamente enunciativo y unilateral. La sospecha recurrente con respecto a la lógica del sistema parlamentario, la confianza excesiva en las capacidades de transformación política horizontal y autónoma de la “masa popular” y la reprobación consiguiente de las nuevas formas gubernamentales de la izquierda europea (Syriza, Podemos) son tres de los planteamientos que, a nuestro juicio, no encuentran en el libro de Hazan una justificación teórica detenida y suficiente.

231

#### VERSION FRANÇAISE

Publié en mars 2015, *La dynamique de la révolte. Sur des insurrections passées et d'autres à venir* est le dernier travail d'Éric Hazan, éditeur et fondateur des éditions La Fabrique. Dans la lignée de précédents essais sur le thème de la révolution (*La Barricade : histoire d'un objet révolutionnaire*, *Premières mesures révolutionnaires* ou *Une histoire de la Révolution française*, publiés dans la même édition), *La dynamique de la révolte* ne se présente pas uniquement comme un livre d'histoire, même lorsque l'auteur analyse soigneusement les processus révolutionnaires les plus significatifs de l'histoire occidentale des deux derniers siècles : Révolution française, Commune de Paris, révolutions russes de 1905 et 1917, soulèvement spartakiste, révolution sociale espagnole de 1936, mai 68, printemps arabes, mouvements de démocratie horizontale à Madrid, à Athènes et à Istanbul. Il ne s'agit point d'un livre d'histoire, car en ce qui concerne son approche méthodologique, l'angle de vue adopté ne prétend pas être extérieur ou objectif, mais transversal et militant, ou, pour le dire autrement, résolument contraire au principe de neutralité axiologique.



Pour employer ses propres termes, Hazan tente d'élaborer une *histoire comparative* des processus d'insurrection dont le parcours théorique a un triple objectif : en premier lieu, souligner l'hétérogénéité constitutive des révolutions passées, présentées dans l'historiographie dominante comme des processus uniformes dépourvus de contradictions internes. La politisation de vastes couches de la population et un environnement culturel bien spécifique d'ébullition d'idées révolutionnaires constituent, pour une grande partie de cette historiographie, l'élément déclencheur de la Révolution française. Hazan rappelle néanmoins que le groupe insurgé qui prend finalement la Bastille est principalement constitué d'ouvriers. En effet, la liste officielle des Vainqueurs de la Bastille compte « 51 menuisiers, 45 ébénistes, 28 cordonniers, 28 gagne-deniers, 27 sculpteurs, 23 ouvriers en gaze, 14 marchands de vin, 11 ciseleurs, 9 bijoutiers, autant de chapeliers, de cloutiers, de marbriers, de tabletiers, de tailleurs et de teinturiers » (p. 22). D'après Hazan, les révolutionnaires acquièrent leur éducation politique au cours même des événements, au sein des assemblées des milices ou dans les sociétés fraternelles, qui jouent un rôle fondamental de pédagogie révolutionnaire.

Un autre exemple : le parti qui conduit la révolution russe de 1917 est habituellement présenté comme une organisation d'avant-garde disciplinée, bureaucratique et verticalement organisée à partir de la figure autoritaire de Lenin (un parti bolchevique dans lequel l'orthodoxie historiographique détecte par ailleurs le germe du régime stalinien et de ses pires conséquences : purges, goulag, terreur). Or, la réalité pour Hazan est tout autre : au cours des huit mois de gestation de la révolution d'octobre, les dissensions internes au parti bolchevique et les variations idéologiques de Lenin lui-même sont profondes et fréquentes, principalement pour ce qui est du pouvoir qui doit être attribué aux *soviets* et de la pertinence de faire évoluer la révolution vers la lutte armée. Si, en fin de compte, la révolution réussit, c'est en grande partie grâce aux vertus du parti bolchevique, aussi scindé qu'il ait pu être par moment, mais avant tout « grâce au courage –dit l'auteur– et à l'enthousiasme des ouvriers, des soldats et des matelots, à l'efficacité des organisations bolcheviques de base, à cette grande vague populaire qui balaya en quelques heures les antagonismes et les hésitations de la direction » (p. 98).

Le deuxième objectif de cette histoire comparative consiste à repérer la relation d'homogénéité, les parallélismes et les régularités qui permettent de rapprocher plusieurs révoltes qui se sont produites dans divers pays et à différentes époques. Parmi les nombreux cas de récurrence historique qui sont analysés, Hazan en souligne particulièrement deux. En premier lieu, la séquence gouvernement provisoire – contre-révolution : selon l'auteur, chaque fois qu'une insurrection constitue un gouvernement provisoire, ce gouvernement finit par écraser la révolution, et le plus souvent de manière sanglante (gouvernement provisoire de Lamartine en 1848, gouvernement de Défense Nationale d'Adolphe Thiers lors de la Commune de Paris). Deuxième exemple de récurrence historique : la

destitution de l'appareil d'État au terme d'une insurrection populaire ne débouche jamais sur le chaos social ni sur une scène apocalyptique, contrairement à ce que laissent présager les critiques de la révolution ; lorsque le chaos s'installe, répond l'auteur, «c'est plutôt après les interventions armées visant à 'instaurer la démocratie' – en Afghanistan, en Irak, en Libye, pour s'en tenir à des cas récents» (p. 15).

En troisième lieu et en s'appuyant sur l'argument précédent, l'histoire comparative de Hazan tente de tirer des révolutions passées, l'exemple et les motifs des révolutions à venir motifs pour les révolutions à venir, les leçons qui peuvent nous convaincre de leur possibilité et leurs possibilités (l'Histoire –cela peut sembler aller de soi– nous rappelle que les révolutions se produisent et triomphent). Nous nous limitons à énoncer quatre des intuitions de Hazan concernant la forme qu'adopteront les révolutions à venir : 1) premièrement, elles n'auront pas pour objectif unitaire l'assaut d'un centre symbolique de pouvoir comme l'appareil d'État, qui, au cours des dernières décennies, a commencé à revêtir des formes trop diffuses. («L'obsession de De Gaulle se voyant assiégé par les communistes dans l'Élysée renvoie à ce qu'il était, un homme d'un autre temps», p. 16); 2) deuxièmement, elles s'appuieront nécessairement sur les réseaux sociaux pour la transmission de l'information et l'organisation des forces révolutionnaires; 3) troisièmement, elles ne seront pas déclenchées par la diffusion massive d'idées politiques mais par la montée irrépressible de l'indignation d'un peuple qui ne tolère plus les élites politiques et économiques; 4) enfin, le succès des révolutions à venir sera subordonné à leur capacité à provoquer la défection et à exploiter les contradictions internes des forces de l'ordre, en rendant compte de l'équivalence ou du dénominateur commun qu'il peut y avoir entre les demandes particulières de ces forces et les demandes générales de la population.

Au point d'intersection de ces trois objectifs se trouve la thèse majeure de l'ouvrage de Hazan: la défense d'une certaine idée de *continuité historique* qui va à l'encontre d'une grande partie de la critique postmoderne et qui, par le biais des différentes variantes des *cultural studies*, aurait consacré un effort théorique remarquable en vue de l'établissement des luttes concrètes des minorités comme objet d'étude prééminent en philosophie politique, au détriment de l'histoire révolutionnaire (et de sa lourde charge symbolique et conceptuelle, fondamentalement héritée du marxisme). Soit dit en passant, cette remise en question de la totalité de la critique postmoderne nous paraît surprenante, car non seulement elle néglige la multiplicité des courants de pensée que cette critique comprend, mais elle semble aussi ignorer les fractures internes provoquées par certaines théories qui, en prenant appui sur la philosophie appelée postmoderne, ont modifié la pensée marxiste depuis l'intérieur, en l'ouvrant à la considération des nouvelles luttes politiques pour la reconnaissance culturelle et de genre (nous pensons en particulier aux théories postmarxistes d'Ernesto Laclau, Chantal Mouffe et Nancy Fraser). Quoi qu'il en soit, en défendant la thèse de la continuité

historique, Hazan ne fait pas appel à l'existence d'une force intime qui animerait secrètement l'histoire, en intégrant la série complète des révolutions dans un même processus dialectique qui –à coups de victoires et d'échecs– conduirait progressivement et nécessairement les communautés humaines vers la liberté. Bien au contraire, la mise en valeur du passé historique s'explique dans l'ouvrage de Hazan comme une réaction aux différentes expressions du pessimisme ambiant qui caractérise les sociétés contemporaines, et qui constituent un obstacle à l'organisation de nouvelles formes révolutionnaires : dissolution du sens historique, fin des idéologies, désaffection politique, effondrement des valeurs et des institutions sociales, indifférence envers la tradition, scepticisme à l'égard de l'idée du progrès, destitution des grands systèmes de sens.

Dans un temps historique postrévolutionnaire et postidéologique, dans cette nouvelle époque du vide dont la temporalité est celle du présent absolu, la réappropriation de la tradition révolutionnaire et de son appareil conceptuel (masse, lutte des classes, oppression) est pour l'auteur de *La dynamique de la révolte* aussi bien la condition de possibilité que le contenu de l'action commune à venir et, d'une manière beaucoup plus radicale, de l'espoir révolutionnaire lui-même. L'attitude contraire, tout en ignorant la tradition historico-politique de laquelle nous provenons et l'horizon possible de sens en fonction duquel une société doit se diriger, aboutit à la célébration du monde tel qu'il est et tel qu'il est organisé; en fin de compte, elle consiste –explique Hazan– «à disséquer dans ses ultimes replis le dernier en date des avatars du capitalisme, le néolibéralisme, ce qui rappelle le travail des anatomistes des siècles passés, qui, ne pouvant comprendre le fonctionnement du corps humain, passaient leur temps à décrire dans les plus infimes détails les insertions des muscles et le trajet des vaisseaux, sans autre utilité que de justifier leur existence» (p. 133).

En somme, *La dynamique de la révolte* offre une reconstruction nuancée de certains des épisodes les plus significatifs de l'histoire révolutionnaire, si souvent décriée par les protecteurs du *statu quo*, et fournit de précieux instruments pour la critique et la négation du temps présent. Certaines de ses thèses les plus polémiques manquent cependant de développement cohérent avec leur problématique, et le lecteur constate dans ces cas-là un style argumentatif excessivement énonciatif et unilatéral. Le soupçon récurrent qui pèse sur la logique du système parlementaire, la confiance excessive dans les capacités de transformation politique horizontale et autonome de la «masse populaire» et la réprobation des nouvelles formes gouvernementales de la gauche européenne (Syriza, Podemos) constituent trois des positions théoriques qui, à nos yeux, ne trouvent pas dans le livre de Hazan une justification théorique approfondie et suffisante.

**Alfredo Sánchez Santiago**  
Université Paris-Sorbonne

LORD ACTON, *Escritos sobre la guerra civil y la constitución de los Estados Confederados de América*, edición y presentación de Antonio Lastra, traducción de Alfredo Bergés y Antonio Lastra, In Itinere, Oviedo, 2015, 192 pp. ISBN 978-84-16664-00-9.

Una guerra civil es un hecho dramático, enloquecedor para una nación sin duda alguna. Un fratricidio de tal magnitud deja siempre una herida abierta puesto que en la guerra uno de los dos bandos debe vencer y el otro ha de sucumbir. El caso particular del conflicto civil es que al día siguiente de firmar la paz los enemigos tienen que convivir. La Guerra Civil americana o Guerra de Secesión ha sido considerada la primera de las guerras modernas: la cantidad de efectivos, el aparato tecnológico y logístico, su repercusión internacional, la extensión geográfica de la batalla y el número de bajas superó con creces las campañas napoleónicas de principio del siglo y auguró lo que estaba por llegar en Europa durante la primera mitad del siglo XX. La guerra enfrentó entre 1861 y 1865 a las fuerzas de los Estados Unidos (la Unión) o “el Norte” y los recién formados Estados Confederados de América, “el Sur”. Finalmente, y tras una larga y compleja batalla militar y política la victoria fue alcanzada por los norteamericanos.

El conflicto suscitó el interés de las principales potencias europeas, que no supieron muy bien qué actitud tomar frente a él. Políticos e intelectuales de la época intentaron comprender sus diferentes causas, pues no estaban muy claras, cabe decir, ni en el pasado ni el presente. Uno de estos intelectuales fue el historiador, aristócrata y político inglés John Dalberg Acton (1834-1902), famoso por acuñar el aforismo “el poder tiende a corromper y el poder absoluto corrompe absolutamente”. Entre 1861 y 1863 se dedicó a informar al público inglés en diversos periódicos católicos de los que él mismo fue editor acerca de los sucesos en Norteamérica. En 1853, el joven Acton, de 19 años, tuvo la oportunidad de viajar a Estados Unidos para ir a la Exhibición Industrial de Nueva York, visitó diversos estados norteamericanos y conoció a personalidades de la época. No obstante, y como confiesa al general Lee en su correspondencia, no pudo visitar el Sur por lo que no conoció de primera mano la institución de la esclavitud. Durante la guerra, Acton se posicionó a favor de la causa confederada, lo cual puede despertar en una primera impresión la susceptibilidad del lector. No obstante, al leer los Escritos también se dará cuenta, si está atento, de que el historiador inglés no estaba a favor de la esclavitud; afirmaciones como esta lo corroboran: “la esclavitud se opone a la democracia, primero, porque establece la desigualdad entre los hombres y, segundo, porque acostumbra a los hombres a mandar sobre otros hombres que no pueden gobernarse a sí mismos” o “la causa sureña está ligada a una legislación infame e inmoral

para mayor seguridad del dueño de esclavos”.

La adhesión de Acton a la Confederación se explica porque el historiador consideró que la democracia nortea había ido degenerando en una democracia absolutista y arbitraria sujeta a los intereses del gobierno. Como indica Antonio Lastra en la presentación de la obra, “Acton escribiría que solo la Constitución francesa del año III y la de los Confederados americanos se había enfrentado a los males de la democracia con los antídotos que la propia democracia proporciona”, también escribió “la Constitución se ha hecho incompatible con la libertad y el autogobierno se ha vuelto inalcanzable si no es a través de la independencia. La esclavitud en los Estados sureños se opone menos a los principios de moralidad política que las ideas nortea de libertad”. La concentración de poderes en manos del gobierno central era anticonstitucional tanto para los estados esclavistas que temían la abolición de la esclavitud como para Acton, firme defensor de la división de poderes que estaba en contra de la centralización. La causa sureña era aparentemente una contradicción, ya que la Constitución de los Estados Confederados descendía directamente de la Constitución de 1787 y a su vez, esta de la Declaración de Independencia. La paradójica contradicción se resume en que, influida por las ideas de la Ilustración y en particular del filósofo John Locke, la Declaración de Independencia establecía la igualdad natural de los seres humanos, mientras que la causa confederada no podía de ningún modo mantener esto. Así mismo, durante la contienda los dos bandos hicieron suyas las ideas políticas de Thomas Jefferson, autor principal de la Declaración.

La edición y presentación de los *Escritos sobre la Guerra Civil y la Constitución de los Estados Confederados de América* corre a cargo del profesor Antonio Lastra, así como parte de la traducción en la que también ha participado Alfredo Bergés. La obra ha sido publicada bajo el respaldo del Seminario de Historia Constitucional “Martínez Marina” encuadrado dentro de la Universidad de Oviedo y forma parte del proyecto de investigación “Hacia una Historia Conceptual comprehensiva: giros filosóficos y culturales”. El libro contiene la mencionada presentación. En ella Lastra presenta la figura de un Acton católico y liberal en la Inglaterra victoriana del siglo XIX, analiza su posición en el liberalismo y su consideración de la Constitución Confederada dentro de la escritura constitucional de los Estados Unidos comparándola con la concepción de George Anastaplo; y concluye con una breve referencia a la que pudo ser la obra magna de Acton: su *Historia de la libertad*. A la presentación le sigue una nota a la edición y la bibliografía escogida. Ordenados por fecha de redacción y publicación, los escritos seleccionados son: *Informes sobre la Guerra Civil en América*, publicados en dos periódicos ingleses entre marzo de 1861 y octubre de 1863; reseña de *La segunda guerra de independencia en América* de Eduard M. Hudson; *La Guerra Civil en América: su lugar en la historia*, conferencia dictada el 18 de enero de 1866; la Correspondencia Acton-Lee; reseña de la *Historia de cuatro años de guerra civil en los Estados*



*Unidos de América* de Constantin Sander; y la reseña de *La lucha intestina de la Unión norteamericana* de Heinrich von Blankenburg.

Los *Informes sobre la guerra civil* recorren dos esferas principales de la guerra: la esfera política y la militar. Por un lado las referencias a los políticos, los diferentes partidos y las abundantes citas; por otro lado los generales de los dos bandos se convierten en el eje vertebrador de la guerra, pues las diferentes estrategias de Grant, Lee y McCelan, entre otros, fueron variando el curso de los acontecimientos, muchas veces al margen de la política.

La llegada a la presidencia de Lincoln hizo tambalear el equilibrio entre el Norte y el Sur, un equilibrio sustentado por una media docena de acuerdos que a lo largo del siglo XIX habían evitado la secesión. La Confederación eligió a su propio presidente, Jefferson Davis, a quien Acton recurre con frecuencia. Además nombraron a un secretario de guerra, de estado, del tesoro y del interior. El Sur tenía el objetivo de defender su nuevo territorio, sus fronteras. Por el otro lado, el Norte no podía permitir la disgregación de la Unión. Para él, la secesión era a todos los efectos un ataque contra su autoridad. El estado de Virginia, el más poblado e industrializado del Sur, ofreció Richmond como capital de la nueva Confederación y desde ese momento la estrategia de los ejércitos del Norte sería atacar a la ciudad, ya que pensaban que si caía esta todo lo demás caería por la falta de cohesión entre el resto de los Estados Confederados, falta que algunos historiadores han considerado el motivo por el que cayó el Sur y de la que el mismo Acton habla. No obstante, y precisamente, esta falta de cohesión era en realidad la causa y el objetivo del Sur: el autogobierno de los Estados.

Como la profesora Aurora Bosch señala en su libro *Historia de Estados Unidos*, a comienzos de 1861 el país apenas tenía un ejército de 16.000 hombres repartidos entre 75 puestos fronterizos que utilizaba un armamento muy atrasado. El alto cargo del ejército estaba notablemente envejecido, “el general en jefe, Winfield Scott tenía setenta y cuatro años”, señala Bosch. Esta situación nada tendría que ver con los Estados Unidos posteriores a la Guerra Civil —como anticipa Acton—, esto se podría explicar por ser un país sin enemigos fuertes y sin potencias amenazantes como sucedía en Europa pero también se podría interpretar como un intento de los padres fundadores de alejarse de toda la belicosidad europea que solo había traído desgracias. No obstante, la Armada, poseedora de una imponente marina mercante —coinciden Bosch y Acton— los proveía de una gran fuerza potencial. Esta situación inicial cambió drásticamente en los años que duró la guerra: los dos gobiernos aprobaron reclutamientos masivos de decenas e incluso cientos de miles de hombres.

En los *Informes* expresa, como se ha dicho, su rechazo al Norte por haber degradado en una democracia absolutista, “el Norte suspendió el *habeas corpus*, ha suprimido el juicio por jurado, ha interferido en la libertad de prensa y ha encarcelado en masa tanto a hombres como mujeres por delitos políticos, incluso por sospecha”. Acton, que defendía

la separación de poderes, no podía estar de acuerdo con esto, no con un poder ejecutivo (gobierno) que invadía los espacios del poder legislativo y el judicial con nuevas leyes en tiempo de guerra.

La capacidad de Acton para diagnosticar los síntomas de una nación sorprende; cito por extenso:

“Será imposible en tiempo de paz abandonar el poder dictatorial que la guerra ha conferido al presidente. La iniciativa de la administración, la función de protector y pagador universal, los recursos de coerción, intimidación y corrupción, la costumbre de dar preferencia al interés público del momento sobre la ley establecida, el deber de establecer disposiciones para el retorno de una nación entera de soldados adiestrados en los escenarios de la guerra civil, un acreedor público, un presupuesto enorme: todo eso le quedará al futuro Gobierno de la Unión Federal y le hará aproximarse más a una democracia imperial que a otro tipo republicano. Surgirán nuevas aspiraciones por medio de satisfacerlas, ya que las naciones rara vez se contentan con la gloria que se alcanza en la guerra civil”.

Nos fijamos en la última oración, esa nación “imperial” de continuas “aspiraciones” es la que muchos considerarían a los Estados Unidos a lo largo del siglo XX, si bien cabrían grandes matices.

Los sureños esperaban la intervención y apoyo de Inglaterra en el conflicto: “hay una afinidad natural entre la Confederación sureña e Inglaterra”. Sus intereses eran los mismos, someter al Norte, para el que la anexión de Canadá representaba un plato prohibido y por tanto deseado.

El Sur apenas estaba industrializado “solo 1/9 parte de la capacidad industrial estaba en la Confederación”, señala Bosch, y eso le costó muy caro. Incluso podría decirse que le costó la victoria. No tenía navíos de guerra modernos ni armas de fuego, por lo que tenía que comprarlas a las potencias europeas. Su economía estaba directamente ligada a Inglaterra por la exportación del algodón, que se vio mermada considerablemente con el bloqueo norteamericano. Además, el Sur apenas tenía vías de ferrocarril, por lo que el transporte de tropas, munición y alimento fue ineficiente desde el comienzo.

Escribir sobre la Guerra de Secesión conduce casi inconscientemente a pensar en la esclavitud, institución incomprensible en nuestra sociedad, condenable, detestable e incómoda. El esclavo era ni más ni menos que un ser humano propiedad de otro, no tenía representación jurídica o política, no tenía derechos y un solo deber: el de obedecer. Al inicio de la guerra civil unos cuatro millones de esclavos negros vivían en los estados esclavistas de los Estados Unidos. Su principal labor era el trabajo agrario; hombres, mujeres y niños se dedicaban al cultivo del algodón que “el Sur” exportaba, y esto constituía la base central de su economía. Mientras tanto, al norte, los negros libres eran una minoría que tampoco gozaba de las libertades que se pudiera suponer. Como indica Acton, durante la guerra, las comunidades negras fueron acosadas e incluso atacadas y perseguidas por algunos grupos de la

población (irlandeses especialmente) que los consideraban el principal motivo —y por tanto responsables— de la guerra. Durante la contienda cientos de miles de antiguos esclavos negros sirvieron en los ejércitos de la Unión, mientras, ante la gradual derrota de la Confederación se planteó si armar a los esclavos o no. Al final el Sur se rindió antes de que esto sucediera puesto que habría sido traicionar las mismas bases de la esclavitud, la de que el negro no es igual en naturaleza al blanco, por lo que no podría ser un mejor soldado.

Finalmente Acton, desde el puesto de observador extranjero reflexionó acerca de una posible solución para la guerra en la que los Estados Unidos pudieran sobrevivir sin romper toda su obra política: “una confederación que abarque la vieja Unión, sin un despotismo popular en Washington ni esclavitud en Richmond”. Es decir, el consenso como fin posible a la guerra, consenso que nunca se produjo.

En la reseña de *La Segunda Guerra de Independencia en América*, Acton hace una síntesis de toda la obra. Hudson estimó la población sureña en torno a 12.250.000 personas y 19.141.000 en el Norte. Esto parecería expresar una clara superioridad numérica nortea, no obstante, mientras en el Sur los esclavos (hombres, mujeres y niños) se encargan del trabajo agrícola y los hombres capaces de portar un arma eran destinados al ejército; en la Unión, una parte de los hombres tenía que quedarse en el campo y la otra ir al frente. Además, precisamente por la demanda de productos alimentarios y la falta de trabajadores agrícolas, los sueldos aumentaron por lo que cada vez los hombres mostraban mayores reticencias a la hora de marchar a la guerra. Por otro lado, solo la industria armamentística era capaz de absorber mano de obra, por lo que muchos trabajadores ocupados en otro tipo de industrias fueron despedidos; de este contingente se formó el ejército nortea. Hudson cita la degradada situación de los negros libres en el norte —como hace Acton— y menciona la paradoja de la esclavitud: “la esclavitud ha hecho [...] para perjudicar a una civilización y entorpecer el progreso así como para promoverlo en otras”. Repetimos, la esclavitud es algo perturbador para nosotros pero lo cierto es que, muy a nuestro pesar, la civilización occidental nació en el seno de una sociedad ampliamente esclavista: Grecia y Roma.

*En la Guerra Civil en América: su lugar en la Historia*, Acton hace un balance sobre lo que era la sociedad americana antes de la guerra. Para él, representaba todo lo que no había podido ser Europa, que había estado sumida durante cientos de años —y lo que le quedaba en el siglo XX y lo que le queda aún por vivir— en la más absoluta violencia causada por “la opresión de una clase por otra, de una raza por otra y de una religión por otra”. El rápido crecimiento demográfico causado por los millones de inmigrantes europeos que veían en América un futuro prometedor, el inmenso territorio por explotar, las oportunidades de negocio y trabajo y los bajos impuestos contribuían a forjar el *american dream*. Para entendernos, podríamos compararla con el Estado del bienestar, en el que se “permitía a un alumno progresar desde los primeros rudimentos del

conocimiento hasta la finalización de unos estudios universitarios y prepararse para las profesiones liberales sin pagar un solo chelín”.

En la conferencia, Acton escribe que los mismos padres fundadores no creían en un futuro a largo plazo para la Unión: “resulta llamativo que los fundadores más sabios e ilustres de la Constitución apenas confiaban en ella”, “John Adams, dijo que ‘no veía la posibilidad de continuar la Unión de los Estados, su disolución tenía que llegar necesariamente’”. Además, cuando por primera vez se cuestionó la existencia de la esclavitud Thomas Jefferson escribió: “lo considero el toque de difuntos de la Unión”. En efecto, las premisas de los padres fundadores eran oscuras y auguraban un futuro incierto. Que ellos hubieran preferido una disolución de la Unión antes que una guerra civil estaba claro, cosa que sus sucesores no compartían. Por un lado el Sur se sentía atacado por un invasor enemigo que quería dominarlo, arrancarle sus derechos (la esclavitud) y por el otro, el Norte sentía que estaba luchando contra un rebelde, un monstruo esclavista.

Acton escribió “la esclavitud no fue la causa de la secesión, sino la razón de su fracaso”, nuestro historiador consideró que así como en otros muchos países la esclavitud se había ido aboliendo con un plan y un objetivo superior, procurando no alterar demasiado la estructura de la sociedad, en Norteamérica fue un grito de guerra, un símbolo, la abolición se convirtió en una locura, “una parte la defendió perversamente y otra la eliminó perversamente”. La conferencia concluyó con las razones por las que Acton siguió a la causa confederada, razones que ya han sido citadas y se resumen en “el Sur aplicó el principio de una federación condicional para curar los males y corregir los errores de una falsa interpretación de la democracia” mientras el Norte seguía incrementando su poder y su gobierno se iba volviendo autoritario.

Las reseñas de *Historia de cuatro años de Guerra Civil en los Estados Unidos de América* y *La lucha intestina de la Unión Norteamericana* reflejan a un Acton crítico con los historiadores de su tiempo puesto que él creía que el historiador no debería dejarse llevar por los prejuicios contemporáneos; de hecho fue acusado en cierta ocasión por su “aislamiento”. También reflejan su preocupación por las fuentes. Acton utilizó cuanto pudo para recabar información, visitó los archivos de toda Europa y se sirvió de publicaciones de otros historiadores hasta dejar a su muerte una impresionante biblioteca de 60.000 ejemplares. No obstante, por encima de todas esas fuentes, concibió el criterio y la conciencia del historiador como la fuente principal.

Como indica la profesora universitaria Paloma de la Nuez en *Ensayos sobre la libertad y el poder*: “No son textos fáciles. [...], los escritos de Acton, llenos de ideas profundas, complejas, originales y a veces contradictorias, están redactados en un estilo que no siempre facilita su comprensión. Sin embargo, nadie se atrevería a negar que merece la pena adentrarse en su lectura.”

Siempre es complicado enfrentarse a una fuente coetánea a los hechos. No obstante, es un ejercicio al que el historiador debe someterse.

La lectura de Acton no es fácil. No en vano fue considerado una de las personas más cultas de su época. No se pueden entender los *Escritos* si no se tiene un conocimiento de la situación política internacional y del funcionamiento y estructura del gobierno de los Estados Unidos en su contexto. Tampoco es posible comprender la dinámica de la guerra ni el texto de Acton sin un conocimiento geográfico, precisamente por las referencias que hace a ríos, cordilleras y poblaciones.

Pese a que fue rescatado por los liberales del último tercio del siglo XX, muchos autores lamentan que Acton no sea más leído e incluso lamentan ese anclaje al liberalismo. Todo lo que se haya podido decir en estas líneas resultará superficial sin duda alguna. Suponemos incluso superficial cualquier cosa que se pueda decir de él. Además, debemos tener en cuenta que estos textos, como señala Lastra, “son escritos de juventud. Acton solo tenía 35 años cuando se publicó el último”, estaba a mitad del camino de la vida como diría Dante, no obstante en ese momento no estaba perdido; sí lo estaría después, como sus escritos personales lo muestran. En ellos expresaría cómo una amarga soledad e incompreensión fueron invadiéndolo. No pudo escribir su *Historia de la libertad* —ni siquiera publicó un libro nunca—, y terminó sus días con la idea de que había desperdiciado su vida.

*Iván Civera Martínez*



STRATIS MYRIVILIS, *La vida en la tumba. El libro de la guerra*, introducción, traducción y notas de Margarita Ramírez-Montesinos Vizcayno, ilustraciones de Kostas Grammatópoulos, Editorial Point de Lunettes, colección Romiosyne, nº 5, Sevilla, 2015, 292 pp. ISBN 978-84-96508-88-0.

La Primera Guerra Mundial no fue una guerra como las demás, ni quiso serlo. Aunque, ¿ha existido alguna vez una guerra que sea igual a cualquier otra? Cada guerra es diferente y toda guerra, por el mero hecho de merecer tal nombre, es un ejercicio de violencia desatada, la exhibición de la cara menos razonable –si lo preferís, más deleznable– de la especie humana. Clausewitz, en su famosa definición, estableció que “la guerra es la continuación de la política por otros medios”. Descontextualizada, la frase nunca puede desprenderse del acre aroma del cinismo, a pesar de que en la exposición del prestigioso militar prusiano su sentido era bien otro: fue la manera en que éste plasmó su deseo de encontrar algo racional en la guerra moderna, ya que los otros elementos que, a su parecer, entran a conformarla, el odio entre los pueblos, que implica pasión, y el cálculo de los estrategas, que conlleva azar y juego, hay que situarlos en el campo de lo irracional. El choque violento, la pelea hasta la muerte, pues, como medio para dirimir luchas políticas que ya no se puede, no se quiere o no se sabe gestionar de otra manera; racionalidad e irracionalidad mezcladas como la inestable nitroglicerina: eso es la guerra. Parménides, dos mil cuatrocientos años antes, parece ser que ya había dicho que la guerra es el arte de destruir a los hombres, mientras que la política es el arte de engañarlos. Por ahí iban los tiros en 1914.

La Primera Guerra Mundial –que no se llamó así, que no se podía llamar así, hasta que hubo una Segunda Guerra Mundial que la superó en magnitud y barbarie– fue especialmente atroz. Destruyó a unos hombres engañados por una política tan agresiva como desnortada que cultivó el odio y los entregó a una matanza resultante de unos cálculos estratégicos fatalmente errados. Con ella en el pensamiento, sin duda, el lúcido Paul Valéry pudo escribir aquello de que la guerra es una masacre entre gentes que no se conocen para provecho de gentes que sí que se conocen pero que no se masacran. Comparada con cualquier conflicto bélico anterior, los efectos de aquella “Gran Guerra” fueron tan desastrosos (incluso para los que la ganaron, quizá con la sola excepción estadounidense) que superaron con creces lo que hasta ese mismo momento hubiera sido considerado, no ya como aceptable, sino como concebible. Además, se convirtió en una despiadada “madre de todas las batallas”: quiso ser, en su génesis, una guerra para acabar con todas las guerras –la guerra viene precedida siempre de cierto despliegue de propaganda– y, en realidad, fue únicamente el primer acto de una intermitente y a la vez colosal guerra civil europea que sólo acabó, y dejando muchos millones de muertos de

por medio, en 1945. Aquella contienda iniciada en 1914 que, *stricto sensu*, cesó con el armisticio de noviembre de 1918, mató, hirió, mutiló y despedazó, reventó cuerpos y sacudió conciencias en una escala antes nunca vista ni siquiera entrevista. Sorprendió por su brutalidad extrema y asqueó a las mentes que supieron mantener –o recuperar, tras purgar entusiasmos iniciales– la necesaria cordura. La Primera Guerra Mundial no sólo fue, cabe recordarlo, una gran matanza, sino también la primera guerra aérea, la primera guerra submarina, la primera guerra química (¿cómo olvidar aquellos gases venenosos que asfixiaban, que privaban del sentido de la vista...?), la primera guerra motorizada digna de ese nombre, la primera guerra total... Nunca una guerra había producido tantos muertos ni tantos cadáveres irreconocibles. Nunca una guerra había dejado tal número de ciegos, de tuertos, de cojos, de mancos, de viudas, de huérfanos... ¿La primera guerra en que había cosas peores que morir? Posiblemente; al menos la primera en que eso se constató hasta un punto situado más allá de la duda razonable.

En todo caso, fue asimismo la guerra que hizo surgir el mayor volumen de literatura de entre todas las que habían tenido lugar hasta ese instante. De buena literatura, hay que añadir, en su inmensa mayor parte debida a participantes en ella –combatientes en el frente o la retaguardia– y a otros testigos directos. Vistas las cosas desde hoy, cuando han pasado cien años desde que tuvo lugar el conflicto bélico, cuando éste ya no es historia del tiempo presente, sino historia cicatrizada, y, por ello, los espectros de aquellos muertos parece que han dejado en paz el cerebro de los vivos, esa buena literatura es probablemente el único legado positivo de tan desoladora catástrofe. Una literatura que alcanzó un gran impacto en su tiempo, que comenzó a producirse entre el rugir de los cañones y el barro de las trincheras y que, en un esfuerzo creativo que duró un cuarto de siglo más, hasta que el estallido de la Segunda Guerra Mundial cambió el marco de referencia, acabó por conformar una biblioteca de títulos de desigual nivel, variados géneros, y escritos en diversas lenguas, pero que todavía enseña músculo en algunas obras de calidad extraordinaria.

¿Cómo olvidar *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, *Adiós a las armas*, de Ernest Hemingway, *Viaje al fin de la noche*, de Louis-Ferdinand Céline (por más repelús que dé el escritor, un antisemita de tomo y lomo) o *El miedo*, de Gabriel Chevallier, novelas en que la ficción –la imaginación– entrelaza las experiencias vividas –u oídas– por sus autores en diferentes campos de batalla? ¿Cómo no dejar constancia de la excelencia de textos autobiográficos puros y duros, pero tan distintos entre sí, como *Tempestades de acero*, de Ernst Jünger, *Adiós a todo eso*, de Robert Graves, o *Los siete pilares de la sabiduría*, de T. E. Lawrence? ¿Cómo no traer a colación esa sátira, implacable y deliciosa, titulada *Las aventuras del buen soldado Svejk*, de Jaroslav Hasek, aunque quedara inacabada? ¿O esas dos famosas novelas, escritas por dos autores que no combatieron en el frente, pero ofrecieron cabal testimonio de su tiempo, que son *El retorno del soldado*, de Rebecca West, y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, de Vicente Blasco Ibáñez, ésta última la obra que permitió al

prolífico escritor valenciano alcanzar fortuna y gloria (y ser objeto de muchas envidias), en especial cuando fue llevada al cine? El cine... ¿es posible citar películas de temática bélica más inquietantes que *Senderos de gloria*, el film que Stanley Kubrik rodó en 1957 basándose en la novela homónima de un excombatiente canadiense, Humphrey Cobb, publicada en 1935, o que la angustiosa *Johnny cogió su fusil*, dirigida por Dalton Trumbo –un niño de la guerra– en 1971, pero basada en una novela del mismo Trumbo de 1939?

Otra de las novelas germinadas en la amarga experiencia de aquella contienda diabólica es *La vida en la tumba*, que nació de la pluma del escritor griego Stratis Myrivilis (1890-1969) y vio la luz en 1924, una obra que resiste la comparación con cualquiera de las citadas y que ahora, por fin, ha sido traducida al castellano en la colección sevillana Romiosyne que dirige el profesor Juan José Tejero. Y muy bien traducida, cabe suponer –al menos es muy grata de leer–, por Margarita Ramírez-Montesinos, que se ha cuidado también de la introducción y de las notas.

Para cualquier lector griego Stratis Myrivilis–que, en realidad, se llamaba Efstratios Stamatópoulos– es un nombre mayor de su literatura moderna. Nacido en la isla de Lesbos en 1892, entonces aún bajo dominio turco (la isla de aquellos padres de la poesía lírica que fueron Alceo y Safo, tan queridos por los profesores de lenguas clásicas; la isla que estos días acapara la atención de los telediarios a causa de la afluencia constante de refugiados sirios, iraquís, afganos... que se juegan la vida en su viaje y a los que nadie parece realmente querer), se alistó como voluntario en el ejército griego en 1912 al declararse la guerra de los Balcanes (gracias a la cual Grecia se hizo con Salónica y alrededores, Epiro, parte de Tracia, Creta y varias islas del Egeo, Lesbos incluida) y después combatió en la Primera Guerra Mundial y en la guerra greco-turca que la prolongó en Asia Menor. Su contacto con la feroz violencia bélica no sacó de raíz su nacionalismo, pero lo volvió un pacifista convencido. En *La vida en la tumba*, de hecho, asistimos a la narración de un goteo de vivencias más o menos brutales, más o menos calamitosas, más o menos agónicas, que llevan poco a poco a su protagonista, el entusiasta sargento voluntario –y lesbio– Andonis Costulas, a descubrir el carácter disparatado de una guerra de la que acaba desengañándose. La muerte de éste por error, al ser achicharrado durante la limpieza de las trincheras conquistadas al enemigo búlgaro a causa del “fuego líquido” que esparcía un cabo francés (es decir, lo mata “fuego amigo”), que a su vez estaba muriéndose de una puñalada en el vientre, un suceso que se nos narra ya al principio del libro, constituye todo un ejercicio de mordacidad, no sé si decir que siniestra, al servicio de un mensaje antibelicista.

Algo, el antibelicismo, que podemos considerar patrimonio común de muchos antiguos combatientes en aquellas graves horas, incluidos los que escribieron sobre la guerra. De muchos, aunque no de todos; quizá ni siquiera de la mayoría, sobre todo si consideramos a los que no probaron a dejar testimonio con su escritura. Myrivilis, Remarque, Hemingway, Cobb, Chevalier y compañía, al narrarlo, cuestionaban o denunciaban el

demencial conflicto bélico que los sacó de casa y cambió sus vidas, las de ellos y las de toda su generación. Fue esa necesidad de denuncia, sin duda, la que los impulsó a no guardar silencio y tomar la palabra. Pero Jünger, por ejemplo, no alimentó con sus manos ninguna paloma de la paz, sino que en su obra glorificó la guerra y la trató como simpar escuela de valor. Y es que, si bien muchos excombatientes tornaron a casa hondamente asqueados de la guerra y con unas inmensas ganas de no matar ni a una mosca, su pacifismo sirvió, a la larga, de poco. Hubo otros supervivientes de la gran matanza que habían quedado para siempre prendidos de la cultura de la violencia. Reconvertidos en matones con causa, se vistieron con una camisa negra para convertirse en *squadristi* fascistas o nutrieron –enfundados éstos en una camisa parda– los *Sturmabteilung* nazis, así como engrosaron el resto de milicias de similar calaña esparcidas por otros países. El pacifismo de una generación de políticos y activistas por la paz que dieron pasos para intentar impedir que pudiera repetirse barbarie semejante y para paliar sus consecuencias –Aristide Briand, Frank B. Kellogg, Gustav Strasemann, Fridtjof Nansen, Jane Addams...– pudo menos que el nocivo belicismo de Adolf Hitler, otro excombatiente, decidido éste a reescribir a sangre y fuego una historia que no le gustaba, o del también excombatiente Benito Mussolini, el periodista metido a dictador que tanto hizo –como director de *Il Popolo d'Italia*– porque su país entrara en la Primera Guerra Mundial y que la metió –como *Duce*– en la Segunda.

245

*La vida en la tumba* no es sólo un magnífico ejemplo del pacifismo literario “de trinchera”, comprometido y militante, que, trufado por sus cultores de materiales autobiográficos, brotó de aquel conflicto cruel y bien regado de sangre. Fue también el libro que lanzó la carrera de escritor de Stratis Myrivilis y le abrió el camino hacia una notoriedad que en su país llegó a ser prominente. Un camino empedrado de trabajos periodísticos y de novelas de calidad –*La maestra de los ojos dorados*, *Vasilis el Arbanita*, *La Virgen Sirena del Mar*, de las cuales únicamente la segunda, que yo sepa, se ha traducido al castellano–, relatos éstos últimos repletos de referencias a tradiciones populares y de huellas mitológicas que contribuyeron a normalizar el uso de la *dimotikí* –la manera de hablar de la gente corriente, distinta a la versión arcaizante y artificial del griego que impulsaba el estado– como lengua literaria, y que le llevaron a la presidencia de la Sociedad Nacional de Escritores Griegos, a la Academia de Atenas, y a ser propuesto por ésta como candidato al Premio Nobel.

El libro de la guerra del narrador lesbio es uno de las obras más leídas del siglo XX en Grecia, y asimismo una de las más traducidas. Se fundamenta en un artificio literario nada novedoso, pero indudablemente eficaz: el encuentro por el autor de un conjunto de cartas que había escrito en el frente macedónico el sargento Costulas a su amada en Mitilene –a la que, obviamente, añora– y que no fueron nunca echadas al correo. Esa estructura narrativa permite al escritor hacer desfilar ante el lector el catálogo de atrocidades característico de la “novela de trinchera”



–después hablaremos de ello– y sirve, además, para dotar a la narración de la apariencia de autenticidad que se desprende de su naturaleza epistolar (las cartas, pese a ser ficción, invitan a ser leídas como documentos verídicos).

Hay que decir, con todo, que la narración de Myrivilis presenta importantes diferencias con otras novelas de su especie. Aunque, ¿hay, y no sólo en esta temática, una obra literaria que sea un mero calco de otra? Cada una tiene su particular argumento, su especial estilo, su acento peculiar. El genio de cada autor concreto, su personalidad, pero también el contexto social –nacional, si alguien lo desea así– en que escribe y para el que escribe, introduce un sinfín de especificidades y marca distancias entre unos libros y otros. En este caso la obra está llena de originalidades. Tiene, por destacar alguna, un tono lírico inhabitual (en especial en los pasajes descriptivos) que la distingue a la vez que la entenece. Como la distingue el uso mesurado que el autor tiende a hacer de la ironía (aunque el achicharramiento del protagonista tenga poco de mesurado), una ironía a menudo delicada que se esgrime para castigar el envilecimiento generado por la guerra y, curiosamente, no impide que en muchas páginas la narración se deslice hacia la épica (una paradójica épica que desemboca en decepción). Y trata, y aquí reside la principal originalidad, de la participación en el terrible conflicto bélico de unas tropas, las griegas, un poco atípicas y que operan en un frente de combate, el que atravesaba la disputada Macedonia, que no por secundario fue menos espantoso.

En efecto, mientras el revanchismo francés (Francia, como es bien sabido, había perdido la Guerra Franco-Prusiana en 1871 y rumiaba desde entonces su venganza) o el deseo alemán de recomponer el orden mundial (hasta la citada guerra no se produjo la unificación alemana, de manera que el Imperio Alemán llegó tarde y mal al reparto del mundo que, en su propio provecho, realizaron las potencias coloniales decimonónicas), y el británico de que eso no se produjera (ya que el Reino Unido fue el estado que mayor trozo de la tarta había conseguido), explican la popularidad inicial del conflicto en esos países –donde las fuerzas políticas formaron “uniones sagradas” que comportaban una tregua temporal en las luchas entre ellas, y donde la gente, bien adoctrinada por los respectivos aparatos de nacionalización, se mostraba dispuesta a morir por la patria y a matar en su nombre a unos enemigos entrevistados como deshumanizados–, en Grecia, todavía un estado inestable y relativamente joven, el conflicto también fue interno: como pasó, por cierto, en España, al principio tanto la clase política como la opinión pública se dividieron en germanófilos y aliadófilos.

En España, por fortuna (de lo contrario, ¿cuántos de nosotros no habríamos nacido nunca?), hay que agradecer a Eduardo Dato, a Manuel García Prieto, al conde de Romanones, a Antonio Maura, y a los demás componentes de aquella tropa de políticos que manejaban, con crecientes dificultades, los hilos de la vida pública por aquel entonces, que supieran mantener la neutralidad cuando la guerra estalló y después. El orden



político instalado cuatro décadas antes por Antonio Cánovas del Castillo (el régimen de la “oligarquía y el caciquismo” de que hablara Joaquín Costa), daba serias muestras de desfallecimiento, y las demandas de una “nueva política”, de democratización real, de justicia social, eran bien audibles. Los próceres del régimen envejecido, apoyados en una densa red de caciques y en un rey, Alfonso XIII, que no se privaba de intervenir en asuntos políticos –“borboneaba”– se afanaban hábilmente en contener esas demandas y perpetuarse en el poder, y no siempre ocultaron sus simpatías por uno u otro bando beligerante. Eran gente amiga del cabildeo, ejercitada en el tráfico de influencias y recelosa de la chusma. Poco recomendables vistos desde ahora. Pero acertaron, pese a los cantos de sirena que venían de los diversos países contendientes, a mantener a España lejos de la locura horrenda de las armas.

En Grecia, por el contrario, la inicial discordia entre germanófilos y aliadófilos se profundizó y acabó en ruptura abierta. El rey Constantino, favorable a los alemanes (y que estaba casado nada menos que con la hermana del káiser Guillermo II), y el carismático primer ministro, el cretense Eleftherios Venizelos, que se inclinaba sin mucho disimulo hacia la alianza –la Entente– entre franceses, británicos y rusos, representaban los dos polos de una clase política y de una opinión pública fatalmente divididas al respecto. El ideal “panhelénico” (el sueño de una Gran Grecia que reuniría a todos los grecoparlantes en un solo estado que recuperaría algo así como los límites del Imperio Bizantino, incluida Constantinopla, y que se colapsó en la “gran catástrofe” de 1922, cuando los griegos fueron derrotados por el ejército turco de Mustafá Kemal Atatürk) los unía, pero la estrategia para alcanzarlo los separaba con la hondura de un precipicio. El rey y su facción esperaban que un triunfo alemán (y, por lo tanto, el sometimiento de Serbia), beneficiaría las aspiraciones griegas en el sur de los Balcanes. El primer ministro, por el contrario, que la victoria de la Entente (y, con ello, la derrota de los turcos y, luego, de los búlgaros), permitiría anexionarse más territorios en Tracia y en Asia Menor con la protección de dichas grandes potencias. En principio la partida quedó en unas tablas inestables, y los contendientes no se movieron de la posición de neutralidad más o menos estricta, aun sin ocultar sus simpatías. Pero en 1915 la batalla de los Dardanelos obligó a tomar partido. El rey se atuvo nominalmente a la no beligerancia, lo que en tal coyuntura favorecía a alemanes, austriacos y turcos. Venizelos, por el contrario, quiso sumarse sin ambages al bando rival, el de la Entente. El desencuentro se tradujo en sucesivas crisis políticas y en un “cisma nacional” que abriría muchas heridas y dejaría profunda y larga huella. En el verano de 1916 la división se consumó. Mientras el rey y su gobierno proalemán permanecían en Atenas y controlaban parte del país gracias a los grupos de oficiales en activo y en la reserva que organizó el general –y futuro dictador– Ioannis Metaxas, los cuales se dedicaron a sembrar el terror entre sus oponentes, Venizelos se instaló en Salónica al frente de otro gobierno que fue de inmediato reconocido por los países de la Entente y que, al año siguiente, consiguió imponer su autoridad a toda Grecia tras la renuncia y exilio del

rey, forzado por las presiones franco-británicas. Ya antes de tal desenlace, los griegos de la zona bajo el gobierno de Venizelos formaron unidades militares que partieron a combatir junto a sus aliados. En ese caso, es decir, en el espacio regido desde Salónica, estaba Lesbos, la isla de Myrivilis y del sargento Costulas, el voluntario de ficción, en gran parte trasunto del autor, que sale de su pequeño mundo para efectuar un viaje a ninguna parte (o mejor, un viaje hacia la muerte).

Esa diferencia de contexto con, por ejemplo, el frente occidental que atravesaba los campos belgas y franceses, explica que los episodios de la novela de Myrivilis no siempre tengan parangón –no pueden tenerlo– en otras obras literarias de la misma temática. Hay, obviamente, puntos de contacto: el realismo crudo, la brutalidad de los oficiales, el tedio de las trincheras, la suciedad, los piojos, la sarna, el barro, las latas de carne en conserva, las fantasías lascivas de hombres sin mujer, la censura postal, la nostalgia de la anterior vida civil, siempre idealizada, la omnipresencia en el frente del estruendo provocado por la artillería y por las ráfagas de las ametralladoras, el miedo a esas incesantes detonaciones, la destrucción provocada por obuses, torpedos, bombas incendiarias, lanzallamas y otros trastos de matar, el auténtico y el falso heroísmo, el azar, la desazón de las marchas y patrullas nocturnas, con peligros que acechan por doquier y llaman a reforzar la camaradería, los cuerpos desmembrados, la injusticia y la irreversibilidad de la muerte, los consejos de guerra sumarísimos que acaban en fusilamientos, las maquinaciones para provocar enfermedades que puedan permitir a un soldado desmoralizado abandonar el frente, las abyectas violaciones que sufren mujeres anónimas, la muerte de niños inocentes, el racismo descarado (franceses e ingleses respecto a sus tropas coloniales, africanas y asiáticas, pero también el antisemitismo de siempre que se hace carne en algún que otro soldado griego)... “Todas las conquistas de la mente humana sobre la ciencia, técnica, ingeniería y psicología, se han convertido en instrumentos para matar al mayor número de hombres soterrados frente a nosotros”, escribe Myrivilis al comenzar una relación de los “artilugios demoníacos” en el uso de los cuales los guerreros son adiestrados a la espera de la “gran masacre”, de “un crimen organizado con un método satánicamente pensado”. *La vida en la tumba*, como ocurre con obras semejantes, ya lo hemos más que insinuado, es una alegato contra todo eso, un disparo contra la guerra, una protesta en letras de imprenta, una denuncia en toda regla.

Pero hay elementos imposibles de encontrar –o no tan fácilmente– en las experiencias de los combatientes de otros ejércitos. Por ejemplo, la facilidad de las deserciones. Un griego alistado en las fuerzas de Venizelos podía huir al sur, donde, al menos durante un tiempo (hasta mediados de 1917), otro gobierno griego que mantenía una posición muy distinta en la guerra lo acogería con los brazos abiertos... O la mezcla de gentes en un mismo marco geográfico que hacía tan difícil el sueño wilsoniano de una Europa de naciones-estado pacífica y coherente. Hay un episodio extraordinario que resume con claridad más que notoria la perplejidad de un nacionalista heleno –como era el autor y como era su personaje– ante

la mezcla étnica, religiosa y cultural que imperaba en los Balcanes. Las tropas de Lesbos llegan a Monasteri –que es como los grecoparlantes llaman a Bitola, importante ciudad que los serbios habían arrebatado a los turcos en 1912, y que hoy forma parte del estado que los gobiernos de Atenas no quieren que se llame Macedonia, sino Antigua República Yugoslava de Macedonia...– y son calurosamente recibidos como ansiados libertadores por los griegos que viven en la ciudad, que en realidad es un rico mosaico de nacionalidades. Una niña, al enterarse del lugar de origen de los soldados que atraviesan aquellas calles, incluso recita de memoria las glorias antiguas de su isla: “Lesbos, la patria de Safo, de Alceo, de Arión, de Pítaco, de Teofrasto, la cuna de la música y de la poesía lírica...”. Pero el protagonista se pregunta si ha venido a luchar contra los serbios para liberar a los oprimidos griegos de Monasteri (que es lo que éstos sin duda querían), o a luchar contra los alemanes y los búlgaros para ayudar a los serbios que oprimen a esos griegos (y que es lo que en verdad los ha llevado hasta allí). “¡Señor, apiádate de nosotros!”, grita en su interior el sargento Costulas. Entre los agasajos de aquellos griegos irredentos que no van a ser redimidos, “algo comienza a resquebrajarse en nuestro interior. ¿La fe? Lloramos también con ellos, perplejos”. En otro episodio, el sufrido protagonista es alojado, convaleciente, en la vivienda de una familia macedonia que también sufre porque tiene dos hijos movilizados a la fuerza en el ejército búlgaro. Sus miembros lo acogen, pese a ello, con esmerada hospitalidad, aunque las dificultades que encuentran huésped y anfitriones para comunicarse son formidables: éstos hablan una lengua que aquél no entiende (suponemos que es macedonio), aunque sí que la entienden los serbios y los búlgaros, lo que no significa que ellos quieran ser búlgaros o serbios (ya que odian tanto a los unos como a los otros), ni que tampoco quieran ser griegos... Una pesadilla, insisto para políticos a lo Woodrow Wilson.

249

En fin, hay que dar la bienvenida a la publicación de este libro de la manera más calurosa. *La vida en la tumba* no tiene nada que envidiar a otras obras de su especie y, encima, nos obliga a recordar la complejidad –que en el caso griego alcanzo un grado superlativo, ya que el ciclo bélico se prolongó diez años– de aquella guerra que iba a acabar con todas las guerras y que sirvió para bien poco, como mucho de primer acto de otras guerras por venir, aún peores y más destructivas. Además, pone al alcance de los hispanohablantes una de las mejores novelas de la literatura griega o, dicho quizá con más propiedad, neogriega (o neohelena). Para muchos de nosotros hablar de literatura griega es igual a hablar de Homero y de Hesíodo, de Platón y Aristóteles, de Sófocles, Esquilo y Eurípides, de Aristófanes y Menandro, de Anacreonte, de los citados Alceo y Safo, de Heródoto, Tucídides, Jenofonte, y del resto de los venerables nombres que los viejos bachilleres conocían –conocíamos– de memoria (lo que saben los nuevos bachilleres es otro problema). Pero los autores griegos de tiempos menos remotos y afamados no han merecido, no cabe duda, tantas traducciones como debieran, los que han conseguido ser vertidos al castellano lo han sido más en ediciones universitarias que en comerciales,

y, por ende, no han logrado ser suficientemente difundidos ni leídos. Gran parte de de ellos son casi desconocidos en España aunque, como ocurre con las meigas, haberlos haylos.

Un buen número de lectores cultos, sin duda, acertarían a alegar, si preguntáramos sobre el tema, que conocen a Konstantinos Kavafis (si mi información no está equivocada, uno de cada cuatro libros de literatura griega moderna publicados en España son versiones, en castellano o en catalán, de este celeberrimo poeta alejandrino). No serían pocos los que mentarían también a Nikos Kazantzakis, a Vasilis Vasilicós, a Odisseas Elytis o a Giorgos Seferis (el primero, el narrador que más traducciones al español ha generado; el segundo, el autor de *Z*, la novela que fue llevada al cine por Costa-Gavras; los otros dos, notables poetas de fama mundial por haber sido galardonados con el Premio Nobel). Algunos se atreverían, acaso, a añadir a éstos nombres unos cuantos más: Yannis Ritsos, Kostís Palamás, Apostolos Doxiadis, Andonis Samarakis, Petros Márkaris, Kikí Dimulá, Kostas Vrachnos... Pero pocos pasarían de ahí. Afortunadamente, parece que entre los tenaces estudiosos del griego clásico –¿del griego lengua muerta?– fluye una corriente de reivindicación de la literatura griega moderna –la escrita en un griego más de ahora: el griego es una lengua viva y bien viva– no muy estruendosa, pero que, pertinaz, no cesa. Los profesores Tejero y Ramírez-Montesinos han dedicado su vida a enseñar griego (es decir, griego clásico) aunque, como ocurre con un número creciente de sus colegas, saben mirar asimismo hacia lo escrito en fechas no remotas en aquellas riberas –tan lejanas y a la vez tan cercanas– del Mediterráneo. No son los únicos, claro está, ni han sido los primeros, a pesar de que no andamos muy sobrados de gentes como ellos. Confiamos en que el ejemplo siga cundiendo y que, de su mano, o de otras manos, nos lleguen nuevos textos neogriegos –¿no era una vergüenza que, casi cien años después de haber sido escrita, todavía no hubiera versión castellana de *La vida en la tumba*?– de manera que la recepción de esa literatura consiga abandonar el estado de escualidez en que todavía se encuentra en esta parte, la nuestra, del mundo. Mientras tanto, leamos este hermoso libro de un hombre de paz, Stratis Myrivilis. Vale la pena.

ODO MARQUARD, *Der Einzelne, Vorlesungen zur Existenzphilosophie*, Reclam, Stuttgart, 2014, 247 pp., ISBN: 978-3-15-019086-9.

La obra del recientemente fallecido Odo Marquard (1928- 2015) reúne ciertas cualidades que permiten explicar el considerable número de lectores que ha ido ganando con el tiempo. Por una parte, su carácter “tan escéptico como jocoso”<sup>237</sup> se refleja en las recopilaciones de artículos y conferencias que conforman la práctica totalidad de su producción, generando simpatía en el lector, en especial, si está predispuesto a concordar con las opiniones del pensador; por otra parte, su ingenio para plasmar en sonoros eslóganes “los lineamientos generales y visiones de conjunto”<sup>238</sup> de su época hace que se convierta en un autor dado a la cita “resultona”. Este efecto, grato a muchos, permite domesticar para el lector presuroso la amenaza de lo complejo, reduciéndola a un mínimo común denominador manejable que evite el trabajo de adentrarse en los pormenores de los problemas difíciles y muchas veces aporéticos a los que la filosofía es tan dada. Sin embargo, estas cualidades que pueden dejar insatisfecho a un lector que exija un pensamiento más concreto y profundo, se convierten a veces en virtudes pedagógicas, siempre que uno las tome como un punto de partida, en el desarrollo más extenso de unas lecciones universitarias como las que recoge el volumen del que nos ocupamos.

*Der Einzelne* reúne las clases magistrales [*Vorlesungen*] acerca de la filosofía de la existencia que Marquard impartiese en los años 1975 y 1978 en la Universidad de Giessen. En ellas, se busca presentar este pensamiento incidiendo en la actualidad de una corriente que fue dominante en la posguerra, pero que había perdido su pujanza, sobre todo, a partir de los años sesenta. Para los alumnos de Marquard, el existencialismo era la “penúltima filosofía” (p.9), aquella que justo precedía a la actual y que, por tanto, les sonaba como un asunto *demodé*. Un posible desinterés que el profesor, con su aludido sexto sentido para la actualidad, prevé y evita interpretando el existencialismo como una “enfática filosofía del individuo (*Einzelne*)” (p.12), un tema siempre vigente ya que “sólo quien ha aprendido a ser un individuo, ha aprendido a vivir” (p. 15).

Una vez situado este gancho para la audiencia, Marquard se adentra, con su habitual claridad expositiva y un suficiente rigor académico, en la determinación histórica del sentido que quiere conferirle

---

<sup>237</sup> HANS ROBERT JAUß, “Epilog auf die Forschungsgruppe „Poetik und Hermeneutik“”, en: Gerhart von Graevenitz, Odo Marquard (eds.): *Kontingenz; Poetik und Hermeneutik 17*, Fink, Paderborn 1998, p. 530

<sup>238</sup> JACOB TAUBES, *Del culto a la cultura, Elementos para una crítica de la razón histórica*, trad. de Silvia Villegas, Katz, Buenos Aires, 2007, p. 351.



a esa filosofía de la existencia que se estudia. Para ello, la diferencia de una corriente de más larga tradición en la modernidad, la “filosofía de la autoconservación”, también enfocada en el individuo, pero con la vista puesta en la explicación de los motivos por los que el ser humano, con toda su improbabilidad de ser desprovisto de esencia o carencial que diría Arnold Gehlen, ha sido posible. A diferencia de ésta, la filosofía de la existencia no presta atención al cómo de la supervivencia, sino que se centra en el quehacer posterior que ésta acarrea. Se trata, pues, de una corriente que no puede aparecer hasta el momento en que la idea de Dios es liquidada definitivamente y se abre la posibilidad de un pensamiento de la libertad radical de la acción humana, un “poder de la libertad humana que vive de la impotencia de dios” (p. 55). Gracias a la progresiva desaparición de lo divino de la imagen racional del mundo a lo largo de la modernidad, se habría liberado el poder inmanente del hombre encarnado en el mundo de las ciencias. El proceder científico moderno habría tenido lugar gracias a la confianza en la posibilidad de alcanzar conceptos esenciales que suponen de por sí una “limitación de la omnipotencia divina” (p.80);<sup>239</sup> mientras que el creciente éxito del conocimiento y de sus implicaciones técnicas tendría la consecuencia práctica de crear una nueva forma de teleología no basada ya en el despliegue de las potencialidades naturales de los entes, sino en las capacidades transformadoras que la acción humana había encontrado y obtenido gracias a esa libertad de nuevo cuño. Pese a ello, este mundo científico racional de los conceptos y las esencias había acabado por fracasar en el intento de conformación y comprensión de la realidad alejándose cada vez más del mundo de la vida en que el individuo habita. De esta forma, la pregunta por el sentido, una pregunta directamente ligada a la comprensión de la filosofía de la existencia como pensamiento del quehacer de un ser carencial arrojado a un mundo concreto, se habría tornado acuciante.

252

Así, la filosofía de la existencia irrumpe cuando “la metafísica tradicional se quiebra, cuando su teleología desaparece, cuando sus conceptos de esencia abdican” (p. 98). Un paso que tendrá lugar dos veces en tiempos recientes, el primero de ellos con la respuesta enfática de Kierkegaard frente a una filosofía de la historia que “funcionaliza al individuo” (p. 106) como un medio de realización del sistema final. Para Marquard, el pensamiento del teólogo danés es una “protesta contra el sistema” (p. 152) hegeliano en nombre de la soledad ante la que se sitúa el existente en su dimensión religiosa, confrontándose desnudo ante un Dios

---

<sup>239</sup> Odo Marquard sigue aquí la tesis de su coetáneo Hans Blumenberg acerca de los motivos de la caída de la mentalidad medieval. Este colapso se habría producido a raíz de la acentuación de la omnipotencia y la lejanía divina que, en el nominalismo, generaba un mundo siempre supeditado a ella y, por consiguiente, carente de cualquier garantía cósmica que lo hiciese fiable. Contra esa idea se creó, para Blumenberg, el proyecto moderno de ciencia y se desarrollaron sus implicaciones técnicas. Véase HANS BLUMENBERG, *La legitimación de la Edad Moderna*, trad. de Pedro Madrigal, Pre-Textos, Valencia, 2008, pp. 125-226.

que es “la negación del ser” (p. 157) y que desvela la relevancia concreta del individuo. Sin embargo, la importancia de ese Otro absoluto de la que, según Marquard, depende la puesta en valor del existente, hace que, en el caso de Kierkegaard, “la superación de la teología (...) no sea completa” (p. 180) y no dé pie a la libertad radical sobre la que se sitúa el existencialismo. Un paso que se dará por fin en la segunda encarnación de la filosofía de la existencia que es, naturalmente, la que iniciase Heidegger con su obra capital *Ser y tiempo* y que continuaría con el existencialismo francés.

Esta nueva emergencia del existencialismo tiene que ver, según se expone, con la crítica de Heidegger al esencialismo platonizante en el que Husserl cayese a raíz de la introducción del requisito metodológico de la reducción trascendental en sus *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* de 1913. En este caso, la crítica heideggeriana sería del todo inmanente, recordando la temporalidad intrínseca del ser humano y el peso fundamental que tanto el pasado, conformador del mundo en el que uno cae, como el futuro, punto de fuga que da pie a la unicidad de cada hombre en concreto en la decisión anticipatoria de su muerte, tenían en su existencia particular. Estas dimensiones habían sido dejadas de lado por Husserl ya que “esencialismo significa el triunfo extremo del tradicional privilegio del presente” (p. 220), un presente eternizado ya que sus realidades serían producto de las esencias a las que el fenomenólogo trata de acceder en su descripción. Con este recordatorio de la facticidad del ser humano y de la intransferibilidad de su propia vida, la filosofía de la existencia, aun cuando el propio Heidegger renegase de ella, se convertía en esa filosofía radical del individuo que Marquard reivindicaba y que hasta entonces no se había podido cumplimentar.

Haciendo balance de estas líneas básicas de la exposición del filósofo pomerano, podemos decir que, si uno se sitúa mentalmente en sus años de estudiante, no puede sino envidiarse a quienes tuvieron la suerte de recibir estas lecciones ya que, si bien, dada la complejidad de lo que abarcan, pecan de cierta falta de exhaustividad, sitúan los problemas centrales de la filosofía de la existencia en su contexto histórico y dan un punto de partida sobre el que el estudiante primerizo puede profundizar. No obstante, no faltan ciertas querencias marquardianas que quien no conozca al autor puede pasar por alto y que deberíamos señalar. Al fin y al cabo, Marquard dibuja una imagen del existencialismo que cuadra bastante bien con su comprensión de la función compensadora de la filosofía. El existencialismo emerge allí donde el pensamiento inclina en exceso la balanza hacia esas esencias ideales o principios de los que Marquard bien querría despedirse.<sup>240</sup> Sin embargo, tanto Kierkegaard como Heidegger rechazarían la activa reivindicación de la *Bürgerlichkeit*

---

<sup>240</sup> Así se puede ver en una de sus obras más célebres que lleva por título *Adiós a los principios*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000.

liberal que hiciera el autor de estas lecciones,<sup>241</sup> seguramente, porque inclinaron la balanza en exceso hacia el otro lado. No se trata con esto de adentrarnos en confrontaciones políticas, sino de calibrar los motivos por los que rescata lo que rescata del existencialismo y deja de lado aspectos más polémicos. Porque, ¿qué puede aprender Marquard de la filosofía de la existencia? De Kierkegaard, adopta la comprensión de la ironía que le permite situarse entre las distintas esferas de la vida del individuo concreto. No obstante, la ironía que rescata y practica está desprovista de cualquier rasgo militante, es más bien el gesto depotenciador del escéptico que relativiza lo que se presenta como incuestionable sin comprometer su posición propia. Por otra parte, de Heidegger rescata la vía que éste abrió, pero no recorrió en extenso, la de una hermenéutica que, como dice al final del libro, “tiene que ver con la conexión” (p. 237), una conexión social e histórica de la que depende todo proyecto de existencia en tanto uno no parte de cero ni vive en aislamiento. De esta forma, el peligro del “decisionismo” existencialista, el riesgo inscrito en la posibilidad que se abre al existente individual de hacer cumplir su voluntad sin cortapisas, se diluye en una nueva compensación que lo hace compatible con una cohesión social basada en el diálogo. En definitiva, y pese a lo didáctico de su exposición, el peligro que corre el lector de *Der Einzelne* si no coteja lo que allí se presenta es acabar haciéndose una idea de la filosofía de la existencia parcial y difuminada tras un rescate muy adecuado a los valores del presente con los que Marquard se identifica.

254

**Pedro García-Durán**

---

<sup>241</sup> Una *Bürgerlichkeit* que debe entenderse como ciudadanía democrática dentro de una sociedad parlamentaria. Al respecto puede consultarse ODO MARQUARD, *Individuo y división de poderes. Estudios filosóficos*, trad. de José Luis López, Trotta, Madrid 2012.

WILHELM SCHMID, *Sosiego. El arte de envejecer*, traducción de Francisco García Lorenzana, Kairós, Barcelona, 2015, 104 pp. ISBN: 978-84-9988-439-4.

En la sociedad actual vemos el envejecimiento como una enfermedad que aspiramos a eliminar o a paliar en gran medida. El ego moderno busca la eterna juventud como ideal narcisista de una ciencia sin límites. La obra de Wilhelm Schmid permite que nos adentremos en el escabroso tema del envejecimiento y la muerte desde la reflexión filosófica, recogiendo algunas aportaciones de la tradición y actualizándolas con claridad y franqueza. Para conseguir esto apela al arte de vivir que supondría el arte de envejecer. Las fuentes de su planteamiento teórico son Epicuro, el maestro Eckhart, Séneca, Demócrito, reflexiones del existencialismo y todo ello actualizado con ideas de la moderna tanatología y aportaciones de la ciencia. Schmid trata el tema de la muerte con poca complacencia; sin embargo, en su libro, busca rescatar la vida que permanece en el ocaso de nuestra existencia. El autor considera que desde la reflexión, la consciencia y la búsqueda de sentido podemos descubrir recursos que hagan nuestro proceso de envejecimiento más fácil y provechoso. Todos esos recursos los sintetiza en la búsqueda de la serenidad, y para alcanzarla propone algunos pasos.

El primer paso para alcanzar la serenidad es reflexionar sobre las etapas de nuestra vida y aceptar sus peculiaridades. La vida es continuo cambio y transformación. El envejecimiento forma parte de nuestra vida desde su inicio. Sin embargo, en el ocaso de nuestra existencia crece el interés por los límites de la vida y nos preocupa más el análisis y la evaluación del pasado que la perspectiva futura. Aceptar esa nueva condición nos acerca a la serenidad.

Para alcanzar la serenidad es necesario mantener una actitud abierta frente a los cambios asociados con la edad. Hay que preservar el lema “yo puedo hacerlo” para compensar las fuerzas que nos abandonan concentrando mejor las disponibles y seleccionando los recursos que tenemos para optimizar los resultados. En este sentido sería muy beneficioso para nuestras sociedades que volviéramos a apreciar esa maestría de vida de los ancianos. En la vejez el cuerpo ha de ser mantenido en movimiento para que no se oxide, aumenta nuestra soledad y en muchas ocasiones llegamos a grados de dependencia similares a los del principio de nuestra vida. Por esta razón resulta pertinente preparar el entorno en el que nos gustaría envejecer de acuerdo con las circunstancias disponibles.

Lo más adecuado sería que la persona anciana pudiera seguir con sus costumbres en su residencia habitual (p. 35). Los hábitos transmiten tranquilidad y nos permiten dejarnos llevar en la vida de forma fiable. Las personas sostenemos nuestras vidas con una red de costumbres que

otorgan un ritmo y una estabilidad a nuestro devenir existencial. La vida del anciano que transcurre con fuerzas mermadas, con relaciones limitadas y entre dificultades diversas, precisa de la estabilidad de las costumbres.

Ahora bien, el envejecimiento también propicia una ligereza del ser que permite disfrutar de algunos placeres de la vida. Estos placeres siempre han estado a nuestra disposición, pero ahora, pasados los momentos álgidos de nuestra sensualidad, nos permitimos disfrutar con mayor intensidad. La serenidad consiste en poder degustar de forma consciente estos placeres: el placer de viajar, el placer de conversar, el placer de escribir, el placer de la jardinería, el placer del ocio,... Hay dos placeres que el autor menciona con especial relevancia: el placer de recordar lo vivido que supone la reconstrucción de la narración que da sentido a nuestra vida; y el placer sexual —entendida en un sentido amplio— donde el decaimiento de la pulsión no impide la intensidad de una relación que se fundamenta en la comunicación.

Alcanzar la serenidad también supone fortalecer la capacidad de sufrimiento para poder convivir con pequeñas dolencias. El autor considera que en muchas ocasiones se relaciona la vejez con la depresión. Piensa Schmid que más que depresión se trataría de melancolía causada por las pérdidas acaecidas y los proyectos no alcanzados.

El contacto físico también facilita la serenidad. “Cuando me tocan, vivo y siento que vivo; cuando me dejan de tocar, me abandona la vida y dejo de sentir la vida. El contacto físico es una atención sin la cual tanto el cuerpo como el espíritu se acaban secando y marchitando. Cuanto menos contacto físico recibe una persona, más extraño se sentirá consigo mismo y con los demás, y al final también con el mundo. (...) Aquel que no recibe el roce de nadie ni de nada muere en soledad mucho antes de que llegue la hora de su muerte” (p. 58). Puesto que nuestra cultura no propicia el contacto con las personas ancianas el autor habla del “contacto espiritual” que surge de la amistad y de la amabilidad como sustitutos del contacto físico.

Los hijos favorecen la serenidad porque representan la perpetuación de la vida. Además, si estos a su vez tienen hijos, permiten el desarrollo de un tipo de amor muy especial entre abuelos y nietos. También resulta importante para recrear el amor en nuestras vidas los hermanos. Pero en realidad la fórmula puede ser simplificada hasta llegar a la esencia del amor, que en términos del autor es: “La vida es más hermosa y tiene más sentido cuando existe al menos una persona de cuya existencia me alegro y que por su parte se alegra de que yo siga aquí, aunque no sea todos los días” (p. 67). La amistad facilita la adquisición de la serenidad porque se fundamenta en la confianza y en los buenos recuerdos.

Se adquiere la serenidad con el conocimiento pero no de datos parciales sino de la totalidad de nuestra vida, aceptándola y valorándola. Y también asumiendo el valor de los fracasos, con sentido del humor y alegría. Contemplando la vida desde una cierta distancia, con serenidad y



plenitud, buscando culminar con alegría la gran obra de arte de mi existencia.

Hemos de encontrar una actitud adecuada ante el final de la vida. La inquietud que produce la muerte se sustenta en el significado que ésta tiene para nosotros. Encontrar el significado a la muerte supone dar sentido a la vida. “El hecho de conocer un límite temporal nos impulsa a hacer algo con la vida que parezca valioso, en la medida de lo posible” (p. 80). En la actualidad algunos científicos se plantean la eterna juventud. Sin embargo el ciclo de la vida supone necesariamente la muerte, la desaparición del individuo concreto. Aceptar este hecho supone en la actualidad plantearse libremente todas las posibilidades: el suicidio, la eutanasia activa y la eutanasia pasiva. Para el autor la legislación debería recoger todas estas posibilidades apelando a la conciencia y a la meditación profunda del sujeto libre y autónomo; descartando, por supuesto, que se trate de un estado de ánimo temporal.

¿Qué hay más allá de la muerte? Es una de las preocupaciones máximas de los seres humanos en todas las épocas y en todos los momentos de nuestra vida, pero quizá lo sea más hacia el final de la misma. “La serenidad es la sensación y la idea de saberse cobijado en la Eternidad sin que tenga ninguna importancia el nombre que se le dé” (p. 89). No importa que nuestras creencias surjan del pensamiento filosófico o de una religión, lo importante es abrir nuestra vida a una dimensión eterna. Al final de nuestra vida la energía abandona nuestro cuerpo y se transforma en otra forma de energía. La filosofía antigua llamaba “alma” a la energía en nosotros. Respecto al cuerpo, nuestros átomos y moléculas tampoco se destruyen. Dejan de existir en una forma concreta pero sus componentes se transforman en otra cosa. “Se puede pensar que la energía de una persona se vuelve a incorporar al océano de energía cósmica, que llenará de energía nuevas formas de vida. De esta manera el muerto podría volver a la vida en otras personas, seres y cosas: el eterno retorno de la vida” (p. 92). La energía se reencarna en otra figura y acaece de nuevo el “gran asombro”, un nuevo ser se percibe como una nueva vida naciente. El autor considera que el sentido de este proceso de la vida es desarrollar todas las potencialidades del ser “ad infinitum”. Wilhelm Schmid concluye: “¿Y si no fuera así? Entonces esta vida ha sido, por lo menos, una vida hermosa” (p. 96).

GIORGIO BORDIN, MARCO BUSSAGLI, LAURA POLO D'AMBROSIO, *Le livre d'or du corps humain. Anatomie et Symboles*, trad. del italiano de Jacques Bonnet y Todaro Tradito. Éditions Hazan, Paris, 2015, 504 pp. ISBN : 978-2 7541-0810-2.

## VERSIÓN ESPAÑOLA

Las Ediciones Hazan presentan en este volumen un recorrido por la historia de la representación artística del cuerpo humano y de sus usos simbólicos. Editado a modo de diccionario didáctico, el libro es ante todo una historia visual del cuerpo, contada a través de 500 láminas acompañadas de notas explicativas que aportan claves técnicas e iconográficas para una mejor comprensión de las obras. Tras un recorrido imprescindible por los ejemplos más significativos de cada periodo artístico, la selección de las imágenes gana en originalidad conforme se concretan los temas, sorprendiendo al lector con algunas obras heterodoxas que no suelen figurar en las compilaciones de Historia del Arte. Los textos, tomados de *Le Corps. Anatomie et symboles* (Marco Bussagli) y de *La Médecine* (Giorgio Bordin y Laura Polo D'Ambrosio), nos introducen en el universo simbólico de la representación anatómica y en el contexto histórico y cultural de las tipologías iconográficas analizadas.

258

La obra se inicia con una breve historia general de los cánones de belleza y de los sistemas de proporciones, desde los esquemas egipcios de representación, que combinan el riguroso cálculo matemático con la perspectiva jerárquica al servicio del poder faraónico; hasta el *Modulor* de Le Corbusier (p. 23), basado en el número áureo y empleado en la configuración de las unidades habitacionales del arquitecto en Marsella. Una segunda sección aborda la evolución de la representación de la figura humana desde las sintéticas figuras prehistóricas de Lascaux hasta el Body Art, iniciado por Man Ray con su fotografía *Tonsure* (p. 100). El resto del volumen está dividido en bloques temáticos en los que se analizan distintos patrones históricos de representación de las edades del hombre, las partes del cuerpo, la enfermedad, el dolor físico y mental o el trabajo del médico.

El viaje visual por el cuerpo humano que proponen los autores parte de la premisa de que el cuerpo no debe ser entendido como una superficie neutra, como pura naturaleza o mera "máquina", tal y como se advierte desde la introducción, sino como una realidad sometida al devenir histórico y saturada de relaciones de poder, patrones de género, jerarquías sociales y complejos significados culturales que el arte tiene la capacidad de expresar y de construir al mismo tiempo.

La relación entre arte y ciencia es uno de los temas centrales del volumen: no en vano la obra está protagonizada por el arte a partir del siglo XV y hasta nuestros días, si bien los autores otorgan especial relevancia, dentro del arte premoderno, al clasicismo griego y a notables ejemplos de representaciones anatómicas y médicas medievales. Es el caso del bello esquema de la fisiología del ojo de Hunayn ibn Ishaq (p. 167), quien en el siglo IX tradujo al árabe y transmitió al Occidente medieval los textos de Hipócrates y Galeno.

Pero es a partir del Renacimiento italiano cuando se produce una revolución en la relación entre arte y ciencia, revolución que da lugar a nuevas formas de representación del cuerpo, entendido ahora como microcosmos cuya visión debe remitirnos al orden superior de la naturaleza. El cuerpo humano encarna los principios vitruvianos de euritmia, orden, proporción, simetría, decoro y distribución, que a partir del siglo XV son referencia de autoridad ineludible en toda creación artística (*El hombre de Vitruvio*, Leonardo da Vinci, p. 18). Paralelamente a una nueva antropología marcada por la Antigüedad clásica como autoridad artística y filosófica, se producen profundas transformaciones en la concepción del artista, pensado a partir de este momento como humanista que precisa de un saber a la vez práctico y científico, iniciándose así el desplazamiento de las bellas artes desde el ámbito de las artes manuales hacia el de las artes liberales. La práctica artística adquiere un nuevo estatuto gracias al uso indispensable de las matemáticas, como muestran los tratados de Alberti, Leonardo da Vinci, Sebastiano Serlio o Vincenzo Scamozzi. En pintura, el uso de las matemáticas se convierte en norma a partir de la codificación de los principios de la perspectiva lineal en las tablas florentinas de Brunelleschi. En arquitectura, será de nuevo Brunelleschi quien produzca, con el Hospital de los Inocentes, el manifiesto fundacional de la arquitectura moderna, basada en la configuración de espacios racionales y homogéneos que deben relacionarse entre sí orgánicamente a partir de reglas de proporcionalidad numérica. Al mismo tiempo se eleva la consideración de la técnica, de la práctica, de la manipulación directa de los objetos y del uso de nuevos instrumentos científicos para la producción de arte y de conocimiento. Estas modificaciones tienen un impacto directo sobre la percepción y la representación del cuerpo, que se convierte en centro privilegiado de atención de artistas y científicos a partir del siglo XV. Así, arte y ciencia intersectan en las minuciosas representaciones anatómicas de los siglos XVI y XVII, resultado a la vez de la observación directa y del riguroso conocimiento anatómico (como es el caso de los *Estudios de cráneos* de Leonardo da Vinci, p. 218; o de los grabados de la *Exercitatio anatomica motu cordis et sanguinis in animalibus*, de William Harvey, p. 237).

La nueva interdependencia entre conocimiento teórico y práctico resulta especialmente relevante en el ámbito de la medicina. El arte en la Modernidad testimonia los cambios que se producen en la figura del

médico a partir de la publicación de la obra de Vesalio *De Humani Corporis Fabrica*. El médico, que antes del siglo XV dictaba lecciones desde la cátedra sin entrar en contacto con los cuerpos, trabajo de los aprendices, comienza a impartir sus lecciones de anatomía al mismo nivel que los alumnos, volcado sobre el cadáver, cuyos miembros debe conocer y manipular directamente, sin que pueda ya conformarse con un saber puramente teórico alejado de una práctica anteriormente indigna de su estatuto social.<sup>242</sup> Así lo muestran la *Lección de anatomía del doctor Willem Van der Meer*, de Michel y Pieter Van Mierevelt (p. 482) o la célebre *Lección de Anatomía del Doctor Tulp*, de Rembrandt (p. 199), obras que no solo son testimonio de la nueva medicina, sino del modo en que el arte se utiliza en el siglo XVII como instrumento social de prestigio de una burguesía crecientemente adinerada.

En la historia del arte desde finales del siglo XVIII, el volumen concede especial relevancia a las nuevas representaciones de la patología mental o del malestar interno expresado mediante estados orgánicos. Este tema sin precedentes, al menos como objeto artístico con interés en sí mismo, se explica a partir del nacimiento de la psicología y de nuevos modelos de subjetivación y de autopercepción que Georges Vigarello<sup>243</sup> resume en su última obra como la idea, insólita hasta el siglo XVIII, de que el cuerpo es capaz de revelar estados del alma. Según el autor, el paso de una concepción del cuerpo como medio para percibir el mundo físico al cuerpo como medio de autopercepción psíquica se produce en *Le Rêve de d'Alembert*, de Diderot, y la historia del arte da cuenta de ello a través de nuevos modos de representación anatómica. Los autores seleccionan obras que revelan, a través del cuerpo, el sufrimiento psíquico padecido por el sujeto contemporáneo, especialmente en contextos urbanos. En *El día después*, de Edvard Munch (p. 286), la ebriedad y el cuerpo de la protagonista, extenuado y lánguido sobre la cama, no son sino el síntoma de un estado de agotamiento y desolación interna. Asimismo, la percepción deformada de la realidad y del propio cuerpo es un recurso expresivo recurrente para dar cuenta de los nuevos sentimientos individuales de vacío y de angustia (*El grito*, Edvard Munch, p. 362), pero también de enfermizos estados colectivos que revelan la degradación moral de una sociedad (*¿De qué mal morirá?*, Francisco de Goya, p. 412) o los horrores y absurdos de las guerras del siglo XX (*Apto para el servicio*, George Grosz, p. 419).

En definitiva, los autores de *Le livre d'or du corps humain* ofrecen un trabajo deliberadamente introductorio, pero con gran sentido pedagógico y una inteligente labor de selección de obras, que resulta muy recomendable para cualquiera que desee aproximarse al ámbito complejo y fascinante de la historia del cuerpo y de su representación artística.

---

<sup>242</sup> Para un mayor desarrollo de esta cuestión, véase P. ROSSI, *El nacimiento de la ciencia moderna en Europa*, trad. de M. Pons, Crítica, Barcelona, 1998, c. 3.

<sup>243</sup> G. VIGARELLO, *Le sentiment de soi: Histoire de la perception du corps*, Le Seuil, Paris, 2014.

## VERSION FRANÇAISE

Dans ce volume, Les Éditions Hazan retracent l'histoire de la représentation artistique du corps humain et de ses usages symboliques. Le livre, admirablement édité à la manière d'un dictionnaire didactique, est avant tout une histoire visuelle du corps, racontée à travers 500 illustrations accompagnées de notes explicatives qui fournissent des clés techniques et iconographiques pour une meilleure compréhension des œuvres. Après un passage indispensable par les exemples les plus significatifs de chaque période artistique, la sélection des images gagne en originalité à mesure que les sujets se concrétisent, surprenant le lecteur par quelques œuvres hétérodoxes qui ne figurent habituellement pas dans les compilations d'Histoire de l'Art. Les notes tout comme le texte qui introduisent chaque partie sont extraits de « *Le Corps. Anatomie et symboles* », de Marco Bussagli ; et de « *La Médecine* », de Giorgio Bordin et Laura Polo D'Ambrosio. Le texte plonge le lecteur dans l'univers symbolique de la représentation anatomique et dans le contexte historique et culturel des typologies iconographiques analysées.

261

L'œuvre commence par une brève histoire générale des canons de beauté et des systèmes de proportions, depuis les schèmes de représentation égyptiens, qui combinent un rigoureux calcul mathématique et une perspective hiérarchique au service du pouvoir pharaonique ; jusqu'au *Modulor* de Le Corbusier (p. 23), fondé sur le nombre d'or et utilisé dans la configuration des unités d'habitation à Marseille. Une deuxième partie est consacrée à l'évolution de la représentation de la figure humaine depuis les figures synthétiques de Lascaux jusqu'au *Body Art*, inauguré par la photographie *Tonsure*, de Man Ray (p. 100). Le reste du volume est structuré en parties thématiques qui analysent les différents modèles historiques de représentation des âges de l'homme, des parties du corps, de la maladie, de la douleur physique ou mentale, ou du travail du médecin.

Dans ce voyage visuel, les auteurs partent de l'hypothèse, expliquée dans l'Introduction, que le corps ne peut être compris comme une surface neutre, comme pure nature ou simple « machine ». Au contraire, il doit être compris comme une réalité soumise au devenir historique et saturée de rapports de pouvoir, de normes de genre, de hiérarchies sociales et de significations culturelles complexes que l'art a la capacité d'exprimer et de construire.

Les liens entre l'art et la science est l'une des questions centrales du volume. Ce n'est pas par hasard si l'art, à partir du XV<sup>ème</sup> siècle et jusqu'à nos jours, est le protagoniste de l'ouvrage. Néanmoins, les auteurs accordent une importance particulière, au sein de l'art prémoderne, au classicisme grec et aux remarquables exemples de représentations anatomiques et médicales médiévales. C'est le cas du schème de la



physiologie de l'œil de Hunayn ibn Ishaq (p. 167), qui, au IX<sup>ème</sup> siècle, traduisit en arabe et transmit à l'Occident médiéval les œuvres d'Hippocrate et de Galien.

Mais c'est à partir de la Renaissance italienne qu'une révolution a lieu dans le rapport entre l'art et la science. Cette révolution, liée à la révolution scientifique moderne, conduit à l'apparition de nouvelles formes de représentation du corps humain, qui est désormais compris comme un microcosme dont la vision doit renvoyer à l'ordre supérieur de la nature. Le corps humain incarne les principes vitruviens de l'eurythmie, l'ordre, la proportion, la symétrie, la convenance et la distribution, principes qui, à partir du XV<sup>ème</sup> siècle, deviennent une référence d'autorité incontournable dans toute création artistique (*L'homme de Vitruve*, Leonardo da Vinci, p. 18). Parallèlement à une nouvelle anthropologie marquée par l'Antiquité classique comme autorité artistique et philosophique, de profondes transformations surviennent dans la conception de l'artiste, qui commence à être compris comme un humaniste dont le savoir doit être à la fois pratique et théorique. Ainsi, on peut constater un glissement des beaux-arts du domaine des arts manuels au domaine des arts libéraux. La pratique artistique acquiert un nouveau statut grâce à l'usage indispensable des mathématiques, comme les traités d'Alberti, de Léonard de Vinci, de Serlio ou de Vincenzo Scamozzi le montrent. En peinture, l'usage des mathématiques devient la norme à partir de la codification des principes de la perspective linéale dans les tableaux florentins de Brunelleschi. En architecture également, Brunelleschi sera celui qui produira, avec l'Hôpital des Innocents, le manifeste fondateur de l'architecture moderne : une architecture fondée sur la configuration d'espaces rationnels et homogènes qui doivent être mis en relation de manière organique, à partir de règles de proportionnalité numérique. D'autre part, il est fondamental de souligner la considération nouvelle de la technique, de la pratique, de la manipulation directe des objets et de l'usage des nouveaux instruments scientifiques pour la production d'art et de connaissance. Ces modifications ont un impact direct sur la perception et la représentation du corps, qui devient un centre d'intérêt privilégié pour des artistes et des scientifiques à partir du XV<sup>ème</sup> siècle. Le corps devient sujet de recherche et d'un croissant intérêt scientifique, il est soigneusement décrit et analysé jusqu'au dernier détail. C'est ainsi que l'art et la science se recourent dans les représentations anatomiques détaillées des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, résultat d'une part de l'observation directe et d'autre part d'une connaissance scientifique rigoureuse (c'est le cas des *Études de crânes* de Leonardo da Vinci, p. 218 ; ou des gravures de l'œuvre de William Harvey « *Exercitatio anatomica motu cordis et sanguinis in animalibus* », p. 237).

La nouvelle interdépendance entre la connaissance théorique et la connaissance pratique atteint toutes les disciplines, et notamment la médecine, comme le montre ce volume. L'art de la Modernité témoigne des changements qui se produisent dans la figure du médecin à partir de

la parution de l'œuvre de Vesalio *De Humani Corporis Fabrica*. Avant le XV<sup>ème</sup> siècle, le médecin dictait ses leçons depuis la tribune, le contact avec le corps étant réservé aux apprentis. À partir de la Renaissance, le médecin, ne se contentant plus d'un savoir purement théorique, commence à impartir ses cours d'anatomie au même niveau que les élèves, une pratique auparavant indigne de son statut social<sup>244</sup>. C'est ce que montrent la *Leçon d'anatomie du docteur Willem Van der Meer*, de Michel et Pieter Van Mierevelt (p. 482), ou la célèbre *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, de Rembrandt (p. 199), deux œuvres qui ne sont pas seulement les témoins de la naissance d'une pratique nouvelle de la médecine, mais aussi de la manière dont l'art est utilisé, au XVII<sup>ème</sup> siècle, comme un outil social de prestige pour une bourgeoisie de plus en plus riche.

Dans l'histoire de l'art, depuis la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le volume donne une importance particulière aux nouvelles représentations de la pathologie mentale ou du mal-être interne exprimé à travers des états organiques. Ce sujet sans précédent, du moins comme objet artistique d'intérêt en soi même, peut être expliqué par la naissance de la psychologie et des nouveaux modèles de subjectivation et d'auto-perception. Dans son dernier ouvrage<sup>245</sup>, Georges Vigarello retrace l'histoire d'une idée insolite jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle: l'idée que le corps et les états organiques sont capables de révéler les états de l'âme, du «dedans». Selon l'auteur, le passage d'une conception du corps comme moyen de percevoir le monde physique, à une conception du corps comme moyen d'auto-perception psychique (un moyen de «découverte de l'être»), se produit dans *Le Rêve de d'Alembert*, de Diderot, et l'histoire de l'art en rend compte à travers de nouveaux modes de représentation anatomique. Les auteurs sélectionnent des œuvres qui révèlent, à travers le corps, la souffrance psychique subie par le sujet contemporain, surtout dans des contextes urbains. Dans «*Le jour d'après*», d'Edvard Munch (p. 286), l'ivresse et le corps de la protagoniste, exténué et languissant sur le lit, ne sont que les symptômes d'un état d'épuisement et de désolation interne. Ainsi, la perception déformée de la réalité matérielle et du corps même est un moyen d'expression récurrent pour rendre compte des nouveaux sentiments individuels de vide et d'angoisse («*Le cri*», Edvard Munch, p. 362), mais aussi des états de maladie collective qui révèlent la dégradation morale d'une société («*De quel mal l'on parle?*», Francisco de Goya, p. 412), ou les horreurs et absurdités des guerres du XX<sup>ème</sup> siècle («*Le conseil de révision*», George Grosz, p. 419).

En définitive, les auteurs de «*Le livre d'or du corps humain*» offrent un texte délibérément introductoire, mais avec un grand sens pédagogique et un travail pertinent de sélection des œuvres, très recommandable pour tous ceux qui voudraient découvrir le domaine

<sup>244</sup> Pour un plus large développement de cette question, voir P. ROSSI, *La naissance de la Science moderne en Europe*, Paris : Le Seuil, 1999, c. 3.

<sup>245</sup> G. VIGARELLO, *Le sentiment de soi: Histoire de la perception du corps*, Le Seuil, Paris, 2014.

Almudena Pastor, reseña de G. Bordin, M. Bussagli y L. Polo, *Le livre d'or du corps humain*

complexe et fascinant de l'histoire du corps et de sa représentation artistique.

*Almudena Pastor García*

SLAVOJ ŽIŽEK, *Islam y modernidad. Reflexiones blasfemas*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Herder, Barcelona, 2015, 84 pp. ISBN 978-84-254-3468-6.

Las críticas al yihadismo suelen ser objeto de juicios morales espontáneos y sin examen crítico. Desde los liberales moderados hasta los ultranacionalistas se abrazan y señalan al musulmán de a pie, pero aquí nos encontramos con Slavoj Žižek. ¿Quién dice que la crítica marxista y lacaniana no nos puede desvelar una perspectiva más ajustada a la realidad social?

Habitualmente pensamos en el fanatismo religioso como un fenómeno propio de la edad media, sea de la religión que sea, desde los cristianos de las cruzadas hasta los mamelucos de Al-Ashraf Khalil. Con esta idea preconcebida asumimos el fundamentalismo islámico de nuestra época como algo propio de gente que se quedó en el pasado. Pues bien, teniendo como punto inicial los ataques terroristas perpetrados contra el semanario satírico *Charlie Hebdo*, Žižek nos demuestra en *Islam y modernidad* que este *fenómeno político* es un fenómeno puramente moderno, desde su estructura política hasta sus herramientas sociales. No solo nos aclara su carácter sociopolítico sino que también nos expone, como es habitual en él con ejemplos actuales, la relación estrecha entre el *impulsivo y pasional* fundamentalismo y el *permisivo y desapasionado* liberalismo. Siguiendo por esta línea Žižek entra en el mundo femenino, realizando sendas ejemplificaciones del papel de la mujer entre ambas culturas, desenmascarando también aspectos perniciosos que persisten en la mujer de occidente y que evitamos reconocer.

265

*Islam y modernidad* es una alternativa para entender el conflicto bélico que se está produciendo desde hace tiempo entre occidente y el fundamentalismo islámico. Se trata de un ensayo dividido en tres partes que comienza con un Punto de partida en el que se nos sugiere el gran pero necesario esfuerzo de la inmediatez en el pensar, un pensar que no ha de darse tras el repliegue del estupor sino todo lo contrario, durante el duro proceso de asimilación de lo sucedido: “Pensar significa moverse más allá del *pathos*” (p. 9)

En el centro del libro, ‘El islam como modo de vida’, se aborda la base de la materia a tratar, la caracterización social y política del fenómeno conocido como fundamentalismo islámico y su inherente relación con el liberalismo. Entre abundantes ironías se nos describen las inmediatas consecuencias políticas que tuvo en Francia y Europa manifestadas sobre todo en París, todo esto con un fin, que es el de señalarnos la aflicción que asoló a Occidente cuando es Occidente mismo la herida, pero siendo esta misma una aflicción aparente, en tanto que son los mismos líderes de los distintos estados occidentales los hacedores del conflicto mismo. Un Occidente que, en palabras de Žižek, es tierra del

último hombre (tenemos más vocabulario Nietzscheano en el ensayo), un hombre sin convicciones ni voluntad de nada salvo de bienestar; “Los mejores’ no son ya plenamente capaces de comprometerse, mientras que ‘los peores’ se entregan a un fanatismo racista, religioso y sexista.” (p. 17); con esto tenemos ya un primer trazo de lo que el autor irá desarrollando más adelante, esa oposición de propiedades entre occidente y el fundamentalismo que se manifiesta en una falsa reacción entre ambos, lo que nos sugiere que en esencia se alimentan el uno y el otro, de hecho Žižek, usando terminología marxista, nos presenta al proyecto político y social del fundamentalismo como islamo-fascismo. El análisis marxista es inminente. Y dentro de este análisis marxista es imposible evadir el hecho de que si el proyecto sociopolítico generado como islamo-fascismo es equivalente al fascismo europeo, esto significa que en sí el fundamentalismo islámico es un fenómeno moderno y su método de acción es del mismo carácter. El exceso de salvajismo e incivismo no dota de medievalidad al fundamentalismo sino tan solo en la apariencia. Pero ¿cómo puede toda una doctrina religiosa-ideológica verse desmesuradamente ofendida por un semanario satírico? ¡Hasta tal punto de alzar un fusil! Y hemos de descartar fines anticoloniales puesto que hasta donde sabemos *Charlie Hebdo* no era una base militar de la OTAN; pero de hecho parece más peligroso que una base militar del bloque imperialista occidental, o al menos para estos pretendidos “convencidos musulmanes”. Žižek profundiza y se adentra en la organización política del fundamentalismo islámico, el famoso Estado Islámico (EI). ¿Qué busca esta entidad política? ¿La felicidad del pueblo? ¿Justicia y cumplimiento de la ley? Nos vamos acercando, pero no es una ley cualquiera, es la ley islámica (*Sharia*)... Es la vida religiosa la que se antepone a la regulación del bienestar; esta vida es el elemento primero a regular para el EI, lo demás viene solo.

266

Una vez explicada la organización política que establece el EI en sus dominios Žižek nos ofrece los postulados de ideólogos de esta corriente religiosa-ideológica, que se relacionan con una supuesta ‘soberanía de los individuos’ (p. 28). Sin embargo, esta resistencia extraña a los valores occidentales no es propia de una teoría de la liberación aunque sea de corte religioso. Dan fe de ello las miles de pruebas documentadas de los terroríficos actos de matanzas en masa perpetrados por el EI en sus dominios, sumados a repugnantes violaciones y pillajes en territorios próximos que ellos consideren oportunos según sus ‘convicciones’.

Se retoman una vez más los atributos en apariencia opuestos entre el occidente tolerante y el fundamentalismo atroz, pero ahora Žižek nos presenta un nuevo elemento, explotado en diferentes condiciones (pero aún así explotado) tanto en la sociedad liberal como en la sociedad musulmana: la mujer.

Son claros y distintos los tratos inhumanos que ha recibido y recibe aún la mujer bajo gobiernos musulmanes, pero detengámonos un instante... ¿Es la mujer libre y respetada en la sociedad capitalista? Este es un aspecto ignorado de forma asombrosa por liberales (de todos los



colores) aunque pueda parecer heroico remarcado durante tiempo por las corrientes propias del movimiento obrero (comunismo, anarquismo, etc). Junto al tema de la mujer en ambas sociedades surge uno muy importante que está presente (a veces de forma explícita, otras no) durante toda esta sección del ensayo, a saber: la libertad. Una libertad desarrollada por el autor siempre orientada a la materia en cuestión: el proyecto sociopolítico del EI en relación al liberalismo occidental.

El último apartado es ‘Un vistazo a los archivos del islam’, donde, teniendo muy presente a Freud y Lacan, Žižek ahonda en las sagradas escrituras islámicas con el objeto de explicarnos la situación actual de la ética y la moral musulmana. Para esto se hará valer de pasajes contundentes del Corán que ligará temerariamente a ejemplos cotidianos. Y como si se hablara por primera vez, aparecerá de nuevo *la mujer* como núcleo de la represión más dura que intenta opacar el Islam, represión que puede llegar a explicarnos una serie de condiciones éticas y morales determinantes en el Islam hoy en día, y a su vez, en su forma de relacionarse con otras culturas, como la Occidental.

¿Puede haber una tercera vía entre los islamófobos ciegos y los izquierdistas liberales “arrepentidos de su conducta”? No hay duda de que Žižek nos ofrece una excelente y muy cercana alternativa a la realidad en la que nos encontramos cuando hablamos del conflicto armado que mantiene Occidente con el fundamentalismo islámico, encarnado este último en el EI. Pero no es solo una visión marxista de estos acontecimientos, no nos equivoquemos. Žižek se adentra en la naturaleza del hombre liberal y del hombre musulmán, se adentra en la esencia de ambas sociedades y sus relaciones sociales propias. No solo nos retrata al sujeto musulmán afín al proyecto sociopolítico del EI, también nos muestra sin tapujos al tolerante y librepensante ciudadano occidental frente a sus propias debilidades. Estamos en una época marcada por la sucesión de atentados terroristas de corte yihadista, esto es sinónimo de peligro no solo de nuestra integridad física sino también de la integridad social. La respuesta inmediata de la masa acrítica se manifiesta en una islamofobia ciega sumada a una unión casi demencial con las fuerzas de represión internas, dos elementos esenciales para el ascenso del fascismo, y no, no pequemos de ingenuidad, sí existe el fascismo, está organizado y en Francia se llama *Front national*, y no es una minoría inofensiva. A propósito de esto y de Žižek con su análisis marxista, podríamos recordar: “La historia se repite dos veces. La primera como tragedia, la segunda como farsa.” (El 18 de Brumario de Luis Bonaparte, Karl Marx)

Si los atentados de Charlie Hebdo son producto directo de una fuerza islamo-fascista, como sostiene Slavoj Žižek, la solución al conflicto vendrá de la mano de una izquierda radical (p. 21) que tienda su fraternal mano al endeble liberalismo como otrora vez hizo entre 1939 y 1945.

**Gabriel Gustavo Núñez Pérez**

GEORGES PICARD, *Merci aux ambitieux de s'occuper du monde à ma place*, Paris, éditions Jose Corti, 2015, 150 pp. ISBN 978-2-7143-1137-5.

## VERSIÓN ESPAÑOLA

«Ou l'existence ou moi!»  
EMIL CIORAN, *Cahiers 1957-1972*

El gusto y la exquisitez por la edición nutren desde 1925 el trabajo de las Ediciones José Corti, situada en el 11 de la rue de Médicis de la capital francesa. Su actual labor parece alimentarse de ese mismo hábito vital que el de sus ancestros, otorgando a la francofonía su vertiente más contemporánea y de vanguardia. Es en esta casa editorial donde, desde 1993 con la publicación de *l'Histoire de l'illusion*, el novelista francés, Georges Picard, ha decidido postergar una gran parte de su legado literario. Desde esta primera publicación, el novelista ha creado un mapamundi personalizado de sus obsesiones y pasiones más íntimas, desde el *Du malheur de trop penser à soi* (1995), pasando por *Le Bar de l'insomnie* (2004), *Du bon usage de l'ivresse* (2005) o *Tout le monde devrait écrire* (2006), llegando en su presente literario hasta la obra que nos concierne, *Merci aux ambitieux de s'occuper du monde à ma place* (2015). A caballo entre la ficción, la confesión y una escritura performativa y condicionada por su propio sentido terapéutico, la última creación literaria de Picard nos recuerda la relevante insignificancia de su cometido.

268

Si recorriésemos con detenimiento los asuntos principales que acicalan esta brillante y fresca novela, incluida dentro del mutante género de la epístola, nos detendríamos en numerosas ocasiones en una humilde reflexión sobre el oficio del escribir (casi desde la vertiente de una ontología de la ficción); pero también en una asombrosa y lúcida reflexión sobre la soledad, la vejez, la amistad, el aburrimiento, el tiempo o las nebulosas políticas en las sociedades contemporáneas. A pesar de las continuas diatribas existenciales que encontraremos en la figura de su narrador, la novela de Picard desprende una vitalidad oportuna ante los efectos terapéuticos de la escritura. Picard, en la línea de Platón, Montaigne, Baudelaire, Adorno o Cioran, entre muchos otros, imprime el sello de una escritura performativa, entre la soledad de su oficio y el remedio que acaba ofreciendo el trazo de la pluma. Adentrándonos en el núcleo de la novela, Picard nos narra un sincero ejercicio de amistad: la aventura del pensarse y de pensar al otro a través de una epístola.

«Mon vieux Martinu, voilà au moins un siècle que nous ne nous sommes par écrit [...] D'ailleurs, si je t'écris, c'est pour tourner une

lumière vers moi [...]»<sup>246</sup>. De esta manera se inician una serie de páginas repletas de referencias a grandes sucesos de la historia política y social, numerosas (des)apariciones literarias y un espectro filosófico que oscila entre la crítica y la autorreflexión. Víctima de una lucidez pérfida, el narrador se enfrenta a sus propios demonios, dirigiendo su diatriba existencial contra un “antiguo amigo” que acaba finalmente desvelándose como un espectro personal de su propia persona («[...] je me sers de ma lettre comme d'un point d'appui pour tenter quelques confessions »)<sup>247</sup>. Esas heridas que acosan al narrador, y que el ejercicio de la escritura acaba transformando en perennes cicatrices, potencian el desencuentro con un mundo y una sociedad en constante cambio; un mundo que, a fin de cuentas, parece seguir el ritmo de los *ambiciosos*. Picard, a través de su furioso y resignado narrador, recoge en estas páginas la cartografía temática de toda una carrera y un pensamiento. El género de la autobiografía ficcional debería recibir con clamor este humilde ejercicio de escritura que recorre espacios (desde el ritmo incesante de la metrópoli francesa —«ce jungle civilisée»— hasta la tranquilidad y la indiferencia de la Francia más provincial y campestre, situada en este caso en un alejado pueblo de la Beauce). También incluyendo una cronología muy determinada dentro de la ficción, situando a la escritura como un ejercicio de eternidad. En cuanto al hilo de la narración, además de una serie de episodios cotidianos en los cuales el personaje nos narra a partir del oficio de periodista de investigación de su compañera o los encuentros con una de esas musas olvidadas por la inspiración artística, la atención se acaba dirigiendo a la función y destino de las palabras:

269

“On se laisse facilement porter par les mots qui, non seulement n'expriment pas forcément ce que l'on pense, mais qui vont souvent jusqu'à nous imposer la tyrannie d'idées qu'on ne partage pas [...] qu'on nous laisse la liberté d'être inconséquents si nous en avons envie! [...] Ces pensées en coup de fouet, nous les avons remplacées par des pensées circonspectes [...] il n'y a rien de plus difficile que d'être clair avec soi-même...”<sup>248</sup>

Este escepticismo corrosivo aporta un toque ácido y lúcido a esta narración en primera persona. El narrador escoge el ridículo ante el desasosiego de la condición humana, ante la falta de vitalidad en todos los ámbitos de la acción y del pensamiento del individuo. Y dentro de ese individuo parece encontrarse el eterno marginal, el escritor cuya voz parece cercenada por el griterío consumista, por la voz en off de una *sociedad del espectáculo*, siguiendo a Guy Debord, convirtiéndose en el «spectateur effrayé» por excelencia. ¿Dónde acabaría pues situándose el último residuo de progreso? Para nuestro narrador parece encontrarse finalmente, y como acaba desprendiendo la tinta recorrida, en la labor

---

<sup>246</sup> Cf. *Merci aux ambitieux de s'occuper du monde à ma place*, pp. 7, 19.

<sup>247</sup> Ídem, p. 59.

<sup>248</sup> Ídem, pp. 60, 64, 65.

reflexionante de la soledad, en la *grafoterapia*, la última morada de los olvidados por la historia y en ese caparazón creado frente al teatro mundano. Para el sufrido profeta que considera sus líneas como un auténtico «poème du réel»: «le bonheur de penser est l'une des dernières libertés dans un monde où nos comportements et nos mots finissent trop souvent par plaider contre nous»<sup>249</sup>. Esta felicidad de la que habla nuestro narrador desvela el *jardín imperfecto*, siguiendo a Todorov, del que brotamos y dentro del cual nace al mismo tiempo la eterna sombra que nos acecha en vida; ese ancestral desconocido que revela el lado más siniestro (*Unheimlich*) de nuestra psique.

La cuestión final es rabiosamente reveladora dentro de la esencia narrativa de la obra: «Ce que j'en fais ? Eh bien, une vie, ma vie, tout bêtement»<sup>250</sup>. Siguiendo hasta el límite último el universo teórico de nuestro narrador, no podemos confiar en nosotros mismos, en nuestras pasiones, pulsiones e instintos, sino en esos «éparpillements de petites vérités» que acaban definiéndonos y moldeando un material inicialmente imperfecto. El viaje terapéutico a través de la escritura que inicia nuestro narrador acaba con una firma reveladora, con el signo de una odisea vital que, a pesar ser vislumbrada desde la madurez física y psicológica, le ofrece un haz de recuerdos y vivencias que acaban de amasar el viejo, pero insaciable, material del que estamos constituidos:

“Tu seras un peu inquiet en te demandant ce que je te veux, avant de réaliser que *c'est surtout à moi que j'en voulais*. Ne te donne donc pas la peine de répondre.”<sup>251</sup>

Picard nos muestra una vez más el maravilloso universo narrativo donde habita el moralista, señor de las paradojas, de la rabia sempiterna y de un catecismo rebelde y dirigido ante todo contra uno mismo. Al mismo tiempo, estos recursos negativos que toman la forma de las palabras devienen el motor y la fuerza de este distintivo y rico arte de escribir. La escritura debe hacer daño, la lectura debe herir gravemente nuestras conciencias con el fino y no tan simple objetivo de enriquecer nuestro incierto cotidiano.

**Sergio García Guillem**  
Universidad Paris VIII

## VERSION FRANÇAISE

---

<sup>249</sup> Ídem, p. 100.

<sup>250</sup> Ídem, p. 120.

<sup>251</sup> Ídem, p. 150. La cursiva es nuestra.

Le bon goût pour l'édition nourrit depuis 1925 le travail des Éditions Jose Corti, situées au 11 rue de Médicis de la capitale française. Son travail actuel semble s'inscrire dans le même souffle que celui de ses ancêtres, en conférant à la francophonie son aspect le plus contemporain et d'avant-garde. C'est dans cette maison d'édition où, depuis 1993 avec la publication de *l'Histoire de l'illusion*, le romancier français, Georges Picard, a décidé de reléguer une grande partie de son héritage littéraire. Depuis cette première publication, le romancier a créé une mappemonde personnalisée de ses obsessions et passions les plus intimes, de *Du malheur de trop penser à soi* (1995), à *Le Bar de l'insomnie* (2004), *Du bon usage de l'ivresse* (2005) ou *Tout le monde devrait écrire* (2006), en arrivant au présent littéraire avec le roman qui nous réunit, *Merci aux ambitieux de s'occuper du monde à ma place* (2015). À cheval entre la fiction, la confession et une écriture performative et conditionnée par son sens thérapeutique, la dernière création littéraire de Picard nous rappelle la remarquable insignifiance de son propos.

Si nous parcourons calmement les sujets principaux qu'aborde ce roman frais et brillant, et qui s'inscrit dans le genre de l'épître, nous pourrions nous arrêter à plusieurs occasions dans les différentes réflexions sur la tâche de l'écrivain (depuis un versant qui provient d'une ontologie de la fiction littéraire), mais aussi sur une réflexion très lucide et humble sur la solitude, la vieillesse, l'amitié, l'ennui, le temps ou sur les nébuleuses politiques dans les sociétés contemporaines. Malgré les nombreuses diatribes existentielles que l'on peut trouver dans la figure de son narrateur, le roman de Picard dégage une vitalité très opportune face aux effets thérapeutiques de l'écriture. Picard, dans la ligne de Platon, Montaigne, Baudelaire, Adorno ou Cioran, entre autres, imprime la marque d'une écriture performative, entre la solitude de son métier et le remède qu'offre le trait de la plume. Si l'on rentre dans le noyau du roman, Picard nous introduit à un sincère exercice d'amitié: l'aventure de se penser soi-même et de penser l'autre au travers de l'épître.

« Mon vieux Martinu, voilà au moins un siècle que nous ne nous sommes par écrit [...] D'ailleurs, si je t'écris, c'est pour tourner une lumière vers moi [...] »<sup>252</sup>. Avec cette forme, le narrateur débute un grand nombre des pages remplies de références aux grands événements de l'histoire politique et sociale, de nombreuses (des)apparitions littéraires, et surtout il introduit un spectre philosophique qui oscille entre la critique et l'autoréflexion. Ce narrateur à la première personne, victime d'une lucidité perfide, fait face à ses propres démons intérieurs. Il dirige sa bataille existentielle contre son «ancien ami» qui finalement se dévoile être l'alter ego de sa propre personne («[...] je me sers de ma lettre comme

<sup>252</sup> Cf. *Merci aux ambitieux de s'occuper du monde à ma place*, pp. 7, 19.



d'un point d'appui pour tenter quelques confessions») <sup>253</sup>. Ces blessures qui harcèlent le narrateur, mais que l'exercice de l'écriture transforme en cicatrices perpétuelles, favorisent le désaccord avec un monde et une société qui changent constamment. Un monde qui semble suivre le rythme des *ambitieux*. Picard, à travers son narrateur résigné, résume dans ces pages la cartographie thématique de toute une vie et d'une pensée. Le genre de l'autobiographie fictionnelle devrait recevoir avec clameur cette exercice d'écriture qui parcourt des espaces (depuis le rythme accéléré de la métropole parisienne —«cette jungle civilisée»— jusqu'à la tranquillité et l'indifférence de la France provinciale, située dans ce cas-là dans un village éloigné de la Beauce); mais il reçoit aussi une chronologie déterminée dans la fiction, en situant l'écriture comme un exercice d'éternité. Le fil de la narration se consacre essentiellement à la fonction et au destin des mots, mais en parcourant de la même manière toute une série d'épisodes quotidiens dans lesquels le personnage nous raconte le métier de journaliste de sa compagne ou les rencontres avec une de ces muses déjà oubliées par l'inspiration artistique:

“On se laisse facilement porter par les mots qui, non seulement n'expriment pas forcément ce que l'on pense, mais qui vont souvent jusqu'à nous imposer la tyrannie d'idées qu'on ne partage pas [...] qu'on nous laisse la liberté d'être inconséquents si nous en avons envie ! [...] Ces pensées en coup de fouet, nous les avons remplacées par des pensées circonspectes [...] il n'y a rien de plus difficile que d'être clair avec soi-même...” <sup>254</sup>

272

Ce scepticisme corrosif fournit à la narration un versant acide et lucide, toujours en gardant la première personne. Le narrateur choisit le ridicule face au trouble de la condition humaine, mais aussi devant un grand manque de vitalité dans le milieu de l'action et de la pensée de l'individu. C'est dans ce même individu que semble se trouver l'éternel marginal, l'écrivain dont la voix semble rognée par les cris consommateurs de la foule, par une voix en off d'une pure «société du spectacle», comme le dit Guy Debord, où il devient le «spectateur effrayé» par excellence. Or, où finit-il par trouver le dernier résidu du progrès? Pour notre narrateur, il semble se trouver dans le travail de réflexion de la solitude, dans la *graphothérapie*, la seule demeure de ceux qui ont été oubliés par l'histoire, mais aussi dans cette carapace que l'on crée pour se protéger du théâtre mondain. Pour ce poète qui considère ses lignes écrites comme un authentique «poème du réel»: «le bonheur de penser est l'une des dernières libertés dans un monde où nos comportements et nos mots finissent trop souvent par plaider contre nous» <sup>255</sup>. Ce bonheur dont le narrateur parle dévoile le *jardin imparfait*, en suivant Todorov, dans lequel l'individu pousse et qu'en même temps naît aussi la sombre

---

<sup>253</sup> Idem, p. 59.

<sup>254</sup> Idem, pp. 60, 64, 65.

<sup>255</sup> Idem, p. 100.

éternelle qui nous guette pendant toute la vie; cet ancestral inconnu qui révèle un des cotés les plus sinistres (*Unheimlich*) de notre psyché.

La question finale contient une révélation enragée dans l'essence narrative de l'œuvre: «Ce que j'en fais? Eh bien, une vie, ma vie, tout bêtement»<sup>256</sup>. En suivant l'univers théorique du narrateur jusqu'à sa limite, il nous révèle que l'on ne peut pas se faire confiance à soi-même, à nos passions, pulsions et instincts, mais aux «éparpillements de petites vérités» qui finissent par nous définir et qui modèlent un matériel initialement imparfait. Le voyage thérapeutique à travers l'écriture finit avec une signature révélatrice, avec le signe d'une odyssée vitale qui, malgré qu'elle soit vue sous les yeux de la maturité physique et psychologique, offre un faisceau de souvenirs et d'expériences vécues qui pétrissent finalement l'ancien, mais insatiable, matériel dont nous sommes constitués.

“Tu seras un peu inquiet en te demandant ce que je te veux, avant de réaliser que c'est surtout à moi que j'en voulais. Ne te donne donc pas la peine de répondre.”<sup>257</sup>

Picard nous montre une fois de plus le merveilleux univers narratif où le moraliste habite comme un maître des paradoxes, d'une rage sempiternelle et d'un catéchisme rebelle dirigé presque exclusivement contre lui-même. En même temps, ces outils narratifs qui prennent la forme des mots deviennent le moteur et la force de cet art d'écrire riche et distinctif. L'écriture doit toujours faire du mal à l'individu, et la lecture doit blesser gravement notre conscience avec l'objectif, qui n'est pas toujours si évident, d'enrichir notre quotidien incertain.

273

**Sergio García Guillem**  
Université Paris VIII

---

<sup>256</sup> Idem, p. 120.

<sup>257</sup> Idem, p. 150.

TERESA FORCADES VILA, *Está en nuestras manos*, DAU.  
Barcelona, 2015, 168 pp. ISBN 978-84-941031-8-6.

Llama la atención, ya nada más tomar este libro entre las manos, que la portada sea una foto del rostro de la autora ataviada con el hábito benedictino. Y no tanto por el hábito en sí (aunque también tenga su miga), cuanto por esa centralidad puesta en su retrato, que es, de alguna manera, tanto como decir que el libro importa más por quien lo escribe que por lo que está escrito en él.

Y ciertamente, es así. Porque apenas hay nada nuevo en las cuatro secciones en que está dividido *Está en nuestras manos*: “Crítica ética del capitalismo”, “Propuestas para una democracia social”, “Participación política, nacionalismo y diversidad” y “Los retos del cristianismo”. Ni una sola idea de las que plasma Forcades en estas cuatro partes puede serle ajena a cualquiera que se haya movido en los ámbitos de la izquierda social, eclesiástica o sanitaria en los últimos cuarenta años. Desde las propuestas básicas de la teología de la liberación y del feminismo teológico, hasta la tasa Tobin, la crítica de la deuda externa o la instrumentalización de la Organización Mundial de la Salud en pro de la industria farmacéutica, la autora incluye en este librito todas las medidas básicas para un programa revolucionario cristiano; medidas que han venido defendiendo durante décadas grupos como Cristianos por el Socialismo, Cristianisme y Justicia, o la Hermandad Obrera de Acción Católica (HOAC), entre otros muchos.

La relevancia que pueda tener esta nueva publicación, por tanto, no hay que buscarla en el contenido sino en la forma. En el que hecho de que ahora sea esta mujer en particular la que retome y reúna un conjunto más o menos disperso de discursos ya maduros. De ahí, en mi opinión, el interés por resaltar (con la foto de portada), de dónde proceden las ideas. Se presentan como avales de la autora una formación de alto nivel como teóloga y también como médica (lo que permite evitar la crítica de los expertócratas); una elección por la vida monástica católica (que permite evitar la crítica de los conservadores religiosos ideológicamente flexibles); y una opción clara por la participación política a favor de la independencia catalana, que le ha llevado incluso a exclaustrarse temporalmente en los últimos tiempos (lo que permite evitar la crítica de los cristianos progresistas y sobre todo la de los catalanistas de cualquier índole). Porque parece ser que no es lo mismo que una monja de Montserrat hable suave y educadamente de poner límites a la propiedad privada (o que diga que la visión que se muestra en nuestro país del bolivarismo venezolano está teñida por el cristal de las gafas de los grandes grupos mediáticos), a que lo haga vociferando desde un atril cualquier profesor universitario de tono marxista

274

Pero más allá de la envoltura, de quién y desde dónde promulgue este programa revolucionario cristiano, la cuestión es si este tiene interés. Y en mi opinión sí lo tiene. En primer lugar, porque en el cambio de la situación social de España que venimos viviendo desde hace un lustro, se han roto todos los tabúes políticos y económicos que habían venido sosteniéndose desde 1978. De ahí que sea interesante poner en claro cuáles son las propuestas que vienen desde los grupos, hasta ahora minoritarios, que hoy disfrutan de su minuto de gloria. Entre ellos se encuentra la izquierda cristiana, deglutida durante décadas en el seno del PSOE y de IU sin poder encontrar un rostro reconocible con el que salir al ágora pública. ¿Puede ser Teresa Forcades ese rostro o al menos parte de él?

En segundo, porque no es tan grande como podría suponerse la pluralidad de las alternativas políticas que están surgiendo para enfrentarse al revuelto electorado que surge de este cambio social. A pesar de la irrupción de nuevos partidos en el panorama político nacional, la sensación de que se repiten viejos esquemas es bastante fuerte. Por eso es de agradecer que la izquierda cristiana reivindique su espacio como opción política y electoral, marcando un hiato entre el comunismo (más o menos disfrazado), de un lado, y el capitalismo salvaje, de otro. La “economía del bien común” que defiende Forcades a lo largo de estas páginas puede ser un punto intermedio que permita matizar a unos y a otros. Además, no conviene olvidar que representa una tradición secular dentro de la Iglesia católica, minoritaria, es cierto, pero no por eso menos importante.

Y finalmente, el tema catalán. Todo lo anterior cobra un poco más de relevancia si lo ponemos en el marco del que probablemente sea uno de los principales retos de nuestro país en esta segunda década del siglo XXI (un país al que, por otra parte, en este libro apenas se llama España; la autora prefiere denominarlo con la locución eufemística *Estado español*). El protagonismo que esta religiosa benedictina está desarrollando en el proceso de forzada crisis identitaria que vive Cataluña, quizás no sea fácil de ponderar desde los lejanos territorios andaluces desde los que escribo. No obstante, dado el conocimiento que de Teresa Forcades tenemos ya en estas tierras, no ha de ser poco. Solo por ello puede merecer la pena leer sus propuestas.

Únicamente como detalle, decir que se echa en falta un poco más de mimo a esa parte del mundo de lectores que no se asusta ante una nota a pie de página con una referencia bibliográfica exacta. Si bien se aprecia en la autora y en la editorial un legítimo interés por evitar que el libro dé la impresión de ser la típica producción académica, muy aburrida y demasiado exigente desde el punto de vista intelectual, no es menos cierto que, para tratar de estos temas de tanta envergadura, no estaría de más añadir a la bibliografía final algo más de una decena de referencias e indicar con claridad la procedencia de las citas. Tampoco sería algo negativo desde un punto de vista pedagógico.

**Juan D. González-Sanz**  
[orcid.org/0000-0002-4344-8353](https://orcid.org/0000-0002-4344-8353)