

la torre del Virrey

revista de estudios culturales

l'Elia, número 13, 2013/1

Director Antonio Lastra



Goethe

Las imágenes de Filóstrato

Glenn W. Most

Leer a Rafael:

La Escuela de Atenas y su pretexto

Índice / Summary

Número 13, 2013/1

CULTURA VISUAL · VISUAL CULTURE

- J. W. GOETHE, Las imágenes de Filóstrato · *Philostrats Gemälde*5
- GLENN W. MOST, Leer a Rafael: *La Escuela de Atenas* y su pretexto
Reading Raphael: The School of Athens and Its Pre-text25
- BÉLA BALÁZS, El hombre visible
Der sichtbare Mensch41

ESTUDIOS CULTURALES · CULTURAL STUDIES

- VINTILA HORIA, El tema fundamental del cristianismo
Christianity's essential issue45
- FERNANDO CID LUCAS, La mujer soldado como motivo literario en Oriente
y Occidente · *Soldier woman as a literary motif in the East and the West*49
- V. JAVIER LLOP PÉREZ, Potencia del sueño en Dostoyevski
The power of dream in Dostoyevski53

REPRESENTACIONES DEL INTELLECTUAL · REPRESENTATIONS OF THE INTELLECTUAL

- SIMONA MODREANU, Autoficción: conciliaciones improbables de Cioran
y Maxime Roussy · *Autofiction: conciliations improbables: Cioran & M. Roussy*59
- DIEGO SÁNCHEZ MECA, Logros de la cultura: Modernidad y efectos colaterales
Achievements of culture: modernity and collateral effects63

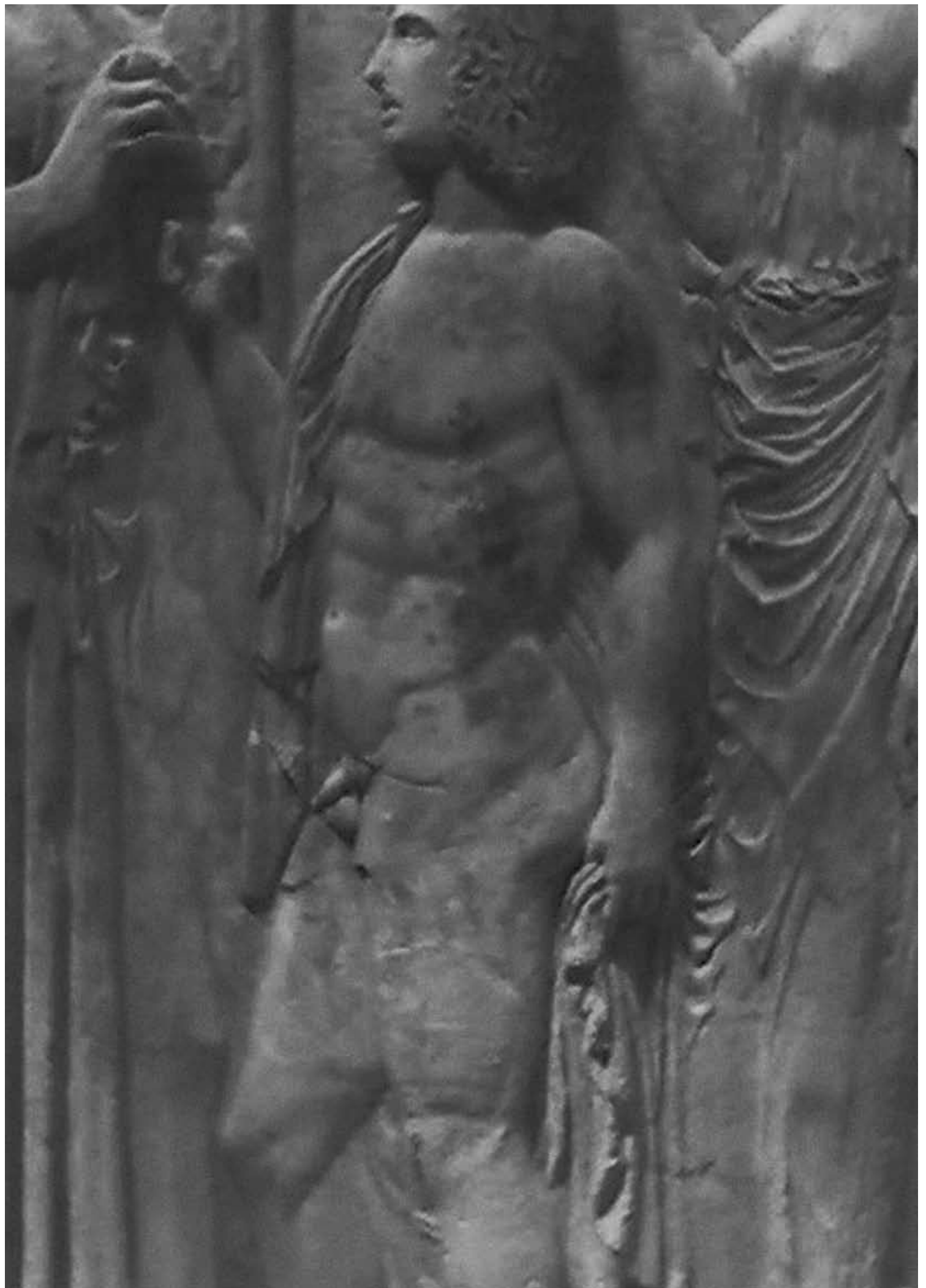
AUTO-GRAPHOS

- VIRGINA MORATIEL, Me siento una hechicera que escribe para ser feliz
I feel like a sorceress who writes to be happy69

PÁGINA EN BLANCO · OUT OF JOINT · HORS-LIVRE

- LUZ ÁLVAREZ, La serpiente como arquetipo del veneno y la medicina
The serpent as an archetype of venom and medicine73

INFORMACIÓN DE LOS TEXTOS77



la torre del Virrey

revista de estudios culturales

DIRECTOR / EDITOR

Antonio Lastra

Instituto Franklin de Investigación
en Pensamiento Norteamericano
Universidad de Alcalá

JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Fernando Vidagany

Estudiante de Filosofía, Universitat de València

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Antonio Fernández Díez

Licenciado en Filosofía, Universidad de Murcia

José María Jiménez Caballero

Licenciado en Filosofía, Universidad de Murcia

Víctor Páramo Valero

Estudiante de Filosofía, Universitat de València

Pau Sanchis

Licenciado en Filosofía, Universitat de València

Carlos Valero Serra

Licenciado en Veterinaria, Universidad
de Murcia

Manuel Vela Rodríguez

Licenciado en Filosofía, Universidad de Murcia

Pablo Clemente Laguna

Aspirante

Alicia Ibáñez Porras

Aspirante

Alba Marín

Aspirante

SECRETARIO DE REDACCIÓN / MANAGING EDITOR

Juan Diego González Sanz

Universidad de Huelva

DIRECTOR DE ARTE

Frank Guiller

TRADUCTORES

Venancio Andreu Baldo, Pedro García Durán,

Núria Molines Galarza, María Verdeguer

Ferrando, Cristina Horia, Sergio García Guillem

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Carlos X. Ardavin Trabanco

Trinity University, San Antonio, Texas

Ramón del Castillo

UNED, Madrid

Michele Cometa

Università di Palermo

Rocco Mangieri

Universidad de Los Andes, Venezuela

Francisco J. Martin

Università di Torino

Antonio Méndez Rubio

Universitat de València

Raúl Miranda

City University, New York

Josep Monserrat Molas

Universitat de Barcelona

Mario Piccinini

Università di Padova

Julián Sauquillo

Universidad Autónoma de Madrid

Sultana Wahnón

Universidad de Granada

Publicación semestral

EDITA

Ajuntament de l'Eliana.

La Torre del Virrey.

Revista de Estudios Culturales

Apartado de Correos 255

46183 l'Eliana, Valencia (España)

DEPÓSITO LEGAL: V-5267-2005

ISSN: 1885-7353.

www.latorredelvirrey.es

www.latorredelvirrey.es/libros

www.latorredelvirrey.es/nexofia

www.zibaldone.es

info@latorredelvirrey.es

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Servicios Editoriales Publiberia

IMPRENTA



EDICIÓN ELECTRÓNICA

Bemarnet Management

<http://www.bemarnet.net>

Indexada en

DOAJ

LATINDEX

ISOC

MIAR

ULRICHS

DIALNET

RECOLECTA

GOOGLE SCHOLAR

EBSCO



Los textos publicados en esta revista están -si no se indica lo contrario- bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 de Creative Commons. 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>>.



Cultura Visual

Las imágenes de Filóstrato

J. W. Goethe

Lo que nos queda de la prosa y poesía de los mejores días de los griegos nos aporta el convencimiento de que todo lo que aquella nación talentosa ha forjado en palabras, para su transmisión oral o escrita, ha surgido de las percepciones inmediatas de su mundo exterior o interior. Su más antigua mitología personifica los sucesos más importantes del cielo y de la tierra, individualiza el destino humano más común, los hechos inevitables y los sufrimientos irremediables de ese raro linaje que se renueva continuamente. Poesía y arte plástico encuentran aquí su campo más libre, donde una concede a la otra siempre nuevas ventajas, al tiempo que ambas parecen enfrentarse en eterno combate.

El arte plástico echa mano de las antiguas leyendas y se sirve de ellas para sus objetivos más próximos, excita el ojo a fin de apaciguarlo, espolea el espíritu para fortificarlo, y pronto el poeta no puede transmitir al oído más que aquello que el artista plástico ya había entregado al ojo. Así se acrecientan mutuamente la fantasía y la realidad, hasta que alcanzan por fin el objetivo más elevado: vienen en ayuda de la religión y presentan, ante los ojos de la humanidad que lo adora, al dios cuyo gesto agita los cielos.

En este sentido, los amigos más recientes del arte, aquellos que se mantienen fieles al camino que nos trazó Winkelman, siempre han gustado de comparar las antiguas descripciones de obras de arte perdidas con las copias e imitaciones que se han conservado, y se han entregado al reconfortante asunto de reproducir, siguiendo el espíritu de los antiguos, aquello que se ha perdido completamente, lo que puede resultar más difícil o más sencillo, según que el nuevo espíritu moderno se aleje o se aproxime a aquél.

Así también los amigos del arte de Weimar, por no mencionar sus esfuerzos previos en torno a las imágenes de Polignoto, se han entregado de forma reiterada al estudio de las descripciones de Filóstrato, y habrían editado una serie en grabados de cobre si los azares del mundo y del arte hubieran sonreído mínimamente esa empresa; sin embargo, los

primeros fueron muy severos y los segundos muy débiles, de modo que la alegre grandeza y el bien sereno debieron desgraciadamente ser postergados.

Sin embargo, para que no se pierda todo, sacamos a la luz los trabajos preliminares, los que hemos empezado a elaborar, desde hace varios años, para nuestra propia instrucción. En primer lugar, por tanto, damos por sentado que la galería de imágenes ha existido realmente y que se debe elogiar al orador por su idea innovadora de explicarlos en presencia de jóvenes bien instruidos y muchachos cargados de esperanza, al tiempo que por impartir una lección agradable y útil. Dadas las circunstancias histórico-políticas, los sofistas tenían vedado ya desde hacía tiempo practicar su arte; los problemas morales habían sido trabajados hasta el hastío y agotados; aún quedaba, sin embargo, el terreno del arte, donde uno se refugiaba con sus alumnos para mostrar y desarrollar sus destrezas delante de inofensivas representaciones dadas.

Pero aquí reside para nosotros la mayor dificultad, delimitar lo que aquella serena sociedad realmente ha contemplado de lo que podría ser un añadido retórico. Para ello se han puesto a nuestra disposición en el mundo moderno muchos medios. Imágenes herculanas, pompeyanas y otros nuevos descubrimientos hacen posible ensalzar el espíritu y la imaginación de aquella época artística.

Reconfortante, incluso meritorio, es este esfuerzo, dado que los artistas modernos trabajaron poco en ese sentido. De las obras de los bizantinos y de los primeros florentinos podrían aducirse ejemplos de que ellos, por su propia cuenta, habían aspirado a objetivos similares, objetivos que, sin embargo, se habrían perdido de vista progresivamente. Pero ahora Julio Romano nos muestra, de forma clara, simplemente en sus obras, que había leído a Filóstrato, motivo por el cual menciona e inserta en ellas varias cosas de sus cuadros. Artistas más jóvenes y talentosos de la época moderna, que estaban familiarizados con este espíritu, habrán contribuido mucho, sin duda, al restablecimiento del arte, dotándolo de una vida vigorosa y agradable, único espa-

cio donde puede prosperar. Pero no solo la dificultad, fruto de las transmisiones retóricas, de captar en forma pura lo realmente representado, ha impedido una elaboración feliz de las imágenes de Filóstrato; tan mala, incluso peor, es la confusión en que estos cuadros son mencionados. Si allí ya se necesita de atención y esfuerzo, aquí la confusión es total. Por ello nuestra primera preocupación fue distinguir los cuadros, después dividirlos en secciones diferentes, si bien es cierto que no con el mayor de los rigores. Y así sacamos de manera sucesiva a la luz:

I. *De alto contenido heroico-trágico*, centrados especialmente en la muerte y destrucción de hombres y mujeres de espíritu heroico. Aquí se incluye, para que el mundo no se despueble, II. *Aproximaciones y solicitudes amorosas, sus éxitos y fracasos*. De ahí sigue III. *Nacimiento y educación*. En seguida nos sale al encuentro con fuerza IV. *Hércules*, que abarca un capítulo completo. Los antiguos afirmaban de todos modos que la poesía había partido de ese héroe: “Pues el arte de la poesía se dedicaba antes solo a los dichos de los dioses, y surgió por primera vez con Hércules, el hijo de Alcmena”. También es suyo el carácter más imponente, que ofrece y causa más variaciones. Inmediatamente se une, de la forma más enérgica, V. *Luchar y combatir*. VI. *Cazadores y cazas* se abalanzan entonces de forma atrevida y enérgica. Como agradable distracción, aparecen alineados, con gracia infinita, VII. *Poesía, canto y baile*. La representación de regiones sigue después, encontramos muchos VIII. *Fragmentos de mar y de agua y unos pocos paisajes*. IX. No faltan algunas *naturalezas muertas*.

En el siguiente catálogo solo se indican los objetos de forma breve y sinóptica; la exposición completa de cada uno de ellos se va haciendo paulatinamente. Los números romanos que están marcados detrás de cada cuadro se refieren al primer y segundo libro de Filóstrato. “Jun.” hace referencia a la tradición de Filóstrato el Joven. Igualmente los números arábigos hacen referencia al orden en que aparecen los cuadros en el texto griego. Lo que corresponde a antigüedades hercúlicas y a artistas modernos está igualmente indicado.

ANTIGUA GALERÍA DE LIENZOS

I. DE ALTO CONTENIDO HEROICO, TRÁGICO

1 *Antíloco*, héroe asesinado delante de Troya, llorado por Aquiles, con un gran entorno de amigos que lloran su muerte y compañeros de lucha. II.7.

2 *Memnón*, asesinado por Aquiles, sepultado amorosamente por su madre Aurora. I.7

3 *Escamandro*, las aguas desecadas por Vulcano, su orilla quemada para salvar a Aquiles. I.1.

4 *Meneceo*, héroe moribundo, sacrificado por la patria. I.4.

5 **Hipólito y Fedra*, madrastra que corteja y es rechazada. *Ant. Herc.* T. III. Tab. 15.

5 *Hipólito*, joven, inocente, destruido injustamente por una maldición paterna precipitada. II.4.

6 *Antígona*, hermana, arriesgando su vida para dar sepelio a su hermano. II.29.

7 *Evadne*, mujer de un héroe, muriendo entre llamas para seguir a su esposo. II.30.

8 *Pantia*, esposa, muriendo junto a su cónyuge asesinado. II.9.

9 *Ayax*, el Locrío; héroe invencible, haciendo frente a su ocaso cruel. II.13.

10 *Filoctetes*, solo, héroe que sufre infinitamente. III. (=Jun.) 17.

11 *Faetón*, joven temerario, corriendo hacia la muerte por su arrogancia. I.11.

11 a) *Ícaro*, encallado, lamentado por su padre que se ha salvado, contemplado por pastores pensativos. *Ant. Herc.* T. IV. Tab. 63.

11 b) *Friso y Hele*, hermano, que, en su vuelo mágico sobre el mar, no puede salvar a su hermana de las olas. *Ant. Herc.* T. III. Tab. 4.

12 *Jacinto*, el joven más hermoso, amado por Apolo y Céfiro. III. (=Jun.) 14.

13 *Jacinto*, muerto por amor y envidia. I.24.

13 a) *Céfalo y Procris*, esposa muerta por celos y por el destino. Julio Romano.

14 *Anfiarao*, profeta, resplandeciente en los parajes del oráculo. I.26.

15 *Cassandra*, asesinato de familia. II.10.

16 *Rodogine*, vencedora en todo su esplendor. II.5.

16 a) *Vencedor y diosa de la victoria*, en un trofeo. *Ant. Herc.* T. III. Tab. 39.

17 *Temístocles*, noble representación histórica. II.32.

II. APROXIMACIONES Y SOLICITUDES AMOROSAS, SUS ÉXITOS Y FRACASOS

18 **Venus*, surgiendo del mar, descansando sobre una concha, navegando en la concha. *Ant. Herc.* T. IV. Tab. 3. Repetido a menudo y por doquier.

18 Preludios de los *dioses del amor*. I.6.

19 *Neptuno y Amimone*, el dios corteja a la hija de Dánao, la cual, para sacar agua del río, se acercó al Ínaco. I.7.

19 a) *Teseo* y las niñas salvadas. *Ant. Herc.* T. I. Tab. 5.

19 b) *Ariadna*, abandonada, sola, dirigiendo su mirada consternada al barco que navega y se aleja. *Ant. Herc.* T.II. Tab. 14.

19 c) *Ariadna*, abandonada, consciente de que el barco se ha ido navegando dirigiéndole una mirada lastimosa, bajo la protección de los Genios. *Ant. Herc.* T.II. Tab. 15.

20 *Ariadna*, belleza durmiente, admirada por sus enamorados y su séquito. I.15.

20 a) Exactamente el mismo objeto, reproducido al pie de la letra. *Ant. Herc.* T.II. Tab. 16.

20 d) *Leda*, con el cisne, reproducido innumerables veces. *Ant. Herc.* T.III. Tab. 8.

20 e) *Leda*, en el Eurotas; los dos mellizos acaban de salir de las cáscaras de huevo. Jul. Romano.

21 *Pélope*, como noble. I.30.

22 El mismo objeto, con más seriedad. Jun. 9.

23 *Pélope* conduce a la desposada a casa. I.17.

- 24 Preludio al viaje de los *Argonautas*. Jun. 8.
 25 *Glauco* hace profecías a los Argonautas. II.15.
 26 *Jasón* y *Medea*, pareja tremendamente terrible. Jun. 7.
 27 *Argos*, regreso de los Argonautas. Jun. 11.
 28 *Perseo* se gana a Andrómeda. I.29.
 29 *Cíclope* echa de menos a Galatea. II.18.
 29 a) *Cíclope*, esperanzado en el amor. *Ant. Herc.* T.I. p. 10.
 30 *Pasífae*, artista, al servicio de la locura de amor. I.16.
 31 *Meles* y *Criteis*, surge Homero. II.8.

III. NACIMIENTO Y EDUCACIÓN

- 32 Nacimiento de *Minerva*, se desprende de la cabeza de Zeus y es acogida de forma magnífica por hombres y dioses. II.27.
 33 *Semele*, nacimiento de Baco. La madre muere; el hijo camina a través del fuego hacia la vida más viva. I.14.
 33 a) Educación de *Baco* por faunos y ninfas en presencia de Mercurio. *Ant. Herc.* T. II. Tab. 12.
 34 Nacimiento de *Hermes*, se presenta al punto como travieso y pícaro, entre dioses y hombres. I.26.
 35 Infancia de *Aquiles*, educado por Quirón. II.2.
 35 a) Lo mismo. *Ant. Herc.* T. I. Tab. 8.
 36 *Aquiles*, en Esciros; el joven héroe entre muchachas, apenas reconocible. Jun. 1.
 37 Escena de familia de los centauros. Muy alto sentido artístico. II.4.

IV. HÉRCULES

- 38 El semidiós, vencedor como niño. Jun. 5.
 38 b) Lo mismo. *Ant. Herc.* T.I. Tab. 7.
 39 *Aqueloo*, combate contra Deyanira. Jun. 4.
 40 *Neso*, salvación de Deyanira. Jun. 16.
 41 *Anteo*, victoria con lucha. II.21.
 42 *Hesione*, liberada por Hércules. Jun. 12.
 42 a) El mismo objeto. *Ant. Herc.* T.IV. Tab. 61.
 43 *Atlas*, el héroe acoge sobre sus hombros la bóveda celeste. II.20.
 43 a) *Hilas*, sumergido por las ninfas. *Ant. Herc.* T.IV. Tab. 6.
 43 b) *Hilas*, subyugado por las ninfas. Julio Romano.
 44 *Abdero*, se huele su muerte. Meditado concienzudamente y ejecutado de manera encantadora y emotiva. II.25.
 44 a) *Hércules*, como padre; infinitamente tierno y delicado. *Ant. Herc.* T.I. Tab. 6.
 45 *Hércules*, rabioso; grandes hazañas no recompensadas. II.23.
 45 a) *Hércules*, en casa de Admeto; héroe sibarita en una casa enlutada. W. K. F.
 46 *Tiodamante*, el héroe glotón se regala a costa de un agricultor. II.24.
 47 *Hércules* y los *pigmeos*, valiosa contraposición. II.22.

- 47 a) El mismo objeto; interpretación feliz de Julio Romano.

V. COMBATES Y LUCHAS

- 48 *Palestra*, cuadro grande, enorme; quien lo pueda concebir conceptualmente tendrá toda su vida a salvo en el arte. II.33.
 49 *Arricio*, atleta, falleciendo tras su tercera victoria. II.6.
 50 *Forbas*, un salteador cruel sucumbe ante Febo. II.19.

VI. CAZADORES Y CAZAS

- 51 *Meleagro* y *Atalanta*, caza heroica. Jun. 15.
 51 b) Lo mismo, por Julio Romano.
 52 De nuevo *caza de jabalí*, de infinita belleza. I.28.
 53 *Banquete tras la caza*; de enorme encanto. Jun. 3.
 54 *Narciso*; el cazador extraviado en sí mismo. I.23.

VII. POESÍA, CANTO, BAILE

- 55 *Pan*, sorprendido por las ninfas durante la siesta, atado, escarnecido y maltratado. II.11.
 56 *Midas*, el flácido rey lidio, rodeado de hermosas muchachas, se regocija por haber apresado un fauno. Otros faunos se regocijan también por ello, pero uno yace beodo, inconsciente. I.22.
 57 * *Olimpo*, como muchacho, recibiendo clases de Pan. *Ant. Herc.* T.I. Tab. 9.
 57 *Olimpo*, el muchacho más hermoso, sentado en soledad, hace soplar la flauta; la mitad superior de su cuerpo se refleja en el manantial. I.21.
 57 a) *Olimpo* toca la flauta, un Pan con forma de Sileno lo escucha atentamente. Annibale Carracci.
 58 *Olimpo*, ha dejado a un lado la flauta y canta. Está sentado en un prado lleno de flores, rodeado de sátiros que lo adoran. I.20.
 59 *Marsias* vencido, el escita y Apolo, sátiros y entorno. Jun. 2.
 60 *Anfión*, tocando la lira más graciosa. Las piedras rivalizan por convertirse en muro. I.10.
 61 *Esopo*, la musa de la fábula se acerca a él, lo ciñe y corona, alrededor hay unos animales con forma humana. I.3.
 62 *Orfeo*, cautivando animales, incluso bosques y rocas. Jun. 6.
 62 a) *Orfeo*, espantado (similar a aquel aprendiz de brujo) ante la cantidad de animales que ha encantado. Una idea de valor incalculable, apropiada para el estrecho espacio de la piedra tallada. Gema antigua.
 63 *Píndaro*, el recién nacido yace sobre unas ramas de laurel y mirto bajo la protección de Rea; las ninfas están presentes, Pan baila, un enjambre de abejas rodea al muchacho. II.12.
 64 *Sófocles*, pensativo, Melpómene le ofrece unos regala-

los. Esculapio está al lado, unas abejas revolotean alrededor. Jun. 13.

65 *Venus*, su imagen de marfil rodeada de animales de sacrificio; doncellas vestidas con ligereza y afanándose en el canto. II.1.

VIII. FRAGMENTOS DE MAR, AGUA Y TIERRA

66 *Baco* y los *tirrenos*, mar abierto, dos barcos, en uno Baco y las bacantes, tranquilos y confiados; en el otro, unos piratas violentos, pero que pronto son transformados en delfines. I.19.

67 *Andros*, isla favorecida por Baco. El dios del manantial, en un lecho de hojas de parra, reparte vino en lugar de agua. Su río cruza la tierra, unos que banquetean se arremolinan entorno a él. En la desembocadura del río unos tritones se acercan para tomar parte. Baco, con un gran séquito, visita la isla. I.25.

68 *Palemón*, en la orilla del istmo de Corinto, en un bosquecillo sagrado, el pueblo hace sacrificios. El muchacho Palemón es conducido, dormido, por un delfín, a una gruta de la orilla, preparada para él para acogerlo como un dios. II.16.

69 *Bósforo*, tierra y mar animados por la mayor diversidad y esplendor. I.12.

70 El *Nilo*, rodeado por niños, y con otros atributos. I.5.

70 a) El *Nilo* decreciendo, mosaico de Palestrina.

71 Las *islas*, tierra y agua con sus caracteres, sus productos y sus sucesos. II.17.

72 *Tesalia*, Neptuno fuerza a Peneo a una carrera más rápida. El agua cae, la tierra verdea. II.14.

73 Los *pantanos*, en el espíritu de los anteriores. Tierra y agua, en relación mutua, representados amablemente. I.9.

74 Los *pescadores*; relacionado con el 69. Captura de atunes. I.33.

74 a) *Captura de un delfín*, Julio Romano.

74 b) Similar, para animar aquella representación. *Ant. Herc.* T.II. Tab. 50.

75 *Dodona*, bosquecillo de dioses, con todos los aparejos, habitantes y empleados. II.34.

76 *Banquete nocturno*, cuadro de valor incalculable, difícil de clasificar, quede aquí como propina. I.2.

IX. NATURALEZAS MUERTAS

77 *Xenien*. I.31.

78 *Xenien*. II.26.

78 a) Ejemplos de una satisfacción completa. *Ant. Herc.* T.II. Tab. 56 y ss.

79 Tejidos, ejemplo de la pincelada más delicada y firme. II.29

PRESENTACIÓN COMPLEMENTARIA. Si contemplamos ahora la galería de Filóstrato como un todo ordenado, se nos hace evidente que, a través del descubrimiento de antiguos

cuadros reales, podemos legítimamente convencernos de la veracidad esencial de aquellas descripciones retóricas, y si comprendemos que depende exclusivamente de nosotros enlazar con ellas y completarlas, de manera que el concepto de un arte vivo se torne cada vez más una realidad, encontramos entonces que los grandes modernos también han seguido esta concepción y que nos dejan cuadros maestros de este tipo; así se hacen más fuertes el deseo y la obligación de analizar a partir de ahora caso por caso, y de ofrecer, si no una exposición detallada, al menos unos preámbulos. Por ello, como de todas maneras ya se ha titubeado en exceso, ¡pongámonos manos a la obra sin vacilar!

I

Antiloco. La exigencia fundamental de esta composición ya era conocida por los antiguos, a saber, que muchos caracteres significativos debían unirse en un solo punto, el cual, suficientemente poderoso, los estimulara, por un interés común, a expresar su propia particularidad. En el caso que nos ocupa, ese punto vital es un joven asesinado, llorado de forma general.

Antiloco, al acudir a proteger a su padre Néstor en la batalla, recibió la muerte a manos del africano Memnón. Ahí yace ahora en su belleza juvenil; el sentimiento de haber salvado a su padre envuelve de forma todavía serena sus facciones. Su barba es más que los brotes de barba de un joven, su pelo es amarillo como el sol. Sus ligeros pies yace estirados; por su cuerpo, formado para la velocidad, de aspecto similar al marfil, se desliza ahora la sangre purpúrea que brota de la herida en el pecho.

Aquiles, con rabia y dolor, se arrojó sobre él, jurando venganza contra el asesino, el cual le había privado de su consuelo en la desolación, tras la muerte de Patroclo, y de su último mejor amigo y compañero.

Los señores se encuentran alrededor, participando, cada uno afirmando su carácter. A Menelao se le reconoce por su suavidad, a Agamenón por su divinidad, a Diomedes por su libre osadía, Áyax está de pie, sombrío y obstinado, el Locrio como hombre vigoroso. Ulises resalta por su aspecto pensativo y observador. Parece faltar Néstor. El pueblo guerrero, apoyado en sus lanzas, rodea la asamblea para entonar un canto fúnebre.

Escamandro. Con rápido movimiento, Vulcano se precipita desde las alturas hacia el dios del río. La amplia llanura, donde también se observa Troya, está envuelta en fuego, el cual, similar al agua, fluye corriendo hacia el cauce del río.

El fuego, con todo, tras envolver al dios, se arroja inmediatamente al agua. Ya se han quemado todos los árboles de la orilla; el río, sin cabello, suplica indulgencia al dios, en torno al cual el fuego no aparece amarillo como de costumbre, sino dorado y del color del sol.

Meneceo. Se representa un joven vigoroso, todavía alzado sobre sus pies; pero ¡ay!, ha atravesado su costado con una espada resplandeciente; la sangre fluye, su alma saldrá volando, ya comienza a tambalearse y espera la muerte con



ojos serenos y amorosos. ¡Qué pena da ese divino hombre joven! Su constitución robusta, trabajada de forma habilidosa en el combate, su sano color moreno. Uno querría tocar su pecho alto y arqueado; sus espaldas son fuertes, su nuca firme, su cabellera moderada: el joven no quería, con rizos, parecer afeminado. Sus costillas y costados son de la más hermosa proporción. Lo que se nos permite ver de su espalda, por el movimiento y flexión del cuerpo, es igualmente hermoso y digno de admiración.

¿Preguntas quién es? Reconoce en él al hijo más querido de Creón, el tirano más desdichado de Tebas. Tiresias profetizó que solo cuando muriera en la entrada de la gruta del dragón, la ciudad sería liberada. A escondidas se entrega y se sacrifica a sí mismo. Ahora entiendes también lo que significan la gruta y el dragón oculto. En la lejanía se ve Tebas y los siete que la asaltan. El cuadro está pintado desde una mirada elevada y con ello se introduce una especie de perspectiva.

Antígona. ¡Hermana de un héroe! Con una rodilla en tierra abraza a su hermano muerto, quien, al haber perecido amenazando a su patria, debe corromperse sin recibir sepultura. La noche oculta su gran acción, la luna ilumina su propósito. Con un dolor sordo agarra a su hermano, su rostro permite confiar en que será capaz de dar sepelio a un héroe gigantesco. En la lejanía se ve a los asaltantes asesinados, tendidos

hombre y montura. En forma de venganza, crece sobre el túmulo de Eteocles un granado; más a lo lejos ves a dos, como víctimas que van al sacrificio, enfrentados sobre llamas ardientes, que se rechazan mutuamente; aquel fruto, con su jugo color sangre, sugiere el comienzo de la muerte, ese fuego, con su extraña aparición, sugiere el odio inextirpable de los hermanos, incluso en la muerte.

Evadne. Una pila de madera, hermosamente adornada, tumbada gracias a la fuerza de animales de sacrificio, debe consumir el cuerpo gigantesco de Capaneo. ¡Pero no debe despedirse él solo! Evadne, su esposa, mujer de un héroe, digna del héroe, se adornó con coronas como la más sublime de las víctimas. Su mirada es muy majestuosa; luego, mientras se arroja al fuego, parece llamar a voces a su esposo. Se precipita con los labios abiertos.

Pero ¿quién ha prendido también ese fuego? Dioses del amor, con pequeñas antorchas, están reunidos en torno a la árida pira; ya se enciende, ya humea y desprende llamas; ellos, sin embargo, atienden apesadumbrados a su trabajo. Así un cuadro sublime se suaviza con cierto encanto.

Áyax el Locrio. La delimitación de los caracteres es uno de los rasgos básicos del arte plástico griego, la distribución de las particularidades en un alto círculo de camaradería, sea divino o humano. Pues bien, dado que se considera la piedad

como algo más propio de los héroes que de los demás, y dado que los mejores, tanto ante Troya como ante Tebas, se presentan como sometidos a los dioses, el círculo de la vida precisaba, tanto allí como aquí, de un ser sin dios.

Ese papel fue otorgado al Áyax secundario, que no se somete ni a los hombres ni a los dioses, aunque al final no escapa a su castigo.

Aquí vemos a las espumosas ondas marinas golpeando las rocas socavadas; Áyax se yergue encima, con aspecto terrible, mira a su alrededor, como alguien que se recupera de una embriaguez. Le hace frente Neptuno, terrible, con sus cabellos salvajes, entre los cuales silba una tormenta penetrante.

Continúa su marcha el barco abandonado, quemándose en su parte más interior; en las llamas, como si fueran velas, empuja el viento. Áyax no fija su mirada en ningún objeto, ni en el barco, ni en las rocas; parece guardar rencor al mar. De ninguna manera teme a Poseidón que se abalanza; todavía está de pie, como dispuesto al ataque, sus brazos se estiran poderosos, su nuca se dilata como contra Héctor y los troyanos.

Pero Poseidón agita el tridente y pronto se precipitará en el abismo la roca junto con el obstinado héroe.

Un momento cargado de intensidad trágica: un recién salvado perseguido y destruido por un dios hostil. Todo es así de repente tan movable y pasajero, que se debe contar este objeto entre los más elevados que puede hacer suyos el arte plástica.

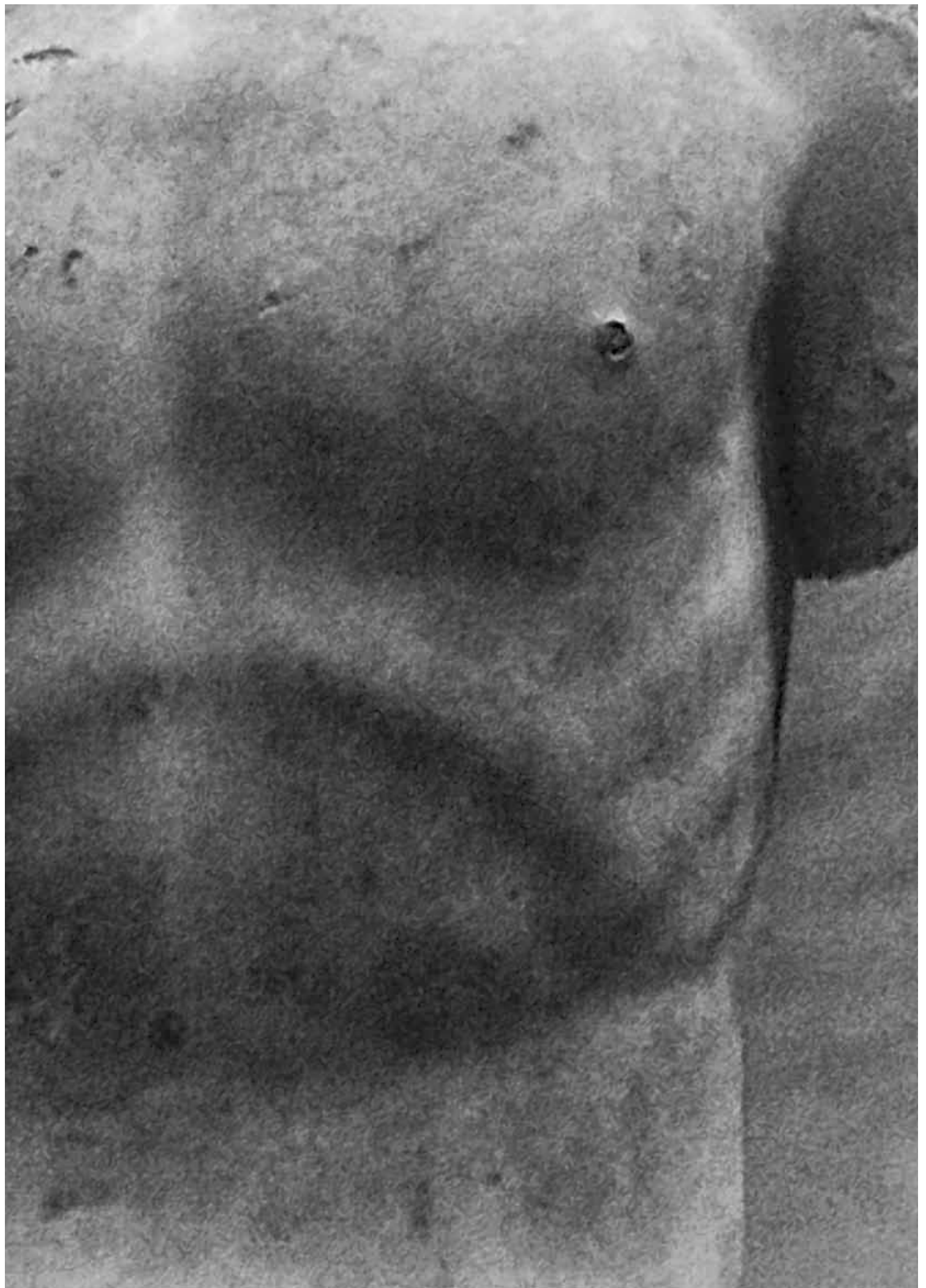
Filoctetes. Sentado en soledad en Lemnos, Filoctetes sufre dolorosamente por una herida demoníaca incurable. Su faz refleja su mal. Unas cejas sombrías presionan sobre unos ojos hundidos, debilitados, que miran hacia abajo; un cabello descuidado, una barba salvaje e hirsuta señalan suficientemente su triste estado; su indumentaria envejecida y su tobillo vendado dicen el resto.

Mostró a los griegos un santuario prohibido y fue castigado por ello.

Rodogune. ¡Reina guerrera! Ha superado con sus persas a los armenios, que habían roto la alianza, y aparece como figura similar a Semíramis. Armada como una guerrera y adornada como una reina, se yergue sobre el campo de batalla; los enemigos han sido abatidos, los caballos ahuyentados, la tierra y el río están teñidos de sangre. La prisa con la que inició la batalla y consiguió la victoria está sugerida por el hecho de que una parte de sus cabellos está recogida con alfileres, la otra en cambio cae libremente formando rizos. Su caballo Nisa está de pie junto a ella, negro sobre patas blancas; también su sublime y redondeada frente es blanca y resoplan sus blancas fosas nasales. La princesa ha concedido a su caballo piedras preciosas, costosas alhajas, y otros muchos adornos, a fin de que esté orgulloso de ello y la porte valerosamente.

Y así como el campo de batalla adquiere un aspecto majestuoso con los torrentes de sangre, de la misma manera la indumentaria púrpura de la princesa lo sublima también todo, no solo a ella misma. Su cinturón, que impide al vestido caer hasta las rodillas, es bello, bello también el vestido interior,





en el cual ves unas figuras bordadas. El vestido de encima, que cuelga desde la espalda hasta los codos, está cosido debajo de la concavidad del cuello, de ahí que la espalda esté tapada y el brazo en parte descubierto, y esta indumentaria en absoluto imita el estilo de las Amazonas. La circunferencia del escudo cubriría el pecho, pero la mano izquierda, introducida a través de la correa del escudo, sostiene una lanza y separa el escudo del seno. Este, gracias al arte del artista, está dirigido con nitidez justamente hacia nosotros, de modo que podemos ver tanto su superficie elevada, más externa y superior, como su superficie interna, más profunda. La lanza ¿no aparece abovedada con oro y con grabaciones de animales? El interior del escudo por donde pasa la mano es púrpura, y su encanto es superado por el del brazo.

Estamos sobrecogidos por la belleza de la vencedora y nos encantaría seguir hablando de ello. ¡Escuchad por tanto! Por su victoria sobre los armenios va a hacer un sacrificio y le gustaría añadir al agradecimiento también una súplica, a saber: poder vencer siempre a los varones como ahora, pues no parece conocer la dicha del amor y del amor correspondido. Pero a nosotros eso no nos debe asustar ni producir rechazo; tanto más detenidamente la contemplaremos ahora. La parte de los cabellos que aún está recogida suaviza, a través de la delicadeza femenina, su aspecto áspero; por el contrario, la parte que le cae aumenta su ferocidad masculina. Esta parte es más dorada que el oro, la otra, tras una contemplación correcta de los cabellos entrelazados, de un color un poco más oscuro. Las cejas se elevan encantadoras justo por encima de la nariz, y se acumulan, con increíble encanto, en torno a la pupila de los ojos. De estos obtiene la mejilla su primer verdadero sentido, y encanta con su aspecto sereno. Pues la mejilla es el asiento de la serenidad. Los ojos van del gris al negro, adquieren su serenidad por la victoria trabajada, por la belleza de la naturaleza, por la majestuosidad de la princesa. La boca es blanda e incita al disfrute del amor, los labios de un rosa floreciente, y uno igual que el otro; la separación entre ellos, moderada y suave, entona una plegaria ritual por la victoria.

Si eres capaz de apartar tu vista de ella, entonces ves por aquí y por allá prisioneros, signos de victoria, y todo lo que implica una batalla ganada, y así te convences de que el artista no olvidó dar a su cuadro toda su plenitud y perfección.

II

Preludios de los dioses del amor. En la contemplación de este cuadro animado y sereno no os dejéis extraviar, en primer lugar, ni por la belleza del bosquecillo frutal ni por el vivo movimiento de los muchachos alados, sino contemplad sobre todo la estatua de Venus bajo un peñasco socavado, del cual brota sin cesar el manantial más alegre. Allí se han alzado las ninfas, en agradecimiento a que la diosa las ha destinado a ser madres dichosas, madres de los dioses del amor.

Como ofrendas le dieron ellas además, como reza esa inscripción, un espejo de plata, una zapatilla dorada, alfileres de oro, todo lo que corresponde al adorno de Venus. También los dioses del amor le traen como regalo las primicias de

las manzanas; la rodean y le suplican: ¡que el bosquecillo empiece enseguida a florecer y porte frutos!

El jardín situado delante está dividido en graciosos bancos, recortados por caminos de libre acceso; en la hierba se puede organizar una carrera; también hay lugares tranquilos para dormir. De las altas ramas cuelgan manzanas doradas, enrojecidas por el sol, que atraen hacia sí enjambres enteros de dioses del amor. De azul marino, rojo púrpura y oro, vuelan a lo alto hacia los frutos de las relucientes ramas. Han colgado de ellas aljabas y flechas, para aumentar la riqueza de la visión.

Vestidos variopintos, de miles de colores, yacen en la hierba; no necesitan coronas, pues ya están suficientemente coronados con sus cabellos rizados. No menos llamativos son los canastos para recoger la fruta; brillan con sardónice, esmeralda, perlas auténticas. Todo ello son obras maestras de Vulcano.

Dejemos ahora a la multitud bailar, correr, dormir o disfrutar de las manzanas; dos parejas de los más hermosos dioses del amor exigen ahora toda nuestra atención.

Aquí el artista parece haber fundado una imagen plástica de la amistad y el amor correspondido. Dos de esos hermosos muchachos se arrojan mutuamente manzanas; comienzan por primera vez a amarse el uno al otro. Uno besa la manzana y la arroja al otro, que la recoge y se ve que va a besarla de nuevo y a devolver el lanzamiento. Una broma tan animada significa que por primera vez se incitan al amor.

La otra pareja se lanza flechas mutuamente, no con miradas hostiles; más bien parece que uno ofrece el pecho al otro, para que lo pueda alcanzar con más seguridad. Piensan sumergir la pasión en lo más profundo de su corazón. Ambas parejas se dedican a sus asuntos, al margen de los otros, en soledad y libertad.

Pero una pareja de enemigos está rodeada por una multitud de espectadores, los combatientes luchan uno con el otro de forma acalorada. Uno ya ha echado por tierra a su contrincante y vuela sobre su espalda para atarlo y reducirlo; sin embargo, el otro echa mano de algún valor, se esfuerza por enderezarse, aparta la mano de su contrario de su cuello, al tiempo que le retuerce un dedo hacia fuera, de modo que los otros dedos deben seguirlo y ya no pueden cerrarse. Pero el dedo retorcido le duele al luchador tanto que intenta morder en la oreja a su pequeño contrincante. Como él, viola con ello las reglas de la lucha, se enfadan los espectadores y le arrojan manzanas.

El motivo para el más animado de los movimientos lo ofrece, sin embargo, una liebre. Estaba sentada bajo los manzanos y comía los frutos caídos; algunos, ya roídos, debía dejarlos: entonces los traviosos la asustan con palmadas y gritos, y haciendo ondear un vestido, la ahuyentan. Algunos vuelan en torno a ella, ese corre detrás y, cuando piensa agarrar a la fugitiva, el hábil animal se da la vuelta hacia el otro lado. Aquel la coge por la pata, pero se le escapa de nuevo, y todos los compañeros de juego ríen por ello. Mientras continúa la caza, entre los perseguidores, unos caen de costado, otros hacia delante, otros con las manos extendidas. Todos yacen en la posición en la que se vio frustrada su caza del animal para sugerir la velocidad de la acción. Pero ¿por qué no le disparan si tienen armas a mano? ¡No! Quieren

capturarla viva para dedicarla a Venus como una ofrenda simpática: pues esta especie, siempre en celo y fértil, es preferida por la diosa.

Neptuno y Amímone. Dánao, quien retuvo rigurosamente a sus cincuenta hijas en las labores del hogar, a fin de que, en aislado círculo, lo sirvieran a él y se mantuvieran a sí mismas, había distribuido entre ellas, según antigua costumbre, las diversas ocupaciones. Amímone, tal vez la más joven, estaba encargada de ir a buscar el agua diaria, pero no de forma cómoda, de alguna fuente que estuviera situada en las proximidades, sino que debía caminar, lejos de su casa, hasta allí donde Ínaco, el río, se une con el mar.

También hoy volvió allí. El artista le confiere una figura ruda, poderosa, como conviene a la hija de un gigante. Morena es la cabeza de ese cuerpo fuerte, tocado por los penetrantes rayos del sol, a los que ella se ve obligada a exponerse una y otra vez por los penosos caminos. Pero hoy no se encuentra con que las aguas del río pasen plácidamente al mar; olas del océano se abalanzan impetuosas. Pues los caballos de Neptuno han acercado al dios con sus pies nadadores.

La doncella se espanta, se le cae de la mano el cubo, está de pie, temerosa, como alguien que se dispone a huir. Pero no te alejes, sublime muchacha, ¡mira!, el dios no mira con rostro salvaje, como cuando da órdenes a las tormentas; amigable es su faz, encanto se desprende de ella, como un atardecer sobre un océano en calma. Confía en él, no temas la mirada cautelosa de Febo, no temas la orilla desprovista de sombras y parlanchina, pronto se encabritará la ola y bajo una bóveda esmeralda el dios gozará cuando te reclines en la púrpura sombra. ¡Tú no debes quedar sin recompensa!

Sobre el acierto del cuadro no podemos decir mucho; pero dado que nosotros señalamos al futuro, nos permitimos algún comentario más allá del mismo. La dureza con la que Dánao educa a sus hijas hace verosímil aquella acción, propia más de un espíritu esclavo que de uno cruel, por la que todas ellas asesinaron a sus esposos en la noche de bodas. Amímone, para quien la dicha del amor no era desconocida, indulta al suyo, y por esa clemencia, e igualmente por la gracia del dios, se ve libre de ese castigo que es impuesto a sus hermanas para la eternidad. Ellas ejecutan ahora la tarea, propia de muchachas, consistente en extraer el agua, pero sin éxito alguno. En lugar de la vasija dorada de la hermana a ellas se les entrega, en sus manos impotentes, cascotes rotos y cortantes.

Teseo y las salvadas. Afortunadamente, aunque sin duda fruto de una gran desgracia, este cuadro se nos ha conservado no en su mera presentación oratoria; aún se le puede contemplar con los ojos entre los tesoros de los Portici, y es conocido de forma generalizada en un grabado de cobre. Con un color de piel moreno se yergue ante nuestros ojos el joven héroe, fuerte y esbelto, poderoso y ligero. Nos parece gigantesco, porque sus compañeras de desdicha, las ahora salvadas, son representadas como niñas, subordinadas de forma simbólica a la figura principal, gracias a la sabiduría del artista. Ninguna de ellas sería capaz de blandir la maza y de medirse con el monstruo que yace bajo los pies del vencedor.

Incluso a esa edad necesitada de ayuda conviene también el agradecimiento, conviene agarrar la mano salvadora, besarla, abrazar las rodillas del poderoso, halagarlo con familiaridad. También hay una divinidad, en realidad solo a medias conocida, visible en el espacio superior, para sugerir que nada heroico acontece sin la intervención de una alta divinidad.

Aquí no nos abstenemos de hacer un comentario más comprometido. La fuerza y eficacia propias de la poesía, así como del arte plástico, residen en el hecho de que crean figuras principales, y todo lo que las rodea, incluso lo más digno, lo representan subordinado. De esta manera atraen la mirada hacia un punto medio, desde donde el todo queda irradiado y, con ello, se garantiza una invención y una composición afortunada e inteligente de un único y verdadera poema.

La historia, por el contrario, actúa de una manera completamente diferente. De ella se espera justicia; ella puede, incluso debe, antes bien amortiguar que elevar el esplendor del protagonista. Por ello extiende luces y sombras sobre todos, destaca incluso al más pequeño de los participantes, para que también a él le corresponda la porción debida de gloria.

Ahora bien, si por un amor mal entendido a la verdad, exigimos de la poesía que sea justa, la destruimos al punto, de lo cual Filóstrato, a quien tanto hemos de agradecer, nos transmite el más claro ejemplo en su *Libro de héroes*. Su demoníaco Protesilao censura precisamente a Homero por haber callado los méritos de Palamedes y haber resultado así igual de culpable que el criminal Ulises, quien de forma páfida deja a un lado al excelente héroe de la paz y la guerra, arriba mencionado.

Aquí se ve la transición de la poesía a la prosa, que tiene lugar al dar rienda suelta a la fantasía y permitirle andar errante sin ley alguna, para ponerse al servicio, bien de la verdad, bien del entendimiento, según convenga. Incluso las obras completas de nuestro Filóstrato corroboran la verdad de esta afirmación. Ya no es poesía y no pueden prescindir del poema.

Ariadna. Ejemplo hermoso, quizás único, donde se representa una sucesión de hechos, sin que se suprima por ello la unidad del cuadro. Teseo se aleja, Ariadna duerme tranquila, ya entra en escena Baco, como compensación cariñosa de la pérdida que ella todavía desconoce. ¡Qué variedad característica a partir de una sola leyenda! Teseo, con sus atenienses que reman impetuosamente, gana ya, añorante de su hogar, el alto mar; su aspiración, su dirección, sus miradas, están apartadas de nosotros, solamente vemos las espaldas; sería en vano detenerlos.

En el más silencioso contraste, Ariadna yace sobre unos peñascos cubiertos de musgo, duerme, sí, incluso ella misma es el sueño. El pecho redondo, la parte superior del cuerpo desnuda, atraen el ojo. ¡Y qué grácilmente el cuello y la garganta transitan hacia la cabeza inclinada hacia atrás! El hombro derecho, la mano, el costado, se ofrecen asimismo al observador, por el contrario la mano izquierda descansa sobre el vestido, para que el viento no lo enrede. El aliento de esa boca juvenil, ¡qué dulce debe de ser! Si olerá a uvas o a manzanas, pronto lo experimentarás tú, dios que te aporrimas.



También lo merece: pues el artista solo le permite mostrarse adornado con amor; lo engalanan una túnica púrpura y una corona de rosas en la cabeza. Ebrio de amor, todo su deleite, tranquilo en plenitud, asombrado por la belleza, se sumerge en ella. El astuto y hábil artista deja de lado todo otro signo que haga fácilmente reconocible a Dioniso. Desechados son, como impropios, el vestido de flores, las delicadas pieles de corzo, los tirsos; aquí solo queda el tierno amante. También el entorno se comporta en consonancia: esta vez las bacantes no hacen resonar sus metales, los faunos se abstienen de sus flautas, incluso Pan modera sus saltos, para no despertar a la durmiente antes de tiempo. Pero si abre sus ojos, ya se regocija ella con la compensación de la pérdida, disfruta de la presencia divina, antes de saber de la marcha de su infiel. ¡Qué dicha te embargará, niña bien cuidada, cuando el amigo te conduzca, más allá de esta orilla del acantilado, de aspecto árido, a las colinas de vid, cultivadas y plantadas, donde, por los caminos de sarmientos, rodeada del más alegre servicio, disfrutes por primera vez de la vida, vida que no acabarás, sino que disfrutarás en el ubicuo cielo, observándonos a nosotros desde la estrellas en eterna amistad!

Prólogo al viaje de los Argonautas. En el vestíbulo de Júpiter juegan Amor y Ganimedes, fácilmente reconocibles, el primero por su moneda frigia, el segundo por su arco y sus alas, aunque por su carácter se diferencian todavía más. Se distinguen claramente por el juego de dados que están practicando en el suelo. Amor ya se puso de pie de un salto, mofándose arrogantemente del otro. Por el contrario Ganimedes, que acaba de perder uno de los dos huesecitos que le restaban, arroja en medio el último, temeroso y preocupado.

Sus facciones se acomodan perfectamente a este estado de ánimo, la mejilla triste y hundida, el ojo dulce pero sumergido en la aflicción. Lo que el artista quiso sugerir con ello no queda oculto en absoluto a los que saben.

Después se alzan a su lado tres diosas, que nadie confundirá. Minerva, con el armamento que le es congénito, dirige la vista hacia delante, con sus ojos azules, por debajo de su casco, con su mejilla masculina enrojecida como es propio de una doncella. También a la segunda se la conoce enseguida. Agradece a su cinturón irrompible su sonrisa eternamente dulce y encantadora, que embelesa incluso en el lienzo. Juno por el contrario se hace evidente por su ser serio y majestuoso.

Pero ¿quieres saber qué es lo que motiva esa asamblea asombrosa? Entonces mira desde el Olimpo, donde ello tiene lugar, hacia la ribera, que está representada abajo. Allí ves, tumbado en un alto caño, a un dios del río, de faz salvaje, su cabello, espeso y enredado, su barba cayendo de forma ondulada. Pero el torrente no brota de una urna, sino que, surgiendo violentamente alrededor, muestra las muchas desembocaduras con las que se precipita al mar.

Aquí, en Fasis, han arribado los cincuenta Argonautas, después de haber atravesado en barco el Bósforo y las rocas eternamente móviles; se dan mutuamente consejos. Mucho ha sucedido, todavía queda mucho por hacer.

Pero, dado que el barco y la empresa son queridos y apreciados por toda la asamblea de dioses, en el nombre de todos, las tres diosas vienen a suplicar al dios del amor que él, promotor y destructor de los grandes hechos, se muestre esta vez propicio y se sirva de Medea, la hija de Eetes, para bien de Jasón.

Pero para persuadir a Amor y apartarlo del juego de niños, la madre, venciendo a su propio hijo con sus encantos, le tiende una exquisita pelota de juego, y le asegura que el propio Júpiter, de niño, se ha deleitado con ella. Tampoco es la pelota indigna de ningún dios, y el imaginativo artista, fruto de una especial reflexión, la ha representado como si estuviera formada de cintas entretrejidas. Pero la costura no la ves, debes imaginarla. Alternan círculos dorados y azules, de modo que, arrojada a lo alto y girándose por completo, brilla como una estrella. Ya se ha cumplido también el propósito de las diosas; Amor aparta de sí los huesecitos del juego y se cuelga del vestido de su madre; desea el regalo enseguida, y por el contrario lamenta tener que ejecutar de inmediato los deseos de ella.

Glauco, dios del mar. El Bósforo y las Simplégades ya quedan tras el barco. Argos se abre paso por la travesía central del Ponto.

Orfeo apacigua con su canto el mar que le presta oídos. El cargamento del vehículo es, sin embargo, valioso, pues transporta a los Dioscuros, a Hércules, a los hijos de Éaco, a los hijos de Bóreas y a todo lo que de semidioses florecía en aquel tiempo. Pero la quilla del barco es fiable, segura y adecuada a dicha carga: pues la trabajaron con roble profetizador, de Dodona. No le eran del todo desconocidos ni el lenguaje ni el espíritu de los profetas. Ahora en el barco veis un héroe, que se distingue como jefe, sin duda ni el más eminente ni el más fuerte, pero joven, alegre y audaz, de rizos rubios y que se granjea simpatías. Es Jasón, que navega para conquistar el vellocino de oro del carnero, esa criatura asombrosa que trasportó por los aires, al otro lado del mar, a los hermanos Frixo y Hele. Dura es la tarea que recae sobre el joven héroe: le acontece una injusticia, lo apartan del trono paterno y solo a condición de que arrebatase aquel tesoro al más cauteloso de los dragones-guardianes retornará al reino que le corresponde en herencia. Por ello se ha puesto en marcha todo ese conjunto de héroes, entregado y sometido a él. Tifis sostiene el timón, Linceo, el inventor de tal arte, en la parte delantera, escruta, con irradiaciones más poderosas que el propio sol, la más remota lejanía, descubre las orillas más recónditas y observa bajo el agua cada roca que amenace peligro. Pero precisamente esos ojos penetrantes del cauteloso varón parecen delatarnos un horror; mira hacia una aparición terrible que de forma inmediata, inesperada, surge impetuosa de las olas. Los héroes, todos ellos estupefactos, abandonan su trabajo. Solo Hércules continúa el viaje, golpeando el mar; lo que para los demás parece un prodigio, para él son cosas conocidas. Acostumbrado a trabajar infatigablemente, continúa poderoso hacia delante, ahora tanto como antes, sin inquietarse por lo que acontece a su alrededor.

Todos observan ahora a Glauco, que se alza del mar. Otrora pescador, disfrutó, indiscreto, de las algas y plantas marinas; las olas lo destrozaron y lo arrastraron, como un pez, junto a los peces. Pero la parte humana que le quedó fue agraciada, conoce cosas del futuro y ahora se alza hacia los Argonautas para anunciarles sus destinos. Contemplamos su figura: sus rizos, su barba, chorrean, el agua marina riega su pecho y sus hombros, para sugerir la rapidez con la que se elevó.

Sus cejas son fuertes, apelonadas. Su poderoso brazo se ha ejercido vigorosamente, con él empuña siempre las olas y las somete a él. Su pecho está cubierto de espeso pelo, el musgo y la hierba marina se entrelazan en él. En la parte inferior del cuerpo se ven los signos de una figura escamosa de pez, y cómo se haya formado el resto, nos lo permite adivinar la cola, la cual, por detrás, se alza impetuosa del mar, se enrosca en su costado y, en su parte encorvada y que concluye en forma de media luna, refleja el color del mar. En torno suyo pululan los alciones. También ellos cantan los destinos de los hombres, pues también ellos fueron transformados para anidar y suspenderse sobre las olas y por encima de ellas. El mar parece participar de su queja y Orfeo prestar oídos a su tono.

Jasón y Medea. Esta pareja de enamorados, que se halla aquí de pie, el uno frente a la otra, da motivo para algunas consideraciones; nos preguntamos inquietos: ¿se supone también que esos dos están felizmente enlazados en matrimonio? ¿Quién es ella, que levanta la frente, tan pensativa, por encima de los ojos, que insinúa una profunda reflexión sobre sus cejas? El pelo adornado a la manera de una sacerdotisa, en su mirada no sé si hay una expresión de enamoramiento o de entusiasmo. ¡En ella creo reconocer a una Helíade! Es Medea, la hija de Eetes, junto a Jasón, para quien Eros ganó su corazón. Pero ahora parece extraordinariamente pensativa. En qué medita con tanta pasión, no sabría decirlo; pero sí se puede afirmar: su espíritu está intranquilo, su alma atormentada. Está ensimismada por completo, sus ocupaciones son interiores; sin embargo no está adaptada a la soledad: pues su vestimenta no es de las que utiliza para ceremonias sagradas de magia, para gozar del terrible trato con las violencias superiores; en esta ocasión aparece ella como conviene a una princesa que va a presentarse ante la multitud.

Jasón, por su parte, presenta un rostro agradable, no carente de fuerza varonil; su ojo dirige una mirada seria hacia delante, por debajo de las cejas; sugiere convicciones elevadas, desprecio de todos los obstáculos. Un cabello amarillo dorado se agita alrededor de su cara, una fina pelusa brota alrededor de su mejilla; ceñido con cinturón está su amplio vestido, de sus hombros cae una piel de león; está de pie, apoyado sobre su lanza. La expresión de su rostro no es arrogante, más bien humilde, pero al tiempo de plena confianza en sus fuerzas. En medio de ambos, Amor compite en su contribución al acabado de esta obra de arte. Con los pies entrecruzados, se apoya en su arco, ha vuelto del revés la antorcha y la ha inclinado hacia la tierra, para sugerir la desgracia que amenaza esa unión.

El regreso de los Argonautas. Este cuadro, hijo mío, no necesita, desde luego, de ninguna interpretación, te la puedes hacer tú mismo, sin esforzarte: pues esa es la ventaja de las representaciones cíclicas, que una refiere a la otra, que uno se encuentra de nuevo en una región conocida, con las mismas personas, solo bajo diferentes circunstancias.

Aquí reconoces de nuevo a Fasis, el dios del río, su corriente se precipita, como antes, hacia el mar. Pero esta vez conduce a Argos, el barco, hacia abajo, hacia la desemboca-

dura. Las personas que transporta, las conoces todas. También está aquí Orfeo, quien con su música de cuerda y su canto incita a los compañeros a un poderoso golpe de remo. Sin embargo apenas precisan de dicho estímulo; todos los brazos se concentran, con todas sus fuerzas, en superar en velocidad al río que se precipita hacia abajo; bien conscientes son ellos de todos los peligros que les amenazan por la espalda.

En la parte trasera del barco se yergue Jasón, con su hermoso botín; sostiene como siempre su lanza, armado para la defensa de su amada; pero ella no se yergue, como habitualmente la conocemos, señorial y augusta, llena de valor y de porfía; sus ojos, dirigidos hacia abajo, están llenos de lágrimas. El temor por la acción cometida y la reflexión sobre el futuro parecen ser sus ocupaciones. En sus rasgos se expresa la meditación, como si considerara detenidamente en su alma cada uno de los pensamientos enfrentados, como si detuviera la mirada sobre cada detalle.

En tierra ves la descomposición de lo único que aún podría resultarte enigmático. En torno a un alto abeto hay un dragón herido y golpeado reiteradas veces, su pesada cabeza, hundida, no obstante, en el suelo; Medea lo ha adormecido y fue conquistado el vellocino dorado. Pero ya Eetes ha descubierto la traición, contemplas al airado padre sobre una cuadriga de guerra. El hombre es grande, se destaca por encima de los otros, provisto de una armadura gigantesca. Su rostro refule de ira, fuego brota de sus ojos. Encendida está la antorcha en su mano derecha, sugiriendo su deseo de hacer consumir en llamas el barco y los marineros. En la parte trasera del carro se colocó una lanza, también esta arma funesta presta a ser empuñada por su mano. El aspecto salvaje del agresor se acrecienta por la violencia con que avanzan los caballos; sus fosas nasales están muy abiertas, la cerviz la proyectan hacia lo alto, sus miradas rebosan valor, como siempre, pero ahora especialmente, ya que están excitados; jadean desde lo más profundo de su pecho, por los cardenales que les han ocasionado los golpes de Absirto, quien conduce a su padre Eetes. El polvo que levantan les oscurece el aire.

Perseo y Andrómeda. ¿Y no son de un color rojo sangre esas olas que bañan la orilla? ¿La costa será de los indios o de los etíopes? Y aquí, en la más extraña de las tierras, ¿qué viene a hacer el joven griego? Una extraña lucha ha tenido lugar aquí, eso lo vemos. Del mar etíope se precipita a menudo a la tierra un dragón marino demoníaco, para dar muerte a rebaños y hombres. Se le ofrecieron víctimas en sacrificio y ahora también Andrómeda, la hija del rey, que aparece por ello atada, desnuda, en los peñascos. Pero ya no tiene nada que temer, la victoria se ha logrado, el monstruo yace revolcado en la orilla y son los arroyos de su sangre los que colorean el mar.

Perseo se precipitó allí, acuciado por los dioses, con el favor divino, admirablemente armado, pero con todo no tenía puesta la confianza solo en sí mismo; llamó en su ayuda a Amor, para que revoloteara en torno a él y lo asistiera durante la lucha en el aire, cuando él debía tan pronto disparar contra el monstruo, tan pronto alejarse prudentemente de él. A ambos por igual, al dios y al héroe, corresponde la re-

compensa de la victoria. También da un paso hacia adelante Amor, en su majestuosa grandeza juvenil, para desatar las ligaduras de Andrómeda, no con esa calma y serenidad divinas que le son habituales, sino como agitado y respirando profundamente, fruto de un gran esfuerzo ya llegado a su fin.

Andrómeda es bella, peculiar como etíope, dada su piel blanca, pero todavía más admiración despierta su figura. No son las muchachas lidias más suaves y tiernas, ni las atenienses de apariencia más orgullosa, tampoco las espartanas más fuertes.

Pero su belleza se ve especialmente realizada por la situación en la que se encuentra. No puede creer que haya sido tan felizmente liberada, con todo ya dirige su mirada a Perseo para sonreírle.

Pero el héroe yace no muy lejos de allí, sobre la fragante yerba, donde caen las gotas de sudor. Aparta la cabeza de Medusa, para que no petrifique a nadie que pueda mirarla. Pastores nativos le alcanzan leche y vino. Para nosotros es una contemplación curiosa y divertida la de estos etíopes de tez negra, ver cómo se ríen mostrando los dientes y cómo se alegran de corazón, en su mayor parte similares en sus rasgos los unos a los otros. Perseo les deja hacer, se apoya sobre el brazo izquierdo, se levanta respirando y contempla solo a Andrómeda. Su manto flota con el viento, es de un color púrpura subido, salpicado con gotas de sangre oscuras, que han brotado de la lucha con el dragón.

Para pintar sus hombros tan atinadamente, el artista ha tomado como modelo aquéllos de marfil de Pélope, pero solo en cuanto a la forma: pues el combate no ha hecho más que acentuar, ya antes lo tenían, el color carne vivo de éstos. Las venas están doblemente realzadas, pues, tras la más acalorada de las luchas, el héroe siente ahora una nueva emoción amorosa al contemplar a Andrómeda.

Cíclope y Galatea. Aquí observas, hijo mío, el acantilado de una isla, ciertamente escarpada y montañosa, pero sin duda dichosa, pues ves, en los valles y en los espacios adyacentes, vendimiarse y cosechar el trigo. Pero esos hombres no han plantado ni sembrado, sino que todo les crece por sí mismo, según la voluntad de los dioses, como por una especie de favor poético.

También, en los lugares más altos y empinados, ves cabras y ovejas pastar apaciblemente. Pues los lugareños aman también la leche, tanto fresca como cuajada, como bebida y como comida.

¿Preguntas ahora qué pueblo estamos viendo? Son los rudos cíclopes, que no han construido casas, sino que pasan su vida solos en las grutas de la montaña; por ello tampoco comparten ninguna actividad, solo se reúnen para alguna liberación.

¡Pero dejemos todo eso de lado! Dirijamos nuestra vista al más salvaje entre ellos, al que está aquí sentado, Polifemo, hijo de Neptuno. Sobre su único ojo se extiende, de oreja a oreja, una ceja en forma de arco, sobre la boca abierta de par en par hay una nariz ancha; los colmillos sobresalen hacia abajo desde la comisura de los labios, su cabello espeso apunta a todas partes, tieso como agujas de abeto; en pecho, vientre y muslos, es oscuro como el humo. Por dentro, a la manera de un lobo, tiene hambre de carne humana; pero

ahora se abstiene de ello, está enamorado, le gustaría sobremanera aparecer como bien educado, y se esfuerza por dar la impresión, al menos, de ser amable. Pero su mirada permanece siempre terrible, su aire amenazante no se deja suavizar, a la manera de los animales salvajes, que, aun cuando obedecen, no dejan por ello de mirar de forma feroz en todas direcciones.

Ahora bien, la prueba más evidente de cuánto desea resultar agradable, la da su comportamiento actual. A la sombra de una encina sostiene una flauta bajo su brazo y la deja descansar, pero canta a Galatea, la bella del mar, que juega allí abajo sobre una ola; hacia allí dirige su mirada anhelante, canta su blanca piel, su proceder alegre y vivo. Para él, excedería ella en dulzura a todos los racimos de uva. También con regalos le gustaría seducirla: dos corzos y dos de los más adorables osos ha criado para ella. Tal apremio, tal anhelo, aniquila todo otro cuidado habitual; esas ovejas dispersas son las suyas, no les presta atención, no las cuenta, ya no mira hacia tierra, su mirada está únicamente puesta en el mar.

La vasta superficie marina se remueve tranquila bajo el carro de la hermosa; a su lado aparecen cuatro delfines inquietos, tirando juntos hacia delante, animados por un solo espíritu; unos jóvenes tritones femeninos les ponen brida y bocado para amortiguar sus traviesos saltos. Pero ella se alza sobre el carro que tiene forma de concha; el atuendo púrpura, un juego de los vientos, se ahueca sobre su cabeza a la manera de una vela, y al tiempo la cubre con una sombra; por ello refulge sobre su frente un destello rojizo, sin superar con todo el rojo de sus mejillas. Céfiro no intenta jugar con sus cabellos, parecen estar mojados. El brazo derecho, en forma de arco, descansa ligeramente, con sus delicados dedos, sobre su grácil cadera; su codo nos deslumbra con su blanco rojizo, los músculos del brazo se dilatan suavemente como pequeñas olas del mar, el pecho se alza hacia delante, ¡quién querría subestimar la perfección de sus muslos! Pierna y pie, girados, se mueven sobre el mar, la planta toca el agua de forma completamente silenciosa, para sugerir un movimiento de timón. ¡Pero, arriba, los ojos, cada vez nos atraen más! Son dignos de admiración, delatan una mirada muy aguda e ilimitada, que se extiende más allá del extremo del mar.

Es importante para nosotros cotejar esta descripción con lo que han hecho, utilizando este mismo motivo, Rafael, Carracci y otros. Una comparación tal nos abrirá las puertas del espíritu antiguo y del moderno, ambos, en su diferencia, completamente dignos.

Meles y Criteis. La ninfa de la fuente Criteis ama a Meles, dios del río; de ambos, de origen jonio, ha nacido Homero.

Meles, representado en su más temprana juventud. De su fuente, cuya salida al mar en seguida se ve, la ninfa bebe sin sed; sorbe el agua y parece charlar con la ola arrulladora, al tiempo que se le deslizan lágrimas llenas de amor. Pero el río le corresponde en su amor y se regocija con ese tierno sacrificio. En el cuadro la belleza central es la de Meles. Amante de las flores, como corresponde a sus tiernos años, descansa sobre crocos, lotos y jacintos; él mismo es representado como un joven, de complexión delicada y buenos

modales; podría decirse que sus ojos meditan algo poético. Su mayor encanto se muestra en el hecho de que no despiden el agua de forma violenta, como podría hacerlo un linaje de fuentes, rudo y mal educado, sino que, al conducirla con su mano hacia la superficie de la tierra, deja que el agua que brota suavemente se escurra entre sus dedos, como un agua destinada a despertar sueños de amor.

Pero ¡no es un sueño, Criteis!, pues tus discretos deseos no han sido en vano: pronto se erguirán las olas y, propiciando el amor, te ocultarán a ti y al dios bajo su bóveda púrpura y verde. ¡Qué bella es la muchacha, qué delicada su figura, jonia en todo! El pudor adorna su figura y ese simple rubor es suficiente para sus mejillas. El cabello, recogido tras la oreja, está adornado con una cinta púrpura. Mira con tanta dulzura y sencillez que también las lágrimas acrecientan esa suavidad. Más hermoso es su cuello sin adorno y, si contemplamos las manos, encontramos unos dedos delicados, largos, tan blancos como el antebrazo, que resulta todavía más blanco bajo un vestido blanco; así se muestra también un pecho bien formado.

Pero ¿qué vienen a hacer aquí las Musas? No resultan extrañas en la fuente de Meles, pues ya acompañaron hasta aquí, en forma de abejas, a la flota de las colonias atenienses. Pero, cuando en el presente bailan gráciles en este lugar, entonces se aparecen como alegres Parcas que van a celebrar el alentador nacimiento de Homero.

III

Nacimiento de Minerva. Ves reunidos en el Olimpo a todos los dioses y diosas, ni siquiera faltan las ninfas de los ríos. Todos están admirados al contemplar a Palas completamente armada, que acaba de saltar de la cabeza de Zeus. Vulcano, quien ha ejecutado la tarea, está de pie y parece procurarse el favor de la diosa, su herramienta en la mano, brillante y con los colores del arco iris. Zeus respira con alegría, como alguien que ha asumido una pesada tarea para obtener un gran provecho, y, orgulloso de una hija tal, la observa con gran atención. También Juno, sin celos, la mira con afecto, como si fuera su propia hija.

Abajo, más alejados, se representan los atenienses y los rodios, sobre dos baluartes, en tierra firme y en una isla, portando ya ofrendas a la diosa recién nacida; los rodios solo unas incompletas, sin fuego, los atenienses con fuego y con suficiente aparato, de lo cual se ha pintado aquí un humo brillante, que parece realmente alzarse con buen olor. Por eso también la diosa avanza hacia ellos, como considerándolos los más sabios. Pero al mismo tiempo Zeus tiene en cuenta a los rodios, por ser los primeros en haber reconocido a su hija: se dice que después él ha vertido una gran nube de oro sobre sus casas y calles. Por ello se cierne por aquí también Pluto, precipitándose desde las nubes hasta esos edificios, completamente dorado, para sugerir el material que distribuye.

Nacimiento de Dioniso. Una extensa nube de fuego cubre la ciudad de Tebas y truenos y rayos envolvieron con gran violencia el palacio de Cadmo. Pues Zeus ha consumado

su visita mortífera junto a Semele. Ella ya ha desaparecido y Dioniso ha nacido en medio del fuego. Su efigie, similar a una sombra oscura, se alza contra el cielo; pero el muchacho-dios se precipita fuera del fuego y, más brillante que una estrella, oscurece las ascuas, que aparecen oscuras y mortecinas. De forma asombrosa la llama se parte en dos, se conforma como una agradable gruta; pues la hiedra, rica en racimos, crece por todo alrededor. La cepa, entrelazada alrededor de varas de tirso, surge voluntariosa de la tierra; en parte brota en medio de las llamas, lo cual no debe ser motivo de asombro: pues, para conceder una gracia al dios, todo sucederá a partir de ahora aquí de forma asombrosa.

Fíjate ahora también en Pan, cómo ahora, desde la cima del monte Citerón, adora a Dioniso, bailando y saltando, la palabra *evohé* en la boca. Pero el Citerón, en forma humana, se aflige por la desgracia inminente. Una corona de hiedra le cuelga ligeramente sobre la coronilla, a punto de caer: no puede coronarse de buena gana en honor de Dioniso. Pues ya Mégara, desatada, planta un abeto a su lado, y allí brota aquella fuente, donde Penteo debe perder sangre y vida.

Nacimiento de Hermes. En la cima del Olimpo ha nacido Hermes el travieso, las Estaciones del año lo acogieron. Todas están representadas con la belleza debida. Lo envuelven con enredaderas y cintas, que siembran con las flores más escogidas. La madre descansa al lado sobre un lecho.

Pero al tiempo él se ha liberado ocultamente de sus prendas y se encamina alegre, Olimpo abajo. La montaña se alegra de su presencia y le sonríe. El muchacho ya conduce a una cueva las vacas que pastan a sus pies, blancas, engalanadas con cuernos dorados, propiedad de Febo.

Febo ha acudido a toda prisa junto a Maya, para quejarse de este robo. Pero ella lo mira asombrada y parece no creerle. Durante esa conversación Hermes ya se ha deslizado detrás de Febo. Salta ligeramente hacia arriba y desata el arco. Pero Febo, al descubrir al pícaro ladrón, alegra su rostro. Esta expresión de la transición del disgusto al deleite hace mucho honor a la sabiduría y habilidad del artista.

IV

Hércules. Para poder abarcar con la vista, aunque solo sea parcialmente, este objeto extraordinario, resumamos y digamos que Hércules, el hijo de Alcmena, es suficiente para el artista, y que no necesita echar mano de todo lo demás que se ha ido acumulando paulatinamente sobre este nombre.

Los dioses y las criaturas similares a ellos se encuentran ya configurados por completo inmediatamente después del nacimiento. Palas surge armada de la cabeza de Júpiter, Mercurio ya juega al ladrón travieso antes de que la parturienta se lo pueda imaginar. Debemos mantener presente esta consideración, si queremos valorar en su justa medida el siguiente cuadro.

Hércules en pañales. No desde luego en la cuna, ni siquiera en pañales, sino sin ellos, como arriba Mercurio. Apenas Alcmena se ha recuperado del parto de Hércules, gracias a la astucia de Galantis, apenas está envuelto en pañales, se-

gún la manera loable de las nodrizas, cuando la traicionada e implacable Juno, inmediatamente después de iniciada la medianoche, envía dos serpientes contra el niño. La parturienta cae espantada del lecho, las mujeres que le prestan ayuda, una vez más sobresaltadas después del miedo y la preocupación que han durado varios días, desvalidas, se precipitan a un lado y a otro de manera desordenada. Un tumulto salvaje sobreviene en la, hasta hace poco, casa enormemente dichosa.

A pesar de todo esto, el niño estaría perdido si no se hubiese puesto inmediatamente manos a la obra. De manera rauda se libera de las pesadas cintas, agarra las serpientes, las ahoga con gran destreza, justamente debajo de la cabeza, en la parte superior de la garganta. Pero las serpientes se le escabullen y el combate se decide finalmente en el suelo. Aquí se arrodilla: pues la sabiduría del artista quiere representar solamente la fuerza de los brazos y de los puños. Esos miembros ya son divinos, pero las rodillas del niño-hombre recién nacido deben fortalecerse primero con el tiempo y la alimentación; esta vez se desploman como las de cualquier bebé que quiera enderezarse. Por lo tanto Hércules en el suelo. Ya se han diluido, por la presión del puño infantil, las fuerzas vitales y la capacidad de enroscarse de los dragones; flácidos arrastran sus espiras por el suelo liso, someten su cabeza al puño infantil, muestran una parte de sus dientes, afilados y venenosos; las crestas están ajadas, los ojos cerrados, las escamas sin brillo. Han desaparecido el oro y la púrpura de su habitual movimiento en espiral y, para sugerir su completa extinción, su cabeza amarilla estaba salpicada de sangre.

Alcmena, en camión, con los cabellos al aire, tal como saltó de la cama, extiende las manos y grita. Después, turbada por el hecho maravilloso, parece sin duda recuperarse del susto, pero con todo no da crédito a sus propios ojos. Las siempre ocupadas mujeres, atónitas, querían ponerse de acuerdo entre ellas. También el padre está excitado; desconocedor de si un ataque enemigo azotó su casa, reúne a sus fieles tebanos y se encamina hacia adelante, para proteger a los suyos. La espada desnuda está alzada, presta al golpe, pero sus ojos translucen indecisión; si está asombrado o se alegra, no lo sé; que como salvador ha llegado demasiado tarde, afortunadamente lo ve, es más que evidente.

Y así este suceso incomprensible requiere entonces de una mayor explicación; para ello se yergue Tiresias en el medio, para anunciarnos la desmesurada grandeza del héroe. Está entusiasmado, inspirando el aire profunda y vehementemente, a la manera de los adivinos. También en lo alto, según el loado espíritu poético, se ha agregado la Noche, en forma humana, como testigo de este gran suceso. Porta una antorcha en la mano, iluminándose a sí misma, para que no quede inadvertido ni el más mínimo de estos grandes comienzos.

Mientras nos situamos, maravillados, ante la capacidad de fantasía del artista, ante cómo la realidad y el poema, hermanados, aúnan la acción externa y el espíritu interno, nos tropezamos, en las antigüedades herculanas, con el mismo objeto, no a un nivel espiritual tan elevado, pero también digno de admiración. Se trata en realidad de una escena de familia, pensada de forma inteligente, y simbólica. También aquí encontramos a Hércules en el suelo, solo que ha agarrado las

serpientes de forma torpe, excesivamente por abajo; pueden morderlo y arañarlo a placer. La actitud, agitadísima, de la madre, ocupa el centro del cuadro; se muestra señorial, de una manera repetida por los antiguos en cada ocasión oportuna. Anfitrón sobre un trono (pues el muchacho ha llegado hasta sus pies forcejeando con las serpientes), justamente a punto de levantarse para desempeñar la espada, se encuentra en una actitud y un movimiento ambiguos. Enfrente de él, el pedagogo. Este viejo amigo de la casa ha cogido en su brazo al segundo muchacho y lo protege del peligro.

Este cuadro es accesible a cualquiera, y muy digno de admirar, aunque, debido a un dibujo y un tratamiento débil, sugiera un original completo y superior.

A partir de esta amable realidad se ha alzado ahora, a lo más alto, un tercer artista, el cual, como anuncia Plinio, reunió precisamente a todo el cielo en torno a Zeus, con el fin de que el nacimiento y la acción de su poderoso hijo fueran confirmados para siempre en la tierra. Como ya varias veces nos hemos visto obligados a elogiar, los antiguos guían sus trabajos artísticos por esa elevada concepción espiritual, a saber, que no se puede esperar nada grande y demoníaco sin un vínculo entre lo más alto y lo más bajo. Tal fue el caso también en el nacimiento de Minerva, y solo entonces, en el nacimiento de un niño importante, para confirmarlo, corroborarlo y venerarlo, se convoca todo lo grande y elevado que rodea al primero de los dioses.

Ahora, como muestra de que los antiguos han estado afortunados en destacar el momento principal, y representarlo en su singularidad, a partir de la plenitud del entorno, mencionamos una de las pequeñas monedas antiguas de mayor belleza, cuyo espacio lo ocupa de forma perfecta, hasta el último canto, el hábil niño en conflicto con las serpientes. Un joven y vigoroso artista bien podría dedicar sus esfuerzos, durante varios años, a este objeto.

Avanzamos ahora hacia la vida del héroe, y ahí nos damos cuenta de que se ha dado demasiada importancia a los doce trabajos, lo que sucede cuando se explicita un determinado número y serie, dado que entonces se desea ciertamente ver siempre una docena de objetos similares, juntos en un mismo círculo. Sin embargo, entre las restantes acciones del héroe, que emprendió por pura voluntad o por una motivación casual, se encuentran sin duda referencias igualmente importantes, y más gratas. Afortunadamente nuestra galería nos ofrece los más hermosos ejemplos de ello.

Hércules y Aqueloo. Para contemplar con claridad este cuadro, debes, hijo mío, concentrarte y saber de antemano que te encuentras en suelo y tierra etolios. Esa heroína, coronada con hojas de haya, de aspecto serio, incluso antipático, es la diosa protectora de la ciudad de Calidón; no estaría aquí si el pueblo en su conjunto no hubiese abandonado las murallas y no hubiese marcado un espacio cerrado, en forma de círculo, para asistir al más horripilante de los sucesos. Pues aquí ves al rey Eneo en persona, serio, como conviene a un rey que no ve ninguna posibilidad de salvación ni para sí ni para los suyos. De qué se trata precisamente, lo entendemos más de cerca, cuando vemos junto a él a su hija, ciertamente acicalada como novia, pero enseguida abatida, apartando la mirada. Lo que evita mirar es un pretendiente indeseado, terrible, el

peligroso vecino colindante, el dios del río Aqueloo. Está de pie, con una basta indumentaria masculina, ancho de espaldas, suficientemente fuerte como para llevar una cabeza de toro. Pero no aparece solo en escena, a ambos lados de él se hallan las figuras fantasmagóricas con las que asusta a los calidonios: un dragón que estira sus espiras terribles, rojo en la espalda, con una cresta desbordante, del otro lado un alegre caballo, de muy hermosas crines, golpeando la tierra con la pezuña, como si se preparara para una competición. Si observas de nuevo al terrible dios del río en el centro, te espanta su barba salvaje, de la que brotan manantiales. Así todo está rodeado ahora de una gran expectación, cuando se presenta un joven dispuesto, arrojando una piel de león y sosteniendo en su mano una maza.

Si hasta ahora el pasado solo se ha introducido para ayudar a la interpretación, así lo ves, ahora Aqueloo se transformó en un poderoso toro, provisto de cuernos, que se lanza a la carrera contra Hércules. Pero agarra con su mano izquierda el cuerno de ese monstruo demoníaco y lo golpea con la maza de arriba abajo. Aquí fluye la sangre, con lo cual ves que el dios ha sido herido en su ser más profundo. Hércules, por su parte, divertido por su propia acción, observa ahora a Deyanira; arroja la lanza y le alcanza el cuerno como señal. En un futuro irá a parar a manos de las ninfas, quienes lo colman de abundancia para conseguir la felicidad del mundo.

Hércules y Neso. Esas corrientes bramantes, las cuales, henchidas, arrastrando peñascos y troncos de árboles, cierran el paso, habitualmente cómodo, a todo viajero, son las corrientes del Eveno, el torrente que atraviesa las tierras calidónicas. Aquí ha tomado empleo un asombroso barquero, Neso, el centauro, el único de su ralea que, de Fóloe, escapó a las manos de Hércules. Pero aquí se ha entregado a una ocupación pacífica y provechosa; presta servicio a todo viajero con su doble fuerza; quiere también emplearla con Hércules y los suyos.

Hércules, Deyanira e Hilo llegaron al río en carro. Hércules hizo la distribución para conseguir una travesía más segura: Neso debería trasladar a Deyanira, pero Hilo debería abrirse paso en el carro; Hércules pensó en seguirlos vadeando. Ya está Neso al otro lado, también Hilo ha logrado salvarse con el carro, pero Hércules aún lucha violentamente con el río. Entretanto Neso se propasa con Deyanira; suponiendo en seguida que ella iba a pedir ayuda, Hércules agarra el arco y lanza una flecha contra el osado. Dispara, la flecha lo alcanza, Deyanira extiende los brazos hacia su esposo. Ese es el momento que admiramos en el cuadro. El joven Hilo alegre la escena violenta; arribado a la orilla, amarra en seguida las riendas al carro y se alza de pie en la parte de arriba, da palmadas y se alegra de una acción que él mismo no podría ejecutar. Pero Neso no parece haber confiado aún a Deyanira el secreto mortal.

Consideración. No debemos perder de vista que, en el caso de Hércules, todo está referido a su personalidad; solo una acción inmediata enaltecería al semidiós. Agarrar con las manos, destrozarse con los puños, aplastar con los brazos, aguantar con los hombros, llegar con los pies, tales eran su determinación y destino. El arco y las flechas, al lado, le

servían para actuar a distancia; utilizaba la maza como arma de mano y más a menudo también solo como bastón para caminar. Pues habitualmente, para iniciar una acción, la arroja lejos de sí, así como también la piel de león, que lleva más como símbolo de victoria que como indumentaria. Y así lo encontramos siempre amparado en sus propias fuerzas, mostrándose por doquier admirable, en la lucha cuerpo a cuerpo, en la competición, en la rivalidad.

Que su figura ha sido modificada por el artista en cada ocasión, atendiendo a su próximo cometido, podemos conjeturarlo; para ello nos son útiles los valiosos restos clásicos, y no menos los testimonios de los escritores, como veremos enseguida.

Hércules y Anteo. El saltador de caminos libio fía en sus fuerzas, que le son restituidas por la madre tierra, al mínimo contacto, después de cada merma. Está a punto de enterrar a los que han recibido muerte, y bien se le puede considerar un hijo del suelo, pues se asemeja a un terrón de tierra, formado toscamente. Es desde luego casi tan ancho como largo; el cuello y los hombros le crecen al unísono, su pecho y cuello parecen duros, tanto como si los hubiera labrado un herrero con sus martillos. Se yergue firme sobre sus pies, que no son de hechura recta, pero sí poderosos. Enfrente de ese púgil rollizo hay un héroe ágil, conformado como si hubiera nacido y se hubiera ejercitado exclusivamente para el pugilato. La simetría y la fuerza de sus miembros le dan la mayor de las confianzas; su apariencia sublime nos hace creer que es más que un ser humano. Su color es pardo rojizo, y sus venas turgentes delatan cólera interna, si bien se domina rápidamente, como alguien cansado después de una caminata penosa, para evitar acaso salir malparado de aquí. Tal dilación no la percibe Anteo; negro, quemado por el sol, sale desafiante al encuentro del héroe, solo protegiéndose las orejas, pues sobre ellas caen con fuerza los primeros golpes.

El héroe no desconoce, sin embargo, que no liquidará al monstruo ni con un empujón ni con un golpe. Pues Gea, su madre, restituye a su querido, con tan solo tocarla mínimamente, todas sus fuerzas. Por eso Hércules agarra a Anteo por el medio, por donde están las costillas, le liga las manos hacia atrás, le oprime el estómago jadeante con el codo, y le hace exhalar el alma. Ves cómo, entre gimoteos, baja su mirada a la tierra; Hércules por el contrario, pleno de fuerza, sonríe mientras ejecuta este trabajo. Que los dioses también contemplan esta acción, lo puedes ver en la nube dorada, la cual, instalada en la montaña, probablemente los oculta. De allí al menos viene Mercurio, inventor del pugilato, para coronar al vencedor.

Hércules y Atlas. Esta vez no encontramos a nuestro héroe ni en luchas ni en disputas, no; el más loable desafío ha hecho presa de él, prestará un gran servicio con su capacidad de aguante. Pues de camino hacia las Hespérides libias, donde habría de alcanzar las manzanas de oro, encuentra a Atlas, el padre de estas heroínas, casi sucumbiendo bajo el terrible peso del firmamento, que se le había impuesto sostener. Vemos a la figura gigantesca con la rodilla hincada en tierra, le corre el sudor cuerpo abajo. Admiramos el cuerpo encogido y su representación; parece verdaderamente una caverna,

pero no es oscuro, pues está iluminado suficientemente a través de las sombras y los reflejos que se encuentran, lo cual se ha de reconocer al pintor como una gran pieza artística. Por el contrario, el pecho sobresale poderoso, a plena luz; es fuerte, y sin embargo parece estirado violentamente. Se cree percibir una respiración profunda, también parece temblar el brazo que sostiene los círculos celestes. Lo que se mueve en ellos no está pintado como un cuerpo, sino como un éter flotante. Se ve a las dos Osas, así como también a Tauro; también los vientos soplan, ya en la misma dirección, ya en la contraria, como debe de ocurrir en la atmósfera.

Pero Hércules entra en escena, deseoso en secreto de afrontar también esta aventura; no ofrece de seguida sus servicios al gigante, pero lamenta lo violento de su estado y no ve inconveniente en coger una parte de la carga. El otro, por el contrario, está muy contento y le ruega que la sujete toda durante un breve espacio de tiempo. Ahora vemos la alegría del héroe ante tal acción; en su rostro resplandece la buena predisposición, ha arrojado la lanza, sus manos anhelan el esfuerzo. Este movimiento vivo está fuertemente resaltado por la luz y sombras del cuerpo y miembros, y en ningún momento dudamos de que vayamos a ver pasar la carga de los hombros de uno a los del otro.

Si lo examinamos de forma acertada, entonces podemos evocar en nuestra imaginación a Hércules no como una figura dominante, sino siempre llevando a cabo una acción, para lo cual la leyenda lo ha situado también entonces en las relaciones más variadas. Pasa sus días como criado, como sirviente, no se regocija con ninguna patria, vaga ya a la aventura, ya al destierro. Es desdichado con su esposa e hijos, así como con su favorito, a cuya consideración ahora se nos exhorta.

Hércules e Hilas. El héroe, siendo joven, acompaña a los Argonautas en su viaje, a su lado Hilas, su hermoso amado. Este, un muchacho inocente, abandona el barco y se adentra en el país de los misios con el propósito de recoger agua, para no regresar. Vemos aquí cómo le ha ido; pues cuando, imprudente, sobre una orilla escarpada, quiere extraer la clara ola de agua, que brota copiosamente de un matorral espeso y montaraz, se encuentra con una voluptuosa ninfa que lo empuja muy ligeramente. Todavía está ella arrodillada en la misma posición y movimiento. Otras dos surgidas del agua se unen a ella; cuatro manos felizmente entrelazadas se ocupan en sumergir al muchacho, pero con un movimiento sereno y lisonjero, como conviene a las diosas de las olas. La mano izquierda del muchacho todavía está ocupada en introducir el cántaro en el agua, y su derecha, estirada como para nadar, puede ser pronto agarrada por sus encantadoras enemigas. Dirige su rostro hacia la primera, la más peligrosa, y deberíamos reconocer un gran mérito al pintor que hizo revivir, ante nuestros ojos, el propósito del artista antiguo. Este juego de gestos, en los rasgos del muchacho, de miedo y añoranza, de temor y deseo, sería lo más amable que podría ofrecernos un artista. Si ahora supiera matizar la expresión común de las tres ninfas, y discriminar y expresar sus enérgicos anhelos, su deseo oscuro, su intervención inocente al tiempo que juguetona, entonces surgiría un cuadro que bien podría reivindicar el aplauso del mundo del arte en su totalidad.

Pero el lienzo aún no está concluido, aún se incorpora una parte magnífica e imprescindible. Hércules, como joven amante, se abre paso a través de la espesura; ha gritado el nombre de su amigo reiteradas veces: ¡Hilas!, ¡Hilas!, resuena a través del peñasco y del bosque, y también el eco responde: ¡Hilas!, ¡Hilas! El héroe está de pie, en silencio, oyendo esa respuesta engañosa; es evidente que está escuchando porque ha levantado la mano izquierda justamente hacia la oreja izquierda. Quien pudiera aquí expresar el ansia provocada por un reencuentro frustrado sería un afortunado al que nos gustaría felicitar.

Hércules y Abdero. Aquí el vigoroso ha sometido con su maza la cuadriga de Diomedes; una de las yeguas yace muerta, la segunda se convulsiona, y cuando la tercera parece querer volver a levantarse, la cuarta se hunde, con el pelo chamuscado y una apariencia, en conjunto, terrible. Pero los pesebres están repletos de carne y huesos humanos, que Diomedes solía echar a sus animales como alimento. Ese salvaje cebador de caballos, muerto por sus propias bestias, yace él mismo, visión todavía más cruel que la de aquellas.

Pero el héroe da ahora cumplimiento a un asunto más difícil que la acción; pues la parte superior del cuerpo de un hermoso muchacho tiembla en la piel de león. ¡Sí!, ¡sí!, la mitad inferior nos queda oculta. Pues Hércules solo se lleva una parte de su querido Abdero, dado que, en el calor del atroz combate, la otra ya ha sido devorada por el monstruo.

Por eso el invencible mira hacia adelante tan afligido, parece derramar lágrimas; sin embargo se domina y ya piensa en encontrar una sepultura digna. No ciertamente un túmulo, solo una columna debe eternizar a su amado; una ciudad debe construirse, deben dedicársele fiestas anuales, majestuosas y con todo tipo de competiciones y combates, solo sin carrera de caballos; quede vedado el recuerdo de esos animales odiosos.

La composición sublime que ha dado pie a esta descripción aparece inmediatamente ante nuestra imaginación y en seguida se reconoce el mérito de tal tarea: de diferenciación, de amplitud, de diversidad que se resuelve en unidad.

Dirigimos ahora nuestra consideración a la delicada representación de los miembros desgarrados, la cual el artista, quien nos ocultó sabiamente la mutilación de Abdero, nos la ofrece profusamente en los pesebres de los caballos.

Si fuéramos más escrupulosos cumpliendo con las exigencias, no podrían pasarse por alto las sobras de esta alimentación salvaje; tranquilicémonos con la sentencia: todo lo necesario es conveniente.

En los cuadros que hemos presentado y examinado, nunca encontramos que se hayan evitado los detalles, sino que, antes bien, son ofrecidos al espectador de forma decidida. Así encontramos las cabezas y los cráneos, que el saltador de caminos ha colgado de un viejo árbol como trofeo; de la misma manera tampoco faltan las cabezas de los pretendientes de Hipodamia, clavadas en el palacio del padre; y ¡cómo debemos conducirnos ante los torrentes de sangre que, mezclados con polvo, de vez en cuando fluyen y se estancan en tantos cuadros! Y así podemos bien decir que la mayor máxima de los antiguos era la amplitud, pero que el resultado superior de una elaboración afortunada era lo be-

llo. Y tal no es el caso entre nosotros los modernos: pues a donde quiera que queríamos dirigir nuestros ojos en las iglesias y galerías, maestros no consumados nos forzaban a contemplar, agradecidos y complacidos, numerosos martirios repulsivos.

Si en la exposición anterior nos hemos declarado incapaces de traer a nuestra imaginación la figura de un Hércules imperioso, dominante, instigador, y, al contrario, queríamos reconocerlo como obsequioso, activo, solícito, de la misma manera confesamos sin duda ahora, sin avergonzarnos, que el genio del arte antiguo vuela mucho más alto que nuestras capacidades y que ya hace tiempo que se nos ha revelado lo que consideraba inoportuno. Pues recordamos que hace treinta años se encontró en Roma el vaciado de una cabeza que había emigrado a Inglaterra, representando a Hércules, con apariencia regia. En el conjunto de la forma de la cabeza, así como en la definición de los rasgos individuales del rostro, se expresaba una paz suprema, que solo puede prestar a la faz humana un entendimiento y un juicio claros. Todo lo impetuoso, rudo, violento, había desaparecido, y todo espectador se sentía sosegado con esa presencia pacífica. Se le tributaba homenaje, necesariamente, como a señor y servidor, se le otorgaba la confianza como instaurador de leyes; nosotros lo habríamos escogido, sin duda, como juez mediador.

Hércules y Télefo. Y así encontramos también al héroe en relaciones tiernas de padre a hijo, y aquí se confirma la gran flexibilidad del vigor de los griegos como educadores. Encontramos al héroe en la cima de la humanidad. Desgraciadamente el arte moderno, debido a contingencias religiosas, nos impide reproducir las relaciones más valiosas —el vínculo entre padre e hijo, entre niño de pecho y quien lo amamanta, entre educador y discípulo—, donde por el contrario el arte antiguo nos dejó los documentos más sublimes de este tipo. Por fortuna todo amante del arte puede echar una ojeada, simplemente a las antigüedades herculanas, para cerciorarse de la superioridad del cuadro que nos vemos llamados a elogiar.

Aquí se yergue Hércules, ataviado como un héroe, no le falta ninguno de aquellos famosos atributos que lo acompañan. La maza, ceñida y acolchada por la piel de león, le sirve de cómodo soporte, aljabas y flechas descansan bajo su brazo que se inclina hacia abajo. La mano izquierda sobre la espalda, los pies abiertos de par en par, se yergue tranquilo, visible por la espalda, dirigiendo hacia nosotros su cabeza graciosamente adornada con una corona y con cintas, y al tiempo contemplando al pequeño muchacho que mama de una corza.

Corza y muchacho nos conducen de nuevo a la vaca de Mirón. Aquí hay un grupo sentimental, ciertamente tan hermoso e incluso más elegante, no exactamente tan cerrado en sí mismo como aquél, pues forma parte de un todo mayor. El muchacho, mientras mama, levanta la mirada hacia el padre; ya es adulto, un niño-héroe, no carece de consciencia.

Admire todo el mundo cómo se ha completado la lámina; delante, en el centro, hay un águila, solemne; justo al lado está tendida una piel de león, para sugerir que esas cavernas de la montaña se han tornado, gracias a una presencia demoníaca y heroica, en un paraíso pacífico. Pero cómo debemos

dirigir la palabra a esa señora, que está sentada delante del héroe, enormemente tranquila. Es la heroína de la montaña; con la rigidez de una máscara, mira delante de sí, de manera demoníaca, sin participar de lo accesorio. La corona de flores de su cabeza apunta a las alegres praderas del paisaje, las uvas y las granadas del cesto de frutas, a los profusos jardines de las colinas, así como un fauno, situado encima de ella, nos da fe de que la mayor posibilidad de un pasto sano se encuentra en las alturas. También él, sin participar en la tierna y graciosa escena, solo denota lo oportuno del lugar. Sin embargo, enfrente, acompaña al paternal héroe una airosa diosa, coronada como él; ella le muestra el camino a través del terreno silvestre, le señala con el dedo al hijo, conservado de manera asombrosa, y que crece felizmente. No le ponemos a ella un nombre, pero las espigas de cereales que lleva sugieren alimentación y esmero. Probablemente es ella quien ha colocado al muchacho bajo la cierva que lo amamanta.

Si todo artista se aventurara en este cuadro una vez en su vida, debería poner a prueba para averiguar hasta qué punto es posible reconstituir lo que este cuadro puede haber perdido en su tránsito por la tradición, sin causar daño al concepto central, a la composición en sí misma consumada. Enseguida surgiría la cuestión de cómo se podría mantener y realzar los caracteres. Más allá, este cuadro, ejecutado de forma perfecta en todas sus partes, acredita, de forma completamente irrefutable, la habilidad y destreza del artista.

Hércules y Tiodamante. Al héroe, cuyo mérito descansa sobre todo sobre sus poderosos miembros, le es propio sin duda satisfacer un hambre proporcional a su gran trabajo, y así Hércules también es renombrado, y representado, desde esta perspectiva. Con hambre canina se encuentra una vez, hacia el atardecer, en la parte más escarpada de la isla de Rodas, habitada por Lindo, un agricultor que rasgaba el mísero suelo con una reja de arado. Hércules negocia el precio de los toros, el hombre no muestra voluntad de cedérselos. Sin más ceremonias, el héroe agarra uno, lo mata, lo trincha, sabe prender fuego y comienza a prepararse una buena comida.

Ahí se yergue, atento a la carne, que se asa y guisa sobre las brasas. Parece esperar con gran apetito que pronto esté a punto, y reñir por poco con el fuego, por proceder demasiado lentamente. La serenidad, que se extiende sobre sus rasgos, no se ve perturbada en absoluto cuando el agricultor, que se ha visto muy agraviado en estos animales, los más útiles para él, lo cubre de maldiciones, y de piedras. El semidiós se muestra en sus más grandes formas, el campesino como un hombre viejo, rudo, montaraz, bruto, grosero, con el cuerpo envuelto, descubierto solo lo que sugiere fuerza: rodillas y brazos.

Como conmemoración de este suceso, los habitantes de Lindos, en los grandes días de fiesta, adoran, de forma ininterrumpida, a Hércules, con maldiciones y arrojando piedras, y él, con su inalterable buen humor, les corresponde siempre con algún bien.

El arte, cuando maneja largo tiempo unos objetos, los domina, de manera que a los más respetuosos les arranca un aspecto frívolo y divertido. De esta manera surgió el presente cuadro.

La composición incita sobremanera a una reelaboración. Se yergue la naturaleza de un héroe, grande y serena, en hermosa contraposición a una violencia poderosa, que se abre paso brutalmente; la primera tranquila, pero eminente en sus formas, la segunda vistosa por su movimiento impetuoso. ¡Imaginemos, por añadidura, el entorno! Un segundo toro, todavía atado al arado, un trozo pequeño de tierra, rasgado, al lado rocas, una feliz claridad que procede del fuego. ¡No sería esta obra un hermoso contraste del Ulises entre los Cíclopes, una feliz contraposición por su enorme expresión de serenidad!

Hércules en casa de Admeto. Y entonces bien puede este cuadro sereno clausurar nuestro trabajo actual. Un amigo del arte, fiel colaborador, lo proyectó hace años, para comprobar hasta qué punto nos podemos acercar, en cierto modo, al tratamiento que hacían los antiguos de tales objetos. El espacio es dos veces más ancho que alto y abarca tres grupos diferentes, unidos con exquisitez artística. En el centro descansa Hércules, gigantesco, apoyado sobre una almohada, y con esta posición constituye un contrapeso de las otras figuras, que están de pie. La mesa destinada a las comidas, colocada delante de él, el barril de vino volcado a sus pies, apuntan ya a un placer ingerido de forma copiosa, con el que cualquier otro se habría saciado sobradamente; pero al héroe hay que renovar el banquete sin cesar. Por eso, a su derecha, hay tres sirvientes atareados. Uno, subiendo las escaleras, trae en una fuente enorme los asados más grasientos. Hay otro detrás de él, acarreado apenas los pesados canastos de pan. Se encuentran con un tercero, que muestra intención de bajar a la bodega, agita por el asa una jarra que está bocabajo, y repiqueteando con la tapa, parece enfadado por el ansia con la que bebe el poderoso huésped. Los tres podrían estar charlando entre ellos, molestos por la impertinencia del héroe, cuyos dedos de la mano derecha están haciendo el movimiento de un chasquido, popular en la antigüedad como símbolo de despreocupación. Pero a la izquierda se encuentra Admeto, alcanzándole una bandeja, con la actitud tranquila del más amable de los anfitriones. Y así oculta al huésped la triste escena, que está separada por una cortina del espacio abierto descrito hasta ahora, y que sin embargo no queda oculta para el espectador.

De ese ángulo oscuro, donde un grupo de mujeres desconsoladas lamenta a su señora fallecida, se destaca un muchacho, que agarra a su padre por el abrigo, con la intención de tirar de él hacia dentro y obligarlo a participar del funesto destino familiar. A través de la figura y la acción de este niño se une ahora lo interior con lo exterior, y el ojo se gira de grado, más allá del huésped y los criados, escaleras abajo, hacia un patio amplio, y hacia el espacio de campo delante del mismo, donde todavía se ve a un conocido de la casa ocupado en despedazar un cerdo colgado, para indicar la resuelta glotonería del huésped y señalar, de forma humorística, lo ilimitado de la misma.

Con todo, dado que no se puede expresar con palabras ni la composición, que ha sido meditada mucho y concienzudamente, ni la gracia de los detalles, y todavía menos la feliz contraposición, con el acompañamiento del color, de luces y sombras, por ello deseamos proporcionar, a los amantes del arte, una reproducción prevista con este motivo, sobre papel,

para expresar mediante un ejemplo los propósitos iniciales, y justificarlos en la medida de lo posible.

En el caso de que el lector vuelva la mirada a la relación donde hemos anticipado los lienzos completos de Filóstrato, sin duda compartirá con nosotros la sensación, cuando confesamos que de muy mal grado nos separamos, a mitad, de un catálogo tan atractivo. Largos años estuvieron en reposo, sin hacerse uso de ellos, los trabajos preliminares; un momento feliz permitió retomarlos. El estrecho espacio del cuaderno nos recuerda ahora la necesidad de dar cuenta de algunos de ellos.

Ojalá que lo que hemos expuesto previamente no solo sea leído y evocado en la imaginación, sino que también se haga realidad en la energía de los hombres jóvenes. Más que todas las máximas, que en definitiva cada cual interpreta a voluntad, pueden ser eficaces tales ejemplos, pues portan en ellos el espíritu, del cual depende todo, y reavivan allí donde todavía se ha de reavivar.

(PINTURAS DE PAISAJE)

Observar la serie de pinturas de paisaje
Ejemplos como pequeñeces significativas
Disolución bajo
Paul Brill
Jodokus Momper

Mucian
Hondekoeter
Heinrich von Kleve
Combinación con individuos ermitaños, o ruinas y similares
Progreso ascendente hasta Rubens
Uso violento, altamente artístico, de todos los elementos
Gracia italiana horizontal
Escuela de Carracci
Claude Lorrain
Domeniquino
Intervención de los franceses
Poussin
Dughet
Glauber
Intervención de los Neerlandeses
En tanto que se formaron en Italia
En tanto que se quedaron en casa y se formaron, con gusto, en la naturaleza
Influencia de las zonas del Rin, por su vida parsimoniosa
Repercusión de todas estas representaciones y estudios hasta más allá de mediados del siglo XVIII
Aparición del vedutismo, provocada por los viajeros ingleses
En contraposición, reminiscencia de Claude Lorrain, a través de los ingleses y alemanes

Jena, 22 de marzo de 1818
Traducción de Venancio Andreu Baldo



Cultura Visual

Leer a Rafael: *La Escuela de Atenas* y su pretexto

Glenn W. Most

Al menos desde el invierno de 1786, cuando Goethe visitó la Stanza della Segnatura en el Vaticano y se esforzó por descifrar la llamada Escuela de Atenas (1509-1510) como si estuviera tratando de “estudiar a Homero en un manuscrito parcialmente obliterado y dañado”, la cuestión de cómo se debe entender esta pintura se suele formular en términos de si se puede leer y, si es así, cómo.¹ El atractivo estético de la elegancia y vivacidad de sus colores y formas se encuentra en notable tensión con el desafío cognitivo que las figuras y su actividad dramática parecen plantear. Disfrutar de la belleza del fresco no parece suficiente; en realidad, da la impresión de invitarnos a intentar entenderlo leyéndolo como un enigma que se supone que hemos de resolver. ¿Quiénes son esos hombres y qué están haciendo exactamente? ¿Hemos de poder nombrarlos a todos? Si no es así, ¿cómo podemos distinguir a los que sí seríamos capaces de nombrar de sus compañeros anónimos? ¿Tiene esta representación de filósofos un mensaje filosófico específico? Si es así, ¿cuál es? Estas son solo algunas de las cuestiones que plantea esta pintura, preguntas cuya importancia y consecuencias van más allá del fresco mismo. En el presente artículo solo puedo mencionar algunas de ellas.

1. REPRESENTAR LA FILOSOFÍA. ¿Cómo puede un artista representar pictóricamente una actividad intelectual como la filosofía? En *La Escuela de Atenas*, Rafael decide hacerlo describiendo el abanico de actividades racionales y discursivas que lleva a cabo, en un día soleado en un espléndido edificio, un gran número de filósofos adultos varones. Las cincuenta y ocho figuras que ocupan este espacio arquitectónico que impresiona por su grandeza, lujo y sobriedad están ocupadas haciendo precisamente lo que hacen los filósofos

cuando actúan como filósofos: leen, escriben, imparten una lección, argumentan, demuestran, cuestionan, escuchan, sopesan, admiran, dudan. Si esto nos parece una opción evidente por sí misma, es solo porque tenemos la pintura de Rafael anclada en nuestro inconsciente visual. Hace falta un esfuerzo de la imaginación histórica para darse cuenta de que no era una manera inevitable, ni siquiera usual, de representar la filosofía en la primera década del siglo XVI; de que, de hecho, la concepción fundamental de *La Escuela de Atenas* no tiene precedente alguno en la tradición artística europea.

Antes de Rafael, los artistas describían alegóricamente la filosofía, siguiendo una tradición que se remonta en última instancia al célebre pasaje de *La consolación de la filosofía* en el que la Dama Filosofía se aparece a Boecio como una majestuosa mujer que lleva libros y un cetro y ropas adornadas con letras griegas y una escalera.² Esa tradición suele estar asociada a otras dos tradiciones, que la influyen y sobre las que a su vez influye, que se derivan en última instancia de ciertos textos latinos antiguos: representaciones de las siete artes liberales, que pueden rastrearse hasta *La boda de Filología y Mercurio* de Marciano Capella,³ y representaciones de las virtudes y los vicios, que provienen de la *Psychomachia* de Prudencio.⁴ Resulta notable el hecho gramatical de que tanto en latín como en griego los sustantivos abstractos tienden a ser femeninos, lo que implica que las personificaciones alegóricas de esos conceptos tomaran forma femenina y que tradicionalmente las representaciones de la filosofía y de los conceptos relacionados tomaran una u otra de las dos formas siguientes: o bien los artistas podían limitarse a representar la personificación femenina en cuestión,⁵ pues al fin y al cabo, era ella quien estaba por la idea abstracta, y para un realista filosófico esta contenía un grado de realidad bastante mayor que el de un mero ser humano;

o bien podían mostrarla junto a uno o más exponentes masculinos especialmente asociados con ella. Así, la Dama Filosofía suele aparecer junto a Boecio;⁶ pueden representarse hasta cuatro filósofos, aunque esto último es excepcional,⁷ o santo Tomás de Aquino puede sustituir a Dama Filosofía.⁸ Del mismo modo, algunas descripciones medievales de las siete artes liberales solían combinar también una personificación femenina con uno o más exponentes masculinos célebres.⁹ En ocasiones encontramos combinaciones de las dos tradiciones: sobre todo en la copa de Horst, en la que Dama Filosofía, sentada en un trono en el centro, aparece flanqueada por Sócrates y Platón, mientras el borde contiene exponentes masculinos de las siete artes liberales,¹⁰ y también en una iluminación de un manuscrito del siglo XII del *Hortus deliciarum* de Herrad de Landsberg, en la que Sócrates y Platón se sientan bajo la “Philosophia” en su trono, y los tres se hallan rodeados de las siete damas de las artes liberales.¹¹ El frontispicio del popular manual enciclopédico de Gregorius Reisch de 1504, *Margarita philosophica*, demuestra que esa tradición seguía bastante viva en tiempos de Rafael: muestra a la Dama Filosofía de Boecio y, a sus pies, las siete damas de las artes liberales, con Aristóteles y Séneca en las dos esquinas inferiores representando, respectivamente, la filosofía natural y la filosofía moral.

¿Qué relación tiene el fresco de Rafael con esas tradiciones artísticas? En la bóveda, justo encima de cada una de las cuatro paredes de la Stanza della Segnatura hay un tondo que describe una majestuosa figura femenina sentada en un trono; la que está sobre *La Escuela de Atenas* sostiene dos libros, *Moralis* y *Natura* mientras que sus dos heroicos hijos levantan unos pesados letreros que dicen: “Causarum” y “Cognitio”. Esta figura es evidentemente la representación alegórica tradicional de la Dama Filosofía. Desde el estudio pionero de Anton Springer en 1883, varios estudiosos importantes, sobre todo Julius von Schlosser y E. H. Gombrich, han interpretado el tondo de Rafael y el fresco de la pared como una continuación de las alegorías tradicionales medievales en lo referente a la representación de la filosofía y las siete artes liberales.¹² En particular, señalaban las llamativas analogías formales y temáticas entre los frescos de Rafael, por un lado, y, por otro, la descripción de las virtudes de Perugino y sus representantes humanos en el Collegio del Cambio de Perugia, y sobre todo las descripciones de las artes liberales de Pinturicchio, pintadas solo quince años antes en el Appartamento Borgia, inmediatamente debajo de la Stanza della Segnatura.¹³ Pinturicchio situó en el fondo central de cada una de las pinturas una figura femenina regia en un trono, que representa alegóricamente el arte en particular, y en primer plano a ambos lados, entre siete y nueve figuras masculinas anónimas cuyos atributos y actividades muestran que eran practicantes del arte: en esto difiere de sus predecesores medievales al naturalizar la escena, y multiplicar e individualizar los exponentes humanos. En palabras de Springer: “De este modo de representación solo había un pequeño paso a la completa exclusión de las figuras alegóricas del círculo de los representantes reales de las artes y las ciencias. Rafael dio este paso.”¹⁴

La decisión de Rafael de pintar a la Dama Filosofía y colocarla sobre sus adeptos humanos hace obvia la alusión a las

tradiciones previas. Pero en su concepción de la obra como un todo, no está continuando esas tradiciones, sino rompiendo radicalmente con ellas.¹⁵ Esto quedará claro si consideramos en primer lugar la cuestión de las siete artes liberales, y después la relación entre la personificación femenina y sus exponentes masculinos.

Algunas de las figuras que aparecen en *La Escuela de Atenas* se podrían interpretar fácilmente como practicantes de alguna de las siete artes liberales. Un geómetra y un astrónomo se destacan en primer plano a la derecha; el primero tiene incluso un gran parecido con una de las figuras de la pintura de Pinturicchio de la Geometría en el Appartamento Borgia. Si queremos, podemos localizar la aritmética y la música en la tabla que sostiene Pitágoras en primer plano a la izquierda, aunque es extraño que, en una pintura con casi sesenta figuras y solo siete artes liberales que distribuir entre ellas, una figura tenga que servir para dos artes. Pero las otras artes liberales no se pueden asignar satisfactoriamente al resto de figuras. ¿Dónde están la gramática, la dialéctica y la retórica? Se han hecho varias sugerencias, todas artificiales y arbitrarias. Algunos estudiosos han tratado de localizar la gramática en el grupo situado en el extremo izquierdo en primer plano, ya sea porque un anciano lleva a un niño o porque el joven que escribe en el libro lleva una guirnalda.¹⁶ Sin embargo, el niño es demasiado pequeño para aprender a leer, las guirnalda no son específicas de la gramática y el joven está escribiendo en su libro, como muchos otros en el fresco, y no enseñando a otros a leerlo. El asunto se complica con la retórica y la dialéctica. Springer asignaba la dialéctica a Sócrates y absurdamente sustituía la física por la retórica;¹⁷ von Schlosser, al sustituir la lógica o “sofística” por la dialéctica y asignarla al grupo de Sócrates, tuvo que identificar a Platón y Aristóteles con la retórica.¹⁸ Otros han identificado al retórico con la figura silenciosa, agachada, añadida después en el plano central de la izquierda¹⁹ o le han asignado a Sócrates la dialéctica y la retórica a las figuras del fondo a la derecha, sin más motivo que, de lo contrario, faltarían los retóricos.²⁰ Como de costumbre, André Chastel no quiso molestar a sus lectores con detalles minuciosos de identificación; con más rigor, Gombrich reconoció todas estas dificultades de interpretación, pero, no obstante, insistió en que las siete artes liberales eran la tradición que Rafael seguía.²¹ Sin embargo, es un rasgo esencial de esa tradición que las siete artes liberales sean completa e inequívocamente identificables. Si la intención de Rafael era retratar las siete artes liberales, su incompetencia fue tan evidentemente que hasta el día de hoy su intención no se ha entendido de manera clara e inconfundible. Por tanto, esa no puede haber sido su intención.

¿Qué relación hay entre los frescos de Rafael y la tradición de representaciones alegóricas de la filosofía? La mujer del tondo de Rafael que está en el trono sobre un grupo de practicantes masculinos de la filosofía es desde luego un avatar renacentista de la Dama Filosofía de Boecio. Pero Rafael viola la tradición alegórica con cuatro innovaciones radicales.²² En primer lugar, y lo más importante, la tradición siempre ha colocado la personificación y a los exponentes en el marco de una sola imagen, pero Rafael separa los dos tipos de figuras en dos imágenes distintas en dos marcos se-

parados que ni siquiera están directamente en contacto. En segundo lugar, la tradición siempre sitúa la personificación y a los exponentes en el mismo plano, pero Rafael sitúa la personificación en el plano horizontal de la bóveda y a los exponentes en el plano vertical del muro. En tercer lugar, la tradición siempre plasmaba la personificación más grande que los exponentes, usualmente mucho más, pues, al fin y al cabo, era más real y más importante que ellos. Pero algunos de los filósofos de Rafael parecen al menos tan grandes como su Dama Filosofía y el área que cubre *La Escuela de Atenas* es quince veces mayor que la del tondo.²³ Además, el tondo de la bóveda está al menos a 8,5 metros del suelo, de manera que queda situado a mucha más distancia del espectador que las figuras humanas en *La Escuela de Atenas*, con lo que en comparación aún parece mucho menor. En cuarto lugar, la tradición siempre había asignado solo unos pocos exponentes a cada una de las personificaciones alegóricas — en la Edad Media solían ser uno o dos y en Perugino y Pinturicchio solo de tres a nueve— y las personificaciones eran al menos tan atractivas visualmente como los exponentes. Pero *La Escuela de Atenas* de Rafael contiene casi sesenta figuras, muy individualizadas en su apariencia y gestos e intensa y dramáticamente concentradas en sus actividades, mientras que su Dama Filosofía, sola con los dos muchachos, se sienta relajadamente mirando hacia arriba.

En el caso de que Rafael hubiese querido simplemente continuar con las tradiciones pictóricas anteriores, la forma del muro que tenía disponible en la Stanza della Segnatura se prestaba con facilidad a la creación de una sola pieza que combinase una gran personificación femenina con algunos pocos exponentes masculinos similares a las descripciones de las siete artes liberales de Pinturicchio; la *Disputa*, simétricamente realizada por Rafael en el muro opuesto, nos da a través de su composición a diversos niveles una idea de cómo habría quedado una composición tradicional. Así las cosas, sin embargo, Rafael eligió remitirse a esas tradiciones, pero aparentemente, solo de modo que no cupiera duda de que estaba rompiendo con ellas en lo fundamental. No rechaza del todo la alegoría,²⁴ pero la minimiza todo lo posible para dirigir nuestra atención hacia algo totalmente diferente, una visión secular de la filosofía constituida esencialmente por las prácticas vivas de filósofos humanos reales. De este modo, Rafael cortó el cordón umbilical que une dos planos de la realidad y que sus predecesores habían preservado siempre escrupulosamente, y con ello, dio a luz a una criatura artística nueva y autónoma.

2. *LA ESCUELA DE ATENAS* Y SU PRETEXTO. ¿Cómo llegó Rafael a la idea de representar la filosofía antigua con esa nueva forma? La secularización y humanización de los motivos artísticos tradicionales caracteriza todo su arte, igual que ocurre con muchos de sus contemporáneos, y poco antes de pintar *La Escuela de Atenas*, Rafael había experimentado con la descripción de un grupo de intelectuales inmersos en un vivo debate en el registro inferior de la *Disputa*. Sin duda, ni la génesis de una obra de arte ni la de las acciones humanas se puede explicar por completo; es más, las pruebas para determinar los orígenes de un fresco pintado hace ahora

casi cinco siglos están llenas de lagunas. Sin embargo, un análisis de la composición de *La Escuela de Atenas* puede arrojar nueva luz sobre su concepción; de hecho, la cuestión decisiva podría no ser tanto por qué Rafael representó la filosofía como un conjunto de filósofos, sino por qué decidió representar a esos filósofos precisamente como lo hizo. Ya que las cincuenta y ocho figuras que aparecen en el fresco de Rafael no están distribuidas al azar en el amplio espacio en que las encontramos. Están cuidadosamente organizadas en tres grupos básicos.²⁵

En el centro, simétricamente, encontramos dos figuras (Platón y Aristóteles). Cada uno de ellas sostiene un grueso infolio en su mano izquierda, apoyándolo en su cadera izquierda —esos libros son los únicos en todo el fresco que llevan títulos (evidentemente, con la intención de corresponder con los dos tomos del tondo)—, y ambos gesticulan visiblemente con la mano derecha. Se miran el uno al otro; es el único diálogo en la pintura en el que los dos interlocutores hablan y se miran solo entre ellos. El paralelismo y complementariedad de esta pareja central se refleja y profundiza en las figuras que la rodean en dos filas en línea recta a su derecha y a su izquierda, y que siguen ese diálogo central con apasionada intensidad e incluso involuntario asombro, preparando así nuestra reacción. Junto a cada fila, otra pareja de personajes, también aquí uno mayor y otro más joven, se mueve siguiendo el mismo eje que la pareja central. La pareja a nuestra derecha retrocede hacia el fondo del edificio, mientras que la de la izquierda avanza hacia nosotros como la pareja central. La circularidad de sus movimientos y la atenta disposición de las dos líneas alrededor de la grácil pareja central que avanza recuerdan la evolución de un coro alrededor de sus directores.²⁶ A ambos lados, una sucesión de otros personajes, situados casi en su totalidad al mismo nivel, sobre el escalón superior en el suelo del edificio, confirma y prosigue con la simetría axial de la escena central. El avance circunvalador de la pareja de la izquierda se prolonga en un grupo de nueve figuras, de las cuales seis forman un grupo compacto (Sócrates y sus oyentes) y otros tres que se mantienen a distancia; a nuestra derecha, el retroceso circular de la pareja lo siguen también nueve figuras: un grupo de tres desciende por los escalones hacia nosotros (Diógenes y otros dos) y otros seis se reparten a lo largo del piso principal a la derecha. El equilibrio de otras dos figuras enfatiza la simétrica disposición de estas dos extensiones del grupo central: cerca del extremo izquierdo, un joven, cuya cabeza se vuelve hacia el fondo por encima del hombro, llega corriendo hacia la escena, mientras que, al extremo derecho, otro joven, con la cabeza vuelta hacia nosotros, se apresura a salir corriendo.

En primer plano a la derecha, Rafael coloca un segundo grupo de figuras, totalmente separadas del primer grupo. El aislamiento de este segundo grupo no es solo una cuestión de localización —las figuras están todas en el nivel más bajo del extremo derecho—, sino también de gestos y posturas: ninguna figura fuera de este grupo advierte su existencia;²⁷ ninguna de las figuras del grupo parece consciente del resto de personajes en escena; todas las figuras del grupo se relacionan con otras del mismo grupo, y las dos del extremo izquierdo y las dos del extremo derecho miran hacia el in-

terior, sellando la autonomía de este grupo. Este grupo también está compuesto por nueve figuras, divididas en cinco de cuclillas y cuatro de pie. La pareja erguida de la derecha es un retrato del propio Rafael y de un colega; las otras dos figuras sostienen cada una una esfera —una (Tolomeo) sostiene la terrena y la otra la celestial—, de tal manera que resultan totalmente visibles tanto para el resto de figuras como para nosotros. Los otros cinco están muy ocupados intentando resolver un problema de geometría y nos ofrecen un claro modelo de una transmisión exitosa de conocimiento. Al maestro no le importa la incomodidad de agacharse para que los cuatro alumnos que atienden a su demostración puedan ver bien la tablilla sobre la que posa su compás, y estos cuatro nos presentan los cuatro estadios de la comprensión: de la afligida perplejidad, a la libre conjetura, pasando al planteamiento esperanzador para llegar, por fin, a la certeza satisfecha.²⁸

Obviamente, el último grupo (el de Pitágoras), situado en primer plano a nuestra izquierda, proporciona un equilibrio con el segundo grupo situado a la derecha.²⁹ Este grupo, al igual que el anterior, no establece ningún contacto con otro personaje exterior, parece ocupado solo de sí mismo y se agrupa en sus extremos con figuras que miran hacia el interior del círculo. Se divide también en dos subgrupos de los que el externo es menos numeroso que el interior. Sin embargo, en otros aspectos este tercer grupo no puede presentar un contraste más notable con el segundo. Si el grupo del primer plano de la derecha encarna la transparencia de la transmisión del conocimiento —las esferas son sostenidas a la vista de todos, la tablilla se ubica donde los estudiantes pueden seguir fácilmente la demostración de su maestro—, el grupo de la izquierda sugiere más bien el intento urgente, pero sin éxito, de penetrar un decidido secretismo. La tablilla que ilustra las teorías pitagóricas matemáticas y musicales solo se muestra a Pitágoras,³⁰ los dos hombres que están agazapados detrás de él se esfuerzan por mirar por encima de sus hombros lo que está escribiendo,³¹ y los libros descritos no revelan su contenido.³² La misma discreción está implícita en el subgrupo del extremo izquierdo, donde, en vez de una conversación franca entre personas al mismo nivel sobre objetos que podemos identificar inmediatamente (como en el extremo derecho), vemos una figura central ocupada escribiendo en un libro —no tenemos ni idea del qué—, mientras los otros tres lo admiran. El hermoso joven, vestido todo de blanco, que está de pie cerca de Pitágoras y nos mira fijamente realza la sensación de misterio.

¿De dónde tomó Rafael la idea para disponer de esta manera a los filósofos? Por supuesto, cabe la posibilidad de que Rafael la inventara *ex nihilo*: no nos atrevemos a subestimar su creatividad y, si no somos capaces de encontrar otra fuente, al final habremos de volver a esta respuesta. ¿Qué ocurre con las posibles fuentes pictóricas? El único candidato propuesto por los estudiosos es Lorenzo Ghiberti y su descripción de la visita de la reina de Saba a Salomón en el panel derecho inferior de la Porta del Paradiso en el Baptisterio de Florencia, cuya notable semejanza con el fresco de Rafael se ha observado en varias ocasiones desde mediados del siglo XIX.³³ Aquí también hay dos figuras centrales en torno a las cuales se forman varios grupos a diferentes niveles en

las escaleras y el suelo de un noble edificio con elevados arcos. Pero no hay que exagerar la similitud entre las dos imágenes. El panel de Ghiberti es una ingeniosa adaptación del patrón de composición tradicional de presentaciones ceremoniales de figuras de la realeza a la admiración de sus cortesanos, que encontramos en innumerables descripciones de María y el niño Jesús, la coronación de la Virgen, etc. Como de costumbre, la figura o figuras centrales están sentadas en un trono situado en un ábside, rodeadas a izquierda y derecha por dos grupos de admiradores: si el artista decide realizar las figuras centrales y elevarlas unos escalones sobre el nivel ordinario, el de los mortales, el grupo de admiradores se puede distribuir no solo horizontalmente sino también en vertical. En el *Quattrocento* hay varias versiones de este esquema compositivo,³⁴ de hecho, el mismo Rafael lo utiliza para superar las dificultades de las limitaciones espaciales en el *Parnaso* y en *La misa de Bolsena*. En todas estas pinturas, el foco en las figuras centrales unifica la composición al dirigir las miradas de todos o casi todos los admiradores (y, por tanto, la nuestra) a la epifanía central. Pero en *La Escuela de Atenas* la admiración cortesana por la pareja central de Platón y Aristóteles se limita al séquito inmediato del coro de oyentes que los rodea, mientras los otros grupos, a derecha e izquierda, no se interesan en absoluto por la actividad de la sección central; son grupos autónomos, no admiradores del central.³⁵

Algunos eruditos han sugerido que la fuente de Rafael podría ser un texto escrito. Al fin y al cabo, los libros desempeñan un papel decisivo en esta pintura: al menos, se describen once.³⁶ Tanto si la Stanza della Segnatura, como ha sugerido plausiblemente Franz Wickhoff, estaba destinada a servir de biblioteca privada del papa Julio II como si no, lo cierto es que, para el Renacimiento, la filosofía griega existía esencialmente no solo como una serie de doctrinas y sistemas específicos, sino, sobre todo, en la forma de numerosos manuscritos voluminosos y algunas pesadas ediciones impresas.³⁷ Para un pintor o erudito renacentista que quisiera averiguar qué aspecto tenían los filósofos griegos dedicados a sus ocupaciones características, nada habría sido más natural que acudir en busca de información a uno de esos libros. Pero ¿cuál? La búsqueda de ese libro se remonta al menos hasta mediados del siglo XIX, cuando Johann David Passavant identificó a Diógenes Laercio como la fuente del fresco de Rafael.³⁸ Sin embargo, ni Diógenes Laercio ni ningún otro autor propuesto hasta ahora ofrece nada comparable con la altura dramática del congreso filosófico de Rafael.³⁹ En ninguna parte encontramos una escena como esta: en una gran estancia, encontramos un gran número de filósofos y a sus discípulos completamente inmersos en sus ocupaciones características: un primer grupo, y el mayor, organizado simétricamente como un coro silente alrededor de una pareja central de figuras que hablan; un segundo grupo, independiente y menor, dedicado a resolver problemas y a cuestiones naturales y celestiales; y un tercer grupo, independiente y menor, cuyo cometido intelectual es difícil de determinar a pesar de los continuos intentos por hacerlo, y que incluye también a un joven de una llamativa belleza.

No obstante, hay un texto con esas características que hasta ahora, aparentemente, no se ha relacionado con *La Escuela*

la de Atenas. Consideremos el siguiente pasaje, obviando los nombres de los individuos y concentrándonos solo en su organización, sus actividades y sus interrelaciones:

Cuando entramos, encontramos a Protágoras paseando en el vestíbulo y en fila, tras él, le escoltaban en su paseo, de un lado, Callas, el hijo de Hipónico y su hermano por parte materna, Paralo, el hijo de Pericles, y Cármi-des, hijo de Glaucón, y del otro, el otro hijo de Pericles, Jántipo, y Filipídes, el hijo de Filomelo, y Antímero de Mendes, que es el más famoso de los discípulos de Protágoras y aprende por oficio, con intención de llegar a ser sofista. Los seguían otros que escuchaban lo que se decía y que, en su mayoría parecían extranjeros, de los que Protágoras trae de todas las ciudades por donde transita, encantándolos con su voz, como Orfeo, y que le siguen hechizados por su son. Había también algunos de los de aquí en el coro. Al ver tal coro yo me divertí extraordinariamente; qué bien se cuidaban de no estar en cabeza obstaculizando a Protágoras, de modo que, en cuanto aquél daba la vuelta con sus interlocutores, estos, los oyentes, se escindían muy bien y en orden por un lado y por el otro, y moviéndose siempre en círculo se colocaban de nuevo detrás de modo perfectísimo.

A este alcancé a ver después, como decía Homero, a Hipias de Élida, instalado en la parte opuesta del pórtico, en un alto asiento. Alrededor de él, en bancos, estaban sentados Erixímaco, hijo de Acúmeno, y Fedro de Mirrinunte y Andrón, el hijo de Androción y extranjeros, entre ellos algunos de sus conciudadanos, y otros. Parecía que preguntaban a Hipias algunas cuestiones astronómicas sobre la naturaleza y los meteoros, y aquél, sentado en su trono, atendía por turno a cada uno de ellos y disertaba sobre tales cuestiones.

Y, a continuación, llegué a ver también a Tántalo. Pues también había venido de viaje Pródico de Ceas y estaba en una habitación que antes, Hipónico usaba como despensa, pero que ahora, a causa de la multitud de los albergados, Celtas había vaciado y preparado para acoger a huéspedes. Pródico estaba allí echado, recubierto de pieles y mantas, por lo que parecía, en gran número. Junto a él estaban echados, en las camas de al lado, Pausanias, el del demo del Cerámico, y junto a Pausanias, un joven, un muchacho todavía, según creo, de distinguido natural y muy bello también de aspecto. Me pareció oír que su nombre era Agatón, y no me sorprendería si resultase ser el amado de Pausanias. Ese era el muchacho, y además se veía a los dos Adirnantos, el hijo de Cepis y el de Leucolófides, y algunos más. De lo que hablaban no me pude yo enterar desde afuera, a pesar de estar ansioso por escuchar a Pródico. Omnisciente me parece tal hombre y aun divino. Pero con el tono bajo de su voz se producía un cierto retumbo en la habitación que oscurecía lo que decía.⁴⁰

Este pasaje pertenece al inicio del *Protágoras* de Platón. El joven Hipócrates despierta con ansia a Sócrates por la mañana porque el gran sofista Protágoras ha llegado a Atenas y está en casa de Calias, uno de los hombres más ricos

de la ciudad. Sócrates e Hipócrates parten “a esa casa, la más grande y próspera” de Atenas y, tras cruzar el vestíbulo, dan con la escena descrita (337 d). En una gran estancia, encuentran un gran número de sofistas y a sus discípulos completamente inmersos en sus ocupaciones características: un primer grupo, y el mayor, organizado simétricamente como un coro silente alrededor de una figura central que habla; un segundo grupo, independiente y menor, se dedica a resolver problemas y a cuestiones naturales y celestiales; y un tercer grupo, independiente y menor, cuyo cometido intelectual es difícil de determinar a pesar de los decididos esfuerzos por hacerlo, y que incluye también a un joven de una sorprendente belleza.

En su concepción básica y en muchos detalles, el texto de Platón es sorprendentemente parecido a la pintura de Rafael, a pesar de las diferencias evidentes entre los medios utilizados. Coinciden la lujosa estancia, la inmersión teatral de las figuras en sus actividades típicas⁴¹ y el despreocupado anacronismo que yuxtapone personajes célebres para mostrar sus afinidades y afiliaciones sin atender a la probabilidad histórica.⁴² Sócrates, lógicamente, ya no es el narrador (¿acaso se podría haber representado a un narrador en este fresco?), y en vez de esto queda situado en una posición de especial prominencia, a la izquierda del coro que rodea a Platón y Aristóteles.⁴³

No obstante, más allá de estos detalles individuales, el texto y el fresco comparten la misma división fundamental en tres grupos y la misma caracterización temática para cada uno de ellos. En Platón, el primer grupo está compuesto por oyentes que flanquean de forma simétrica a un único orador, Protágoras, y lo acompañan, girando como un coro, allá donde vaya. En Rafael, la destacada simetría del texto platónico no solo está representada por la distribución bipartita de los oyentes, sino que se convierte ahora en la duplicación de la figura central; ya no es solo Protágoras, sino que son ahora Platón y Aristóteles a la vez quienes constituyen el foco central. Evidentemente, se concibe a Platón y Aristóteles como las alternativas complementarias que en oposición armoniosa describen la esencia de toda la filosofía griega: la física y la filosofía moral, el *Timeo* y la *Ética*, lo muestra el dedo apuntando hacia arriba y la mano abierta y extendida, o, según los títulos de los libros que sostiene la Dama Filosofía, *Naturalis* y *Moralis*.⁴⁴ Aunque hay antecedentes artísticos de esta yuxtaposición en la Edad Media, especialmente en la tradición del triunfo de Santo Tomás, fue en la Italia renacentista en particular donde se convirtió en un tópico filosófico, expresado —en ocasiones como polémica y en otras como armonía— sobre todo a mediados del siglo quince con la disputa entre Jorge de Trebisonda, Jorge Gemisto Pletón, el Cardenal Besarión y Teodoro Gaza, y unas décadas después, en el exuberante eclecticismo de Pico y la controversia entre Pietro Pomponazzi, Marsilio Ficino y Agostino Nifo.⁴⁵

Si Rafael hubiese seguido el texto de Platón de modo tan servil como para organizar a su primer grupo en torno a una sola figura, hubiese tenido que privilegiar a Platón o a Aristóteles y subordinar al otro, falsificando así la riqueza de la filosofía griega y expresando una parcialidad innecesariamente provocadora.

Sin duda, muchos observadores han pensado que Rafael

concedió un sutil toque de superioridad a Platón frente a Aristóteles: Aristóteles está confinado al mundo que lo rodea, mientras que Platón está apuntando hacia arriba, más allá de los límites de la filosofía pagana hacia una eventual revelación cristiana que solo él podía vagamente sentir –al fin y al cabo, estamos en el Vaticano.⁴⁶ Aunque de ser así, esto solo es algo sutil y lo importante es que Platón y Aristóteles, representan el foco de *La Escuela de Atenas* como pareja.

En el segundo grupo, Rafael ha transformado la descripción que hace Platón de Hipias preguntándose sobre cuestiones astronómicas sobre la naturaleza y sobre los cuerpos celestiales dividiéndola en dos partes: su geometra está ocupado resolviendo un problema en atención a sus cuatro estudiantes, mientras Tolomeo y otra figura sostienen uno el globo terrestre y el otro el globo celestial con la intención de identificar un particular de conocimiento ante los observadores. Tolomeo lleva una corona pues el máximo representante de la geografía y astronomía antigua era confundido tradicionalmente con los miembros de la dinastía homónima egipcia, pero para el lector familiarizado con el texto de Platón, la insignia real puede tener un motivo adicional, ya se afirma dos veces que Hipias está sentado en un trono.

En el tercer grupo de Platón, Sócrates intenta entender en vano las palabras de Pródico, pero pese a sus esfuerzos por descubrirlo, el sentido continúa oculto para él.⁴⁷ En el fresco de Rafael, es la doctrina de Pitágoras la que tienta a la pareja de curiosos agazapados tras él, algo que cobra perfecto sentido teniendo en cuenta que Pitágoras era conocido por el silencio que exigía a sus discípulos y el secreto con el que envolvía sus teorías. No hay filósofo de la Antigüedad más adecuado para plasmar el tema del encubrimiento de la sabiduría. Además, está el joven de Rafael vestido de blanco, cuya belleza, mirada, color de ropa y posición singular que impacta tanto al espectador es una reminiscencia del joven de la escena platónica, en cuya belleza se rezaga amorosamente Sócrates; en este caso, estaríamos tentados de llamarlo Agatón.

3. DE PLATÓN A RAFAEL. ¿Son estas semejanzas mera cuestión de casualidad? No creo que se pueda rebatir de un modo absoluto a aquellas personas que lo expliquen en estos términos; pero a quienes, como a mí, les parecen casualidades demasiado amplias y concretas para ser mero fruto del azar, les aguardan una buen número de cuestiones interesantes a la vez que difíciles. Porque en la época de Rafael, Platón no era un autor griego, sino latino. El acceso que la mayoría tenía a obras como el *Protágoras* en la primera década del siglo dieciséis se limitaba a la traducción latina que Ficino había incluido en su versión de las obras completas de Platón, publicadas por primera vez en 1484.⁴⁸ En cambio, la *editio princeps* de Platón en griego no apareció hasta el año 1513.⁴⁹ En el imponente latín de Ficino, el vigor irónico del griego se torna más grave y serio.⁵⁰ Desplazarse desde el vivaz texto griego (o desde una cuidada traducción) a la seria dignidad del fresco de Rafael, implica un salto de estilo considerable, pero el paso de la traducción de Ficino al fresco es mucho más corto. Además, puede que Ficino

no haya proporcionado solo el pretexto al fresco de Rafael, sino también una insinuación clave para que este texto se transformase en pintura; en la parte que dedica en el resumen preliminar del *Protágoras* a esta escena, afirma: “así, como un pintor, nos muestra ante nuestros ojos la pompa y vanidad de los sofistas”.⁵¹ Con estas palabras, Ficino alaba a Platón por aquello a lo que la tradición retórica denominaba *enargeia*, la pericia del autor al lograr que los lectores puedan visualizar lo que describe tan vívidamente que llega a conmover su imaginación casi del modo que un pintor lo hace.⁵² Pero al mismo tiempo, se puede entender que estaba planteando un desafío a los pintores contemporáneos para que crearan en su destreza una obra de arte que rivalizase con la de Platón. Solo Rafael parece haber aceptado el desafío.

¿Podría haberlo hecho solo? Si aceptamos que realmente hay ciertas conexiones entre el texto platónico y el fresco de Rafael, ¿fue Rafael el único responsable de transformar el uno en el otro? Seguramente no. Por supuesto, Ficino estaba relacionado con el ambiente filosófico y literario que floreció en Urbino bajo el gobierno de Federico de Montefeltro, gobierno del que el padre de Rafael era un miembro prominente,⁵³ y el pintor, en su corta estancia en Florencia, podría haber entrado en contacto con círculos neoplatónicos. Pero Federico murió un año antes del nacimiento de Rafael, cuya infancia en Urbino coincidió con el acelerado declive político y cultural de la ciudad; y tampoco existe ninguna prueba concreta sobre esta posible conexión de Rafael con el neoplatonismo florentino. De hecho, Rafael no era un hombre leído: no conocía el griego y sus conocimientos de latín eran tan escasos que tuvo que leer a Vitruvio en la traducción italiana que Marco Fabio Calvo hizo expresamente para él.⁵⁴ Si Rafael hubiese podido leer el *Protágoras* por sus propios medios, es probable que no hubiese necesitado la nota de Ficino para reconocer las enormes posibilidades estéticas que tenía esta escena. Pero lo más probable es que no pudiera. Además, es evidente que no solo fue necesario un tipo de “traducción”, sino dos, para que este texto se transformara en imagen. Por una parte, una brillante imaginación pictórica tuvo que encontrar fascinantes equivalentes visuales para los signos textuales del *Protágoras* ¿y quién podría haberlo hecho mejor que Rafael? Pero por otra parte, era necesario poseer una gran erudición filosófica si se quería traducir el contenido específico de la escena platónica en sus equivalentes en la historia de la filosofía griega. Así, Rafael no nos muestra a Protágoras, Hipias ni Pródico, sino a Platón, Aristóteles, Tolomeo y Pitágoras. El hecho de traducir la astronomía de Hipias a la de Tolomeo puede que no haya necesitado una erudición extraordinaria, pero el traducir a Protágoras en la pareja complementaria de Platón y Aristóteles sí requería un completo dominio de la historiografía filosófica griega de la época, algo necesario también para ver en el fracaso de Sócrates para distinguir las palabras de Pródico la oportunidad para aludir a las doctrinas secretas de Pitágoras.⁵⁵ ¿Por parte de quién?

Preguntar esto implica preguntar quién diseñó el programa de *La Escuela de Atenas*. Muchos aspectos de este fresco suscitan controversia, pero ninguno tanto como este en concreto.⁵⁶ Paolo Giovio, primer biógrafo de Rafael, escribió

antes de 1527 que el artista había pintado los frescos de la Stanza della Segnatura “ad praescriptum Julii Pontificis.”⁵⁷ ¿Pero quién medió entre el pontífice y el artista y se encargó de idear el programa que el último había de completar a satisfacción del primero?⁵⁸ Quienquiera que hubiese sido este personaje, debió de ser un importante teólogo de la corte de Julio II e íntimamente relacionado con el mismo; de otro modo, difícilmente le habría encargado que diseñara el programa que decoraría sus aposentos privados para eliminar todo vestigio de su odiado predecesor, el papa Alejandro VI Borgia. También tendría que haber sido un gran erudito de la filosofía griega clásica y, presumiblemente, partidario del platonismo, ya que un texto platónico parece haber inspirado toda la escena; también la prominente posición otorgada a Pitágoras nos recuerda la particular importancia que se le daba en el neoplatonismo antiguo y renacentista.

Se han propuesto o se puede pensar en diversos candidatos a la hora de designar a ese consejero de Rafael durante el diseño de *La Escuela de Atenas*,⁵⁹ pero el más probable, y el único que cumple excepcionalmente bien ambos criterios, es Gil de Viterbo (Aegidius Viterbiensis, Egidio Antonini, 1469-1532).⁶⁰ Por un lado, Gil era una de las figuras más importantes y teológicamente influyentes de las cortes de Julio II, quien le nombró vicario general de los agustinos en 1506 (en 1507, 1511 y 1515 fue elegido y luego reelegido prior general de la orden) y le confió el discurso de apertura del quinto Concilio Lateranense, en 1512. Además, Gil fue uno de los platónicos más importantes de su época. Visitó a Ficino en Florencia y más tarde le elogió con una carta en la que apuntaba que el renacer de la filosofía platónica que Ficino había fomentado era una nueva época dorada.⁶¹ Su familiaridad con el *Protágoras* se puede ver en las citas de la obra que incluye en sus propios escritos⁶² y en las anotaciones que le hizo en un manuscrito de Platón de su propiedad.⁶³ Otro aspecto del platonismo de Gil que puede ser relevante para *La Escuela de Atenas* es su obsesión con el simbolismo numérico neoplatónico, principalmente atribuido a Pitágoras, por lo que casa bien con el lugar tan importante que Rafael le dio en su fresco⁶⁴ a este filósofo.

Si un estudioso moderno pudo describir a Gil como “el teólogo de la corte de Julio II”⁶⁵ y un platónico del renacimiento pudo llamarle “*Platoniorum maximus*” tras la muerte de Ficino,⁶⁶ entonces Gil era sobradamente capaz de desempeñar el papel de consejero de Rafael.⁶⁷ Pero quizá podamos dar un paso más allá y sugerir otra posible conexión entre concepciones como la de Gil y *La Escuela de Atenas*. Esta conexión nos la ofrece el espléndido edificio que hospeda a los filósofos de Rafael.

4. LEVANTAR LOS MUROS DE LA FILOSOFÍA. ¿En qué estaba pensando Rafael cuando pintó este vestíbulo tan majestuoso? Seguramente, los antiguos baños romanos y construcciones palaciegas que se iban desenterrando en su vecindario durante aquellos años le causaron impresión,⁶⁸ y bien puede que se viera también influenciado por los palacios que estaban en proyecto y en construcción en Roma durante el mismo periodo, y que trataban de responder a su manera las antiguas ruinas.⁶⁹ Pero más allá de este contexto general,

bastantes estudiosos han querido ver una cercana relación del fresco de Rafael con dos edificios en particular.

El primero sería la nueva basílica de San Pedro en el Vaticano, que Bramante, amigo y maestro del pintor, estaba proyectando en aquel mismo momento. Giorgio Vasari anotó que Bramante ayudó a Rafael con la arquitectura de *La Escuela de Atenas*, y que Rafael lo retrató en la figura del geómetra, y es desde Giovanni Bellori es usual asociar el edificio de Rafael con los planes de Bramante para la basílica.⁷⁰ Después de todo, es de sobra conocido que Rafael colaboró estrechamente con Bramante, y que tras la muerte de este en 1514 se le confió la tarea de continuar su obra. Además, ambos edificios están concebidos bajo el mismo patrón, una cruz griega con cúpula central, un patrón que Rafael también utilizó al diseñar la Iglesia de Sant’Eligio degli Orefici, construida en 1516.⁷¹ Por último, detenidos estudios han revelado semejanzas en ciertos detalles entre este edificio y el proyecto de Bramante.⁷²

Tal vez Rafael extrajera algo de su inspiración de Bramante, pero el edificio de Rafael es completamente diferente en varios aspectos cruciales de cualquier cosa que Bramante hubiese podido concebir para San Pedro, y es altamente improbable que estuviese pensando exclusivamente o principalmente en la futura basílica vaticana.⁷³ En primer lugar, la planta de cruz griega de Rafael no está encerrada entre los muros de una iglesia, sino abierta por completo al mundo exterior hasta lo más alto de sus dos visibles bóvedas de cañon. En segundo lugar, los diversos planos de Bramante muestran sus incansables esfuerzos por hallar la manera de que una cúpula monumental pudiera descansar en el menor número posible de soportes lo más gráciles que se pudiese; mientras que la cúpula de Rafael se sostiene gracias a cuatro enormes estructuras cuadradas ciertamente macizas. En tercer lugar, el edificio de Rafael, sin dejar de ser impresionante, es en realidad bastante más pequeño de lo que parece. La galería puede medir aproximadamente unos 5,5 metros de ancho y unos 7 metros de alto y todo el recinto no es ni la cuarta parte de San Pedro.⁷⁴ Por último, lo que hizo Rafael no fue representar un edificio, sino dos, pues tras el arco de la cruz griega más alejado colocó un arco triunfal simple que es evidentemente discontinuo con el edificio principal y se encuentra a cierta distancia de él. Por eso, los planos de Bramante no pudieron ser la única inspiración de Rafael.

Hace ochenta años, Christian Hülsen señaló que había otro edificio que presentaba una analogía más estrecha con ciertos aspectos del vestíbulo de *La Escuela de Atenas* de Rafael que los planos de Bramante para San Pedro.⁷⁵ No es una construcción renacentista, sino una antigua, situada en Roma cerca de la Iglesia de San Giorgio in Velabro, entre el Foro Boario y el Velabrum:⁷⁶ el supuesto Jano Cuadrifronte, un arco de cuatro entradas hecho en mármol que probablemente date del periodo de Constantino y que, a pesar de que se pensó en un principio para que los mercaderes de ganado se refugiaran, fue tomado durante mucho tiempo por un antiguo templo de Jano.⁷⁷ Esta impresionante construcción, situada en un área que era particularmente pintoresca antes de la era moderna, aparece destacada en diversas ilustraciones del siglo XVI que Marten van Heemskerck, Giovanni Antonio Dosio y Etienne du Pérac realizaron a propósito

de diversos monumentos romanos. Dada la bien atestiguada familiaridad de Rafael con las ruinas arqueológicas de la ciudad, es difícil de imaginar que no conociese bien el monumento.⁷⁸ Tanto por su apariencia exterior, como en su estructura básica —su apertura, los enormes soportes, las bóvedas de cañón y sus dimensiones—, el Jano Cuadrifronte es claramente mucho más parecido al diseño de Rafael que los planos de Bramante.⁷⁹ Además, el arco triunfal tras el edificio principal del fresco podría corresponder al *Arcus* o *Monumentum Argentariorum* (también conocido como el arco de Séptimo Severo, en el Foro Boario), que fue incorporado al campanario de San Giorgio y se encuentra a no más de doce metros del Jano Cuadrifronte.⁸⁰

Sin embargo, también hallamos diferencias fundamentales entre el antiguo monumento romano y el centro de convenciones filosófico de Rafael, sobre todo, porque el Jano Cuadrifronte no presenta una cúpula central, elemento indispensable en los planos de Bramante y que se repite de forma destacable en Rafael.

¿Cómo puede interpretarse esta situación? Tal vez el edificio rafaelita no tuviera como fin adquirir ningún valor semántico específico; puede que simplemente lo hubiese diseñado como enorme telón de fondo de este noble espectáculo y que no tuviese ningún otro significado. Pero si la intención de Rafael era que el espectador reconociese un edificio en particular dentro del fresco, todavía no sabemos si se supone que tenemos que pensar en los planos para San Pedro —que Bramante estaba realizando en aquel momento (y que, por lo que sabía Rafael en aquel momento, acabarían plasmándose en el edificio definitivo)—, o si por el contrario, se quería referir al conocido templo de Jano Cuadrifronte, no muy lejos a la otra orilla del Tíber, o si era una combinación de ambos. Al fin y al cabo, a más de un espectador la combinación de la cúpula con el arco de Jano le ha chocado y le ha parecido incongruente,⁸¹ y puede que la intención de Rafael fuese que al espectador la primera le recordase a San Pedro y la segunda a Jano Cuadrifronte. Ciertamente, un espectador poco informado recibiría más bien una impresión de anónima grandeza. Pero probablemente no deberíamos concluir que esta era la única intención de Rafael hasta haber fracasado en nuestra búsqueda de una razón satisfactoria para preferir una u otra de las posibilidades más ricas en significado.

Es justo aquí donde Gil de Viterbo vuelve a entrar en la discusión, pues era un destacado exponente del resurgimiento etrusco a principios del siglo XVI.⁸² Este extraño movimiento, fuertemente impulsado por las falsificaciones históricas del notorio Annio de Viterbo, quien sacó provecho de la mística tradicional de los etruscos y del patriotismo provincial para desarrollar extrañas teorías sobre la primacía cultural y su transmisión, todas diseñadas en vista a restaurar para los antiguos etruscos (y sus descendientes modernos) la importancia que un día se decía que tuvieron. La visión que Gil tenía sobre este tema está recogida sobre todo en dos obras: el sermón *Cumplimiento de la Edad de Oro cristiana bajo el papado de Julio II*, pronunciado en San Pedro en diciembre de 1507 en presencia del papa y a demanda suya; y también un extenso trabajo de especulación histórica, *Historia viginti saeculorum*, escrito entre 1509 y 1516 y jamás publicado.⁸³ Estos escritos revelan que Gil había estudiado

de primera, y sobre todo de segunda mano (a saber, de Annio) numerosas fuentes antiguas, tanto auténticas como falsas, que derivarían en una teoría cuya coherencia solo se ve superada por su absurdidad.

Gil distinguía cuatro edades de oro en la Historia: la primera fue inaugurada por Lucifer, la segunda por Adán, la tercera por el buen rey Jano de los etruscos, y la cuarta por Cristo. Es justo la tercera la que nos interesa a nosotros, pues según Gil, los etruscos eran objetos de la providencia divina tanto como los hebreos, y fue Jano quien trajo la verdadera revelación etrusca a Italia cuando desembarcó por primera vez en Roma en la colina conocida con el apropiado nombre de Janiculum; por lo que a esta orilla del Tíber se la llamaba etrusca, mientras que la opuesta era la romana. Con el tiempo, esta revelación fue olvidada, pero, en una fecha muy posterior, la “Hetrusca Iani sedes”, la colina etrusca del Vaticano, se convirtió en la santa sede de la Cristiandad. Para Gil, Jano había precedido a San Pedro, no solo en su función de guardián de las llaves que abrieron las puertas a la fe cristiana, sino también en su lugar, pues Jano había consagrado la ubicación del Vaticano para la Cristiandad mucho antes de Cristo.⁸⁴ Pero el Vaticano no es el único lugar que el resurgimiento etrusco identificó con Jano. Annio de Viterbo también lo relaciona explícitamente con el templo de Jano Cuadrifronte.⁸⁵ Además, para Gil, la figura de Jano es importante no solo por haber sido un testigo precristiano de la revelación cristiana, sino por haber sido inventor de la filosofía. Porque los sabiduría etrusca que Jano trajo a Italia incluía la teología, el amor por las cosas humanas, el amor por las cosas divinas, pero sobre todo, como su disciplina primera e introductoria, la filosofía, en la que Gil incluye la investigación científica de los fenómenos naturales.⁸⁶ En un fragmento que le atribuyó a pseudo-Catón, Annio ya había inventado la prueba de que Jano había enseñado física, astronomía, teología, moralidad y adivinación.⁸⁷ Pero el considerar a Jano como fundador de la filosofía, parece una contribución propia de Gil.

Para el espectador poco informado que contemple *La Escuela de Atenas*, el edificio que alberga a los filósofos de Rafael transmite una apropiada a la vez que indeterminada impresión de sobria dignidad. Pero no podemos excluir la posibilidad de que para aquellos que hubiesen escuchado el sermón de Gil no mucho después de que Rafael hubiera empezado a trabajar en el fresco, o estuvieran familiarizados con los bien conocidos puntos de vista de Gil u otros parecidos, ese edificio hubiera podido adquirir una carga semántica muy específica. No se hubieran sorprendido al reconocer elementos fundamentales del templo de Jano Cuadrifronte en la estructura de cuatro arcos abiertos con enormes soportes, pues, ¿qué mejor lugar podría imaginarse para una sinopsis idealizada de toda la filosofía antigua que el templo del rey divino que había instaurado por primera vez esta disciplina? Y si también hubiesen reconocido en la cúpula central uno de los elementos característicos de San Pedro, habrían caído en la cuenta de que Jano no solo había fundado la filosofía griega, sino que también había santificado el lugar en el que un día se erigiría la basílica vaticana. También habrían reconocido en la disposición de los científicos y los filósofos de la naturaleza una característica típica de la

“Etrusca disciplina”, y en el gesto que hace Platón hacia arriba, el recuerdo de que esa disciplina empezó con la filosofía, pero más tarde se elevó a través de la teología y el amor a las cosas humanas, para llegar al estadio más elevado, el amor a las cosas divinas.⁸⁸ Bien podrían haber imaginado que, al ser capaces de entender como un conjunto, no solo este fresco en particular, sino también su posición frente a la Disputa y dentro del sistema de la Stanza della Segnatura, probablemente habrían comprendido su significado mucho mejor que cualquiera que no reconociera estas referencias.⁸⁹ Y tal vez, puede que incluso estuviesen en lo cierto.

5. LEER A RAFAEL. Lo más probable, dadas las pruebas disponibles, es que nunca lleguemos a saber con certeza si Gil en verdad aconsejó a Rafael, y si este realmente quiso asociar su vestíbulo de los filósofos con el Jano Cuadrifronte, y a su vez este edificio con el héroe de la cultura etrusca Jano. Incluso si se descubriesen pruebas de otras fuentes que apoyaran las sugerencias que hemos planteado, con toda probabilidad sería casi imposible demostrar que fue Gil en persona quien transmitió sus teorías a Rafael y diseñó el programa del fresco. Después de todo, Gil no guardaba precisamente en secreto sus teorías; estas eran bien conocidas en la corte papal y fueron compartidas por muchos de sus contemporáneos. Gil podría haber designado a otra persona para que tratara con Rafael, o incluso otra persona podría haberlo hecho de manera independiente aunque configurando un programa extraordinariamente similar a las propias ideas de Gil. Pero en todo caso, al final no importa tanto quién fue quien habló de hecho con Rafael. Lo que de verdad importa es de qué ideas se habló.

Por diversas razones, la hipótesis que he avanzado aquí no puede ser confirmada de un modo definitivo: el carácter incompleto de nuestras pruebas, la incertidumbre metodológica de algunos de los pasos de mi argumentación, o la imposibilidad de cuantificar el grado de semejanza entre los diferentes textos e imágenes que hemos presentado. Pero mi objetivo no era construir una prueba irrefutable sobre un cuestionable hecho histórico, sino más bien tratar de reconstruir un esquema de interpretación que fuese históricamente posible, esto es, excavar el horizonte de expectativas y asociaciones que artistas y espectadores podrían haber ligado a *La Escuela de Atenas* durante la primera década del siglo XVI. Nada prueba que el fresco se interpretase de hecho de esta manera, y nada prueba tampoco lo contrario. Al final, lo único que importa es si las consideraciones del tipo que se han expuesto aquí profundizan y enriquecen nuestra sensación de comprensión de la obra y el placer que sentimos por ello.⁹⁰

Si se acepta que el *Protágoras* de Platón comparece como el pretexto de *La Escuela de Atenas* de Rafael, al menos debemos plantearnos una pregunta más: ¿Por qué nadie parece haberlo notado antes? Después de todo, tanto la imagen como el texto son dos documentos centrales de la Cultura occidental. Durante siglos, historiadores del arte han buscado la fuente textual de Rafael, y siendo que casi todos ellos habrían leído el *Protágoras*, ¿por qué no establecieron esta conexión? Quizá porque estuviesen buscando la respuesta

a la pregunta equivocada. Trataban de encontrar un texto que el fresco de Rafael tuviese intención de ilustrar, un texto cuya relación con *La Escuela de Atenas* fuese tan intrínseca al sentido de la obra que si uno no reconociese el texto no podría llegar a comprenderla.⁹¹ Por eso se afanaban en hallar un texto en el que Platón, Aristóteles o cualquiera de los otros filósofos figurasen de un modo tan evidente como lo hacen en el fresco. Pero no hay un texto así, o mejor dicho, en todos los siglos previos a Rafael solo un texto como tal existió: el programa perdido de la obra, que reconecía esta escena del *Protágoras* platónico en términos de panoplia de toda la filosofía antigua. Si ese programa fue escrito por el mismo Gil, o siguiendo sus instrucciones, o haciendo referencia a él, o incluso solo en un ambiente cultural que compartía alguno de sus puntos de vista, puede que nunca lleguemos a saberlo, pero tampoco importa.

Entendemos una ilustración cuando podemos leer en ella el texto al que se refiere. Si la *La Escuela de Atenas* fuese una ilustración, nunca podría haber llegado a imponerse en nuestra cultura durante cinco siglos, tal y como lo ha hecho, pues lo ha hecho sin referirse a ningún texto. La escena que se nos presenta en el fresco es muy teatral, llena de personajes intensamente vitales que conversan enérgicamente los unos con los otros. Pero es tan silencioso su discurso, tan vacío de contenido específico, que dejando de lado alguna contada excepción —los libros de Platón y Aristóteles, la tabla de Pitágoras, el problema geométrico—, no podemos escuchar lo que dicen, ni tampoco determinar ningún significado concreto a todos esos gestos que parecen tan llenos de sentido, pero que de hecho, están vacíos.⁹² *La Escuela de Atenas* sugiere una inteligibilidad transparente, pero limita la comprensión a los participantes que representa, tornándose resueltamente reservada a nuestros intentos de leerla.

Setenta años antes de que Rafael pintase el fresco, Leon Battista Alberti había definido la *historia* como el objeto privilegiado de la pintura.⁹³ En muchos aspectos, las prescripciones de Alberti se leen como una prescripción que Rafael busca cumplir a conciencia, en aspectos tan específicos como la geometría de los suelos y los muros (§ 34), los cuerpos armoniosos y los bellos rostros (§ 35), el equilibrio y proporción de las partes del cuerpo (§ 36), lo apropiado y vívido del gesto dramático (§ 37), la dignidad (§ 38) y conformidad de los cuerpos con las acciones que llevan a cabo (§ 39), la gracia con la que se disponen la variedad de figuras y colores (§ 40), y sobre todo esto, esa expresión de fuerte emoción interna que translucen los vivaces y elegantes gestos externos (§§ 41-44). Pero la concepción fundamental de Alberti sobre la *historia*, entendida como un momento dramático fácilmente reconocible extraído de la secuencia de una narrativa bien conocida, ya sea secular o divina, mítica o histórica, no se corresponde en nada con la pintura de Rafael, que flota en una tierra de nadie artística entre las alegorías inequívocas (que ha dejado atrás) y las inequívocas pinturas históricas (que solo anticipa de modo parcial); a la vez, reúne a diversas figuras que nunca hubieran podido coincidir en el mismo espacio y tiempo, y les permite representar una acción dramática unificada que ni siquiera podrían haber llegado a imaginar. Esta es la razón por la que todos los intentos de identificar la *historia* tras la

obra de Rafael —empezando por Vasari, quien vio ahí la *storia* “cuando los teólogos armonizaron filosofía y astrología con teología”— han ido por mal camino.⁹⁴ Si los filósofos de Rafael fueran meramente representaciones atemporales de la Dama Filosofía, ni siquiera se nos había pasado por la cabeza intentar imaginar la particular acción dramáticamente unificada en la que participan. Si fueran meros individuos históricamente contingentes, estarían reunidos de tal modo que podríamos ser capaces de reconocerlos como tales. Por eso el fresco no es ni una cosa, ni la otra, sino más bien —de un manera que, estrictamente hablando, es bastante improbable— ambas a la vez.

La frustración que engendra esta ingeniosa paradoja ha dado forma a gran parte de la recepción académica y popular de *La Escuela de Atenas* y todavía hoy desconcierta y seduce a todo espectador que la contemple. Porque el fresco de Rafael parece sumamente legible: está lleno de libros y de figuras que se hallan enzarzadas en actividades discursivas, hablando sin cesar, escuchando y sobre todo, comprendiendo. Y sin embargo, no podemos leerlo. Precisamente por eso nunca deja de fascinarnos.

*Traducción de María Verdeguer Ferrando
y Nùria Molines Galarza*

NOTAS

1 El 7 de noviembre de 1786 Goethe escribió: “Die Loggien von Raffael un die großen Gemälde der Schule von Athen etc. hab’ ich nur erst einmal gesehen und da ist’s, als wenn man den Homer aus einer zum Teil verloschenen beschädigten Handschrift herausstudieren sollte. Das Vergnügen des ersten Eindrucks ist unvollkommen, nur wenn man nach und nach alles recht durchgesehn und studier hat, wird der Genuß ganz” (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Die Italienische Reise: Die Annalen, Gedankausgabe der Werke, Briefe, und Gespräche*, ed. E. Beutler, Zurich, 1950, vol. 11, pp. 144-145 [Hasta ahora solo he visto una vez las Estancias de Rafael y las magnas pinturas de *La Escuela de Atenas*, etc., y me pareció que iba a estudiar a Homero a partir de un manuscrito parcialmente corrupto y dañado. El placer de la primera impresión es incompleto, porque el placer solo se puede apurar cuando uno poco a poco va observando todo detalladamente y lo estudia]).

2 Véanse BOECIO, *Consolatio Philosophiae*, 1.1, y P. COURCELLE, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire: Antécédents et postérité de Boèce*, París, 1967. Para más información existe una colección miscelánea de materiales reunida por L. BRAUN, *Iconographie et philosophie: Essai de définition d’un champ de recherche*, Estrasburgo, 1994.

3 Véase MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, 3.223 (gramática), 4.328 (dialéctica), 5.426 (retórica), 6.580, 6.587 (geometría), 7.729 (aritmética), 8.811 (astronomía) y 9.909 (música). Véanse, en especial, K. A. WIRTH, ‘Die kolorierten Federzeichnungen im Cod. 2975 der Österreichischen Nationalbibliothek: Ein Beitrag zur Ikonographie der Artes Liberales im 15. Jahrhundert’, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1979), pp. 67-110; M. T. D’ALVERNY, ‘La Sagesse et ses sept filles: Recherches sur les allégories de la philosophie et des arts libéraux du IXe au XIIe siècle’, *Mélanges dédiés à la mémoire du Felix Drat*, París, 1948-1949, vol. 1, pp. 245-278; P. D’ANCONA, ‘Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento’, *L’arte*, 5 (1902), pp. 137-155, 211-228, 269-289, 370-385; M. W. EVANS, ‘Personifications of the Artes from Martianus Capella up to the End of the Fourteenth Century’, Tesis doctoral, Universidad de Londres, 1970; J. KRONIÄGER, ‘Berühmte Griechen und Römer als Begleiter der Musen und der Artes Liberales in Bildzyklen des 2. bis 14. Jahrhunderts’, Tesis doctoral, Universidad de Marburgo, 1973; U. LINDGREN, *Die Artes Liberales in Antike und Mittelalter: Bildungs- und wissenschaftsgeschichtliche Entwicklungslinien*, Munich, 1992; M. BASI, ‘Boethius and the Iconographie of the Liberal Arts’, *Latomus*, 33 (1974), pp. 57-75; P. VERDIER, ‘L’Iconographie des arts libéraux dans l’art du moyen âge jusqu’à la fin du quinzième siècle’, *Arts libéraux et philosophie au moyen âge: Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale*, Montreal, 1969, pp. 305-355.

4 Véase PRUDENTIUS, *Psycmachia*, II. 22-39 (*fides* vs. *Cetus cultura deorum*), II. 40-108 (*pudicitia* vs. *libido*), II. 109-177 (*patientia* vs. *ira*), II. 178-309 (*superbia* vs. *mens humilis* y *spes*), II. 310-453 (*luxuria* vs. *sobrietates*), II. 454-624 (*avaritia* vs. *ratio* y *operatio*), y II. 644-822 (*concordia* vs. *discordia*, o *haeresis*).

5 Véase COURCELLE, ‘Représentations de Philosophie’, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, pp. 77-81.

6 Véase COURCELLE, ‘Le Dialogue entre Boèce et Philosophie’, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, pp. 81-89. Ya en la Antigüedad tardía se representaba en sarcófagos romanos la figura de Sócrates u otros filósofos en compañía de Sofía; véase L. D. ETTLINGER, ‘Muses and Liberal Arts: Two Miniatures from Herrad of Landsberg’s *Hortus Deliciarum*’, *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, ed. D. Fraser, H. Hibbard y M. J. Lewine, Londres, 1967, pp. 29-35, esp. pp. 29-30, pl. 4, 7.

7 Un manuscrito italiano de mitad del siglo XIV muestra a Filosofía junto con las figuras de “Aristoteles perypatheticus”, “Plato metaphysicus”, una figura que podría ser Sócrates y “Seneca moralis” (cit. en R. KLIBANSKY, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, Londres, 1939, pl. 4).

8 Esto ocurre en una pintura del siglo XIV en Santa Caterina de Pisa, atribuida antiguamente a Francesco Traini, en la que santo Tomás de Aquino está rodeado por Aristóteles y Platón, cada uno de los cuales le muestra un libro. Que esa representación era aún admirada e influyente en el *Quattro-*

cento lo prueba *El triunfo de santo Tomás de Aquino* de Benozzo Gozzoli, en el Louvre. En *La vocación de santo Tomás* de Filippino Lippi, en la capilla Caraffa de Santa María sopra Minerva en Roma, el santo se sienta en el trono del centro sobre cuatro mujeres alegóricas, que se identifican según sus atributos e inscripciones y representan a la Filosofía y la Teología a su derecha, y a la Dialéctica y la Gramática a su izquierda; en primer plano a derecha e izquierda, hay herejes varones refutados por santo Tomás y retratos de contemporáneos.

9 Por ejemplo, en las esculturas del portal occidental de la catedral de Chartres y en el fresco de la capilla española de Santa María Novella en Florencia, pintado hacia 1355 por Andrea Bonaiuti y sus ayudantes. Jacob Buckhardt lo relacionó por primera vez con *La Escuela de Atenas* en *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke italiens*, Basilea, 1959, vol. 2, p. 273.

10 COURCELLE, *La consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, fig. 23.

11 COURCELLE, *La consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, fig. 25.

12 Véase A. SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', *Die Graphischen Künste*, 5 (1883), pp. 53-106; J. von SCHLOSSER, 'Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 17 (1896), pp. 13-100; E. H. GOMBRICH, 'Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism', *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, 1972, pp. 85-101. Véase H. von EINEM, *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan*, Opladen, 1971, pp. 29-30, y N. RASH-FABBRI, 'A note on the Stanza della Segnatura', *Gazette des Beaux-Arts*, 94, pp. 97-104.

13 Sobre este ciclo véase U. PAAL, 'Studien zum Appartamento Borgia im Vatikan', Tesis doctoral, Universidad de Tubinga, 1981, pp. 106-127 ('Sala delle Scienze e delle Arti Liberali'), pp. 112-117 ('Exkurs III: Ikonographische Tradition der Artes Liberales'), y S. POESCHEL, 'Pinturicchio's Fresken im Appartamento Borgia: Die Gestaltung einer Papstwohnung', *Die Renaissancefamilie Borgia: Geschichte und Legende*, ed. E. Schraut, Sigmaringen, 1992, pp. 28-50. Sobre Rafael y Pinturicchio, véase K. OBERHUBER, 'Raphael an Pinturicchio', *Raphael before Rome*, ed. J. Beck, Washington, 1986, pp. 155-172, y J. B. RIESS, 'Raphael's Stanza and Pinturicchio's Borgia Apartments', *Source*, 3 (1984), pp. 57-67.

14 SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', p. 55.

15 Véase BUCKHARDT, *Der Cicerone*, vol. 2, pp. 273-274.

16 Véase von EINEM, *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan*, p. 28; J. KLACZKO, *Rome et la Renaissance –essais et esquisses –Jules II* (1898); París, 1902, p. 243; SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', p. 96, y *Raffaels und Michelangelo*, Leipzig, 1895, vol. 1, pp. 254-255, y A. TRENDELENBURG, 'Raphael Schule von Athen', *Kleine Schriften*, 2 vols. en 1, Leipzig, 1871, vol. 2, pp. 233-265, esp. pp. 239-240.

17 Véase SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', pp. 96-98, y *Raffaels und Michelangelo*, vol. 1, p. 255. Sin embargo, la física nunca ha formado parte de las siete artes liberales, mientras que la retórica siempre lo ha hecho, y Springer debe admitir que ninguna de las figuras situadas al fondo a la derecha, el lugar que asigna a la física, tiene ningún atributo ni realiza ninguna acción que nos haga pensar en esa disciplina.

18 Véase von SCHLOSSER, 'Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura', p. 88.

19 Véase KLACZKO, *Rome et la Renaissance –essais et esquisses –Jules II*, pp. 243-245. Parece una elección un tanto extraña para la retórica, ya que es uno de los pocos personajes del fresco que no está diciendo nada.

20 Véase von EINEM, *Das Programm der Stanza della Segnatura*, p. 28.

21 Véase A. CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien* (1959); París, 1982, p. 479, y GOMBRICH, 'Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism', p. 92.

22 Springer reconoce algunas de esas diferencias ('Raffaels Schule von Athen', pp. 92-93).

23 El diámetro del tondo es aproximadamente de 1'8 metros (de acuerdo con P. de VECCHI, 'Catalogo delle opere', *L'opera completa di Raffaello*, ed. M. Prisco y de Vecchi, Milán, 1966, p. 101), por tanto su área es de unos 2'5 m². La base de *La Escuela de Atenas* es de 8'14 metros y su altura es de 5'77 metros (de acuerdo con D. REDIG DE CAMPOS, *Raffaello nell'estanze*, Florencia, 1983, p. 201), por tanto el área es de 39 m². Las ilustraciones relevantes de Gombrich ('Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism', figs. 64-65, 66-67, 68-69 y 70-71) son bastante engañosas, porque parece que los tondos bastante mayores en comparación con los frescos de la pared de lo que en verdad son. La proporción del diámetro de los primeros a la base de los segundos es de 1 a 2'4 según Gombrich, pero la proporción en realidad es de 1 a 4'5.

24 Esto seguiría siendo cierto aunque, como parece probable, Rafael heredara la disposición de la ornamentación de la bóveda de Baldassare Peruzzi y Sodoma, ya que podría haber usado los *tondi* con algún otro propósito; véase G. I. HOOGWERFF, 'La Stanza della Segnatura: Osservazioni e commenti', *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia: Rendiconti*, ser. 3, pp. 23-24 (1947-48, 1948-49); M. T. TOZZI, 'La volta della Stanza della Segnatura', *L'Arte*, 30 (1927), pp. 171-186.

25 Siguen siendo útiles por sus descripciones de la composición las obras citadas de SPRINGER y TRENDELENBURG. El patrón compositivo que aquí se analiza no es el único que organiza esta pintura, pero parece ser el más básico y el que más abarca. Otro principio compositivo importante de este fresco, como de otras pinturas de Rafael, es la tendencia del artista a trabajar de izquierda a derecha. En el grupo de Pitágoras hay cuatro hombres jóvenes colocados de izquierda a derecha por orden creciente de edad (el niño en el extremo izquierdo, el muchacho que nos mira desde detrás del árabe, el joven que sujeta la tablilla, y el bello muchacho de blanco) y tres bloques de piedra de tamaño creciente a lo largo del piso de izquierda a derecha (bajo el pie de Pitágoras, bajo el hombre de pie que lo mira mientras señala un libro abierto y junto a la figura que medita sentada cerca del centro). Así, también, las únicas figuras que se pueden nombrar con seguridad aparecen en orden cronológico de izquierda a derecha: Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles y Diógenes, Tolomeo y Rafael. La direccionalidad de izquierda a derecha hace aún más tentador "leer" el fresco.

26 Cfr. SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', p. 62.

27 Podría creerse, erróneamente, que el anciano barbado del manto marrón-rojizo de pie sobre los escalones por encima de este grupo lo está mirando y señalando. Su mano, sin embargo, no apunta, sino que simplemente sujeta el manto, y la inspección muy de cerca del fresco en febrero de 1996 me reveló que ese personaje no mira al grupo de Tolomeo debajo de él (ni es ciego, como también podría pensarse), sino que mira hacia un lado, en dirección a Diógenes.

28 Véase W. HEINSE, *Ardinghella und die glückseligen Inseln*, Leipzig, 1973, p. 183. Cfr. SPRINGER, *Raffaels und Michaelangelo*, vol. 1, pp. 251-252.

29 El grupo original de Pitágoras estaba formado por doce personajes, hasta que, en uno de los estadios ulteriores, se añadió el número trece, colocado justo a la izquierda del centro del fresco (que, visualmente, impide el paso hacia Platón desde las escaleras y, por tanto, equilibra la posición de Diógenes en las escaleras frente a Aristóteles). Esta figura ha sido identificada como un retrato de Miguel Ángel por REDIG DE CAMPOS, 'Il concetto platonico-cristiano nella Stanza della Segnatura', *L'Illustrazione Vaticana*, 9 (1938), pp. 10-105. SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', p. 76, y H. WOLFFLIN, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, ed. K. Escher, Munich, 1924, p. 102, proponen razones puramente formales para el añadido. El motivo que sugiere Mathias Winner es temático y lo encontramos en 'Disputa und Schule von Athen', *Raffaello a Roma: Il convegno del 1983*, Roma, 1986, pp. 29-46; "Stufen zur Erkenntnis in Raffaels Schule von Athen", *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Göttingen, 1993, pp. 56-60, y 'Progettie disecuzione nella Stanza della Segnatura', *Raffaello: Nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milán, 1993, pp. 246-291.

30 Véase E. NAUMANN, 'Erklärung der Musiktafel in Raffaels Schule von

Athen', *Zeitschrift für bildende Kunst*, 14 (1879), pp. 1-14.

31 El significado exacto de los gestos de esas figuras es difícil de determinar, pero una inspección del fresco de cerca en febrero de 1996 me sugirió que el joven que sostenía la tablilla miraba de reojo al árabe mientras el árabe parece mirarlo con ira y no solo con intensa concentración. Si esto es así, podría pensarse que el joven se asegura de que el árabe no ve la tablilla, y el árabe está enfadado con él por esta razón.

32 Véase TRENDELEBURG, 'Raphael Schule von Athen', vol. 2, p. 240.

33 R. KRAUTHEIMER y T. KRAUTHEIMER-HESS, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1982, p. 25, rastrean la tradición hasta Hyppolite Taine, que visitó Florencia en abril de 1864 y advirtió el parecido entre el fresco de Rafael y los relieves de Ghiberti. Citan la relación con el panel H. BIERMANN, *Die Stanzan Raffaels: Versuch einer Gestaltanalyse*, Munich, 1957, p. 48; VON EINEM, *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan*, pp. 30-31; M. ERMERS, *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken Tafelbildern, und Teppichen*, Estrasburgo, 1909, pp. 40-41, y F. WICKHOFF, 'Die Bibliothek Julius II', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 14 (1893), pp. 49-64.

34 Los ejemplos de distribución vertical de los observadores incluyen dos retratos de Fra Angelico de la coronación de la Virgen, en el Louvre y los Uffizi (en este último, no se logra la elevación mediante escalones, sino mediante la prestidigitación divina), *La virgen y el niño con los ángeles y los santos* de Domenico Ghirlandaio en los Uffizi, *La virgen y el niño con los santos* en el Duomo de Lucca (donde el séquito se reduce a cuatro personajes) y *El sacrificio de Zacarías en el templo* en Santa María Novella en Florencia (donde las figuras se distribuyen con astuta asimetría). Las pinturas de Pinturicchio en la Libreria Piccolomini del Duomo de Siena, especialmente *La canonización de Santa Caterina de Siena* y *La coronación de Pio III*, muestran la vitalidad de esta tradición en los mismos años en que Rafael trabajaba en *La Escuela de Atenas*.

35 Además, la arquitectura de los edificios de Ghiberti y Rafael es muy distinta. La sala de Rafael no es una construcción gótica dividida en una nave central y dos laterales, no hay esbeltos grupos de columnas que soporten la cúpula y, sobre todo, el espacio que representa no está delimitado por un muro externo. Véase C. HÜLSEN, 'Die Halle in Raffaels Schule von Athen', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4 (1911), pp. 229-236, esp. 231-232.

36 Sostienen libros Platón (*Timeo*) y Aristóteles (*Ética*), el joven sentado a la derecha del coro central, Diógenes, el hombre meditabundo sentado en el primer plano del centro-izquierda, el hombre que está detrás de él mirando a Pitágoras, el mismo Pitágoras, el anciano que mira por encima de su hombro derecho, el hombre coronado con hojas de pie detrás de él y el joven que corre cerca del borde izquierdo, que lleva un códice y un rollo. Han advertido la importancia de los libros en el fresco L. VISSING, 'Le Débordement du sens: L'École d'Athènes de Raphaël', *Analecta Romana Instituti Danici*, 8 (1977), pp. 167-174, y WICKHOFF, 'Die Bibliothek Julius II', p. 53.

37 Véase WICKHOFF, 'Die Bibliothek Julius II', p. 53. Desafortunadamente, su posición se debilita al reducir los frescos a "die Illustrierung eines Bücherkataloges" (p. 54). John Sherman respalda la hipótesis de que la Stanza fuese la biblioteca de Julio II (*The Vatican Stanze: Functions and Decorations*, Londres, 1971, pp. 13-17, 44, 84 y 85); véase también G. DANBOLT, 'Triumphus Concordiae: A Study of Raphaels Camera della Segnatura', *Konshistorisktidskrift*, 44 (1975), pp. 81-82. La rechazan, de manera poco convincente, GOMBRICH, 'Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism', p. 86, y KLACZKO, *Rome et la Renaissance*, pp. 210-216.

38 Véase J. D. PASSAVANT, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 1839; Leipzig, 1858, vol. 2, p. 102.

39 Passavant alude al tercer capítulo del *Triomfo della Fama* de Petrarca (*Rafael von Urbino*, vol. 3, p. 11); SPRINGER, *Raffaello und Michaelangelo*, vol. 1, p. 156, se refiere a Dante, *Purgatorio*, 3: 43; Boccaccio, *Amorosa Visione*, cap. IV, y Petrarca, *Triomfo della Fama*. Las referencias a Sidonio Apolinario, *Epistulae*, 9.9.14, se remontan a JEAN-BAPTISTE DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 3 vols., París, 1719.

40 PLATÓN, *Protágoras*, trad. C. G^o Gual, *Diálogos I*, Gredos, Madrid, 2011, 314 e-316 a.

41 Sobre la cualidad teatral del fresco de Rafael véase, por ejemplo, VISSING, 'Le Débordement du sens', p. 168. La teatralidad de la escena platónica —durante más de una página de Stephanus, Sócrates e Hipócrates permanecen inmóviles y en silencio observando a esas personas, que no prestan la menor atención a los dos espectadores— ya fue advertida en la Antigüedad; véase ATENEO, *Deipnosophistae*, 11.526F.

42 ATENEO, *Deipnosophistae*, 5.218B-E

43 Si vamos más allá, podríamos ver posiblemente un soldado en el grupo de Sócrates con Alcibiades, que aparece en el *Protágoras* en el pasaje que sigue inmediatamente a estas líneas, 316 a. La identificación de este personaje del fresco con Alcibiades es algo tradicional en los estudios sobre Rafael y se remonta al menos a G. Bellori ('Descrizione delle quattro Immagini nella Camera della Segnatura in Vaticano', *Della vita e pitture di Raffaello di Urbino per Vasari, Bellori e Missirini*, Milán, 1825, pp. 59-101, esp. p. 86). De hecho, reflexionando sobre la escena del diálogo platónico, podríamos identificar al joven corriendo hacia el grupo de Sócrates como Hipócrates.

44 Véase CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Lauren le Magnifique*, p. 479; DANBOLT, 'Triumphus Concordiae', p. 80-81; E. GARIN, 'Raffaello e i filosofi antichi', *Raffaello e l'Europa: Atto del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, ed. M. Fagiolo y M^o L. Madonna, Roma, 1990, pp. 13-25, esp. pp. 16-24.

45 Para el contexto histórico general, véase *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, ed. C. B. Schmitt, Q. Skinner y E. Kessler, Cambridge, 1988.

46 Véase, por ejemplo, GARIN, 'Raffaello e i filosofi antichi', p. 18.

47 Algunas fuentes filosóficas sobre Pitágoras son DIÓGENES LAERCIO, 8.7, 10, 15; JAMBlico, *De vita Pythagorica liber*, 19, 57-58, 68, 72, 188, 226-227; PORFIRIO, *Vita Pythagorica*, 72, 246. Sin referencias filosóficas, véase ALEXIS, *Poetae Comici Graeci: Pythagorizousa*, ed. R. Kassel y C. Austin, Berlín, 1983, vol. 2, p. 135; ISÓCRATES, *Busiris*, 29; *Anthologia Palatina*, 16.325-16.326. Entre los autores latinos, véase ante todo AULO GELIO, *Noctes Atticae*, 1.9.1-7. E. WIND, *Pagan Musteries in the Renaissance*, Nueva York, 1968, pp. 53-54, nos da también algunas referencias sobre el neoplatonismo del *quattrocento*.

48 La *editio princeps* latina fue publicada en Florencia por Laurentius Venetus sin indicar el año, pero 1484 es la fecha más probable. Véase P. O. KRISTELLER, 'The First Printed Edition of Plato's works and Its Date of Publication', *Science and History: Studies in Honor of Edward Rosen* (Wroclaw, 1979), pp.25-35. Una segunda edición apareció en 1491, y las siguientes con mayor frecuencia desde 1517; véase J. HANKINS, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden, 1990, vol. 2, p. 740.

49 Venecia, 1513, Aldo Manucio con Marco Musuro.

50 Por comparación, cito el mismo pasaje de PLATÓN, *Opera Omnia ex Graeco a Marsilio Ficino in Latina traducta cum argumentis Marsilii Ficini* (Venecia, 1556), p. 159: "Ingreßi, Protagoram offendimus in vestibulo porticus deambulantes. Sequebantur eum multi, hinc quidem Callias Hipponici filius, & germanus eius ex matre Paralus Pericle natus, & Charmides Glauconis: inde verò alter Periclii filius Xanthippus, & Philippides Philomeli, & Ancimirus Mendeus, qui inter omnes Protagorae auditores insignior habebatur, discebatque ea mente facultatem illam, ut & ipse sopista futurus eadem quandoque profiteretur. À tergo praeterea sequebantur alii auscultantes Protagoram, quorum plurimi peregrini esse uidebantur, quos ex singulis vrbibus per quas circum vagatur ille congregat, mulcens eos voce tanquam Orpheus quidam, & alliciens. Illi verò vocem paßim deliniti sequuntur. Aderant & nostrates quidam in eo choro. Hunc ego chorum cum contemplerer, ordo me illius mirifice oblectabant. Diligenti siquidem cautione singuli observabant, ne passu Protagoram anteirent. Sed cum retro pedem urteret, pedissequi auditores apte nimium, et in circulum vtrique diuisi, ita cedebant, vt posteri Semper essent. Hunc post uidi, ut verbis Homeri loquar, Hippam Eliensem in aduerso porticus vestibulo in throno sedentem. Circa quem per subsellia nonnulli sedebant, Eryxumachus Acumi filius, Phaedrusque Myrrhinusius, Andron Androtonie genitus, aliique nonnulli partim ciues, partim etiam peregrini: qui de rebüs naturae sublimibus, astrorumque progrefßibus interrogare Hippam uidebantur, ille autem in

throno sedens dubitationes singulis enodabat. Vidi praeterea Tantalum. Aderat porrò & Prodicus Chios, qui in tabernaculum quoddam secesserat, quo pro penu iam antea Hipponicus uti consueuerat: sed vt omnis confluentium hospitem turba exciperetur, angulumillum quoque extractis obsonis Callias hospitibus habitandum dederat. Prodicus igitur vollosis stramentis, & quidem multis, ut videbatur, inouultis, istic adhuc recumbebat. Sedibus autem proximis aliqui considebant, Pausanias Ceramensis, et penes eum adolescentulus quidam optimo ingenio, & generosa indole praeditus, nomine ut audiui Agathon, neque mirum videri debet, si Pausaniae sit chariſsimus. Erat ibidem et Adimantus vterque, tum Cepidis, tum Leucolophi filius, alique permulti. Quae inter se disceptarent haud satis percipere foris potui, quamquam vehementer audire Prodicum affectabam. Sapientissimus nam diuinusque vir mihi esse uidetur, sed sonitus quidam ex vocis ipsius grauitate sub fornice continuè reuolutus, uerba singula confundebat”.

51 “Mox quasi pictor Sophistarum fastum, vanitatemque ante oculos ponit” (*ibid.* p. 155).

52 Sobre esta técnica retórica, véase la excelente discusión que plantea E. SCARRY, ‘On Vivacity: The Difference between Daydreaming and Imaging-Under-Authorial-Instruction’, *Representations*, 52 (1995), pp. 1-26.

53 Ficino dedicó su traducción de *Policlitus* primero a “Migliore Cresci”, y luego a Federico (citado en HANKINS, *Plato in the Italian Renaissance*, vol. I, p. 305).

54 Véase la carta de Rafael a Marco Fabio Calvo de 15 de agosto de 1514, dándole las gracias, en *Raffaello: Nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei, e nella letteratura del suo secolo*, ed. V. Golzio, 1936; Ciudad del Vaticano, 1971, pp. 34-35.

55 Las dos cualidades que Sócrates atribuye de modo irónico a Prodicus (omnisciencia y piedad) se suelen aplicar con toda seriedad a Pitágoras en la tradición neoplatónica. Sobre la omnisciencia, véase PORFIRIO, *Vita Pythagorica*, I, 30; sobre la piedad, *ibid.* I, 20, y JÁMBLICO, *De vita Pythagorica liber*, I, 1.

56 Danbolt nos ofrece breves doxografías en ‘Triumphus Concordiae’, pp. 71 y 83, nn. 15-18, y H. PFEIFFER, ‘La Stanza della Segnatura sullo sfondo delle idee di Egidio da Viterbo (I)’, *Colloqui del Sodalizio*, ser. 2,3 (1970-72), 31-43, esp. pp. 31-32.

57 Paolo Giovio, citado en *Raffaello*, p. 192.

58 Sobre el mecenazgo papal a principios del siglo XVI, véase B. KEMPEL, *Painting Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, trans. B. Jackson, Londres, 1992, pp. 244-74. En general, véase M. BAXANDALL, *Painting and Experience in the Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972, esp. pp. 3-14, y M. WARNKE, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Colonia, 1985.

59 Hay una serie de candidatos probables que son, en última instancia, decepcionantes. Pietro Bembo (1470-1547) fue amigo de Rafael y era un hombre extremadamente cultivado, pero pasó los años que transcurrieron entre 1506-12 en Urbino y solo cobró importancia en la corte papal bajo el papado de León X, junto con Jacopo Sadoleto. Battista Casali (1473-1525) fue nombrado canónigo de Letrán en 1508 por Julio II y pronunció un sermón ante el papa el mismo año, comparando la Roma del Renacimiento con una nueva Atenas y alabando la biblioteca papal como imagen de la academia platónica (véase J. W. O’MALLEY, ‘The Vatican Library and the Schools of Athens: A text of Battista Casali, 1508’, *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 7 [1977], pp. 271-87), pero no era especialmente competente en filosofía. Baldassare Castiglione (1478-1529) elogió el plano de Roma de Rafael en 1519 y aún existe el retrato que le hizo un ayudante de Rafael, pero su interés por la filosofía antigua era más bien limitado, además de que su importancia en la corte papal es posterior a la muerte de Julio II. Sigismondo de’ Conti (1432-1512), secretario de Julio II, encargó la *Madonna del Foligno* a Rafael, en la que el pintor incluyó un retrato del propio Conti, pero no parece que mostrara interés alguno por la filosofía. Giovanni Gorizio (c. 1455-1527), secretario de monumentos durante el papado de Julio II, le encargó a Rafael un cuadro sobre el profeta Isaías en la iglesia de Sant’Agostino de Roma, pero parece que tampoco tenía ni conocimientos ni inclinación por la filosofía. De Tomaso Inghi-

rami (“Fedra”, 1470-1516), designado bibliotecario del Vaticano por Julio II en 1510, ayudó con las decoraciones escénicas en una representación de Plauto, *Poenulus*, y diseñó dieciocho carrozas alegóricas para la *fiesta di Agone*, y se conserva un retrato que le hizo Rafael, pero parece que estuvo mucho más interesado por el teatro antiguo que por la filosofía griega. Lodovico Ricchieri (“Rhodiginus”, 1469-1525) fue profesor de griego y trabajó mucho sobre Platón y Aristóteles, pero no tuvo relación alguna con la corte papal, con Rafael ni con la pintura y además, mientras Rafael pintaba el fresco, estaba dando clases en Ferrara. Jacopo Sadoleto (1477-1547) escribió prolíficamente sobre filosofía, pero solo a partir de los años 1520 y 1530 (véanse sus *Phaedrus* y *Hortensius*, vols. 1 y 2 de *De laudibus philosophiae*), y solo se convirtió en una figura importante en el Vaticano con la ascensión del Papa León X, quien le designó, junto a Bembo, secretario doméstico de la secretaría apostólica en 1513. Marco Girolamo Vida (ca. 1485-1566) se asoció con Rafael algo más tarde, pero entre 1505 y 1510 estaba en Cremona y llegó a Roma solo después. Marco Virgerio (1446-1516), un franciscano nombrado cardenal por Julio II en 1505, no tenía interés ni por la filosofía ni por el arte. Por último, Tommaso de Vio (cardenal Cayetano, 1469-1534) fue un dominico que llegó a ser vicario general de su orden en 1517 y maestro general desde 1508 a 1518, y también profesor de teología en la Universidad de Roma entre 1501-8, pero era seguidor de Aristóteles y Aquino, y no de Platón.

60 Sobre Gil, véase esp. O’MALLEY, *Giles de Viterbo on Church and Reform: A Study in Renaissance Thought*, Leiden, 1968. La identificación de Gil como responsable del programa de *La Escuela de Atenas* ha sido propuesta con con el mayor vigor por Pfeiffer, ‘La stanza della Segnatura sullo sfondo delle idee di Egidio da Viterbo (I)’, en *Festschrift Luitpold Dussler: 28 Stiften zur Archäologie und Kunstgeschichte*, ed. J. A. Schmollgen, Eisenwerth, M. Restle y H. Weiermann, München, 1972, pp. 237-54, y ‘Dotti e teologia alla corte pontificia: Il riflesso del loro pensiero nelle Stanze’, en *Raffaello e l’Europa*, pp. 83-101. Pfeiffer también relaciona a Gil con la representación de las epístolas decretales en su ‘Drei Tugenden in die Übergabe der Dekretalen in der Stanza della Segnatura’, en *Raffaello a Roma*, pp. 47-57, esp. pp. 51-57, y con la *Disputa* en su *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa: Edigio da Viterbo und die cristlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*, Roma, 1975, esp. pp. 171-208. La identificación de Gil como autor del programa de la Stanza la apoya también Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, p. 471, n. 3. Se relaciona a Gil con la Stanza d’Eliodoro de Rafael, en este caso según J. TRAEGER, ‘Raphaels Stanza d’Eliodoro und ihr Bildprogramm’, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13 (1971), pp. 29-99, esp. pp. 66-71 y p. 67, núm. 232-33. También se le cita como posible autor del programa pictórico de los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Véase especialmente a E. GORDON DOTSON, ‘An Augustinian Interpretation of Michelangelo’s Sistine Ceiling’, *Art Bulletin* 61 (Junio, Sept. 1979), pp. 223-56 y 405-29, esp. pp. 251-55; M. BULL, ‘The Iconography of the Sistine Chapel Ceiling’, *Burlington Magazine*, 130 (1988), pp. 597-605, esp. pp. 604-5, y H. TANAKA, ‘Concenzioni scientifiche adombrate dag affreschi di Michelangelo della Capella Sistina: Dal punto di vista di quattro elementi, quattro generazioni, ecc.’, *Annuario dell’Istituto Giapponese di Cultura*, 22 (1986-87): 23-55, esp. pp. 25, 33.

61 Véase Gil, citado en FICINO, *Supplementum Ficinianum: Marsilii Ficini Florentini philosophi platonici opuscula inedita et dispersa*, ed. Kristeller, Florencia, 1937, vol. 2, pp. 314-16. La carta no está fechada.

62 Gil cita *Protágoras* 332 a-d en su comentario sobre las *Sentencias*, Biblioteca Apostólica Vaticana, codex Vaticanus latinus 6325, fols. 177v-181v. Véase A. M. VOGLI, ‘Marisilio Ficino ed Egidio da Viterbo’, *Marsilio Ficino Florentini e il ritorno di Platone. Studi e Documenti*, ed. G. C. Garfagnini, Florencia, 1986, vol. 2, pp. 477-508, esp. p. 502.

63 Véase J. WHITTAKER, ‘Greek Manuscripts from the Library of Giles of Viterbo at the Biblioteca Angelica in Rome’, *Scriptorium*, 31/2 (1977), pp. 212-39, esp. p. 234. Pero ninguno de los pasajes en cuestión se corresponde con la escena en casa de Calías.

64 La obra de Gil *Historia viginti saeculorum* se organiza atendiendo a los veinte primeros salmos, de los cuales procura un comentario más o menos detallado; en cada caso, la primera parte del comentario se dedica a analizar los poderes ocultos del número del salmo en cuestión. Y su sermón sobre las cuatro edades de oro incluye una discusión detallada, durante veinte

páginas manuscritas, del significado místico del número doce.

65 E. SCHRÖTER, 'Der Vatikan als hügel Apollons und der Musen: Kunst un Panegyrik con Nikolaus V. Bis Julius II', *Romische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengesichte*, 75, 3/4 (1980), p. 235.

66 Paolo da Genazzano en la dedicatoria a Gil de su edición de Gregorio da Rimini (Venecia, 1503); cit. en WIND, 'The Revival of Origen', *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, ed. D. Miner, Princeton, N.J., 1954, p. 417, n. 28.

67 Ciertamente, no se conserva ninguna prueba que ligue directamente a Rafael con Gil, e incluso parece que este no estaba especialmente interesado en la pintura. Cuando León X se convirtió en papa, Gil le escribió una carta elogiando los monumentos artísticos que, junto a los de su predecesor, habían embellecido Roma y urgiéndole a continuar con estas grandes obras; aquí profundiza sobre la Basílica de San Pedro, pero ni tan siquiera se molesta en mencionar los frescos de Rafael en la Stanza o los de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina; véase O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, p. 136. GARIN, 'Raffèlo e i filosofi antichi', p. 25 n. 5, ve en este hecho la prueba en contra de la hipótesis de que Gil fue el consejero de Rafael. Aunque no debería dársele tanto peso al silencio de Gil. Era un administrador eclesiástico muy ocupado en un momento de agitación; si el papa le pidió que ayudara a Rafael, podría haberlo hecho rápidamente y sin mucho esfuerzo intelectual, o haber delegado esta tarea en otras personas, habiéndoles dado unas pocas referencias bibliográficas bien escogidas. Años después, su implicación en este fresco le pudo parecer mucho menos relevante que otras tareas que había llevado a cabo.

68 Sobre estos descubrimientos, véase R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di Antichità*, ed. L. Malvezzi Campeggi, Roma, 1989, vol. I, pp. 181-209. La Basílica de Magencio o Constantino en el linde del Foro Romano, con sus bóvedas de cañón y artesonado, presenta una clara afinidad con estas características del edificio de Rafael; véase R. BRILLIANT, 'Intellectual Giants: A Classical Topos and *The School of Athens*', *Source*, 3 (1984), pp. 1-12, esp. p. 4.

69 Véase S. VALTIERI, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante: Nel Rinascimento*, Roma, 1988, y los ensayos en *Il palazzo dal Rinascimento a oggi*, ed. Valtieri, Roma, 1989, esp. A. BRUSCHI, 'Il contributo di Bramante alla definizione del palazzo rinascimentale romano', pp. 55-72, y S. RAY, 'Palazzo e villa: Roma 1510-1550', pp. 93-100.

70 Véase GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. R. Bettarini y P. Barocchi (Florenca, 1976), vol. 4, pp. 80, 166-67, y BELLORI, 'Descrizione delle quattro Imagini della Camera della Segnatura in Vaticano', p. 89.

71 Sobre esta iglesia, véase VALTIERI, 'Sant'Eligio degli Orefici', *Raffaello architetto*, ed. C. L. Frommel et al. (Milán, 1984), pp. 143-56, y 'L'originario impianto a croce non inscrita di S. Eligio degli Orefici a Roma', *Raffaello a Roma*, pp. 323-30. Sobre Rafael como arquitecto, véase también FROMMEL, *Raphael als Architekt*, Augsburg, 1985, y RAY, 'Raffaello architetto: La costruzione dello spazio', *Raffaello e l'Europa*, pp. 131-51.

72 Véase ERMERS, *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildden, und Teppischen*, pp. 43-53.

73 Cfr. HÜLSEN, 'Die Halle in Raffaels Schule von Athen', pp. 230-31.

74 Véase ERMERS, *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildden, und Teppischen*, p. 36. VALTIERI, 'La Scuola d'Atene: Un manifesto dell'umanesimo maturo', *L'Architettura*, 17 (1971), pp. 266-74, esp. pp. 269-70, estima la altura menor de seis metros.

75 Véase HÜLSEN, 'Die Halle in Raffaels Schule von Athen', pp. 232-34.

76 Sobre el interés de Rafael por la arquitectura antigua, véase H. BURNS, 'Raffaello e "quell'antiqua architettura"', y A. NESSELRATH, 'Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento', *Raffaello Architetto*, pp. 381-96 y 397-421. San Giorgio en Velabro resultó ser la pequeña iglesia de Raffaello Riario (1461-1521), el cardenal protector de la orden de los agustinos y un patrón especial de Gil de Viterbo. Riario estaba íntimamente relacionado con esta iglesia y continuó siendo conocido como el cardenal de San Giorgio incluso cuando fue ascendido a otros obispados cardenales más importantes.

77 Véase S. BALL PLANTNER, *A topographical Dictionary of Ancient Rome*, ed. T. Ashby, Oxford, 1929, p. 280; H. JORDAN, *Topographie der Stadt Rom in Alterthum*, 1871, Berlín, 1970, vol. 2, pp. 470-72; LANCIANI, *The Ruins and Excavations of Ancient Rome: A Companion Book for Students and Travellers*, Londres, 1897, pp. 520-22, y ROMANO, *Ripa (XII rione)*, Roma, 1939, pp. 81-85.

78 Sobre Rafael y la arqueología en general, véase P. FEHL, 'Raphael as Archaeologist', *Archaeological News*, 4, 2/3 (1975), pp. 29-48.

79 La anchura de los arcos del Jano Cuadrifronte es de 7 metros (6'25 desde la base). A juzgar por las ilustraciones contemporáneas, parece que el suelo en el siglo XVI estaba mucho más elevado por los lados del edificio que ahora, tal vez hasta tres metros en algunos puntos.

80 Sobre este arco, véase *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, ed. E. Margareta Steinby, Roma, 1993, vol. 1, pp. 105-6; PLANTNER, *A topographical Dictionary of Ancient Rome*, p. 44; JORDAN, *Topographie der Stadt Rom in Alterthum*, vol. 2, p. 470, y A. MUÑOZ, *Il restauro della basilica di S. Giorgio al Velabro in Roma*, Roma, 1926, figs. 2, 14, 15. La proximidad del arco al Jano Cuadrifronte es evidente en todos los dibujos y grabados del siglo XVI. Ciertamente, se sitúa a un lado del eje central del Jano Cuadrifronte y se alinea de manera diferente, por lo que no puede ser visto a través de los arcos del edificio principal, pero son precisamente semejantes reajustes de simplificación espacial en los edificios que se sitúan unos cerca de los otros algo que caracteriza a los *capricci* arquitectónicos del Renacimiento. Además, considerando que el arco tiene forma de un simple arquitebo que permanece sostenido por dos pilastras cuadradas y que carece de la curva del de *La Escuela de Atenas*, la lógica visual de la obra de Rafael, con sus series de círculos concéntricos formados por los arcos del edificio y el marco semicircular de la pintura, pensados para dirigir irresistiblemente los ojos de los espectadores a Platón y Aristóteles, impedían cualquier construcción rectangular.

81 Véase por ejemplo, F. HARTT, *History of Italian Renaissance Art: painting, Sculpture, Architecture*, rev. ed., Nueva York, 1987, pp. 510-11; OBERHUBER, *Polarität und Synthese in Raphaels "Schule von Athen"*, Stuttgart, 1983, pp. 67-70; VISSING, 'Le Débordement du sens', p. 167; WARMAN WELLIVER, 'Symbolic Meaning in Leonardo's and Raphael's Painted Architecture', *Art Quarterly*, n.s. 2 (1979), pp. 37-66, esp. pp. 63-65, n. 35. H. C. Dittschied, de la Universidad de Regensburg, me ha sugerido que un dibujo de Antonio da Sangallo en los Uffizzi, que representa al Jano Cuadrifronte con una cúpula, fue inspirado por el edificio del fresco de Rafael.

82 Sobre este resurgimiento, véase CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, pp. 63-71, esp. pp. 70-71 sobre Gil, y O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, pp. 30-31.

83 O'MALLEY publicó el sermón por primera vez en 'Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II: Text of a Discourse of Giles de Viterbo, 1507', *Traditio*, 25 (1969), pp. 265-338. El texto está extraído del único manuscrito superviviente, CXVI/1-30, en la Biblioteca Pública e Arquivo Digital de Évora, Portugal. El manuscrito presenta una versión que evidentemente varía ligeramente de la versión oral del sermón. Para un análisis y descripción pormenorizadas de *Historia de viginti saeculorum*, con algunas citas, véase L. G. PÉLISSIER, *De opere histórico Aegidii Cardinalis Viterbiensis quod manuscriptum latet in bibliotheca quae est in urbe Agustinianorum Angelica eiusdemque operis cui titulus praeest, "Historia viginti saeculorum" vera indole breviter disseruit*, Montpellier, 1896. Sobre Jano y los etruscos, véanse las pp. 7, 8n, 15 y 35.

84 Véase O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, pp. 123-124. Por eso Giles se dirige al papa Julio II con las siguientes palabras: "extremum iam in terris aurum nosse operae pretium est, quod eadem in aede, te imperante, nunc fulget quartum, in qua tertium Iano rege, iam fulsit" (citado por O'Malley en 'Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II', p. II. 375-77 [23v]).

85 Annio escribe: "movi [scil. Janus] a Quirinale ad radices capitoli: ubi est Janus quator portarum" (JOHANNES ANNIUS, *Antiquitatum variorum volumina XVII* [1498; París, 1512]. fol. xlviir).

86 "Prima namque Hetruriae Disciplina pueros diuinæ rerum cognitioni impares philosophiam docebat, coeli elementorumque naturas, metalla,

stirpes, animantes, sensibiliaque alia demonstrans. [...] Prima igitur philosophiam, secunda theologiam, tertia humanos amores, quarta coelestes diuinoque praecipiebat” (Ya que la doctrina etrusca fue la primera en enseñar la filosofía a niños que no estaban listos para el conocimiento divino de las cosas, enseñándoles las naturalezas del cielo y de los elementos, los metales, plantas, animales y otras cosas perceptibles.[...] Primero enseñaba filosofía, segundo, teología, tercero los amores humanos y cuarto, los amores celestiales y divinos [Gil, citado en O’MALLEY, ‘Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II’, p. 290, II. 188-91 (16v) y 11. 201-2 (17r)]).

87 “Hoc loci notanda sunt haec. Primum quod Ianus docuit physicam et astronomiam: ut Berossus asserit & physici: quia teste Macrobio Physici Ianum miris argumentis divinitatis consecrant. Et ut ait idem Berossus & Macrobius in primo Saturnalium referens Xenophontem: primus Italus docuit ritos sacros & religionem & Theologiam: adeo ut Mythici tradant sub Iano olim domos religione ac santimonia fuisse munitas. Et ut prosequitur Berossus moralem viam & divinationes, quibus praevaluerunt Hetrusci, docuit & literis mandavit” (Se deben tener en cuenta los siguientes puntos. Primero: que Jano enseñó Física y Astronomía, como dice Berossus, y los filósofos de la naturaleza también, pues según el testimonio de Macrobio los filósofos de la naturaleza consagraban a Jano con grandes pruebas de su divinidad. Y como dice el mismo Berossus, así como Macrobio en el primer libro de sus Saturnalia dando cuenta del testimonio de Jenofonte: fue el primero en enseñar a los italianos ritos sagrados, religión y teología, así, los autores míticos cuentan que al principio, bajo el gobierno de Jano, las casas fueron protegidas por la religión y la piedad. Y, como continúa Berossus, enseñó el

camino de la moralidad y la adivinación, que los etruscos dominaban, y lo puso por escrito. [ANNIO, *Antiquitatum variarum volumina XVII*, fol. Lxxix (del ps. Catonis fragmentum liber vii)].

88 El gesto de Platón, para un espectador como él, tuvo que significar una referencia inconfundible al *Banquete* de Platón, un texto clave para Ficino.

89 Sobre la relación entre *La Escuela de Atenas* y la *Disputa*, véase por ejemplo, DANBOLT, ‘Triumphus Concordiae’.

90 Véase PFEIFFER, ‘La Stanza della Segnatura sullo sfondo delle idee di Egidio da Viterbo (I)’, pp. 40-41.

91 Véase SPRINGER, ‘Raffaels Schule von Athen’, p. 94.

92 Véase el título de VISSING, ‘Le Débordement du sens’.

93 Véase LEON BATTISTA ALBERTI, *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua*. ed. C. Grayson, Londres, 1972, pp. 72-87 (§§ 35-45); a continuación citado en el texto por los números de párrafo de Greyson. Véase J. M. GREENSTEIN, ‘Historia in Leon Battista Alberti’s *On Painting* and in Andrea Mantegna’s *Circumcision of Christ*’ (tesis doctoral en la Universidad de Pensilvania, 1984); D. R. E. WRIGHT, ‘Alberti’s *De Pictura*: Its Literary Structure and Purpose’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47 (1984), pp. 52-71, y K. PATZ, ‘Zum Begriff der *Historia* in L. B. Alberti’s *De Pictura*’, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 3 (1986), pp. 269-87.

94 VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, architettori nelle redazioni dle 1550 e 1568*, vol. 4, p. 166.



Cultura Visual

El hombre invisible

Béla Balázs

'Der sichtbare Mensch' es el segundo capítulo de Der sichtbare Mensch oder die Kulture des Films, que Béla Balázs publicó en 1924 durante su exilio en Viena. En 1931 publicaría Der Geist des Films. A su regreso a Hungría, refundiría ambos volúmenes, con algunas modificaciones —la más importante de las cuales sería la que tenía que ver con la preponderancia que había concedido a la raza blanca en el cine— en el libro Filmkultúra. A film művészeti filozófiája [Cultura del cine. Filosofía del arte del cine], publicado en Budapest en 1948 y que Edith Bone (née Hajos), primera esposa de Balázs, traduciría al inglés en 1952 como Theory of Film. Character and Growth of a New Art. De la versión inglesa hay dos traducciones al español con el mismo título: El film. Evolución y esencia de un arte nuevo, trad. de R. Wulff y M. Calvelo, Losange, Buenos Aires, 1957; prólogo de R. Gubern, trad. de E. Vázquez, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. La editorial Suhrkamp reeditó en 2001 Der sichtbare Mensch oder die Kulture des Films y Der Geist des Films, que han sido recientemente traducidos al inglés en un solo volumen: Early Theory of Film. The Visible Man and The Spirit of Film, ed. de Erica Carter y Rodney Livingstone, Berghahn Books, Oxford y Nueva York, 2010. Ofrecemos aquí la versión del original en alemán de 1924. Sobre Balázs, véase ANTONIO LASTRA, 'Visibilidad: historia de un concepto cinematográfico', en Giros narrativos e historias del saber, ed. de F. Oncina y E. Cantarino, Plaza & Valdés, Madrid, 2013.

La invención de la imprenta volvió ilegible con el tiempo el rostro del hombre. Podía leerse tanto en papel que se descuidaron otras formas de comunicación.

Víctor Hugo escribió en alguna parte que el libro impreso ha asumido el rol de la catedral medieval y se ha convertido en el portador del espíritu popular. Pero esos miles de libros desmembraron el espíritu unitario de la catedral en miles de opiniones. La palabra quebró la piedra (de una Iglesia en miles de libros).

Así, el *espíritu visible* se convirtió en espíritu legible y la *cultura visual* en conceptual. Es bien sabido que esa transformación cambió en general el aspecto de la vida. Pero se tiene menos en cuenta cómo pudo cambiar el rostro del propio ser humano: su frente, sus ojos, su boca.

Ahora se trabaja con otra máquina que da a la cultura un nuevo giro hacia lo visual y un rostro nuevo al hombre. Se llama cinematógrafo. Igual que la imprenta, es una técnica de reproducción y difusión de producciones espirituales. Sus efectos sobre la cultura humana no serán menores.

No hablar ya no significa lo mismo que no tener nada que decir. Quien no habla puede estar lleno de cosas que solo pueden comunicarse a través de formas, imágenes, expresiones faciales o gestos. El hombre de la cultura visual no sustituye con ellos las palabras, como hace el sordomudo con su lenguaje de signos. No piensa que se pueda escribir en el aire mediante los signos del código Morse. Sus gestos no significan en realidad conceptos, sino que expresan su ser irracional de manera inmediata, y lo que su rostro y su movimiento transmiten proviene de un estrato del alma que las

palabras no pueden llevar a la luz. Así el espíritu se vuelve inmediatamente cuerpo, inefable, visible.

La gran época de las artes plásticas tuvo lugar cuando los pintores y escultores dejaron de componer imágenes abstractas de formas y relaciones espaciales y el ser humano dejó de ser únicamente un problema formal. Los artistas debían pintar el alma y el espíritu sin volverse "literarios", pues alma y espíritu no se aferraban a los conceptos, sino que podían volverse completamente corporales. Fue una época feliz en la que las pinturas aún debían tener un "tema" o una "idea", pues no surgían, en primer lugar, de conceptos y palabras que el pintor debía ilustrar a continuación con sus imágenes. El alma, que se convertía inmediatamente en cuerpo, podía pintarse o cincelarse en sus formas primarias de aparición. Pero, desde la imprenta, la palabra se ha convertido en el puente principal entre un hombre y otro. En la palabra se ha recogido y cristalizado el alma. Pero el cuerpo ha quedado desnudo: sin alma y vacío.

Nuestra superficie expresiva se ha reducido a nuestro rostro. Y no solo porque las restantes partes de nuestro cuerpo se cubran con ropajes. Nuestro rostro es aún un torpe semáforo del alma que, alzándose en el aire, nos da señales tan bien como podría hacerlo. A veces, ayudan las manos, cuya expresión evoca siempre la melancolía de los fragmentos mutilados. Pero en las espaldas de los torsos griegos aún puede apreciarse si el rostro perdido lloraba o reía. Las caderas de Venus rien con una expresividad no menor que su rostro y no habría bastado con poner un velo a su cabeza para ocultar lo que siente y piensa. El hombre era visible entonces con todo su cuerpo. Pero, en la cultura de la pala-

bra, el alma (tan audible desde entonces) se ha tornado casi invisible. Esto es lo que ha hecho la imprenta.

Ahora, el cine intenta dar un giro radical a la cultura. Millones de personas se sientan cada tarde y experimentan, a través de sus ojos, todo tipo de destinos, personajes, sentimientos y estados de ánimo humanos sin necesidad de palabras. Los rótulos que aún llevan las películas son irrelevantes; en parte rudimentos pasados de formas no desarrolladas, en parte aclaración de significados especiales que no pretenden ser una ayuda para la expresión visual. Por ello la humanidad entera trata de volver a aprender el largamente olvidado lenguaje de las expresiones faciales y los gestos. No el léxico de los sordomudos, sino la correspondencia visual del alma inmediatamente incorporada. *El ser humano vuelve a ser visible.*

La filología moderna y las investigaciones de la historia del lenguaje han establecido que los *movimientos expresivos* son el origen del habla. Eso significa que el hombre, cuando empezó a hablar (como los niños), movía la lengua y los labios igual que las manos y los músculos de su cara, pero no con la intención original de emitir sonidos. Al comienzo, los movimientos de la lengua y los labios eran gestos tan espontáneos como cualquier otro movimiento expresivo del cuerpo. Que mediante esos movimientos se emitieran voces es un fenómeno secundario cuyo valor práctico se vería solo después. El espíritu inmediatamente visible se tradujo así en espíritu mediatamente audible y, como en cualquier traducción, se perdió mucho con ello. Pero el lenguaje de los gestos es la auténtica lengua materna de la humanidad.

Estamos empezando a recordar ese lenguaje y a aprenderlo de nuevo. Es tosco y primitivo, muy alejado de la diferenciación del moderno arte de la palabra. Pero, al tener raíces más antiguas y profundas en la naturaleza humana que el lenguaje hablado y ser completamente nuevo, expresa a menudo, con sus balbuceos, cosas que el artista de la palabra trata en vano de captar.

¿Es casual qué en las últimas décadas, al mismo tiempo que el cine, se haya convertido la danza artística en una necesidad cultural? Queda de manifiesto que tenemos muchas cosas que decir que no se pueden expresar con palabras. Parece volverse a los movimientos expresivos originarios ahora que las formas secundarias y derivadas de nuestra cultura han conducido a los más variados callejones sin salida. La palabra parece haber abusado del hombre. Los conceptos de Procusto arrojan por la borda mucho de lo que nos sucede y la música no basta para recuperarlo. La cultura de la palabra es una cultura inmaterial, abstracta e intelectualizada que ha degradado el cuerpo humano a un desnudo organismo biológico. Pero el nuevo lenguaje de los gestos que vendrá emerge de nuestra dolorosa añoranza; ser humanos con todo nuestro cuerpo, de la cabeza a los pies (no solo con palabras), sin arrastrarlo como una cosa extraña, útil únicamente como caja de herramientas. Ese nuevo lenguaje surge de la nostalgia del enmudecido, olvidado e invisible hombre *corpóreo*.

Más adelante debatiré por qué las coreografías decorativas de los bailarines y bailarinas no producirán ese nuevo lenguaje. Será el cine el que devuelva a una inmediata visibilidad al ser humano enterrado bajo conceptos y palabras.

Ese hombre visible ya no está aquí y aún no está del todo aquí. Es una ley natural que cualquier órgano que no se emplea degenera y se atrofia. En la cultura de la palabra no se emplea plenamente nuestro cuerpo como medio de expresión por lo que ha perdido su capacidad expresiva; se ha vuelto tosco, primitivo, estúpido y bárbaro. La gestualidad de los pueblos primitivos es con frecuencia más rica que la de los europeos cultivados que disponen del más amplio vocabulario. Con unos años más de buen arte cinematográfico, tal vez los estudiosos se den cuenta de que se debe recopilar el diccionario de los gestos y las expresiones con ayuda del cinematógrafo al igual que se ha hecho con el de las palabras. Pero el público no esperará a esa nueva gramática de futuras academias, sino que irá al cine y aprenderá por sí mismo.

Ya se ha hablado mucho de cómo el europeo moderno ha descuidado su cuerpo. Y la gente se ha lanzado al deporte con entusiasmo reverencial. Aunque el deporte pueda hacer el cuerpo sano y bello no lo hace elocuente. Únicamente potencia sus cualidades animales. No lo convierte en el medio sensible del alma, ni tampoco en el espejo nervioso que muestra hasta las más tenues emociones. Cualquiera puede tener una bella y poderosa voz sin decir de forma precisa lo que quiere decir.

No fue solo el cuerpo humano como órgano expresivo lo que se atrofió con esa desatención, sino también el alma que debía expresarse a través suyo. Es decir, no es el mismo espíritu el que se expresa en palabras que el que lo hace en gestos, al igual que en la música no se dice lo mismo que en la poesía pero de otra forma. Los cubos de las palabras se llenan en otras profundidades y sacan cosas distintas a la superficie que los gestos. Pero, en este caso, el manantial se seca a causa de que no se saca nada de él. Las posibilidades de expresarse condicionan nuestros pensamientos y sentimientos. Es la economía de nuestra organización espiritual a la que no le gusta producir nada inútil. Análisis lógicos y psicológicos han probado que las palabras no son solo representaciones de nuestros pensamientos, sino que determinan su forma. A pesar de que muchos malos poetas y diletantes hablan de sus pensamientos y sentimientos inexpressables, la verdad es que muy pocas veces podemos pensar cosas que no puedan decirse y, cuando eso ocurre, no sabemos tampoco exactamente qué hemos pensado. El desarrollo del ser humano es aquí, como en cualquier otro campo, una dialéctica. El espíritu humano extiende y multiplica sus posibilidades de expresión, pero, por otra parte, son las nuevas posibilidades de expresión las que posibilitan el crecimiento del espíritu.

La imagen del mundo en palabras proyecta un sistema ininterrumpido y con sentido, en el cual las cosas que no comprende no *dejan de estar*; al igual que los colores *no dejan de estar* en la música aunque no se disponga de ellos. También es un sistema completo e ininterrumpido el que muestra la imagen del ser humano y del mundo en los movimientos expresivos. La cultura humana será concebible sin lenguaje. Es evidente que tendrá un aspecto completamente distinto, que no debería ser menospreciado. En cualquier caso, será menos abstracto y menos alejado del ser inmediato del hombre y de las cosas.

Ruth Saint Denis, ese gran genio de la danza, escribe en su autobiografía que no aprendió a hablar hasta su quinto año de vida. Vivía sola y encerrada con su madre, que había perdido la movilidad de sus extremidades tiempo atrás. Por ello, había desarrollado una sensibilidad del sentido de los movimientos completamente especial. Se entendían tan bien mediante gestos y expresiones corporales que Ruth aprendió muy lentamente a hablar, ya que no lo necesitaba. Su cuerpo, por el contrario, se volvió tan locuaz que se convirtió en la grande y maravillosa poetisa de los gestos.

Pero esos movimientos expresivos, incluso los de la gran bailarina, no dejan de ser producciones de sala de concierto para unos pocos, están encerrados, son arte segregado de la vida. No se trata de la cultura de las bellas poses de las estatuas en las galerías, sino de la de los andares y gestos de personas de la calle en su vida cotidiana, durante su trabajo. Cultura significa la espiritualización de la materia de la vida cotidiana, y la cultura visual debería dar nuevas formas de expresión a los seres humanos en su convivencia. Eso no lo hará la danza, lo hará el cine.

La cultura parece, en líneas generales, recorrer el camino desde el espíritu abstracto hacia el cuerpo visible. ¿No se puede ver en los movimientos, en las finas manos de una persona, el espíritu de sus antepasados? Las ideas del padre, a través la receptividad de los nervios, llegan a los gustos e instintos de los hijos. El saber consciente se convierte en sensibilidad inconsciente: *se materializa la cultura en el cuerpo*. La expresividad corporal es el último resultado del desarrollo de una cultura, por ello el cine actual es todavía un balbuceo primitivo y bárbaro en comparación con la literatura del presente. Pero significa, pese a todo, un avance de la cultura ya que implica una incorporación inmediata del espíritu.

Este camino tiene, aparentemente, dos direcciones contrapuestas. A primera vista parece que el lenguaje fisionómico aumenta y extiende el extrañamiento y división, que comenzó con la confusión de lenguas en la Torre de Babel. Ese camino de la cultura es el del aislamiento y la individualidad que conduce a la soledad. Tras la división lingüística de Babel subsistieron comunidades que adoptaron de la misma manera los conceptos y palabras de su lengua materna y su diccionario y gramática comunes evitaron la soledad de una completa incompreensión. Pero la expresión mímica es mucho más personal e individual que el lenguaje hablado. La mímica tiene sus convenciones, que generalmente consisten en formas con un significado determinado, por lo que podría, e incluso debería, llevarse a cabo un estudio comparado de la mímica siguiendo el modelo de la lingüística comparada. Ese lenguaje de gestos tiene su tradición, pero no reglas como las de la gramática, que fueron convenidas y cuyo incumplimiento está penado desde la escuela. Esa lengua es aún tan joven que se ajusta al empleo propio de cada individualidad particular. Se encuentra en el estadio en el que tiene que moldearse desde el espíritu, pero aún no puede moldearlo.

Por otra parte, parece que el arte cinematográfico promete una solución a la maldición de Babel. Que sobre el lienzo del cine todas las naciones desarrollen ahora *el primer lenguaje internacional*: el de las expresiones y los gestos. Esto tiene

sus motivos en lo económico, donde siempre se encuentran las razones más sólidas. La producción de una película cuesta tanto que solo puede rentabilizarse mediante su difusión internacional. Los escasos rótulos se traducen rápidamente al nuevo idioma, pero la mímica del artista tiene que ser igualmente comprensible para todos los pueblos. Las particularidades nacionales se ven así fuertemente limitadas. En los primeros años del arte cinematográfico se podía advertir como el estilo de expresión corporal francés y el anglosajón luchaban por la hegemonía. Después, la ley del mercado cinematográfico consintió un único lenguaje gestual que hiciese inteligible cualquier matiz desde San Francisco hasta Esmirna, tanto a una princesa como a una *grisette*. Hoy el cine habla el mismo lenguaje universal. Las peculiaridades etnográficas o las intimidades locales se emplean aquí y allí como color local, como ornamento de un medio estilizado. Pero no son más que *motivos psicológicos*. Los gestos que determinan el curso y el sentido de la acción tienen que ser comprendidos por los más diversos pueblos, ya que si no el cine no recuperará sus costes. El lenguaje de gestos se normaliza, por decirlo así, en el cine. De forma similar se ha formado una psicología normalizada de la raza blanca que es la base de todo relato cinematográfico. Así se explica lo que hasta ahora se consideraba el primitivismo y el carácter estereotipado de dichos relatos. Pero, a pesar de ello, el desarrollo de esa psicología tiene el mayor de los significados. Aquí se halla el primer germen vivo del hombre blanco normalizado que surgirá como una síntesis de todas las razas y los pueblos. El cinematógrafo es una máquina que, a su manera, genera internacionalismo vivo y concreto: *la única y universal psique del hombre blanco*. Y más aún, como el cine sugiere un único ideal de belleza como objetivo de la selección biológica, generará un modelo unitario de la raza blanca. La diversidad de las expresiones faciales y de los movimientos ha trazado barreras más profundas entre los pueblos que las aduanas y las fronteras, pero serán gradualmente erosionadas mediante el cine. Y cuando el ser humano sea completamente visible entonces podrá, pese a los diversos lenguajes, conocerse por fin a sí mismo.

Traducción de Pedro García-Durán



El tema fundamental del cristianismo

Vintila Horia

En la mitad y quizá también al final de un periodo como el que estamos viviendo, sombrío en cuanto crepuscular, iluminador como un otoño capaz de ampliar las perspectivas desde su propia caída, el tema de la cruz se nos presenta como el tema fundamental del cristianismo. Situados en el final de un *tiempo*, obligados a considerar la cruz como un símbolo último, nuestra inquisición nos llevará sin duda, de una manera lógica e intuitiva a la vez, hacia el sentido histórico y escatológico que ese símbolo oculta y revela en su doble proyección en el espacio temporal. Porque existe un sentido horizontal y un sentido vertical en la metageografía de la cruz que indican, de un modo preciso, una posibilidad de plenitud inscrita en el corazón mismo del misterio cristiano.

Contemplar el misterio de la cruz, precisamente en este momento de confusión e incertidumbre, del que ni siquiera la Iglesia ha sabido alejarse, me parece indispensable, no solamente para un cristiano, sino también para un creyente que pertenezca a cualquier otra confesión. Porque el símbolo de la cruz, en su proyección última, debería llevarnos a una especie de estallido universal de la verdad que implicaría una nueva posibilidad de pensar el Ser. La filosofía podría entonces recuperar su lugar presocrático, más allá de la herencia racionalista, mientras que la teología recobraría la búsqueda de su único *objeto*, convirtiéndose de nuevo, como afirmaba Heidegger, en “una teología de la cruz”.¹ ¿Acaso no es apocalíptico, quiero decir, revelador?

Desde su primer significado histórico y social que simbolizaba un vil instrumento de tortura y de muerte, hasta la actual proyección ecuménica que la asimila a la esencia misma de los fines últimos, la cruz ha tenido una evolución que, desde el principio, sobrepasó el plan vital de la nueva religión pero que, con el tiempo, se ha vuelto iniciación, realización, madurez en y por Cristo para manifestarse, incluso más allá del cristianismo representado por la Iglesia, como símbolo universal por excelencia. Símbolo situado en el centro de una Parusía que incluye y compromete no solamente a

los cristianos, sino a toda la humanidad tal y como ha estado siempre proyectada hacia el futuro más lejano —no por ello el menos posible—, el del fin de los tiempos en el panorama de todas las religiones. Se convierte así en el ser sufriente, torturado en la encrucijada de la vida, en la medida de la existencia sometida a todos los riesgos, pero también y sobre todo, en la oportunidad de superarse, de vencer los límites y las incomprendiones, de confundirse esencialmente con el Ser en sí. El hombre está incluido en él y aquí se encuentra el sentido oculto del cristianismo, en tanto que religión última que coincide perfectamente con la evolución misma de la Historia.

En efecto, la expansión de la idea cristiana introduce al hombre en lo que podría llamarse, según la enseñanza de los pensadores modernos y contemporáneos —desde Vico hasta Toynbee— en una filosofía de la historia o, en lo que Henri-Irénée Marrou llamaba una “teología de la historia”² o, como decía Jean Daniélou, “el misterio de la historia”.³ Y si nos atrevemos a seguir aquí la doctrina de Heidegger que hablaba en su juventud del lado práctico o pragmático de todo desarrollo teológico, en el sentido histórico de la palabra, nos encontramos entonces de súbito ante la imagen universal a la que alude este centro del mundo y de la historia que es la cruz: el Imperio romano concentra de golpe su voluntad de poder que nada tiene que ver con el nacimiento y la actividad de Cristo —por lo menos en apariencia— en este acontecimiento único desde el cual empezamos a contar fechas que se convertirán en un pasado destinado a explicar un futuro, configurando por primera y última vez también, un horizonte universal. Roma se convierte así en el motor de una proyección espacial metapolítica, que no ha sido más que un desarrollo continuo a lo largo de varios siglos, cuya meta no consiste en crear orden o poder, sino un espacio a la medida del que iba a modificar la trayectoria del hombre, salvándolo, purificándolo y añadiéndole una dimensión de eternidad psicosomática, por decirlo de alguna manera, que había olvidado o que, quizá, no había conocido nunca antes

del comienzo de la era cristiana. Nazaret y Jerusalén formarán parte de la historia de Roma que se adhiere a un sentido ecuménico desde su principio; Roma ha estado siempre en Roma, y su evolución profana es un fragmento de la Historia Sagrada. Así como el descubrimiento de América, el Imperio español y la lucha actual por la conquista y el dominio de un Estado universal solo han sido etapas hacia una expansión, de la misma índole que el esfuerzo romano, cuyo fin último se confunde con el regreso de Cristo; regreso que compromete al género humano en su totalidad, sometido al Juicio y al perdón, lo que en el fondo no sería más que una nueva etapa, la de la revelación o del encuentro con Dios. La cruz como símbolo dominante de la Semana Santa que culmina con la muerte y resurrección del Dios mortal e inmortal, y la ascensión de Dante desde el infierno hasta el confin del paraíso donde se presenta ante Dios, se convierten así en niveles hermenéuticos y en claves. Todo se desarrolla alrededor de un drama que empieza con la creación de Adán, que se encamina hacia un devenir histórico desde el momento del pecado y sus primeros pasos fuera del paraíso terrestre, toma un nuevo vuelo con la aparición de Cristo y encuentra su camino hacia el desenlace en la alquimia celeste de la cruz. El gesto humano menos provisto de trascendencia y a la vez el gesto más cargado de frutos, el acto más profano e incluso profanador no serían más que esfuerzos infinitesimales para que el destino del hombre se oriente del lado de la salvación, final de una tragedia universal que nadie ha considerado bajo esta luz, ni siquiera Milton en su *Paraíso perdido*, ni Thomas Mann, Raymond Abellio, Hermann Hesse, Rilke o Claudel.

Hay que pensar que el peso del cristianismo como organización y visión del mundo (*Christentum* según Heidegger) ha impedido el desarrollo de una cristiandad (*Christlichkeit*) en todos los sentidos, no solamente teológicos. Habría entonces, según el autor de *Ser y tiempo*, una “teología de la cruz”, la auténtica teología cristiana que deja de lado la otra teología, la inauténtica, que solamente ha tomado en cuenta la evolución del cristianismo en el mundo y que ha provocado una terrible confusión entre la religión como mensaje esotérico destinado a convertirnos a nuestra propia posibilidad de salvación, y la religión como mensaje social que transforma la Iglesia en una simple sociedad anónima para la defensa de los derechos humanos y que, al acercarla al concepto de revolución, la aniquila como religión genuina. El cristianismo, con este punto de vista, no es una moral ni un programa de reforma política o social, metas desprovistas de trascendencia y de ecumenidad.

Es aquí —escribe René Alleau— donde mejor se mide cuán esencial sigue siendo la diferencia que proponemos observar entre el *synthème*⁴ y el símbolo, entre lo humano y lo sobrehumano, porque los mayores conflictos de la historia nacieron de una confusión fundamental entre lo *social* y lo *sagrado*, entre los vínculos mutuos temporales y el *vínculo eterno* que la divinidad misma ha instituido, entre el ser limitado y su Principio bajo la forma del símbolo.⁵

Cualquier interpretación del cristianismo fuera del símbolo de la cruz y todo lo que significa para Cristo y para

nosotros se convierte en una aporía con rostro humano. Las tiranías se ceban en ello. Nos vemos forzados, de alguna manera, a rehacer el itinerario de la cruz para evitar los errores funestos a los que el hombre está sometido en la actualidad como a una especie de prueba. No es posible, por sentido común, defender los derechos humanos sin tener en cuenta al hombre, manipular lo abstracto en perjuicio de lo concreto. Una vez convencidos de que no existe nada más concreto que la cruz, cesaría la confusión, y los valores apresados en la trampa de esta confusión volverían a su nivel real, y entre los cuales la libertad no sería hoy más que un valor deteriorado.

Antes de adentrarnos en las profundidades de este primer capítulo, me parece indispensable poner el acento inicial sobre lo que llamaba al principio el simbolismo último de la cruz, que creo está íntimamente ligado a la actualidad del cristianismo por encima de sus crisis, sus temblores y titubeos, resultados indirectos de sus confrontaciones con el mundo moderno, y llevados al límite debido a un uso limitado de su esencia. Su paso a la existencia se ha transformado, durante los cinco o seis últimos años, desde los primeros debates humanistas hasta este final de ciclo, en un penoso proceso de abandono. La Toledo vacía, desprovista de vida humana, que el Greco pinta en su cuadro tan célebre, es la imagen de este abandono, que Hölderlin también descubre cuando nos habla de los templos abandonados por los dioses. Dios no ha muerto, idea totalmente desprovista de sentido, contradicción en los términos, ya que Dios, siendo inmortal en su esencia, no puede morir; es el hombre, arrancado a la divinidad a lo largo de la era humanista, quien hizo que muriera en lo profundo de su alma, pagana de nuevo. Volver al sentido holístico de la cruz, a su significado absoluto, en plena debacle cristiana y, sin duda alguna, en plena agonía del cristianismo, como la llamaba Unamuno, esta última crisis, combate furioso entre el ángel y los demonios, tiene para mí una importancia que está a la altura de la crisis misma. Quiero decir, que la única religión que posee un único símbolo rápidamente perceptible es la religión cristiana, y me refiero sobre todo a las tres religiones monoteístas, ya que no hay que confundir al judaísmo con la estrella de David que simboliza el Antiguo Testamento, precursor del mensaje cristiano, mientras que el Islam, en tanto religión que niega cualquier ideograma de su lenguaje tanto artístico como religioso, solo encuentra en la medialuna un símbolo guerrero, el signo de su expansión, razón de ser exotérica más que esotérica. La señal de la cruz como imagen única y exclusiva posibilidad teológica responde, no solo a una comprensión desde el exterior de lo que Heidegger llamaba *cristiandad*, sino que converge, como veremos más adelante, con el en-sí esotérico de un modo de estar en el tiempo, con todo lo que ello implica como muerte y resurrección, paso y eternidad que supera, unificándolos, a todos los esoterismos. Esta tesis se aleja evidentemente de las conclusiones de René Guénon y de sus seguidores, casi todos convertidos al Islam debido al argumento guenoniano de la caída del cristianismo en el exoterismo, en el momento en que la doctrina secreta se diluía y se perdía en los marasmos racionalistas del Renacimiento para acabar en los compromisos y el obscurantismo del mundo moderno. Por mi parte, pienso que el simbolismo

de la cruz, el signo por excelencia, nunca ha dejado de estar presente tanto en los templos como en las consciencias, salvo en el protestantismo, donde ha sido eliminado junto con el altar y donde, una vez desbautizado el misterio, la religión se ha vuelto ideología, una hermenéutica sometida a los caprichos históricos de los intérpretes, un diálogo entre los hombres cada vez más alejados de sus raíces. Por ello, la desaparición del altar y de la cruz ha llevado a la eliminación de los santos, provocando esa soledad del creyente abandonado a sí mismo que se halla en la base del existencialismo nórdico y de todo un proceso de desmitificación, en cuyo ámbito ya no tiene sentido no solamente el esoterismo de la cruz, sino donde el exoterismo mismo y la lógica vital del cristiano en su cotidianidad se diluyen ante la incertidumbre y la angustia. Este cristianismo ya no es tal. Dios se ha vuelto cada vez más hombre y ha sido en el seno del luteranismo donde se gestó y se ha vuelto una posibilidad el concepto contradictorio de la muerte de Dios; la marginación sistemática de la cruz y de su simbolismo tradicional ha sido el resultado de aquella provocación y alteración en los ámbitos católicos arrastrados hacia la crisis.

NOTAS

1 P. CORSET, *Heidegger et la question de Dieu*, en *Revue de l'Institut Catholique de Paris* (enero-marzo de 1982).

2 *Théologie de l'Histoire*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.

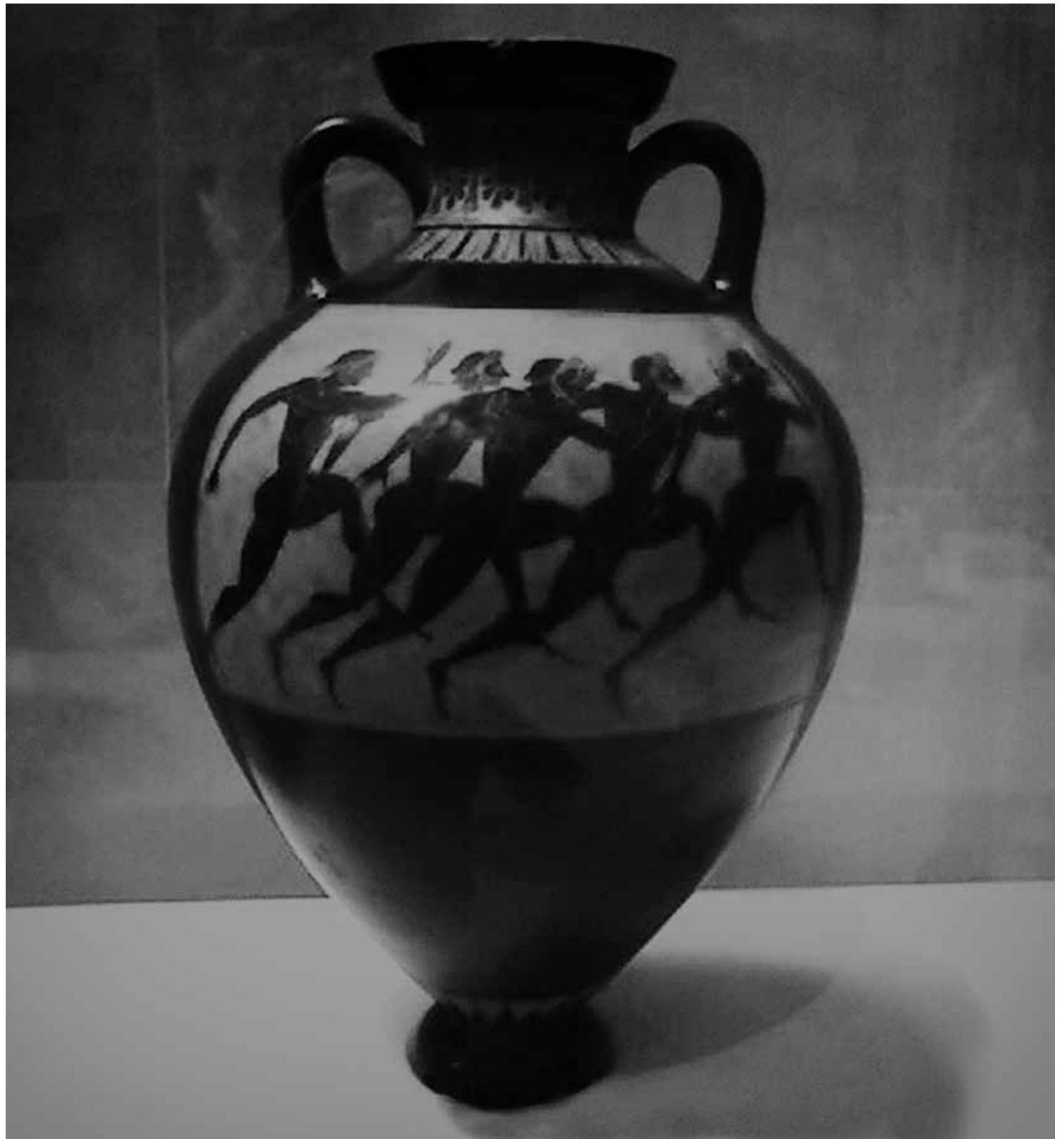
3 *Essai sur le mystère de l'Histoire*, Éditions du Seuil, Paris, 1953.

4 RENÉ ALLEAU, *De la nature des symboles*, Flammarion, Paris, 1958: "Suntema en griego, synthema en latín, no se ha traducido al francés ni a otras lenguas y nos preguntamos por qué razón, ya que es el único término que designa con propiedad todo *vinculo mutuo*... Las téseras, las palabras concertadas, los signos más importantes de los vínculos mutuos y principalmente los que pertenecen a la esfera de las comunicaciones entre los hombres, son *synthemes*, no son *símbolos*".

5 *De la nature des symboles*, p. 29.

Traducción de Cristina Horia





Estudios Culturales/ Antropología literaria

La mujer soldado como motivo literario en Oriente y Occidente: *La Canción de Mulán* y el romance de *La doncella soldado*

Fernando Cid Lucas

A mis amigos del camino

INTRODUCCIÓN. Las más famosas gestas épicas de Oriente y de Occidente han sido protagonizadas, casi sin excepción, por preclaros varones: hombres idealizados, poseedores de fuerza, coraje y hermosura, capaces de encarnar los valores del perfecto caballero sobre los que, entre otros, han teorizado a la perfección los profesores Christiane Faliu-Lacourt o Alberto del Río Nogueras. El *Poema del Mío Cid*, la *Chanson de Roland* o el extenso y conturbativo ciclo artúrico son ejemplos perfectos. Sin embargo, no vamos a movernos por estos vastos campos de letras, que podrían llevarnos desde el más hespérico occidente hasta el último poniente —con el inapelable *Heike Monogatari* como paradigma—, sino que nos fijaremos en dos poemas igualmente arrebatadores y llenos de encanto, en los que el héroe militar no es un varón, sino una mujer, y a sus protagonistas no les mueve el afán de victoria o la sed de sangre, sino la piedad que sienten hacia sus padres, sobre todo para que estos, movilizados por su señor, eviten ir al campo de batalla. En compensación, serán ellas quienes marchen a la guerra en representación de su linaje, pero disfrazadas como hombres. Una vez en el campo de batalla, darán excelentes muestras de ser guerreras como un soldado más en las fi-

las de la mesnada, sin pedir trato preferencial alguno de sus compañeros.

LA MUJER, LA GUERRA Y LA POESÍA. El tema de la mujer que se viste de hombre y parte a la guerra está presente, desde la antigüedad, en las literaturas de numerosos países. Dejaremos a un lado, como indicamos antes, el extenso caudal literario que nos habla de mujeres que toman parte activa en las acciones bélicas (desde las Amazonas de diferentes puntos del planeta a mujeres samurái, por ejemplo) a fin de centrarnos en tan solo dos ejemplos bien localizados geográficamente. El primero será la centenaria *Canción de Mulán* china, cuya historia en Occidente, en la versión de dibujos animados, se ha popularizado entre los más jóvenes gracias a la factoría Disney. La otra es la historia tomada de un romance anónimo que precisamente lleva por título *La doncella guerrera*.

Como el lector sabe bien, a lo largo y ancho de la Península Ibérica se cuentan por decenas las variantes de estas composiciones populares, en cuyos versos podemos encontrar pequeñas alteraciones, que, sin embargo, mantienen un

carácter vertebral en su contenido. En este ensayo, por sentir un afecto especial y ser la versión que me puso sobre la pista de las interesantes concomitancias que existen entre nuestro romance y la canción china en cuestión, emplearé la versión que mi abuela, Felicísima Lucas Collado, cantó para sus hijos y nietos a lo largo de su vida. Se trata de una versión que uno puede escuchar todavía como canónica en su lugar de nacimiento, Arroyo de la Luz (Cáceres), y con pocas modificaciones en localidades próximas como Aliseda o Brozas, y que dice:

A un capitán sevillano
la desgracia que le dio,
de siete hijos que tuvo
y ninguno fue varón.
Un día a la más pequeña
le saltó la inclinación:
—Padre, me voy a la guerra,
vestidita de varón.
—Hija, no vayas, no vayas,
que te van a conocer,
con ese pelito largo
y carita de mujer.
—Si tengo el pelito largo,
padre, córtemelo usted,
que con el pelo cortado
un varón pareceré.
Siete años peleando
y nadie la conoció,
tan solo el hijo del rey
que de ella se enamoró,
al montar en el caballo
la espada se le cayó,
dichosa sea la espada
que en el pie se le clavó,
y en vez de decir: “¡maldito!”,
dijo: “¡maldita sea yo!”

Lo que se canta, lo que se declama, aquello que pasa de generación en generación como parte del admirable patrimonio oral, es digno de ser conservado por escrito. Una señal de ello es que el pueblo lo cuida, lo mima, e incluso le da la forma “óptima” para que permanezca en la memoria, alterando en ocasiones su forma espontánea original. No hay duda de que a este romance se le ha mutilado parte de su contenido primigenio, que es el producto del hondo calado popular de una pieza mayor que tenía como elemento altamente atrayente a la mujer que decide ir a la guerra y no le importa desterrar antes las señas externas de su sexualidad a cambio de poner a salvo la vida de su querido padre. Hay muy pocos casos en los que la mujer se arroja al peligro para salvar al hombre, al contrario de lo que sucede en muchos títulos en los que el héroe es el que debe proteger la integridad de la indefensa fémica. Un “orden del revés” —valga la expresión— que no resulta tan inofensivo como cabría pensar en primera instancia, sino que esconde sutiles mensajes sociológicos que más tarde desgranaremos.

Hemos de advertir que ésta, y sus muchas variaciones, han sido durante mucho tiempo una canción de juego para saltar

a la comba, para cantar en corro o para tranquilizar al niño que llora. Sin embargo, como el lector sabe bien, su contenido no es inocente ni insignificante en absoluto, sino que nos narra en unos pocos versos la historia de una muchacha que decide ir a la guerra, sacrificar su juventud y sus símbolos de hermosura (sus cabellos), marchando sin pensarlo a combatir durante siete largos años, uno por cada una de las hijas que tuvo el citado capitán hispalense, nótese la casualidad. No obstante, en el poema no nos queda del todo claro el motivo de la decisión de la hija de ir a la guerra. No nos parece coherente que lo haga por el puro amor a las armas o para traer el honor a su casa. Nada más lejos. La respuesta está en otro romance anónimo, más antiguo y explícito, que nos cuenta la historia de la muchacha y nos muestra su disposición a tomar las armas. Como sucede en *La canción de Mulán*, su único pensamiento tiene que ver con la necesidad de salvar a su anciano padre del conflicto bélico. A continuación podemos leer un fragmento de *La doncella guerrera*:

Pregonadas son las guerras de Francia para Aragón,
¡Cómo las haré yo, triste, viejo y cano, pecador!
¡No reventaras, condesa, por medio del corazón,
que me diste siete hijas, y entre ellas ningún varón!
Allí habló la más chiquita, en razones la mayor:
—No maldigáis a mi madre, que a la guerra me iré yo;
me daréis las vuestras armas, vuestro caballo trotón.
—Conoceránte en los pechos, que asoman bajo el jubón.
—Yo los apretaré, padre, al par de mi corazón.
—Tienes las manos muy blancas, hija no son de varón.
—Yo les quitaré los guantes para que las queme el sol.
—Conoceránte en los ojos, que otros más lindos no son.
—Yo los revolveré, padre, como si fuera un traidor.
Al despedirse de todos, se le olvida lo mejor:
—¿Cómo me he de llamar, padre? —Don Martín el de Aragón.
—Y para entrar en las cortes, padre ¿cómo diré yo?
—Besoos la mano, buen rey, las cortes las guarde Dios.
Dos años anduvo en guerra y nadie la conoicó
si no fue el hijo del rey que en sus ojos se prendió.
—Herido vengo, mi madre, de amores me muero yo;
los ojos de Don Martín son de mujer, de hombre no.
—Convídalo tú, mi hijo, a las tiendas a feriar,
si Don Martín es mujer, las galas ha de mirar.
Don Martín como discreto, a mirar las armas va:
—¡Qué rico puñal es éste, para con moros pelear!
—Herido vengo, mi madre, amores me han de matar,
los ojos de Don Martín roban el alma al mirar.
—Llevárasla tú, hijo mío, a la huerta a solazar;
si Don Martín es mujer, a los almendros irá.
Don Martín deja las flores, un vara va a cortar:
—¡Oh, qué varita de fresno para el caballo arrear!
—Hijo, arrójale al regazo tus anillas al jugar:
si Don Martín es varón, las rodillas juntará;
pero si las separase, por mujer se mostrará.
Don Martín muy avisado hubiéralas de juntar.
—Herido vengo, mi madre, amores me han de matar;
los ojos de Don Martín nunca los puedo olvidar.

—Convídalo tú, mi hijo, en los baños a nadar.
 Todos se están desnudando; Don Martín muy triste está.
 —Cartas me fueron venidas, cartas de grande pesar,
 que se halla el Conde mi padre enfermo para finar.
 Licencia le pido al rey para irle a visitar.
 —Don Martín, esa licencia no te la quiero estorbar.
 Ensilla el caballo blanco, de un salto en él va a montar;
 por unas vegas arriba corre como un gavián:
 —Adiós, adiós, el buen rey, y tu palacio real;
 que dos años te sirvió una doncella leal!
 Óyela el hijo del rey, tras ella va a cabalgar.
 —Corre, corre, hijo del rey, que no me habrás de alcanzar
 hasta en casa de mi padre si quieres irme a buscar.
 Campanitas de mi iglesia, ya os oigo repicar;
 puentecito, puentecito del río de mi lugar,
 una vez te pasé virgen, virgen te vuelvo a pasar.
 Abra las puertas, mi padre, ábralas de par en par.
 Madre, sáqueme la rueca que traigo ganas de hilar,
 que las armas y el caballo bien los supe manejar.
 Tras ella el hijo del rey a la puerta fue a llamar.

Volviendo al primer poema, para iniciar algunas de las ideas que luego terminaré de desarrollar, no puedo dejar de incluir ahora las impresiones “inocentes” que dejaron en la persona que me lo dio a conocer, mi abuela, quien, una vez terminaba de cantarlo para sus nietos y nietas, se apresuraba a aclarar a mis primas que ellas no debían ir jamás a una guerra, que debían permanecer en casa, y que las armas son cosa de hombres. Una pequeña anécdota que me sirve para engarzar los tres poemas que presentaré aquí y que tienen en común, en efecto, unas guerras en las que las mujeres no tienen cabida de no ser porque acuden a la guerra de forma furtiva, ocultando su sexo, travistiéndose, para salvar a su padre. No sabemos en quién pudo inspirarse el autor del romance, si es que en verdad existió esta “avanzadilla” de la histórica Catalina de Erauso, pero lo que nos sorprende es que muchos de los ingredientes del poema castellano están presentes también en la centenaria composición china de *La canción del Mulán*, que sigue la forma versal del *yueh-fu*. El texto más difundido en el país asiático es el que sigue:

Los insectos celebran con su canto la tarde.
 Mulán está tejiendo ante la puerta.
 No se escucha girar la lanzadera,
 tan solo los lamentos de la niña.
 Preguntan dónde está su corazón.
 Preguntan dónde está su pensamiento.
 En nada está pensando,
 si no es en el rey Kong, su bello amado.
 La lista del ejército ocupa doce rollos
 y el nombre de su padre figura en todos ellos.
 No hay un hijo mayor para el padre,
 un hermano mayor que Mulán.
 “Yo iré a comprar caballo y una silla,
 yo acudiré a luchar por nuestro padre”.
 Ha comprado en oriente un caballo de porte,
 ha comprado en poniente una silla y cojín,
 ha comprado en el sur una brida

ha comprado en el norte un buen látigo.
 Al alba se despide de su padre y su madre;
 cuando anochece, acampa junto al Río Amarillo.
 Ya no escucha el llamado de su padre y su madre,
 tan solo el chapoteo del caballo en el agua.
 Al alba abandona el Río Amarillo;
 cuando anochece, llega a la Montaña Negra.
 Ya no escucha el llamado de su padre y su madre,
 tan solo a los caballos relinchando en el monte.
 Cruzó miles de millas en busca de la guerra,
 corrió como volando por pasos y montañas,
 las ráfagas del cierzo traían son de hierro,
 a la luz de la luna brillaban armaduras.
 Allí los generales luchando en cien batallas
 morían, y después de haber dado diez años
 volvían a su casa, valientes, los soldados.
 De vuelta, es recibida por el Hijo del Sol,
 que se sienta en la Sala de los Resplandores.
 Le concede medallas por sus méritos muchos,
 le ofrece alas de pato crujiendo por millares.
 El Khan le ha preguntado qué quiere hacer ahora.
 “Mulán no necesita honores oficiales,
 dame un burro robusto de cascos bien ligeros
 y envíame de vuelta a casa de mis padres”.
 Cuando escuchan sus padres que su hija se acerca,
 los dos salen a verla, dándose de codazos.
 Cuando escucha su hermana que su hermana se acerca,
 se arregla y se coloca delante de la puerta.
 Cuando escucha su hermano que su hermana se acerca,
 saca filo al cuchillo, sacrifica un cordero.
 “He abierto la puerta de mi cuarto oriental,
 y en el occidental me he sentado en la cama.
 Me quité la armadura que llevaba en la guerra
 y me he puesto la ropa que llevé en otro tiempo.
 Delante del espejo, cerca de la ventana
 me he peinado el cabello enmarañado
 y he adornado mi frente con pétalos dorados”.
 Cuando Mulán salió ante sus camaradas,
 todos se sorprendieron, quedaron perplejos.
 Doce años estuvieron con ella en el ejército
 y ninguno sabía que era una muchacha.
 Las patas del conejo saltan más,
 los ojos de la hembra son algo más pequeños,
 mas cuando ves un par corriendo por el campo,
 ¿quién logra distinguir la liebre del conejo?

Ambos autores nos presentan a las muchachas en el interior del hogar, sin un ánimo guerrero palpable, algo que, por el contrario, sucede en multitud de poemas épicos protagonizados por hombres que anhelan conquistar tierras o doblegar enemigos. En los dos poemas, la mujer es reflexiva, consciente de que debe renunciar a su identidad y a sus atributos femeninos (el cabello, tan apreciado en uno y otro punto geográfico, como apuntaba) para llevar a cabo su misión. Si nos fijamos bien, el tiempo que pasa en la guerra parece no importar en el texto; los escritores no se recrean en escenas o proezas bélicas, sino que parecen atender la guerra de soslayo, para regresar y terminar hablando del entorno más íntimo o familiar de la joven o, en el caso concreto

de este poema ibérico, del enamoramiento de la muchacha, nada menos que con el hijo del rey. Pero —y he aquí otra rareza— tanto en el romance antiguo como en sus variantes no hay una resolución para la aventura amorosa. El enamorado se queda a las puertas y no sabemos cómo terminó la joven, si correspondió o no al príncipe. En el caso de la canción china, el elemento amoroso está, sin embargo, fuera de la composición, aunque se puede apreciar el del compañerismo, el de la camaradería y también el de la igualdad entre ambos sexos, en una hermosa imagen, muy plástica, que nos pregunta si seríamos capaces de distinguir a simple vista una liebre que corre por el campo con un conejo. Haciendo caso omiso de las enseñanzas confucianas que no otorgaban lugares de relevancia a la mujer más que como sirvienta en casa —equiparándola a los esclavos, incluso, como personas difíciles de tratar— nos damos cuenta de que la canción va más allá de la mera “inocencia poética”, rompiendo con los preceptos confucianos que hacían a la mujer dependiente primero de su padre, luego de su esposo y en su vejez de sus hijos varones. En *La canción de Mulán* es la hija quien se hace cargo de la situación que el padre no puede dominar. Es, si se me permite la expresión, una sutil llamada a la insurrección, que reivindica el papel de la mujer como actante de plenas facultades (físicas y psicológicas); es más, me atrevo a decir que la retrata como quien es capaz de saber estar y controlar tanto el ámbito íntimo del hogar como el del exterior, tanto la lanzadera del telar (símbolo máximo de la femineidad en Extremo Oriente) como las armas del guerrero.

Tras examinar varios textos épicos protagonizados por hombres, también nos llamaría la atención el hecho de que sus protagonistas se vanaglorian de sus proezas, lo que no hacen en absoluto Mulán o la heroína ibérica, de modo que podríamos atribuirles asimismo el epíteto de humildes. Tal vez ambos deberían ser retratados como personajes que no le encuentran ninguna utilidad a la guerra, a pesar de haber acatado las órdenes de sus superiores y de haberse ganado, en un terreno eminentemente masculino como es el castrense, el respeto de sus compañeros, aunque sin pretenderlo.

Estos son solo dos ejemplos en los que la mujer aparece en composiciones literarias empuñando las armas, pero existen muchos otros más, por ejemplo, en el teatro del Siglo de Oro y en epopeyas hindúes, coreanas o japonesas, y me consta que la crítica se está ocupando de ellos en profundidad. Sin embargo, en un intento de conectar Oriente y Occidente, me gustaría encontrar estudios que no solo traten de esclarecer estos motivos literarios, sino también de construir puentes entre ambos lugares, tan distantes entre sí geográficamente, pero, como hemos visto, con interesantes puntos comunes por descubrir.

BIBLIOGRAFÍA

- A. BIRRELL, *Popular Songs and Ballads of Han China*, Unwin Hyman, Londres, 1988.
- R. FERNÁNDEZ, ‘La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII’, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI, 2003, pp. 117-136.
- D. KO & J. KIM, *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea and Japan*, California UP, 2003.
- R. MAETH, ‘La canción popular en la china medieval (séptima parte). La balada de Mulán y la tradición norteña’, *Estudios de Asia y África*, XXV (1), 1990, pp. 116-133.
- R. MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, 1933.
- A. SEGURA, *Romancero*, Alianza, Madrid, 2008.
- C. M. VASCONCELOS, *Estudos sobre o Romancero Peninsular, Romances Velhos em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1934.

Estudios Culturales/ Interpretación de los sueños

Potencia del sueño en Dostoievski

V. Javier Llop Pérez

L. INTRODUCCIÓN. Entre 1873 y 1880, Dostoyevski publica en diversas revistas una serie de artículos y narraciones breves entre las que se encuentran *Bobok*, *La mansa* y *El sueño de un hombre ridículo*. El primero es considerado por el crítico M. Bajtín “casi un microcosmos de toda su obra”. *El sueño de un hombre ridículo (Relato fantástico)*¹, publicado en abril de 1877, ofrece igualmente una síntesis de la cosmovisión del autor.

Bajo la forma de un sueño que muestra la armonía originaria de los hombres, arruinada por la mentira que introduce un hombre desarraigado, Dostoyevski señala las limitaciones que el pensamiento moderno ha generado.

¿Qué valor puede tener un sueño? En otra obra de Dostoyevski, *El idiota*, encontramos algunas indicaciones. El mundo onírico es con frecuencia indescifrable. Entre los sinsentidos

se esconde cierta idea, pero esta idea ya es real, es algo que pertenece a nuestra vida auténtica, algo que existe y siempre ha existido en nuestro corazón; es como si, con nuestro sueño, hubiéramos dicho algo nuevo, profético, esperado por nosotros mismos; nuestra impresión es muy fuerte, gozosa o atormentadora; pero en qué consiste, y qué se nos ha dicho, no podemos comprenderlo ni recordarlo.²

En estas palabras se muestra la lógica quebrada del sueño, en cuyas metamorfosis increíbles se manifiesta algo importante, que no entendemos y que pronto dejamos atrás al despertar, pero que sentimos como propio. Según Dostoyevski, en esa idea escondida hay algo que nos puede transformar si encontramos su clave hermenéutica.

2. EL SUEÑO. El hombre ridículo ha alcanzado la convicción de que nada en el mundo —ni en el presente, ni en el pasado, ni en el futuro— existe. Es, pues, un nihilista con-

vencido de que todo fundamento que pudiera dar sentido a la vida se ha perdido. Como otros personajes de Dostoyevski (Raskolnikov, Stavrogin, Ippolit, Iván Karamásov), alimentados todos ellos por el jugo del *hombre del subsuelo*, vaga en una errancia insensible incluso al desamparo de una niña que reclama ayuda en una fría noche. Solo se aferra al yo hasta el punto de que su proyecto de suicidio se afianza en él: si el yo desaparece, el mundo se esfuma. Pero una niña desamparada le grita pidiendo ayuda. Su destino se va a jugar entre la fría estrella que le ha incitado al suicidio y el grito de la niña pobre.

Ahora bien, si el yo desaparece, ¿qué importa el mundo? Es el mismo lema trágico y cómico del personaje Ippolit en *El idiota: Après moi, le déluge*. Trágico, pues se pronuncia a las puertas de la muerte; cómico, por suponer que su desaparición puede ser de algún modo una catástrofe. El lema define a un tipo de individuo que abundaba en la Rusia de los años 60-70. De otro personaje de Dostoyevski, el padre de los Karamazov, se dice como resumen: “Todas las reglas morales de ese anciano se reducen a... *Après moi, le déluge!*”³

El relato fantástico que comentamos es un auténtico *tour de force* entre el predominio de la conciencia y de la razón —fundamento último de la modernidad— y el sentimiento y el corazón: Descartes frente a Pascal/Rousseau. El hombre del subsuelo —“probablemente, el primer hombre vacío que ha aparecido en la literatura mundial”, según P. Citati⁴—, ha mostrado el estatuto del nihilista: “Tener exceso de conciencia es una enfermedad; una enfermedad real y completa. [...] estoy firmemente convencido de que no solo mucha conciencia, sino que cualquier dosis de conciencia es una enfermedad”⁵. Predominio de la conciencia-intelecto (la representación), incapacidad para obrar que genera resentimiento, escisión entre conciencia y corazón: he aquí las características del hombre del subsuelo, que se halla en el mundo y lo siente desde el más extremo desconocimiento de sí y de los demás. Esto conlleva que el estatuto de ser

humano se difumina: ratón, insecto, mosca, anguila, bicho, mono... son algunos de los epítetos con los que se califica o percibe a sus compañeros.

¿Qué cuestión suscita, qué desencadena el encuentro con la niña hasta el punto de suspender el suicidio y convertir a este joven en un ‘hombre nuevo’? La piedad por la miseria y desesperación de ese ser indefenso ha abierto un agujero, una falla en la fortaleza del *cogito*. La libertad del hombre, que no es “un simple teclado de piano o el perno de un órgano” dirigido por las leyes de la naturaleza y de la matemática —como reivindicaba “el hombre del subsuelo”—, siente, sufre y se avergüenza. No es un ente descorporeizado, no es una *res cogitans* reducida a pensamiento,⁶ ni tampoco un producto de la necesidad biológica, genética y social. Es un ser que decide y por ello puede errar y avergonzarse, puede perdonar y enmendarse. “Cuestiones vanas y superfluas”, se dice el nihilista. Pero en absoluto es así: se trata del poder de la conciencia moral o de la indiferencia más extrema hacia los demás. La voluntad y la moralidad a ella ligada, o en palabras de Dostoyevski, *una vida viva*, es el asunto esencial.

El encuentro entre el nihilista y la niña tiene otro rasgo destacable: una afinidad secreta existe entre ambos. Dos desesperaciones se encuentran como las notas de dos violines formando una armonía. Una desesperación es fruto de vida asténica por hipertrofia de la conciencia y la otra es respuesta al desamparo de una hija cuya madre está muriendo: “Algo la aterrorizaba y chillaba con desesperación: ‘¡Mamá!, ¡Mamá!’ [...]; en su voz se percibía esa nota que en los niños muertos de miedo denota desesperación. Conozco esa nota” (DE, 430). La desesperación: edificar sobre nada, decía Kierkegaard. En palabras de Lyotard a propósito de san Agustín: “La esperanza traza un rayo de fuego en la trama negra de la inmanencia”.⁷

La noche del encuentro y del sueño está datada: un 3 de noviembre. Sabemos que los lugares que habitan los personajes de Dostoyevski simbolizan estados de ánimo, tonalidades morales; aquí, la oscuridad alude a una situación anímica de hundimiento. A partir del sueño, cuya fecha no es casual (día del bautismo de Dostoyevski), la existencia quedará iluminada por la imagen viva de la verdad. El autor ha elegido un sueño revelador para subrayar el acceso intuitivo a la verdad, una vía no discursiva ni racional.

Como es bien sabido, los sueños son una cosa de lo más extraña: unos se perciben con una claridad pavorosa y sus detalles son tan precisos que parecen cincelados por un orfebre; en otros, en cambio, ni siquiera se da una cuenta de los saltos que da en el tiempo y en el espacio. Creo que los sueños no los gobierna la razón, sino el deseo, no la cabeza, sino el corazón (DE, 433-434).

El sueño, no el discurso; la visión, no el razonamiento; el corazón, no la razón: en este terreno se muestra la verdad, el rayo de fuego que diluye la trama oscura en que se halla este ser condenado a la soledad, al sinsentido, a la crueldad y a la muerte.

El carácter depreciado de los sueños es invertido aquí al ofrecer una visión que libera y vivifica. Con la misma certeza que el *cogito* cartesiano —“ya esté uno dormido o

despierto”, dice literalmente el protagonista del sueño— se muestra esa verdad que tras-torna para siempre al sujeto. El medio por el que se accede a la visión cuenta menos que la experiencia misma que ofrece. No hay método compartido de acceso a esa verdad: aquí el razonamiento discursivo no tiene cabida por principio, pues es precisamente el germen del nihilismo que invade al protagonista. Por un razonamiento implacable y llevado a sus últimas consecuencias, el hombre ridículo se ha convencido de la vacuidad del mundo absorbido por el agujero negro de su conciencia. Lo que lleva aparejada la impotencia para obrar, a diferencia de los hombres *normales* que no son *ratones* que se reconcomen y se roen internamente.

El sueño comienza como un sueño de muerte, muerte suicida y muerte ritual, pues el corazón, símbolo de la vida, representa el comienzo de una existencia nueva. El protagonista es arrebatado al espacio por un ser oscuro y desconocido. “Todo sucedió como siempre en los sueños, en que uno salta a través del tiempo y del espacio, quebranta las leyes de la razón y la existencia, y solo se detiene en aquellos lugares que anhela nuestro corazón” (DE, 436). En este viaje aparece un doble de nuestro Sol y una Tierra paradisiaca, visión que le hace revivir su amor a la Tierra, a la única que conoce, con sus miserias y sus sufrimientos. Es la afirmación de un amor a la Tierra a pesar de —o precisamente por— sentirse extraño, ese carácter o temple de ánimo de exiliado que ahora, con la distancia, se revela deseante de aquello que pretendía abandonar: “¡Ansío, anhelo, en este mismo instante, besar e inundar con mis lágrimas esa Tierra única que he dejado y no quiero, no acepto vivir en ninguna otra...!”. Estas palabras deben ser tomadas en toda su rotundidad a la hora de interpretar el sueño paradisiaco del hombre ridículo. Solo hay esta Tierra y la amamos con sus desdichas y alegrías. El efecto del sueño se va mostrando en su poder transformador. Y la reafirmación y aceptación de la Tierra real —no la paradisiaca— se subraya al decir que solo se puede amar desde y a través del sufrimiento.⁸ En este instante cruza por su mente la imagen de la pobre niña. La experiencia de este viaje astral-onírico ‘arrastra’ y ‘arrebata’, *despierta* todo el ser. En esa Tierra paradisiaca que Dostoyevski veía representada en el cuadro de C. Lorraine ‘Acis y Galatea’ (1657), todo lo comprendía. Mezcla de paraíso bíblico (conocimiento supremo, amor, éxtasis, vida eterna) y estado de naturaleza rousseauiano (totalidad del universo, sin templos, sin religión, sin propiedad, sin familias, sin vicios), su saber no se solapa con la vida, ni necesita de conocimientos ni teorías: aman sin necesidad de comprender... No han comido del árbol de la ciencia. Su saber no separa y escinde de la vida (la conciencia-intelecto como enfermedad), es inmediatez como en los niños. La reflexión comienza para restaurar la armonía perdida; cuando esa armonía se da, la reflexión está de más. “Solo se conoce lo que se ama”, señaló Goethe. Solo el amor comprende, traspassa la alteridad. La empatía atraviesa y unifica sin mediaciones. Este es el prototipo de la *vida viva*; el pensar pone obstáculos a la vida: siembra dudas, encuentra contradicciones, requiere pruebas, analiza razones, rastrea justificaciones, deduce... se remonta atrás en la cadena de causas. La plenitud de la vida no requiere el conocimiento de la vida; no hay distancia

ni escisión frente al mundo que exija una reflexión, pero no al modo de los animales, perfectamente encajados en su *Um-Welt*,⁹ sino en un nivel superior, pues lo otro del ser humano, aun siendo percibido como *otro*, guarda una relación de cercanía y familiaridad que el humano puede experimentar en profundidad: árboles, animales y estrellas. Pero el hombre ridículo, aunque acabará transformado por el sueño, reserva su alteridad frente a los “hijos del sol” y al resto de seres: no entiende su saber, no comprende su relación con la naturaleza, se abstiene de hablarles de sus propios conocimientos. Alteridad que subraya que los humanos —no solo el nihilista— no están constituidos según esa plenitud despertada en el sueño, sino que son amor y sufrimiento, perdón y odio, cruce de sentimientos y razón. Transportado por la visión-sueño, el hombre ridículo no la convierte en objetivo sino en motivo de actuación, en inauguración de una praxis nueva por quedar iluminado el mundo de otro modo. Este rasgo fundamental evita malinterpretar el sueño, pues de otro modo, el sueño del hombre ridículo sería no solo utópico, sino también ingenuo e ignorante de la naturaleza humana. De acuerdo con la lógica del sueño, lo que el visitante no entendía con la razón, el corazón lo descubre poco a poco, pues esa visión mirífica ha sido presentida. Experiencia inefable y sorprendente ante la que el lenguaje enmudece. La fuerza de la experiencia cobra preeminencia sobre el modo de su manifestación y lleva a preguntarse cómo este animal “tan fiero y malo como el hombre”¹⁰ puede engendrar tales sueños, tales deseos, tales maravillas. El hombre: “Un prodigio, una grandeza, un dolor”, dejó escrito Herman Melville en *Moby Dick*.

El hombre ridículo introduce la corrupción entre los hombres del paraíso. Cuando se pierde la inmediatez de la fraternidad, de la verdad y de la igualdad, se comienza a pensar y a hablar de ello... para conseguirlo. La humanidad reconciliada y la proyección del deseo de inocencia y felicidad originarias constituyen la génesis antropológica de las religiones (Feuerbach), lo que produce una inversión de perspectiva: “El conocimiento es superior al sentimiento; la conciencia de la vida, superior a la vida. La ciencia nos proporcionará la verdadera sabiduría, ésta a su vez nos revelará las leyes, y el conocimiento de las leyes de la felicidad es superior a la felicidad” (DE, 445). Pero ese conocimiento, esa ciencia de la que se sienten tan orgullosos los “hijos del sol”, conduce en última instancia a uno mismo, a la subjetividad del *cogito*,¹¹ al razonamiento de que vale más mi taza de té que el resto del mundo, y lleva a la conclusión final: *Après moi, le déluge*. Lo que sigue es inevitable: esclavitud, oposición fuertes/débiles, guerras. Los *sabios* organizan la sociedad siguiendo una dinámica que desemboca en el todo o nada, Dios o el hombre, revolución o suicidio (Kirillov, Shatov). Desaparecido Dios, se produce un desplazamiento al rey, y luego al pueblo como garante y legitimador de soberanía. En su nombre aparecerán nuevas técnicas de dominación que, ocultando pulsiones de extrema crueldad, sacrificarán masas humanas en pos de un paraíso. El mundo se ha hecho inhóspito; el hombre, un extranjero para el hombre. Y aún así, “sentía más cariño por su tierra mancillada que cuando era un paraíso, por la única razón de que en ella había hecho su aparición el dolor” (DE, 446).

Una vez más, Dostoyevski reclama y asume un mundo constituido por el dolor, la piedad y el amor; en definitiva, una tierra mancillada que exige redención por parte de los hombres. El dolor, constitutivo de lo humano, ha aparecido entre esos “hijos del sol” que ahora resultan más cercanos a nosotros. El hombre ridículo guardaba para sí el dolor como una afrenta a su orgullo. Pero ahora el sufrimiento en los otros rompe el círculo de la subjetividad y se proyecta en un acto de compasión. La muralla de la subjetividad es el orgullo. Antes del sueño, el hombre ridículo, preocupado solo de sí, ignoraba a la niña desesperada; por ello, su verdadera transformación no sería tanto la contemplación de la verdad cuanto la irrupción del *otro*, la aparición de la responsabilidad, la relación de los seres en su mutua dependencia. Frente a la pregunta “¿Qué tengo yo que ver con mi hermano?”, contrapunto de la preeminencia de un intelecto hipertrofiado, se alza ahora la exigencia apasionada del corazón que se siente responsable del mal en el mundo y se compadece y actúa con y entre los hombres. El dolor que traspasa su alma al final del sueño es dolor por los otros, dolor-compasión. El hombre ridículo que estaba despierto pero vivía como muerto, a punto de suicidarse en la más negra noche, ha trascendido la lógica cerrada de su intelecto enfermizo y ha descubierto un proyecto vital de largo alcance: “¡Ah, en ese mismo instante decidí dedicar a la predicación mi vida entera! Iré a predicar, quiero predicar, pero ¿qué? La verdad, puesto que la he visto, la he visto con mis propios ojos, ¡la he visto en toda su gloria!” (DE, 447).

3. LA IDEA VIVA. Sueño, delirio, error... Bajo distintos ropajes todas las utopías buscan la armonía entre los hombres. Lo esencial es haber visto y comprendido con todo el ser, no de forma abstracta y racional, lo que de verdad importa, y así la vida cobra todo su sentido. “Amar la vida más que a la lógica (...) solo entonces comprenderá su sentido”, aconseja el *starets* Zósima (HK, I, 290).

La *vida viva* se inicia a partir de la experiencia del sueño y no deja de iluminar todos los caminos que recorrerá este hombre. Su ridiculidad es la del trastornado que ha comprendido la profundidad de la vida, como el condenado a muerte o el epiléptico de *El idiota* de Dostoyevski. Se accede así a un punto de vista que trasciende el vuelo plano de la razón egocéntrica y ofrece una comprensión que solo el amor puede conseguir: amor que conoce porque ha experimentado lo mismo que el otro, se ha visto reflejado en la humanidad agraviada y humillada de la niña, se ha sentido *cor-dialmente* solidario de su sufrimiento. Su despertar es ahora un verdadero vivir. Ya ha encontrado una meta, una estrella —aquella que vio en la profunda noche—, un sentido.

Algunas experiencias humanas trascienden la visión del entendimiento común y, más aun, la deriva errática de la modernidad, orgullosa de sus conquistas pero desatenta a las necesidades profundas del ser humano. La ridiculidad es señal de distinción, como la marca de un elegido, frente a la ‘normalidad y evidencia’ que la mayoría reconocen al mal. Afirmación de una realidad que hay que construir... en esta Tierra, no en un más allá prometido a los justos; rebelión ante un estado de cosas inaceptable que cabe combatir. El sueño

tiene el poder de una negación que rechaza la aceptación cínica o nihilista del *statu quo*, pero también es una crítica a los movimientos utópicos y revolucionarios que quieren construir un paraíso en la Tierra. Hay verdades del corazón, y esa verdad profunda y oculta que se manifiesta en los sueños es inefable, incomprensible para los humanos a los que mueve a risa. Este es el destino del ser del hombre: vivir de espaldas a su propia esencia. Visión de la verdad, pero imposibilidad de transmitirla; acceso al otro a través del corazón, pero impotencia de las palabras para expresarlo: transparencia de los seres que se aman —como los que pueblan el paraíso— pero opacidad del lenguaje para comprenderse. Así, ese mensaje “tan sencillo” y tantas veces repetido es incapaz de realizarse. La herida de la conciencia no la cura la misma conciencia (Hegel), sino el contrapeso del corazón que ve más allá de la apariencia, más allá del círculo cerrado del *cogito*. Todos son coautores de la corrupción, todos deben reconocer la mentira ante sí mismos y ante los demás, pues ella introduce la oscuridad e indiferencia entre los hombres. El sueño despierta la auténtica añoranza de la Tierra, la valiosa nostalgia de los humanos; indica y abre un camino que es un sueño imposible, pero que transforma el estar en el mundo, mostrando a los otros como semejantes. Esa *idea*, como la llama Dostoyevski, es algo vivo, concreto, opuesto a las abstracciones del intelecto sin amor propias del intelectual, capaz de argumentar sobre el amor a la humanidad y a la vez despreciar al miserable que tiene enfrente. El hombre ridículo se ha lanzado a buscar a la niña desesperada.

Dostoyevski ha introducido este sueño de plenitud en otro joven nihilista. En su viaje por Alemania, Nikolai Stavrogin se duerme después de comer. Tres días antes ha visto en la pinacoteca de Dresde el cuadro de Claude Lorrain *Acis y Galatea* y sueña la escena real de ese cuadro: archipiélago griego, olas azules, ribera frondosa, fascinación del sol poniente. Stavrogin es el personaje central de *Los demonios*. Una de sus características fundamentales consiste en encontrar deleite en situaciones extremadamente miserables. Pero Stavrogin —*stavros* significa “cruz”— no es un ser corrompido por la degradación y la miseria, sino un ser lúcido que halla complacencia en el mal a pesar y gracias a las reconvenções de su conciencia. Malo moralmente es aquel que hace una villanía voluntaria y conscientemente; un ser degradado es aquel que se complace en ella; pero quien hace el mal por hastío y encuentra agrado en la denuncia torturante de su conciencia es un hombre demoníaco. Como el hombre ridículo, también Stavrogin se encuentra en situaciones ridículas, ha pensado en matarse, ha estado cerca de una niña desamparada y ha tenido un sueño de plenitud paradisiaca. ¿Qué función ha cumplido entonces ese sueño que llegó a traspasar su corazón de dolor? Despertado por los refulgentes rayos solares que entran por su ventana, trata de volver al sueño, pero entre la claridad se va definiendo poco a poco un punto minúsculo que es una “arañita roja”, la misma que había visto anteriormente en la hoja de un geranio momentos antes de aguardar que la niña Matriosha se suicidara. Esa araña que impide a Stavrogin refugiarse en el sueño, representa el rasgo demoníaco del personaje; ese artrópodo rojo, que en muchas especies lleva grabada una cruz, es el *estigma* que persigue a Stavrogin. Pero esa cruz no conduce a la

redención por el sacrificio sino al hundimiento más extremo, pues todas sus energías están dispersas y adormecidas por el hastío, por un *ennui* romántico que no halla curación ni en las experiencias más radicales. No ha sido transformado porque el corazón, que sí despertó en el hombre ridículo, es un desierto en Stavrogin:

Posee una inteligencia aguda y clara, grandes fuerzas corporales y una tremenda voluntad, pero su corazón es un desierto. La vida en él parece haberse congelado. No puede sentir ni alegría ni dolor y sí solo frías formas bastardas del sentimiento: el placer físico y el tormento de contemplar claramente, desesperado, su propio modo de ser. Stavrogin no vive. Estrictamente no vive. El corazón es por cierto lo que hace que *la vida viva*; no es la materia, no es el espíritu; solo por el corazón vive el espíritu humanamente y vive humanamente el cuerpo del hombre.¹²

El sueño del hombre ridículo, aun introduciendo el mal entre los seres del paraíso, produce su transformación, despierta su corazón adormecido por el peso implacable de la lógica del yo; el sueño de Stavrogin es una llamada que incluso el hombre más degradado puede escuchar. Pero al primero le lanza a la acción, trastocando la jerarquía entre el yo y los otros, le infunde un sentido profundo a su vida, mientras que el segundo encuentra en él un refugio temporal e ilusorio entre el maremágnum de sus deseos y su comportamiento. A uno le transforma su estar en el mundo; al otro le ofrece un simple aplazamiento del terrible recuerdo de la visión de la niña. Su destino parece estar marcado sobre él como la cruz sobre la araña y en este punto la libertad humana se encuentra en un filo que se desliza hacia el fatalismo: el *ethos* (el carácter) es el destino del hombre. Ese destino se expresa en la frase que la niña pronuncia enfebrecida en *Los demonios*: “He matado a Dios”. No hay mayor transgresión de la humanidad para Dostoyevski que el sufrimiento de los inocentes; en su padecimiento absurdo y sin justificación matamos a Dios, no solo porque en ellos reside, según la creencia ortodoxa, sino porque su existencia queda borrada en ese crimen. No hay posible armonía ni aquí ni en el más allá que justifique la muerte de los niños: “Rechazaré de plano esa suprema armonía. No valen las lágrimas de un solo niño martirizado, que se aporrea con sus puñitos el pecho y reza, encerrado en lugar inmundo con sus no rescatadas lágrimas a su Dioscito. No lo vale, porque esas lagrimillas quedaron sin rescatar”, dirá Iván Karamásovi (HK, I, 301).

4. CONCLUSIONES. El sueño del hombre ridículo es un salir de sí en una experiencia donde lo más íntimo retorna, es devuelto y encomendado para llegar a ser el que hemos de ser. El sueño es un estar-fuera-de-sí que aleja de la cotidianidad verdaderamente inhumana del hombre ridículo —el hombre del nihilismo moderno—, y despierta el anhelo prototípico de la humanidad. Este sería el sueño paradigmático, el sueño de los sueños, ya establecido por los mitos primordiales, como ha señalado Mircea Eliade.¹³ Sueño de una humanidad reconciliada que retorna una y otra vez —necesario *ritorne-*

llo— como el *leit motiv* de una sinfonía que es nuestra historia. El sueño como horizonte que nunca se alcanza, como idea regulativa. El sueño no es lo que duerme, es lo que despierta en nosotros, lo que acecha y arrebató (entusiasmo)... Y despierta lo que, oculto al corazón, aspiración suprema del hombre, está siempre ahí. En el sueño despierta lo más vivo, en la vigilia duerme lo más hondo. En esta epifanía resplandecen la belleza, la verdad y la bondad, pues la Totalidad del universo está reconciliada consigo misma. Y este salir de sí del sueño vuelve a sí en el despertar iluminado por esta verdad, y transformado. En el despertar despierta uno a sí mismo. Ya nada es como antes: ha habido un cambio radical de perspectiva. El dormido, el soñador, es un visionario. Aquí los dormidos son los *despiertos* y los despiertos son los *dormidos* que se ríen del hombre ridículo. Aquí la esperanza no es una maldición para ocultar a los hombres el sinsentido de la muerte (Sófocles), sino “el sueño de los hombres despiertos” (Aristóteles). “Despertar es hacer despertar, un *hacer que se despierte* lo que duerme”, como señala Heidegger. Y aquí despierta, en este ser transformado, una nueva tonalidad, un nuevo temple (*Stimmung*) con el que se percibe y resuena todo de un modo diferente. Como la angustia y el aburrimiento profundo, el sueño del hombre ridículo es la experiencia de un viaje, de una revelación, de una nostalgia... Si sueño y vigilia son estados de un mismo ser, si los contrarios pertenecen a un mismo sujeto (salud-enfermedad; fuerza-debilidad; juventud-vejez...), el sueño es consustancial al ser humano. Y aunque está caracterizado por la inmovilidad y el encadenamiento de la sensibilidad, ofrece como contrapartida la libertad de la imaginación y la creación de formas nuevas. Pero este sueño en realidad no depende de nosotros, sino de un destino que llega o no, aunque está en nuestra mano esperarlo:

El despertar es un asunto de cada hombre individual, no de su mera buena voluntad o siquiera de su destreza, sino de su destino, de aquello que le acaece o no le acaece. Pero todo lo azaroso solo llega a poder producirse y se produce cuando lo hemos esperado y podemos esperararlo. Pero la fuerza de la espera solo la gana aquel que venera un misterio. Esta veneración es, en este sentido metafísico, el actuar dentro del conjunto que en cada caso nos gobierna. Solo así venimos a la posibilidad de ser gobernados expresamente por este ‘en su conjunto’ y por el mundo, tan expresamente que tengamos la posibilidad de preguntar comprensivamente por ello.¹⁴

El hombre ridículo sale del sueño como Jonás vomitado por la ballena: transformado y arrepentido, dispuesto a predicar la verdad.¹⁵ El contenido del sueño es inefable, pero cabe la predicación del *kerygma*; unos años más tarde, Hoffmannsthal constatará en su *Carta de lord Chandos* (1902) que las palabras se han desgastado y que se podría establecer una nueva relación con la existencia “si empezásemos a pensar con el corazón”.¹⁶ Pero, ¿se pueden predicar el amor y la compasión? ¿No requieren una experiencia previa, como el sueño, la náusea, la lasitud, el aburrimiento? ¿No es la experiencia de la modernidad la contingencia absoluta de todas las cosas, incluidas las palabras? ¿No era la contin-

gencia la experiencia inicial del hombre ridículo, para quien “todo da lo mismo” y nada existe verdaderamente? En la falta de sentido del nihilista solo existía un centro al que acogerse, pero se mostraba como nada: el sujeto. Pues esa verdad apodíctica del *cogito* no llena la existencia humana. Y así, más allá del discurso racional, se ofrecen dos posibilidades: por *arriba* el sueño, que deja sin palabras eficaces para convencer; por *abajo* la contingencia, que encuentra en las palabras signos vacíos. En ambos casos, las palabras enmudecen. Cabe subrayar, pues, como más relevante la transformación por el sueño, que sitúa en el mundo con un nuevo temple, quedando menos evidente el medio propuesto para su difusión: la predicación. Pero en este contexto, resuenan las palabras del poeta:

¡Despertad! Una luna redonda gime o canta
entre velos, sin sombra, sin destino, invocándoos.

[...]

Revelador envió de un destino llamando
a los dormidos siempre bajo los cielos vívidos.

¡Despertad! Es el mundo, es su música. ¡Oídla!
La tierra vuela alerta, embriagada de visos,
de deseos, desnuda, sin túnica, radiante”.¹⁷

Los despiertos saben que este mundo, sombra del paraíso, se muestra radiante y en él vibra una música —un sueño— que hay que escuchar. El hombre transformado por el sueño-revelación, donde juega el papel de corruptor, aparece plenamente humanizado porque intelecto, corazón y acción se entrelazan en una fraternidad plena. No solo eso. El paraíso, espacio donde nada sucede —sin acontecimientos, sin historia—, representa la atemporalidad. La corrupción introducida es fermento que inicia la vida y todos sus avatares. La verdadera potencia del sueño consiste en la afirmación de esa temporalidad/corrupción que inaugura la historia y el devenir humanos. Lejos de presentar el paraíso como modelo utópico, su efectividad reside no solo en la posibilidad de transformación de quien lo sueña, sino en haber comprendido que la mentira, el odio y el mal forman parte inextricable del ser humano. Así, Dostoyevski se sitúa más allá de los socialistas utópicos y científicos, para quienes las leyes históricas, una vez comprendidas, darían paso a un ‘hombre nuevo’ liberado de lo negativo de la naturaleza humana. El sueño *realiza* el deseo primordial de la humanidad (reconciliación y unidad de todos los seres humanos)... quebrado (pues en el núcleo mismo del sueño aparece la corrupción). Pero al tiempo *despierta* el deseo que activa la libertad humana y da sentido a la existencia. El hombre ridículo vuelve de nuevo al mundo sin llevar sobre su frente el ominoso lema: *lasciate ogni speranza*. Los sueños del corazón “levantan al ángel, resucitan al héroe”: engendran vida. Stavrogin, sin embargo, tras la confesión ante el monje Tihon, vuelve al mundo con la premonición de un próximo crimen. Y es que la asunción de la imposibilidad de construir una comunidad de hombres tras la aparición y desarrollo de los procesos productivos modernos, las sociedades de masas y la desaparición de los mitos con su poder vinculante, se impone. El mito del paraíso se ha ido desplazando hacia el mito de la historia, del pue-

blo, del estado, de la raza, hasta diluirse en esa arcadía del bienestar y de la felicidad narcisista que algunas zonas del mundo han alcanzado, eliminando el núcleo religioso, precisamente el amor-ágape. Para Dostoyevski, la trascendencia de esta utopía no llega más allá del sueño; no constituye una realidad como la mirada de Occidente creará ver en los nativos de los mares del Sur¹⁸. “La emancipación respecto del racionalismo y el intelectualismo de la ciencia constituye la premisa fundamental para vivir en comunidad con lo divino”, ha señalado M. Weber. Pero esa premisa, que pedía apasionadamente el hombre ridículo, no se da. Los “hijos del sol”, corrompidos por el progresista ruso, habitan hoy toda la Tierra. Tiempo de obscenidad: muerte, banalidad, desigualdad, miseria. Después de subir al “reino del sol”, el hombre ridículo arrastra hacia abajo ese mundo debido a la ‘gravidad espiritual’ a que da entrada (el mal) y deja como resto la palabra predicada, que no podrá ser *flatus vocis*. La palabra —que cura, que salva— y el dolor —que nos hace humanos— nos constituyen, pero el pulso entre *Philia* y *Neikos* (en la visión de Empédocles) sí depende de nosotros. Mas, siquiera sea por la capacidad de transformar a un solo ser humano, ¿no será el sueño el elemento profundo que permite trascender la inmanencia de la “jaula de hierro” de nuestras sociedades?

“Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena...”¹⁹

NOTAS

- 1 F. DOSTOIEVSKI, *Diario de un escritor*, trad. de V. Gallego Ballester, Alba, Barcelona, 2007, pp. 427-448 (en delante DE y número de página).
- 2 F. DOSTOIEVSKI, *El idiota*, trad. de A. Vidal, Bruguera, Barcelona, 1981, p. 540.
- 3 F. DOSTOIEVSKI, *Los hermanos Karamásovi*, trad. de R. Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 2004, t. I, p. 645 (en adelante HK y número de página).
- 4 P. CITATI, *El mal absoluto*, trad. de P. González Rodríguez, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006, p. 280.
- 5 F. DOSTOIEVSKI, *Memorias del subsuelo*, trad. de B. Martinova, Cátedra, Madrid, 2006, p. 72. Para un análisis más detallado de la tipología del hombre del subsuelo, se puede consultar el artículo de J. B. LLINARES, ‘Antropología filosófica i literatura: la lectura nietzscheana d’*Apunts del subsòl* de F. Dostoyevski’, en *Quaderns de filosofia i ciència*, 38 (2008), pp. 41-57.
- 6 El ámbito de la *res cogitans* ha sido definido por Descartes: “Y ¿qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente” (R. DESCARTES, *Meditaciones Metafísicas*, II, trad. de V. Peña, Alfaguara, Madrid, 1977, p. 26; cursiva mía). Por tanto, los sentimientos —las pasiones del alma— están presentes, pero no la apertura al otro...
- 7 F. LYOTARD, *La confesión de Agustín*, trad. de M^a G. Mizraje y B. Castillo, Losada, Madrid, 2002, p. 93.
- 8 No es preciso acudir a la justificación teológica de la ortodoxia rusa para mostrar esa relación entre amor y sufrimiento. Para ello puede verse *Los hermanos Karamásovi*.
- 9 En el esclarecimiento que hace Heidegger de la pobreza de mundo del animal en relación al hombre señala: “Cada vez se hace más clara en sus aspectos particulares la diversidad esencial entre el estar abierto del animal y la apertura al mundo del hombre. Estar abierto del hombre es estar ofrecido a, estar abierto del animal es estar absorbido por... y, en ello, estar cautivado en el anillo” (M. HEIDEGGER, *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, trad. de A. Ciria, Alianza, Madrid, 2007, p. 407).
- 10 “Y, efectivamente, el hombre ha inventado a Dios. Y no sería lo raro, no sería lo asombroso que Dios existiese realmente, sino que lo admirable es que ese pensamiento (el pensamiento de la imprescindibilidad de Dios) haya podido ocurrírsele a un animal tan fiero y malo como el hombre” HK, I, 293).
- 11 Es la tesis de Iván Karamásovi, explicitada por su doble, el diablo: “Bueno; si te empeñas, profeso tu misma filosofía, eso es verdad. *Je pense, donc je suis*. Eso lo sé de fijo; todo lo demás que me rodea, rodea todos esos mundos, Dios y hasta Satanás mismo...; todo eso, para mí, está por demostrar si existe de por sí o es sólo una emanación mía, el ulterior desarrollo de mi yo, que existe temporal y aisladamente” (HK, I, 604).
- 12 R. GUARDINI, *El universo religioso de Dostoyevski*, trad. de A. Luis Bixio, Emecé, Buenos Aires, 1958, p. 227.
- 13 M. ELIADE, *Mitos, sueños y misterios*, trad. de L. Z. D. Galtier, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.
- 14 M. HEIDEGGER, *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, p. 416.
- 15 “Yavé dio orden al pez, el cual vomitó a Jonás en la playa. De nuevo fue dirigida la palabra de Yavé a Jonás en estos términos: Levántate, vete a Nínive, la gran ciudad, a predicar lo que yo te indicaré”. (*La Biblia*, trad. E. Martín Nieto, Paulinas, Madrid, 1967, ‘Libro de Jonás’, cap. 2, v. 11; cap. 3, vv. 1-2).
- 16 HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Carta de lord Chandos y otros textos en prosa*, trad. de A. Dieterich, Alba, Barcelona, 2001, p. 46.
- 17 V. ALEIXANDRE, *Sombra del paraíso*, Castalia, Barcelona, 1990, p. 143.
- 18 L. A. DE BOUGAINVILLE, *Viaje a Tahití*, trad. de M. Grimalt, José J. de Olañeta, Barcelona, 1999.
- 19 J. L. BORGES, ‘Fragmentos de un evangelio apócrifo’, *Obra poética*, Alianza, Madrid, 1975, p. 359.

Representaciones del intelectual

Autoficción: Conciliaciones improbables de Cioran y Maxime Roussy

Simona Modreanu

A primera vista es difícil encontrar dos personalidades, dos estilos y dos obras más diferentes que las del pensador francés de origen rumano, Emil Cioran, y las del escritor canadiense francófono, Maxime Roussy. Sin embargo, la autoficción y las cuestiones acerca de la identidad —conceptos densos y fecundos, ante el cruzamiento del singular y del colectivo, del consciente y del subconsciente— ponen en juego nociones comunes: representación, pertenencia, ser, otro, reconocimiento y (re) construcción, conformidad y diferencia, ejes de búsqueda que pueden echar por tierra el estudio de cada uno de los escritores mencionados. E igualmente para todos aquellos que los cambiarían al principio dentro de su propio escudo hermenéutico: el nihilista subversivo, vigilante de un mundo en deriva, y el prosista para jóvenes, cínico y amargo, tratando el dicho derivado con los medios del siglo XXI. Al fondo de todo esto hay la misma distancia consigo mismo, la misma angustia vital, el mismo gusto de la consumación a toda velocidad, del sensacionalismo mediático, de las abdicaciones ante todas las órdenes, el mismo equívoco en los acercamientos consigo mismo y con el lector y, sobre todo, la misma vivencia de un *yo* estrecho, torcido, inestable y fragmentado. Para nosotros, un regalo intelectual, desestabilizante, cierto, pero regocijante al mismo tiempo.

Acordémonos de un cuento filosófico, *El lenguaje de los pájaros*, del poeta persa del siglo XII, Attar, en el cual nos narra el largo periplo de los pájaros a la búsqueda de su auténtico rey, el Simorg. Los pájaros atraviesan siete valles, llenos de peligros y de maravillas, en uno de los cuales, el asombroso, donde a su vez era noche y día, donde se veía y no se veía a su vez, donde se existía y no se existía, donde las cosas eran al fin y al cabo llenas y vacías. Para un viajero obstinado, agarrado a sus costumbres, un mundo parecido sería descorazonador, incoherente, absurdo, pero para aquel

que acepte abrir las compuertas del pensamiento libre, este nuevo mundo aparecería en toda su armonía musical. Las mismas consideraciones pueden aplicarse a la autoficción en general, y en particular a las obras de Cioran y de Roussy.

Los trabajos del sociólogo Jean-Claude Kaufmann (*L'invention de soi, une théorie de l'identité*, Armand Colin, 2004), entre otros, permiten esclarecer ese trazo característico de la autoficción: la identidad no es algo fijo, sino un proceso contradictorio formado por múltiples identidades. Allí donde una autobiografía busca retrospectivamente una identidad unificada, el autor de autoficciones se inventa todos los *seres* posibles, practica la división del *yo*. Es un espacio polifónico donde la plenitud y la comprensión de sí incorporan una rica red de presencias invisibles que tienden el tejido relacional hasta el extremo, quebrantando con ello las relaciones de simetría en sí mismas, permitiendo una intensa vivencia no comparable ante nada.

Yo soy la sucesión de todos mis estados, de mis humores, busco en vano mi 'yo', o más bien no lo encuentro hasta que todas mis apariencias se volatizan, en la exultación de mi anonadamiento, cuando se suspende o se anula aquello que precisamente denominamos como *yo* (EMIL CIORAN, *Cahiers*, Gallimard, París, p. 61).

En cuanto a Maxime Roussy, tiene el genio de los finales inesperados y conmovedores, experimentador incomparable de fórmulas narrativas innovadoras; esto lo hace, en nuestra opinión, mucho más que un autor juvenil. Encontramos así al personaje principal de su novela *Mon père est un fantôme* (*Mi padre es un fantasma*), Mina Kemper, una joven que atraviesa diversas e inverosímiles aventuras, para aprender finalmente, al mismo tiempo que nosotros, que ella es una creación virtual, una heroína de un juego interactivo, un

“avatar”, como se dice, cuyos códigos están inscritos en un programa que todos los usuarios de Net pueden descargar y hacer interactuar con otros software, generando así infinitas vías ficticias. Pero, ¿quién es esta Mina a la cual su “madre” le acaba de explicar que ella es un puro producto de la fantasía y del espacio virtual? Una vez el avatar decidió suprimirse, obligando a los usuarios a reiniciar sus ordenadores, lo explícito es apabullante: “No fue la única consecuencia de la muerte de Mina Kemper, la verdadera, era aquella que ni existía”. Cioran parece hacerle eco: “Yo soy distinto a todas mis sensaciones. No llego a comprender cómo. No llego igualmente a comprender quién las experimenta. Y, por otra parte, ¿qué es lo que propuse al principio de las tres proposiciones?”

Si las formas principales de construcciones identitarias quedan en teoría relativamente estables, en tanto que concepto, la identidad debe ser constantemente precisada, ya que ella misma designa un principio plural y complejo. En los casos considerados, por medio de las materializaciones del imaginario creativo de ambos autores, nos retiene una suerte de doble y abismal postura. Se trataría, para Cioran, de una división consciente, casi biológica, del *yo*, el cual encuentra una unidad paradójica en el espejo del otro, en la adopción, bajo la forma de retrato, de un hábito extranjero, que el subconsciente reconoce como suyo. En cuanto a Maxime Roussy, su proyección del *yo* es narrativa, el recurso a una identidad ficticia no es nada nuevo, aquello que lo es, en revancha, es la disolución de esta identidad ficticia, apenas asentada, en una identidad virtual, que mezcla completamente el seguirles las pistas. Como en la célebre parábola de Zhuāng Zhōu: el sabio sueña que es una mariposa y, soñando, se pregunta si no es más bien una mariposa que sueña que es Zhuāng Zhōu. A su manera, cada uno de estos escritores devuelve en causa la percepción de la realidad y, por lo tanto, de nuestra realidad personal. Cuando, por razones diferentes, es difícil de asumir, la autoficción es una salida de emergencia al alcance de la mano.

“La Réalité est plastique” (La realidad es plástica), afirma el físico y ensayista pluridisciplinar Basarab Nicolescu en su libro *Qu'est-ce que la Réalité?* (¿Qué es la realidad?). Proponemos así un acercamiento a Cioran y a Roussy desde esta perspectiva cuántica, la cual nos parece más apropiada y según la cual la entera realidad no es más que una perpetua oscilación entre actualización y potencialización. Los científicos y los epistemólogos contemporáneos comparten esta convicción: no hay una actualización absoluta. Heisenberg, por ejemplo, de acuerdo con Husserl, Heidegger, Gadamer o Cassirer, afirmó que hacía falta suprimir esta distinción rígida y artificial entre Sujeto y Objeto, hacía falta acabar con la privilegiada referencia a la exterioridad del mundo material y que la única forma de acercarse al sentido de la realidad es aceptar una visión no-binaria, como la quiere la lógica clásica, sino ternaria y múltiple, la idea de “niveles de la realidad” son indispensables al abarcar un fenómeno tan complejo.

Cioran, al igual que Roussy, es asombrosamente moderno en sus escritos, puede que igualmente más allá de sus deseos. La identidad calificada de “ficticia” permite abordar la noción desde diferentes ángulos. Puede ser una de ellas, por

ejemplo, el tener en cuenta la dimensión de la identidad imaginaria, no real, que desemboca en identidades “narradas”, “enmascaradas”; sabemos, por ejemplo, que Maxime Roussy perdió a su madre a los 15 años, y a partir de este suceso ha atravesado un largo periodo de ansiedad, crisis de pánico y de agorafobia. Él mismo afirma haber tenido algunos desarreglos químicos en su cerebro, esta defunción le había provocado un choque emocional tan fuerte que, durante mucho tiempo, tuvo la impresión de vivir con un monstruo en su interior. ¿Cómo ha transformado/construido/representado su identidad con la ayuda de un soporte en papel, pero que reposa sobre lo numérico? Esto fue relativamente simple, proyectando ese “monstruo” en el exterior, bajo la forma de personajes y aventuras de supuesto terror, pero con un tratamiento distanciado, irónico, paródico y muy claro. Se aprovecha por otra parte, para aferrarse ante el paso de los mitos distorsionados, de una civilización que se dirige río-abajo, que ha saqueado, a fuerza de lo políticamente correcto y otras utopías contemporáneas, las relaciones humanas, al igual que las indicaciones esenciales de toda sociedad funcional. La sátira es realmente evidente, la caricatura con la que nadie sabría que está siendo engañado; la amargura se apunta detrás de lo grotesco, adoptada así por este novelista que acaba creando dobles de sí mismo con el fin de expresar todos los no-dichos sometidos a una censura discreta, pero presente y sutilmente subversivo ante nuestra cotidianidad.

De los héroes de novela pasamos al pacto autobiográfico de Cioran —quien no escribe para confesarse, sino para no matarse y para dar libre curso a su personalidad fragmentaria—, la literatura muestra así diferentes facetas que buscan el dar cuenta de la propia identidad. Que se trate de personajes virtuales de juegos (en línea, de rol, etc.), o de problemas de la personalidad, los “dobles”, como expresión o puesta en escena de sí, parecen ser las respuestas a la cuestión originaria tanto de Roussy como de Cioran. Una identidad re-creada, re-inventada, en el caso del primero, o dislocada, agitada, eventualmente reconstituida a través de figuras de creadores cercanos, en el caso del segundo. La autoficción aparece así como un sustituto, una prolongación o ruptura *vis-à-vis* de la identidad personal. Una noción que tiene a devenir caduca...

Nos vemos aquí aferrados a nuestros avatares, no solamente porque los hayamos creado, sino porque ellos nos dan esa ilusión inversiva de zambullirse en un entre-dos, en un sin lugar, un espacio de libertad casi absoluta que lo cotidiano euclidiano y aristotélico nos prohíben. Roussy escoge el absurdo fantástico y lo virtual, Cioran prefiere quedarse esquivando las etiquetas, conociéndose en la imposibilidad de deudor global, unitario. Con ellos estamos simultáneamente “dentro” y “fuera” del universo personal, de donde una especie de bi- o pluri-localización y desdoblamiento del sujeto, según una lógica de fisión, como la denomina Kaufmann. “Yo me desindividualizo”, asiente Cioran. “¡Acabemos con este viejo Yo!” Y la frontera del mundo real no parece a fin de cuentas constituir la última frontera...

Un segundo ángulo de acercamiento permite vincularse a las imágenes originarias reenviadas por la sociedad o el medio cercano, ya que las convenciones y los reflejos exteriores son igualmente los motores autoficticios más poderoso-

sos. Integración, interrogación, rechazo, disimulo son tantos medios de lectura indirectos en una visión de sí. Incluso los dos escritores vuelven a poner en cuestión y en ficción de modo original, instituyendo de hecho, en un segundo plano, un juego realmente provocador, a veces un tanto sádico, con el lector.

Cioran se divierte, o falsamente se escandaliza, con lo que sus contemporáneos piensan de él. Lo tratan bastante de pesimista, mientras que él ha sido dotado de humor y de un extraño calor humano; y hay pocas cosas tan tónicas y reconfortantes como sus recriminaciones, si se llegan a entender correctamente. Igualmente, pretende disipar este malentendido, precisando: “Yo no soy pesimista, sino violento. Esto es lo que me otorga una negación que vivifica”; o bien, “C.N. ha dicho igualmente que de mí uno no aprende nada, sino que se llega a desaprender”. La cumbre de la autoficción cioraniana es probablemente alcanzada en los momentos donde él mismo parece dudar del propio juicio sobre sí mismo, voluntad paradójica que le provoca irrisión y pone al lector en guardia contra toda hermenéutica abusiva: “¿Soy un escéptico? ¿Soy un flagelante? –No lo sabré nunca y es mucho mejor así”. Al mismo tiempo, él es insidiosamente movilizado por una especie de modelo que sería respetado y a la altura del cual no llega a subirse: “¿Desde hace años estoy constantemente por debajo de mí mismo!”: la imagen ideal de sí le frecuenta sin que pueda acercarse de otra forma que por la vía de las personalidades que él tanto admira, las de Henri Michaux, Samuel Beckett, Paul Valet, Benjamin Fondane, etc. Es una sobrepuja explicativa del propio yo sobre la espalda de un él, para enmascarar la sinceridad de la confesión; y aquí un ejemplo que habla de Michaux, su gran amigo en desastres librescos, un espejo autoficticio que Cioran erige delante de sí:

Yo lo admiraba por su clarividencia agresiva, por sus negativas y fobias, por sus aversiones [...] Tomaba de él sobre todo su lado fuerte, nervioso, ‘inhumano’, sus explosiones y sus arrebatos, su humor desollado, su vocación convulsionada y su caballerismo.

Y para no faltar al compromiso con su pensamiento paradójico, se apresura a escribir en sus *Cahiers*:

No escribir sobre los autores con los cuales tengo afinidad. Es indecente. Es hablar de sí mismo de una manera disfrazada. Pero este juego no engaña a nadie.

Maxime Roussy tampoco desea esconder las finas cuerdas de manipulador narrativo que él mismo tira detrás de sus marionetas desmontadas. Si Cioran no respeta el pacto autobiográfico, Roussy se burla del pacto novelesco que quisiera que el lector sea sumergido, desde la primera línea, en un mundo ficticio lógico y sostenido en el interior de un marco dado. Entonces, la escritura cruda y las escenas escabrosas, sin razón aparente, de las que están salpicadas sus dos novelas principales —*Du sang sur la chair d'une pomme* (La sangre sobre la piel de una manzana) y *Mon père est un fantôme*—, levantan durante más tiempo una sucesión de video-flash cínicos y de juegos de masacre de un universo

ficticio coherente. ¡Y esto no es por falta de saber escribir! El estilo mordaz y cáustico de Roussy se adapta a esta nueva cultura que los textos ilustran y que no es forzosamente tan mala como aquella en la cual brilló Cioran, salvo que todo allí es asunto de links y que ella —Mina—, la protagonista de Roussy, revuelve a la vez la representación de sí misma, la relación con los otros, el espacio-tiempo. Pero notablemente, la relación consigo misma: las múltiples identidades surgen casi de forma natural —Marie Saint-Aubain anuncia que se va a suicidar, sin que esto suscite una emoción real, cosa que, de golpe, la zambulle en las ansias de una duda existencial. ¿Quién es ella? ¿Quién es ese yo que habla? Una adolescente normal en un medio contemporáneo anodino, o bien un miembro de una familia desequilibrada, que se lava los pies en una solución ácida antes de entrar en la casa (para matar a los microbios, evidentemente, mutilando la piel y los dedos complementarios), o la amiga de un alcohólico drogado que la atiborra de Mical, o todavía, según el fin desgarrador, un ángel que llora porque no puede morir. Todo como Mina, la heroína de *Mon père est un fantôme* que, así como el que la inventó revela que ella misma es una invención, exclama con todo su corazón virtual: “¡Pero existo!” (p. 346). La inventora ha modificado su propio código genético para poder “descender” al mundo de Mina, más bien a uno de sus mundos, ya que ésta vive millones de vidas diferentes en los millones de ordenadores diferentes, donde los usuarios la modifican en función de otros personajes con los cuales ellos las hacen interactuar. En su caso, las múltiples identidades son todas virtuales, aparte de la fuente de Mina, que es a la vez real y aspirada por su propio juego. Los especialistas en informática y los sociólogos nos dicen por otra parte que este género híbrido llegará a ser una realidad en mucho menos tiempo del que creemos.

Es pues con los medios de expresión y los instrumentos del imaginario específico que Cioran y Roussy hacen la misma experiencia autoficticia para rechazar la idea de una verdad unívoca y reivindicar así la fractura de ésta. Adoptamos aquí la perspectiva de Philippe Lejeune, Gérard Genette y Vincent Colonna, para los que la “auto-ficción” designa una ficción de sí, o dicho de otra manera: una proyección del autor en situaciones imaginarias. Salvo que para Cioran no se trata tanto de historias inventadas como, más bien, de una aventura pronominal, textual, donde el yo se pulveriza a voluntad propia, o se disimula detrás de otras instancias (extra) discursivas: *nosotros*, *él*, pocas veces un *tú*. El sujeto que la autoficción expone y hace renacer de sus cenizas es un sujeto fragmentado y fragmentario, deconstruido en su misma construcción, afirmándose y poniendo en juego un mismo movimiento: “Todo está truncado en mí: mi forma de ser, al igual que mi estilo de escritura. Un hombre en fragmentos” (Cioran, *Cahiers*, p. 93).

En el caso de Roussy, los jóvenes exploran diversas identidades virtuales, diversos avatares, con el fin de rodear aquella que es mejor reconocida y apreciada, para privilegiarla, pero también para vivir “cuánticamente” en esta lógica del *tercero incluido* que solo la concepción de múltiples *niveles de realidad* permite. Tienen también la posibilidad de “irrealizarse” en esos hechos o historias imaginarias, todo ello sabiendo que una sola de esas identidades es conside-

rada para ser real, las otras están enmascaradas. Entonces, no es posible fijar aquello que Paul Ricoeur llama “identidad narrativa”. Saliendo de las obras de Roussy uno está medianamente desamparado, ya que se sigue que ninguna identidad es percibida más auténtica que otra...

Pero esto puede ser debido a que, en su relación con el lector, los dos escritores son igual de audaces, ya que el destinatario, lejos de ser un elemento pasivo, se presupone en todo el texto, deviene cómplice —no siempre ideal, a menudo refractario, testarudo, pensante— del proceso de decodificación, pero también un participante activo en el desenlace, con la tentativa de reducción a una verdad nomológica de un vértigo polifónico. Cioran juega a menudo la carta de floretista que multiplica las piroetas y las paradojas con el fin de acorralar al lector en un callejón de interpretaciones sin salida posible: “Es una verdadera desgracia para un autor el llegar a ser comprendido” (Cioran, ‘Exercices d’admiration’, en *Oeuvres*, p. 1560), acaba precisando en numerosas ocasiones. Maxime Roussy va todavía más lejos, poniendo la interacción en el grado más extremo, obligando prácticamente al lector a ponerse una de esas identidades, las cuales el autor no quiere más, aquella que escoge un fin a la historia. Uno se encuentra así, a pesar de todo, con Marie Saint-Aubain, a quien uno no debe necesariamente salvar, pero a quien se hace incapaz de abandonar. El pasaje sería hilarante si no fuese trágico: aquí un lector común, dirigiéndose tranquilamente hasta el fin de un libro se encuentra de golpe interpelado (con mayúsculas) por la heroína que no quiere morir y que se acerca desesperadamente al poder salvador, no del autor —resignado y disimuladamente ausente—, sino del lector. En el caso considerado, aquel que daría todo por encontrarse en otro lugar, con un libro más “sabio” entre las manos, al mismo tiempo, es seducido por lo inédito de la relación e, hinchado de orgullo creador, obnubilado por su responsabilidad de dar la vida o la muerte al personaje que le implora... no hace nada. Al menos es segura esta curiosidad enfermiza con la que cuenta Roussy que nos coloca yendo hasta el principio, “liberándonos” él mismo de su autoridad como autor sobre la espalda del pobre lector que termina el libro con un sentimiento agudo de culpabilidad e impotencia.

PARA DE LEER. NO QUIERO MORIR [...] CIERRA EL LIBRO. ES MI VIDA LA QUE ESTÁ EN JUEGO [...] NO ERES MEJOR QUE LOS OTROS. TAMBIÉN QUIERES VERME MORIR (MAXIME ROUSSY, *Du sang de la chair d’une pomme*, Les Intouchables, Montreal, 2000, pp. 249-251).

Los dos escritores dejan escuchar las *otras* voces, aquellas parcialmente iguales que se oprimen, se superponen, se confrontan permanentemente, las voces que, parafraseando a Bakhtine, son capaces de coger sitio al lado de su creador, de contradecirlo e igualmente de revolucionarse en su contra. Para Cioran, la autoficción realiza un olvido de sí en ese *para sí* que se burla de los innombrables *yoés*. Para Roussy, ese incansable adolescente de 15 años que acaba de perder a su madre, que tiene miedo de tener miedo y que se camufla en el infinito desdoblamiento de *yoés* virtuales.

La autoficción se impone como uno de esos cantos vivos y fértiles de la literatura actual. Es una noción que se esconde en una definición rígida, ligada al rechazo que un autor manifiesta en el aspecto de la autobiografía, de la novela cerrada firmemente, de las coacciones o de las engañas de la transparencia, se enriquece ésta de sus múltiples extensiones, resistiendo sólidamente a los incesantes ataques de los cuales ella es objeto. Y, a través de autores como Cioran o Maxime Roussy, entre muchos otros, se plantean cuestiones inquietantes para la literatura, haciendo vacilar las nociones mismas de realidad, verdad o sinceridad. La autoficción aparece como el subgénero literario más apto para mostrar esta no fijación rígida de la identidad, que no percibimos más como una enfermedad, sino como un dato estructuralmente enriquecedor.

Traducción de Sergio García Guillem

Representaciones del intelectual

Logros de la cultura: Modernidad y efectos colaterales

Diego Sánchez Meca

Este era el punto de partida de aquella polémica, hoy ya en cierto modo olvidada, que contraponía modernidad y postmodernidad, y que terminó enzarzándose finalmente en cuestiones como si la época contemporánea acababa, o más bien prolongaba, la modernidad. O sea, si cuando nos referimos a nuestra época, tendría que hablarse de una prosecución en ella de la modernidad misma, o en realidad tendríamos que hablar de fin de la modernidad y, por tanto, de postmodernidad. Sin entrar realmente en esta discusión, y dejando a un lado los términos en los que quedaba formulada esta disyuntiva, lo que sí me parece importante de esta polémica fue su insistencia en la necesidad de ponernos de acuerdo sobre qué entendemos por modernidad, qué juicio o juicios debemos formarnos de ella y de qué modo, para bien y para mal, nuestro presente hereda su cultura y su legado.

Para abordar estas cuestiones, creo que podríamos empezar analizando los dos significados básicos con los que, a mi modo de ver, se ha venido caracterizado a sí misma la modernidad durante el tiempo de su desarrollo: En primer lugar, lo moderno nace y se autocomprende, ante todo, como sentido y valor de lo nuevo en contraposición a lo pasado o lo antiguo. Y es curioso que este sentido de novedad invierte su valor radicalmente en la medida en que, de percibirse y estimarse al principio lo nuevo como algo negativo y menos valioso que lo antiguo, pasa a ser indicativo, desde la Ilustración, del valor positivo por antonomasia de lo propiamente moderno. Antes de la Ilustración, el calificativo de moderno lo utilizaban los literatos y los historiadores renacentistas para designar simplemente los tiempos contemporáneos a ellos frente a lo ya pasado. Y esta distinción entrañaba un juicio de valor de cada uno de estos tiempos, el presente y el pasado casi siempre en beneficio del pasado, es decir, de la Antigüedad. O sea, en el Renacimiento, siempre lo anti-

guo —es decir, lo griego y lo romano— era superior y mejor que lo coetáneo hasta el punto de poder y deber servirle de modelo a imitar. Un ejemplo paradigmático de esta forma de ver lo encontramos en Petrarca, cuando habla con desprecio de los filósofos de su tiempo y de sus ideas, y dice algo tan significativo como esto:

Escribo para mí, y al escribir convivo ansioso con nuestros antepasados del único modo en que puedo, a la vez que olvido de mil amores a quienes la mala estrella me ha deparado por coetáneos, poniendo el máximo esfuerzo en huir de estos y seguir a aquéllos. La vista de los unos me desagrade gravemente; el recuerdo, los hechos magníficos y los escritos espléndidos de los otros me llena de un gozo indescriptible e incommensurable.¹

No nos debe sorprender este juicio de Petrarca, porque sabemos que esta es la valoración típica del Renacimiento como movimiento que persigue la reactualización de los modelos clásicos del estilo, del pensamiento y de la cultura grecorromana, del mismo modo que Lutero y sus seguidores, por la misma época y en contra de la decadencia de la Iglesia de Roma, trataban de restaurar el Cristianismo primitivo de Jesús y de los apóstoles con su Reforma.

Ahora bien, cuando llegamos a la Ilustración, esta distinción entre lo moderno y lo antiguo y, sobre todo, el juicio de valor que comportaban antes se invierten radicalmente. El significado que se da ahora a lo moderno y al concepto de modernidad, a partir de la Ilustración, surge de una actitud que no mira ya al pasado para reactualizarlo en el presente, sino que vive con entusiasmo las posibilidades de futuro que se vislumbran a partir de los importantísimos avances de la ciencia moderna y de su aplicación práctica en multitud de innovaciones técnicas, políticas y económicas. Por tanto, se

puede empezar por identificar este cambio de orientación vital, del pasado al futuro, como la modificación o el giro con el que se inicia propiamente la modernidad y la cultura moderna, un giro que se refleja, por ejemplo, en textos como este de Henri Poincaré, un científico inglés del siglo XVII que dice:

Esta es una época en la que la ciencia asciende en pleamar. Me parece estar viendo cómo serán barridos todos los viejos escombros, cómo caerán los edificios del pasado ya podridos y cómo los arrastrará esta poderosa inundación de la que nacerá una época de novedades todavía inimaginables.²

Creo que no se insistirá nunca demasiado en subrayar este entusiasmo por lo nuevo, esta proyección de una utopía alcanzable y casi próxima en el futuro, como el talento y la condición más propias del hombre típicamente moderno, y que tanto contrasta con el modo de ser propio del tipo de hombre anterior, vuelto hacia el pasado y hacia la tradición como instancias para él de la verdad, de la norma y de la autoridad.

De modo que es con la Ilustración cuando se impone el primer y más importante nivel de significado de la modernidad como “época esencialmente nueva” (*Neuzeit*), y se entiende esta novedad, no ya como una mera actualidad que se sigue de algo anterior, sino como aquella novedad en la que se realiza y se consume una diferencia, una oposición y hasta una ruptura muy decididas y claras respecto de todo lo pasado. Por tanto, lo que cambia aquí, en la base y en el fundamento de esta nueva valoración de lo moderno frente a lo antiguo, no es, en último término, otra cosa, que una comprensión diferente de la historia y de la conciencia histórica, en la que el tiempo deja de entenderse ya como una mera continuidad lineal y acumulativa, para pasar a ser visto como un proceso revolucionario de re-novación continua. O dicho esto en otras palabras: el verdadero sentido de lo moderno como lo nuevo solo alcanza la plenitud de su significado en el marco de la concepción propiamente ilustrada de la historia que la entiende como imparable progreso hacia la utopía y la perfección. Es la idea de progreso, por tanto, la que da lugar a que el ser moderno se convierta en el valor fundamental al que todos los demás valores habrán de referirse.

Este nuevo sentir de la superioridad de lo moderno sobre lo antiguo se trata de razonar o argumentar de diversas maneras, siendo la más común la de recurrir a la imagen de las edades del individuo. Concretamente, la antigüedad es vista como la infancia de la humanidad, la edad media como su adolescencia o juventud, mientras que la modernidad sería ni más ni menos que la etapa adulta. Pero con este ingenuo esquema podemos empezar a escuchar algunas disonancias en esa melodía con la que se nos pretende hacer bailar. Porque si nos atenemos al esquema y lo consideramos válido todavía también para nosotros, contemporáneos o postmodernos, entonces resulta que si nuestra época es la del fin de la modernidad, y, por tanto, la del fin de la edad adulta de la humanidad, entonces es que nos ha tocado ser la vejez de la historia y, por tanto, lógicamente también, su muerte por

consumación o extinción. En realidad, a lo que alude este esquema no es sino a la conflictividad que afecta a esta época nuestra como postmodernidad.

Ahora lo importante es notar cómo, en la Ilustración, el abandono del modelo cronológicamente acumulativo y lineal de la historia es sustituido por una fe en la historia como progreso imparable hacia la perfección. Una perfección, insisto, que se sitúa, no ya en el origen, o sea, no al principio de los tiempos, en una Edad de Oro, en un pasado mítico, paradisíaco o divino, sino en un futuro que hay que conquistar, en ese Reino de Dios que el Mesías habría de traer en su regreso según promete el Nuevo Testamento.

Pero veamos ahora el segundo significado fundamental de lo moderno y de la cultura moderna que, en buena medida, es la principal consecuencia de este su primer sentido como novedad. Porque si lo moderno tiene, como esencia, este carácter de lo nuevo, entonces implica que, por definición, será también siempre lo cambiante. Lo nuevo, para serlo, tiene que estar sometido a una permanente renovación, porque en cuando no lo hace inmediatamente deja de ser nuevo. El valor de lo nuevo, así enfatizado, desaloja el valor de lo perdurable, y sacraliza todo lo provisional y efímero frente a lo clásico y eterno. Naturalmente este significado de lo moderno como lo siempre cambiante se descubre y se empieza a tomar conciencia de él una vez pasado el primer momento de entusiasmo y de optimismo que representa la fe ciega en el progreso propia del movimiento ilustrado.

Y es que, a medida que va madurando la autocomprensión de la modernidad y de la cultura moderna como proceso revolucionario de renovación continua, la experiencia de la novedad epocal en sentido fuerte hace inevitable que todo presente y que todo logro o resultado conseguido no sean más que un momento de paso, algo efímero, esencialmente transitorio y provisional y, en consecuencia, tal vez también banal. Con lo que el sentido de lo “moderno” como nuevo lleva ya en su seno los gérmenes de su propia descomposición y autosuperación, al tener que ser también lo esencialmente fugaz, inconsistente, momentáneo y provisional. Se puede hablar, así, de una postilustración en la que la modernidad se relativiza a sí misma, al caer en la cuenta de que cualquier tiempo ha tenido que ser también antes modernidad en algún momento por relación a su pasado. De modo que definir lo moderno como lo nuevo es, inevitablemente, declararlo como internamente contradictorio, porque es definirlo a partir de su propia autonegación.

Seguramente el lugar donde más claramente se hace visible esta contradicción y esta relativización de sí misma de la modernidad sea el arte, pues en él las obras de vanguardia, que se autocomprenden como novedad absoluta, en el mismo momento en que han sido realizadas pasan ya a la retaguardia y se hunden en lo ya visto, obligándose así a una imparable innovación y a una reinención perpetuas. La estética de teóricos vanguardistas como Benjamin, Baudelaire o Adorno se autoexpone a partir de una comprensión del tiempo de la modernidad como tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, o sea, como el tiempo de la continua autocrítica. De manera que no es extraña una definición paradójica del arte moderno o del arte de vanguardia como la que hace Baudelaire cuando habla de su misión

como instrumento para deshacer las formas de percepción convencionales de modo que puedan llegarnos los estímulos ocultos en lo más cotidiano:

El artista une el ocio y la moda con el placer de impresionar sin dejarse nunca impresionar. Es un experto en el fugaz placer del instante del que brota lo nuevo. Busca ese algo que con permiso del lector llamaré *modernidad*, pues se trata, para él, de arrancar de lo pasajero lo que lo histórico tiene de poético.³

En cualquier caso, esta comprensión de lo nuevo de la modernidad como lo fugaz, lo contingente, lo efímero y lo provocativo, radicalizada mucho más allá de lo que afirma Baudelaire por movimientos como el surrealismo, el dadaísmo, etc., es lo que funda la gran afinidad de la modernidad con la moda. A partir del arte tenemos, entonces, una primera perspectiva de cómo se pasa del optimismo ilustrado de la fe en un progreso imparable hacia lo perfecto, al pesimismo postmoderno de un escepticismo ante la constatación de lo efímero y provisional que lo llenan todo.

En cualquier caso, al darnos cuenta de que la modernidad como novedad es necesariamente también la modernidad como lo siempre provisional, la historia de lo moderno se termina, porque inevitablemente lo nuevo se convierte también él, en cuanto tal, en lo rutinario y en lo reiterativo. O dicho también de este otro modo: al poner el énfasis en lo nuevo como su condición de posibilidad, la cultura moderna hace que el progreso se convierta en el proceso consistente en avanzar siempre sea cual sea la meta ya alcanzada, y, por tanto, se termine convirtiendo en avance de lo que ya se tiene y se ha alcanzado por el simple hecho de cambiar y de que sea nuevo.

Pero para ir ahora avanzando en orden a ofrecer algunos elementos de reflexión más para un balance crítico-filosófico un poco más completo de los logros de la cultura moderna y de sus efectos colaterales, fijémonos ahora en otra de las consecuencias de la autodefinición ilustrada de la modernidad como una época nueva. Me refiero en concreto a la ruptura decidida que ello suponía con la tradición para abrirse al futuro, y al hecho, por tanto, de percibir en la autoridad de las tradiciones y de los valores del pasado un poder opresor, que tiende a imponerse por la fuerza de la inercia, confiscando y asfixiando las posibilidades del presente. Para el hombre moderno debe ser el presente, y no el pasado, quien decida sobre lo que ha de venir. Se juzga como un logro claramente positivo del espíritu moderno que sea la esperanza en el futuro la que controle y frene la inercia con la que el pasado tiende a imponerse, neutralizando su poder opresor.

Pero claro, también esto tiene un efecto colateral que no parece ya tan positivo. Y es que, al romper así con la tradición y verla tan solo como un poder opresivo, la modernidad se condena a no poder tomar ninguno de sus criterios de orientación de ninguno de los modelos del pasado, y se obliga, por ello, a tener que extraer sus principios y su normatividad únicamente de sí misma y de su presente pasajero y cambiante. Al querer presentarse como una ruptura radical con la tradición, la cultura moderna tiene que configurar sus propios criterios de autoorganización y resolver sus

conflictos éticos, sociales, o políticos sin recurrir a modelos o principios transmitidos que fueron válidos en el pasado. Cualquier idea o principio normativo que se pretenda hacer valer tiene que extraer su legitimidad y su justificación del ahora. O sea, de la autocomprensión de la modernidad como una época nueva se deduce que una época así no puede pedir prestados sus puntos de partida, sus fundamentos o sus criterios orientadores ni en el ámbito del conocimiento, ni en el de la ética, ni en el de las decisiones políticas, etc., a ejemplos de otras épocas, sino que ha de extraer solo de sí misma su propia normatividad, su propio fundamento, sus propios planteamientos y su propia autojustificación. La modernidad y la cultura moderna se ven así, sin escape posible, remitidas únicamente a sí mismas.

Esto, que empezó siendo una magnífica lucha heroica por lograr la emancipación, está acabando, en cambio, en nuestra época, en algo casi de signo opuesto. Porque lo que Lutero reivindicaba, frente a la autoridad de la predicación y de la tradición de la Iglesia medieval, era justamente un sujeto que pudiera atenerse a su propio entendimiento y a su libre examen. Y lo mismo toda la búsqueda de Descartes, en el propio yo y en la propia subjetividad, de los criterios de certeza y del fundamento de las normas para la acción, proceso que continúa en el empirismo y en la filosofía de Kant, y prosigue después como búsqueda de autonomía y de emancipación propia de la modernidad. En todo ese camino lo que se pretendía era extraer de la estructura del sujeto moderno los criterios normativos capaces de organizar toda una época que se quería radicalmente desvinculada de los imperativos y de las prescripciones de la tradición. Desde la Ilustración queda establecido que no hay otra instancia que la razón como tribunal ante el que debe justificarse y legitimarse todo lo que pretenda tener algún tipo de validez. La filosofía no es más que una actividad crítica con la que la razón trata de fundamentar la validez del conocimiento y de sus límites, la posibilidad de juicios morales y sus condiciones, y los criterios de valoración de los juicios estéticos de gusto.

Como sabemos, también la historia de esta confianza en la razón moderna, propia de la Ilustración, es la historia de otra gran desilusión, como han puesto de manifiesto la mayor parte de las corrientes de pensamiento de los siglos XIX y XX. Pues esta razón, en realidad, fue, antes que nada, como he dicho, un instrumento de lucha por la emancipación. Se fue afinando y perfeccionando, sobre todo, ya a partir de Galileo y de Descartes, como razón analítica, o sea, como razón físico-matemática en el seno del desarrollo de la ciencia y de su eficiente aplicación técnica. De modo que lo que la modernidad logró con enorme éxito fue una razón como conjunto de operaciones capaces de distinguir con suma seguridad entre causas y efectos, hacer deducciones e inferencias, calcular, etc. Una razón analítica, en suma, que actúa básicamente descomponiendo toda cosa compuesta en sus elementos más simples, los cuales, así disueltos, son luego susceptibles de una reordenación ulterior. Y fue esta misma razón científica y analítica la que, con gran eficacia, fue empleada por la burguesía como poderosísima arma ofensiva y crítica contra las formas políticas y los usos sociales del Antiguo Régimen, disolviendo de manera subversiva los vínculos orgánicos que favorecían el inmovilismo.

Conocemos, pues, y valoramos muy positivamente todos esos logros científicos, técnicos y políticamente revolucionarios que el ejercicio de esta razón crítica y analítica ha aportado a lo largo de la época moderna. Sin embargo, para hacer el balance de un modo más completo es preciso señalar también lo que vengo llamando efectos colaterales o no queridos de esos logros y cuyo análisis me parece esencial para comprender nuestra propia época contemporánea. Voy a señalar algunos de estos logros y sus correspondientes efectos y voy a comentarlos brevemente.

El primero de tales logros ambiguos me parece que es el hecho mismo de que el despliegue de la razón en la ciencia moderna consiga, en efecto, la emancipación del sujeto cognoscente, pero lo haga mediante la desmitificación del mundo y el desencantamiento de la naturaleza. La naturaleza no es ya el ámbito de lo misterioso y de lo sobrenatural, sino un simple sistema mecánico de leyes previsible, cognoscibles y en buena medida controlables por el hombre. Más adelante vamos a ver por qué este desencantamiento no puede considerarse simplemente, sin más, un logro positivo.

Otro logro ambiguo en esta misma línea es que la moral, en efecto, ya no supone una coacción ciega, impuesta por la tradición o por los mandamientos de un orden sobrenatural, sino que se la entiende como un ejercicio que parte de la libertad subjetiva y de la autonomía de los individuos. Pero claro, esto significa inevitablemente que el único fundamento de la moral es el derecho del individuo a comprender la validez de lo que debe hacer. Y sobre una base tan complicadamente problemática deben encontrarse fórmulas de regulación para que la búsqueda individualista del propio bienestar particular lo haga sin interferir en los derechos de los demás y en consonancia con el bienestar de los demás. El problema será cómo conciliar la autonomía subjetiva de la voluntad con el funcionamiento de leyes generales objetivas que la limitan. También volveré sobre esto después.

Y un tercer logro ambiguo e igualmente revelador es éste: el arte moderno, o sea el arte de vanguardia, está determinado por la pura subjetividad del artista, y por eso muestra la experiencia de un yo liberado de todo vínculo a la tradición. Pero su exteriorización solo vale ya como pura apariencia, cuya forma queda por completo bajo el poder de quien la crea. Es decir, se considera que el arte es la realidad refractada en la subjetividad y, por lo tanto, la única a la que podemos acceder.

Nosotros hemos heredado problemas importantes que se derivan de estos logros ambiguos, algunos de los cuales, por señalar los más urgentes, son los siguientes: el primero es el de la ruptura de los vínculos comunitarios que la razón analítica moderna, defraudando el optimismo ilustrado, no es capaz de restañar. Es decir, la disolución de las formas de organización social y política del Antiguo Régimen por la razón analítica ha sido también la disolución de formas sintéticas y orgánicas de relación social en la que todos los elementos de la vida civil, tales como la propiedad, la familia, el trabajo, eran partes integrantes de un todo. Esta disolución se ha producido, además, sin la intervención consciente de los sujetos que actúan. Es significativo, a este respecto, este texto de Marx y Engels:

Todas las relaciones antiguas, sólidamente establecidas, con su aparato de representaciones y visiones venerables, quedan disueltas. Todas las que se acaban de formar envejecen antes casi de llegar a cristalizar. Todo lo estamental y estable se desvanece; todo lo santo se desacraliza, y los hombres se ven al fin obligados a mirar sin ningún tapujo su posición en la vida y sus relaciones recíprocas... La revolución política (burguesa) disuelve la vida civil y la descompone en sus distintos elementos sin revolucionar esos mismos elementos ni someterlos a crítica.⁴

O sea, frente a las comunidades premodernas, en las que la vida privada y la vida pública se compenetraban de modo orgánico, aparece el nuevo Estado-máquina, en el que, como en cualquier máquina, las piezas, engranajes, muelles y correas de transmisión pueden cambiarse unas por otras sin que se altere para nada su funcionamiento. Ello es debido a que sus piezas no contienen dentro de sí la fuerza de la finalidad orgánica que mueve al conjunto. El Estado burgués reduce las asociaciones humanas a la mera coexistencia mecánica y externa de unos ciudadanos con otros, y no refleja ningún fin universalizable de la razón práctica, por lo que llega a convertirse, tal vez, en la propia contraimagen o en lo contrario de una sociedad propiamente humana. En realidad, esta es la esencia de la crítica que el romanticismo primero, y luego el marxismo, hicieron al Estado democrático burgués surgido de la Revolución francesa. Se le acusaba de no poder legitimar su legalidad constituida, por lo que se veía obligado a imponerla al pueblo con el terror. Y se le acusaba también, y sobre todo, de que esa pretensión de universalidad cosmopolita de la que alardeaba para lo único que servía era para encubrir el dominio de una clase social, o sea el interés de la clase capitalista, expresando y defendiendo solo ese interés.

Otro problema importante que hemos heredado de la *hybris* ilustrada de la razón moderna es la pérdida de fundamento en la que quedan en lo sucesivo los principios de orientación ética, social y política. La explicación de esto es que la razón moderna, como razón analítica, no puede ser ya una razón sustancial. Porque es una razón que se limita a ejercerse como un conjunto de operaciones funcionales y que, por tanto, no es ya capaz de explicar por qué opera así y, sobre todo, con qué fines opera. Estas son cuestiones a las que ella no puede responder. Puede llevar a cabo distinciones entre causas y efectos, hacer deducciones e inferencias, pero no sabe dar razón de sí misma ni de lo existente. En resumen, ha sido capaz de destruir las justificaciones ideológicas del feudalismo y del absolutismo, pero ha hecho también imposible la fundamentación de la convivencia como sociedad humana. Porque una sociedad fundamentada como sociedad humana no es posible más que a partir de unos valores compartidos que hagan posible la participación de todos en un proyecto común, y a partir del cual la convivencia y la coexistencia adquieren sentido y organización. Si estos valores y este proyecto común no existen, entonces faltan las instancias normativas efectivas a las que se pueda recurrir como instancias de fundamentación. La burocracia administrativa y gubernamental se vuelve entonces autónoma y se impone coactivamente como un poder externo para

que la sociedad funcione. Y quedan insatisfechas las necesidades de sentido que estallan una y otra vez en situaciones de conflicto. Esa es la razón de la desimplicación y de la huida fuera de la sociedad de muchos individuos que tienden a refugiarse en la indiferencia, en la marginalidad o en el escapismo.

En resumen, un Estado y una sociedad que se limitan a funcionar y a defender su supervivencia al margen, o incluso en contra, de las aspiraciones de sentido de sus ciudadanos, no son una forma satisfactoria de organización de la convivencia. Se puede pensar, sin duda, en una sociedad que, análoga a una máquina, funcione sin necesidad de fundamentarse en significados y en valores. El racionalismo funcional de la moderna teoría de sistemas entiende que el pensamiento de las obligaciones suprasubjetivamente reconocidas de una sociedad se reduce a una legalidad ordenada de manera decisionista. Y añade que el reconocimiento fáctico de estas obligaciones hace innecesaria la cuestión de su grado de racionalidad. Pero tal vez las cosas no sean tan simples como esta teoría de sistemas quiere hacer ver. En una sociedad así se supone que se tiene que dar, por parte de los ciudadanos, la pura aceptación inmotivada de la legalidad. Ya es bastante significativa la necesidad que tiene este Estado máquina, como sabemos, de un creciente reforzamiento de sus capacidades de vigilancia, de represión y de control para hacer frente a la insatisfacción y a la no adhesión de los ciudadanos al sistema. Es decir, nuestras sociedades contienen un continuo potencial explosivo de crisis de modo que cualquier avance importante en ellas puede significar, al mismo tiempo también, mayor destrucción de lo propiamente humano y de nuestro entorno vital.

Por último, el tercero de los efectos colaterales al que quiero referirme es esa especie de conformismo pragmático, y puede que incluso autosatisfecho, que muchos individuos de nuestra época actual muestran con el automatismo nihilista-pasivo al que una actividad racional-instrumental les obliga junto con el consumo, la propaganda, etc., y que expresa el fin y la muerte en ellos de lo humano. Si ya no hay ningún “deber ser”, ningún modelo de formación ideal que perseguir, con la suficiente fuerza imperativa para que, a partir de él, se discuta y se critique lo que constituye nuestro presente, entonces es que no queda más remedio que adaptarse al presente tal como es. El ser humano —se razona— no es esencialmente diferente del resto de las estructuras moleculares, pues el cosmos entero no es más que un juego sin sentido entre combinaciones de átomos. Muy bien, pero resulta que es la misma ciencia exacta sobre la naturaleza la que nos permite pronosticar los graves peligros de autodestrucción que representa esta prosecución automática y descontrolada de las estrategias actualmente en funcionamiento de sobreexplotación de la naturaleza y de crecimiento insostenible. ¿No existe, entonces, la necesidad de construir un mundo con sentido, o sea, según un sistema de valores a partir de los cuales se puedan aceptar y entender las características del presente, no solo como algo meramente dado y así constituido, sino como una realidad necesitada de fundamentación y de normativización ética? Desde luego, si nadie es capaz de percibir esta necesidad, entonces no queda más que aceptar sin rechistar lo que hay, sea lo que sea, capitul-

lar ante los hechos y resignarse al conformismo. Pero si, en cambio, se la siente y se la considera importante y urgente, entonces especialmente nosotros, quienes nos dedicamos al pensamiento y a la filosofía, tenemos que ponernos a trabajar ya para averiguar cómo una sociedad puede volver a funcionar como una asociación sintética de ciudadanos cuyo común acuerdo no solo se tenga que deber al factor externo, represivo y policial del aparato del Estado.

Para ello, tenemos disponibles ahí para aprovecharlas, repensarlas y tal vez desarrollarlas valiosísimas reflexiones que, al menos como intuiciones, esbozos o planes, se han venido produciendo a lo largo de los siglos XIX y XX aunque desgraciadamente quedaran solo en ideas fragmentarias, muchas veces desatendidas. Empieza Schiller, siguen los románticos, tanto los del Círculo de Jena como los más reaccionarios de la Escuela de Heidelberg, y luego van en esta misma línea Marx, Feuerbach, Nietzsche, los componentes de la Escuela de Frankfurt, Sartre, etc. etc. Todos coinciden en afirmar que el Estado solo puede ser visto como realización efectiva de un fin común cuando la pluralidad de sus leyes, cuerpos, clases, instituciones e individuos está recorrida por la unidad de una idea que lo soporta todo. Naturalmente, la cosa no es fácil, porque el proceso moderno de racionalización y secularización, o sea, la muerte de Dios, que fue, sin duda, uno de los grandes logros de la cultura moderna, significa el final irreversible (como cualquier muerte) de una racionalidad global de sentido y la instauración de esas racionalidades instrumentales, científicas y objetivas, que se limitan estrictamente a los ámbitos de su competencia.

De modo que, perdido cualquier sentido global del mundo por el desencantamiento y la secularización, nos vemos remitidos al sentido que podamos o queramos imponer desde nuestras propias convicciones personales e intereses particulares. El monoteísmo cristiano deja así paso a un nuevo politeísmo —también ambiguo— representado por la pluralidad de opciones, de valores y de fines que cada individuo o grupo quiera proponer. Semejante heterogeneidad de puntos de vista no puede dejar de ser ambivalente, porque, ciertamente, ya no existe un solo mundo unificado por la razón, sino más bien nuestro mundo politeísta y polimítico, en el que cualquier cosa puede tener su lugar. Postmodernidad significa, por tanto, negación de la razón singular, monológica, absoluta y totalitaria.

Pero esto no tiene por qué representar para nosotros un callejón sin salida, sino tan solo que lo verdadero, en la medida en que ahora se nos puede dar, tendrá que dárse nos en la multiplicidad de los fragmentos y en el conflicto de las interpretaciones. Si cualquier razón o verdad que se quiera presentar como absoluta, total o exclusiva, por esto mismo queda ya descalificada como irrazonable, falsa e inauténtica, entonces es que debemos abrirnos a una plural y mucho más rica experiencia del mundo, que se identifica ahora con una infinitud de interpretaciones, con una multiplicidad de perspectivas, limitadas y cambiantes, ciertamente, pero que, como experiencias, pueden también ejercer la función de referentes. En suma, aceptamos el principio básico de la razón ilustrada que es su autonomía, o sea, servirse del propio entendimiento sin ninguna tutela externa y sin ningún impedimento. Solo que esta fe de la razón moderna en

sus propias posibilidades no deriva ya más en nosotros en el orgullo que ha venido acompañándola desde la Ilustración y que le ha impulsado a creer que no hay más razón que la razón científica. Por el contrario, la búsqueda de un nuevo sentido que proporcione contenido y autoconciencia a lo humano en nuestra situación postmoderna pasa por abrirse a una experiencia ilimitada del mundo, de la historia, de las culturas y del conjunto de las producciones del espíritu, para trabajar con ellas y extraer de ahí las sugerencias y estímulos, las imágenes y los signos, los ejemplos y las metáforas que pudieran concretarse en las propuestas de sentido que tanto necesitamos.

NOTAS

- 1 PETRARCA, *Prose*, Nápoles, 1955, p. 456.
- 2 H. POWEL, *Studies*, Cambridge, 1993, p. 42.
- 3 Ch. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, Paris, vol. 2, p. 694.
- 4 K. MARX, F. ENGELS, *Obras*, Barcelona, vol. 4, p. 465.



Auto-graphos

Me siento una hechicera que escribe para ser feliz

Virginia Moratiel

Si en estos tiempos de incertidumbre, temor, escasez, sufrimientos y miserias de todo tipo, alguien me preguntara a bocajarro por qué escribo, contestaría sin vergüenza que lo hago simplemente para ser feliz. Puede que la respuesta parezca superficial o socialmente poco comprometida para aquellos que aún no me han leído, y resulte desconcertante para los que ya saben que mis historias pretenden inquietar, incluso ser desgarradoras, porque están contadas desde la pasión de quien se viste con la piel de sus personajes pero, a la vez, reflexiona arropándose en el bagaje de toda una vida dedicada a la filosofía. Sin embargo, estoy segura de que hasta Schopenhauer, el mayor teórico del pesimismo, la daría por válida. Tal vez lo que ocurre es que estamos tan acostumbrados a publicitar el malestar que supone hacer algo, quizás solo con el fin de que se nos valore, que hemos llegado a convertir el arquetipo de los poetas malditos en un lugar común, como si las vidas trágicas y las tendencias autodestructivas fueran la consecuencia de los dones literarios, como si la genialidad —por decirlo con Verlaine— fuera la causa de la maldición, sin comprender el funesto mensaje que semejante sentencia arroja sobre el arte y su función tanto a nivel personal como colectivo.

No hay duda de que la vida humana en general transcurre en su mayor parte entre el dolor y que nadie está exento de su padecimiento. Y no me refiero solo al sufrimiento físico, objetivo, sino al dolor psíquico, el que surge de nuestros propios deseos, del miedo a no consumirlos, del contraste de su realización frente a nuestras expectativas y, sobre todo, el que nace de la confrontación con otros seres humanos en una sociedad cada vez más cruel, avariciosa y ladina. Basta arrojar una mirada hacia la historia humana para descubrir que se trata de un mal endémico de la especie que resulta de la inadaptación de nuestras aspiraciones a las circunstancias que nos rodean. Y basta echar un vistazo al último medio siglo para comprender que estos deseos se han visto constantemente incrementados por las tentadoras ofertas de un mercado que, en alianza con la tecnología, ha ido exten-

diendo sus tentáculos incluso en los sitios más recónditos despertando necesidades insustanciales que encubren nuestras ansias de poder sobre los demás. Es innegable que nacemos en un mundo de imágenes interpretadas por otros y nos comportamos en él como animales arteros, pugnando con más o menos suerte por abrirnos un hueco en esa realidad semánticamente constituida. Pero también lo es que siempre hemos vivido entre imágenes y a través de ellas, porque eso es lo único que captamos del mundo y de nosotros mismos mediante los sentidos y el cerebro: imágenes convertidas en materia para interpretar. Mi conclusión al respecto es que somos seres con una imaginación altamente desarrollada y eso nos define como humanos. La usamos como base para todas nuestras actividades, aunque su función a veces quede oculta tras otras facultades que también intervienen en la construcción de lo que hacemos, sentimos y pensamos. En situaciones estables, se asemeja a un vigía de frontera recordándonos los límites que nuestro impulso de autoafirmación ha encontrado en su despliegue sobre el mundo, situándonos en el espacio, en el tiempo y en nuestra relación con los demás, pero sin dejar de atisbar un territorio desvaído, aún por conocer y habitar. Cualquier invención o descubrimiento, cualquier proyecto en la cultura humana, se produjo porque alguien fue capaz de mirar más allá de su realidad concreta e imaginar otra, fantástica para los que no creían en ella, falsa o peligrosa para sus detractores. Cualquier decisión de nuestra vida que se aparte de las rutinas hechas hábito es proyectada antes de forma imaginaria, porque la imaginación es la llave que abre la puerta de la libertad. El arte es su reino.

Es verdad, escribo para ser feliz, especialmente si se trata de crear ficciones, porque la escritura me ayuda a recomponer la experiencia vivida, rescatar de ella lo aprendido y lo gratificante para que no caiga en el olvido, restañar las heridas que me ha dejado y rellenar sus grietas con la imaginación, incluso sus abismos, en un acto personal de libertad, que me permite jugar con la materia, las ideas, los sentimientos, el tiempo, el espacio, conmigo misma y con los

demás, para explayarme íntegramente sobre el mundo, de modo parecido a como entendemos el “Hágase la luz” de la creación divina. Por eso me gusta definir el arte como un acto de magia, un juego de encantamiento en el que caemos libremente, tanto el autor como el receptor, sabiendo que el universo creado es falso, una pura invención, y aceptando, mientras estamos inmersos en él, que es lo único verdadero. Gracias a esa mutua complicidad, cada lector puede disfrutar de la obra, rehacer el camino creativo a su manera, repensar su propia experiencia y, tal vez, alcanzar una solución para el doloroso mundo en el que vive. Y si esto llegara a suceder, incluso si tan solo ocurriera en parte, reducido al goce de contemplar la belleza que surge del horror y las tinieblas, el círculo estético se habría completado dejándome la íntima alegría de haber escrito también para hacer felices a los demás.

Sí, el arte compromete, tanto a quien lo produce como a quien lo recibe, porque trasciende la pura habilidad. Está claro que, sin la intervención de unas técnicas aprendidas (en el caso de la literatura, a través de la lectura de los maestros, el conocimiento de la gramática y el ejercicio reiterado de la propia escritura), sería imposible crear algo legible. Pero el arte no es simple prestidigitación sino auténtica magia e, igual que ella, constituye un camino de aprendizaje, un modo privilegiado de alcanzar la verdad. Quizás por esta razón, el misterio ocupa un lugar relevante en todas mis historias, tanto en los cuentos como en la novela. Junto a él inevitablemente aparecen también el secreto, las dudas, las incógnitas, las posibles alternativas a la trama o los cambios bruscos de perspectiva, aderezados con un sentido del humor que relativiza las situaciones y aligera el efecto de la contingencia o la contradicción. Podrían parecer simples trucos para mantener la atención del lector, pero aspiran a mucho más. Pretenden incitarlo a pensar por sí mismo, a investigar por su cuenta, no solo en el ámbito de la trama creada sino en su circunstancia real, para que revele malentendidos, engaños, ilusiones, para que asuma un punto de vista distinto del que le es habitual y amplíe cada vez más su saber sobre el mundo. En rigor, el misterio es el espacio mental que reservamos para lo incalificable, para aquello que no podemos entender porque no se ajusta a las leyes de nuestra visión del universo y, precisamente por eso, se nos escapa. Representa a lo otro, al que tememos, quizás porque nos desafía en su radical alteridad, pero que a la vez nos fascina, porque asombra, intriga, provocando curiosidad y alentando el ansia de saber. Dosificar bien ese anhelo sin agotar la paciencia del lector es lo más difícil, toda una técnica: la del suspense.

Pero el artista solo es capaz de embrujar, haciendo mantener la atención sobre sus artificios y guiando en el camino del aprendizaje, cuando se comporta como un auténtico hechicero y ejecuta sinceramente los principios de la magia, a pesar de no ser siempre consciente de que lo está haciendo. La magia es la religión más antigua de la humanidad, hunde sus raíces en las primeras emociones, cuando la lógica aún no se había impuesto en nuestra existencia, y constituye una cosmovisión que encaja muy bien en la práctica del artista, cuyo fin es expresarse trascendiéndose a sí mismo. Las ideas de que el mundo está animado por fuerzas espirituales, de

que la totalidad se encuentra en cada uno de los elementos que la componen y de que existe una afinidad esencial entre la mente del brujo y el resto del universo explican muy bien cómo el artista puede salir de sí mismo, sentir y vivir la experiencia de otros. El poeta romántico John Keats explica en sus cartas varias veces esta vivencia empática y el placer que le produce. “Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte en esa existencia y picoteo en el suelo”, le dice a su amigo Bayley. “En cuanto al carácter poético en sí... no tiene un yo, es todo y es nada; no tiene un carácter, goza con la luz y con la sombra, vive en lo que le gusta, sea horrible o hermoso, excelso o humilde, rico o pobre, mezquino o elevado [...]. El poeta no posee ningún atributo invariable; ciertamente es la menos poética de las criaturas de Dios”, insiste a Richard Woodhouse. Se trata de una práctica generalizada que también atestiguan otros artistas: desde Miguel Ángel, quien elegía sus mármoles en la cantera en función de la forma que le sugería la materia, hasta Rainer Maria Rilke, Walt Whitman o Julio Cortázar, quien presentó al poeta como un camaleón, al que no le importa confundirse con su entorno, renunciar a defenderse de él y abandonar esa actitud habitual de antagonismo propia de la conducta lógica (*La vuelta al día en ochenta mundos*, ‘Casilla del camaleón’). Al admitir la consonancia entre el Yo y lo otro, el artista actúa como un mago que, mimetizándose con su entorno, se hace capaz de reanimar hasta lo que está muerto, un mago que transmuta las pasiones más bajas con su varita y las devuelve como puntos de luz. Su poder reside en el interior de su propio espíritu y su instrumento es la palabra creadora, ese abrazadabra que convierte a lo otro en un Tú. Por eso, acostumbro a caracterizar mi propio estilo como “idealismo mágico”, la expresión utilizada para definir la escritura de otro gran romántico, Novalis. Igual que él intento despertar el espíritu dormido que habita en la naturaleza, en la materia, en el recuerdo de lo que ya pasó y no puede volver, para construir un nuevo mundo de imágenes y símbolos, transfigurados por la sinceridad y el esplendor de la palabra poética, donde la filosofía se alie con la literatura y las demás artes, mostrando que el bien y la verdad se hermanan en la belleza.

Como sugiere la portada de *Artimañas* a través de esa fotografía genial de Marino Maurizi que me refleja preparando una filosofía del arte en cuentos, yo solo necesitaba escoger una máscara, ajustármela y dejarme ser por el personaje haciendo caso omiso de prejuicios morales y cognitivos. Daba lo mismo la criatura de la que se terciase y cuáles fueran sus propósitos. En el fondo, sabía perfectamente que se trataba de un juego con mis propias experiencias, convertidas en material para un acto de imaginación, con el que buscaba encontrar una respuesta, alguna pista para comprender las cuestiones vitales que me preocupaban. Una vez dentro de mi nueva piel, me encantaba incursionar por el lado oscuro, el de lo siniestro, como los románticos. Me deleitaba exacerbar las pasiones, coqueteando con el misterio, la intriga, el secreto, el olvido, la muerte, el miedo y el dolor. Con el paso del tiempo, comprendí que ponerme una máscara y hacerla vivir desde mis adentros era esencial para mí, un verdadero proceso de socialización. Al sentirme inmersa en otras personalidades y en otros cuerpos, era capaz de comprender a los demás, de ver el mundo desde otras perspectivas, en un

contexto lúdico, el de la actitud estética, donde se genera toda una red de sentido al margen de los criterios de utilidad, apropiación y dominio imperantes en la sociedad y que, precisamente por eso, deja libre para ser feliz. Así, cuanto más me entregaba a ese ámbito en el que todo interpela a todo, más se disolvía mi propio ego permitiéndome vislumbrar nuevos caminos hasta entonces impensables. Gracias a eso, podía zambullirme en lo sustancial, en lo que siempre permanece, en la fluencia de la vida única, y desde ella hacer surgir la belleza, como en una experiencia mística, que me traía ecos de la consideración religiosa que el vate tuvo en las sociedades arcaicas.

Para poder hacerlo, sin embargo, era imprescindible no dejarse atrapar por la corriente y ser siempre capaz de volver a la orilla, de marcar el límite entre el mundo imaginario y el real, como quien camina sobre el filo de una navaja. Aunque reconozca que, temperamentalmente, soy una romántica empedernida que siempre ha ansiado lo sublime, la escritura me ha enseñado muchas cosas. Por ejemplo, que cada máscara, cada papel que escogemos, lleva impresos nuestros propios rasgos, como en la portada. Tal vez por eso, de tanto perderse en lo otro y volver a encontrarse, el ejercicio del arte permite finalmente descubrir nuestro lugar en el universo, puntual y a la vez fluyente, esa identidad que todos necesitamos y que, en mi caso, se ha resuelto con el nombre de Virginia Moratiel, la escritora.





Página en blanco/ Out of Join / Hors-Livre

La serpiente como arquetipo del veneno y la medicina

Luz Álvarez

Ensalzada en la corona de Isis o monstruo lujurioso vencido a los pies de la Virgen María; emblema de la medicina y la farmacia, inspiradora de artistas a la vez que seductora de doncellas y embajadora del mal. Pero es también símbolo de prudencia y astucia, siendo como es un animal ni muy ágil ni demasiado rápido, carente de fuertes extremidades o dientes para desgarrar, por lo que debe saber esconderse y protegerse del ataque de otros depredadores mientras espera pacientemente la ocasión propicia para cazar a su presa, a la que matará bien por envenenamiento, bien por constricción.

En latín se la llamaba con el nombre de *anguis*, serpiente y látigo, voz que ha permanecido en anguila, serpiente de agua, siendo raíz muy cercana a *ango*, que da angustia, angosto, lugar estrecho, cerrado. Luego, tal vez por tabú, ya que solo nombrarla produce horror, esa palabra temida fue sustituida en esta lengua por *serpens*,¹ la que se arrastra.

La sierpe se arrastra... y ¿quién podría adivinar lo que con ella trae? En nuestro imaginario, la serpiente (culebra, víbora o bicha cuando se quiere evitar el nombre temido) habita lo profundo, donde duerme enroscada sobre sí misma, preñada de fuerza latente, como una semilla, o un cadáver que reposa en la tierra y la fertiliza. Sabemos, por otra parte, que desde el vientre oscuro y fértil de la tierra, de las profundidades de una caverna, es muy capaz de deslizarse por cualquier grieta y surgir silenciosa de entre las sombras para, en un instante, dispensar la muerte o la curación. Por eso mismo, a lo largo de los tiempos, la serpiente se ha ido conformando en nuestro imaginario como un arquetipo de diversas valencias; lugar este desde el que produce sobre la psique humana un efecto ambivalente de atracción y repulsión como tal vez no lo haga ningún otro símbolo.

Para algunos autores, Chevaliery Gheerbrant entre otros, el origen de esa mezcla de terror y fascinación radicaría en

su misma desnudez elemental que nos remontaría a una esencialidad radical que no precisa de garras, extremidades, uñas o pelo; y por ello mismo repelente y atractiva por igual. Una desnudez suave y fría que nos produce escalofríos al tiempo que un extraño placer cuando se desliza por nuestra piel. Una esencialidad misteriosa, silenciosa, incomprensible; un enigma para la mente humana. Y al igual que nos fascina su capacidad de dejar atrás su piel, como un guante caído, cuando crece, nos asombra el potencial de movimiento que desarrolla al deslizarse sinuosa hasta enroscarse en un círculo, del que no es posible escapar, o cuando se alza amenazadora. De igual modo nos admira su prodigiosa adaptación a todos los hábitats, ya sea el humedal o el desierto, las cuevas o la superficie, las aguas pantanosas, los pozos, los ríos o el mar, pues su cuerpo parece poseer la capacidad de ajustarse a todos los planos y a todos los espacios, de manera que todos los lugares pueden ser habitados por ella.

Por ese poder suyo para transformarse y por el hecho observado de que surge del oscuro, indiferenciado y fecundo vientre de la tierra, la serpiente, sería, pues, como animal manifestado, la encarnación de las fuerzas originales cósmicas en el mundo material. De ahí que haya nacido en muchas culturas antiguas el mito original de las grandes serpientes como creadoras del cosmos: la enorme Ananda hindú, la gran serpiente Pitón de los griegos, la serpiente de fuego que portaba el dios maya Huitzilopochtli como símbolo de su poder y capacidad creadora cuando salió del vientre de su madre, o Kukulkán, dios creador de la mitología maya cuyo nombre significa serpiente emplumada.

De mirada hipnótica, la sierpe posee la capacidad de penetrar hasta los recónditos espacios de nuestro inconsciente, donde habita en su forma arquetípica vinculada a los aspectos femeninos de la Tierra y la psique humana. Pero ella es hembra y macho a la vez: falo cuando acomete y cuando

penetra en la tierra, en la cueva. Es fuerza latente del útero cuando reposa o abraza. Emblema de la sexualidad sin cortapisas, sedujo a Eva en el Paraíso, acto que las hijas de Eva recrean hoy en día bailando provocativamente con este reptil alrededor de sus cuerpos, en clubes y discotecas, animadas por el mismo instinto evocador de las ardientes fuerzas sexuales que imaginamos en esas escenas de cópula colectiva entre estos animales, de la cual surgía, en la mitología celta, el huevo de la serpiente (elemento tenido como redentor de la comunidad, al estilo de lo que después sería el Santo Grial). Más tarde, esa pulsión erótica que ella encarna se manifiesta en las contracciones uterinas, donde su potencia creadora se expresa en los vigorosos movimientos de la matriz y en los giros del hijo que se desliza, aunando éxtasis y dolor en su movimiento descendente.

Pero además, la fuerza de la serpiente está también presente en el ardor espiritual: es la *kundalini*, energía pura imaginada en forma de serpiente que duerme en el *chakra* raíz, situado en la base de la columna vertebral, la cual, una vez despierta mediante las prácticas espirituales, ascenderá en giros alrededor de la columna con el fin de elevar al ser humano hasta lo más alto. Se convierte de esta forma la serpiente en símbolo, tanto del alma como de la libido: la fuerza que para muchos investigadores es el impulso necesario para las restantes manifestaciones psíquicas. Reina ella tanto en el espacio de la luz como en el de las sombras, y enlaza los dos polos del ser: vida, muerte, luz, oscuridad, consciente e inconsciente, materia y espíritu, masculino y femenino, tierra y cielo.

Por estar tan conectada con lo oculto, de siempre se ha supuesto que desde lo profundo la sierpe trae el poder de la adivinación, la intuición y la sabiduría. Entre los mitos clásicos encontramos aquel en que Apolo, dios griego de la medicina, las artes y la poesía, mató con sus flechas envenenadas a la enorme Pitón que custodiaba el antiguo oráculo de Delfos. De ese modo, se dice que venció a los poderes del caos e instauró así el orden que debe regir al espíritu para que este se haga fecundo. Pero es preciso recordar el hecho fundamental de que el dios solar nunca destruyó el santuario de la serpiente, al contrario, en un acto de reconocimiento y respeto hacia el poder de su formidable contrincante, integró los poderes cósmicos de la tierra y los solares del cielo en el santuario de Delfos, donde dejó a la pitonisa —su nombre honra a la Pitón—, adivina capacitada, en virtud de los poderes de intuición y adivinación que le concedía el mítico animal, para revelar los mensajes oraculares guardados en la oscuridad.

En esos mitos contruidos por la sabiduría milenaria de los pueblos, observamos el proceso por el cual se fue construyendo el arquetipo de la serpiente en el inconsciente colectivo humano, y por tanto también en el individual, ya que no estarían separados, sostenía Jung, como representación del caos primigenio: oscuro, fértil y femenino, lo indiferenciado del que toda manifestación surge y al que todo regresa en un eterno círculo de nacimiento, muerte y resurrección. En ese cruce de natura-cultura en la que los humanos *son*, y estableciendo un paralelismo entre el cosmos y nuestro microcosmos, la serpiente habita las capas profundas y laberínticas de la Tierra, al igual que habita las capas profundas de nuestra

psique, desde donde nos trae muerte y miedo ancestral, sí, pero también fuerza, intuición, sabiduría, creatividad y curación, como pone de manifiesto el mito de Asclepio, célebre médico de la Antigüedad, afamado sanador que llegó a ser tomado por hijo del dios Apolo y la mortal Corónide. Habiendo sido criado por el centauro Quirón, el gran curandero, sanaba tanto las enfermedades del cuerpo como las de la mente, ya que la causa original de ambas sería un desorden en el espíritu que anima por igual a uno y a otra.

Una de las leyendas tejidas alrededor de su figura narra que, encontrándose Asclepio asistiendo a un moribundo, se adentró en la estancia una serpiente que el médico mató con su vara. Inmediatamente, irrumpió en el lugar otra serpiente llevando unas hierbas en la boca con las que curó a su hermana. El médico aplicó entonces esas mismas hierbas a su paciente, logrando con el remedio arrancarlo de las garras de la muerte. Otra leyenda cuenta que una serpiente salió de una tumba al paso de Asclepio y le ofreció esas hierbas curativas.² De ahí que este celebre sanador sea representado con aire sumamente varonil y portando como símbolo de su poder curativo una vara en la que se enrosca una serpiente, la parte femenina e intuitiva de su ser. De ahí también que la serpiente sea símbolo de la medicina y la farmacia.

Y ahondando más en el mito, comprobamos que la serpiente ofrece el poder de sanar o matar, aunque Asclepio, “el siempre amable”, nunca hizo uso del poder destructivo que, según las narraciones mitológicas, le concediera Atenea: esta diosa le había proporcionado dos pomos con sangre de la górgona Medusa, cuya cabeza está cubierta de serpientes que se retuercen de forma espantosa. El que contenía la sangre procedente del costado derecho del monstruo servía para matar, mientras que el que contenía sangre del lado izquierdo estaba destinado para sanar, e incluso resucitar a los muertos, acto reservado a los dioses, y que Asclepio, llamado Esculapio en Roma, llevó a cabo en cierta ocasión, alterando de esta forma el orden sagrado de la existencia que se sustenta en los ciclos eternos de vida y muerte y pagando por ello con su propia vida.

Con el tiempo, se erigieron en Grecia numerosos templos en honor de Asclepio, pero el más importante de todos fue el templo construido en Epidauro, lugar donde se creía que había nacido este semidiós, unos trescientos años antes de Cristo, que estuvo abierto durante muchos años y del que se conservan las ruinas de las diferentes edificaciones que en su día lo compusieron: un templo consagrado al sanador, otros varios dedicados a Artemisa, hermana de Apolo (quien también tenía el suyo, al igual que Afrodita), la hospedería para los peregrinos, los baños, la biblioteca, el grandioso teatro donde se representaban escenas sagradas, y las salas para dormir y soñar. Las serpientes pululaban libremente por los campos que circundaban los edificios, y también por una estancia subterránea y laberíntica, símbolo del Hades infernal, ubicada en el Thólos, una de las edificaciones más emblemáticas, donde se realizaban prácticas rituales y ceremonias de carácter secreto cuyas peculiaridades no nos han llegado. A Epidauro, cuenta Siruela, los suplicantes enfermos iban a curarse mediante las hierbas, los baños purificadores, la interpretación de los sueños y la ingesta de veneno de serpiente, que al parecer, bebían de un busto cubierto de esos

animales. A través del cuerpo físico, como vía hacia el psiquismo oculto, la serpiente se erigía en símbolo de curación, de muerte, nacimiento y resurrección, y en virtud de los poderes de penetración que se le atribuían, ayudaba a desvelar lo oculto, latente tras el síntoma.

Todas las prácticas que se realizaban en Epidauro tenían un único fin, alcanzado a través de las terapias físicas, de las purificaciones y de los remedios fitoterapéuticos: la reconexión del peregrino con lo sagrado. Reconexión llevada a cabo a través de los sueños del suplicante interpretados por los sacerdotes, y de las prácticas espirituales que el enfermo debía realizar para, con ello, religar su espíritu a ese espíritu subyacente al universo que impregna, vivifica y une entre sí todo lo existente, unión que de alguna forma había perdido, siendo, en última instancia, esa pérdida la causa de su mal.

Lo que otros pueblos supieron antes, lo confirman en nuestros días investigadores científicos que trabajan actualmente en centros como la prestigiosa universidad francesa Pierre et Marie Curie de París, o la igualmente reconocida Escuela de Medicina Tropical de Liverpool, entre otras. Estudios farmacológicos han detectado en el veneno de estos animales más de doscientas sustancias terapéuticamente interesantes. Además, se sabe ya que el veneno de ciertas serpientes posee efectos analgésicos y calmantes más potentes que los de la morfina. También se conoce su contenido en neurotoxinas, que podrían ser empleadas en el caso de enfermedades degenerativas del sistema nervioso, hemotoxinas y carditoxinas, que se usan actualmente para la prevención de ataques al corazón y para tratar casos severos de hipertensión, por citar algunas. En el continente americano, todavía a día de hoy los descendientes de pueblos indígenas emplean el veneno de la serpiente como medicina. Así, en México, se lo puede encontrar en la composición de una conocida pomada que, aplicada tópicamente, combate el cansancio muscular, o en productos cosméticos que ayudan a tensar los rasgos faciales, rivalizando con el *botox* pero sin sus efectos secundarios, dicen sus defensores. Igualmente, en los pueblos ribereños del Mediterráneo, la infusión o el hervido de la camisa de la serpiente se empleaba tradicionalmente como remedio para curar resfriados, procesos reumáticos o artríticos.

Por último, ya en el orden del estudio y tratamiento de la psique, algunos psicoterapeutas y psicoanalistas con dilatada experiencia clínica han podido constatar que los sueños con serpientes en ocasiones preludian una curación o recuperación, parcial o total, del estado psíquico, físico y energético del paciente. Soñar con serpientes que se revuelven o nos rodean puede ser aterrador; en cambio, soñar que nos muerde uno de estos animales puede anunciar que nos inocula su inspiración, creatividad y sabiduría, que nos sana algún aspecto herido de nuestra psique, o que completa un proceso inconsciente en un paso más hacia la toma de conciencia de algún aspecto hasta entonces oculto, que anuncia el despertar de algún poder creativo que permanecía latente o la puesta en marcha de capacidades que hasta entonces ignorábamos poseer. De esas circunstancias surgió este mismo trabajo, como reconocimiento y homenaje a la sabiduría, el poder y la creatividad de la serpiente, que más allá del arquetipo, para Mircea Eliade, el gran historiador de las creencias e ideas religiosas, este animal sería una hierofanía:

una manifestación de lo sagrado con poder por tanto de dar la vida y dispensar la muerte. Ciertamente se conoce como el símbolo de la medicina, pero también lo es de la poesía y las artes, como nos recuerda el caduceo que es atributo de Mercurio, el Hermes griego: una vara o copa en la que se entrelazan hasta quedar frente a frente dos serpientes, regalo de Apolo al astuto y ágil dios de la comunicación y el comercio, en prueba de amistad, simbolizando así la prosperidad y la abundancia que resultan de la integración de fuerzas contrarias: manifestación positiva de la serpiente en el orden de las complejas, difíciles, y siempre cambiantes, relaciones humanas. Caduceo que se vuelve copa salvadora de la Humanidad en el Santo Grial y cáliz que celebra la unión del espíritu con la comunidad en la ceremonia de la misa cristiana.

BIBLIOGRAFÍA

- DANTE ALIGHIERI, *Divina comedia*, ed. de Á. Chiclana, Espasa, Madrid, 2011.
- J. CHEVALIER y A. GHEERBANT, *Diccionario de los símbolos*, trad. de M. Silvar y A. Rodríguez, Herder, Barcelona, 1995.
- J. COROMINAS y J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980.
- M. ELIADE, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, trad. de J. Valiente Malla, RBA, Barcelona, 2004.
- R. GRAVES, *Los mitos griegos*, trad. de E. Gómez Parro, RBA, Barcelona, 2005.
- C. J. JUNG *et al.*, *El hombre y sus símbolos*, trad. de L. Escobar Bareño, Paidós, Barcelona, 1995.
- J. A. PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1988.
- E. ROBERTS y B. PASTOR, *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Alianza, Madrid, 1996.
- J. SIRUELA, *El mundo bajo los párpados*, Atalanta, Gerona, 2010.

NOTAS

- 1 Podía ser género masculino o femenino.
- 2 En general, la serpiente aparece relacionada con las tumbas, ya que tradicionalmente se ha creído que es portadora del alma de los muertos y vía de comunicación con los espíritus. Dante las encuentra en el Infierno, en su Canto xxv. Posteriormente, el Romanticismo gustó de los cementerios, las tumbas y las serpientes como símbolos de comunicación con el reino invisible, anticipando así el estudio sobre el inconsciente que más tarde desarrollaría Sigmund Freud en la psicología y el movimiento surrealista en el arte.

Información de los textos

Leer a Rafael:
La escuela de Atenas y su pretexto

Reading Rafael:
The School of Athens and Its Pre-Text

Las imágenes de Filóstrato *Philostrat's Gemälde*

Resumen: Las imágenes de Filóstrato, según Goethe, estaban sumidas en un trato confuso. Para paliar la situación, Goethe ofreció en 1818 una reconstrucción catalogada de las imágenes —o descripciones— y redactó aproximadamente la mitad de ellas. Aseguró que no eran más que estudios preliminares y que era tarea nuestra enlazar con las descripciones retóricas de Filóstrato y completarlas. La traducción se basa en *Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden*, Göttinger Verlag, Stuttgart y Tübingen, 1840, vol. 13, pp. 401-462.

Abstract: Goethe says that the pictures of Philostratus were immersed in confusion. He made in 1818 a catalogue of the pictures —descriptions— to ease that problem and write up the half of them. He says that it's the preliminary study and that we have the responsibility of collecting and completing the descriptions of Philostratus.

Palabras clave: imágenes, describir, recrear, completar, diversidad, unidad

Key words: *Gemälde*, to describe, to reproduce, to complete, diversity, unit

GLENN W. MOST es profesor de Filología Clásica en la Universidad de Heidelberg y miembro del Committee of Social Thought de la Universidad de Chicago. Ha escrito numerosos textos sobre poesía antigua y moderna, filosofía, tradición clásica e historia de la erudición clásica. El original de este texto se publicó en *Critical Inquiry* 23 (otoño de 1996). *La Torre del Virrey* agradece al autor el permiso para traducirlo.

Resumen: *La Escuela de Atenas* de Rafael parece plantearnos, más allá de su belleza, un desafío formidable: su lectura. Las cincuenta y ocho figuras representadas en él parecen invitarnos a identificar su nombre y la actividad que realizan. Sin embargo, exceptuando unas pocas, los estudiosos han fracasado durante siglos. Este artículo propone leer el fresco de Rafael a la luz de un pretexto que ha pasado inadvertido: una escena del *Protágoras* de Platón, que nos guiará hacia la clave de la obra y el posible autor de su programa: Gil de Viterbo.

Abstract: The School of Athens of Rafael seems to compell us, beyond his beauty, with the challenge of its reading. We are invited to identify the names and activities of the fifty eight figures represented in it. Nevertheless, with the exception of a few ones, the experts have failed for centuries in this task. This article proposes to read the fresco of Rafael in the light of a pre-text that has passed unadverted: a scene of Plato's Protagoras, which will guide us to the key of the work and the probable author of its program: Giles of Viterbo.

Palabras Clave: arte, renacimiento, representación, pretexto, filosofía

Keywords: art, renaissance, representation, pre-text, philosophy

El tema fundamental del cristianismo

Christianity's essential issue

Resumen: Este breve texto forma parte de un libro que Vintila Horia jamás publicó y que estaba listo para publicarse en francés en 1988. Desconocemos la razón por la que nunca llegó a la imprenta, pese a existir un contrato editorial.

Como sea, *La cruz* es un libro que culmina muchas de las empresas intelectuales a las que el sabio rumano imprimió su indiscutible y genial sello. Como editor, ensayista, filósofo, narrador, periodista y director de revistas fundamentales en el orbe hispanoparlante, el pensamiento de Vintila Horia se caracteriza por un afán permanente de síntesis y de vinculación con lo absoluto. Divulgó y contribuyó a elaborar una visión en la que confluyen la ciencia y la fe, y este texto no es una excepción. Siguiendo a Heidegger, traza los elementos esenciales de una *teología de la Cruz* que vincula el simbolismo con un discurso filosófico y existencial que nos descubre las raíces profundas del significado del pensamiento tradicional, pero con la perspectiva de una modernidad pagana e insensible a la espiritualidad. Por ello lo denomina *El tema fundamental del cristianismo*. [José Antonio Hernández García]

Abstract: *This short text is part of a book that Vintila Horia did never publish even though it was ready to be published in French in 1988. We do not know the reasons why did it never get to the press despite the existence of a publishing contract.*

Either way, The cross is a book that achieves many of the intellectual enterprises to which this wise Romanian left his undeniable, genius impression. As an editor, essayist, philosopher, narrator, journalist and director of core-journals in the Spanish-speaking sphere, Vintila Horia's thinking is characterized by its permanent eagerness of synthesis and linkage to the absolute. He spread and contributed to elaborate a vision that blends science and faith, and this text is no exception to that. Following Heidegger's tracks, he outlines the Theology of the cross' essential elements, linking symbolism with a philosophical and existential speech that unmasks the deepest roots of traditional thinking's meaning, but keeping a pagan, modern perspective that is insensitive to spirituality. That's why he calls it Christianity's essential issue.

Palabras clave: existencia, cruz, universalidad, teología

Key words: *existence, cross, universality, theology*

El hombre visible

Der sichtbare Mensch

Resumen: El autor desarrolla el concepto de “hombre visible” como una metáfora de la cultura visual que hace referencia al hecho de que el cine se ha convertido, tradicionalmente, en el único lenguaje universal, por contraposición con, y tal vez en detrimento de, la cultura predominante del libro impreso y la diversidad de lenguas, mostrando la nueva psique del hombre blanco.

Abstract: *Author's purpose is to show the concept of “visible man” as a metaphor of visual culture, which it means the fact that the cinema has become the only universal language in a traditional way by contrast with and against the prevailing culture of the printed book and linguistic diversity, suggesting a new psyche of the white man.*

Palabras clave: hombre visible, cultura visual, cine
Key words: *Der sichtbare Mensch, visual culture, film*

Fecha de recepción: 28/07/2012

Fecha de aceptación: 22/01/2013

La mujer soldado como motivo literario
en Oriente y Occidente:
La *Canción de Mulán* y el romance
de *La doncella soldado*

*The soldier woman as literary motif
in The East and The West: The Ballad of
Mulan and the Warlike maiden romance*

FERNANDO CID LUCAS. Profesor colaborador de la Red de Universidades Lectoras (UEX), Fernando Cid Lucas (Cáceres, 1979), es investigador y secretario del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid sobre la Recepción del Imaginario Japonés. Ha publicado y coordinado una decena de libros relacionados con la cultura japonesa y su arraigo en Occidente, así como más de un centenar de artículos publicados en revistas de España, Italia, México, Venezuela, EE.UU. o Japón. Como conferenciante ha impartido seminarios y ponencias en el Trinity College de Dublín, la Universidade d'Evora o la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto. Desde 2009 dirige la revista para la difusión de la cultura japonesa *Kokoro*. Actualmente trabaja en la coordinación de la primera antología poética japonesa que cubrirá todos los periodos históricos del país asiático, desde los tiempos mitológicos hasta el presente.

Resumen: En este artículo se analizan y se comparan contenidos argumentales de gran similitud entre dos composiciones poéticas geográfica y temporalmente separadas: la *Canción de Mulán* china y el romance ibérico de *La doncella soldado*, en los que el motivo principal es la damisela que abandona su tranquila vida hogareña para marcharse a la guerra en lugar de su anciano padre.

Abstract: *In this article two geographically and chronologically separated poems, The Ballad of Mulan and The Warlike Maiden, are analyzed and compared. The degree of coincidence is so high and, therefore, the similarity so striking that it's difficult not to see in The Ballad of Mulan the Chinese source of the Spanish epic romance The Warlike Maiden.*

Palabras clave: *Canción de Mulán*, comparativismo, lírica, mujeres guerreras, romance

Key words: *The Ballad of Mulan, comparativism, lyric, women warriors, romance*

Fecha de recepción: 1/12/2012
Fecha de aceptación: 1/02/2013

Potencia del sueño en Dostoyevski
The power of dream in Dostoevski

V. JAVIER LLOP PÉREZ es catedrático de Filosofía en el IES Juan de Garay de Valencia. Preocupado por la metafísica, es autor de numerosos artículos publicados en revistas especializadas y del libro *Rilke y la muerte* (Valencia, 2010).

Resumen: En *El sueño de un hombre ridículo* aparecen, condensados, muchos de los temas fundamentales de la obra de Dostoyevski. El cuento gira en torno a un "sueño", presentado como portador de sentido para la vida humana.

Abstract: *In The dream of a ridiculous man appears, condensed, the main topics of Dostoevski's work. The story deals with a "dream" that gives sense to the human life.*

Palabras clave: nihilismo, subjetividad, sueño
Key words: *nihilism, subjectivity, dream*

Fecha de recepción: 15/12/2012
Fecha de aceptación: 20/01/2013

Autoficción: conciliaciones improbables de Cioran y Maxime Roussy

The autofiction: conciliations improbables: Cioran & M. Roussy

SIMONA MODREANU es catedrática de Literatura en la Universidad Alexandru Ioan Cuza de Iasi (Rumanía). Es autora de obras como *Le Dieu paradoxal de Cioran* o *Eugène Ionesco ou l'agonie de la signifiante*. *La Torre del Virrey* agradece a la autora el permiso para la publicación de esta ponencia, 'L'autofiction: improbables rapprochements: Cioran et Maxime Roussy', pronunciada en la Universidad de Montréal (Canadá). Todas las notas son del traductor.

Resumen: La lectura de Emil Cioran siempre resultará un oficio paradójico y fragmentado. A esta lectura se le añade una reflexión sobre la identidad y los múltiples yoes que nos caracterizan y que acaba asumiéndose de igual forma en las obras del escritor canadiense Maxime Roussy. El encuentro entre literatura ficcional y filosofía, o en el caso cioraniano, pensamiento lúcido-crítico, intenta ayudar a dilucidar esta cuestión.

Abstract: *Emil Cioran's reading always will turn out to be a paradoxical and fragmented trade. To this reading a reflection is added on the identity that characterize us and that it ends being assumed of equal form in the works of the Canadian writer Maxime Roussy. The meeting between fictional literature and philosophy, or, in the cioranian case, lucid thought, tries to help to explain this question.*

Palabras clave: autoficción, Cioran, Maxime Roussy, filosofía, literatura, identidad

Key words: *autofiction, Cioran, Maxime Roussy, philosophy, literature, identity*

Fecha de recepción: 20/05/2012
Fecha de aceptación: 31/10/2012

Logros de la cultura: Modernidad y efectos colaterales *Achievements of culture: modernity and collateral effects*

DIEGO SÁNCHEZ MECA es catedrático de Filosofía Contemporánea en la UNED. Dirige la edición de las *Obras completas* y los *Fragmentos póstumos* de Friedrich Nietzsche. Es autor, entre otros libros, de *Modernidad y romanticismo. Para una genealogía de la actualidad* (Tecnos, Madrid, 2013). Este es el texto de una conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía de la Universitat de València el 23 de abril de 2013.

Resumen: Para comprender el sentido de nuestra época actual, entender sus tendencias, cómo se han originado y cómo se han configurado sus planteamientos y sus problemas, cuáles son sus metas y, en definitiva, cuál es su dinámica, tendríamos que fijarnos, ante todo, en qué es propiamente lo que caracteriza y diferencia a nuestro presente de su pasado más inmediato que es la modernidad.

Abstract: *To make sense of our present age, understand its trends, how they were originated and how they have shaped their claims and their problems, what are their goals and, ultimately, what are their dynamics, we would need to look primarily at just what is it that characterizes and differentiates our present of his immediate past, that is modernity.*

Palabras clave: modernidad, postmodernidad, Ilustración
Key Words: *modernity, postmodernitt, Enlightenment*

Fecha de recepción: 23/04/2013
Fecha de aceptación: 03/05/2013

La serpiente como arquetipo del veneno y la medicina

The serpent as an archetype of venom and medicine

Me siento una hechicera que escribe para ser feliz *I feel like a sorceress who writes to be happy*

Con el nombre de Virginia López Domínguez, VIRGINIA MORATIEL (Buenos Aires, 1954) ha sido profesora de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid durante treinta años, traductora y ensayista, especializada en el Idealismo alemán. En 2008 abandonó la docencia para dedicarse de lleno a la literatura, adoptando su actual nombre. Sus últimas obras son *El Tacuaral* (Premio Cáceres de novela corta, 2010) y *Artimañas. 11 trampas para cazar lectores desprevenidos* (cuentos publicados por Ediciones Xorki, 2012).

Resumen: Virginia Moratiel escribe para ser feliz. La creación literaria es para ella el espacio donde puede experimentar con mundos y personalidades dispares en completa libertad. Este juego camaleónico le lleva a empatizar con lo otro y los otros. En este perderse y volverse a encontrar, nos dice, ayuda el arte a que uno mismo encuentre su lugar.

Abstract: *Virginia Moratiel writes to be happy. In the sphere of the literary creation she finds the space to the free playing with different worlds and personalities. The art can help us, she says, losing and finding ourselves, to find ourselves.*

Palabras clave: juego, libertad, máscaras, encontrarse

Key Words: *game, freedom, masks, find yourself*

Fecha de recepción: 1/12/2012
Fecha de aceptación: 15/01/2013

LUZ ÁLVAREZ es licenciada en Filología inglesa y en Psicología. En paralelo al trabajo como profesora de Enseñanza Secundaria, ha desarrollado su interés por la escritura y la lengua tanto a través de la redacción y traducción de artículos de psicología y literatura como de la escritura narrativa. En 2005 obtuvo el premio *Leer es vivir* de literatura juvenil y su última novela, *Alba de Montnegre*, fue galardonada con el premio Lazarillo de creación literaria 2007. Se dedica a la práctica y el estudio del yoga y de la filosofía oriental desde hace doce años.

Resumen: A lo largo del tiempo, la serpiente se ha configurado tanto en la cultura como en la mente humana como poderoso símbolo de vida y muerte. Conectada con la parte femenina de la consciencia, la serpiente es percibida como repelente y temible, al tiempo que admirada. Señora en el arte de la seducción, es arquetipo de sabiduría, intuición y creatividad, también de la traición. A causa de sus poderes curativos, se ha convertido en emblema de la medicina. Hoy en día, diferentes investigadores han probado que su veneno contiene varias sustancias curativas.

Abstract: *Through the years, the snake has been configured in culture and in the human mind as a powerful symbol of life and death. Connected with the Earth and the feminine part of the consciousness, the serpent is felt not only as beautiful but also repellent, feared but, at the same time admired. Mistress in the art of seduction, she is the archetype of wisdom, intuition and creativeness, but also of treachery. Because of her curative powers, she has become the emblem of Medicine. Nowadays, it has been proven by scientists that her venom contains several curative substances.*

Palabras clave: espiritualidad, medicina, Epidauro, reconexión, hierofanía

Key Words: *spirituality, medicine, Epidaurus, reconnection, hierophany*

Fecha de recepción: 10/01/2013
Fecha de aceptación: 12/02/2013

Normas de estilo y publicación

La *Torre del Virrey* se hará cargo, con vistas a su publicación, de los ensayos enviados a propósito y concebidos preferentemente en alguno de los siguientes ámbitos de los Estudios Culturales:

American Memory
Análisis del discurso
Antropología filosófica
Antropología literaria
Arqueología del saber
Estudios sobre la frontera
Comunicación intercultural
Consumo productivo
Crítica arquetípica
Crítica literaria feminista
Cultura cyborg
Cultura visual
Culturología
Deconstrucción
Ecología de la cultura
Écritica fémíne
Estudios Culturales
Estudios gays y lésbicos
Estudios mediterráneos
Estudios poscoloniales
Estudios queer
Estudios sobre la diáspora
Estudios sobre la performance
Estudios sobre la traducción
Estudios sobre los prejuicios y los estereotipos
Ética de la literatura
Etnopsicología
Fashion Theory
Film Studies
Frauen Literatur
Gender History
Historia de las mentalidades
Historia de las ideas
Historia de los conceptos
Historicismo
Humanidades
Imaginación material
Imagología
Jewish Studies
Mediología
Metaforología
Metahistoria
Microhistoria
Mitocrítica
Multiculturalismo
Music Studies
Neohistoricismo
Nueva historia cultural
Política cultural
Poshumano
Realidad virtual
Rizomática
Semántica histórica
Subaltern Studies
Teoría crítica
Teoría de la corporeidad
Teoría de la fotografía
Women Studies
Xenología

1. Las NORMAS DE ESTILO Y PUBLICACIÓN de *La Torre del Virrey* nacen de una necesidad doble: ahorrar tiempo y fijar un canon de escritura y lectura tanto para los autores de nuestra revista como para su público. Una obligación del escritor, aunque sea la última, es pensar en el lector. En su nombre, el respeto a estas normas es una petición y casi una exigencia. Ninguna de ellas es insalvable, creemos, a la hora de reconsiderar lo escrito con vistas a ser corregido y publicado. Reconsiderar la escritura es la única consigna que haría prescindible cualquier norma. Sin embargo, con el fin de anticiparnos a la tentación de las evasiones, presentamos las siguientes y sencillas directrices.

2. *La Torre del Virrey* publicará todos los textos en lengua castellana. Las citas en otras lenguas, salvo que sirvan de lema o *motto* al texto, deberán ir acompañadas de su traducción. El autor respetará, en consecuencia, las normas de uso convenidas por la Real Academia Española. Fuera de la academia, desde el principio nos ha orientado la máxima de Valéry: la sintaxis es una función del alma. También recordamos que estilo, famosamente, es economía. La inteligencia del lector es más rápida que el ojo y el oído se anticipa a la inteligencia. Así como evitamos, en general, toda redundancia, es preciso evitar, en particular, al argumentar, las notas a pie de página numerosas y extensas. La mayoría de las citas así anotadas, por necesidad editorial, debe ir incorporada al cuerpo del texto y las referencias más frecuentes pueden abreviarse con las iniciales de la obra y el número de página.

3. Todos los textos, necesariamente originales, se enviarán solo por correo electrónico a info@latorredelvirrey.es con un título en inglés y castellano exclusivamente, un resumen de su contenido (de 5 a 10 líneas) en inglés y castellano, una serie de palabras clave (no más de cinco ni menos de tres, también en inglés y castellano) y una breve nota curricular. Se recomienda una extensión máxima de 30.000 caracteres (con espacios) para los envíos. El texto, como documento de Word, con interlineado sencillo, se presentará con letra de tamaño 13, de tamaño 11 para las citas y notas a pie de página, sin separación entre los párrafos, sangrados en la primera línea a menos que contenga numeración o epígrafes, escritos en versales. La fuente para alfabeto latino es Georgia. Los pasajes omitidos en las citas se indican con puntos suspensivos entre corchetes. Las citas que tengan más de cinco líneas irán en párrafo

aparte, de letra 11 y con sangría en la primera línea cuando no sea una continuación textual. Los números de las notas en superíndice se colocan después de la puntuación. Se usan siempre los guiones largos. El estilo de la fuente es siempre normal (sin negrita); ha de reservarse la cursiva para los conceptos, extranjerismos y títulos de obras (véase el modelo de cita). Las citas incluidas en el cuerpo de texto irán entrecuilladas con comillas dobles. Las notas a pie de página serán numeradas correlativamente. La manera de citar será la siguiente:

- Para los libros: E. W. SAID, *Representaciones del intelectual*, trad. de I. Arias, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 29-30.
- Para las ediciones: *Rethinking CLR James*, ed. de G. Farred, Blackwell, Cambridge (Mass.) & Oxford, 1996.
- Para las obras conjuntas: G. DELEUZE y F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Minuit, París, 1980.
- Para los capítulos de libros o artículos: CLR JAMES, 'Dialectical Materialism and the Fate of Humanity', *Spheres of Existence*, Allison & Busby, London, 1980 / ANTONIO MARTÍN CABELLO, 'Dick Hebdige y el significado del estilo', *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 11 (2012/1), pp. 37-46. Las comillas del título de los artículos son inglesas o simples.
- La bibliografía adicional incluirá solo las referencias no mencionadas ya en las notas a pie de página.

4. Las colaboraciones gráficas (fotografías, reproducciones de grabados, pinturas, esculturas, etc.) se enviarán preferiblemente en blanco y negro o, en su defecto, en cuatricromía, en formato jpg o tiff, a 300 ppp y máximo tamaño posible. El artista adjuntará una nota curricular y comentará, si lo desea, su obra y la técnica empleada.

5. *La Torre del Virrey* se reserva el derecho a publicar los trabajos recibidos según la revisión ciega y por pares, que juzgarán cada texto sin conocer la identidad del autor, y se pondrá en contacto con los autores lo antes posible. La lista de revisores se publicará anualmente.

AVANCE DEL NÚMERO 14, 2013/2

JOHN DEWEY, *Emerson, filósofo de la democracia*.

JENNIFER RATNER-ROSENHAGEN, *Cruces transatlánticos*.

VÍCTOR PAJUELO MADRIGAL, *Trascendentalismo en Nueva Inglaterra*.

MARNIE BINDER, *Un posible diálogo historicista entre William James y Ortega y Gasset*.

HOWARD G. CALLAWAY, *A. J. Dallas, la Guerra de 1812 y la Ley de Naciones*.

Si en estos tiempos de incertidumbre, temor, escasez, sufrimientos y miserias de todo tipo, alguien me preguntara a bocajarro por qué escribo, contestaría sin vergüenza que lo hago simplemente para ser feliz. Puede que la respuesta parezca superficial o socialmente poco comprometida para aquellos que aún no me han leído, y resulte desconcertante para los que ya saben que mis historias pretenden inquietar, incluso ser desgarradoras, porque están contadas desde la pasión de quien se viste con la piel de sus personajes pero, a la vez, reflexiona arropándose en el bagaje de toda una vida dedicada a la filosofía.

Virginia Moratiel



AJUNTAMENT DE L'ELIANA

www.latorredelvirrey.es

PVP 9 €



97 7188 57 35004