

Thoreau piensa en lagunas, Heidegger en ríos

Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers

Stanley Cavell

El análisis y la intersección entre Heidegger y Thoreau, especialmente en ambas convicciones de vida retirada en la naturaleza, recorre el texto de Stanley Cavell. A través de la poesía de Hölderlin —el poema acerca del río Danubio o “Ister”— se ayuda a entrelazar las obras de ambos pensadores y con ello otorgar una nueva clave de lectura metafilosófica.

The analysis and the intersection between Heidegger and Thoreau, specially in both convictions of life withdrawn in the nature, crosses Stanley Cavell's text. Across Hölderlin's poetry—the poem brings Danube over of the river or “Ister”— helps him to interlace the works of both thinkers and with it to grant a new key of metaphilosophical reading.

*Fecha de envío: 2 de noviembre de 2011
Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2011*

La figura de Freud se ha proyectado en mi trabajo filosófico desde el instante en el que publiqué por primera vez un ensayo sobre Wittgenstein, hace ya más de cuarenta años, cuyo párrafo final alinea a Wittgenstein con Freud, entre otros asuntos, en su propósito de enmascarar la derrota de nuestra auténtica necesidad o de trazar fantasías —Wittgenstein las llama “imágenes”— que nos mantienen cautivos. Esas relaciones están presentes en este capítulo solo de forma implícita, y querría emplear unos minutos introductorios para explicar cómo.

La controversia se planteó en un seminario que ofrecimos Arnold Davidson y yo en la Universidad de Chicago para plantear la cuestión —en la que he querido pensar consecutivamente durante largo tiempo— de si la idea de lo cotidiano u ordinario en el pensamiento de Freud, notablemente tematizada en su *Psicopatología de la vida cotidiana*, publicada en 1900, y la idea de lo ordinario

o lo cotidiano, fundamental en la obra de J. L. Austin y en el último Wittgenstein, tienen recíprocamente algo que aprender. Yuxtapuse ciertos rasgos del texto freudiano sobre la vida cotidiana a otros del escrito de Austin titulado ‘Excusas’, una incansable y meticulosa investigación del repertorio de provisiones que ofrece la lengua para defendernos de aquellos que nos culpan no tan falsa como injustamente, considerando la presencia de varios hechos atenuantes (“He hecho lo que dices que he hecho, pero...”). Ambas obras son estudios sobre actos fallidos, que cada uno de ellos considera (o traduce como) lapsus. Sin evaluar la función de esos temas en el pensamiento de Freud y de Austin, anoto dos asuntos principales en los cuales sus preocupaciones sobre los lapsus humanos se tocan y separan.

En primer lugar, mientras la visión de la humanidad de Freud es como un campo se-

‘Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers’ se publicó en Philosophy the Day After Tomorrow, Harvard UP, Cambridge, 2005, pp. 213-235. La Torre del Virrey agradece al autor el permiso para traducir este ensayo. Todas las notas son de los traductores.

Palabras clave:

- Poesía
- Río
- Laguna
- Existencia
- Filosofar

Key Words :

- Poetry
- River
- Pound
- Existence
- Philosophize

mántico cuyas acciones expresan un significado más amplio del que nos gustaría ser conscientes, la visión humana de Austin es como un campo de vulnerabilidad cuyas acciones implican más consecuencias, efectos y resultados —pero de significado más estrecho— de los que deberíamos ser responsables. En segundo lugar, cuando Austin pregunta por qué la gente, especialmente los filósofos, persiste en no apreciar lo que las palabras cotidianas empleadas revelan sobre ellos, y que se resume en lo que esos conceptos de excusa revelan sobre las complejidades de la conducta humana, su respuesta consiste en decir, entre otras cosas, que somos complacientes, perezosos, impacientes, que nos embriagan exigencias de profundidad que la filosofía debería dejar de lado, mientras que, cuando Freud se cuestiona por qué la gente, incluidos los filósofos, no reconoce el significado de su conducta y discurso cotidiano ni el del esfuerzo que hace para controlarlos, comienza a descubrir el campo entero del psicoanálisis. Si podemos decir que cada uno de ellos alberga, entre sensibilidades aparentemente tan opuestas, un sentido del ser humano en su existencia cotidiana como algo no exactamente vivo en ellos mismos o no despiertos en sus vidas, entonces hemos nombrado una senda de su implicación en las intersecciones y divergencias entre Heidegger y Thoreau, que bosquejaré en lo que sigue, considerando que el desafío de su obra de despertar a los que la encuentran es un temprano punto de concordancia entre ambos. En ese terreno sitúo en su compañía al último Wittgenstein, pensando en su sentido de la criatura humana como, en su crónica inclinación a la filosofía, propensa a un estado de encantamiento, de trance. También a Walter Benjamin le corresponde un hueco aquí, con su percepción del conocimiento del sujeto moderno y de su condición como un sueño que requiere interpretación. Lo tomo como una imagen de esa propensión humana a, digámoslo así, exiliarse a uno mismo de su vida y su lenguaje, una maravillosa formulación de la imagen de Emerson en el inicio de su ensayo ‘Experiencia’: “El sueño nos pesa durante toda la vida en los ojos, como la noche se cierne todo el día en las ramas de la higuera”.

En el prefacio a mi pequeño libro sobre *Walden*, publicado en 1972, digo: “Me doy cuenta de que emparejo algunos de los conceptos en los que insisto —por ejemplo, los de extrañamiento, maestro, lo cotidiano, amanecer, claro y resolución— con conceptos propios de Nietzsche y Heidegger”.¹ Entonces solo había leído de Heidegger *Ser y tiempo* y no dije nada sobre lo que podría significar “darme cuenta” de esa relación ni por qué invocaba una metáfora de “emparejamiento” para advertirlo, como si las relaciones fueran, o debieran ser, inequívocas al final, aunque al principio fuesen impredecibles. Desde entonces he segui-

do, de vez en cuando, estableciendo relaciones con cada uno de esos escritores, pero lo que me ha llevado a detenerme en Heidegger, específicamente en conjunción con Thoreau, son dos cursos de Heidegger publicados póstumamente en los 80 y traducidos recientemente al inglés, obviamente el volumen titulado *El himno de Hölderlin ‘El Íster’*, impartido en 1942 (imagino) y después *Los conceptos fundamentales de la metafísica* (de 1929-1930, los años inmediatamente posteriores a la publicación de *Ser y tiempo*).² El texto de Hölderlin es un motivo obvio para detenerse, dado que “Íster” es el nombre temprano de un río en particular (o de una parte importante del río Danubio) y “Walden” el nombre de una laguna forestal en particular. Aunque encontramos a cada uno de esos autores hablando del fuego, la tierra y el cielo, así como del agua, no tocamos aquí algunos asuntos de *Walden* que no se encuentran en las preocupaciones de Heidegger ni de Hölderlin en sus textos respectivos: por ejemplo, cómo *Walden* coloca el humo después del fuego, ni cómo en *Walden* la tierra inspira una visión del excremento, ni lo que se oye allí para darle voz al cielo, ni, al seguir la transformación del agua en hielo, cuál es el significado de las burbujas dentro del hielo. En general, no concreto el tiempo que Thoreau se toma en cientos de detalles concernientes a su laguna que no cabrían en una oda o himno, ni concreto tampoco ninguna orientación que esa diferencia de tiempo, o alguna diferencia entre prosa y poesía, pueda adoptar sobre la diferencia en la disposición a reconocer que Hölderlin y Thoreau inspiran, requieren o proporcionan filosofía.

De hecho, en mi libro sobre *Walden* excluí o dejé pendiente la pregunta por lo que se llama o con lo que se convoca a la filosofía. Pero la dificultad de determinar qué es filosofía, o reconocer quién filosofa y quién no, es algo en lo que insisten tanto Thoreau como Heidegger.

La grieta de *Walden* al respecto fue una vez suficientemente famosa, en sus primeras páginas: “Hoy en día hay profesores de filosofía, pero no filósofos”. Es una exigencia que suscita diversas interpretaciones, tal vez más pertinentes porque Thoreau caracteriza en el primer capítulo la filosofía como una “economía de la vida”, una descripción que, en efecto, hace que el conjunto de *Walden* sea declarado una obra de filosofía (pues en conjunto trata de lo que Thoreau considera “economía”), de modo que establece que su autor es un filósofo y, en consecuencia, ofrece sus atributos imprevistos como rasgos por los que un filósofo puede ser reconocido (su morada, su vestido, su obra, sus posesiones, sus compañías, sus lecturas, sus formas de contar, de caminar, de transponerse en las cosas, cosas móviles e inmóviles). Una implicación obvia es que hoy en día los filósofos no sean reconocidos con ese tí-

1 *Los sentidos de Walden*, trad. de A. Lastra, Pre-Textos, Valencia, 2011, pp. 19-20. Véase H. D. THOREAU, *Walden*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Cátedra, Madrid, 2010^o.

2 M. HEIDEGGER, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, ed. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 2009^o; *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*, ed. de J. A. Ciria Coscolluela, Alianza, Madrid, 2010^o.

El desafío de su obra de despertar a los que la encuentran es un temprano punto de concordancia entre Thoreau y Heidegger

tulo, probablemente en modo alguno. Heidegger sugiere lo mismo cuando dice en *Los conceptos fundamentales de la metafísica* que el entendimiento ordinario “no reflexiona en el hecho y ni siquiera puede entender que aquello con lo que la filosofía trata solo se revela a sí mismo en y desde una transformación del *Dasein* humano” (una transformación de nuestra existencia y de cómo concebimos sus posibilidades). *Walden* se presenta explícitamente como un texto sobre crisis y transformación, o metamorfosis: “Nuestro período de muda, como el de las aves, debe ser una crisis en nuestra vida; el somormujo se retira a las lagunas solitarias para pasarlo”. Esta es una de las numerosas identificaciones aceptadas de Thoreau con el somormujo.

A lo que Heidegger se refiere como “preparación” para su transformación (preparación es lo máximo, según él, que la filosofía puede proporcionar) lo llama despertar, un término fundamental también en *Walden*, como anuncia la frase que adopta como epígrafe: “No pretendo escribir una oda al abatimiento, sino jactarme con tanto brío como el gallo encaramado a su palo por la mañana, aunque solo sea para despertar a mis vecinos”. Nada salvo *Walden* mismo podría dar lo que llama un relato sincero de lo que encierra esa frase, de las relaciones entre los conceptos de despertar —de donde amanecer y mañana—, abatimiento o melancolía, jactarse, encaramarse, cantar, visitas de vecinos, escribir, y después decir por qué hay que dirigirse al público de este escrito de esa manera, queriendo decir con ello alegórica o engañosamente, y por qué precisamente con esos conceptos. Pero quiero llamar la atención precisamente sobre el hecho de que todos esos conceptos —conjugados de diversa manera y asociados con otros— desempeñan también una función en los textos de Heidegger. Los principios de mi proyecto sobre la relación mutua entre Heidegger y Thoreau, por tanto, potencialmente entre tradiciones filosóficas conflictivas que solicitan nuestra lealtad (en cualquier caso la mía), tendrán continuidad de una manera más segura si puedo proporcionar el debido asombro sobre el alcance absoluto de la coincidencia, por tanto, de la diferencia significativa, entre ellos.

En *Los conceptos fundamentales de la metafísica* de Heidegger se habla de la alternativa a despertar como “el sueño de las relaciones fundamentales del *Dasein* hacia los seres en la coti-

dianidad”, y formula el despertar como “dejar que lo durmiente se despierte”, donde ese “dejar” da nombre a una relación del ser que forma un mundo, claro privilegio de lo humano. El concepto de *dejar* que las cosas sean lo que son —por así decirlo, dejarlas a sí mismas, pero al mismo tiempo dejando que nos sucedan— es ubicuo en *Walden*, de un modo manifiesto en la acción principal de aprender a dejar Walden (el lugar y el libro, lo que se representa notablemente en el doble concepto de *mo(u)rning*, con y sin u, en un juego de palabras que sugiere que el inglés en sí mismo está siendo investigado).³ Que la mañana de Thoreau signifique tanto amanecer como aflicción significa que lo que considera su anticipación al amanecer de un nuevo día, de un tiempo nuevo, un tiempo siempre más temprano u original, supone al mismo tiempo someterse a lo que Freud llama “el trabajo del duelo”, dejar que el pasado pase, renunciar a él, superarlo, asumir que había llegado el momento de abandonar Walden, sin nostalgia, sin entonar una elegía que le incapacite. La nostalgia es una incapacidad para abrir el pasado al futuro, como si los extraños que nos reemplazarán no fueran a encontrar nunca lo que nosotros hemos encontrado. Esa herencia negativa sería *dejar* algo pobre a los lectores de *Walden*, a los que el autor identifica, entre otras muchas formas, precisamente como extraños.

Ahora bien, un nexo específico entre el despertar y el sueño y preguntar es lo que Thoreau encuentra en el momento en que se describe a sí mismo despertando en Walden, en las frases con las que empieza el capítulo 16, ‘La laguna en invierno’:

Tras una noche tranquila de invierno me desperté con la impresión de que me hubieran planteado una pregunta a la que había tratado de responder en vano mientras dormía: ¿qué?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde? Pero amanecía la naturaleza, por la que todas las criaturas viven, y se asomaba a mis amplias ventanas con un rostro sereno y satisfecho, y en *sus* labios no había ninguna pregunta. Me desperté a una pregunta contestada, a la naturaleza y la luz del día. [...] La naturaleza no responde ni pregunta a nada que nosotros, los mortales, podamos plantear. Hace tiempo que ha tomado una resolución.

La problemática de Heidegger acerca de la pregunta (su modo, como suele en filosofía, de despertar), cae repetidamente bajo sospecha en el texto *Del espíritu* (1987) de Derrida, que también se centra detenidamente en las conferencias sobre el Íster de Heidegger. El texto derridiano reaparecerá en breve. Anoto aquí que en ese capítulo tardío de *Walden*, Thoreau se burla afablemente de las preguntas que había planteado en la primera página: “... si mis conciudadanos no hubieran

³ *Morning* significa “mañana”; se pronuncia igual que *mourning*, “aflicción” o “duelo”.

*Walden es lo que Thoreau
repetidamente llama su relato,
los términos en los cuales se
encuentra a sí mismo responsable,
llamado a rendir cuentas*

hecho preguntas muy concretas sobre mi modo de vida. [...] Unos han preguntado qué tenía para comer, si no me sentía solo, si no tenía miedo; [...] a cuántos niños pobres mantenía”. Habiendo tomado inicialmente esas preguntas como su justificación para “imponer mis asuntos a la atención de los lectores”, afirma ahora que su intento de responder a esas preguntas se ha llevado a cabo mientras dormía; por tanto, mientras logra despertarse, ha de despejar el sentido de esas preguntas (de, digámoslo así, su moralismo). No se niega con ello que deba a sus vecinos un serio esfuerzo para hacerse a sí mismo inteligible. *Walden* es lo que Thoreau repetidamente llama su relato, los términos en los cuales se encuentra a sí mismo responsable, llamado a rendir cuentas. (Todo esto interactúa con la cantidad de términos económicos que configuran su texto, como gráficamente se pone de relieve en el primer capítulo, titulado ‘Economía’). Si se trata de una tarea moral, ¿por qué se parece tan poco a lo que la filosofía entiende por filosofía moral?

Hace unos años me encontré a mí mismo planteándome diversas versiones de esas preguntas y me di cuenta de que dos de los textos filosóficos del siglo pasado que han significado mucho para mí —a saber, *Ser y tiempo* de Heidegger y las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein— pueden presentarse, en alguna o en todas las páginas, como portadores de un mensaje urgente para nuestras vidas, aunque ninguno de ellos plantee explícitamente nada sobre lo que *deberíamos* hacer o dejar de hacer, ni sobre los derechos que se nos niegan, ni sobre los bienes que hemos descuidado compartir justamente. Al leerlos, parece más bien que una exigencia moral a nosotros mismos se nivele por el hecho de filosofar en sí mismo, una exigencia que no serviría de nada estudiar como un tema de ética *por separado*, como si aquello que está mal en nosotros, lo que la filosofía necesita atender, fuera nuestra vida entera (una exigencia que no requiere que en seguida articulemos lo que significa “nuestra vida entera”). Confieso que la primera obra que me hizo sentir esa urgencia filosófica fue la *Introducción al psicoanálisis* de Freud.

Heidegger empieza *Ser y tiempo* con la acusación de que a nuestro *Dasein*, a nuestra existencia humana, no le preocupa en la actualidad (ni durante un tiempo indeterminado) la pregunta por el ser, de que la primera tarea de la filosofía es des-

pertar de nuevo la comprensión del significado de esa pregunta, y parece suficientemente claro que para él no hay nada más urgente de lo que la filosofía pueda encargarse o encargarnos.

Cuando, en las *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein se permite preguntarse “de dónde obtiene nuestra investigación su importancia, puesto que solo parece destruir todo lo interesante, es decir, todo lo grande e importante” (§ 118), su respuesta implica que no sabemos lo que realmente es grande e importante, que hemos perdido el contacto con lo que realmente nos interesa. Cuando dice: “Hemos de darle la vuelta a nuestra investigación, específicamente alrededor del punto fijo de nuestra auténtica necesidad”, la implicación es que aquello a lo que Wittgenstein percibe que hay que darle la vuelta es nuestra vida.

De esa percepción, digámoslo así, de desorientación filosófica o espiritual se sigue que seremos percibidos como si tuviéramos una inestable relación con nuestro lenguaje, que no estamos dispuestos a vivir sabiendo lo que queremos decir ni por qué los demás dicen lo que nos dicen. Heidegger atribuye ese estado difuso y desconcertante a nuestro estar hundidos en la existencia cotidiana, Wittgenstein lo atribuye al ansia o, metafísicamente hablando, a la huida de la vida cotidiana. Emerson describe ese estado de inexpresividad, de palabras que no coinciden con nuestras necesidades, de muchas formas; por ejemplo: “Cada palabra que dicen nos decepciona y no sabemos por dónde empezar a corregirlas”. Ese es un estado que, de una forma más intelectual, o en una filosofía más adecuada, recibe el nombre de escepticismo. Emerson y Thoreau perciben este estado de “no poder despertarse”, o de encarcelamiento espiritual (famosamente descrito en el mito de la caverna de Platón de la que el filósofo debe liberarnos) —de un modo y desde una posición americanos— como el miedo en cada uno de nosotros a liberarnos, algo, por así decirlo, que se produce y es producido por el rechazo a descubrir América. No pueden apelar a los grandes filósofos que se han enfrentado al escepticismo —de una manera más significativa, en mi opinión, Descartes, Hume y Kant— (aunque se refieran repetidamente a ellos), porque esas figuras no son parte de la herencia intelectual del americano corriente y porque son parte del problema y no la solución a nuestro sofoco, parálisis o decepción intelectual.

Cómo podrían *decirnos* que, para entendernos a nosotros mismos, tenemos que darnos la vuelta si el lenguaje que compartimos se ha vuelto ineficaz, una serie de fórmulas hundidas en lo que Emerson llama conformidad y que, entre otras cosas, Thoreau llama negocios (*business*),⁴ algo que Nietzsche, el otro gran lector emersoniano del siglo XIX, llama tempranamente filisteísmo. Thoreau aprendió de Emerson a hacer frases que nos atra-

⁴ El texto original dice: “What Thoreau calls business (business)”. Cavell juega con la etimología de la palabra para enfatizar el estar ocupados en nuestras actividades.

jeran por su belleza o su curiosidad y que, al mismo tiempo, parecen jugar con nuestro deseo de un entendimiento transformador. A veces describe ese proceso como darnos la vuelta (aludiendo a lo que ocurrirá con los prisioneros de la caverna de Platón si van hacia la salida e invocando la idea de darse la vuelta que se encuentra en el concepto de conversión), a veces comenta que necesitamos darnos cuenta de que estamos *perdidos* (eso es, reconocer nuestra perdicción para empezar a encontrarnos a nosotros mismos), a veces nos muestra cómo poner el mundo al revés para reorientarnos.

Ese mundo del revés aparece en el capítulo ‘La laguna en invierno’, en el que, tras haber descrito su despertar, específicamente a una pregunta respondida, Thoreau prosigue:

Entonces acudo a mi trabajo matinal. Primero cojo un hacha y un cubo y voy en busca de agua, si eso no es un sueño. [...] Practico primero una vía de un pie en la nieve y luego otro pie en el hielo, hasta abrir una ventana a mis pies donde, al arrodillarme para beber, contemplo los tranquilos salones de los peces [...] con el brillante suelo de arena igual que en verano [...]. El cielo se encuentra tanto debajo de nuestros pies como encima de nuestras cabezas.

En algún momento, este tipo de escritura descarga el peso sobre nosotros o no. Ni siquiera cuando lo hace en general podemos contar con ello en particular, es decir, contar con que tenga sentido, que nos despierte como a una pregunta respondida (dándonos cuenta de que dudábamos, desconfiábamos), que se lo digamos a alguien más.

Puede que este sea un buen momento, justo después de haber oído la posibilidad de que la búsqueda del agua tal vez sea, o pase por, un sueño, y recordando que el primer capítulo de *Walden* termina con una frase que, entre otras cosas, contiene un río, el Tigris (que Thoreau alegoriza en este caso no como algo transitorio, sino perpetuo, que seguirá fluyendo “cuando la raza de los califas se haya extinguido”), un buen momento para que cruce al otro texto de Heidegger que he mencionado y que motiva estas observaciones, con el título de *El himno de Hölderlin ‘El Íster’*, una de las más extensas e importantes apropiaciones filosóficas heideggerianas de la poesía de Hölderlin.

‘El Íster’ se compone de cuatro estrofas, tres de veinte o veintiún versos, la última de doce (tal vez esté incompleta), setenta y tres versos en total, muchos tan breves como de tres o cuatro palabras, unos cuantos de ocho palabras, y todas las palabras simples, salvo los nombres. No voy a discutir la lectura heideggeriana del poema, es decir, no tengo alternativa alguna que sugerir a sus diversas atribuciones del sentido del poema. El misterio de su comentario es que dota a esas pocas palabras

con la fuerza y la profundidad suficientes para llenar un mundo entero de especulación y realización filosóficas. Sin embargo, capto que el texto de Heidegger no existiría sin el de Hölderlin, como si el texto de Heidegger fuera incapaz de darle a sus propias palabras peso y profundidad sin el de Hölderlin. Y a mí me interesan las palabras de Heidegger. Es la primera vez que las relaciono con las palabras de Thoreau. Aunque no pueda solventar el misterio del interés de Heidegger por Hölderlin leyendo el poema, habrá que tener una idea suya en mente, lo que posibilitaré presentando la primera de las cuatro estrofas.⁵ Gran parte de lo que tengo en cuenta de la lectura de Heidegger procede de esta estrofa:

THE ÍSTER

Now come, fire!
Eager are we
To see the day,
And when the trial
Has passed through our knees,
May someone sense the forests’ cry.
We, however, sing from the Indus
Arrived from afar and
From Alpheus, long have
We sought what is fitting,
Not without pinions may
Someone grasp at what is nearest
Directly
And reach the other side.
Here, however, we wish to build.
For rivers make arable
The land. Whenever plants grow
And there in summer
The animals go to drink
So humans go there too.

DER ÍSTER

Jetzt komme, Feuer!
Begierig sind wir,
Zu schauen den Tag,
Und wenn die Prüfung
Ist durch die Knie gegangen,
Mag einer spüren das Waldgeschrei.
Wir singen aber vom Indus her
Ferngekommen und
Vom Alpheus, lange haben
Das Schickliche wir gesucht,
Nicht ohne Schwingen mag
Zum Nächsten einer greifen
Geradezu
Und kommen auf die andere Seite.
Hier aber wollen wir bauen.
Denn Ströme machen urbar
Das Land. Wenn nämlich Kräuter wachsen
Und an denselben gehn
Im Sommer zu trinken die Tiere,
So gehn auch Menschen daran.

⁵ Cavell sigue la versión inglesa del poema de Hölderlin que aparece en la traducción al inglés de las *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Damos esa versión inglesa y, a continuación, el original alemán y la traducción española cedida por Ediciones Hiperión que pertenece al volumen de *Cánticos* (ed. de A. Ferrer, trad. de J. Munárriz) que verá pronto la luz.

EL ÍSTER
 ¡Ven ahora, fuego!
 Ansiosos estamos
 por ver el día,
 y cuando la prueba
 por la rodilla haya pasado
 se podrá sentir el clamor del bosque.
 Pero nosotros cantamos desde el Indo,
 llegados de lejos, y
 del Alfeo, durante mucho tiempo
 hemos buscado lo que nos conviene;
 sin alas no puede uno
 aferrarse a lo más próximo
 y en derecho
 llegar al otro lado.
 Pero es aquí donde queremos construir.
 Pues son los ríos los que hacen laborable
 la tierra. Porque allí donde crecen las hierbas
 y acuden a aquel sitio
 en verano a beber los animales,
 a ese mismo lugar van los hombres también.

Heidegger anuncia al principio que “el poema poetiza un río” y, específicamente, como en el encabezamiento de la siguiente sección, habla de “poesía himnica que poetiza la esencia de los ríos”. Al cruzar a este texto me anima un pasaje de Heidegger: “Desde la primera estrofa del himno *Íster* [...] comprendemos que los ríos son lugares distintivos y significativos en los que los seres humanos —aunque no solo los seres humanos— encuentran su morada”. La pertinencia del proyecto de construir en *Walden* parece incuestionable, pero mi ánimo al imaginar que las palabras de Thoreau podrían iluminar esas palabras, las que podrían recibir una iluminación suya, se pone a prueba por el párrafo con el que concluye la primera sección del estudio de Heidegger, que empieza así: “Sin embargo, vagamos errantes si juntamos, a nuestra manera extrínseca y descoyuntada, *pasajes* apropiados de ríos y aguas de distintos poemas de Hölderlin para hacernos una idea general de lo que Hölderlin pudo *querer decir con ríos y aguas*”. Aquí hallamos una de las marcas del lado pedagógico y condescendiente de Heidegger que nunca he logrado superar, con sus insinuaciones sobre las profundidades por venir (un lugar no “extrínseco ni descoyuntado”, pero quién conoce la medida de lo intrínseco o lo unido) y una desmoralizante descripción de dónde, si no le sigo, me veré abandonado a mi suerte, buscando sin esperanza y a tientas una idea general de lo que un gran escritor puede haber querido decir con sus temas centrales. Es cierto, Heidegger afirma que *nosotros* vagamos errantes y en su filosofía hay algo que requiere que no se exima él mismo de sus insinuaciones. ¿Confío en ella? Aquí estoy.

La siguiente sección explícitamente pedagógica de Heidegger, llamada ‘Revista’, en la parte inicial, habla de la palabra griega para himno (*hymnos*) del siguiente modo: “significa canción en alabanza a los dioses, oda a la gloria de los héroes y en honor de los vencedores en los certámenes [...]. El *hymnos* no es el *medio* para un acontecimiento ni proporciona el *marco* de la celebración; en su lugar la celebración y la festividad yacen en la narración misma”. Ese familiar giro performativo en Heidegger (lejos de ser extrínseco) habla directamente del tono ambiguo del epígrafe de Thoreau, algo en lo que no me he detenido al introducirlo hace un momento: “No pretendo escribir una oda al abatimiento, sino jactarme...”. Dejando pendiente qué relación propone Thoreau entre su obra y el romanticismo (por ejemplo, si la alusión al poema de Coleridge ‘Abatimiento’ trata de invocar un ejemplo a evitar o reconstituir), ¿por qué advierte que no pretende una oda al abatimiento? ¿Será porque podría ocurrir que, cualquiera que fuese el propósito que imagina, hubiera escrito, sin embargo, esa oda o incluso varios cientos de veces una oda semejante? ¿Es, antes de esto, para preguntar por qué o cómo podríamos hacer algo así como componer una canción, a modo de alabanza, por la victoria de la pérdida espiritual? ¿Será para plantear una pregunta más sobre la relación entre abatimiento y jactancia, por ejemplo, la posibilidad de que, lo que en él es una fijación —su pobreza, su desobediencia civil, su aislamiento, su “revisión de la mitología” (específicamente, la revisión de nuestros principales Testamentos)—, sea para los demás causas de la depresión? Recuerdo que Heidegger consideraba la “melancolía” como el estado de ánimo para filosofar (y su afirmación de que el duelo invade el himno del Íster de Hölderlin), un estado de ánimo con el que podemos imaginar el estado de ánimo de una oda a la promesa de cierto alivio, por así decirlo antes de que la filosofía llegue a captarlo.

Walden compara en una ocasión de un modo notable —aunque implícitamente— un río, o mejor dicho una corriente, con una laguna. Cuando el autor pregunta: “¿Por qué deberíamos rendirnos y dejarnos llevar por la corriente?” (es decir, perseguir lo transitorio que otros instituyen como necesidades), cita la institución de la cena (supongo que tan familiar como formal) y asume las costumbres asociadas de nuestra civilización que se apoyan unas a otras en su texto: grandes casas o graneros que no se ajustan a nuestras necesidades, trabajos fijos que detestamos, muchos cambios de ropa sin ninguna razón, viajes lujosos, guerra, esclavitud, engullir cosas con naturalidad que deberían disgustarnos. Sigue comparando esa imagen de una corriente rápida con lo que llama, en el párrafo anterior, “la perpetua instilación y empapamiento de la realidad que nos rodea”, cuya

imagen es evidentemente una laguna, Walden por ejemplo. Aunque Heidegger advierte tempranamente: “Los ríos pertenecen a las aguas. Cada vez que hagamos un comentario a esa poesía, tendremos que considerar lo que se dice en otras partes de las aguas”, no incluye, que yo recuerde, ningún tipo de agua cerrada, como los lagos tal vez más queridos por el romanticismo inglés.

Heidegger comenta, por supuesto, los versos de Hölderlin “pues son los ríos los que hacen laborable / la tierra”, es decir, hacen que la tierra pueda ararse y podamos establecernos en ella (en lugar de vagar como nómadas). Advierto de paso que el autor de *Walden* se aparta con irritación de su camino para arar un campo de judías. Afirma que preferiría pasar sin ello, pero emprende la tarea “para que algún día sirva para formular una parábola” (cap. 7), es decir, para compartir la autorización de sus propias parábolas circunstanciales sobre instalarse o, como dice también, residir, por tanto, sobre los preparativos para la partida, la aventura, el futuro, y puesto que arar (como instalarse, rendir cuentas, gorjear en su nido, clavar un clavo y cosas así) es uno de sus conceptos para escribir, la escritura para la que prepara es (también) escribir sobre la partida, es decir, con la perspectiva de su muerte, pues lo que está escribiendo es un testamento. (Este pequeño estallido conceptual es una especie de resumen de mi libro sobre *Walden*.)

No hay probabilidad de saber, en tan breves momentos, lo lejos que puede llevarnos la comparación entre el río de Hölderlin y la laguna de Thoreau. Podría parecer implausiblemente trivial o irremediabilmente obvio. Es cierto que ambos ofrecen esos conceptos como instrucciones sobre dónde o cómo vivir, o morar, como ligados al destino de sus naciones: Heidegger, en 1942, toma el *Íster* de Hölderlin como un indicio del destino esperanzador y privilegiado de Alemania y de la lengua alemana; Thoreau, diez décadas antes, luchando contra la desesperación, toma su *Walden* como una revelación sobre los modos en que América no ha llegado a ser ella misma, digamos a encontrar su lenguaje (Thoreau lo llama su lengua paterna), con el que rechazar sus pretensiones en la guerra mexicana, en la migración forzosa de los llamados indios nativos, en su maldición de la esclavitud. Pero las perspectivas contradictorias de esos pensadores surgen en seguida al considerar uno los ríos como “los que trazan el camino de un pueblo”, mientras que el otro considera la laguna como “la perpetua instilación y empapamiento de la realidad que nos rodea” (cap. 2). Empapamiento e instilación son conceptos que articulan el modo que cada uno tiene de lo que el autor llama “aprehender”, esto es, pensar, pensar específicamente en todo lo que culmina en el presente. Cuando el escritor se arrodilla solo en el

hielo (¿en la postura del suplicante?) se enseña a sí mismo a beber de Walden, es decir, a empaparse para recibir lo que le da a beber.

Tal vez la dificultad de medir esas diferencias, aquí como en cualquier otro sitio, no reside tanto en que haya muchas atracciones y repulsiones aparentes en juego, sino en que parece tan fundamental como inviable sopesarlas. Tomemos una coincidencia de ejemplos evidentemente distantes de la política o la epistemología. Heidegger dedica provechosamente la parte más extensa de la primera sección de su texto al verso inicial de tres líneas del himno del *Íster*: “¡Ven ahora, fuego!”. Comenta (con esa inocencia especial que los filósofos cultivan): “Si no fuera por este momento tan cotidiano [entendiendo ese momento por el amanecer] no habría días. Aún así, invocar explícitamente *Ven ahora* al que viene, al sol naciente, es un acto fútil y superfluo”. Como Thoreau, al inicio del primer capítulo, tratando “de contar cómo he deseado emplear mi vida”, enumera, entre otras muchas tareas, intentar “oír lo que había en el viento”, esperar “al atardecer en lo alto de una colina a que cayera el cielo para captar algo”. Junto a esas actividades, o implicada en ellas, incluye la tarea de “anticiparse no solo a la salida del sol y al amanecer, sino, si es posible, a la propia naturaleza”. Un poco más adelante en ese párrafo reconoce: “Es verdad que nunca he ayudado [*assisted*] al sol a salir materialmente, pero, sin duda, era de suma importancia estar allí”. (“Asistir” [*To assist*] a un acontecimiento social —por ejemplo a una obra de teatro— es un término pasado de moda para hacerse presente. La importancia de su observación, como en otras partes, reside en mostrar que puede hacer del amanecer un acontecimiento comunitario incluso cuando lo que se llama religión lo ha olvidado. Observo que la palabra “asistencia” contiene etimológicamente la idea de estar al lado, por tanto, ayudar. Esto tendrá una resonancia mayor.) “Ayudar al sol” forma parte del tema de Thoreau de “hacer un día de ello”, de rechazar vivir una vida que no considere suya, es decir, en el tono de Thoreau, sería como decir con palabras de Heidegger: “Si no fuera por este momento tan cotidiano [ahora la ayuda de Thoreau al sol] no habría días”.

Heidegger dice del verso de Hölderlin “¡Ven ahora, fuego!” que es una llamada y “la llamada dice: nosotros, los convocados, estamos preparados. Y algo más se halla oculto en esa llamada:

*Ser y tiempo de Heidegger y las
Investigaciones filosóficas de
Wittgenstein pueden presentarse,
en alguna o en todas las páginas,
como portadores de un mensaje
urgente para nuestras vidas*

estamos preparados y lo estamos solo porque nos llama el mismo fuego por venir”. La anticipación de Thoreau es un ejemplo de estar preparados, algo que tematiza como levantarse cada día más temprano: el trabajo matutino. Heidegger percibe el matiz de lo temprano en los conceptos de anticipación, amanecer y mañana de una manera más elaborada en la poesía de Georg Trakl, que (en relación con el ensayo heideggeriano ‘La lengua del poema’) Derrida retoma en *Del espíritu*, donde se refiere a la idea de buscar una mañana aún más matutina, algo en lo que insiste, pero que, creo, no persigue. Hasta dónde podría llevarnos una ocasión plena se advierte en las maravillosas líneas que cierran *Walden*: “Queda más día por amanecer. El sol no es sino una estrella matutina”, su reescritura de lo dicho por Emerson: “Tendremos un nuevo amanecer a mediodía”.

El concepto de llamar como una manera de preguntar por los nombres dados a las cosas y dar nombre a una vocación impregna la obra de Thoreau. Específicamente, Thoreau parece interpretar el anticiparse a la naturaleza al anunciar: “El universo responde constante y obedientemente a nuestras concepciones”, lo que he tomado como un resumen burlesco del idealismo kantiano y su prole, lo que implica una disputa sobre cómo obtener los conceptos puros (digamos, del entendimiento). Esto es, podemos conseguir que el mundo llame casas a lo que son prisiones, necesario a lo que es un mero lujo, accidentes (como la muerte de varios trabajadores que construyen las vías del tren) a lo que no son accidentes, sino sucesos inevitables de nuestro modo de vida. Cuando Thoreau pregunta: “¿Cuál es la cama verdadera?”, está burlándose de un modo similar de la imagen platónica según la cual la cama verdadera no era la cama en la que dormíamos y, al mismo tiempo, de nuestra incapacidad para reconocer que la cama en la que realmente dormimos puede que no sea más que una imagen arbitraria de lo que necesitamos que sea una cama.

La frase de Heidegger: “El río determina el lugar donde los seres humanos moran sobre la tierra”, con “laguna” sustituyendo a “río”, podría ser un epígrafe de *Walden*. Es la glosa de Heidegger al verso de Hölderlin: “Pero es aquí donde queremos construir”. Relativamente pronto en *Walden* (al final del cap.2), el autor dice, en algún lugar alrededor de la laguna: “Aquí empezaré a minar”, es decir, a preparar el terreno para su casa. El contexto de Thoreau es el párrafo en el que declara que su cabeza es manos y pies, y añade: “Mi instinto me dice que mi cabeza es un órgano para excavar [...] y con ella minaría”, otra identificación de su escritura con los detalles de la construcción y los preparativos para construir. (Recuerdo las instrucciones de Heidegger, al inicio de *Ser y tiempo*, respecto a que “el *Dasein* es el mío cada vez en

esta o aquella manera de ser”. ¿Pensaremos que Thoreau propone el verbo “minar” para dar nombre al acto de hacer mi ser “mío”,⁶ mis posibilidades, mi camino en el mundo? Pero ¿lo veríamos sin la insinuación de Heidegger? ¿Por qué no, si Thoreau lo vio?)

Hölderlin precede el nombramiento de su lugar con los versos: “Sin alas no puede uno / aferrarse a lo más próximo / y en derechura”. El “pero” en la frase de Heidegger “pero es aquí donde queremos construir” sugiere que, sea como quiera que suceda con las cosas aladas, con seres humanos y con sus pies y manos, la proximidad no tiene que ver con aferrarse, sino con morar. Unos capítulos más adelante, Thoreau recurre al momento de descubrir el lugar donde “el sabio excavaría sus cimientos” y pregunta: “¿Qué tipo de espacio es el que separa a un hombre de sus semejantes y le hace solitario?” (recuperando el viejo tema emersoniano de la distancia y el punto en el que las almas se tocan). Dice entonces: así declara: “Más cerca de las cosas se halla el poder que moldea su ser. *Junto* a nosotros se cumplen continuamente las leyes superiores. *Junto* a nosotros no está el hombre al que hemos contratado, con el que tanto nos gusta hablar, sino el trabajador cuya obra somos nosotros” (cap. 5). Esto se presenta como su respuesta en el sentido de que “en gran medida solo permitimos que circunstancias exteriores y transitorias determinen nuestras oportunidades”, nuestro día, nuestro sustento, nuestras excusas, nuestras escapadas, nuestros amigos y enemigos. En palabras de Heidegger: “Lo nuestro es lo más remoto”.

Estar junto a algo es una cuestión, por tanto, de aplomo o postura de la existencia, de asistencia, que no puede determinarse ni medirse por ningún lugar, pues es la señal de que estamos en casa en el mundo, una casa como podría serlo para las extrañas criaturas de las que Thoreau tiene visiones al inicio del libro (“He viajado mucho en Concord y, en todas partes, en las tiendas, las oficinas, los campos, me ha parecido que sus habitantes estaban haciendo penitencia de mil notables maneras”). No está hablando aquí solo de los demás, sino también confesando su propia extrañeza y sobre todo cómo los demás confiesan o expresan la suya. El libro de Heidegger sobre el himno del Íster considera que el texto de Hölderlin localiza la obra de llegar a ser una casa como “el encuentro entre lo extraño y uno mismo como verdad fun-

*Hasta dónde podría llevarnos
una ocasión plena se advierte en
las maravillosas líneas que cierran
Walden: “Queda más día por
amanecer. El sol no es sino
una estrella matutina”*

damental de la historia”. El río poetiza al ser humano porque, al proporcionar “la unidad de la localidad y viaje”, oculta y revela el ser del *Dasein* y se convierte en “casero”, hogareño, podríamos decir incluso doméstico. (Heidegger incide en la idea del término alemán *unheimlich* que identifica la idea de lo extraño con la negación de lo que hay en casa). La palabra que en *Walden* mantiene de algún modo esa unidad, en su primer párrafo, es “residente”, el que vive cada día, en cualquier lugar y en ninguno, como una tarea y un acontecimiento. He llamado a ese estado, al hablar de la idea emersoniana de abandono, migración esencial del ser humano, un rasgo pertinente en un pensador americano de la democracia que desea tener un fundamento filosófico.

El término de Heidegger para la actitud de mantener la unidad de localidad y viaje es “estar en medio”, entre dioses y humanos. Esto es a lo que Heidegger llama semidioses y, puesto que tanto los poetas como los ríos están en medio, ambos son semidioses. La palabra de Thoreau para estar en medio es estar interesado. También Heidegger, en otra parte, retoma ese registro de lo que está en medio, *inter-*. Pero en Thoreau la palabra participa disruptivamente en la cantidad de términos económicos que he observado que su texto pone en movimiento, ya que, en contraposición a lo que comúnmente se entiende por economía, el interés de Thoreau da nombre a un impuesto o a un desplazamiento además de a una inversión. Llevé tan lejos esto en mi libro sobre *Walden* que relacioné su concepto de interés con el que, en traducciones del *Bhagavad-Gita* (una obra citada en *Walden*), se llama desafecto.

¿Hace falta un semidiós para aprender y ejemplificar el intervalo de estar en medio? Percibamos al menos que el autor de *Walden* se identifica con la laguna del mismo modo que Heidegger lo hace con el río. En el capítulo 9, llamado ‘Las lagunas’, Thoreau hace constar que aun habiendo contemplado *Walden* casi diariamente durante más de veinte años, su existencia pura sigue impresionándolo, es decir, el mismo lago de montaña, empapador, revitalizador, sus alrededores, y sigue: “Veo su rostro cruzado por la misma reflexión y casi podría decir: *Walden*, ¿eres tú?”. Observa su reflejo en la laguna. ¿Es él? Dice que casi podría decir: tal vez no esté seguro de su derecho a la alabanza, a entonar un himno; o tal vez en ese momento se haya quedado sin palabras.

¿Qué relación propongo entre Heidegger y Thoreau cuando digo de Thoreau, como hago en aquel temprano libro mío, que él es su propio Hölderlin? Esto da por sentado, aparentemente, que Thoreau es también su propio filósofo, lo que implicaría, según Heidegger, que poetiza y filosofa lo que poetiza. ¿Hay en *Walden* lo que Heidegger llama conceptos filosóficos, ejemplos de los cuales, en

Los conceptos fundamentales de la metafísica, considera “muerte, libertad y nada”?

La atención de Heidegger a cómo hay que tomar los conceptos en cuestión no recurre a un listado sistemático de conceptos filosóficos o metafísicos. ¿Dan nombre especialmente los términos “más cercano”, “más temprano”, “entre”, “morar”, “pasar el tiempo” y “construir” a conceptos filosóficos? Reconozcamos que lo que los hace filosóficos es el rasgo determinante en la explicación de Heidegger, que entenderlos requiere una transformación de nuestro *Dasein*, de nuestra existencia. En principio, cualquier concepto que se emplee de tal modo que precise de esa transformación podría considerarse filosófico. Si *Walden* es, como parece insistir en todas partes, un relato de entendimiento transformado, cualquiera de sus palabras podrían ser filosóficas. Sería una transformación de nuestra relación con nuestro lenguaje y con ello —o a causa de ello— una transformación en nuestra relación con el mundo.

Cuando Wittgenstein dice en *Las investigaciones filosóficas*: “Lo que hacemos es devolver las palabras de su uso metafísico al cotidiano”, está hablando de esa transformación en nuestra relación con las palabras y el mundo. Pero en su caso, como en el caso de la práctica filosófica de J. L. Austin, se deduce que no hay conceptos peculiarmente filosóficos, que requieran o tengan derecho a una comprensión extra-ordinaria, lo que de algún modo quiere decir que tampoco existen conceptos ordinarios, exentos de carga filosófica.

Cuando Emerson define el pensamiento como una transfiguración y conversión de nuestras palabras (como en las páginas iniciales de ‘El escolar americano’), palabras tradicionalmente filosóficas colaboran con otras civiles, palabras familiares en filosofía como “experiencia”, “impresión”, “forma”, “idea”, “necesidad”, “accidente”, “existencia”, “reserva”. La idea aquí no es tanto negar que haya conceptos filosóficos como afirmar, aunque con cierta ironía, que un americano pueda emplearlos. Heidegger dice que los conceptos filosóficos son *indicios* de un significado ulterior. Wittgenstein dice que en la filosofía los conceptos se subliman a sí mismos. Derrida dice que se acechan a sí mismos. ¿A quién creer?

Si puede haber religión sin religión, ¿puede haber filosofía sin filosofía? ¿Acaso no lo desean Wittgenstein y Heidegger en cierto modo? ¿Es esa una propuesta razonable para lo que Thoreau promulga?

Volvamos un momento al cruce entre Heidegger y Thoreau respecto a la cuestión de dejar estar las cosas como condición para conocerlas. En alguna otra parte los he relacionado en este punto con el planteamiento, o desafío, de Wittgenstein, de que “la filosofía deja todo como está”, un planteamiento abiertamente, para algunos oídos,

6 En inglés, “to mine” (minar) se escribe igual que el pronombre posesivo “mine” (mío).

conservador. Pero si Wittgenstein da nombre con ello a una tarea filosófica, entonces, a la luz de otros planteamientos para dejar o permitir, podríamos ver a Wittgenstein detectar y resistir la tendencia crónica de la filosofía a la violencia, violencia principalmente hacia lo ordinario, en su tratamiento del lenguaje ordinario, contrario a dejar que hable, habiendo decidido de antemano que es cuanto menos vago y engañoso. Heidegger también percibe violencia en la asociación de conceptos de la filosofía clásica con captar y sintetizar. ¿Encuentra Wittgenstein en Heidegger a un compañero en este punto?

En *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, Heidegger se extiende, en un esfuerzo por caracterizar lo humano y lo que llama mundo, en las diferencias entre el hombre como constructor del mundo, los animales como pobres de mundo y las piedras como carentes de mundo. Por ese camino observa pronto: “Hay [...] una pregunta importante y fundamental aquí: ¿podríamos transponernos [versetzen] en animales? A duras penas somos capaces de transponernos en otro ser de nuestro mismo tipo, en otro ser humano. Entonces ¿qué ocurre con la piedra? ¿Podríamos transponernos en piedra?”. Heidegger considera que esta pregunta fundamental es metodológica. ¿De qué modo es fundamental? ¿Cómo podemos localizarla?

Comparemos esto con las *Investigaciones* de Wittgenstein:

¿De dónde nos viene *tan siquiera la idea* de que seres, objetos, puedan sentir? ¿Me ha llevado a ella mi educación haciéndome prestar atención a los sentimientos que hay en mí y transfiero luego la idea a los objetos que están fuera de mí? [...] No transfiero [übertrage] mi idea a piedras, plantas, etc. [...] Mira ahora una mosca revolotear y en seguida esa dificultad desaparece y el dolor parece poder agarrar aquí, donde antes todo era, por así decirlo, demasiado liso para él (§§ 283, 284).

Aquí, la idea de pasar al otro se ve motivada por el paso previo en el que consideramos primordial nuestro propio caso. ¿Qué vuelve a ese paso, en apariencia tal vez obvio, fundamental? La importancia que hallo en explicitar este asunto reside en que tomar el caso de uno mismo como dado, del cual se transfieren conceptos a otros, es decisivo en el retrato del progreso del escepticismo respecto a otras mentes. La idea de la transferencia aquí, o de la transposición en la discusión de Heidegger, queda, por tanto, bajo sospecha filosófica. El cumplido de Heidegger sobre nuestro ser, “a duras penas somos capaces de transponernos en otro ser de nuestro mismo tipo, en otro ser humano”, es parte de lo sospechoso. Me parece una indicación,

algo así como una conciencia intelectual culpable, de que está evitando el problema del escepticismo. (Tal vez Heidegger heredase esa evitación de Husserl.)

Y qué diremos de Thoreau, como cuando, por ejemplo, se describe a sí mismo, en lo que considera un bonito juego con un somormujo en la laguna, intentando durante más de una hora predecir la dirección del ave y anticiparse a sus zambullidas, un pasatiempo que el autor describe diciendo, entre muchas cosas: “Mientras él pensaba en algo, y trataba de adivinar su pensamiento” (cap. 12). Aquí recoge el problema del otro tomando una dirección opuesta a la que suelen tomar los filósofos, dejando que le provoque para aprender algo sobre sí mismo en ese encuentro: no es el otro quien alza la primera barrera a mi conocimiento de él o ella, sino yo mismo. La dirección se confirma pronto en el recuento de sus perspectivas de “negocio” en Walden (anticiparse a la naturaleza, ayudar al sol, esperar a que el cielo caiga), cuando descubre que no es probable que sus conciudadanos le ofrezcan un oficio: “Me volví con mayor determinación que nunca a los bosques, donde era más conocido” (cap. 1). ¿Confío en estas ocurrencias de Thoreau? Las atesoro.

Pero ¿qué valor tienen los apuntes nativos de Thoreau, o gemas locales (aunque podríamos ir a desenterrar muchas de ellas), digamos en el mercado internacional? ¿Qué tiene de bueno ese testamento, o legado, o qué hay de malo en él, comparado con los legados, principalmente el de Heidegger entre ellos, que Derrida hace ademanes de heredar o desheredar al cierre de *Del espíritu*? Bueno, en cierto aspecto, puesto que las sensibilidades políticas de Heidegger (¿las llamaremos así?) no inspirarán demasiada confianza al que se inclina por la democracia, digamos, al inmigrante, un pensador que, como en el caso de Thoreau, rivaliza, yo diría que extrañamente, con muchas de las configuraciones filosóficas de Heidegger, aunque se separa de sus sensibilidades políticas, es una curiosidad notable, que me alienta, como cuando, volviendo a los ríos de Heidegger que labran la senda histórica de un pueblo, recuerdo la advertencia de Thoreau: “Toda senda, salvo la vuestra, es la senda del hado” (cap. 4), habiendo dicho: “Con gusto sería también reparador de vías en cualquier lugar de la órbita de la tierra”, queriendo decir, en mi opinión, no que quiera reparar las vías en las que estamos, sino que nos repararía, a cada uno de nosotros, en una vía diferente, la que hemos perdido, y al mismo tiempo en una manera diferente de pensar sobre las sendas y el destino.

No seguiré aquí considerando la discusión siguiente de Heidegger del concepto de hogar, citando las apropiaciones interpoladas de Heidegger de la Oda al Hombre de la *Antígona* de

Sófocles, que contiene el gran verso (más o menos en la versión de Heidegger): “Muchas son las maravillas, pero nada más extraño que el ser humano”, de donde toma los versos en los que el coro expulsa al hombre extraño de su hogar, ni lo alinearé con la crítica de Derrida al texto de Heidegger sobre el Íster como intento de descristianizar y, de ese modo, heredar la poesía de Georg Trakl, en cuyos términos Heidegger invoca el concepto del espíritu como llama. Tampoco confrontaremos esas ideas con el relato de Thoreau de colocar los ladrillos para su chimenea (en el cap. 13 de *Walden*, llamado ‘Calentar la casa’), donde Thoreau manifiesta despreocupado su sorpresa, al limpiar los ladrillos, por lo que llama “bautizar un nuevo hogar”. La formulación de Thoreau pone en cuestión si esa importante tarea tiene que ver con la cristianización, la descristianización o ambas.

Concluyo preguntando si sabemos cómo equilibrar la extraña jovialidad de Thoreau con su profunda seriedad. O, en otro registro que probablemente equivalga a la misma cuestión —que concierne a muchas de las citas que he aducido en este capítulo—, si esos pensamientos deberían ser bienvenidos en una ambiciosa aula de filosofía, en lo que Emerson llama estas rocas desoladas, un lugar que a veces también llama América.

Heidegger incluye en los primeros párrafos de *Los conceptos fundamentales de la metafísica* una meditación sobre un fragmento del escritor romántico alemán Novalis que dice: “La filosofía siente verdadera nostalgia del hogar, un deseo de estar en casa en todas partes”. Si, por un momento, un filósofo serio que respete, o desee heredar, la tradición filosófica inglesa posterior a Kant, o posterior a la intervención de Frege y Russell, suspendiera su sentido de lo indecoroso de este procedimiento, ¿podría reconsiderar a esta luz uno de los fragmentos más conocidos de las *Investigaciones* de Wittgenstein? (§ 116): “Cuando los filósofos usan una palabra —*conocimiento, ser, objeto, yo, proposición, nombre*— y tratan de captar la *esencia* de la cosa, ¿hemos de preguntarnos si esa palabra se usa efectivamente de ese modo en el lenguaje en el que tiene su hogar?” (El término que usa Wittgenstein aquí para hogar es *Heimat*.) Con esto quiero decir que ese filósofo podría reconsiderar que si, en la articulación de Wittgenstein, la tarea de la filosofía se convierte —como la frase siguiente pone de relieve— en “devolver las palabras de su uso metafísico al cotidiano”; si se convierte en un proceso de infinitos desafíos a las expresiones de nuestras vidas, alienadas o alejadas de casa, necesitadas de retorno, y si las tareas de la filosofía han de compararse (no identificarse) con terapias, entonces ¿se vería obligado a hablar del filosofar de Wittgenstein como un estudio de la nostalgia?

No hará falta decir —¿no es así?— que si ese comentario es lo *único* que tenemos en cuenta de la obra de Wittgenstein, entonces no dejaremos que inspire nuestro filosofar. Tampoco hará falta decir que, si siempre evitáramos concebirla así, estaríamos condenados a malinterpretar ese filosofar.

*Traducción de Sergio García Guillem
y Núria Molines Galarza*

Agencia y destino en *La dama de Shangai* de Orson Welles¹

Agency and Fate in Orson Welles's *The Lady from Shanghai*

Robert B. Pippin

El logro extraordinario del núcleo central de los mejores *film noirs* muestra lo terriblemente *limitadas* que son las explicaciones que se centran en la psicología moral de los individuos. Tendremos la oportunidad de ver en el film que analizamos lo importante que es la expectativa superpuesta inicial para prepararnos para la decepción que implica el descubrimiento de la poca atención a la interioridad subjetiva de los personajes que es relevante para comprender lo que ocurre.

The brilliant achievement of the core group of great noirs is to show how terribly limited explanations that focus on the moral psychology of individuals turn out to be. We shall have occasion in the film under discussion to see how important the opening overlap expectation is in order to set us up for the disappointment involved in discovering how little attention to the subjective inner life of the characters is relevant to what happens.

Fecha de envío: 20 de enero de 2012
Fecha de aceptación: 20 de enero de 2012

Los largometrajes de actores que representan personajes ficticios que hacen diferentes cosas captan nuestra atención de muchas maneras. Algunas de nuestras reacciones son claramente estéticas (en el sentido original de sensuales) y tienen que ver con la credibilidad, el convencimiento, la excitación, la preocupación, el miedo, la ansiedad, la identificación, pero, sobre todo, simplemente con el placer, tal vez un placer claramente estético, tal vez un placer cinematográfico claramente estético. Son reacciones relativamente irreflexivas (aunque no del todo), por lo que se debe contar con algún criterio que asegure el éxito sensible y afectivo o la acción fotografiada fracasaría estéticamente y no habría ninguna reacción de placer o atracción. Nos aburriría, repugnaría y confundiría.

Otro tipo de reacción tiene que ver con los aspectos comerciales de la industria y la condición de mercancía de las películas. Vemos (pagamos para ver) a reconocidas estrellas cinematográficas repetir continuamente los mismos tipos de personajes en géneros tan establecidos que nuestras expectativas y reacciones son predecibles, y parece que disfrutamos con esa predictibilidad y repetición.

Algunas reacciones solo son posibles en el medio cinematográfico. La velocidad de la narración, el punto de vista y la distancia de los actores pueden controlarse y variarse como en ningún otro medio y, al comienzo, la audiencia tuvo que aprender —se le tuvo que enseñar— cómo seguir esas narraciones y adaptarse a tales puntos de vista.

ROBERT B. PIPPIN es Evelyn Stefánsson Nef Distinguished Service Professor de The John U. Nef Committee on Social Thought, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chicago. Sus últimos libros son *Nietzsche, Psychology, First Philosophy* (2010), *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy* (2010) y *Hegel on Self-Consciousness: Desire and Death in the Phenomenology of Spirit* (2011). Una versión previa de este artículo se publicó en *Critical Inquiry*, 37 (2011) y forma parte ahora de *Fatalism in Film Noir: Some Cinematic Philosophy* (Virginia UP, Charlottesville, 2012). La Torre del Virrey agradece al autor el permiso para la traducción.

Palabras clave:

- Cine negro (*Film Noir*)
- Agencia
- Destino
- Orson Welles

Key Words:

- Film Noir
- Agency
- Fate
- Orson Welles

¹ Una versión anterior de este ensayo fue la segunda de tres conferencias sobre *film noir* impartidas en las Page-Barbour Richard Lectures de 2010 de la Universidad de Virginia. Les estoy agradecido a Walter Jost y a Talbott Brewer por su invitación para leer estas conferencias y por su hospitalidad durante mi estancia. Las tres conferencias fueron leídas también en la Universidad

Algunas reacciones son más complejas psicológicamente. Parece que tengamos algún tipo especial de interés en estar invisiblemente presentes en la acción filmada, especialmente en los momentos filmicos de mayor intimidad, violencia o terror. Aún más, en la medida en que aumenta la capacidad técnica del cine y somos capaces de representar convincentemente casi cualquier mundo o acontecimiento, parece que las películas se conectan cada vez más con las más profundas variedades de la fantasía humana y el intenso placer que sentimos al experimentar esas fantasías ha comenzado a eclipsar lo que es posible en todas las demás artes. Ese placer ha motivado muchas explicaciones, muchas de las cuales son, comprensiblemente, complejas explicaciones psicoanalíticas.

Pero otras reacciones comprometen nuestras facultades intelectuales en un sentido más amplio, especialmente respecto a lo que *hacen* los personajes, a sus *acciones*. Tenemos que buscarle el sentido a lo que hacen los personajes y, con las narraciones realistas clásicas de Hollywood, procedemos de la misma forma que cuando tratamos de entender nuestras propias acciones o las de otras personas.

Sin duda, hay grandes diferencias entre lo que hacemos cuando tratamos de entender lo que hacemos normalmente y lo que hacemos cuando tratamos de entender los largometrajes de acción. Los personajes filmicos no son, por supuesto, personas reales y tal vez, en última instancia, las imágenes cinematográficas solo tengan algún sentido específico para nosotros dentro de los límites variables y artificiales que establece el medio específico del objeto estético y dentro de una experiencia —la experiencia estética— que es muy distinta de la experiencia emocional y perceptual ordinaria. Además, los personajes filmicos son productos de una abrumadora serie de factores —el guión, la puesta en escena, las exigencias particulares del estudio donde se ha producido la película, el director, la actuación del actor— que pueden determinar excesivamente la configuración, las presiones y las tensiones de un personaje cualquiera. Sin embargo, aunque los personajes cinematográficos no sean personas y la narración filmica sea *sui generis*, no puede haber dos modalidades *completamente* diferentes de esa búsqueda del sentido: una para la vida cotidiana y otra que sea gobernada por una incommensurable lógica filmica, dramática, diegética o estética. Los largometrajes de personajes, cualesquiera que sean, siguen siendo representativos y, de hecho, doblemente representativos, puesto que el complejo y pretendido “autor” de una película (que puede incluir todos los factores antes señalados) representa a un actor que (si el director lo permite) representa la vida y las acciones de una persona, todo de una forma que

consideran podría ser comprendida. Por tanto, en el fondo debe haber una considerable superposición entre la forma de explicar las acciones en la vida cotidiana y en nuestros intentos de seguir un argumento filmico. Esto es particularmente cierto cuando la película presenta a los personajes actuando de una forma que exige un *esfuerzo* considerable para entender qué es lo que ocurre y por qué ocurre, cuando los personajes actúan de una forma que, en principio, parece incomprensible o cuando sus motivaciones son opacadas de algún modo, o, simplemente, cuando es difícil saber qué es lo que ocurre, cuál de los actos descritos es relevante.² A continuación quiero hablar sobre todo de un género de esos casos. Es simplemente inevitable y fundamental para comprender las narraciones realistas de Hollywood comprender dentro del marco limitado de información que ha dispuesto el director qué es lo que el personaje representado está tratando de hacer y por qué. Es fundamental porque ningún otro factor puede ser relevante si comenzamos a mirar la película en el metanivel o si nos movemos de inmediato a la pregunta psicológica de por qué nos hace sentir de un modo u otro o a la de por qué ha sido un triunfo o un fracaso comercial. Para que esas preguntas puedan comenzar a tratarse necesitamos saber *qué* es lo que nos conmueve y ese “qué” tiene que incluir lo que consideramos que los personajes hacen o tratan de hacer y por qué pensamos que lo están haciendo. Precisamente en ese limitado y minimalista sentido de la comprensión del argumento de una película, muchos ejemplos del *film noir* se abren a cuestiones de acción, agencia y explicación de acciones que son extraordinariamente complejas.³ Aún sería más complicado si tratásemos de tener en cuenta en su totalidad el bien diferenciado medio estético del film y la singularidad de la experiencia de la recepción filmica, pero hay una gran cantidad de cosas de gran importancia filosófica, cuando se trata de explicar lo que identifico como las condiciones mínimas para la inteligibilidad de una acción filmada, que no es necesario que el intento suscite ningún prejuicio o confusión sobre asuntos ulteriores. Se trata simplemente de cuestiones diferentes.

Aún más, necesitamos tener en cuenta la superposición mencionada antes de comenzar cualquier análisis, porque el logro extraordinario del núcleo central de los mejores *noirs* mostrará lo terriblemente *limitadas* que son las explicaciones que se centran en la psicología moral de los individuos. Si se tiene en cuenta lo poco que pueden los personajes determinar su futuro como individuos (la explicación de lo que sucede no descansa al final en lo que tratan de hacer ni en las razones que los motivan, por muy natural que sea esa suposición en la narrativa realista), lo inestable, provisional y con frecuencia ilusoria que es su pretensión de

de Chicago bajo el auspicio del Karla Scherer Center for the Study of American Culture, y le estoy agradecido a Eric Slaughter por organizar esas conversaciones tan enriquecedoras. Estoy especialmente en deuda con muchas personas por sus comentarios sobre la conferencia y la película; son demasiados para nombrarlos aquí, pero ellos saben quiénes son y espero que sepan cuán agradecido les estoy.

² Esto nos ocurre con frecuencia porque les está ocurriendo a ellos, los personajes cinematográficos; no pueden darse cuenta de qué es lo que está ocurriendo ni por qué y, cuando los vemos tratando de comprender las cosas, vemos varias suposiciones centrales a cualquier explicación de una acción, suposiciones a las que también tenemos que recurrir.

³ En *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin UP, Madison, 1985), David Bordwell resume la opinión convencional de que la narración cinematográfica del Hollywood clásico depende de cierta suposición filosófica: “el individuo psicológicamente definido que lucha por solucionar un problema bien determinado o lograr un objetivo específico” (p. 175), es decir, un centro individual de agencia causal reflexivamente consciente del problema que tiene que solucionarse y por qué necesita ser solucionado. (“En la construcción de la fábula clásica, el principio unificador básico es la causalidad” [*ibid.*]) Como mi colega Miriam Hansen ha indicado, esto ya ha sido discutido y a menudo satirizado en muchas grandes comedias, pero sobre todo cuestionado en muchos *film noirs*.

conocimiento y el poco control que tienen de su criterio para deliberar, se comprenderá lo absurdo de esperar que sean capaces de dar un paso atrás, como se dice, a sus compromisos, deseos y objetivos y deliberar reflexivamente acerca de lo que deben hacer.⁴ Tendremos la oportunidad de ver en el film que analizamos lo importante que es la expectativa superpuesta inicial para prepararnos para la decepción que implica el descubrimiento de la poca atención a la interioridad subjetiva de los personajes que es relevante para comprender lo que ocurre.

2. Ningún otro grupo de películas de Hollywood exige un esfuerzo más sostenido en este aspecto (descifrar qué hacen los personajes y por qué) que las denominadas *film noirs*. Según se acepta comúnmente, el término describe un grupo de películas, que algunos consideran un género, producidas aproximadamente desde 1941 hasta mediados o finales de la década de los cincuenta (muchos críticos indican que el período clásico del *film noir* se extiende desde 1941, con *The Maltese Falcon* [El halcón maltés] de John Huston, hasta 1955, con la bastante extraña y casi *avant-garde noir Kiss Me Deadly* [El beso mortal] de Robert Aldrich, o 1958, con la sumamente estilizada y manierista apoteosis del estilo *noir*, *Touch of Evil* [Sed de mal] de Orson Welles). Un número considerable e insólito de los directores de estos films era europeo y algunos de los más importantes fueron fuertemente influidos por la cinematografía expresionista alemana de F. W. Murnau y G. W. Pabst.⁵ Me refiero a directores como Billy Wilder (alias Samuel Wilder), Jacques Tourneur,⁶ Fritz Lang, Rudolph Maté, Otto Preminger, Edgar Ulmer, Robert Siodmak, Curtis Bernhardt, William Dieterle, Andre de Toth y el casi inclasificable Alfred Hitchcock, junto con algunos norteamericanos con ideas afines como Welles, Henry Hathaway, Nicholas Ray, Jules Dassin, Edward Dmytryk, Joseph Lewis y unos cuantos más.

A pesar de que la designación del género es tardía (nadie entre los que hacían esas películas en la década de los cuarenta oyó hablar de *film noir*) y controvertida, casi todos están de acuerdo en que en ellas hay muchos elementos estilísticos en común (lúgubres escenarios urbanos, frecuentes interiores abarrotados, predominantes escenas nocturnas, frecuentes escenarios oníricos, luz de baja intensidad y ángulos de cámara insólitos).⁷ Con frecuencia eran películas sombrías e incluso deprimentes. La representación *noir* de la vida doméstica burguesa —la actividad pacífica, segura, comercial y doméstica que muchos héroes trataban de establecer tan desesperadamente en los *western* de Hollywood de aproximadamente el mismo período— era tan sofocante y banal

4 Candace Vogler identifica los que considera los diferentes problemas del tratamiento filosófico de la literatura (y, supongo, del cine) que ve a los personajes como personas e identifica como erróneo mi tratamiento de Henry James; véanse C. VOGLER, 'The Moral of the Story', *Critical Inquiry*, 34 (2007), pp. 5-35, y R. B. PIPPIN, *Henry James and Modern Moral Life* (Cambridge UP, 2000). No puedo examinar aquí todos los sutiles problemas que presenta Vogler, pero, para despejar el espacio para lo que quiero hacer en este ensayo, indico lo siguiente: 1) es cierto que en algunas obras literarias, los "personajes" no son más que figuras ficticias que rellenan, por ejemplo, los relatos de Edgar Allan Poe; 2) las dimensiones éticamente relevantes de una situación pueden ser restricciones y distorsiones objetivas que no aparecerían si tomásemos como decisivo solo lo que se les presenta a los personajes; 3) lo que sabemos de los personajes literarios y filmicos es muy diferente de lo que sabemos de la gente, y está mucho más controlado y dirigido, pero, 4) aparte del "error" que constituye enamorarse de un personaje de una novela o un film y escribirle cartas, todo lo que concierne a una posible confusión depende de la naturaleza particular de una obra, y trato de explicar aquí por qué es inevitable cierta superposición de nuestra comprensión de los personajes cinematográficos y de las personas al tratar de seguir el argumento de una narración realista de una film del sistema de estudios de la década de los cuarenta. Además, 5) los contrastes mismos pueden distorsionar o desorientar, como ocurriría si se tuviera que decidir entre tratar a los

personajes como personas o tratar las entidades ficticias como propiedades o instancias de la estructura, las palabras, las imágenes, las fuerzas sociales o libidinales, etc. Esto me parece una falsa dualidad, pero analizar sus complejidades requeriría obviamente un extenso estudio por separado. Me encuentro de acuerdo con las afirmaciones de Stanley Cavell al comienzo de su ensayo 'The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*', *Must We Mean What We Say*, Cambridge UP, 1976. (Señalo lo anterior a pesar de que Henry James, por ejemplo, no es el modelo al que se debe recurrir para leer las novelas, por ejemplo, de Gustave Flaubert, Robert Musil, Franz Kafka o Samuel Beckett, como Jacques Tourneur, Orson Welles o John Ford no son los modelos para interpretar a Jean-Luc Godard o Robert Bresson).

5 La relación entre el *film noir* y la cinematografía expresionista alemana es prominente en el primer tratado serio sobre este género, R. BORDE y É. CHAUMETON, *A Panorama of American Film Noir, 1941-53*, trad. de P. Hammond (1955; City Lights, San Francisco, 2002), pp. 24, 41. Véanse también PAUL SCHRADER, 'Notes on *Film Noir*' y C. HIGHAM y J. GREENBERG, 'Noir Cinema', *Film Noir Reader*, ed. de A. Silver y J. Ursini, Limelight, Pompton Plains, 1996, pp. 55-56, 27-35. La afirmación de la influencia alemana ha sido cuestionada; véase E. DIMENBERG, 'Down These Seen Streets a Man Must Go: Siegfried Kracauer, "Hollywood's Terror Films," and the Spatiality of Film Noir', *New German Critique*, 89 (2003), pp. 115-24.

6 Tourneur podía haber reclamado la doble ciudadanía. Nació en Francia, vino a los Estados Unidos cuando tenía trece años y trabajó ampliamente en ambos países.

7 Vease J. PLACE y L. PETERSON, 'Some Visual Motifs of Film Noir', *Film Noir Reader*, pp. 65-76, para una explicación de los elementos estilísticos.

Con las narraciones clásicas de Hollywood, procedemos de la misma forma que cuando tratamos de entender nuestras propias acciones o las de otras personas

que incluso el crimen empezaba a parecer atractivo para los que se encontraban atrapados en ella (si los *western* eran relatos míticos de la vida antes de que se estableciera la ley,⁸ muchos *noir* nos dan una imagen de la vida casi en un orden postlegal). Muchos de esos films no solo tenían argumentos “complicados” y difíciles de seguir, presentaban la motivación de los personajes de un modo opaco y a menudo confuso y con mucha frecuencia introducían el fantasma del fatalismo (que, de manera desoladora y depresiva, una gran parte de lo que creemos que ocurre por lo que hacemos *no* ocurre por lo que hacemos, sino que ocurre independientemente de lo que queremos y tratamos de que suceda), sino que también, en todos esos aspectos, cuestionaban profundamente muchas de las presuposiciones generalizadas a las que normalmente recurrimos cuando tratamos de comprender las acciones, y presentaban algunas pruebas de que esas presuposiciones eran cada vez menos creíbles, que iban perdiendo su valor en cierto sentido.

¿Cuáles son esas suposiciones comúnmente aceptadas en la forma básica de la explicación de las acciones? El panorama filosófico se encuentra ahora tan marcado por diferentes posiciones sobre el tema de la acción y la agencia que es difícil elevarse lo suficiente para ver los puntos en común. No obstante, quiero proponer que aquellos que piensan que hay cosas como las acciones y los agentes que requieren formas diferentes de explicación suelen indicar un gran número de propiedades en común. La más simple es que 1) al actuar sé lo que soy y por qué lo soy (con cierto énfasis en especial en que lo sé de una manera única, sin necesidad de observarlo o inferirlo), 2) lo que hago está sujeto a algún tipo de control deliberado (soy capaz de tener razones para actuar deliberadamente y ser motivado por ellas) y, como un particular bien diferenciado, tengo la capacidad para dirigir el curso de los acontecimientos de acuerdo con los resultados de esa deliberación. Llámese a esto el legado humanista, el legado de una compleja tradición que se remite hasta los estudios sobre la voluntariedad de Aristóteles y que ha sido influida poderosamente por los requisitos cristianos respecto a la responsabilidad y la culpa individual y ampliamente (aunque no la determine del todo) por las posiciones cartesianas sobre los requisitos de la metafísica de la interioridad mental.⁹

Muchos *noir* presionan considerablemente estas tres suposiciones presupuestas en nuestra noción recibida de agencia. Por supuesto, en la cuestión del autoconocimiento se puede decir con facilidad que se tiene un conocimiento práctico de lo que se hace en los casos de acciones simples y directas: ir al mercado a comprar pan, conducir para recoger al hijo en la escuela, etc. Pero los *film noirs* y, en efecto, muchas obras literarias y filmicas de la modernidad, nos dan muchos ejemplos creíbles de que, en casos más complicados (los que más nos interesan), estamos menos seguros de que la gente pueda llegar a dar una descripción clara del acto o incluso una explicación clara de la motivación. Si lo hacen, podemos leer o ver que con frecuencia la descripción del acto es fuertemente cuestionada (no estabas haciendo *x*, realmente estabas haciendo *y*) y que la supuesta motivación tiene muy poca o ninguna relación con lo que el personaje realmente hace. Del mismo modo, podemos detectar una sospecha de que lo que somos capaces de lograr como resultado de la deliberación es realmente muchísimo menos que lo que asumimos cuando decidimos qué comprar, con quién casarnos, por quién votar o sobre qué estamos dispuestos a sacrificarnos.

En muchos *noirs*, los personajes que piensan que deliberan e inician diversas acciones parecen figuras que desesperadamente tiran de diferentes cables y pulsando diferentes botones que, sin saberlo, no están conectados (o no están tan conectados) a la máquina móvil que montan, que sigue su curso totalmente indiferente a lo que tales personajes pretenden hacer (o mucho *más* indiferente de lo que los pasajeros suponen). Si extendiésemos la imagen, podríamos decir que algunas veces la máquina sigue un curso preprogramado de algún tipo, inalterable a cualquier cosa que puedan hacer, dispuesta o programada por la naturaleza humana, nuestra naturaleza caída, el legado genético, las fuerzas sociales, las condiciones iniciales del *Big Bang*, las leyes de la física o cualquier otra cosa. Tal vez la máquina se mueva velozmente al azar, sujeta a un vasto número de variables que nadie puede dirigir, controlar o predecir con precisión; en otras palabras, el hado o el destino como la ciega fortuna.

Esa deflación del alcance y poder de los agentes como tradicionalmente se han comprendido no se limita, por supuesto, solo a los *film noirs* americanos de la década de los cuarenta. En los últimos ciento cincuenta años aproximadamente, bajo la influencia, primero, de los llamados maestros de la sospecha (Marx, Nietzsche y Freud) y en nuestra propia época bajo la influencia del estructuralismo y los varios antihumanismos de la filosofía europea y de la biología evolucionista y las neurociencias (los resultados experimentales, las neuroimágenes, el famoso experimento de

⁸ Véase R. B. PIPPIN, *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy* (Yale UP, New Haven, 2010).

⁹ El legado wittgensteiniano es, por supuesto, anticartésiano.

Benjamin Libet, etc), muchos parecen concluir que, en un número cada vez mayor de casos, solo nos puede parecer que estamos al mando de algo como agentes conscientes, incluso en un modesto sentido metafísico; solo nos parece que podemos realmente *dirigir* nuestras vidas. En algunas áreas eso se ha convertido en una verdad tan obvia que indicarla se considera una banalidad.

Pero para aquellos que están convencidos de la “muerte del agente”, “la muerte del sujeto” o “la muerte del autor”, la pregunta que esto plantea es complicada: si esas suposiciones tradicionales son exageradas, demasiado optimistas o menos creíbles y se encuentran bajo una creciente presión, *¿qué cambio produciría en la forma en que nos comportamos? ¿Cómo sería si se reconociera “la verdad” o se tomara en cuenta la incertidumbre?* Es difícil imaginarse cómo sería si se renunciara totalmente a la pretensión de agencia. Incluso si la imagen de la máquina-móvil fuera exacta solo de una manera aproximada, es difícil concebir cómo podríamos decir que no estamos al mando, que es la máquina la que lo está y esperar simplemente a ver qué ocurre, qué es lo que la máquina —nuestros genes egoístas, la química cerebral, las fuerzas de producción, el inconsciente— termina por hacer. En cualquier sentido práctico, esa imagen es absurda. Además, cuando los personajes del *film noir* apelan a alguna consideración similar (“no he podido”, “no tenía ninguna alternativa”, “era mi destino”, “nada que hubiera podido hacer habría cambiado nada”) como excusa, sospechamos con frecuencia (y con frecuencia estamos en lo cierto) que se autoengañan y de que se trata de un débil intento de evitar su responsabilidad.

Querría sugerir que el problema de *vivir* bajo esa presión, con esas dudas, no encuentra un tratamiento más inteligente que en los mejores *film noir*, y daré un ejemplo como prueba de esta afirmación.

3. La escena del comienzo de *The Lady from Shanghai* (La dama de Shanghái, 1948) es arquetípica del *film noir*, el comienzo clásico del asombro ante la *femme fatale*, y como en muchos otros *film noir*, tiene como propósito plantear las preguntas antes examinadas, pues sugiere algún tipo de poder que le roba al hombre el libre albedrío o inicia un *amour fou*, un deseo todopoderoso, obsesivo e irracional. Pero en la narración retrospectiva superpuesta (volveré a esto en seguida) y también en todas partes encontramos claves sobre la falta de credibilidad de lo que se presenta. También debemos indicar que se trata de una puesta en escena sumamente hábil. Empezamos abajo, mirando hacia arriba, como Michael O'Hara (Welles). Michael asciende hasta una posición por encima del carruaje, como si estuviera conducién-

*En muchos noirs parecen figuras
que desesperadamente tiran
de diferentes cables y pulsan
diferentes botones que, sin saberlo,
no están conectados a la máquina
móvil que montan*

dolo, como si en ese instante estuviera bajo su control, y entonces se mueve sigilosamente hacia Elsa Bannister (Rita Hayworth), como si se estuviera deslizándose en una cama. Al final resulta que todas esas “posiciones” son de un modo u otro falsas o engañosas (quizá con la excepción de la primera, donde se encuentra abajo, mirando hacia arriba, sujeto a lo que espera poder controlar), y los cambios espaciales introducen de inmediato la cuestión más complicada del film: *¿quién está al control, quién conduce a quién y a dónde?*

Parece que la película trata de la dama de Shanghái, Elsa Bannister. En efecto, Elsa se encuentra en el centro de los acontecimientos (como el motor inmóvil de Aristóteles, y muchas otras *femmes fatales*, mueve al ser amada o al menos intensamente deseada), y resulta apropiado referirse a ella con una descripción definitiva, aunque esté lejos de ser verdaderamente definitiva. Elsa es oficialmente la dama de Shanghái, pero eso parece completamente arbitrario. Según nos dice, es originalmente de Chefoo y, cuando le dicen que Chefoo es la ciudad más perversa del mundo junto con Macao, contesta que también trabajó allí. Solo menciona incidentalmente que también trabajó en Shanghái y que allí se necesita mucho más que suerte para abrirse un camino (la asociación más bien brusca de Elsa con varias ciudades de perdición no parece tener ningún efecto en Michael). Sus padres son rusos, fue (¿es?) jugadora,¹⁰ y después sabremos que hizo aparentemente algo lo suficientemente grave como para que fuera chantajeada y obligada a casarse con el “mejor abogado criminalista del mundo”.¹¹ No sabremos nunca cuál es el hecho por el cual ha sido chantajeada.

Nuestro narrador deja claro que es muy consciente de estar contando una historia. Como se indica en el film, Michael quiere ser un novelista y es evidente que es muy consciente de la impresión que causa lo que está narrando en la audiencia, por lo que adopta ocasionalmente un florido lenguaje “literario”. Lo que escuchamos como narración superpuesta parece ser la novela que ha escrito después de todo lo sucedido. Pero lo que dice en lo que viene a ser el preámbulo de la historia es muy confuso y cauteloso. Las tres cosas que dice al comienzo tienen que ver directamente con nuestra pregunta central. Si lo que hace que una acción sea una acción es la respuesta a la pregunta de por qué ha ocurrido, lo cual establecería

10 El juego y la vida de un jugador es uno de los tropos más comunes de los *film noirs*, sobre todo en correspondencia con el tema fatalista. Si no se puede controlar y dirigir lo que ocurre, la forma más apropiada de vida es aquella en la que simplemente se apuesta a lo que ocurrirá, tratando de sacar alguna ventaja de cualquier forma posible.

11 En la escena posterior de la excursión, justo antes del famoso discurso sobre los tiburones de Michael, Elsa casi le cuenta la historia a Michael. Cuando Arthur Bannister (Everett Sloane) dice que Michael debería oír la historia de cómo Elsa se convirtió en su esposa, ella le pregunta: “¿Quieres que le diga lo que sabes de mí, Arthur?”, aludiendo claramente al chantaje.

12 Debe de haber tratado de decir algo como "sabía que era una estupidez, pero lo hice de todos modos", pero su verdadera formulación es contundentemente más extrema. Esa línea proviene de la escena del acuario, donde los niños los sorprenden besándose. La tercera referencia a la estupidez es la famosa línea de Michael al final: "Todos somos el tonto de otro".

13 Michael comienza a sospechar que el encuentro casual había sido planeado cuando descubre una pistola en la cartera que Elsa tiró durante el "asalto". Es evidente que Elsa no lo convence cuando le dice (de un modo incidentalmente ambiguo) que su "intención" al tirarla era que él la encontrara (es la parte verdadera de lo que dice aunque, por supuesto, su "intención" es parte de la trampa), pues no sabía cómo disparar. Eso es poco convincente y Michael le dice que "solo tienes que apretar el gatillo". Por un tiempo, sin embargo, solo sospechará que lo ocurrido es un "juego de la gente rica", que ella se entretiene escogiendo amantes.

14 La idea que a veces se oye, según la cual Welles se apresuró, con indiferencia y descuido, con esta película, sin preocuparse por ella excepto como medio para financiar su producción teatral de *Around the World* (Alrededor del mundo, 1946), va en contra del cuidado que sabemos que prodigó a cada escena y de su fuerte lucha contra los cambios en que insistían Columbia y Harry Cohn. Véase la valiosa documentación incluida en J.-P. BERTHOMÉ y F. THOMAS, *Orson Welles at Work*, trad. de I. Forster, R. Leverdier y T. Selous, Phaidon Press, Londres, 2008, pp. 128-42, esp. p. 140. Es cierto que muchos de los detalles son difíciles de comprender, en especial cuestiones como la de saber cómo Elsa se las arregló para matar a Grisby, debido a los cortes que Cohn y sus montadores hicieron al film durante el proceso de edición. Sobre la clasificación que le daba Welles a su película (un *thriller* filmado en exteriores) y sus dimensiones políticas, véase G. M. PALETZ, "Orson Welles: An Auteur of the Thriller", *New Review of Film and Television Studies*, 4 (2006), pp. 217-39.

la relación entre la conciencia y el acto, entonces Michael nos da tres explicaciones muy diferentes y en cierto modo controvertidas para responder a la pregunta de por qué se involucró en todo lo ocurrido.

Primero dice: "Cuando comienzo a ser un estúpido, muy pocas cosas pueden detenerme". No puede estar diciendo, por supuesto, que tenía como *intención* hacer alguna estupidez, que la estupidez era su fin u objetivo. Pero después retoma la imagen y se considera a sí mismo de un modo aún más paradójico: "Un estúpido deliberado e intencional, y esos son los peores".¹² (Cuando Elsa lo invita a formar parte de la tripulación de su yate, no solo rechaza su oferta, sino que rompe su tarjeta casi con violencia y su rostro revela que sabe con certidumbre moral que ir al yate con ella sería una increíble estupidez, además de peligroso. Y después lo hace.) Debe de estar tratando, por tanto, de enfatizar irónicamente *qué* estúpido fue todo aquello (es decir, arriesgado) y lo consciente que era de ello, como si hubiera tratado realmente de comportarse como un estúpido. Pero entonces dice que, si hubiera sabido cómo terminaría la historia, no habría dejado que comenzara; no habría sido tan estúpido. El problema es la ignorancia del futuro. De inmediato contraviene esa afirmación al decir que nada habría comenzado si hubiera estado en sus cabales. Agrega que "después de haberla visto", rara vez estaba en sus cabales. Por tanto, nuestra narración empieza con tres exculpaciones, tres condicionamientos del alcance de su agencia: 1) es normal y deliberadamente un *estúpido*, no hace lo que sabe que es apropiado y a veces hace *deliberadamente* lo que sabe que es una estupidez para ser un estúpido; 2) *ignoraba* y no pudo prever lo que iba a ocurrir, por eso actuó del modo en que lo hizo y, por fin, 3) no estaba en sus *cabales*. De modo que nuestra historia comienza con lo que aparentan ser tres autocaracterizaciones condenatorias y filosóficamente problemáticas, que, en realidad, parecen de inmediato autodefensivas y, sospechamos, moralmente exculpatorias hasta cierto punto ("Fui un estúpido, un ignorante, un loco y demás. Y no tenía la capacidad para defenderme").

Pero ¿cuál es la relación de Michael con ella, quién es ella realmente y *por qué* se involucra en el problema en el que pronto se verá envuelto? Nos enteramos de que lo han captado para cumplir un rol en una conjura. Elsa y Grisby (Glenn Anders), el abogado asociado a su marido, han tramado un plan para matarlo e incriminar a Michael. Parece que incluso el acontecimiento inicial para captar a Michael, el asalto, fue falso. Pero Bannister también lo sabe, pues tiene un detective siempre en activo, Sid Broom (Ted de Corsia), observando lo que hace Elsa. En cierto sentido, incluso Michael, como él mismo admite, parece que

sabe que algo así está sucediendo y se da cuenta desde el comienzo de que algún tipo de juego se está llevando a cabo.¹³ El marido a su vez trama una contraconjura, que termina por incriminar a Michael en el asesinato de Grisby, que Elsa ha cometido. El marido parece estar a disposición de Elsa y va a una agencia de empleo de marineros para ofrecerle un trabajo a Michael, como si estuviera siguiendo sus instrucciones, pero, aunque aún no lo sabemos, ya ha comenzado *su* conspiración contra ellos y está, en efecto, moviendo los hilos. Según los términos del film, la cuestión es saber quién es el que tiene ventaja sobre los otros, y es extremadamente difícil saberlo, para ellos y para nosotros. Es realmente confuso. Hay pocos films de cualquier género donde, la primera vez que se ven, haya más de una pregunta sobre quién dirige qué cosa.¹⁴ Las excusas de Michael son apropiadas, pues a continuación se nos presentará a un hombre al mismo tiempo sumamente cauteloso (en varias ocasiones, y a sabiendas, rechaza casi con violencia el trabajo en el yate de Elsa y su marido) e increíblemente ingenuo (de repente, cambia de parecer y después acepta formar parte de un plan que a primera vista no tiene ningún sentido). Pero el argumento mismo del film apenas es creíble (refleja el complot que Michael está dispuesto a crear *en* el film) y no les falta razón a aquellos que piensan que Welles estaba parodiando lo que los directores de Hollywood pensaban que la audiencia se tragaría o que los estudios de cine se inventaban a menudo. Michael apenas se ha encontrado con una mujer en New York y, por su propia cuenta, de casualidad, menciona haber leído acerca de un abogado que había logrado que saliera libre alguien claramente culpable, el cual resulta ser Arthur Bannister, el esposo de Elsa. Milagrosamente, el abogado asociado, Grisby, y el detective, Broom, están *también* en el parque al que llegan Elsa y Michael.

De hecho el mundo filmado que vemos es como un mundo filmico, como una puesta en escena creada y controlada por un director (cuando Bannister planea la excursión para Elsa, el resultado es muy parecido al de una producción de un gran estudio: cientos de nativos en canoas, espectáculos de luces, etc. Como capitán del yate, Bannister es tan exuberante, extravagante y teatral como Welles, el director, en este más bien extraño film de invernadero). Maurice Berry está en lo cierto cuando indica que el mundo de esta película "es

Que el film sea una especie de versión visual de la novela ayuda a entender que el narrador sepa cosas que desde el punto de vista del narrador-personaje no podía saber

una recreación suntuosa, alucinante y barroca de un mundo en proceso de desintegración".¹⁵

Es en este montaje (es decir, en los escenarios que han sido montados por todas partes) donde nuestro desventurado héroe, el irlandés Michael O'Hara, viene a caer, al parecer capaz tanto de confundir ingenuamente todo eso con el "mundo real" como de recordar conscientemente que no lo es. Sabemos que Michael tiene intereses políticos, que es un veterano del lado republicano de la Guerra Civil española y un agitador ocasional en los puertos, y que aspira a ser novelista. En el film se refiere a veces a la injusticia de la desigualdad de las clases y las perversiones de la gente rica. Y Grisby retoma ese tema político, pues parece que es una especie de fanático de derechas (formó parte de un comité de apoyo a Franco durante la guerra).

Debemos indicar, sin embargo, que Michael parece sobrestimar la importancia de la política en ese mundo. Es decir, lo hace "dentro" de la narración, como personaje; no lo hace, lo que resulta bastante interesante, como narrador, "fuera" de ella. En ese rol no se refiere a las clases, la riqueza ni la culpa del modo en que lo hace el personaje dentro de la narración, sino, casi incesantemente, a su imbecilidad y estupidez. Las experiencias que narra parecen haberlo cambiado, puesto que el narrador piensa diferente al Michael narrado. De principio a fin (el Michael narrado) cree claramente que las anomalías y perversidades que observa se explican por las diferencias de clase, que eso es lo que hace la gente rica, improductiva e inservible para entretenerse, y, especialmente, las mujeres ricas: tener relaciones amorosas casuales. No tiene la menor idea de que hay una dimensión de la lucha por el dominio, el control y el poder que es aún más brutal, despiadada y personal que cualquier otra cosa en política y que es en gran parte independiente de la política, que esa lucha es incluso inseparable de los enredos amorosos. Pero aprenderá la lección y, especialmente, aprenderá lo fácil que puede ser arrastrado a ese mundo a pesar de sus elevados ideales. En parte, esa dimensión política, y los amplios temas filosóficos introducidos explícitamente en el diálogo —la naturaleza del amor, la eternidad de nuestra naturaleza, la prosecución de la naturaleza personal o la búsqueda de algo "mejor", el compromiso o la lucha contra el mal—, eleva o tiene claramente la intención de elevar el film desde una especie de caso de estudio de un grupo de individuos casi psicóticos y perversos al más amplio nivel reflexivo típico del *film noir*.

En todo caso, Michael se ve involucrado rápidamente en la conjura de Elsa, la esposa de Bannister, y Grisby, en la contraconjura de Bannister y en la conjura adicional de Broom, que ha sido contratado para vigilar la primera conjura. Desafortunadamente para el espectador, Michael, el des-

venturado "idiota" (como continúa llamándose) es nuestro narrador, o asume el rol de guía aunque sea otro el que controla la historia que narra. Pero aún más confuso es que, como muchos narradores retrospectivos superpuestos, decide contarnos lo que ocurre como una historia, poniéndonos en su posición en varios momentos del relato (su posición de inocencia, candidez y pura estupidez), pero ocultándonos lo que solo sabrá al final. Por tanto, nos encontramos perdidos, conscientes solo de las decenas de claves visuales (normalmente en forma de primeros planos de lo que parecen ser tomas extrañas o fuera de lugar, algunas fuera de foco y muchas encuadradas de manera desconcertante) que sugieren que casi nada es lo que parece.

Por supuesto, hay muchas otras razones por las cuales nos encontramos perdidos como espectadores. Los roles de Michael como personaje y narrador introducen el conocido tema de la credibilidad de la narración (es, al mismo tiempo, el sujeto y el objeto, lo que enfatiza de inmediato la cualidad ontológica distintiva del ser humano, que es sujeto de un mundo y objeto en el mundo, de algún modo al mismo tiempo).¹⁶ Es posible que lo que oímos y vemos sea algo parecido a la novela de Michael sobre el asunto, con él incluido en ella, y lo debemos tener en cuenta cuando escuchemos al final su promesa interesada y congratulatoria de que nunca más "renunciará" a su inflexible actitud frente "al mal" y que pasará el resto de su vida tratando de olvidar a Elsa.¹⁷

El hecho de que se trate de un novelista y que el film sea una especie de versión visual de la novela¹⁸ ayuda a explicar el frecuente problema retrospectivo: cómo el narrador sabe cosas que desde el punto de vista del narrador-*personaje* no podía saber. Hay varias convenciones de Hollywood que permiten cierta flexibilidad al respecto, pero en este caso es evidente que nuestro novelista-narrador ha imaginado esas escenas y, por tanto, se nos alerta sobre su cuestionable condición documental.¹⁹ Tenemos que recordar, por tanto, que Michael, que rompió indignado la tarjeta de Elsa tan pronto se enteró de que estaba casada y, más adelante, llega incluso a abofetearla, anda, de todos modos, "detrás de una mujer casada" y acepta participar en un fraude de seguros a cambio de cinco mil dólares, un dinero que confiesa que no le interesa, para huir con la esposa de otro hombre. Por consiguiente, es comprensible que Michael tenga un gran interés, sobre todo con respecto a su autoevaluación, en presentar la historia como la de un hombre ingenuo, embaucado por una mujer artera y unos hombres diabólicos. "Inocente" o "estúpido" son términos más convenientes para su imagen política que la de "tan corrupto como los demás"; de ahí su inusual estrategia. Alguien que dice que fue "un estúpido, un idiota" está, en

15 M. BESSY, *Orson Welles*, Crown, Nueva York, 1971, p. 60. Andrew Sarris considera que este film, y en especial la escena de las imágenes destrozadas al final, es una "excelente metáfora de la carrera cinematográfica de Orson Welles" (*The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*, Dutton, Nueva York, 1968, p. 79).

16 Véase M. GRAHAM, "The Inaccessibility of *The Lady from Shanghai*", *Perspectives on Orson Welles*, ed. de M. Beja, G.K. Hall, Nueva York, 1995, p. 147.

17 Debemos asumir que eso es algo que Michael obviamente no hace, pues tiene que regresar al pasado para poder comprenderlo y escribir la especie de "novela" que hemos visto. Recurre al dispositivo narrativo proustiano de representarnos el pasado para guiarnos al presente del narrador, un presente que nos ha llevado al pasado y a "un interminable círculo temporal" (*The Inaccessibility of The Lady from Shanghai*, p. 148).

18 Le agradezco a Jim Conant las conversaciones sobre la importancia del rol de Michael como novelista de los acontecimientos que observamos desde su punto de vista.

19 Compárese con el análisis de J. P. TELLOTTE, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Illinois UP, Urbana, 1989, pp. 62-63. En el plan original de Welles no había ninguna narración superpuesta, pero Columbia, preocupada por que la audiencia no comprendiera el argumento, insistió y Welles tuvo que aceptar, aunque la usara para añadirle otro nivel de complejidad al film, que no simplifica casi nada.

cierto modo, proclamando su actual superioridad y distanciamiento respecto a “cómo era en aquel entonces”, y hay una especie de excusa en esa descripción, un desplazamiento de la culpabilidad a los otros, por astutos y manipuladores, en especial cuando el narrador nos dice que ha aprendido la lección y nunca más volverá a cometer ese error. Pero ¿es posible que un marinero que ha viajado por todo el mundo, estado en numerosas cárceles, matado a un hombre, combatido en una guerra y claramente interesado en las mujeres fuera tan “idiota” como Michael insiste que fue?²⁰

Aparte de la narración retrospectiva superpuesta y de las insólitas imágenes de esta película, hay otras dos profundas conexiones con temas comunes del *film noir*, y el aspecto irreal del escenario sirve para enfatizar enormemente esos temas. Esto es así porque es muy poco lo que ocurre, casi ninguno de los asuntos domésticos típicos de otros films, aparte de las actividades relacionadas con esos temas. La atmósfera a bordo del yate, que se llama de una manera muy obvia *Circe*, y en los puertos de escala está enormemente cargada con una animosidad, odio y placer sádico y perverso apenas controlado; en otras palabras, es una versión intensificada del mundo típico del *film noir*. No se puede confiar en nada de lo que diga nadie; todo lo que dicen los otros, aparte de Michael, es mentira, y muchas de las mentiras se expresan en un tono sarcástico y burlón. En el principal tropo aleccionador del film, el horripilante relato de Michael sobre los tiburones que, frenéticos por la sangre, comienzan a devorarse entre sí, tenemos nuestra imagen de lo que ocurre; a menudo, los personajes (en especial Bannister) llegan hasta tal extremo para herir, perturbar o humillar a los otros que ponen en riesgo sus propios planes y están dispuestos a “devorarse *entre sí*” para satisfacer su “deseo de sangre”.²¹

En segundo lugar, el problema principal, el problema que genera la acción y la reacción, concierne al problema que hemos enfocado; digamos, de manera coloquial, que las condiciones bajo las cuales los personajes tratan de ejercer su voluntad nos llevan a sospechar que la presuposición de la posibilidad de ese ejercicio es meramente fantástica. Las condiciones mínimas de tal agencia parece que son cierto tipo de autoconocimiento real, el control de la deliberación (la capacidad de prescindir de los compromisos contraídos, como a veces se plantea), la capacidad de las acciones para alterar el futuro y, como comenzamos a ver en este film, cierta comprensión fiable de las intenciones de los otros, del lugar que ocupamos en el mundo social, y *todo* eso se pone aquí muy en duda. En términos más abstractos, cada uno se considera a sí mismo el sujeto de sus acciones y considera a los otros objetos para ser usados en la consecución de sus planes. Y como sucede bajo la

*Las condiciones en las que los
personajes tratan de ejercer
su voluntad nos llevan a sospechar
que la presuposición de la
posibilidad de ese ejercicio
es meramente fantástica*

misma suposición, todos se tratan como objetos unos a los otros. Como resultado —el resultado más importante que sugiere el film—, nadie, ni siquiera Bannister, tiene o puede tener realmente el control de lo que ocurre. Los problemas estratégicos y psicológicos se han complicado tanto que nadie puede controlar nada con efectividad y, sin embargo, el nivel de autointerés y, por tanto, desconfianza ha aumentado tanto que sería ingenuo y casi suicida tratar de proponer un acuerdo sincero en este contexto, como comprenderá Michael. Como veremos, las consecuencias generales de tal destino y tal mundo social son catastróficas para todos.

En parte por eso, el narrador de *La dama de Shanghái* parece, incluso para las pautas del *film noir*, insólitamente desligado de lo que está contando. Parece que relate los acontecimientos desde un punto de vista cercano a la tercera persona, sorprendido de la ingenuidad, la necedad, la estupidez, la ignorancia y la anormalidad de lo que él mismo hizo, como si se asombrara de otra persona. He dicho que una acción exige un tipo particular de autorrelación, una forma de autoconocimiento práctico, necesario para que cualquier experiencia sea una experiencia de agencia, lo cual parece estar aquí notablemente ausente en el *Michael narrado* y solo se encuentra en el *Michael narrador* de esa forma algo disociada. (Por “disociada” quiero decir que el *Michael narrador* parece que ha alcanzado una forma de autoconocimiento que sería como llegar a creer —quizá por sugerencia de un psicoterapeuta— que se está o se ha estado celoso, enfurecido, resentido o infatuado sin *ser* consciente de que se ha estado celoso, enfurecido, resentido o infatuado y, por tanto, sin saberlo antes personalmente. Puedo llegar a tener opiniones sobre mi propio estado mental y, por tanto, sobre mis acciones, que serían como las que podría tener sobre el estado mental de otro. Esa forma de narración, en última instancia, le permite a Michael contar de qué es culpable sin ser *conscientemente culpable* de lo que hizo. Es lo que le permite al final abandonar literalmente todo. No es, por tanto, una forma de alienación lo que sufre Michael, sino una forma intencional de autoengaño, lo cual es frecuente en la narración retrospectiva superpuesta (como, por ejemplo, en *Detour* [El desvío] o *Double Indemnity* [Perdición] o, en menor grado, en *Out of the Past* [Retorno al pasado]).²²

20 No quiere decir que no sea estúpido, quizá incluso arquetípicamente estúpido: “La actividad de las mujeres en los films norteamericanos es con frecuencia desdichada y desafortunada, muy a menudo desesperada. Dondequiera que se busque, la culpa la tiene Mame. Pero aún más, la actividad de las mujeres es virtualmente la única actividad inteligente de las películas, porque los hombres no tienen tiempo para pensar” (M. Wood, *America in the Movies, or, “Santa Maria, It Had Slipped My Mind”*, Basic Books, Nueva York, 1975, p. 65).

21 El relato de Michael sobre los tiburones que se devoran unos a otros está tan obviamente tomado del capítulo 66 de *Moby Dick* que el objetivo de este “préstamo” se convierte en un interrogante. Puede que trate de hacernos ver la falta de credibilidad de Michael. Escuchamos este fascinante relato de una de sus experiencias en las afueras de Fortaleza y resulta que lo ha tomado de una novela clásica. Quizá Welles esté tratando de hacer lo mismo con el acento irlandés de Michael, dando a entender una exageración aduladora e imaginativa para surtir efecto. Sobre la cuestión del acento, véase K. OLIVER y B. TRIGO, *Noir Anxiety*, Minnesota UP, Minneapolis, 2003, pp. 49-72.

22 Sobre esta distinción y su importancia en la filosofía, véase D. H. FINKELSTEIN, *Expression and the Inner*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 2003, especialmente pp. 105, 124-26. Un *Michael* narrador menos disociado podría haber estado menos tentado a mover su punto de vista a la tercera persona. Podría haber relatado los acontecimientos tratando de imaginarse cómo fueron para el *Michael narrado*, en vez de lo que oímos (deducciones para llenar lagunas del conocimiento, asombros ante la estupidez y la necedad). Esa narración más subjetiva sería más afín a un film o una novela que se tomara en serio el punto de vista de Michael y su culpabilidad.

Aún más, Michael mismo parece propugnar una de las implicaciones acerca del modelo reflexivo de acción común a muchos *film noir*: que la insistencia de ese modelo en la deliberación y la resolución *ex ante* es bastante exagerada. A bordo del yate hay una intrincada conversación con Elsa que lo demuestra explícitamente. Michael ha estado guiando, ella toma su lugar en un momento determinado y él recuerda al efecto su propia opinión sobre el conocimiento práctico.

En esa breve escena, que es una de las más importantes del film, hay bastante contenido. Al comienzo oímos, por la radio, un anuncio comercial de un artículo para el cuidado del cabello (*Glossso Lusto*), lo que nos recuerda que el film que estamos viendo y, en especial, Rita Hayworth, son artículos de la cultura popular, que el film y ese artículo son objetos a la venta, y que el encanto de Hayworth en el film está ligado a las mismas cualidades y a la misma presentación que el encanto comercial de la actriz en el mercado. La posible confusión de la manipulación interesada del deseo, que Elsa establece con Michael, con el amor, es lo que motiva la pregunta de Michael sobre si ella cree en el amor absoluto. Nos gustaría pensar, por supuesto, que el amor, para poder ser amor, debe darse libremente, que es algo mío, que refleja lo que soy, no el resultado de la manipulación de otro. Pero el anuncio radiofónico nos recuerda que la manipulación del deseo es la esencia de la sociedad comercial y, por tanto, la perversidad de esa manipulación puede hacer muy difícil la distinción.²³ Como en numerosas ocasiones, Elsa le pide ayuda a Michael en algo para lo que no necesita ninguna ayuda (esas ocasiones siempre tienen que ver con quitarse o ponerse la ropa),²⁴ y es cuando él le hace su pregunta sobre el amor. Ella le responde tomando el timón (como si respondiera que cree en *eso, en ser la que dirige*, lo que, a su manera, es una respuesta muy clara), y recordando dos partes de un proverbio chino que alude a nuestro tema fatalista; la primera parte nos recomienda el amor pasional, pues el amor no dura y nos “curará del amor”, y la otra que “sigamos siempre nuestra propia naturaleza”, de manera que, al final, terminemos como somos naturalmente. (La actitud de Elsa —de que necesita la ayuda de Michael— continúa discretamente en la escena, pues Michael tiene que intervenir con frecuencia para girar el timón, supuestamente para mantener el rumbo. Ella gira el timón a estribor y él lo gira de nuevo a babor.) Bannister (repitiéndole su nombre a Elsa todo el tiempo, recordándole a ella y también a todos los demás que está obligada a ser su “amante”)²⁵ aparece para hacer lo que hace normalmente: atormentarlos al implicar abierta y claramente que sabe por qué Elsa quería a Michael a bordo (es posible que, en ese instante, Michael y Elsa piensen que quiere

hacerles saber que es consciente de la atracción que sienten uno por el otro, pero no hay duda que se está refiriendo también a la conjura de Elsa y Grisby de la que Broom le ha informado). Entonces Michael hace una rara declaración sobre su relación consigo mismo: “Nunca decido nada hasta que no se ha hecho y terminado”. Dice esto para explicar *por qué* decidió *no* renunciar, pero es una explicación extraña y no puede, por supuesto, ser verdadera literalmente. *Ha* decidido ir en el crucero y recientemente ha decidido *no* renunciar; sin embargo, lo que implica es cada vez más creíble (y está relacionado con la frecuencia de las retrospectivas en el *film noir* y el tema de la postergación). No puede tener una idea determinada real o final sobre lo que ha hecho o por qué lo ha hecho hasta que no sepa qué más está dispuesto a hacer, en qué se ha involucrado realmente y qué es lo que los otros intentan hacer. No se trata de que sea un insensato, sino de que, simplemente, hay muchas posibilidades provisionales. Estar seguro de lo que se intenta hacer es estar seguro de lo que se está resuelto a hacer y los reconocimientos de tales intenciones no son, por tanto, resúmenes de lo que ya se ha hecho; son resoluciones, con frecuencia provisionales.²⁶ Esos reconocimientos son resoluciones y no es difícil comprender por qué Michael no puede llegar todavía a una conclusión determinada. No sabe ni puede saber todavía si hará lo que ha resuelto hacer. Eso vendría a ser otra variación del tema del fatalismo y de la ausencia de un claro y absoluto control subjetivo *ex ante* de los acontecimientos y sus consecuencias.

Las cuestiones que se plantean en esta escena también enmarcan de manera importante el problema de Elsa. Como el título indica, Elsa es la clave, es a quien debemos descifrar, aunque no observemos casi nada desde su punto de vista. Pero eso no es accidental. Por lo que podemos observar, no parece tener realmente un punto de vista. Su rostro es una máscara y los primeros planos nunca hacen lo que se supone que han de hacer: proporcionar una ventana al alma. (Ni siquiera parece que sude, aunque Bannister, Grisby y Michael suden a chorros.) La correlación de Elsa con Hayworth como un producto comercial y la forma en que es filmada sugieren que la manera de comprender a Elsa no puede ser primariamente moral ni psicológica. Debemos comprenderla en términos del inmenso sistema comercial y patriarcal que ha producido a los Bannister, el “mal” contra el cual es inútil luchar según menciona más tarde, o de la inmensa industria de estrellas cinematográficas de Hollywood que se tragó a la pequeña Margarita Carmen Cansino (el nombre original de Rita Hayworth) a una temprana edad y dio con el “producto” Rita Hayworth.²⁷ (Esto es complicado: para poder hablar sobre este sistema, Welles “manufactura” su propio “producto” y lo controla en

23 Véase J. NAREMORE, *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, California UP, Berkeley, 1998, p. 160, y TELOTTE, *Voices in the Dark*, p. 67. Ninguno de los dos dice nada sobre el hecho de que esta película, la película de Michael, de sí mismo como objeto pasivo de la manipulación cinematográfica y comercial, está en consonancia con su estrategia general, diseñada para salir virtualmente libre de toda culpa, como un tonto, un niño en un bosque lleno de lobos. Naremore se acerca a esto cuando indica cierta culpa oculta en Michael, pero no entra a analizar su control de la narración.

24 Es posible que se trate de una referencia a *Gilda*, donde ocurre lo mismo a menudo, sobre todo cuando Gilda pide ayuda para desvestirse en el famoso *strip-tease* simulado al final de *Put the Blame on Mame*.

25 Elsa llama deliberadamente “querido” a Michael, recordándonos que Michael es aquí la pareja pasiva, no el “amante”.

26 Sobre la distinción resolución-resumen, véase R. MORAN, *Authority and Estrangement: An Essay on Self-Knowledge*, Princeton UP, 2001.

27 Algunos de los más sofisticados tratamientos de este tema —la comercialización de la fantasía y sus efectos— se encuentran en los films de Max Ophüls, en especial en *Caught (Atrapados)*, (1949) y en la incomparable *Lola Montez* (1955).

el film de un modo que, en cierto estado de ánimo, se podría calificar como bannisteresco.)

En segundo lugar, el saludo sarcástico de “amante” de Bannister nos recuerda tanto el halo extraordinariamente melancólico que rodea a Elsa como el sufrimiento que refleja su presencia en todo el film. Sería vulgar e insensible pensar que pertenece a la misma estirpe de Kitty Marsh, la prostituta manipuladora de *Scarlet Street* (Perversidad) de Lang. Está conjurando para involucrar y destruir a Michael, pero hay también una indudable sinceridad en su intención de hacerle el amor, como si a veces cayera en la misma trampa que le ha tendido.²⁸ Hayworth desempeña muy bien su papel, expresando tanto una fría resolución interna como un deseo sincero y vehemente en las escenas con Michael.

Necesitamos un resumen rápido del resto del film para llegar a los problemas finales. Elsa (con el taimado contubernio de Grisby) convence a Michael de que su relación con Bannister se ha vuelto terrible e intolerable y logra sugerir que se ha vuelto así y empeorará debido a Michael, pues Grisby los vio besándose (todo evidentemente planeado por ella) y Bannister sospecha cada vez más de que mantienen una relación amorosa. Grisby le dice a Michael que se siente aterrorizado por la posibilidad de una conflagración nuclear (ya sé, es también ridículo en el film) y quiere agarrar un montón de dinero y largarse a una isla lejana para protegerse. Explica que su asociación con Bannister está asegurada y, en el caso de que alguno fallezca, el otro recibiría una cuantiosa suma. Quiere, por tanto, que Michael confiese por escrito que le disparó accidentalmente y arrojó su cuerpo a la bahía, desde donde habría sido arrastrado mar adentro. (Como Bannister indica más tarde, Michael es tan idiota que no se da cuenta de que el plan es contradictorio. Si Grisby es asesinado, no podría cobrar el seguro.)²⁹ Grisby le asegura a Michael que sin cuerpo no podrá ser procesado (otra mentira que solo alguien realmente ingenuo podría creer). Michael, que antes le había propuesto a Elsa que huyeran y había sido rechazado por falta de recursos (“¿Tendré que lavar ropa para ayudarte?”) decide participar en el grotesco plan a cambio de los 5.000 dólares que le ofrecen. La escena en que Grisby se lo propone está magníficamente filmada³⁰ para que sugiera el abismo y el peligro que enfrenta Michael, la locura de Grisby y la estupidez que constituye confiar en cualquier cosa que diga.

Como es previsible, ese no es el verdadero plan. Grisby, en complicidad con Elsa, va a matar a Bannister y culpar a Michael. Recibirá el pago del seguro y posiblemente lo dividirá con Elsa. (Quizá todo lo que ella quiere es que muera Bannister y ser libre.) Le roba la gorra a Michael para dejarla en el lugar de los hechos y podrá recurrir

a la relación con Elsa como motivo del crimen. Deducimos luego que Elsa se ha preocupado por dejar pruebas de la relación al encontrarse y besarse con Michael en un acuario público lleno de estudiantes y asombrados maestros. Se exponen tanto como los enormes (y atrapados) peces en los tanques que se encuentran detrás de ellos.

Pero todo comienza a desintegrarse. Broom, el detective, sabe lo que Grisby y Elsa han planeado e intenta chantajear a Grisby, que le responde matándolo. Grisby trata de continuar con el plan, pero luego sabemos que Elsa se da cuenta de que, con Broom muerto y Bannister probablemente al tanto de todo, no se puede continuar con el plan y decide matar a Grisby para protegerse. Durante el desarrollo de este caótico plan, Welles vuelve a interrumpir para indicar filosóficamente la facilidad con la que suponemos agencia —relaciones reales de causa y efecto— donde no la hay.³¹ En este caso, muestra el poder del control del director sobre la edición y el montaje. Elsa está en casa y aún no sabe que Grisby ha disparado a Broom. Siguiendo el plan original, Michael y Grisby se dirigen en coche hacia San Francisco. Cada vez que Elsa pulsa un botón del interfono parece que provoca algo: la puerta de la cocina se abre de golpe; se acelera el coche de Michael; el accidente con el camión. Sin embargo, no hay ninguna conexión entre los acontecimientos y la intención es que veamos la menor conexión que existe entre lo que *cada uno* intenta y trata de hacer y lo que realmente ocurre.

Puesto que la policía tiene la confesión en la que Michael se responsabiliza de la muerte de Grisby que, gracias a Elsa, ha ocurrido realmente, lo arrestan por asesinato. Bannister se ofrece para defenderlo, pero solo para asegurarse de que será declarado culpable y, de ese modo, vengarse mientras Michael espera la ejecución.

Sin embargo, justo antes de que sea leído el veredicto, Michael finge un intento de suicidio, tomando unas pastillas, y logra escapar. Elsa lo sigue y parece que esté tratando de ayudarlo. (Después sabremos que había planeado que Bannister la seguiría y podría matarlo y culpar a Michael del crimen. Esta mujer es implacable.) Termina refugiándose en un teatro chino y, con una graciosa ironía, Welles retrata, por medio del totalmente ininteligible movimiento y lenguaje de los actores chinos, justo lo que la audiencia debe estar pensando en este momento. Las revelaciones acerca de las diferentes conjuras están sucediendo

Todo asemeja un teatro chino o una galería de espejos deformantes, como veremos después

²⁸ En este sentido, Elsa se parece a Kathie Moffitt (Jane Greer) en *Out of the Past* de Tourneur.

²⁹ Esto no invalida el plan. Grisby podría designar un heredero, un cómplice, que participara en el plan. Pero Bannister está en lo cierto: Michael no pregunta cómo va a recibir el dinero si está supuestamente muerto. Más tarde, cuando Bannister se burla de Elsa por esta estupidez, es evidente que Elsa tampoco ha tenido en cuenta que este problema pueda plantearse y no tiene una respuesta inmediata. Por supuesto, Bannister sabe que el verdadero plan consiste en asesinarlo a él, que Grisby reciba el dinero del seguro y Elsa lo comparta. Una vez más, Bannister se está burlando de ella.

³⁰ Con la excepción de los extraños fragmentos que evidentemente añadió el estudio más tarde. Los problemas de postproducción de Welles son legendarios, pero en el caso de este film son especialmente desalentadores. Welles filmó las escenas extra, pero no estuvo presente en el estudio durante el año de edición (y musicalización) y el estudio cortó más minutos en este film que los que se cortaron en la notoria carnicería de *The Magnificent Ambersons* (El cuarto mandamiento). Véase BERTHOME y THOMAS, *Orson Welles at Work*, pp. 128-42.

³¹ George Wilson señala esta secuencia y resalta su orden narrativo y su significado implícito. Véase G. WILSON, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1986, pp. 1-5. Estoy verdaderamente en deuda con este libro y con sus muchas intuiciones sobre la narración y los puntos de vista, en cuestión en todos los film noirs.

En el curso de este film se nos han dado múltiples indicaciones, ninguna tan clara como el autoconsciente discurso literario de la historia de los tiburones, de que estamos dentro de la novela de Michael

tan rápidamente que realmente nos encontramos en esa posición; todo asemeja un teatro chino o una galería de espejos deformantes, como veremos después. (De manera magistral, Welles nos hace saber, sin embargo, que para Elsa ese mundo no tiene nada de misterioso, que de inmediato se siente en casa, hablando cantonés perfectamente y disponiendo todo lo que hace falta.)

En la primera conversación de Michael con Elsa después de que se ha dado cuenta de todo lo que ha ocurrido, Welles comienza a solucionar, en dos fragmentos del diálogo, al menos parcialmente, los problemas que ha planteado. Primero, la pregunta de Michael: “¿Nunca se te ocurrió seguir algo mejor que tu propia naturaleza?” y la reacción atónita de Elsa, como la de un zombi, casi estupefacta: “No”. Esto nos remite al proverbio chino sobre la eternidad de la naturaleza humana y la fugacidad del amor, y ahora nos enteramos de lo que Elsa, Bannister y Grisby piensan que exige eternamente la naturaleza humana: se debe tratar de tomar el control y dirigirlo todo, u otro lo hará. O nos sometemos a la voluntad de otro o sometemos a los otros a la nuestra: no hay término medio. (En una escena anterior, Bannister ha aclarado que el dinero es la primera condición para lograr el control y le ha permitido adquirir una posición social y un gran poder. Pero como hemos visto y Bannister ha descubierto, el dinero y su inmenso poder no es suficiente para controlar a Elsa como quiere y necesita.)

Sin embargo, la máxima china es un *proverbio*, una recomendación. No *somos* simplemente nuestra naturaleza; decidimos seguir o no nuestra naturaleza. El proverbio recomienda que la sigamos. La premisa de Bannister, Elsa, Grisby y Broom es que la naturaleza humana es, debe ser, despiadadamente interesada y diabólica. La cuestión de saber si se debe o no seguir es la cuestión de saber si es inútil luchar contra nuestra naturaleza o destino, contra el mal o el egoísmo despiadado. Su opinión: *es* inútil totalmente. Estamos destinados a actuar de esta forma, a pesar de alguna victoria ilusoria. Pero lo que se nos ha planteado es que, al sucumbir a la naturaleza, no están concediendo ni admitiendo nada, como a ellos les gustaría pensar. Lo que alegan es una excusa para algo que han hecho y que pretenden que no se ha hecho, sino que estaba predestinado. Su fatalismo es parte de una masiva e interesada autodecepción. Se han comprometido a hacer algo, a actuar de cierto modo,

y lo que están evitando, sin rechazarlo satisfactoriamente, es ese punto de vista ineludiblemente práctico. Esa premisa determina el resultado del film y es sumamente interesante, pues cualifica e intensifica el tema fatalista.

(Casi todas las retrospectivas en los mejores *film noir* tienen ese complejo doble sentido: No podía hacer otra cosa [aquí puede insertarse cualquier razón: debido al pasado, a las fuerzas y las necesidades sociales, a la naturaleza humana, al inextinguible poder del mal, cualquier cosa] y, por tanto, se me debe librar de culpas, ¿qué puede hacer alguien indefenso? De manera que, al mismo tiempo, los narradores renuncian a la suposición sobre la agencia causalmente efectiva, pero apelan a la noción de condición para la agencia, aunque *frustrada* en este caso. En otras palabras, ninguno de esos narradores es una figura trágica, ninguno como el supremo narrador retrospectivo, Edipo en *Edipo en Colono*, que está dispuesto a decir que sufrió esas acciones más que haberlas hecho, pero admitiendo que las *había hecho* a pesar de haberlas sufrido; las había hecho y debe enfrentarse a las consecuencias.)

Las imágenes de la galería de espejos deformadores nos presentan la consecuencia inmediata de esta decepción y desconfianza: la incapacidad para distinguir, en un mundo lleno de artimañas y traiciones, lo real de la mera reflexión, la apariencia, lo escenificado. La sorprendente consecuencia adicional es que no pueden maniobrar con efectividad, pues no pueden determinar dónde se encuentra cada cual con respecto al otro ni pueden distinguir tampoco su verdadera posición —la *suya*— entre las múltiples reflexiones. No saben si el otro les está disparando a ellos o a su reflexión o si les están disparando al otro o a una imagen reflejada.

Si la agencia puede ser considerada un logro, con grados de realización, un logro que depende tanto del conocimiento confiable y creíble de los otros como del autoconocimiento (si lo segundo es imposible sin lo primero), entonces una condición de ese logro es también un logro social, el establecimiento de un tipo de relación con los otros *sin* las reflexiones o la superación de la interesada condición “natural” de ansiedad, desconfianza y traición. Esto es, por supuesto, a lo que aparentemente aspira la ingenua política izquierdista de Michael y el final parece que al menos celebra doblemente esa aspiración. Bannister plantea con suma claridad la extraordinaria consecuencia dialéctica de la ausencia de esa condición social (aceptando así la imagen del tiburón de Michael):³² “Claro, matarte es matarme. Es lo mismo. Pero ¿sabes? Estoy harto de nosotros dos”. No solo afirma que está dispuesto a morir, a “devorarse a sí mismo” como la imagen del tiburón, para vengarse de Elsa, sino también que, pa-

³² Bannister le había respondido originalmente al decirle a Grisby que, si fuera verdaderamente un abogado, comprendería que ser llamado tiburón es un elogio.

radójicamente, el control manipulativo de Elsa lo ha dejado dependiendo servilmente de ella, completa e inextricablemente atado a ella. Sus destinos han llegado a ser indistinguibles, superando la relación amo-esclava que había creado.

La subsiguiente conversación final entre una Elsa moribunda y un Michael más bien superior ha complacido a muy pocos espectadores. Andrew Britton ha llegado incluso a decir que se trata “indiscutiblemente del final más deplorable del cine”.³³ Michael alecciona a Elsa de que estaba equivocada al pensar que podía imponerle sus términos al “mal”; más bien es el mal el que termina imponiendo sus términos. Elsa responde que se puede luchar contra el mal, pero “¿para qué?”. Michael contesta que, si bien es cierto que no se puede ganar, tampoco se puede perder si no se renuncia, y dice que nunca más “volverá a renunciar”. Se refiere presumiblemente a su complicidad en lo que era esencialmente un fraude de seguros, renunciando a sus elevados ideales igualitarios en pos de una rica “mujer casada”, desesperado por el dinero necesario para mantenerla cómodamente. Michael abandona a Elsa, que grita que no quiere morir, y sale al “fulgurante mundo culpable” que ha criticado tanto, aunque sin demostrar realmente ninguna perceptible culpabilidad. La cámara retrocede y se eleva, alentándonos, pienso, a distanciarnos de Michael mientras va reduciéndose y, lo que es realmente significativo, alejándose de todo. Aún oímos su relato relacionándolo todo y sacando sus conclusiones, y la cuestión es saber qué debemos pensar de él desde nuestra más alta y presumiblemente (si hemos estado prestando atención) superior perspectiva.

Como he tratado de indicar, en el curso de este film se nos han dado múltiples indicaciones, ninguna tan clara como el autoconsciente discurso literario de la historia de los tiburones, de que estamos dentro de *la novela de Michael* y de que uno de los objetivos de esa novela parece ser la de facilitarle la composición de la narración y hacerla creíble, sobre todo para sí mismo. (Michael dice que tratará de olvidar a Elsa, pero la historia misma es una evidencia de que no puede y de que no puede liberarse del deseo de exculparse a sí mismo.) He sugerido que esto no es creíble, pero su efecto es que, de una manera involuntaria e irónica, Michael *termina* por revelarse como un agente disminuido (más predestinado que agente), aunque por *su propia* opinión ilusoria de sí mismo. La postura que adopta, el ejemplo de la máxima de que todos somos el tonto de otro, no es una tentativa hipócrita para engañar a la audiencia, los espectadores y los lectores. Lo cree y al creerlo acepta un tipo de posición disminuida y, por tanto, *queda* disminuido. Eso revela que simplemente es incapaz de percibir y aceptar su propia culpabilidad, la bastante insignificante diferencia

que lo separa de los tiburones, y esa incapacidad es también una limitación.³⁴ En otras palabras, su percepción de sí mismo como un agente disminuido lo constituye en uno; se convierte en el objeto disminuido de la habilidosa manipulación de los otros y, por tanto, es esa autoimagen lo que constituye, para él, su propia relación con sus actos. Sería ingenuo insistir en que, de todos modos, Michael podía haber obrado con más honradez. Michael es un iluso, no un hipócrita, y es un iluso por lo que es, y es lo que es por lo que puede y no puede admitir sobre sí mismo. Por tanto, una vez más, Heráclito está en lo cierto: *ethos anthropoi daimon*, el carácter de un hombre es su destino.³⁵

Traducción de Antonio Lastra y Raúl Miranda

33 A. BRITTON, 'The Lady from Shanghai: Betrayed by Rita Hayworth', *The Movie Book of Film Noir*, ed. de I. Cameron, Studio Vista, Londres, 1992, p. 219. También está en lo cierto cuando dice que Michael es un "pedante engreído", pero se equivoca al asumir que esto también refleja a Welles.

34 Durante el relato de los tiburones ha contado cómo su tiburón se desgarró con el anzuelo y, cuando regresan a Sausalito, Michael afirma que durante todo el viaje ha estado "enganchado" a un anzuelo. Es uno de los tiburones, pero no puede admitirlo.

35 Quizá la máxima fábula del *film noir* sea la que contó Gregory Arkadin en *Mister Arkadin* (1955) de Welles. Una rana y un escorpión se encuentran en un río y el escorpión le pide que le ayude a cruzarlo. La rana le explica su preocupación de que si acepta llevarlo sobre su espalda, el escorpión le clave su aguijón y la mate. El escorpión le contesta que sería ilógico, pues se ahogarían. La rana acepta la lógica de su argumento y accede a llevarlo. Pero cuando están en mitad del río, el escorpión le clava su aguijón. Cuando la rana y el escorpión comienzan a hundirse, la rana le pregunta: "¿Qué tiene de lógico lo que has hecho?", y el escorpión le contesta: "Es mi carácter y no hay nada lógico en el carácter".

¿Qué significa popularizar la filosofía? El *Fedón* de Moses Mendelssohn

What Does it Mean to Popularize Philosophy? Moses Mendelssohn's *Phaedo*

Martin D. Yaffe

Popularizar la filosofía podría referirse a que una discusión filosófica técnica o especializada —por ejemplo, sobre la muerte y el morir, tal como la entendían los seguidores de la filosofía pitagórica— se presenta modificada para que el resultado sea accesible a los no expertos o semi-expertos como una especie de introducción a la cuestión. En la Antigüedad encontramos un ejemplo de ese tipo de popularización en el *Fedón* de Platón. Asimismo, podría querer decir la reformulación de una discusión como la anterior y su reorientación hacia otra audiencia de tipo popular, cuyo interés primordial no fuese ya la filosofía pitagórica sino, verbigracia, la educación moral. Un ejemplo de este tipo de popularización sería el *Fedón* de Moses Mendelssohn, publicado en 1766. Por último, popularizar la filosofía podría significar la realización de una introducción académica a ambos o cualquiera de los dos tipos anteriores, donde el interés, en la medida en que no es simplemente la erudición, fuera tanto filosófico como moral.

Popularizing philosophy could mean that a technical or specialized philosophical discussion —e.g., of death and dying as understood by devotees of Pythagorean philosophy— is presented with those features modified so that the result is accessible to non-experts or semi-experts as a sort of introduction to that topic. An ancient example of this sort of popularizing would be Plato's Phaedo. Or it could mean recasting a discussion like the foregoing and redirecting it to another sort of popular audience, whose primary interest is no longer Pythagorean philosophy but, say, moral edification. An example of this sort of popularizing would be Moses Mendelssohn's Phädon (1766). Or, finally, it could mean a scholarly introduction to either or both of the foregoing, where the interest, insofar as it is not simply antiquarian, could be either philosophical or moral.

*Fecha de recepción: 29 de agosto de 2010
Fecha de aceptación: 12 de diciembre de 2010*

La popularización de la filosofía podría significar una entre tres cosas.

Podría significar que una cuestión filosófica que tiene diversas características técnicas o especializadas —la discusión sobre la muerte y el morir tal y como la entendieron los seguidores de la filosofía pitagórica, por ejemplo— se presenta habiendo sido modificada esa característica

para que la discusión resultante sea accesible a los no expertos o semiexpertos como una especie de introducción a tal cuestión. Un ejemplo procedente de la Antigüedad sobre este tipo de popularización es el *Fedón* de Platón.¹

Podría significar, asimismo, la reformulación de una discusión como la anterior —para una audiencia de tipo popular— y dirigirla

MARTIN D. YAFFE es profesor de Filosofía y Estudios Religiosos en la University of North Texas.

Palabras clave:

- Popularización de la filosofía
- Mendelssohn
- *Fedón*

Key Words:

- Popularizing philosophy
- Mendelssohn
- *Phädon*

¹ Hago uso de la traducción de E. Brann, P. Kalkavage y E. Salem, Focus Philosophical Library, Newburyport, 1998, con referencias al original que se encuentra en J. BURNET, *Plato's Phaedo*, Oxford UP, 1911.

a otra, cuyo interés primordial no es ya la filosofía pitagórica sino, verbigracia, la educación moral. Un ejemplo de este segundo tipo de popularización de la filosofía es el *Phädon* (1766) de Moses Mendelssohn, en concreto, su deliberada actualización de los diálogos platónicos para convenir con el gusto moral y el marco de referencia intelectual de sus lectores modernos y germanoparlantes.²

Por último, podría significar una introducción académica a cualquiera de los dos o a ambos tipos de popularización expresados, donde el interés, en la medida en que no es simplemente la erudición, podría ser tanto filosófico como moral. Una muestra de este tercer tipo de popularización es lo que voy a desarrollar en este ensayo.

Consideraré cada uno de estos tres tipos de popularización uno por uno, aunque no puedo garantizar de antemano que los límites que los separan sean del todo nítidos o que uno de ellos no pudiese extenderse al otro.

II. El *Fedón* de Platón es un diálogo filosófico, una combinación literaria de drama y filosofía socrática. Como drama, es del todo “popular”. Presenta una acción (siendo tal presentación recogida en el significado de *drama* en griego) que es más o menos inteligible desde el punto de vista del sentido común, sin excesiva necesidad de información técnica o especializada. Ciertamente, la necesidad de dicha información podría surgir en el diálogo, aunque, si así fuera, el diálogo en sí podría también facilitarla, al menos provisionalmente. En el *Fedón*, por ejemplo, Sócrates, quien se convierte en prisionero ateniense después de haber sido acusado y condenado por ateísmo y corrupción de la juventud, esperando ser ejecutado al atardecer, les dice a Simmias y a Cebes —dos de sus jóvenes, consternados acompañantes, quienes podrían ser caracterizados como estudiantes de física matemática— para su sorpresa que su profesor de pitagorismo, Filolao, sostiene que el morir y el filosofar son en realidad la misma cosa (61 b-62 a). No dejará ya de acompañar al resto del diálogo un examen del significado putativo de lo que Filolao afirma. Dramáticamente hilada, esa información específica referida lleva consigo quizá la calmante y consoladora implicación de que la propia muerte de Sócrates podría de alguna manera ser algo bueno.³ No quiero decir con esto que el diálogo de Platón sea solo un drama corriente, ni tampoco que lo que perfila sus características dramáticas consista únicamente en sus características técnicas o especializadas. Por el contrario, en el diálogo platónico se ha ofrecido la posibilidad —o la necesidad— de que los lectores paren y reanuden su lectura a su conveniencia para que tengan en cuenta las, a veces, sorpren-

Consideraré cada uno de estos tres tipos de popularización uno por uno, aunque no puedo garantizar de antemano que los límites que los separan sean del todo nítidos ni que uno de ellos no se extienda al otro

dentas implicaciones filosóficas de la acción dramática, de la información específica, o de ambas, mientras ello tiene lugar. Es el caso, por ejemplo, de que, dada la información especializada mencionada, los lectores pueden necesitar ajustarse al hecho, interno en el drama, de que, siguiendo la declaración de Sócrates sobre Filolao, toda referencia explícita a la muerte bien puede ser una referencia implícita al filosofar, y viceversa. El drama de Platón señala las posibles dificultades que existen a la hora de habituar ciertas implicaciones sucesivas. Con su característica propia de parada y puesta en marcha, el drama está diseñado a medida para presentar las idas y venidas del filosofar socrático (“amor a la sabiduría”) —su particular combinación de “pensamiento” reflexivo (*diánoia*, 66 a) o “razonamiento” (*logismós*, 66 a) con prudencia (*phrónesis*, 65 a)— con el fin de permitir que lectores de cierta clase consideren esas implicaciones a su propio ritmo. En consecuencia, el *Fedón* está dirigido primordialmente a los pitagóricos más jóvenes o a los que podrían convertirse en pitagóricos, como Simmias y Cebes; dicho en términos más amplios, a los futuros filósofos con inclinaciones pitagóricas.⁴ Incluso o especialmente cuando se dan argumentos cuasi-técnicos para la inmortalidad del alma, como de hecho sucede, esos argumentos son *ad hominem* y protrépticos. Es decir, esos argumentos están deliberadamente formulados para los antedichos interlocutores dentro del drama y, *mutatis mutandis*, para los lectores no pertenecientes al círculo de Platón con tal de permitirles entender más de cerca y en línea con sus inclinaciones pitagóricas —cuyos defectos son expuestos durante la mutua consideración de los argumentos— el atractivo de la filosofía socrática como una actividad o camino vital en la medida en que ello está incluido o, más bien, dirigiendo las palabras y acciones socráticas como un todo en el diálogo.⁵

Si queremos parafrasear lo anterior mediante un anacronismo, y sin llegar a hacer una comparación excesivamente inverosímil, diríamos que los argumentos de Sócrates en el *Fedón* se asemejan a las máquinas de peso en un centro de culturismo. No están diseñadas únicamente para aquellos que ya son vigorosos y robustos, sino también y especialmente para aquellos que pueden ser llevados a percibir la necesidad de serlo.

Permítanme ahora exponer de nuevo los principales argumentos que se dan en el diálogo de

2 El original alemán, *Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele in drey Gesprächen*, puede encontrarse en *Moses Mendelssohn Gesammelte Schriften Jubiläumsausgabe* (24 vols., planificado e interrumpido después de 7 vols.; Akademie der Wissenschaft des Judentums, Berlin, 1929-37; facsimil reimpresso y reanudado, 24 vols. en 35; Friedrich Frommann Verlag / Günther Holzboog, Stuttgart 1971—), vol. III, pt. 1, pp. 5-159; las siguientes referencias entre paréntesis del *Phädon* serán de las páginas-números de este volumen, seguidas por la línea-número según corresponda. Las traducciones son mías; cf. M. MENDELSSOHN, *Phädon*, trad. P. Noble, Peter Lang, Nueva York, 2007. Noble a partir de aquí, seguido del número de página. (*Fedón o sobre la inmortalidad del alma*, ed. de J. Monter, MuVIM, Valencia, 2006.)

3 PLATÓN, *Apología de Sócrates*, 40 b-41 d.

4 Sobre el posicionamiento pitagórico del diálogo, véase J. KLEN, ‘Plato’s *Phaedo*’, *Lectures and Essays*, ed. R. B. Williamson y E. Zuckerman, St. John’s College Press, Annapolis, 1985, pp. 379 ss. En el cuerpo dramático del diálogo, *Fedón* narra los detalles del último día de Sócrates a Equécrates en la ciudad de Filunte (o Filus), donde había una hermandad o secta pitagórica. Filolao fundó una hermandad similar en Tebas, ciudad natal de Simmias y Cebes. Véanse también las notas de Burnet (57 a1-59 c7, 59 c1, 61 a3, 61 c6, 61 d7, 61 e7, y 86 b6 (*loc. cit.*, nota 1, sobre todo).

5 D. A. HYLAND, ‘Why Plato Wrote Dialogues’, *Philosophy and Rhetoric*, 1 (1963), pp. 38-50.

Platón, y, al mismo tiempo, ver el contraste que he advertido respecto a la versión de Mendelssohn.

1) Siguiendo su evidente —aunque al final solo sea provisional— aprobación de la equiparación que Filolao establece entre la filosofía y la muerte, Sócrates se ve forzado a defender esa ecuación. Y lo hace identificando el filosofar y el morir con la separación que el alma realiza del cuerpo (63 e-69 e). Esta separación vendría a significar que los filósofos no se toman el cuerpo seriamente, debido a que este impide la adquisición de ese razonamiento por el cual se accede al “sí mismo” y otros objetos que los filósofos tratan de hacer verosímiles. Ese argumento está presente en la versión de Mendelssohn, aunque con un desplazamiento en el énfasis, como veremos.

2) Sócrates debe responder acto seguido a la preocupación de Simmias y Cebes respecto a que el alma podría no perdurar más allá de la muerte del cuerpo. Ofrece tres argumentos. En primer lugar, afirma que la muerte no es una inesperada aniquilación de la vida, sino parte de un círculo sempiterno entre el vivir y el morir que cada alma experimenta (70 c-72 e). En segundo lugar, que todo aprendizaje es reminiscencia, por lo que el alma debe existir antes de ser introducida en un cuerpo (72 e-77 a). En tercer lugar, que las almas, siendo imperceptibles, existen sin esfuerzo alguno y, con ello, perpetuamente (78 b-84 b). Solo el primer argumento —que la vida y la muerte forman un continuo circuito cerrado— se mantiene, aunque no en gran medida, en la versión de Mendelssohn. En la versión de Platón, este argumento fundamenta la inmortalidad del alma en una descripción del cambio en todas las formas de vida naturales, incluyendo las plantas y los animales además de los seres humanos. En consecuencia, todo cambio es cíclico, sucediendo como lo hace algo que va hacia su contrario. Por ejemplo, algo empieza a engrandecer después de haber sido más pequeño y, viceversa, algo empequeñece después de haber empezado siendo más grande. De modo similar, cualquier cosa que declina empieza siendo más fuerte, cualquier cosa que aumenta de velocidad iba antes más despacio, cualquier cosa que empeora empieza siendo mejor, cualquier cosa que llega a ser justa empieza siendo menos justa, y viceversa; y de la misma manera para cualquier separación y combinación, enfriamiento y calentamiento, etc. Así también en cuanto al despertarse respecto al dormirse, la más aproximada analogía de Sócrates sobre la oposición entre estar vivo y estar muerto. Pero si el caminar y el dormir como procesos naturales son dos polos opuestos de un perpetuo ciclo, entonces, análogamente, la muerte como un proceso natural es meramente la otra mitad de un ciclo que incluye el retorno a la vida. Por ello el alma debe retornar a la vida o es inmortal. Veremos en un momento

cómo Mendelssohn revisa y altera este argumento y, junto a ello, cómo el Sócrates de Platón por sí mismo estima que puede ser inválido (cf. 103 a-c con 96 a-100 a).

3) Mientras tanto Simmias y Cebes tienen objeciones a lo anterior (84 b-88 c). Simmias objeta que el alma podría ser como la armonía de una lira: una vez que esta se desgaja, ¿no se lleva consigo la armonía que la constituye? Cebes objeta que el alma podría ser al cuerpo lo que el tejido es al tejedor: este perduraría más que muchos de los vestidos que tejiese, ¿pero no terminaría finalmente muriendo con uno puesto? La objeción de Simmias es más sencilla de responder (91 b-95 a). Su concepción del alma como armonía no solo contradice la concepción con la que él previamente simpatizaba respecto a que el aprendizaje es reminiscencia, sino que también falla al explicar cómo cualquier alma puede mejorar por sí misma o llegar a ser más virtuosa, y, además, olvida que la armonía debe de algún modo existir independientemente de las liras como un criterio por el cual estas funcionan armoniosamente en primer lugar. La respuesta de Sócrates a Cebes es más enjundiosa. Ofrece cuatro argumentos en favor de la inmortalidad, los cuales están preluados por una extensa explicación autobiográfica relativa a un giro radical en el filosofar de Sócrates (95 a-107 b). Mendelssohn alarga por entero este prefacio.⁶ Para entender por qué, debemos considerar con algo de detalle la referida autobiografía de Sócrates.

Sócrates le cuenta a Cebes cómo cuando era joven llegó a desesperarse sobre su “condición natural para... penetrar en las cosas” (96 b), es decir, sobre su capacidad para “investigar la naturaleza” (*peri physiós historia*, 96 a) —se refiere a la filosofía natural presocrática. Había llegado a quedarse ciego (96 c), dice, mientras intentaba entender cómo la explicación de lo que une a dos cosas (la carne a la carne, el hueso al hueso, 96 d) podía explicar a su vez el “organismo” (96 a) que de algún modo resultaba. En otras palabras, su esfuerzo por entender cómo los seres vivientes eran algo más que la suma de sus distintas partes le dejaba perplejo, o confuso. Vislumbró una posible solución, o algo que podría contar como una solución, cuando tropezó con la concepción de Anaxágoras según la cual la “mente” (*nous*) ordena de una manera u otra a todos los fenómenos naturales para lo mejor (97 c) (la forma del

Para comprender la diferencia que existe entre Platón y Mendelssohn, considérese el hecho de que este último no mencione la “segunda navegación” de Sócrates

⁶ Mendelssohn también insinúa la comparación de Cebes del alma con un tejedor. El Cebes de Mendelssohn, a diferencia del de Platón, queda completamente persuadido por el argumento del Sócrates de Mendelssohn según el cual el alma es inmortal, y solo quiere saber si su inmortalidad incluye estar del todo despierto en lugar de existir como lo haría en un desvanecimiento, un desmayo o un sueño (83.13-84.26; cf. Noble 107 s.).

mundo o la trayectoria y velocidad del sol). Pero Anaxágoras pronto se mostró decepcionado desde que, al parecer, en su filosofía natural distinguió entre las causas mecánicas de los seres y lo que los disponía para lo mejor, fallando en el intento de conectarlos al tratar de conectar mecanismos naturales con causas finales o teleológicas. Si Sócrates hubiera seguido siendo un anaxagórico riguroso, entonces, en las circunstancias en que se hallaba, podría no haber sabido por qué permanecía en prisión en lugar de escapar,⁷ más allá de ciertas causas mecánicas como las psicológicas, o la posición y localización de su cuerpo en ese momento (98 c-99 d). Afortunadamente, pronto se le ocurrió una tercera, post-anaxagórica opción, más allá de la insatisfactoria filosofía natural mecánica presocrática y la incumplida promesa de Anaxágoras de conectar el mecanicismo con la teleología. Sócrates lo llama, de modo característico, su “segunda navegación” (*deuteroplous*, 99 d). En esa segunda navegación consistió su esfuerzo para prevenir quedarse “ciego de alma” (99 e) mientras intentaba seccionar juntos los procesos y las intenciones de la naturaleza, mediante la imitación del modo en que uno previene perder la vista mientras mira al sol durante un eclipse —a saber, no fijando la mirada directamente en sol, sino en su reflejo, por ejemplo, en el agua. Análogamente, se podría efectuar una contemplación no egocéntrica de los seres naturales

en general mirándolos a través de algún médium que pudiera neutralizar su reflejo. Ese medio sería el pensamiento o discurso humano (*lógos*). Sócrates, en consecuencia, habla de “refugiarse en los conceptos [*logoi*]” (99 e). Esto lleva las cosas a investigar los seres naturales en términos de cómo ellos podrían ser dichos para conformar algunas hipótesis humanamente suministradas (100 a) o presuposiciones inteligibles, donde la hipótesis en sí misma es una cuestión de investigación y/o revisión, según sea necesario.⁸

Si nos detuviésemos ahora y validásemos el término *hipótesis* de forma retroactiva al pitagorismo que los interlocutores de Sócrates tienden inicialmente, podríamos percibir que la “segunda navegación” es una caracterización apta sobre lo que ha motivado la conversación filosófica de la que hemos sido testigos mientras Sócrates ha estado examinando sigilosamente la hipótesis pitagórica de sus interlocutores considerando la cuestión de la muerte y el morir, y, al mismo tiempo, dándoles una oportunidad tanto para reconocerla por lo que es —a saber, una hipótesis—, como para confrontar sus méritos con él. Inescrutable y sin apremio alguno, les ofrece una oportunidad para pensárselo dos veces, sin saber de antemano cuánto les llevará asumir tal propuesta. Sócrates antepone la filosofía al pitagorismo. Condensa sus cuasipitagóricos argumentos anticipando que Simmias y Cebes bien podrían encontrarlos in-

⁷ *Critón*, 44 b ss.

⁸ Sobre el uso de hipótesis en el diálogo de Platón, véase especialmente R. BURGER, *The Phaedo: A Platonic Labyrinth*, Yale UP, New Haven, 1984, pp. 147-49, pp. 154-58.



ciertos, y gentilmente les anima a que se sometan a su propia “segunda navegación”. Esto es otra manera de expresar lo que quería decir más arriba cuando caracterizaba los argumentos de Sócrates como protrépticos.

III. Para comprender la diferencia que existe entre Platón y Mendelssohn, considérese el hecho de que este último no mencione la “segunda navegación” de Sócrates. ¿Qué razón tendría Mendelssohn para omitir esa característica crucial sobre la que pivota el diálogo platónico? Sugiero que la respuesta a esta cuestión consiste en que, mientras que la filosofía es el ser-todo y el terminar-todo para el Sócrates de Platón, para el Sócrates de Mendelssohn es principalmente un signo de un final más lejano o “más allá”.

En términos prácticos, Mendelssohn trata de vindicar la teodicea —la doctrina sobre la providencia— originalmente promulgada por su propia autoridad filosófica, Gottfried Wilhelm Leibniz,⁹ lo que transformó, a su vez, la presuposición común de los teólogos moderados durante la Ilustración alemana. Esto incluía, sobre todo, al berlinés Johann Joachim Spalding, cuyo popular panfleto titulado *El destino del hombre* (1748)¹⁰ había provocado las reservas escépticas del amigo de Mendelssohn, Thomas Abbt.¹¹ Las dudas de Abbt condujeron a una constante controversia filosófico-teológica con Mendelssohn,¹² que rememoraba la mantenida dos generaciones anteriores entre el escéptico Pierre Bayle y el propio Leibniz, suscitada por la última *Teodicea* (1710).¹³ Como repercusión de su propia controversia con Abbt, Mendelssohn reformuló su defensa filosófica del popularizado leibnizianismo de Spalding y lo introdujo en la atractiva retórica pagana ofrecida en el diálogo de Platón. Con todo, el diálogo de Mendelssohn, a diferencia del de Platón, no está guiado por la filosofía *per se*, sino que enrola a la propia filosofía para que sirva a propósitos no filosóficos o cuasi-filosóficos.

Esta diferencia se presenta al menos de tres maneras.

La primera, mientras que el Sócrates de Platón defiende la actividad o modo de vida de la filosofía como tal, el de Mendelssohn defiende una doctrina prescrita o determinada. Los esfuerzos del Sócrates de Platón procuran “quedar libre de los cuidados del cuerpo y reflexionar sobre algo” (66 d); el Sócrates de Mendelssohn, en cambio, “se prepara para abrazar la verdad” (56.9; cf. Noble 83).¹⁴ Para el Sócrates de Platón, la separación que el alma realiza del cuerpo es reconocida a través de —porque es idéntica a— la experiencia del filosofar en sí mismo; para el Sócrates de Mendelssohn esa separación es una vía mediante la cual asegurar una verdad supuesta con indepen-

12 La controversia había precedido a la publicación de los dos escritos mencionados en la nota anterior, en correspondencia privada entre Abbt y Mendelssohn (y Nicolai). Algún tiempo después de la prematura muerte de Abbt en 1766 —y en el despertar de la continua controversia filosófica-teológica provocada por su *Phädon*—, Mendelssohn publicó los pertinentes pasajes de sus cartas a Abbt, junto con las notas de la recensión original de Abbt, como *Anmerkungen zu Abbt's freundschaftlicher Correspondenz* [Notas sobre la amistosa correspondencia de Abbt] (1782); véase *Jubiläumsausgabe*, vol. VI, pt. 1, pp. 27-65.

13 LEIBNIZ, *Essais de théodicée: sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, ed. J. Brunschwig, Flammarion, Paris, 1969; *Theodicy: Essays on the Goodness of God, the Freedom of Man and the Origin of Evil*, trad. E.M. Huggard, Open Court, La Salle, Ill., 1985. La controversia comenzó en la Nota H del artículo de Bayle sobre “Rorarius” en la primera edición de su *Dictionnaire historique et critique* [Diccionario histórico y crítico] (1697) y continuó en la Nota L del mismo artículo en la segunda edición (1702), junto con las diversas réplicas de Leibniz a ambas. Los textos pertinentes están convenientemente extraídos y traducidos en G. W. LEIBNIZ, *Philosophical Texts*, trad. de R. Francks y R. S. Woolhouse, Oxford UP, 1998, pp. 194-208, 223-257.

14 Con esta y las siguientes referencias mendelssohnianas (véase nota 2, sobre todo), cf. la nota editorial de Leo Strauss, *loc. cit.*, pp. xx-xxv.

9 Sobre el leibnizianismo de Mendelssohn véase especialmente A. ALTMANN, *Moses Mendelssohn: A Biographical Study*, Alabama UP, 1973, pp. 31-33, 44-45, 58, 63 s., 88, 117 s., 126 s., 132, 134-36, 152 s. Sobre el trasfondo y el periodo subsiguiente del *Phädon* en particular, cf. pp. 140-79 con 130-40.

10 SPALDING, *Die Bestimmung des Menschen*, ed. De A. Beutel, D. Kirschkowski y D. Prause, Mohr Siebeck, Tübingen, 2006.

11 Por acuerdo entre Abbt y Mendelssohn como coeditores (con Friedrich Nicolai) de la publicación trimestral *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (o *Literaturbriefe*) [Cartas a propósito de la literatura reciente]. Las dudas de Abbt toman la forma literaria de una recensión sobre la decimoséptima edición del panfleto de Spalding (1763), seguida de una contestación de Mendelssohn en su defensa. Véase el trabajo de Abbt *Zweifel über die Bestimmung des Menschen* [Incertidumbre sobre el Destino del Hombre] y el trabajo de Mendelssohn *Orakel, die Bestimmung des Menschen betreffend* [Oráculo, a propósito del Destino del Hombre] en *Jubiläumsausgabe* (véase nota 2, sobre todo), vol. VI, pt. 1, pp. 7-18 y 19-25.

dencia de la filosofía. La verdad que el Sócrates de Mendelssohn anhela asegurar incumbe a la permanente vigilia del alma tras la muerte, una doctrina que será “heredada de los más antiguos sabios” (79.12-13; *cf.* Noble 104). Esta doctrina —incluyendo la idea de que la inmortalidad contribuye a la auto-perfección moral del alma post-mortem, y que constituye una consolación en vistas al “amargo recuerdo de la muerte” (80.12; *cf.* Noble 104)— es para Mendelssohn y otros la pre-monoteísta, la pre-filosófica educación moral, núcleo de creencias de toda religión “natural”, no-revelada, no-supersticiosa. Una convicción de sentido común desde tiempos inmemoriales, por lo que se dice, requiere de una justificación filosófica “en nuestros días” solo porque “la sofistería... ha perseguido hacer dudosa la doctrina de la inmortalidad del alma” (149.24 ss.; *cf.* Noble 152).

En segundo lugar, entonces, el Sócrates de Mendelssohn requiere, lógicamente, de argumentos más herméticos que los en ocasiones porosos que Platón desarrolla para llevar a cabo su protréptico objetivo. Recordemos cómo el primer argumento del Sócrates platónico descansa finalmente en la mera analogía entre el vivir-y-morir y, por ejemplo, el despertar-y-dormitar. Mendelssohn condensa considerablemente su argumento.¹⁵ Primero, aceptando que el cambio es cíclico, afirma que los seres naturales deben pasar por un estado intermedio, situado entre dos extremos. Tal estado intermedio debe ser íntegro por sí mismo, como un producto distintivo de las “fuerzas” naturales (*Kräfte*, 62.33 ss.; “poderes”; *cf.* Noble 89). Segundo, que esos seres naturales no se presentan estática o fijamente. El cambio es continuo, incluso si acontece de modo subliminal o invisible al ojo humano. Tercero, el tiempo durante el cual transcurre cualquier cambio, es, por ello, infinitamente divisible. Entre dos momentos de tiempo sucesivos, un tercero puede siempre ser concebido. Finalmente, “la secuencia de cambios corresponde con la secuencia de tiempo” (66.10 ss.; *cf.* Noble 92). De ahí que entre cualesquiera dos momentos de cambio también un tercero sea siempre concebible. De todo esto se sigue que ningún cambio podrá nunca ser repentino o inesperado. El cambio que se produce de la vida a la muerte es en consecuencia enteramente transicional, como sucede del mismo modo con el cambio de la salud a la enfermedad o con el cambio de un día de la semana al siguiente, ejemplos que el Sócrates de Mendelssohn sustituye a los que menciona el Sócrates de Platón. Por ello, la muerte nunca puede ser una repentina aniquilación o evanescencia del alma; en su lugar, el alma debe continuar viviendo, independientemente de que el cuerpo se deteriore, se descomponga, se mezcle con otros cuerpos, etc. No obstante, el rigor aumentado por el Sócrates de Mendelssohn no es aquí teórico, sino práctico. “En

cualquier ocasión en que no nos figuremos parte de la verdad ni de modo absoluto ni con la requerida vivacidad”, dice el Simmias de Mendelssohn:

Pierde su fuerza y la paz de nuestra alma está en peligro. Pero si el modo en que la asimilas, Sócrates, nos conduce a la verdad a través de series simples de razones indelebles, entonces podemos esperar estar en lo cierto sobre nuestra propia confirmación y recordarla siempre” (81.12-18; *cf.* Noble 105).

“La paz de nuestra alma que nuestra felicidad demanda”, para el Simmias de Mendelssohn implica “no solo la primordial certeza práctica sobre la inmortalidad, sino también la decisiva certidumbre sobre ello adquirida mediante una ‘sucesión de distintos razonamientos’ (81.18; *cf.* Noble 105) fácilmente recordables en cualquier momento”.¹⁶ Los rigurosos argumentos del Sócrates de Mendelssohn sirven la siempre solicitada base lógica, la constante evidencialidad requerida.

En tercer lugar, mientras que el diálogo de Mendelssohn es “popular” en un sentido meramente demográfico o caduco, el diálogo platónico es “popular” en sentido natural o perenne. Ese carácter demográfico de la “popularidad” de Mendelssohn surge en su siguiente controversia, con Johann Gottfried Herder,¹⁷ que no discutió los argumentos de Mendelssohn *per se*, sino la religión “natural” que tales argumentos estaban destinados a suscribir. Mientras Mendelssohn asume que la vida después de la muerte es un estado “más allá” en la continuidad de los esfuerzos del alma en su progreso hacia la perfección moral, Herder duda que el progreso moral sea tan simple. Perfeccionar cualquiera de los poderes del alma es todo menos un proceso poco costoso, insiste Herder, y siempre le acompaña un deterioro de otro poder; en general, el alma permanece en el mismo estado de perfección; su vida presente es auto-suficiente y no va más allá de sí misma; incluso la muerte es únicamente un momento de esta vida. El desacuerdo de Herder con Mendelssohn es menos una cuestión de discusión argumentativa como tal que una cuestión sobre las presuposiciones que sus respectivos argumentos tratan de vindicar, sus *hipótesis*, como el Sócrates de Platón diría. En palabras de quien ha comentado esta idea:

La opinión de Herder se basaba en la creencia, que ha venido a dominar durante más de un siglo por ahora, en la eternidad de la vida como *esta* vida, en la cual la muerte actúa como un instante de la vida misma, mientras que Mendelssohn está todavía dominado por la original desesperanza a la luz de la posibilidad de que un hombre expire como una persona.¹⁸

¹⁵ Véase la síntesis que el Sócrates de Mendelssohn realiza en 66.1-14 (Noble 92).

¹⁶ STRAUSS, *loc. cit.*, p. xxv. Véase EPICURO, *Carta a Herodoto*, 36 f. (en *Epicurus: The Extant Remains*, ed. C. Bailey, Olms, Hildesheim y New York, 1975, p. 18 ss.).

¹⁷ Véase *Jubiläumsausgabe*, vol. XII, pt. 1, pp. 174-87, 197-201.

¹⁸ STRAUSS, *loc. cit.*, p. xxxii. (Las cursivas están en el original.)

Esto no quiere decir que Herder sea más socrático que Mendelssohn, aceptando que ambos están dominados por —o actuando como apologistas de— creencias sobre la muerte que resultan ser “populares” en el momento: en el caso de Herder, el ser demográficamente en alza, o en el caso de Mendelssohn, el ser, en consecuencia, rechazado. Más bien, tanto el uno como el otro disputan a partir de hipótesis a las que no reconocen un sentido platónico —presuposiciones abiertas a una reflexión que pudiera dar lugar a una “segunda navegación”. Las opiniones de Herder y Mendelssohn son “populares” solo en el sentido de ser hijas de su tiempo. Platón, al contrario, produce (extiende, “populariza”) una escuela de pensamiento filosófica o científica —el pitagorismo, o la tendencia a identificar el ser exclusivamente con las características matemáticas del ser¹⁹— a la que confiere un nombre y un lugar delimitado con el fin de permitir a sus lectores reflexionar de cerca lo bien que se maneja la cuestión de la muerte y el morir desde el punto de vista de aquellos que realmente hacen frente a estas cosas. Si el pitagorismo, así entendido, es una posibilidad natural o permanente para el pensamiento humano y no solo un fenómeno transitorio, entonces, de igual forma lo es la crítica socrática que recibe por parte

de Platón. Esto es lo que quiero decir al calificar al diálogo platónico como “popular” en un sentido natural o perdurable.

IV. En conclusión, el hecho de que una discusión académica como la anterior sea o no “popular” en el sentido de Mendelssohn o en el de Platón —tomando en cuenta la elección de Mendelssohn del Sócrates de Platón— conduce, por ejemplo, tanto a que se entienda como un cuento con moraleja moralmente educativa sobre las adaptaciones modernas de la filosofía socrática, como a una rememoración de la eterna sugestión de la filosofía socrática en sus propios términos. En el mejor de los casos serían ambas, ciertamente, con lo cual, la cuestión de fondo acerca de qué comprensión puesta en juego sobre lo que significa “popularizar” la filosofía es en principio mejor (si la de Mendelssohn o la de Platón), se decidiría también en favor de Platón. De todos modos, la labor académica no consiste en oscurecer la cuestión decidiendo precipitadamente sobre ella, sino, más bien, en exponer para qué está.

19 J. KLEIN, *Greek Mathematics and the Origin of Algebra*, trad. E. Brann, MIT Press, Cambridge, Mass., 1968, pp. 63-69.

Traducción de Víctor Páramo Valero



La apropiación mediadora de la cultura española: Pedro Laín Entralgo y la devolución moral de la Victoria

The mediating appropriation of the Spanish culture: Pedro Laín Entralgo and the moral restitution of Victory

Francisco José Martín

La Guerra Civil Española supone una ruptura en el ámbito político de España. En cierto modo, también es claramente perceptible una ruptura en el ámbito cultural. Sin embargo, las consideraciones reduccionistas entorpecen la posibilidad de una visión clara acerca de lo real. Una comprensión adecuada de la obra de Pedro Laín Entralgo puede ayudarnos a entender las rupturas y continuidades en que hemos vivido y vivimos. Considerar hoy una Tercera España que fue contemporánea de las otras dos puede ayudarnos a entender más acertadamente el pasado y el presente y a hacer efectiva la transición a la democracia, transición que se ha dado políticamente, pero tal vez no en el ámbito de la cultura.

The Spanish Civil War involved a political rift in Spain. In a certain way, a cultural breach is also clearly noticeable. However, reductionist considerations hinder the possibility of a clear vision of reality. A proper understanding of Pedro Laín Entralgo's work can help us to understand the fractures and continuities we have gone through and we experience today. Thinking about a Third Spain, contemporary of the other "two", can help us to understand better both the past and the present, and to make effective the transition to democracy, that has taken place in politics, but maybe not in the cultural sphere.

*Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2011
Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2011*

L. Decía Unamuno que todo cuanto se escribe tiene un trasunto autobiográfico. Exageraba, sin duda, pero, como toda exageración, la suya era portadora de un fondo de verdad que, a la sazón, quedaba desvelado. He de apelarme aquí a ese fondo de verdad, y, en consecuencia, solicitar benevolencia por el empleo —un poco impropio, en verdad— de la

primera persona. No hay en ello ningún deseo de protagonismo, ni primario ni diferido, sino, más bien, la conciencia que acompaña la decisión de pasar el cepillo a contrapelo de la historia y de la historiografía dominantes. Dar la cara, hubiera dicho el buen rector de Salamanca. Exagerando, sí, pero acertando a empezar por el principio.

Francisco José Martín es profesor de Literatura Española en la Universidad de Turin (Italia). Este texto es una versión ampliada de la conferencia pronunciada en el Congreso Internacional Humanismo, ciencia y filosofía. Pedro Laín Entralgo en el centenario de su nacimiento, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid los días 21-25 de abril de 2008.

Palabras clave:

- Problema de España
- Continuidad
- Ruptura
- Apropiación
- Mediación

Key Words:

- The Problem of Spain
- Continuity
- Break
- Appropriation
- Mediation

He de decir que esto de hoy será para mí, en cierto modo, algo así como un “descargo de conciencia”. Yo me formé en un tiempo y en una universidad que no hacía sino prolongar los lugares comunes heredados sobre la vida cultural del franquismo. Mirar hacia el inmediato pasado era entonces signo de nostalgia reaccionaria. Solo se miraba hacia adelante y hacia afuera. Después, un cierto horizonte postmoderno nos cegó para poder ver adecuadamente aquel inmediato pasado. Ni lo veíamos ni, mucho menos, lo reconocíamos como “nuestro”. Simplemente lo despachábamos, con cómoda facilonería, desde un sistema de lugares comunes que se sustentaban en una suerte de superioridad moral que atribuíamos a nuestro tiempo y, en consecuencia, a nosotros mismos. Yo también, en el pasado, he participado de la creencia en el “erial”, esa especie de barbecho intelectual que suele señalarse de los años 40 y 50 del siglo pasado, una imagen que, en cierto modo, ha hecho fortuna y ha acabado por dominar buena parte de las representaciones culturales de aquel tiempo. Y también me he ensañado con buena parte de la producción intelectual de aquellos años, como, por ejemplo, con *La generación del 98*, de Pedro Laín Entralgo, o *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, de José Luis Aranguren, o *Naturaleza, Historia, Dios*, de Xavier Zubiri, libros con los que hoy creo haber sido en mi juventud bastante injusto y desmedido. Es obvio que todo lo que digo no tiene ningún valor por ser referido a mi persona, sino, más bien, por ser —creo— signo de identidad de una mentalidad ampliamente difundida en años pasados y que cuenta hoy todavía con tan amplios como acrílicos consensos. Ya ven, pues, que no vengo a hacer méritos de nada, si acaso a hacer de blanco.

2. Empezar por el principio requiere precisar los términos del título y, cuando menos, enmarcar la dinámica que abre el subtítulo. Creo que en él está la clave, o, al menos, una de las claves, o mejor, la clave intelectual de la obra de Laín. Intentaré mostrar que su “travesía intelectual” consiste precisamente en eso: en la devolución moral de la Victoria. Algo en lo que no estuvo solo, desde luego, aunque esa devolución hubo de hacerse siempre en soledad y de forma privada, pues fue, ante todo, un ajuste de cuentas de cada uno consigo mismo. Pero en soledad fueron varios los que la llevaron a cabo. Y también fueron varios los modos de llevarla a cabo. Ahí está también, para quien así quiera verlo, el ejemplo siempre incómodo de Dionisio Ridruejo, o la ejemplar representación literaria que Miguel Delibes levantó de todo ello. Por lo demás, ninguno de los términos del título puede tomarse a la ligera, ni siquiera el que aparentemente parecería menos problemá-

tico, el de “cultura española”, pues, en fondo, la obra de Laín a la que aquí voy a referirme coincide en el tiempo con un claro intento de definir, o mejor, de re-definir la cultura española desde los vectores ideológicos del régimen franquista. Nótese que hablo de vectores, en plural, pues el franquismo no fue ningún monolito, sino una compleja confluencia y tensión de diversos universos intelectuales a veces en franca contraposición. Uno de ellos, pero solo uno de ellos, que, a la postre, resultaría el menos influyente en el decurso del régimen, fue el fascismo, o mejor, la singularidad fascista que fue el falangismo español. Creo que los inicios del esfuerzo intelectual de Laín deben inscribirse ahí, aunque después no se quedara ahí, desde luego, sino que cumpliría algo que me gusta interpretar desde la imagen ejemplar de la “travesía” (véase ‘La travesía intelectual de Pedro Laín Entralgo’, en *ABCD Las Artes y las Letras*, n° 838, 23 de febrero de 2008).

Empecemos por el primero de los términos del título: el sustantivo “apropiación”, en el sentido aquí empleado, quiere decir, según nuestro diccionario de la Real Academia, “acción y efecto de apropiarse”; y “apropiarse”, siguiendo la misma autoridad, quiere decir “tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueño de ella, por lo común de propia autoridad”. Se trata, pues, en primer lugar, de hacerse con algo, de adueñarse de algo, y para ello es imprescindible no tenerlo. Parece que la apropiación deba ser, pues, de algo ajeno, de algo que, en propiedad, no es propio de quien se apropia, o, por lo menos, que, habiéndolo sido, no lo es en el momento de ejecutar el acto de apropiación. ¿De qué se apropia Laín? ¿Qué quiere decir apropiarse de la cultura española? Sigamos: la apropiación es, pues, siempre, apropiación “de” algo. Pero aquí no estamos hablando de bienes materiales, inmuebles y tangibles, sino de bienes culturales, algo que no es fácilmente cuantificable ni inmediatamente deslindable, pues tiene que ver con lo intelectual y lo espiritual. En cualquier caso, la apropiación de la que aquí hablamos (y hablamos de ella en este sentido porque entiendo que es el que hace al caso de Laín, el que le es pertinente y apropiado, es decir, propio), esta apropiación propia de Laín, no se limita al acto de poseer, aunque deba empezar por tomar posesión de algo, sino que tiene que ver con la interiorización —con el singular proceso de interiorización— de eso que se quiere poseer como propio. Es hacer entrar el objeto de la apropiación en la estructura dinámica del sujeto agente de la apropiación. Es hacerlo parte de sí, partícipe de su ser. Es hacerlo suyo, pero no como propiedad que se posee, sino como propiedad que se es. Es decir, que en el proceso que es este tipo de apropiación el sujeto agente va siendo progresivamente modificado por el objeto paciente (“agente” y “paciente” no son, por

lo demás, términos casuales, sino muy a nuestro caso, pues son propios de ese *medicus Hispaniae* que fue Laín y Nelson Orringer ha estudiado con tanto tino). Es obvio que también el objeto será modificado, acaso desvirtuado, e incluso falseado, pues la apropiación se hace desde criterios y perspectivas que son propias del sujeto que inicia y da lugar al acto de apropiación. *La generación del 98*, por ejemplo, el libro de Laín al que antes me he referido, es, en primer lugar, una flagrante deformación de la literatura española de fin de siglo, algo en lo que después habré de detenerme con mayor detalle, pero no es menos cierto ni, desde luego, menos importante, sobre todo para lo que aquí nos ocupa, que la frecuentación de esos *corpora* finiseculares, el estudio y la lectura de Azorín, Unamuno, Baroja, Maeztu, Machado, Ganivet y Valle-Inclán, iban a dejar en Laín una huella indeleble, al igual que Menéndez Pelayo y Ortega y Gasset, y, sobre todo, iban a afirmar en él un horizonte intelectual que se comprende como ejercicio ejecutivo del pensamiento. Aunque a renglón seguido de toda esa lista de nombres, y no para disminuir su alcance, sino para poner a cada cual en el lugar que le corresponde, acaso convenga decir que el filósofo de referencia en Laín será Zubiri y no Ortega.

Laín se apropia de la cultura española, y, en su apropiarse de ella, queda modificado. Es la doble cara de la misma medalla, del mismo proceso en que sujeto y objeto se ven envueltos y progresivamente modificados. Pero el problema no queda así completamente despejado, sobre todo porque la cultura española no era algo dado y perfectamente establecido, sino, como decía antes, algo que estaba en proceso de re-definición dentro del régimen. El acto de apropiación de Laín de la cultura española lleva aparejada una re-definición de la propia cultura española. Piénsese en cuán diferente es la cultura española que aparece operativa en Laín y en Calvo Serer, por ejemplo. En el acto de apropiación que estamos considerando, pues, el sujeto Laín ordena el campo de la cultura española, lo somete a orden y jerarquía internos. Es decir, en fin, ofrece un concepto propio de la cultura española, “propio” que es de Laín, claro está, pero que con su acto de apropiación quiere convertir en propio de la cultura española.

3. Por otro lado, el concepto de “mediación” que aparece en el título en forma adjetival quiere ser un calificativo de la apropiación. El título reza, en efecto, la “apropiación mediadora”. ¿Qué es lo que se media aquí? ¿Cómo puede haber mediación en la apropiación? Si apropiarse de algo es, como decía el diccionario de la RAE, hacerse con algo por lo común de propia autoridad, cuando “propia autoridad” quiere decir según criterio propio y

El acto de apropiación de Laín de la cultura española lleva aparejada una redefinición de la propia cultura española.

sin mayor licencia que la propia del sujeto agente del acto de apropiación, ¿cómo, entonces, puede ser mediadora la apropiación? La mediación que nombra el título no está entre el sujeto y el objeto de la apropiación, aunque después, avanzado el proceso de apropiación llegará también a estarlo, sino, más bien, en la circunstancia histórica desde la que la apropiación se lleva a cabo. En la “ocasión”, que dirían los humanistas (y nótese que no están traídos aquí a caso, pues hay en Laín un humanismo que lo sitúa en el desarrollo moderno de una tradición de pensamiento predominante en la cultura hispánica, aunque generalmente silenciada desde el canon de la “gran filosofía”, véase en propósito mi estudio *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999). La mediación es la actitud propia de Laín en el acto de apropiación de la cultura española, una actitud que, como veremos después con mayor detalle, situándose históricamente en una de las “dos Españas”, la de la “Victoria”, busca, sin embargo, superar la lógica del enfrentamiento y recuperar desde la apropiación la cultura de los “vencidos”. No es, en propiedad, una “salvación” al modo orteguiano, pero tiene en ello una indudable raíz que acabará manifestándose poderosamente al cabo de los años. Mediación, en el caso de Laín, quiere, pues, indicar, sí, una actitud que se afirmaba desde dentro del régimen franquista, pero en contraste a lo que eran las consignas que sustentaban el imaginario dominante del régimen. No se trata de negar la “otra España”, a la que curiosa y significativamente nunca llamará Laín la “Anti-España”, distanciándose así del rintintín de la retórica oficial, sino de recuperarla en el proceso de apropiación. Tiempo tendremos de juzgar la recuperación que se lleva a cabo desde la apropiación mediadora, pero conviene tener presente, antes de adentrarnos más en ello, la diferencia y el contraste de la operación de Laín con otras praxis de re-definición de la cultura española coetáneas y acaso más cónsonas al espíritu que iba a ser dominante en el franquismo.

4. La obra de Laín tiene, a mi modo de ver, sin duda, un problema de contexto intelectual. Un problema que, en propiedad, no es suyo, sino nuestro, de nuestro tiempo y de las representaciones dominantes que nos hemos dado de nuestro pasado reciente. Resolverlo no es fácil, pero acaso

el mejor modo de empezar sea la toma de conciencia de todo ello y su misma problematización. Los espacios intelectuales están íntimamente vinculados al campo de la cultura, y, en efecto, el espacio intelectual en el que se desarrolla la obra de Laín constituye aún —creo— un verdadero problema. No se trata simplemente del paisaje de fondo sobre el que sobrevienen sus obras, ese paisaje propio de las estéticas realistas, por ejemplo, que servía para situar la acción de los protagonistas, sino de algo que debe ser entendido con primaria importancia, con cualidad de protagonismo, como las obras, pues entre el espacio intelectual y las obras se establecen las múltiples relaciones operativas y creadoras del “campo” de la cultura. Importa, pues, no equivocarse el “espacio intelectual” de referencia de las obras de Laín. Y en ello se hace necesario volver a ese centro oscuro que es origen de todo nuestro pasado reciente: la Guerra Civil. Todo, en el fondo, nace allí: quizá no en la guerra, aunque también, sino en la comprensión de la misma y en la historia que nos hemos contado a nosotros mismos a partir de ella.

En nuestra actual conciencia histórica —hablo de la que se establece como mentalidad dominante en el espacio cívico— la Guerra Civil suele aparecer representada y comprendida como un punto de inflexión absoluto, como algo que se establece como centro y determina de manera incontestable la aparición de un antes y un después sin solución de continuidad, como algo que abre la discontinuidad histórica y la fractura cultural de España. Entendámonos: fractura y discontinuidad hubo, desde luego, y ahí está, por ejemplo, el capítulo del exilio para señalárnoslo de una manera tan trágica cuanto contundente. Ahora bien, ¿puede elevarse esa fractura histórica a fractura total? ¿Hubo, en verdad, fractura cultural? Quizá no, como intentaré mostrar después, pero lo cierto es, en cualquier caso, que lo que se ha afirmado como mentalidad dominante y como conciencia histórica ciudadana es precisamente algo que descansa en la “lógica de la ruptura”. Es como si la Guerra Civil hubiera venido a sancionar definitivamente aquella metáfora de las “dos Españas” cantada desde atrás por nuestros mejores poetas y elevada a marco explicativo de la realidad nacional por los intelectuales de la Edad de Plata, de Joaquín Costa a Ortega y Gasset. Era como si la guerra hiciera realidad la metáfora, cuando, en verdad, acaso fuera el arraigo y la fortuna litera-

ria e intelectual de la metáfora lo que condicionó una comprensión —una entre otras posibles— de la guerra y de sus consecuencias. Suele tildarse de “revisionista” a quien afirma, frente a la dicotomía de las “dos Españas”, la existencia de una “tercera”, pero lo cierto es, en cualquier caso, y para darse cuenta de ello basta sumergirse en las hemerotecas y en los archivos, que hay una amplia zona de realidad nacional que no cabe en una u otra de las “dos Españas” ni logra explicación satisfactoria desde la “lógica de la ruptura”. Baste recordar aquel rechazo de Unamuno de los “hunos” y de los “hotros” (y escribía “hunos” y “hotros” con una misma hache inicial que reclamaba, en la diferencia, su perversa indistinción).

Acaso pueda parecer que me estoy yendo demasiado lejos, y que, en el fondo, todo esto no afecta a Laín, pues él, durante el conflicto bélico, estuvo de la parte de una de las “dos Españas”. Creo, sin embargo, que sí es importante; es más, creo que es muy importante, sobre todo para ilustrar el espacio intelectual real del que nace su obra y su pensamiento. Cuando digo real, quiero decir el auténtico y verdadero, no el que suele ofrecerse como tal y no es sino producto de un discurso histórico cuyos intereses han sido ampliamente desvelados. Voy a llamar en causa a continuación un libro de José-Carlos Mainer, de 1989, convenientemente revisado ahora para su segunda edición (Barcelona, Crítica, 2008): *La corona hecha trizas (1930-1960)*.

La corona que se rompe, y es a lo que hace referencia el título, no es la del monarca, Alfonso XIII, sino la del sumo poeta de la Edad de Plata, la de Juan Ramón Jiménez. Es, pues, una corona de laurel que cae —que se depone— en el campo de la cultura. Y no fue la única, pues algo similar podría decirse también de Ortega y Gasset, por ejemplo, centro neurálgico de aquel espacio intelectual dominante que fue el orteguismo de los años 20, empujado después hacia los márgenes —que no extremos— de la vida republicana, adversado por unos y por otros y progresivamente abandonado por casi todos, como si se tratara de algo que empezaba a ser intolerable en aquel tiempo de radicalización política que barrió sin hacer distinciones el campo de la cultura.

La imagen de la “corona hecha trizas” sirve en este libro para romper el cerco infeliz de los lugares comunes de una historiografía que ha hecho de la Guerra Civil el punto de inflexión absoluto de nuestro pasado reciente. Niega Mainer que la guerra del 36 sea el mojón que divide la cultura española del siglo XX en un “antes” y un “después” aislados y sin conexión, y, en consecuencia, niega también que el final de la contienda coincida con el inicio de un nuevo período cultural cuyo signo identitario mayor sería la voluntad de desmantelamiento y devastación de todo lo inmediatamente

*¿Puede elevarse esa fractura
histórica a fractura total?
¿Hubo, en verdad, fractura
cultural? Quizá no*

Mediación, en el caso de Laín, quiere indicar una actitud que se afirmaba desde dentro del régimen franquista, en contraste con las consignas que sustentaban el imaginario dominante

anterior. La furia destructiva no fue, en verdad, un derivado de la guerra, aunque tras ella dilatará su fuerza y ampliará considerablemente su radio de acción. Fue, más bien, efecto y resultado del proceso en que vino a parar el decurso moderno en la edad de las vanguardias. En propiedad, el desmantelamiento y la devastación del orden cultural propio de la Edad de Plata empezaron antes de la contienda, como demuestra esa “corona hecha trizas” en época republicana, ya sea la de Juan Ramón o la de Ortega. Su imagen, además, desvela eficazmente su esencial modernidad y su pertenencia a una dinámica que no logra su mejor explicación como simple lógica reaccionaria del franquismo. Mainer, en efecto, lo que traza es una suerte de “génesis estética” y de limitada “historia intelectual” del fascismo español.

Frente a la idea de la “ruptura”, levantada y sostenida *a posteriori* por cada una de las partes enfrentadas en la Guerra Civil y en cierto modo hegemónica aún en nuestra actual conciencia histórica, aquí se afirma una sustancial “continuidad” cultural entre el último periodo de la edad de plata o, como lo llamaba Laín, del “mediosiglo de oro”, y los primeros tramos del franquismo. Una continuidad entendida como proceso dinámico y asentada en la plena asunción de la complejidad del efectivo acontecer de los fenómenos culturales. Una continuidad, en fin, que no sirve para negar discontinuidades bien evidentes (ahí está, entre otros, el ya mencionado y siempre trágico capítulo del exilio), sino para seguir ahondando en la brecha abierta en la lógica de la ruptura. Frente a ella, la lógica de la continuidad, lejos de interesadas complacencias y de fáciles reduccionismos, desvela un espacio intelectual en el que las obras adquieren una luz distinta a la que nos había acostumbreado la historiografía de la ruptura. En este sentido, creo que la obra de Laín de los años 40, que es a la que voy a referirme aquí prioritariamente, no debe ser entendida y juzgada desde el supuesto del “grado cero” de la Guerra Civil, desde su pretendido borrón y cuenta nueva, desde esa suerte de “adanismo” cultural del primer franquismo que es más ideológico que efectivo, sino, más bien, desde su inserción en un amplio y complejo espacio intelectual en el que advino una sustancial continuidad cultural entre el antes y el después de la guerra, sin que esto signifique, desde luego, negar o minimizar la fractura histórica que esa misma guerra supuso. No se trata, pues, de simple

respuesta desde una supuesta lógica reaccionaria del franquismo o contra el franquismo, sino de una respuesta que hunde sus raíces en el proceso moderno de la época de las vanguardias, del que el franquismo sería un derivado.

5. Quisiera ahora, si bien un poco más brevemente, problematizar también el espacio intelectual en el que desemboca al final la obra de Laín, porque creo que de este modo esta adquiere un valor menos marginal de lo que podría parecer y suele creerse. Insisto en que el problema de los espacios intelectuales del siglo XX está aún por configurar adecuadamente, sobre todo a partir de los años 30. Insisto en que tienen que ver con el tercer elemento del título de mi intervención. No son fondo pasivo de la acción, sino que son culturalmente operativos.

Tras el franquismo se abrió entre nosotros un periodo que hemos llamado, con mayor o menor propiedad, “transición a la democracia”. Todo parece hoy indicar que esa transición, desde un punto de vista político, ha sido completada. Lo que quizá no esté tan claro es si ese completamiento ha sido cumplido también culturalmente. Quizá no, a juzgar, sobre todo, por el arraigo con que se manifiesta aún la lógica de la ruptura como fundamento explicativo de nuestra historia. Si alguien dice, por ejemplo, que nuestra democracia de hoy es hija de la II República, negando el proceso histórico y la complejidad que fue el franquismo, nos está situando, con conciencia o sin ella, en la lógica de la ruptura. Confundir los planos del rechazo político de la dictadura con la negación de su proceso histórico desvela que esa transición sigue aún sin completarse adecuadamente desde el campo de la cultura. Y para completarla, guste o no guste, no va a quedar más remedio que apelar a la obra y a la figura intelectual de Pedro Laín Entralgo. Entre otros muchos, claro está. Y habrá que acercarse a ellos borrando de nuestra faz esa sonrisa de suficiencia que nos confiere la falsa creencia de nuestra superioridad moral.

Diré enseguida que el concepto de “resistencia silenciosa” no me acaba de convencer, a pesar de su éxito editorial, y ello porque creo que no hace justicia del efectivo acontecer de las cosas en lo que hace al grupo de Laín, aquel grupo fundador de la revista *Escorial*, liderado por Ridruejo y del que Pedro Laín y Antonio Tovar fueron principales exponentes. ¿Será casual que todos ellos, aunque de maneras distintas, fueran progresivamente separándose del régimen? ¿Y qué significa, en propiedad, esta progresiva separación del régimen? De todos ellos, solo Ridruejo operó una clara ruptura, pasando a la clandestinidad y sufriendo el destierro e incluso el exilio. El gesto más claro de Laín fue su dimisión del rectorado,

No se entenderá bien el franquismo si no se da a ese gesto de Laín un peso y un valor considerables, y, a la vez, si no se lo pone en relación con su sucesiva permanencia institucional dentro del sistema

no cabe duda, en concomitancia con la salida de Ruiz Jiménez del Ministerio de Educación. No se entenderá bien el franquismo si no se da a ese gesto de Laín un peso y un valor considerables, y, a la vez, si no se lo pone en relación con su sucesiva permanencia institucional dentro del sistema. Es fácil llamarlo hoy “ambigüedad”, pero, en verdad, ese nombre no le hace justicia alguna. Todo lo contrario.

Así pues, a mi modo de ver, la obra de Laín se desarrolla entre dos espacios intelectuales, uno que habría que definir como “continuidad cultural” entre los años 30 y 40 y otro que, sin ánimo polémico, podríamos denominar “incompleta transición cultural”. Entre uno y otro, en lo que va de uno a otro, Laín vivió, más que un modo silencioso de resistencia, una suerte de travesía intelectual que, desde dentro del régimen, le llevó desde el fascismo al liberalismo democrático. Su obra representa ese tránsito suyo, pero creo que será más adecuado llamarlo “travesía” para dar la medida de un largo camino en el que iba a cambiar también el caminante. El advenimiento de la democracia debe mucho a ese otro espacio intelectual de los años 60 y 70 que, siendo culturalmente dominante, no fue el oficial, aunque, en cualquier caso, se gestó dentro del régimen. Y esto, desde luego, no quiere ser justificación alguna de nada, sino una simple constatación de lo que efectivamente fueron las dinámicas propias de aquellos años.

6. He de pasar ahora a tomar en una consideración más directa y cercana a los textos la obra de Laín de la que aquí quiero ocuparme, que es, como ya he indicado, la que se desarrolla alrededor del “problema de España”, porque es en ella donde se escenifica “La apropiación mediadora de la cultura española”. Los textos a los que principalmente voy a referirme son los siguientes: *Sobre la cultura española*, de 1943, *Menéndez Pelayo*, de 1944, *La generación del 98*, de 1945, y *España como problema*, de 1949. Aunque publicados por separado, formaban parte de un vasto proyecto intelectual, como quedó claro en la edición de 1955 que recogía todos ellos en la unidad de un solo libro con el título general del último de los mencionados: *España como problema*. También se añadieron, en esta ocasión de 1955, varios trabajos sobre Cajal, Castro, Zubiri, la espiritualidad del pueblo

español y la universidad española con un mismo carácter unitario dentro del proyecto (hay de todo ello una reciente edición publicada al cuidado del profesor Diego Gracia en el año 2005). A ese proyecto, a la postre incompleto, Laín se refirió en varias ocasiones a lo largo de su obra, y quizá valga la pena empezar ahora por ello.

Cada uno de los libros antes señalados es una unidad de significación y sentido, y, como tal, autónomo, pero en su convergencia dentro de un proyecto más vasto y general adquieren también una significación y un sentido que trascienden la unidad del libro porque son donación de la unidad superior que representa el proyecto. Confieso que mi desconocimiento del proyecto general condicionó negativamente mi lectura de *La generación del 98* en mi época de estudiante. Laín era perfectamente consciente de ello, y quizá por eso mismo, ante su carácter incompleto, recurrió en repetidas ocasiones al explícito esclarecimiento del proyecto.

El proyecto consistía en la “reapertura” del “problema de España”. Esto se hacía a Guerra Civil concluida y desde la nueva situación de la Victoria, por lo que no es difícil imaginar el contraste con la retórica de las consignas oficiales del nuevo régimen. Quizá convenga recordar que desde esa retórica se afirmaba que la Victoria había supuesto la “salvación” de España, y, en consecuencia, había puesto fin a sus problemas. La operación de Laín iba, pues, por otro camino y contrastaba con la retórica oficial. No quiero negar con ello que el propio Laín participara también en aquella retórica, sino que, a un cierto punto, hubo un viraje y una progresiva separación de ella.

A decir verdad, el “problema de España”, en tanto que marco teórico comprensivo de la realidad nacional durante la época de la Restauración, configurado primero por el regeneracionismo costista y desarrollado después por los intelectuales del 98 y del 14, es algo que había quedado cerrado a principios de los años 20. Me refiero al cierre intelectual que supuso *España invertebrada*, libro en el que Ortega y Gasset “disuelve” el “problema de España” en un más amplio y general “problema de Europa” o “crisis de la modernidad”. A la altura del año 1922, fecha de publicación del libro de Ortega, cuajó esa idea del “espejismo” que había sido el “problema de España” para la comprensión intelectual de la realidad nacional: cómo esta no obedecía tanto a los hechos diferenciales de nuestra historia cuanto al reflejo de una crisis general que afectaba a todos los órdenes de la vida europea. Pero el “problema de España”, contra lo que suele pensarse, no se reabre después de la guerra, o mejor, su efectiva reapertura no es consecuencia de la guerra, sino que es en el espacio intelectual de los años 30, emblemáticamente representado por la imagen de la “corona hecha

trizas” a la que antes me he referido, cuando, en efecto, vuelve o retorna. La Guerra Civil, en este sentido, incidirá trágicamente sobre él, acentuándolo y agrandándolo, pero, a decir verdad, el carácter intelectual del “problema” ya había sido reabierto en los años inmediatamente anteriores.

El final de la guerra supuso, dentro de la nueva situación que vino a crearse con la Victoria, al menos, un doble tratamiento del “problema de España”: quienes iban a considerarlo cerrado y superado, como Calvo Serer, y quienes, como Laín y Ridruejo, estando donde estaban entonces, es decir, al frente de la revista *Escorial*, comprendían nuestra realidad nacional desde una esencial problematización y complejidad que hundía sus raíces en los años inmediatamente anteriores a la guerra. Téngase presente, además, que también en el exilio se reabrió el “problema de España”, aunque esto, en fondo, es, si cabe, más comprensible, pues la psicología de la derrota tiende a promover balances autocríticos. En el exilio fue importante el debate entre Américo Castro y Sánchez Albornoz sobre la realidad nacional, aunque, a mi modo de ver, las mejores contribuciones fueron las de Francisco Ayala y María Zambrano.

Téngase presente también que el “problema de España”, tal y como quedaba recogido y reconocido en la revista *Escorial*, sirvió de pantalla o de cortina de humo a varios intelectuales del exilio —interior y exterior— para lavar su imagen ante el nuevo régimen. El caso más evidente acaso sea el de Ramón Pérez de Ayala, con aquel prólogo de 1942 a la edición argentina de *Troteras y danzaderas*, con el que reinterpretaba su obra novelística desde una suerte de patriotismo ínsito en su preocupación nacional. También Azorín, en sus memorias de aquellos años, carga la mano a la hora de dar visibilidad a aquella preocupación patriótica. Acaso pretendían, con ello, reequilibrar aquellos “pecados de juventud” con los que se presentaron ante el nuevo régimen. Pero conviene no olvidar que, si tal cosa fue posible, lo fue gracias a esa línea de desarrollo del “problema de España” inaugurada en las páginas de *Escorial* e impulsada después como proyecto intelectual principalmente por Laín Entralgo.

7. ¿En qué consistía, pues, el proyecto de Laín? Varias veces, como decía, se ha referido a él Laín a lo largo de los años, y aquí vamos a recoger las dos que, a mi modo de ver, presentan mayor interés. En ellas hay algo invariable, y hay también algo que cambia. Si Laín es una travesía, es obvio que, cuando vuelve la vista hacia atrás, hacia su propio pasado configurado como obra, no siempre “ve” lo mismo. Los textos de balance retrospectivo y de reinterpretación *a posteriori* de su propio proyecto intelectual son, respectivamente,

el “Prólogo” de 1955 a la edición de ese año de *España como problema*, donde se recogían, como queda dicho, en una nueva unidad textual, los distintos escritos publicados en los años 40 sobre el “problema de España”, y la introducción que, titulada “El autor habla de sí mismo”, antepuso a la edición de 1965 de sus *Obras*, volumen que recogía *Menéndez Pelayo, La espera y la esperanza* y una buena y significativa selección de ensayos y artículos varios que quizá valdría la pena volver a publicar.

En el Prólogo de 1955 Laín coloca la gestación del proyecto —“una incierta aventura intelectual” lo llama— en el invierno de 1936 a 1937, es decir, recién iniciada la Guerra Civil, lo que esclarece de antemano que el proyecto no es consecuencia de la guerra, sino que nace gestado en el espacio intelectual representado simbólicamente por la “corona hecha trizas” de Juan Ramón y Ortega. Y añade: “Mi existencia de español, tan conmovida a la sazón, pedía con urgencia una visión de nuestra cultura pulcramente atendida a la realidad, fiel a lo mejor y más esencial de nuestra historia y capaz de superar la mutua pugna de las parciales y contrapuestas interpretaciones que la derecha y la izquierda venían ofreciéndonos. Creía yo —y sigo creyendo [y este “sigo creyendo” va referido al 55]— que el logro de ese empeño era condición necesaria para la cabal fecundidad histórica de aquel inmenso sacrificio personal y colectivo”. Nótese que Laín está perfectamente situado en el conflicto bélico, con una elección que no deja lugar a dudas, pero, a la vez, sitúa su empeño intelectual en el intento de superar la “mutua pugna” hispánica. El “problema de España” había quedado definido como “la dramática inhabilidad de los españoles, desde hace siglo y medio, para hacer de su patria un país mínimamente satisfecho de su constitución política y social”. Su intento era medirse con “las más importantes reacciones intelectuales frente a esa interna vicisitud de nuestra historia” para trazar así “la historia de nuestra cultura contemporánea”.

En el trazado efectivo de esa historia de la cultura española contemporánea consistía, según el propio Laín, la primera parte del proyecto. La segunda trataría de su propia generación, después calificada como generación del 36, de su toma de conciencia frente al “problema de España” y de su relación con las distintas formas de tratar dicho problema en nuestra historia patria. Y la tercera, en fin, pues el proyecto, al menos en lo que era la intención del autor, hubiera debido articularse en tres partes, consistía en la debida configuración de lo que su propia generación estaba elaborando como respuesta al problema nacional, algo que, por otro lado, inicialmente aparecía bajo la bandera de la “misión” generacional para ir después progresivamente abandonando esos acentos en fa-

vor de un reconocimiento más modesto y de menor alcance, como era el del “grupo” de *Escorial* (hay pues, en este sentido, una suerte de adelgazamiento de aquel “nosotros” retórico de los primeros escritos de los años 40). Laín, en efecto, solo llegó a completar una buena parte de la primera fase del proyecto, quedando la segunda y la tercera simplemente apuntadas en el volumen de 1949.

El proyecto partía de una constatación: la cultura española ha sido problemática porque no ha logrado “resolver de un modo armonioso y continuo las varias antinomias operantes en el cuerpo mismo de nuestro país”. A continuación hace una larga lista de esas “antinomias” propias de la cultura española: “la que se establece entre la exigencia de tradicionalidad, tan ardorosa en el carlismo del siglo XIX, y el afán de actualidad, tan operante en nuestro progresismo; la que resulta de la oposición entre una voluntad de eficacia concreta, bien visible —valga su ejemplo— en Cajal y Asín Palacios, y la entrega al utopismo histórico, no menos patente en Miguel de Unamuno que en Ramiro de Maeztu; la que promueven, con su mutua pugna, el noble anhelo de una misión universal y la avidez desaforada por el provecho cotidiano; la que constituyen, juntos, el apego a la vida y la propensión a quemarla; la que, existiendo a la par, determinan la ética a ultranza y el picaresco, el ansia de perfección y el prestigio del *No emendalla*, la rebeldía insaciable de Lope de Aguirre y la obediencia total del novicio, la *sed de absoluto* de que habló Sardinha y el *todo es relativo* de nuestros Protágoras de café; la que opone el gusto por la improvisación de los secuaces del Empecinado a la exigencia de método y deliberación de los imitadores de San Ignacio; la que hace chocar el formalismo extremado de nuestros Lulios con el empirismo sin vuelo de los Fernández de Oviedo”. Y concluye que entre las Cortes de Cádiz y la Guerra Civil, al menos, la cultura española no ha logrado “resolver creadoramente esa larga serie de colisiones”. El proyecto intelectual de Laín parte, pues, de la constatación en la historia patria de toda una larga serie de antinomias y colisiones. Pero el problema principal, es decir, lo que constituye para Laín el verdadero “problema de España” no son tanto esas antinomias que colisionan en la historia de España, ni siquiera su entrelazarse en una suerte de sistema de antinomias y colisiones, sino la repetida ausencia de soluciones intelectualmente “creadoras” y “eficaces” para el “problema de España”. Afirma Laín a renglón seguido que “la cultura española es, en efecto, un problema histórico, mas no un problema históricamente insoluble”. Y añade lo que se prospecta como el objetivo programático de su proyecto: “¿Acaso no es posible resolver por integración convivencial, o por asunción en una forma de vida más alta, las recias antinomias

que antes indiqué? ¿Podemos contentarnos, por ventura, con la insostenible seudolución de negar o desconocer, doctrinariamente unas veces, violenta y vitalmente otras, la real existencia y la razón de ser de aquello que no concuerda con nuestra personal postura?”. Ambas preguntas son un verdadero complemento. Conviene detenerse un momento y llamar la atención sobre las vías que encuentra Laín factibles a la altura de 1955 como resolución de las antinomias propias de la cultura española: “integración convivencial” y “asunción en una forma de vida más alta”. Y conviene también, sin duda, llamar la atención sobre el positivo reconocimiento de la *otredad*: pseudosoluciones del “problema de España” son la negación del otro y el desconocimiento de su razón de ser. Se trata, como veremos, de un reconocimiento parcial, un tanto simple y quizá ingenuo, pero no puedo por menos de llamar la atención sobre el valor de lo que esto significaba en el contexto de aquellos años del franquismo.

Concluía Laín aquel prólogo de 1955 mostrando algo de aquella “integración convivencial” a la que miraba su proyecto intelectual: “Sé muy bien —dice— que en la España a la que yo aspiro pueden y deben convivir amistosamente Cajal y Juan Belmonte, la herencia de San Ignacio y la estimación de Unamuno, el pensamiento de Santo Tomás y el de Ortega, la teología del padre Arintero y la poesía de Antonio Machado; y para salir al paso de los simples, los perezosos y los terroristas que llamen eclecticismo de ocasión a mi propuesta, o hablen con aspaviento y sin discernimiento de la incompatibilidad entre la verdad y el error, o reciten de nuevo el *Brindis del Retiro*, no alegaré programáticamente las razones por las cuales tal convivencia es posible, sino que me esforzaré por demostrar con el hecho de mi vida y con la letra de mi obra la indudable fecundidad de tener tan varia y egregiamente poblada el alma”. No dice nada, es cierto, sobre cómo lograr esa integración convivencial entre las tradiciones de los ilustres representantes de las antinomias hispánicas, pero tampoco creo, sinceramente, que esto deba constituir ahora una mengua en la valoración del proyecto. Es obvio que entre la descripción ideal de la integración convivencial y la realidad efectiva de los lindes que imponía el régimen franquista a la sociedad española hay un salto sobre el que Laín calla. Aunque, bien miradas las cosas, quizá no callara del todo y quizá fuera bueno tomar al pie de la letra su declaración de intenciones: “no alegaré programáticamente las razones por las cuales tal convivencia es posible, sino que me esforzaré por demostrar con el hecho de mi vida y con la letra de mi obra la indudable fecundidad de tener tan varia y egregiamente poblada el alma”. ¿No fue Laín, en cierto modo, eso mismo? No en absoluto, claro está, sino en el contexto de

las limitaciones impuestas por el franquismo. Es más que probable, de todos modos, que a la altura de 1955 Laín sintiera todavía que esa integración convivencial de las antinomias hispánicas podía hacerse desde dentro del régimen. No podía verlo fácil, sin duda, pero su empeño de entonces y su misma situación dentro del régimen apuntan claramente hacia esa posibilidad.

8. El prólogo de Laín al volumen de sus *Obras* publicado por la editorial Plenitud en 1965, titulado ‘El autor habla de sí mismo’, constituye una segunda visión retrospectiva y *a posteriori* del proyecto intelectual de los años 40 sobre el “problema de España”. Hemos avanzado diez años respecto del prólogo de 1955 antes considerado. En esos diez años España había cambiado mucho. No faltará quien juzgue obscena la afirmación anterior. Insisto en que condenar *in toto* el franquismo sirve de muy poco a la hora de lograr un entendimiento adecuado de lo que efectivamente fue. Es obvio que España seguía bajo una dictadura, pero no es menos obvio que esos diez años de distancia entre un prólogo y otro no son asimilables a una única y misma situación dentro del régimen. Hacer distinciones no es, desde luego, lavarle la cara a la dictadura. En esos diez años España había cambiado. Y también Laín. Sin rupturas, sin conversiones, sino como algo natural en el curso de una travesía intelectual conducida desde una rigurosa honestidad consigo mismo.

Ya en el prólogo de 1955 antes aludido, sirviéndose de algunos versos de Darío y Unamuno sobre la contemplación de la juventud pasada y definitivamente perdida, el famoso “Yo soy aquel que ayer no más decía” y los menos conocidos, pero más contundentes “miro como se mira a un extraño / al que fui yo a los veinticinco años”, Laín se aventuró por el camino de trazar un deslinde y una distancia con sus escritos de los años 40 sobre el “problema de España”. En 1955 argumentó alrededor del concepto de “conversión”, distinguiendo entre *conversio fidei* y *conversio morum*, para concluir respecto de sí la continuidad y la validez de las creencias e intenciones radicales que animaron e inspiraron sus escritos de los años 40. Ahora bien, a continuación también decía que “la continuidad en el nivel de las creencias e intenciones fundamentales no puede excluir, sin embargo, la mutación en planos de la existencia más fugitivos y contingentes”. Y señalaba tres motivos de su “mudanza” a la altura de 1955: la primera tenía que ver con el estilo literario de sus escritos y con el rigor de sus argumentaciones, más pobre y escasa antes que ahora; la segunda, con un predominio del “nosotros” sobre el “yo”, y de la idea de “generación” sobre la de “grupo”, cosa que ahora sentía de manera distinta;

la tercera, en fin, era un diverso juicio sobre el valor atribuido por él mismo a sus escritos, menor obviamente a la altura de 1955, desprovisto, sobre todo, como ya quedó indicado, de la semántica de la “misión”. En cambio, en el posterior prólogo de 1965 el tratamiento era menos erudito y más directo y se hacía explícita referencia a un “cambio” del que ya no se disminuía su alcance tras la afirmación de la pretendida continuidad de 1955. Y, a continuación, él mismo trataba de hacer explícito ese cambio: “En una primera etapa pensé, con ingenua ilusión adolescente [...] que el problema de la escisión cultural de los españoles, y consecutivamente el de las “dos Españas”, podía y debía ser resuelto por la *asunción unitaria* de una y otra en una empresa “superadora”. [...] La primera lección de nuestra Guerra Civil, ¿podía ser otra que una resuelta voluntad de integrar a los españoles en una España fiel a sí misma y a su tiempo? Sin mengua de la lealtad de la pesquisa y de la objetividad del retrato, tal fue el sentido de mi visión de Menéndez Pelayo y de la generación del 98”. Repárese en esa idea de “asunción unitaria” con la que pretendía Laín superar la división de las “dos Españas”: es verdad que no se niega en ella a la “otra España”, pero la solución, aunque la llame “superadora” de la escisión, no deja de ser una asimilación a la España de la Victoria. Ahora bien, como el propio Laín se ha encargado de aclarar, se trataba de un pensamiento ingenuo marcado por la ilusión adolescente.

Describe luego una segunda etapa de su itinerario intelectual: “Recibió nueva forma esta primera, candorosa actitud de mi arbitrio cultural [...] entre 1945 y 1950 [hay, en efecto, un salto fácilmente perceptible entre *La generación del 98* y *España como problema*]. La ilusión de la asunción unitaria fue poco a poco sustituida por la esperanza de un *pluralismo unitario* o *por representación*. El problema de España podría ser resuelto mediante la concorde tensión dialéctica de las diversas “alas” de un mismo “movimiento”; alas que dentro de la unidad representarían la diversidad ideológica y social —la diversidad real— del país”. Y a continuación reproducía aquella imagen de la “integración convivencial” del prólogo de 1955 que recogía lo que consideraba su variada herencia espiritual e intelectual, de Cajal a Belmonte, de San Ignacio a Unamuno, de Santo Tomás a Ortega y del padre Arintero a Machado. Pero ahora, a la altura de 1965, añade algo más,

Es más que probable, de todos modos, que a la altura de 1955 Laín sintiera todavía que esa integración convivencial de las antinomias hispánicas podía hacerse desde dentro del régimen

da una “vuelta de tuerca” más a todo este asunto, lo que pone en evidencia un pensamiento ejercido como auténtica travesía intelectual: “Tanto la ascunción unitaria —dirá ahora, en 1965— como ese tácito y convencional pluralismo me parecen hoy fórmulas meramente desiderativas; inviables, en cuanto soluciones frente a la diversidad real, si uno aspira a que en la vida pública imperen de veras el juego limpio y la autenticidad”. Y continúa, en un ejercicio de despojamiento que parece enlazar ya con el espíritu de su posterior *Descargo de conciencia*: “A fuerza de tacto y buena voluntad, yo puedo hacer que en mi espíritu y en mi obra convivan amistosamente Cajal y Juan Belmonte, la herencia de San Ignacio y la estimación de Unamuno, el pensamiento de Santo Tomás y el de Ortega, la teología del padre Arintero y la poesía de Antonio Machado. Pero esto no pasará de ser el cómodo expediente de un solitario bienintencionado, mientras en el mundo no existan realmente, con activa y creadora fidelidad a sí mismos, Cajal, Juan Belmonte, los herederos de santo Tomás y San Ignacio, Miguel de Unamuno, el padre Arintero, Ortega y Antonio Machado. Esto es: mientras el mundo real no esté constituido según los principios de un *pluralismo auténtico*”. Frente al “pluralismo tácito o convencional”, de su segunda etapa, el “pluralismo verdadero o auténtico”, propio de la tercera, debería configurarse “mediante el ejercicio habitual de la libertad y una constante aspiración a la justicia”.

Si en 1955 no había dado “razones” para fundamentar aquella idea suya de la “integración convivencial”, sino que había propuesto su propia vida y su propia obra como ejemplo de ella, ahora, en cambio, sí se ponía el problema y, sobre todo, se preocupaba de cómo sería juzgado su “cambio”: “¿Se verá en ellas [en las palabras del prólogo de 1965] una traición, una veleidad, un arrepentimiento, una ingenuidad ideológica o una evolución perfectiva? Diga cada cual lo que estime justo y deseable. Yo las veo como la expresión de un cambio paulatino e irreversible de mi alma”.

9. Si me he entretenido hasta ahora en dar una idea del proyecto general, y no de los libros que muy parcialmente intentaron completarlo, es porque desde él —creo— se ve mejor la envergadura intelectual de Laín. Desde el proyecto, como ya anticipé, los libros ganan una significación y un sentido superiores, pero, sobre todo, es desde el nivel general del proyecto, y no desde la singular autonomía de cada uno de los libros, desde donde mejor se perciben los sucesivos cambios de Laín, o mejor, su travesía. Aunque Laín no lo explicita nunca de este modo, es claro que una de las dificultades principales para completar el proyecto se

Laín tomó parte y militó, pero ello no le impidió el reconocimiento del “otro”, teniendo en cuenta que el contexto que se estaba afirmando era el de la “negación del otro”

debe a su propio “cambio”. A ese cambio, como ya dije al principio, no son ajenas las lecturas que hace en su intento de llevar a cabo el proyecto.

La espera y la esperanza, de 1957, y *Teoría y realidad del otro*, de 1961, quedan, en propiedad, fuera del proyecto sobre el “problema de España”, ahora bien, creo que, en cierto modo, recogen, dando un evidente salto de cualidad, el callejón sin salida en el que había quedado el proyecto mencionado. Estos títulos dan la medida de un nuevo horizonte intelectual que no tiene vuelta atrás posible. Los dos prólogos que hemos comentado, de 1955 y 1965, se escriben, en cierto modo desde el horizonte de cada uno de estos libros. *Teoría y realidad del otro* es, en este sentido, la constatación intelectual de la imposibilidad de cualquiera de los reduccionismos programáticos desde los que se levantó el proyecto sobre el “problema de España”. Podría decirse que el Laín del “problema de España” siempre reconoció la *otredad*, aunque no siempre fue este reconocimiento el mismo. Empezó siendo algo que se veía desde la relación médico-enfermo, una relación que no es nunca horizontal, sino vertical. El enfermo era el otro. Es la época de la “ascunción unitaria”: los otros también podían caber en la España de la Victoria y en ella podrían restablecerse y curarse. Exagero, sin duda, pues me doy cuenta de estar forzando un poco las cosas, pero quiero decir que, después de esta etapa inicial, ingenua y candorosa, como él mismo la llama, el médico empezó a abandonar progresivamente la vertical para empezar a colocarse en un plano cada vez más horizontal con sus pacientes, hasta llegar acaso a confundirse con ellos en el espacio de la esperanza en el “pluralismo auténtico”. En ese espacio, lo que Laín llevó a cabo, aunque él nunca lo diga de este modo, es una suerte de “devolución moral de la Victoria”. Otra cosa es, claro está, que esa devolución fuera aceptada por los otros.

10. Bien es verdad que la idea de la devolución moral de la Victoria no está, como tal, explicitada en los textos de Laín sobre el “problema de España”, pero si hasta ahora me he referido al proyecto general que los anima y comprende y me he detenido en el vuelo y modulación interpretativa que el propio Laín ofrece tanto del proyecto como de sus textos, haciendo hincapié en los “cambios” que va sufriendo a lo largo de su travesía intelec-

tual, ha sido, precisamente, porque así, a la luz de ese “cambio”, transparece un sentido de su travesía que puede ser entendido como “devolución moral de la Victoria”.

He de traer ahora a la memoria, para insistir en este último sentido, una cita sacada de un significativo artículo de 1959 titulado “El intelectual y la sociedad en que vive”. Y añadido en propósito, pues no tendré ya tiempo de tratar este tema, que la figura que mejor define la obra y la actuación de Laín es la del “intelectual”. No la del intelectual *tout court*, sino la del “intelectual católico”, figura que él mismo se encargó de definir en sendos artículos de los años 50: “Hacia una teoría del intelectual católico”, de 1950, y “El cristiano en el mundo”, de 1957 (ambos recogidos, como el anterior, en las *Obras* de 1965). La cita a la que antes me refería dice así: “Además de decir la verdad latente, declarando lo que es, puede y debe [el intelectual] *ofrecer la posibilidad sugestiva*, brindar lo que puede ser. [...] Y junto a la exigencia y el proyecto, a veces, el *silencio*. Sí. Hay ocasiones y situaciones en que el intelectual no puede hablar como debe. ¿Qué hará entonces? Por lo pronto, sin grandes gestos, cumplirá hasta donde pueda su múltiple deber de crear obra personal, expresar la verdad latente y proyectar la posibilidad sugestiva; y cuando ya no pueda hablar, porque su palabra es imperativamente cercenada, callará, ofrecerá perceptiblemente a los demás su propio silencio, que también el silencio puede ser perceptible, y se esforzará por realizar sin alharaca en su propia vida el ideal o la utopía de verdad, libertad y justicia que con su segada exigencia hubiese él propuesto a los demás”. No escondo que ese tipo de silencio al que se refiere Laín ha sido generalmente interpretado —en Laín y en otros como él— como “silencio cómplice”, pero debo advertir que esa suerte de “complicidad” era y es un juicio asentado en el espacio intelectual roturado por la idea de las “dos Españas”. Pero, como ya dije al principio, creo que la dicotomía de las “dos Españas” no es el mejor modelo comprensivo de la realidad nacional. Ni de la de antes ni de la de ahora. Convendría acercarse a ese silencio de Laín libres de prejuicios que son de antaño, y convendría también prestar más atención a lo que efectivamente declara cuando dice que, aunque en silencio, el intelectual que él propiamente siente que es, “se esforzará por realizar sin alharaca en su propia vida el ideal o la utopía de verdad, libertad y justicia que con su segada exigencia hubiese él propuesto a los demás”. En el silencio que sobreviene sobre el intelectual, su propia vida adquiere valor testimonial. Y en este sentido, y para no adentrarme en otros textos o a interpretar actitudes que creo deban valorarse como el camino subterráneo de nuestra democracia de hoy, les recordaré aquel

verso de San Juan con el que se cierra *España como problema*: “aunque es de noche”. En aquel “Monólogo bajo las estrellas” fechado en julio de 1948 había conciencia de la noche que incumbía sobre España. Había también esperanza, sin duda, pero no era menos el convencimiento de que el “problema de España” seguía negando la luz del día a un país que empezaba a salir de las ruinas de una guerra devastadora.

11. No voy a trazar ahora ningún *excursus* por los distintos libros de Laín sobre el “problema de España”, pues, en cierto modo, la propia interpretación de Laín, bien modulada en el tiempo, como hemos visto, ofrece las claves hermenéuticas de ese desarrollo de su pensamiento en travesía. Pero sí quisiera, antes de concluir, quizá para concluir precisamente con ello, mostrar cómo se desarrolla, cómo aparece y poco a poco se va afirmando en estos textos la idea de una “tercera España”. Es obvio que Laín la contempla convincentemente “situado”, al menos en los inicios de su travesía, en una de las “dos Españas”, pero, como ya dije al principio, los intelectuales falangistas del grupo *Escorial* se colocaron “problemáticamente” dentro del régimen franquista, sobre todo porque su orientación intelectual, aunque muy marcada por la guerra, hundía sus raíces más profundas y vigorosas en el espacio intelectual de los años 30, en aquella modernidad en guerra de ideas consigo misma que fueron las vanguardias del “nuevo romanticismo” y que representa emblemáticamente la imagen de la “corona hecha trizas”.

Esa idea de “tercera España” se configura de maneras distintas en su obra, en función de las distintas fases o etapas que el propio Laín da de su itinerario intelectual, desde la “asunción unitaria” hasta el “pluralismo auténtico”, pasando por ese pluralismo “táctico” o “convencional” al que también llamó “pluralismo unitario o por representación”. Al final de *España como problema*, puede leerse, en este sentido, lo siguiente: el “terrible diálogo [de las dos Españas] determina las actitudes de los españoles restantes, aunque no quieran militar en ninguna de las dos banderías”. Laín, en efecto, tomó parte y militó, pero ello no le impidió el reconocimiento del “otro”, y esto debe ser valorado en lo que efectivamente es y por lo que vale, teniendo en cuenta que el contexto que se estaba afirmando era el de la “negación del otro”. Dice Laín en propósito que los “proyectos medianeros” —así los llama— siempre fracasaron en España. No sé si Laín muestra en el detalle las causas, pero de lo que no me cabe duda es de que él se situaba dentro de esa tradición de los proyectos medianeros, algo que tenía que ver, indudablemente, con la afirmación de la idea de “tercera España”. Lo que hace Laín es “apropiarse” de ella, en el senti-

do indicado al principio, pero en la “mediación” a que dio lugar él mismo quedaría íntimamente transformado.

Y no puedo —ni quiero— concluir sin hacer referencia a la confluencia en el tiempo de estos trabajos de Laín con aquella magnífica antología de Dolores Franco titulada *España como preocupación* (en su primera edición de 1944 tuvo que aparecer con un título menos comprometido, *La preocupación de España en su literatura*). El libro, con prólogo de Azorín, era una eficaz contribución al mismo “tema” de Laín desde el horizonte del “exilio interior”. Dolores Franco era, se sabe, la esposa de Julián Marías. Resulta curioso seguir en los prólogos de Laín y Dolores Franco el mutuo reconocimiento que se profesan, lo que da a entender, con pocas dudas, creo, que a finales de los años 40 se configura en España un espacio intelectual en el límite de la “oficialidad” del régimen en el que iban a converger elementos liberales del exilio interior, como Marías, y elementos procedentes del falangismo que habían desembocado ya en un liberalismo que se afirmaba desde dentro del régimen. Algo complejo, sin duda, pero no por ello se debe incurrir en reduccionismos que entorpecen el entendimiento de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- P. LAÍN ENTRALGO, *España como problema*, 2 vols., edición de Diego Gracia, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2005.
- , *Teoría y realidad del otro* [1961], Alianza, Madrid, 1988.
- , *Obras*, Plenitud, Madrid, 1965.
- , *A qué llamamos España* [1971], Espasa Calpe, Madrid, 1984.
- , *Sobre la amistad* [1972], Espasa Calpe, Madrid, 1986.
- , *Descargo de conciencia (1930-1960)* [1976], Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona 2003.
- N. ORRINGER, *La aventura de curar: la antropología médica de Pedro Laín Entralgo*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.
- A. PIÑAS MESA, *Biografía de Pedro Laín Entralgo (1908-2001)*, Fundación Emmanuel Mounier, Madrid, 2007.
- M. T. RUSSO, *La ferita di Chironte. Itinerari di antropologia ed etica in medicina*, Vita & Pensiero, Milán, 2006.



Lessing y la Ilustración inglesa

Lessing and the English Enlightenment

Till Kinzel

El problema entre lo esotérico y lo exotérico en filosofía recibe menos atención de la que merece por su actualidad. Responde a la función y a la persecución. Puede verse, en este caso, principalmente a través de Leo Strauss, cómo Lessing entendió y usó las posibilidades de la escritura y la lectura y la relación que mantienen estas con los dos tipos distintos de lector. La Batalla de los Libros, o *Querelle des Ancients et des Modernes*, está ligada directamente a estos puntos y no es menos filosófico-política que la publicación de obras.

The philosophical problem of esoteric and exoteric speech gets less attention than it deserves for its present day relevance. We can see, in this case mainly through Leo Strauss, how Lessing understood and used the possibilities of writing and reading and their connections with the two different kinds of readers involved. The Battle of Books, or the Querelle des Ancients et des Modernes, is directly related to this matter and it isn't less philosophical and political than publishing writings.

Fecha de recepción: 12 de octubre de 2011
Fecha de aceptación: 4 de marzo de 2012

Lessing es, ciertamente, un ilustrado singular.¹ Reflexionó de manera sutil sobre un problema al que se debería dar más importancia de la que se le suele otorgar. Se trata del problema de lo esotérico y lo exotérico en filosofía como parte de una compleja relación funcional que, a modo de prueba, me gustaría explicar a partir de una doble visión: en un primer momento, desde el punto de vista del siglo XX, donde lo esotérico y lo exotérico vuelven a surgir como tema; para luego, volviendo la vista a la Inglaterra del siglo XVIII, delimitar por medio de qué posibles tradiciones históricas el propio Lessing pudo dar a conocer sus reflexiones sobre lo esotérico y lo exotérico en filosofía.

Cabe destacar la existencia en filosofía, tanto en la de la época antigua como en la moderna, de reflexiones que se refieren a las dimensiones de lo

esotérico y lo exotérico. De ningún modo se trata de un fenómeno homogéneo. Lo esotérico y lo exotérico en filosofía surgen de funciones relacionadas pero diferentes. Incluso en el caso aislado de que fuesen posibles ciertos puntos de contacto, este tema no se tratará en las siguientes líneas, ya que corresponde a una corriente de lo esotérico relacionada con más de una concepción mística.² Otras concepciones, como la de la francmasonería, siguen siendo focos de interés que requieren un claro comentario final. Sobre esto mismo me gustaría como mínimo hacer un breve comentario; por ello observaremos más adelante las conversaciones francmasonas de Lessing en *Ernst y Falk*.

Entiendo mi exposición como esbozo de un tipo de problema que plantea la cuestión de la

Till Kinzel es profesor de Literatura y Cultura Inglesa y Americana en la Technische Universität Braunschweig. Su último libro es *Imaginary Dialogues in English* (2012, coeditado con Jarmila Mildorf). El texto reproduce la conferencia pronunciada el 10 de marzo de 2011 en el Lessinghaus de Wolfenbüttel.

Palabras clave:

- Escritura
- Esotérico
- Exotérico
- Lectura
- Filosofía

Key Words:

- Writing
- Esoteric
- Exoteric
- Reading
- Philosophy

1 El autor cita a Lessing por la edición de W. Barner et al. en *Deutschen Klassiker Verlag Frankfurt/M., 1985-2003*; remitimos, cuando se trata de obras de Lessing que han sido traducidas, a *Escritos filosóficos y teológicos*, ed. de A. Andreu, Ánthropos, Rubí, 1998 (en adelante EFT).

2 Esto ya lo indica Leo Strauss con claridad cuando observa que, manteniendo el discurso, el fenómeno sería discutido como el concepto de lo "místico" puesto que "esotericism and mysticism are far from being identical". Véase L. STRAUSS, 'The Law of Reason in the Kuzari', *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, vol. 13 (1943), pp. 47-96, p. 64; 'Exoteric Teaching', ed. K. H. Green, *Interpretation*, 14: 1 (1986), pp. 51-59, p. 53 (en adelante ET y número de página). Véase *Aufklärung und Esoterik. Rezeption, Integration, Konfrontation*, ed. de M. Neugebauer-Wölk, Tübingen, 2008.

conexión con la tradición, es decir, de si debería o no darse en filosofía algo así como un esoterismo y un exoterismo. Esta relación con la tradición es en sí misma compleja y solo se podrá realizar aquí una pequeña descripción. La cuestión es, por tanto, histórica (cómo se ha presentado la filosofía en un momento determinado) al tiempo que sistemática (qué es la filosofía conforme a su esencia y cómo se presentó ante la religión y la política en tanto una forma de vida). ¿Es, en tanto filosofía ilustrada y aperturista, necesariamente exotérica? ¿O es la Ilustración en sentido correcto justamente ya lo contrario de lo esotérico, sino la consecuencia de su estructura social, de la forma de las logias francmasónicas, que en el siglo dieciocho permitió algo similar a una “comunicación sobreconfesional”?³

La búsqueda de la relación, dentro del contexto de una comprensión concreta de la filosofía, en primer lugar no debería cuestionar el origen de dicha comprensión. Más bien me gustaría intentar esclarecer los caminos por los que se han sustentado estas explicaciones hasta la filosofía del siglo XX, principalmente en la filosofía de Leo Strauss. A mi parecer, en dicha filosofía le corresponde a Lessing un papel central. La relación que existe entre esta filosofía de Strauss y la Ilustración inglesa se encuentra en el contexto de la crítica bíblica y el deísmo inglés, que es en términos generales lo que me gustaría que recordáramos a grandes rasgos. Pues las cuestiones sobre la crítica a la religión son mayormente las que se sitúan en los límites no solo de la crítica de la Biblia, sino también del deísmo. Además es necesario aclarar cuál es la importancia de la cuestión de lo exotérico y lo esotérico en la filosofía de la Ilustración. Por ello, en primer lugar, nos centraremos en Strauss, a quien le corresponde un importante papel dentro de la historia de la hermenéutica en la filosofía.

El filósofo judeoalemán Leo Strauss tiene gran relevancia en nuestro tema pues, antes de que redescubriera en los años treinta del siglo XX a Lessing, era normal en su filosofía anterior la distinción entre el esoterismo y el exoterismo, es decir, entre las lecciones dadas para su círculo interno de alumnos y las lecciones para el amplio público. Strauss no solo se dedicó años antes a estudiar a Spinoza, sino también, y sobre todo, estudió a Moses Mendelsohn, un amigo de Lessing, cuyos escritos publicó Leo Strauss en una colección conmemorativa. Al principio Strauss buscaba un modelo de librepensamiento en la línea de los pensadores de la tradición judía o, más exactamente, “bajo el judío apóstata o sospechoso de los nuevos tiempos”. Por lo que, refiriéndose a esto mismo, Strauss escribió que no había ningún otro “hombre de la libre mentalidad de Lessing”.⁴ A este librepensamiento debió sin duda prestarle atención. Lamentablemente Strauss no redactó

el libro planeado sobre Lessing, escribiendo tan solo un breve ensayo en torno al tema ‘Exoteric Teaching’, el cual, además de ser muy instructivo, probablemente tiene mucha relación con el libro proyectado. Lessing desempeñó también un papel muy importante en Strauss dado que, apenas diez años después, redactó un discurso sobre la razón y la revelación en el que señalaba que todo lo que había entendido sobre esta difícil cuestión se lo debía a Lessing, al “auténtico y desconocido Lessing”, un Lessing que no tenía mucho que ver con la imagen tradicional que tenemos de él.⁵ Lessing se distinguió por una innata desafección en tanto pensador serio y teórico, por lo que rechazó tanto el socinianismo, el cristianismo ilustrado como, igualmente, el deísmo. Ante las alternativas entre la ortodoxia (por ejemplo, la luterana) y la filosofía (como la de Spinoza), Lessing se decidió claramente por la última opción.⁶

Strauss puntualizó que hasta el momento en que él empezó a tratar el problema de la diferenciación entre lo esotérico y lo exotérico, este tema no había tenido relevancia en las investigaciones anteriores. Así pues en la *Realencyclopädie* de Pauly, por ejemplo, no hay entradas que hagan referencia a este fenómeno, cuya presencia sería por otro lado hasta cierto punto insólita (ET, 51), al igual que faltan también en el *Nietzsche-Lexikon* a pesar de que Nietzsche sí forma parte del pequeño grupo que prestó atención a la relación de lo esotérico y lo exotérico en filosofía.⁷ (En la práctica se puede comprobar este hueco consultando los diccionarios filosóficos más relevantes, aunque lamentablemente el resultado es insatisfactorio.) Tras Strauss se empezó a ver a Lessing como alguien que reunió de manera singular las diferentes cualidades del filósofo y del erudito. Lessing trató la cuestión del esoterismo filosófico en tres de sus pequeños escritos: *Leibniz von den ewigen Strafen* (Leibniz. Sobre las penas eternas, 1773), *Des Andreas Wissowatius Einwurfe wider die Dreieinigkeits* (1773) y, por supuesto, *Ernst y Falk* (1777 y 1780; ET, 52).

Según mi parecer, Lessing aportó un aspecto importante en su escrito *Leibniz. Sobre las penas eternas* en tanto parte del conflicto en torno a la “interpretación de Leibniz” (*Leibniz-Deutung*) de Johan August Eberhards. Según Eberhard, Leibniz intentó

construir su filosofía universal: para ello intentó reajustarla a los principios vigentes en todas partes, poner su filosofía en una opinión favorable y admisible por todo el mundo y obtener con esto la total aprobación. Tomó sus teoremas como hipótesis y los dispuso en un sentido tolerable, tras lo cual comparó su sistema sin afirmar su opinión.⁸

3 Véase *Aufklärung und Esoterik*, p. 27.

4 L. STRAUSS, ‘Eine Erinnerung an Lessing’, *Philosophie und Gesetz – Frühe Schriften*, Gesammelte Schriften, vol. II, ed. de H. Meier, Stuttgart, 1997, pp. 607-608.

5 L. STRAUSS, ‘Reason and Revelation’, *Leo Strauss and the Theologico-Political Problem*, ed. de H. Meier, Cambridge, Mass., 2006, p. 178.

6 Strauss representa una posición totalmente diferente a la de Günter Rohmoser, a quien le gustaría entender a Lessing como un defensor de la ortodoxia luterana, lo que no es plausible. Véase su *Glaube und Vernunft am Ausgang der Moderne. Hegel und die Philosophie des Christentums*, St. Ottilien, 2009, donde dice que a Lessing “no le habría gustado hacer otra cosa que defender el espíritu luterano” (p. 376).

7 Por ejemplo en *Más allá del bien y del mal*, § 30. Véase C. NIEMEYER, *Nietzsche-Lexikon*, Darmstadt, 2011, y de L. LAMPERT, *Nietzsche and Modern Times. A Study of Bacon, Descartes, and Nietzsche*, New Haven y Londres, 1993, pp. 306-310, y *Nietzsche’s Task. An Interpretation of Beyond Good and Evil*, New Haven y Londres, 2001, pp. 71-79.

8 G. E. LESSING, ‘Leibniz. Sobre las penas eternas’, en EFT.

Lessing objetó que, evidentemente, Leibniz afirmaba los correspondientes teoremas desde una postura concreta: “En tanto escondidos tras sentidos tolerables, tanto los que él no incluye, como los que redescubre. Este sentido tolerable era verdadero, pero ¿cómo podía afirmar la verdad?” Este método también les fue útil a los filósofos que no tomaron algo como falso o verdadero, sino como Lessing expuso, en la siguiente frase:

Hizo, ni más ni menos, lo que los filósofos antiguos solían hacer en sus discursos sobre el *exoterismo*. Observó acertadamente que nuestros nuevos filósofos claramente habían nacido para ser más sabios. Dejó su sistema a un lado y buscó cada uno de los caminos para llegar a la verdad.⁹

Lessing no fue el único que sostuvo esta opinión. Llegado a este punto, sería conveniente recordar de pasada que también Goethe observó en una ocasión que anteriormente ya se diferenciaba entre lo esotérico y lo exotérico.¹⁰ En este sentido es importante la afirmación de Lessing de que *toda* la filosofía antigua se ha servido de la praxis del discurso exotérico y ha aplicado una forma específica de sabiduría que, paradójicamente, nunca más será entendida de tal modo en tanto sabiduría por los filósofos modernos, “nuestros nuevos filósofos”. Lessing utiliza aquí el término “sabio” irónicamente, en el momento en que los nuevos filósofos se consideraban por encima de las condiciones de la filosofía de otros tiempos y, probablemente, de las de su propio tiempo. Se pretende ver en el discurso de Lessing sobre “nuestra filosofía moderna” una alusión a los tipos de intelectuales que, bajo el nombre de *filósofos*, apuntaron a la eliminación de la distinción entre lo esotérico y lo exotérico. En conclusión, queda bastante claro a partir del comentario de Lessing que él (al igual que Leibniz, según su interpretación) intuyó una diferencia fundamental entre, por una parte, el “sistema” y, por otra, la filosofía en sentido clásico.

Lo complejo que es para Lessing el problema de la Ilustración, basado en la libertad de expresión, se muestra en este ejemplo de la lengua de la Francmasonería Número 2, así como en las conversaciones en las que relacionan lo esotérico y lo exotérico.

Ernst [Falk se pronunciaba sobre las capacidades de felicidad de su estado]: No me gustaría decirlo en voz alta.

Falk: ¿Por qué no?

Ernst: Una verdad que se juzga desde una posición única puede ser fácilmente impropia.

Falk: ¿Sabes, amigo, que tú ya eres medio francmasón?

Ernst: ¿Yo?

Strauss escribió que no había ningún otro “hombre de la libre mentalidad de Lessing”

Falk: Tú. Porque ya reconoces la verdad, que es mejor callar.

Ernst: Pero *podría* decirlo.

Falk: El sabio no *puede* decir lo que es mejor callar.¹¹

¿Por qué es tan relevante el tema de lo esotérico y lo exotérico a la hora de entender el pensamiento ilustrado en Europa, en Francia, así como en Inglaterra y en Alemania? En un primer momento, la existencia de una estructura de comunicación esotérica-exotérica plantea un problema de hermenéutica, es decir, plantea cómo es posible establecer la intención verdadera de los pensadores cuando posiblemente su verdadero significado solo se da a conocer entre líneas.

Este problema aparece una y otra vez en la amplia bibliografía en torno al deísmo inglés y sustituirá a la posición contraria referida a la declaración en favor del cristianismo de ciertos autores de la talla de John Toland, Matthew Tindal o Anthony Collins, quienes, como ya es sabido, lo introducen como cuestión. Es el caso de la hermenéutica bíblica de Henning Graf Reventlow, quien reemplaza su extenso estudio sobre la cuestión de la exégesis de la biblia por la opinión de la época de la Ilustración, es decir, por un cristianismo del estilo de Toland.¹² “No había lugar a duda sobre la intención apologetica de Toland.” En todo caso, como continuará Reventlow, se permite no justificar sobre las bases de los primeros escritos el reproche de su oposición a Toland, pues él era ateo.¹³

Así, por ejemplo, Toland declara en el prólogo de *Christianity Not Mysterious*: “El único título religioso, pues, que yo alguna vez poseeré por mi parte es el hecho glorioso de ser cristiano”.¹⁴ De este modo, en el contenido de este título está explícito lo que supone la existencia de Cristo, algo que de ninguna manera tendría cabida dentro de otra corriente del cristianismo; es más, se puede resolver en una interpretación general del cristianismo, que ya viene expresado claramente en el título del tratado: *Christianity Not Mysterious*. Toland se basó en su muypreciado John Locke, quien intentó demostrar lo razonable del cristianismo a través del nuevo testamento, tema que trató detalladamente en su escrito *The Reasonableness of Christianity*.¹⁵ La evolución, que comenzaría teológicamente a través de los escritos de este tipo, debía llevar a la reducción del

9 G. E. LESSING, ‘Leibniz. Sobre las penas eternas’, en EFT.

10 Véase J. PIEPER, *Über das Schweigen Goethes*, München, 1951, p. 24. Goethe escribe el 20 de octubre de 1811 al profesor de instituto Franz Passow: “En la segunda mitad del siglo pasado se omitió la diferenciación entre el exoterismo y el esoterismo”.

11 G. E. LESSING, *Ernst y Falk*, II, en EFT.

12 H. G. REVENTLOW, *Bibelautorität und Geist der Moderne. Die Bedeutung des Bibelverständnisses für die geistesgeschichtliche und politische Entwicklung in England von der Reformation bis zur Aufklärung*, Göttingen, 1980, pp. 481-482.

13 H. G. REVENTLOW, *Epochen der Bibelauslegung*, vol. IV: *Von der Aufklärung bis zum 20. Jahrhundert*, München 2001, pp. 74, 78.

14 JOHN TOLAND, *Christianity Not Mysterious: or, A Treatise Shewing, That there is nothing in the Gospel Contrary to Reason, nor Above it: And that no Christian Doctrine can be properly call'd a Mystery*, Londres, 1702, p. XXVII.

15 J. LOCKE, *Writings on Religion*, ed. V. NUOVO, Oxford, 2002, pp. 87-225.

Misterio del cristianismo, aunque esto no se corresponda con el hecho de que el mismo Locke tuvo un genuino interés por el cristianismo en tanto cristianismo y no se quiso deshacer de esta idea de ninguna manera.

Sin embargo, y como consecuencia, se deja ver la dinámica implícita de que, tras la eliminación del Misterio, se debería llegar también a la desaparición del cristianismo genuino, de modo que en efecto no se pueda saber, como señaló Lessing, dónde este cristianismo razonable asienta la razón y dónde se asienta el cristianismo mismo.¹⁶ El deísmo llevó así a una nueva constelación en la que solo se podía encontrar a duras penas una clara diferenciación, porque si en el fondo el cristianismo y el Misterio se eliminaban, no se cumpliría tampoco la principal oposición históricamente vista y extraordinariamente poderosa —o cuanto menos tensa— de la razón, como por ejemplo la razón filosófica, y la revelación religiosa. Esto surgió para evitar lo que justamente hizo Lessing, concretamente cuando trató de aproximarse a una claridad teórica contra la síntesis aparentemente poco problemática, que cubría el crucial problema.

Al lado de la cuestión hermenéutica y a través de la diferenciación transmitida desde la antigüedad entre lo esotérico y lo exotérico, se plantea una cuestión fundamental que sería para la Ilustración de vital importancia: ¿cuál es la esencia de la filosofía? ¿Es la filosofía en su naturaleza esotérica lo que se ha llamado una disciplina de unos pocos? ¿Se opone la filosofía en la naturaleza de su sentido a formas de popularización? ¿Si cambiara su esencia, se convertiría en algo popular y exotérico? La combinación esotérico-exotérico tiene mucho que ver también con aspectos sociales como, por ejemplo, el estado político, así como con el carácter o el sentido de la filosofía. Dicho esto, se debería decir que se trata una vez más del conocido conflicto entre la antigüedad y la modernidad, conocido en Francia como la *Querelle des anciens et des modernes* y en Inglaterra como *Battle of the Books*, título con que comienza el escrito de Jonathan Swift que de forma performativa y reveladora narra la batalla de los antiguos y nuevos libros en una librería de St. James.¹⁷ El mismo Lessing retoma la querrela entre la antigüedad y la modernidad cuando concluye al final de la carta 45 de sus *Briefe antiquarischen Inhalts*:

Nosotros vemos más que los antiguos; aunque en realidad podría darse el caso de que nuestros ojos sean peores que los de la antigüedad: los de la antigüedad veían poco, como nosotros; pero sus ojos, especialmente al hablar, podían ser fácilmente más sabios que los nuestros. Temo que la gran semejanza entre la antigüedad y la modernidad termine aquí mismo.¹⁸

Alcanzado este punto nos encontramos ante una opinión sobre la relación entre la antigüedad y la modernidad que, en el caso de Lessing, no significaba en absoluto la primacía de lo nuevo respecto a lo antiguo, y que es, además, de gran interés para la clasificación histórica de la Ilustración.

Otra cuestión, fuera de la propia filosofía, está tras la base de la dimensión de lo esotérico y lo exotérico en filosofía. La razón principal de unas bases aparentes y superficiales para una sólida estructura de la comunicación filosófica reside en el fenómeno o los fenómenos de la persecución. En este sentido el mismo Leo Strauss, en un clásico ensayo, *Persecution and the Art of Writing*, nos da las claves de un tema que resulta revelador en este contexto y que aún no se ha agotado. Pues entre la Inquisición y el ostracismo social hay gran cantidad de formas de persecución del libre pensamiento incluso en tiempos de aparente liberalismo, como, por ejemplo, las que se dieron en el siglo XVII en Holanda e Inglaterra. Strauss refiere sumariamente la bibliografía de, entre otros, Grocius, Descartes, Hobbes, Spinoza, Locke, Bayle, Wolff, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Lessing y Kant, para recordar que ninguna de esas dos formas de persecución fue una mera opción teórica para estos filósofos.¹⁹

Precisamente, esta relativa liberalidad es de especial interés para el estudio de la comunicación esotérica-exotérica, como remarca Strauss.

Poco después de mediados del siglo XVII, un número cada vez mayor de filósofos heterodoxos que había sufrido persecución publicó sus libros no solo para comunicar sus pensamientos, sino también porque deseaban contribuir a la abolición de la persecución como tal. Pensaban que la supresión de la libertad de investigación, así como de la publicación de sus investigaciones, era accidental, una consecuencia de la defectuosa construcción del cuerpo político, y que el reino de la oscuridad general podía ser remplazado por la república de la luz universal. Miraron hacia adelante a un tiempo en el que, como resultado del progreso de la educación popular, sería posible una libertad de discurso prácticamente completa, o —exagerando en aras de clarificación— a un tiempo en que nadie sufriría perjuicio alguno por atender a la verdad.²⁰

No cabe duda de que Lessing tuvo que ocuparse del problema de la persecución; él mismo lo trata en un fragmento de ‘Sobre la tolerancia de los deístas’ que parece estar en consonancia con la exposición de Strauss:

No obstante, nuestros deístas quieren ser tolerados sin condiciones. Quieren tener la li-

16 G. E. LESSING, ‘Sobre la tolerancia de los deístas. Fragmento de un anónimo’, en EFT.

17 Véanse G. HIGHER, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, 1985, pp. 261-288; M. DISSELKAMP, ‘Parameter der Antiqui-Moderni-Thematik in der Frühen Neuzeit’, *Diskurse der Gelehrtenkultur in der frühen Neuzeit. Ein Handbuch*, ed. de H. Jaumann, Berlin 2011, pp. 157-177 y D. EDELSTEIN, *The Enlightenment. A Genealogy*, Chicago y Londres, 2010.

18 G. E. LESSING: *Briefe antiquarischen Inhalts*, vol. 5/2, p. 526.

19 L. STRAUSS, *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*, ed. de A. Lastra, Ediciones Alfons el Magnánim, Valencia, 1996, p. 87.

20 L. STRAUSS, *Persecución y arte de escribir*, pp. 87-88.

bertad de impugnar la religión y pese a ello ser tolerados. Quieren tener la libertad de trivializar el Dios de los Cristianos, y sin embargo ser tolerados. Realmente es demasiado pedir y seguramente es más de lo que se les permitía decir en la antigua iglesia judía a sus presuntos predecesores.²¹

Sin embargo, parece evidente que Lessing, en consonancia con otros autores de la Ilustración que apuntaban a la superación de la persecución y la falta de libertad, minimiza el posible influjo negativo de los librepensadores en la sociedad. Esto lo menciona por ejemplo en el fragmento 78 de su *Educación del género humano*:

No es cierto que las especulaciones sobre estas cosas [el Misterio de la religión y la verdad histórica de la religión] hayan producido desdichas alguna vez y hayan sido perjudiciales para la sociedad. Esta acusación no va dirigida a las especulaciones: sino al absurdo, a la tiranía de impedir esas especulaciones; y a los hombres que tienen que hacer especulaciones, y que no se permitían a sí mismos hacerlas.²²

Lessing defiende aquí una posición semejante a la de Voltaire en una carta de Abril de 1737 al príncipe heredero Federico de Prusia, quien quiso introducir esta lucha contra la superstición y el fanatismo, al tiempo que pretendía proteger de la persecución clerical a quienes pensaban de forma independiente. Es un hecho, como señala Voltaire,

que los filósofos nunca se entremezclan con problemas de Estado. ¿Por qué acusan también a los filósofos? ¿En qué perjudicó a Holanda que Bayle estuviese en lo cierto? ¿Por qué Jurieu, ese fanático predicador, se arrogó el derecho de considerar a Bayle como una pequeña propiedad suya? Los filósofos anhelan la tranquilidad, ellos no quieren más que vivir bajo un gobierno indiscutiblemente en paz. No obstante, no existe ningún teólogo que no quiera dirigir el Estado.²³

La tesis de Voltaire puede entenderse como una revisión de esta afirmación y del postulado de Spinoza quien, como es conocido, sostuvo justamente la *libertas philosophandi*, en el momento en que esta se hallaba en armonía con una sociedad pacífica. Ahora bien, esa afirmación es realmente discutible. Nos podemos, pues, preguntar si es correcta o si tan solo es plausible; en principio, es también posible que precisamente sea mejor pensar la libertad en interés de la *paz interior* que pronunciarse de un modo abierto, política y socialmente limitado. Entonces, en las bases de los discursos de la Ilustración, como dice Thomas

Hobbes, se debería atribuir el máximo valor a una convivencia pacífica. La censura aclaró incluso una connotación social positiva, ya que reprimió la “innecesaria” controversia. Lessing, sin duda, fue consciente de esta relación, porque la controversia en la que se inició también giraba en torno a esa cuestión. ¿Tendría que haber publicado la verdadera lección esotérica de Reimarus, esa que él tuvo de por vida bajo llave porque pensó que la sociedad no estaba aún preparada para leer escritos de crítica bíblica?

Se pueden dar en este punto diversas conclusiones según a qué se le otorgue mayor relevancia, si a la libertad de los pensadores y filósofos o a la defensa de la violencia y la inseguridad. A quien opine, por ejemplo, que la libertad de los pensadores y fundamentalmente sus observaciones son el bien más preciado, le gustaría contar con la tensión social resultante. Se podría ver también, por otro lado, como una amenaza, por lo que podría parecer razonable ocultar las observaciones tumultuosas y justificar la censura. Este tema, que aquí solo se anota al margen, es de gran actualidad como se muestra —con el título de caricaturas de Mahoma— en la disputa que va del trato correcto en la crítica a la religión hasta la blasfemia directa al Islam en el presente.²⁴

Reimarus, mientras viajaba por Inglaterra a principios de los años 1720, ya tuvo contacto con deístas ingleses o al menos con sus escritos; en todo caso, se familiarizó con esta posición y debió encontrar allí también una distinción práctica en un método específico entre una enseñanza esotérica (interna) y la exotérica (externa). En su propio trabajo introdujo esta separación hasta el punto en que separó radicalmente ambos tipos de textos: un primer grupo lo fijó para su publicación, mientras que el segundo fue pensado para él mismo y, hasta nuevo aviso, solo podía exponerse en círculos privados.²⁵

Por este motivo, Reimarus está totalmente en consonancia con la consideración citada de Strauss, pues, como explica en la introducción de *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes*, “la mejor manera para lograr la paz es ajustarse a las opiniones y las costumbres dominantes, queriendo tolerar y silenciar las declaraciones que no puedan hacer feliz en un periodo corto de tiempo”.²⁶ La insistencia en este punto se debe al factor temporal, ya que una declaración temprana da resultado solo con la condición de

La razón principal de unas bases aparentes y superficiales para una sólida estructura de la comunicación filosófica reside en el fenómeno o los fenómenos de la persecución

21 G. E. LESSING, ‘Sobre la tolerancia de los deístas’, en EFT.

22 G. E. LESSING, ‘La educación del género humano’, en EFT.

23 VOLTAIRE/FRIEDRICH II, *Briefwechsel*, ed. H. Pleschinski, München, 2010, p. 58. Véase la carta de Voltaire de diciembre de 1740 (p. 248).

24 Véase *The Use of Censorship in the Enlightenment*, ed. de M. Lærke, Leiden y Boston, 2009.

25 Véase A. McKENNA, ‘Littérature clandestine’, *Dictionnaire européen des Lumières*, ed. de M. Delon, Paris, 2010², pp. 749-753; G. PAGANINI, ‘Clandestine Philosophy Before and After the Beginning of the Enlightenment’, *Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400-1700)*, ed. de H. Busche, Hamburgo, 2011, pp. 976-985.

26 HERMANN SAMUEL REIMARUS, *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes*, ed. de G. Alexander, Frankfurt/M. 1972, vol. I, p. 41.

La censura se abolió en Inglaterra a finales del siglo XVII (1695), pero esto de ningún modo significa que se permitiera opinar con sinceridad sobre todo tipo de cuestiones religiosas y político-religiosas

que una expresión puntual sea posiblemente una interpretación heterodoxa. Pero, por entonces, aún predominaba el fanatismo religioso sobre su intolerancia, que se apoyaría en “la religión razonable, que como un enemigo de todas las sectas cristianas había que erradicar bajo el nombre de no creyentes”.²⁷ Reimarus también era consciente de este problema que afectaba a la sociedad y que no ofrecía ninguna posibilidad a la libertad de expresión. ¿Cómo se consultaban en Inglaterra los numerosos escritos de crítica religiosa que entonces aparecieron?

La censura se abolió en Inglaterra a finales del siglo XVII (1695), pero esto de ningún modo significa que se permitiera opinar con sinceridad sobre todo tipo de cuestiones religiosas y político-religiosas.²⁸ De este modo, bajo el reinado de Wilhelm III, en el año 1698 se dio un movimiento que propició una efectiva represión de la blasfemia y la profanidad: *An Act for the more effectual suppressing of Blasphemy and Profaneness*. En este texto se trataron categóricamente las bases legislativas que silenciaron a mucha gente que anteriormente decía blasfemias y conocía ciertas teorías, así como también a aquellos que decían abiertamente su opinión aunque estuviesen en oposición con la doctrina y los principios de la religión cristiana, incluso a Dios todopoderoso. Otro motivo que se aducía era que esos pensamientos podrían provocar también la destrucción de la paz y del bienestar del reino (“may prove destructive to the peace and welfare of this kingdom”).²⁹ En base a ello, se castigaría a aquellos que, habiéndose criado como cristianos o habiendo conocido el cristianismo, negaban por escrito, de forma teórica o en discursos las tres personas de la Santísima Trinidad o afirmaban que había más de un dios, o negaban que fuera verdadera la religión o que el Antiguo y el Nuevo Testamento fueran portadores de la autoridad divina. Los castigos no eran precisamente insignificantes porque, de hecho, un castigo podía suponer el fin de la existencia civil en el caso de que alguien lo denunciara en tanto “crimen”.

Se pueden examinar las declaraciones de un célebre deísta como Anthony Collins en su libro *A Discourse of Free-Thinking* en tanto un modo de reacción argumentativa a ese tipo de justificación legislativa de la represión de la diversidad y libertad de opinión en asuntos religiosos.³⁰ Collins allí afirma que:

La mera diversidad de opiniones no tiende naturalmente a la confusión en la sociedad. Los pitagóricos, los epicúreos, los estoicos, los platonícos, los académicos, los cínicos y los estratónicos, todos coexistieron en Grecia al mismo tiempo y diferían en puntos importantes como, por ejemplo, en lo relativo a las acciones humanas, la inmortalidad y la materialidad del alma, el origen y naturaleza de los dioses, y su forma de gobierno del mundo. Y, sin embargo, no surgió una confusión tal en esta diversidad de opiniones.³¹

De hecho, la variedad de religiones y cultos en la antigüedad tampoco llevó a un gran caos y una gran confusión; pese a esta diversidad no se produjeron polémicas eclesiásticas y por ello no hay material de estas disputas en la historia de la Iglesia que sea digno de mención. La razón podría deberse a que entonces se llegó a un acuerdo sobre los principios de clemencia y paz, y se respetaron mutuamente tanto el hecho de pensar libremente como el de sostener opiniones diferentes. Por ello Collins se muestra de acuerdo con la —si se puede llamar así— teoría ortodoxa de la Ilustración que postula que sería correcta la restricción del librepensamiento en tanto generador de todas las confusiones y alborotos sociales que, supuestamente, surgen de esta diversidad de opiniones (DFT, 83). Transcurrido cierto tiempo, la libertad de pensamiento representó el remedio para todas las formas de caos, que brotaban de la variedad de opiniones (DFT, 84). El reproche a esto no era una idea del todo descabellada; esa posición podía abocar en una considerable propagación del ateísmo, y Collins intenta actualizar la opinión de Bacon, que llevaba otra vez a muchas filosofías del ateísmo (DFT, 84).

Por su parte, Lessing afirmó que toda la filosofía antigua se sirvió tanto de un discurso exotérico, causando así una gran perspicacia, como también de un aprendizaje esotérico. Pero, ¿cómo pudo realizar esta afirmación Lessing? La tesis de Strauss sostiene que Lessing se encontró con esta misma distinción después de enterarse de que la filosofía está tras el ser y que esto exigía, por tanto, un esfuerzo para llegar a ella (ET, 57). Desde este punto de vista que implica entender la filosofía como un esfuerzo que no todos pueden alcanzar, Strauss describe en otra ocasión este hecho como el resultado de una división que daba en principio dos grupos de personas (filósofos y no filósofos) para poder así ver la necesidad de representar la verdad de diferente modo. Esto es algo que anteriormente también les resultaba totalmente lógico a los pensadores de la Ilustración. Lessing podría haber conocido esta corriente filosófica en diferentes contextos dado que, por ejemplo, Leibniz era el miembro de una cadena de la

27 H. S. REIMARUS, *Apolo-gie*, vol. I, pp. 56-57.

28 Véase D. THOMAS, *A Long Time Burning. The History of Literary Censorship in England*, Nueva York, 1969, pp. 28-33.

29 Citado en *A Long Time Burning*, pp. 332-333.

30 Véase D. LUCCI, *Scripture and Deism. The Biblical Criticism of the Eighteenth-century British Deists*, Berna, 2008.

31 A. COLLINS, *A Discourse on Free-Thinking, Occasion'd by The Rise and Growth of a Sect call'd Free-Thinkers*, Londres, 1713, p. 82 (en adelante DFT y número de página).

tradicción exotérica que luego retomará el propio Lessing. Strauss citó a autores como Descartes o Spinoza, aunque creo que Lessing también debió encontrar información sobre este mismo tema a través de fuentes bibliográficas anteriores y también conoció a John Toland, como indicaré a continuación.

La distinción esotérico-exotérico se propagó en la bibliografía de la Ilustración y de hecho mencionaré ejemplos del materialismo francés y del ateo Holbach quien, en su *Essai über die Vorurteile*,³² aportó un material pertinente que posiblemente sentó las bases de sus estudios sobre el deísmo inglés y la crítica a la religión, ya que Holbach se ocupó también de la traducción de Toland y de la transmisión en francés de *Letters to Serena*.³³ Al parecer, es posible que la conexión más importante sea entre Lessing y la idea de una filosofía esotérica y exotérica, pero también es posible que hubiese sido John Toland, quien, por lo que he podido observar, fuese el único que se dedicase directamente y sin rodeos a un ensayo claro sobre este tema, a pesar de que Lessing no lo halle lo suficientemente relevante en sus propios escritos como para citarlo.

Entre tanto se deberían observar estos textos del librepensador anglo-irlandés en el contexto inicial de una nueva época que trataba sobre la retórica y la hermenéutica de la “mentira”, tanto que el historiador Perez Zagorin tituló su muy instructivo libro como *Ways of Lying*. Zagorin menciona importantes fuentes bibliográficas, aunque a veces no confió totalmente en su propio resultado; de hecho, en el sumario deja claro que había estrategias de habla oculta cuyos autores consideraron éticamente legítimas.³⁴

Lessing conocía la obra de Toland, aunque no se puede saber con detalle cuáles de sus escritos consultó, no solo porque no nos hayan llegado todos los textos de Lessing, sino porque además tan solo se han conservado ciertos fragmentos referidos a este tema.³⁵ Reimarus tuvo conocimiento de, al menos, el ensayo *Hodegus*, donde pudo ver que el fundamento de interpretar las nubes por el día y el fuego por la noche que condujo a los hebreos por el desierto (Éxodo, 13: 17-22) no está calificando como “milagroso” ni tampoco como un hecho especial, porque, en base a un conocimiento y a una necesidad, esto mismo también lo reconocían e interpretaban otros pueblos.

Este escrito lo publicó junto a otros textos en un volumen con el que, según Dietrich Klein,³⁶ el propio Reimarus se dio a conocer y que debemos tener en cuenta en el momento en el que expone el esquema más claro de la diferenciación del esoterismo y el exoterismo en la literatura y la filosofía inglesas. Se trata del pequeño escrito de John Toland (1669-1722) el *Clidophorus*, algo que tiene mucho que ver con la “clave” de este problema. El

texto fue publicado por primera vez en 1720 en un volumen titulado *Tetradymus* que contiene cuatro tratados, de los cuales uno, *Hodegus*, es también el nombre que Hermann Samuel Reimarus usó en su *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes*.³⁷

Toland ya mencionó en sus primeros escritos la dimensión esotérica-exotérica de la filosofía, como por ejemplo en *Letters to Serena*, un escrito protomaterialista que, por eso mismo, se volvió a reeditar en la RDA. No obstante, desdobló sistemáticamente el tema mediante un copioso número de fuentes bibliográficas del *Clidophorus* en las que muestra un interesante paralelismo entre los propios problemas que vio y los de los textos de Lessing.³⁸

El título completo del texto de Toland es: *CLIDOPHORUS; or of the EXOTERIC AND ESOTERIC PHILOSOPHY, that is, of the External and Internal Doctrine of the antients: the one open and public, accommodated to popular Prejudices and the establish'd Religions; the other private and secret, wherein, to the few capable and discrete, was taught the real TRUTH stript of all disguises (Clidophorus o de la filosofía exotérica y esotérica, esto es, de la doctrina externa e interna de los antiguos: una abierta y pública, en consonancia con los prejuicios populares y las religiones establecidas; otra privada y secreta, donde se enseñaba a los más discretos y capaces la verdad despojada de sus disfraces)*.³⁹ El mismo texto empieza de forma lapidaria, realmente aforística, con la declaración de que: “Conocer la verdad es una cosa, contarla a los demás es otra, y mientras que la mayoría de las personas admira la primera, muy pocos practican la segunda como deberían” (C, 63). El amplio material justifica —tanto si es concluyente como si no— que Toland mencionase en su primera época el problema que nos ocupa y lo completara en el párrafo XIII del escrito en el que afirma que la diferencia entre una teoría abierta o cerrada, entre lo esotérico y lo exotérico, es una diferencia práctica, como él ya había señalado varias veces. Esto no solo se aplica a 1720, sino también hoy en día. Toland dice:

Más de una vez he dado a entender que la doctrina externa e interna es más común ahora que nunca; aunque la cuestión no está tan abierta y presuntamente clara como en la Antigüedad. Esto me recuerda lo que me contó alguien cercano al antiguo Lord Shaftesbury. Departiendo un día este último con Major Wildman en torno a las muchas sectas religiosas del mundo, llegaron a una conclusión final: que a pesar de las divisiones causada por el interés del clero y la ignorancia de la gente, TODOS LOS SABIOS SON DE LA MISMA RELIGIÓN. Una mujer en la sala, que parecía preocuparse más por su aguja que por

32 [Cesar Chesneau Du Marsais/ Paul-Henri Dietrich, Baron d' HOLBACH], *Essay über die Vorurteile oder Vom Einfluß der Meinungen auf die sitten und das Glück der Menschen, eine Schrift, die die Verteidigung der Philosophie enthält*. Von D. M., ed. de W. Schröder, Leipzig, 1972, pp. 158-159, 184.

33 Véase M. KOZUL, 'D'Holbach et les déistes anglais: la construction des lumières radicales à la fin des années 1760', *Cultural Transfer through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, ed. de S. Stockhorst, Amsterdam, 2010, pp. 279-295.

34 Véase P. ZAGORIN, *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution, and Conformity in Early Modern Europe*, Cambridge, Mass., 1990.

35 Véase P. RAABE/B. STRUTZ, *Lessings Büchernachlaß. Verzeichnis der von Lessing bei seinem Tode in seiner Wohnung hinterlassenen Bücher und Handschriften*, Göttingen, 2007.

36 Véase D. KLEIN, *Hermann Samuel Reimarus (1694-1768). Das theologische Werk*, Tübingen, 2009, pp. 127-128. Véase también *Auktionskatalog der Bibliothek von Hermann Samuel Reimarus*, ed. de J. A. G. Schetelig, Hamburg, 1769 y 1770, ed. de la Reimarus-Kommission de Joachim-Jungius-Gesellschaft de Wissenschaften e.V. Hamburg y la Lessing-Akademie e. V. Wolfenbüttel, Hamburg 1978, pars I, 79.

37 H. S. REIMARUS, *Apologie*, I, p. 434.

38 Véase P. LURBE, 'Clidophorus et la question de la double philosophie', *Revue de synthèse*, 2-3 (1995), pp. 379-398. Se puede comparar el caso más importante de este tema en L. JAFFRO, 'L'art de lire Toland', *Revue de synthèse*, 2-3 (1995), pp. 399-419.

39 J. TOLAND, *Clidophorus, or, Of the Exoteric and Esoteric Philosophy*, Londres, 1720, Portada. Véase también sus *Letters to Serena*, Londres, 1704, pp. 56-57 (en adelante C y número de página).



July 25

sus pláticas, preguntó interesada qué religión era esa, a lo que Lord Shaftesbury respondió: *Madam, los sabios nunca hablan*. Y en efecto, considerando lo peligroso que es decir la verdad, es difícil saber cuándo alguien realmente dice lo que piensa de las cosas (C, 94-95).

Vista esta dificultad del método hermenéutico, que se relaciona con cada una de las maneras de diferenciar lo esotérico y lo exotérico, Toland afirma los siguientes dos puntos: en primer lugar, una propuesta terapéutica para la eliminación de los obstáculos de la verdad y, por consiguiente, la total libertad de expresión; en segundo lugar, siendo la libertad más una esperanza que una expectativa realista, se debería reflexionar de qué modo se podría valorar la presunta sinceridad del hablante. Toland señala:

Cuando un hombre mantiene la opinión común o la predica públicamente, no dirá siempre por regla general las cosas que realmente piensa: pero si este mismo hombre mantiene a rajatabla lo contrario de lo que está establecido por ley y abiertamente declara su oposición al resto, entonces es mayor la presunción de que dice realmente lo que piensa (C, 96; cursiva en el original).

Como se puede observar, ¡tampoco aquí hay ninguna seguridad, solo una “fuerte presunción”! Permitidme retomar para finalizar a Leo Strauss y una desorientadora observación que hizo en el curso de sus declaraciones sobre la comprensión de los textos de Lessing y sobre lo esotérico y lo exotérico. Strauss dijo:

Después de Lessing, que murió en el año en el que Kant publicó su *Crítica de la razón pura*, la cuestión del exoterismo parece haberse perdido de vista casi completamente, al menos entre los eruditos y filósofos, a diferencia de los novelistas (ET, 55).

Si los filósofos y los eruditos han olvidado la diferencia entre lo esotérico y lo exotérico, ¿en qué pensaba Strauss para excluir expresamente a los novelistas de ese olvido? ¿A qué se refería? Una aproximación a la respuesta a esa pregunta sería una cuestión realmente apasionante que podría ofrecer una aceptable explicación del comprometido punto de vista de Lessing en torno a la educación de la raza humana.

Traducción de María Verdeguer Ferrando
y Juan Pérez Andrés

Puntales para el estudio de la antropología del creer de Michel de Certeau

Landmarks for the Study of Michel de Certeau's Anthropology of Belief

Juan Diego González Sanz

Las creencias siempre fueron el núcleo del interés intelectual de Michel de Certeau, pensador jesuita francés que atravesó el siglo XX elaborando una obra original y sorprendente. Sin embargo, y a pesar del interés que tendría conocer las ideas principales de su trabajo, existe una verdadera escasez de estudios dedicados a su antropología del creer. A través del estudio de los principales textos de Certeau sobre el tema y de los autores que lo han tratado, se exponen aquí algunas conclusiones que podrían servir como punto de partida de investigaciones posteriores.

Beliefs have been the core of the intellectual interest of Michel de Certeau, French Jesuit thinker who developed an original and surprising work during the twentieth century. However, despite the importance of the main ideas of his works, only a few studies have been written about his anthropology of belief. Through the study of Certeau's major texts and of other authors on this subject, some conclusions are presented here that could be used as a starting point for further research.

*Fecha de recepción: 23 de enero de 2012
Fecha de aceptación: 4 de julio de 2012*

Cuando en 1984 Michel de Certeau es nombrado director de proyecto en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) de París, decide dar a su seminario el título de “Antropología histórica de las creencias en los siglos XVI y XVII”. En estas palabras, que dieron título a lo que terminaría por ser su último proyecto académico, quedaron reunidos los temas fundamentales de toda una vida de estudio, aunados en torno a un objetivo común.

Las creencias, y en especial las de los hombres y mujeres que habitaron los siglos del vuelco de

Europa —un tiempo crucial en el que el descubrimiento del Nuevo Mundo y la Reforma protestante habrían de transformar por completo el orden previo— siempre fueron el núcleo del interés intelectual de este pensador jesuita que atravesó el siglo XX elaborando una obra original y sorprendente.¹ Desde el comienzo de su carrera, Certeau se aproximó a las creencias a través de la historiografía, realizando eruditos estudios sobre algunos hombres destacados en los orígenes de la Compañía de Jesús y ya nunca le abandonó el interés por el tema. Sin embargo, a medida que fue pasando el

Juan DIEGO GONZÁLEZ SANZ es enfermero especialista en Obstetricia y Ginecología (Matrona) y doctorando en Filosofía con una tesis sobre la antropología del creer en Michel de Certeau. Es secretario del Máster en Educación en Ciencias de la Salud de la UHU, secretario de redacción de La Torre del Virrey y secretario del Grupo de Investigación de la UHU Resultados en salud y evidencia científica (CTS 499). Entre sus últimas publicaciones se encuentran el libro *Explorar el día a día, sobre parte de la obra de Michel de Certeau*.

Palabras clave:

- Michel de Certeau
- Antropología
- Creencia
- Conocimiento
- Instituciones

Key Words:

- Michel de Certeau
- Anthropology
- Belief
- Knowledge
- Institutions

1 A. BOUREAU, 'Croire et croyances', *Michel de Certeau. Les chemins d'histoire*, ed. de C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia y M. Trebitsch, Complexe, Bruselas, 2002, p. 126: "La cuestión de creer en toda su amplitud [...] reenvía a toda la vida y la obra de Certeau, en el entrecruzamiento complejo del compromiso cristiano, de la práctica de las ciencias sociales y de la apertura hacia la política y el psicoanálisis".

tiempo, sus lecturas y su reflexión acerca de los límites de las disciplinas científicas —y entre ellas de la historia misma— le llevaron a incorporar a su trabajo de historiador nuevas herramientas, no siempre habituales en el repertorio de sus colegas ni en las publicaciones al uso, entre las que se cuentan el psicoanálisis, la lingüística, la sociología, etc. Además, junto a esos nuevos métodos, a su discurso se fue adhiriendo una madurez que le fue llevando, poco a poco, hacia la preocupación por los aspectos globales de todo lo que había estudiado en su obra. Una obra que, en el fondo, podría verse como una intensa investigación sobre el hombre.

Sin embargo, y a pesar del interés que tendría conocer las ideas principales de su trabajo, existe una verdadera escasez de estudios dedicados a la antropología del creer en Michel de Certeau. De hecho, hasta el momento no existe ninguna monografía disponible dedicada a ella, aunque sí algunos textos que tienen un importante valor como antecedentes de cualquier futura investigación que pretenda dar cuenta de la antropología certeaniana. De entre ellos destacan cuatro.

Por orden cronológico el primero es el artículo 'Pour une anthropologie du croire. Aspects de la problématique chez Michel de Certeau', publicado por el teólogo Louis Panier en 1991.² El segundo es el capítulo 36, 'Una antropología del creer', de la biografía de Michel de Certeau escrita por el historiador francés François Dosse, publicada en 2002.³ El tercero de ellos es del filósofo Patrick Royannais y se titula 'Michel de Certeau: l'anthropologie du croire et la théologie de la faiblesse de croire', y fue publicado en 2003 dentro de un número monográfico dedicado a Michel de Certeau por la revista *Recherches de Science Religieuse*.⁴ Finalmente, de la pluma del profesor de la Universidad Iberoamericana de México Alfonso Mendiola apareció en 2009 el cuarto de los textos, una colaboración en un libro colectivo sobre Certeau, denominada 'Hacia una antropología histórica de la creencia'.⁵

Una lectura atenta de estos trabajos permite encontrar aspectos del tema que han sido resaltados por todos los autores debido a su importancia. Por ejemplo, los textos de Certeau que tienen una mayor relevancia en el estudio de su antropología del creer. En el conjunto de las investigaciones de estos cuatro autores son citados como referencias más importantes para el tema los siguientes textos certeanianos:

1. 'Les révolutions du croyable', publicado en *Esprit* en febrero de 1969 y reimpreso posteriormente en *La culture au pluriel*, 1980, pp. 17-32.

2. 'Du système religieux à l'éthique des Lumières (XVII y XVIII siècles): la formalité des

Las creencias siempre fueron el núcleo del interés intelectual de este pensador jesuita que a través el siglo XX elaborando una obra original y sorprendente

principes', contribución a un coloquio en 1972, publicado en *La Società religiosa nell'età moderna*, Nápoles, 1973, y reimpreso en *L'écriture de l'histoire*, 1975, pp. 178-241.

3. 'Croire: une pratique de la différence, document de travail', Centro internazionale de semiotica e linguistica, Università d'Urbino, 1981, pp. 1-21.

4. 'L'Institution du croire. Note de travail', *Recherches de Science Religieuse*, 71 (1983), pp. 61-80; reimpreso como 'Le croyable ou l'institution du croire', en *Semiotica*, 54/1-2 (1985), pp. 251-266, y como 'Le Croyable. Préliminaire à une anthropologie des croyances', *Exigences et perspectives de la sémiotique (Mélanges A.J. Greimas)*, ed. de H. Paret y H.-G. Ruprecht, John Benjamin, Amsterdam, 1985, pp. 687-707.

5. 'Autorités chrétiennes et structures sociales', *La faiblesse de croire*, Seuil, 1987, pp. 89-136 (reimpresión conjunta de dos artículos que aparecieron de forma consecutiva en *Études*, 331 (1969), 'Structures sociales et autorités chrétiennes', pp. 134-148 y 'Structures sociales et autorités chrétiennes (suite). L'archéologie d'une crise', pp. 285-293).

6. 'Crédibilités politiques', en *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Gallimard, 1990 (UGE, 1980¹), pp. 259-275, que retoma y modifica textos anteriores de 1975 y 1978.

I. LA POLISEMIA DEL CREER. ¿Qué podría destacarse tras una lectura atenta de estas fuentes? La primera observación que cabe hacer, y probablemente la más importante, es relativa al sentido del término *creer*. Asociado tradicionalmente con el mundo religioso, en una relación asfixiante con las creencias particulares que aparecen o desaparecen en los diferentes momentos históricos, en la obra de Certeau el creer se desarrolla en un sentido más amplio, tomando en consideración, de manera fundamental, su condición de acto. Esta orientación supone una nueva tentativa de comprensión de una realidad (que se engloba bajo el término *creencia*) a la que las diferentes ciencias humanas y sociales han intentado aproximarse a lo largo de los últimos siglos, aunque sin agotar su estudio.

Familiarizado por su condición de historiador con la evolución histórica de las creencias, Certeau, con su proyecto de una antropología del

2 En *Michel de Certeau ou la différence chrétienne*, ed. de C. Geffré, Les Éditions du Cerf, Paris, 1991, pp. 37-59.

3 F. Dosse, *Michel de Certeau. El caminante herido*, trad. de C. Mascarua, Universidad Iberoamericana, México, 2003, pp. 558-584.

4 *Recherches de Science Religieuse*, 91/4 (2003), pp. 499-533.

5 *Michel de Certeau, un pensador de la diferencia*, ed. de P. Chinchilla Pawling, Universidad Iberoamericana, México, 2009, pp. 41-59.

creer, trataría de buscar aquello que permanece invariante en el fondo de las diferentes concreciones en que se ha expresado históricamente el creer; aquello que constituye “el corazón, o el núcleo de las creencias, o algo así como la fuerza o la energía que las hace *caminar*”.⁶ De esta forma, a pesar de seguir apareciendo en sus textos numerosos términos provenientes del mundo de la religión (especialmente del cristianismo), Certeau realiza un planteamiento abierto del tema, desbordando la terminología tradicional e incorporando usos provenientes de la lingüística o el psicoanálisis. Su perspectiva sobre el tema la expresa de forma certera este párrafo de *La invención de lo cotidiano*: “Entiendo por creencia no el objeto del creer (un dogma, un programa, etcétera), sino la participación de los sujetos en una proposición, el acto de enunciarla al tenerla por cierta”.⁷

El estudio que Certeau hace de este actuar supone la ruptura de una larga tradición de lo que él llama una “geografía epistemológica”,⁸ que había circunscrito al ámbito anglosajón el acto del creer como objeto de estudio, mientras que en el mundo latino el interés había recaído prioritariamente en el estudio del objeto del creer. A finales de los años sesenta del siglo XX este interés por la forma del creer se había extendido entre las sociedades meridionales, dentro de un proceso al que muchos han denominado secularización. En estos momentos Certeau puede afirmar, haciendo referencia a sus compatriotas no religiosos: “Nosotros nos referimos sin cesar a lo que se ha dicho de la fe, a sus objetos, a una doctrina, y ellos se interrogan sobre lo que pasa cuando se cree, sobre el tipo de experiencia al que corresponde en realidad esta doctrina”.⁹

Así, es comprensible que la obra de Certeau esté en permanente contacto con autores *extraños* a su marco teórico más cercano, lo que la enriquece enormemente. Su propia trayectoria vital, incluyendo la experiencia de varios años como docente en la Universidad de California, reforzó este interés por las aportaciones científicas ajenas a la tradición francesa y europea en la que se había formado. En otras palabras, Certeau ve necesario un “desplazamiento de su búsqueda sobre los contenidos hacia las condiciones de la enunciación de estos, privilegiando el decir sobre lo dicho”.¹⁰

En segundo lugar, es importante destacar cómo los cuatro autores (Panier, Dosse, Royannais y Mendiola) observan una doble dimensión en la aproximación de Certeau a la creencia: una vertiente sociológica y práctica, y otra epistemológica. Parece que esta observación es certera y que puede ser de provecho en la aproximación a los textos certeanianos, porque son numerosas las ocasiones en las que el autor da pie, claramente, a pensar en esa doble dimensión. Por poner solo un ejemplo, en *La cultura en plural*, Certeau afirma:

“Una sociedad resulta finalmente de la respuesta que cada uno da a la cuestión de su relación con una verdad y de su relación con los otros. Una verdad sin sociedad no es más que un error. Una sociedad sin verdad no más que una tiranía”.¹¹

Esto es una consecuencia necesaria de la consideración del creer como un acto que implica una relación en dos niveles: del sujeto con la realidad y del sujeto con otros sujetos. Así, aparecen ante quien estudia el creer dos problemas filosóficos con una larga trayectoria: la compleja relación del ser humano con su exterioridad y la cuestión de la intersubjetividad. La creencia aparece como puente de unión entre ambas distancias en la obra de Certeau, lo que se deriva de contemplar el creer desde la perspectiva de su condición de práctica. Además, este enfoque revela nuevas virtualidades si se enmarca el creer dentro de una concepción enunciativa de la realidad humana, es decir, de una comprensión del ser humano como alguien fundamentalmente asido al lenguaje para desarrollar su existencia y que utiliza este lenguaje siempre en un contexto.¹²

Esta dimensión práctica del creer queda resaltaada al inicio de uno de los trabajos citados más arriba,¹³ cuando Certeau sugiere la inclusión de sus estudios sobre el creer en una “pragmática”, en la que se aborden las prácticas posibles de los creyentes; lo que supondría examinar de nuevo muchas cosas de las que se cree conocer su verdad, pero de las que solo se ha raspado la superficie. Es algo que el mismo Certeau hace en lo relativo a las prácticas relacionadas con el consumo. Si, como ha visto bien Alain Touraine, para la modernidad “el hombre es lo que hace”,¹⁴ en el sentido de lo que fabrica o produce, en Certeau se produce una modificación semántica de este mismo principio, que podría mantenerse en su literalidad, aunque dándole el matiz de que el hombre es lo que práctica, lo que actúa, y cómo lo hace.

La pragmática del creer a la que Certeau se dedica privilegia, a cada instante, la relación que cualquier discurso establece con los actos entre los que se inscribe, frente a aquella otra que pudiera mantener con una hipotética verdad referencial situada más allá del contexto en el que se produce la enunciación del discurso. El discurso, como la cultura toda, “toma cuerpo en una acción” (CP, 181), por lo que el estudio de la acción adquiere una nueva y vital relevancia.

De esta forma, puede verse que las investigaciones de Certeau muestran que creer es algo más complejo de lo que pudiera parecer en una primera reflexión y que, de alguna manera, la dificultad misma que existe para llegar a una definición de creencia impulsa una variación metodológica en su abordaje, desde la semántica a la pragmática. Creer es un término polisémico cuyo estudio se ha realizado desde tradiciones y enfoques muy

6 L. PANIER, ‘Pour une anthropologie du croire’, p. 41 (en adelante AC y número de página).

7 M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, p. 260.

8 M. DE CERTEAU, ‘Le croyable, ou l'institution du croire’, p. 251 (en adelante LC y número de página). Esta sensibilidad de Certeau para los aspectos geográficos de la ciencia puede verse también en su *Une politique de la langue*, Gallimard, Paris, 2002, p. 87.

9 M. DE CERTEAU, ‘La parole du croyant...’, p. 462.

10 F. DOSSE, *Michel de Certeau*, p. 561.

11 M. DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, ed. de L. Giard, Seuil/C. Bourgeois Éditeur, Paris, 1993, p. 30 (en adelante CP y número de página).

12 Para profundizar en la importancia de la influencia de la lingüística en Certeau y, más concretamente, de la teoría de la enunciación, de la que Algirdas-Julien Greimas y Émile Benveniste son los paladines, véase J. D. GONZÁLEZ SANZ, *Explorar el día a día. Análisis de las prácticas sociales en la invención de lo cotidiano de Michel de Certeau*, Nexofia. Libros electrónicos de La Torre del Virrey, Valencia, 2010, pp. 35-45 (http://www.latorredelvirrey.es/nexofia/pdf/juan_diego%20gonzalez_explorar_el_dia_a_dia.pdf).

13 M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, p. 55. Aunque es en esta obra donde llega a su cima el esfuerzo certeaniano por adentrarse en los terrenos de la pragmática, puede rastrearse su interés por el tema en distintas obras publicadas previamente por el autor, en las que aparece repetidamente la expresión “maneras de”. Por ejemplo, CP, 205.

14 A. TOURAINE, *Crítica de la modernidad*, trad. de J. R. Capella y F. J. Fernández Buey, Ariel, Barcelona, 1973, p. 13.

diversos (e incluso a veces excluyentes), a riesgo de ser demasiado unilateral, restando la atención debida al hecho de que el creer aúna dos dimensiones fundamentales: una social o política, en la que podría analizarse la forma en que quien cree se relaciona con los demás miembros de su entorno social; y otra epistémica, que abarca el modo en que el sujeto se posiciona frente a la realidad que le circunda, y en la que tiene una gran importancia averiguar qué relación existe entre el creer y el saber.

II. DIMENSIÓN POLÍTICA DEL CREER: LAS INSTITUCIONES.

Nuestra fe es fe en la fe de algún otro, y esto ocurre la mayoría de las veces en los asuntos más importantes. Nuestra creencia en la verdad misma, por ejemplo, en que hay una verdad y en que nuestras mentes y ella están hechas las unas para la otra, ¿qué es sino una apasionada afirmación de deseo, en el cual nuestro sistema social se apoya?¹⁵

En lo concerniente a esta primera dimensión, al vínculo que se establece con los demás seres humanos al creer, los autores citados resaltan a lo largo de sus estudios dos de las ideas centrales de la antropología del creer de Certeau: la afirmación de que el creer inunda todo el entramado social, mostrándose como una práctica de la diferencia; y la consideración de las instituciones del creer como figuras esenciales de la sociedad.

En lo que respecta a la primera observación, Dosse resalta en su estudio la relevancia que tiene para Certeau esta convicción de la presencia social de la creencia, afirmando que “el creer es el motor esencial de la comunicación”,¹⁶ ya que está presente cada vez que alguien emite una palabra o se dirige a otro, algo que no haría si no *confiara* en que hay alguien, un interlocutor, que puede responder. Por otra parte, Panier sostendrá que, para Certeau,

creer no es solo una modalidad de la enunciación de un enunciado, sino también una *modalidad del hacer*, o la modalización de la relación del sujeto con su propio hacer [...]. El creer inscribe así al sujeto del hacer en la *comunicación social*, y en un *principio histórico* de respuesta, más que en la eficacia de un principio científico (inmediato) de verificación” (AC, 49).

Es decir, que en el acto de creer se produce un acontecimiento comunicativo. Quien cree genera una relación con la alteridad que se concreta a través de las consecuencias de lo que cree, a través de la forma en que actúa en base a su creencia. Esta

relación comunicativa puede variar de intensidad, desde el simple reconocimiento del otro, hasta el establecimiento de un contrato con él, pero que se desarrolla siempre en un marco de intercambio (o, si se quiere, de retribución¹⁷) entre personas.

En este sentido, el acto de creer aparece como una práctica del otro. Esta gestión de la alteridad comporta una serie de aspectos, como aquellos que conciernen a la naturaleza y el funcionamiento de la institución del sentido, y que circunscriben, como sus barrios, a la institución del poder. Al examinarla desde este ángulo, la práctica creyente oscila entre dos polos: es simultáneamente (en proporciones variables) instituyente e instituida (LC, 252).

Avanzando ya algunos aspectos relativos a las instituciones como parte esencial de una sociedad, este pequeño párrafo ilumina bien cómo la relación con el otro que se genera en torno al creer es la base de la constitución de un grupo social. Es algo que expresa también certeramente William James cuando sostiene que “un organismo social de la clase que sea, grande o pequeño, es lo que es porque cada miembro cumple con su deber confiando en que los otros miembros cumplirán simultáneamente con los suyos. Siempre que un resultado deseado se logra por la cooperación de muchas personas independientes, su existencia como hecho es la pura consecuencia de la fe precursora en cada uno de los que están involucrados en él”.¹⁸ El sujeto que cree encuentra en la realidad un eco a su existencia, bien en los otros sujetos que pueden verse concernidos por la creencia del primero (y sobre todo por su hacer, derivado de esa creencia); bien en la temporalidad de una historia en la que su hacer puede estar relacionado con el de otros a los que nunca conoció o a los que nunca conocerá.

No es difícil, utilizando el ejemplo de la creencia que acompaña a todo compromiso político, ver la verosimilitud de estas afirmaciones. El ciudadano que vive conforme a determinadas directrices prácticas, derivadas de su creencia en otra *polis* posible, encuentra necesariamente respuesta a su hacer —establece una comunicación— bien en sus conciudadanos, que aceptan o rechazan sus comportamientos; bien en el eco de la historia, en el que habitan sus antiguos y futuros compañeros de militancia. La importancia de esta dimensión temporal en la comprensión de lo que sea creer no puede ser más importante para Certeau:

La diferencia que le distingue [al creer] del *ver* o del *saber* no está caracterizada en primer lugar por el valor de verdad del que una proposición es susceptible —cuestión que ha exorbitado la epistemología—, sino por esta inscripción

15 W. JAMES, ‘La voluntad de creer’, en WILLIAM JAMES/W. K. CLIFFORD, *La voluntad de creer. Un debate sobre la ética de la creencia*, trad. de L. Villamil García, Tecnos, Madrid, 2003, p. 149.

16 F. DOSSE, *Michel de Certeau*, p. 568.

17 Certeau se hace eco de la terminología económica con la que otros autores han hecho referencia a las relaciones sociales: “comercio” en Georges Dumézil; “obligaciones económicas” y “donación-remuneración” en Émile Benveniste. Véase M. DE CERTEAU, ‘Croire: une pratique de la différence’, pp. 1 s.

18 W. JAMES, ‘La voluntad de creer’, p. 171.

del *tiempo* en una relación de sujeto a sujeto. Mientras esta relación no sea sostenida y estructurada por una temporalización, se moverá en una relación de sujeto (cognoscente) a objeto (conocido). En las relaciones sociales, la cuestión del creer es la cuestión del tiempo.¹⁹

Pero las respuestas que se producen en la comunicación surgida a raíz del creer distan mucho de ser unívocas. Con ellas ocurre como en la comunicación verbal: el mensaje de cada uno de los emisores debe ser interpretado por su receptor. Del mismo modo, la comunicación social surgida del encuentro de sujetos que actúan en función de unas creencias implica la apertura de un proceso de interpretación; lo que se sustenta en el convencimiento básico de que hay un sentido que es accesible a través de ella. Como dirá Panier, citando a Certeau, “la creencia instaaura una poética y una ética, una poética de las interpretaciones abiertas y una ética del *deber ser* del sentido” (AC, 51). Luego, entonces (y esta es la primera idea central de la dimensión social del creer en la propuesta antropológica certeauniana), la creencia implica el establecimiento de una comunicación y, al mismo tiempo, la exigencia de que esa comunicación pueda ser entendida.

Para dar cuenta de la segunda idea que se apuntó con anterioridad, hay que prestar atención a la importancia que Certeau otorga a las instituciones y que surge de esta clara percepción de la existencia de una matriz social del creer. Para él, las instituciones (o autoridades) son esenciales para el desarrollo de una sociedad, sobre todo porque cumplen la función de mostrar que lo propuesto como objeto de creencia ya es creído por otros, con lo que establece un puente entre el sujeto creyente y sus otros, y entre este y la realidad misma.

En el sentido más amplio del término, las autoridades suponen una realidad difícil de determinar, y sin embargo necesaria: el aire que hace a una sociedad respirable. Permiten una comunicación y una creatividad sociales, ya que aportan, por un lado, las *referencias* comunes, y por otro, las *vías posibles* (CP, 17).

Royannais subraya este carácter esencial de la institución, y lo pone también en relación con la creencia, al afirmar que “el creer articula una relación con lo otro y con los otros a través de la mediación de la institución”.²⁰ Las autoridades (o instituciones), preceden por tanto al individuo en la creencia y se fundan sobre la afirmación de dos presupuestos. El primero es que hay otros que creen, es decir, que el creyente no está solo: “¿Se puede creer solo en algo o en alguien? No, mientras que es posible ver solo a algo o a alguien.

*En el acto de creer se produce
un acontecimiento comunicativo.
Quien cree genera una relación
con la alteridad que se concreta
a través de las consecuencias
de lo que cree*

La creencia reposa sobre una anterioridad del otro que tiene por delegado y por manifestación el *hecho* de una pluralidad de creyentes”.²¹

El segundo es que hay una garantía de respuesta, que existe algo que da sentido a lo que se cree. Es lo que Certeau llama lo *verosímil*, término con el que hace referencia a la forma en que se muestra la realidad en el discurso. Más allá de la realidad tal y como es, inaccesible en su completud al ser humano, lo *verosímil* (*vraisemblable*) es lo real en tanto que es posible que este sea expresado y conocido en la comunicación, en el lenguaje. Existe cierta cercanía entre esta idea y aquella de Paul Ricoeur acerca de lo “*croyable* disponible” que, según E. Schillebeeckx, indica “el conjunto de supuestos, expectativas e ideologías que se aceptan generalmente en una época determinada”.²² De esta forma, la institución del creer sostiene la verosimilitud de la creencia que transmite, y hasta tal punto que, para Certeau, en esta capacidad de dar razón de lo creíble reside una de las principales características definitorias de las instituciones o autoridades. “Por *autoridad* entiendo todo aquello que tiene (o pretende tener) autoridad —representaciones o personas— y se refiere así, de una u otra forma, a lo que es *recibido* como *creíble* (CP, 18, n. 1).

Es importante en este punto aclarar que por institución no debe entenderse solo una entidad social claramente delimitada y configurada históricamente de una forma concreta, sino que también pueden entenderse como instituciones las nuevas realidades emergentes que permiten articular las creencias. Por ejemplo, podría decirse que una institución del creer es una iglesia o un partido político, pero también los grupos de liderazgo de los movimientos estudiantiles de *Mayo del 68*, de las revueltas de la llamada Primavera Árabe, o incluso, más en lo cotidiano, de las familias, a través de sus diferentes concreciones en épocas históricas distintas. Las primeras presentan una estructura mucho más acabada, pero no por eso se aseguran una mayor capacidad para atraer hacia sí la fuerza del creer, es decir, para hacer creer.

La Autoridad “autoriza” —lo que no es una proyección—. *Hace posible* lo que no lo era. Por esa razón, “permite” otra cosa [...]. De la misma forma un “autor” verdadero, Freud o Marx, constituye un campo científico y una práctica que *no existían* antes de él, y que son

19 M. DE CERTEAU, ‘Croire: une pratique de la différence’, p. 2. En clave freudiana Domínguez Morano abunda en esta dimensión temporal del creer al afirmar que “el presente de la creencia se enlaza con un más allá temporal, con un pasado oculto, pero actuante desde el inconsciente”. C. DOMÍNGUEZ MORANO, *Psicoanálisis y religión: diálogo interminable* (Sigmund Freud y Oskar Pfister), Trotta, Madrid, 2000, p. 116.

20 P. ROYANNAIS, ‘Michel de Certeau: l’anthropologie du croire...’, p. 507. (En adelante PR y número de página.)

21 M. DE CERTEAU, ‘Croire: une pratique de la différence’, p. 11.

22 E. SCHILLEBEECKX, Jesús. *La historia de un viviente*, trad. de A. Aramayona, Cristiandad, Madrid, 1983², p. 41.



August 1

susceptibles, tras él, de invenciones, obras, visiones *diferentes* de la suya.²³

Es institución, por tanto, cualquier entidad capaz de aumentar las posibilidades de expresión de lo real a través de una ampliación, cuantitativa o cualitativa, del lenguaje.

Respecto a la capacidad para hacer creer de estas entidades (verdadero *leit-motiv* de cualquier institución), Panier muestra el aspecto crítico de la mirada de Certeau, que pone el acento en la degradación que puede afectar a las instituciones del creer, haciéndolas traicionar su función de nexo entre las personas. Cuando la institución se extralimita en su voluntad de hacer creer se desvirtúa a sí misma y su tratamiento de la creencia puede llegar a hacer de esta algo rígido, ya que “la institución tiende a fijar lo verosímil” (AC, 54). Utilizando la referencia certeauniana a los refranes y proverbios, Panier muestra la tendencia esclerotizante de la institución, que se opone a la apertura que Certeau vio en el caso de los primeros.

Herederos de la sabiduría oral de los pueblos —y antiguos compañeros en la tarea esclarecedora de la filosofía ya desde Sócrates— los refranes hacen creer en la medida en que instauran un “se dice” que permite pensar que existe un sentido más allá de la caótica experiencia del mundo. Ese “se dice” aporta, además, la posibilidad de responder con un “yo digo” que da al sujeto carta de naturaleza. Como señala Certeau, existencia

del sujeto y existencia de un sentido en la realidad serían así contribuciones nada desdeñables de la retórica. Con el valor adicional de que ese sentido no queda fijado; el proverbio tiene por característica una polisemia que invita a una permanente e inacabable búsqueda del sentido. Es frente a esta apertura que la institución va cerrando posibilidades, seleccionando los contenidos creíbles en base a unos criterios de coherencia y limitando el “se dice” originario del proverbio a través de la creación de la figura de los “maestros”. Estos detentan ya una autorización que les viene de la misma institución que les ha seleccionado entre el grueso de los emisores. Los proverbios y los refranes están a mano de cualquiera, no hace falta ninguna preparación para disponer de ellos. Sin embargo, a través de una selección y una formación, los “maestros” que nombra la institución acaparan la posibilidad de emitir el mensaje de la creencia: ya no “se dice”, sino que “ellos dicen”.

De este modo, la institución trata las creencias porque busca producir “practicantes”, realizar el tránsito del decir al hacer en determinadas prácticas que ella controla. Ejerce una “política de lo simbólico” en la que “la convicción se manipula a distancia”.²⁴ De esta forma el “tratamiento institucional de la creencia” (AC, 55) realiza un cambio en el decir, controla y restringe la enunciación; y al mismo tiempo modifica lo dicho, seleccionando y organizando lo enunciado en función de un patrón de coherencia social que permita su articulación en prácticas.

23 M. DE CERTEAU, *La faiblesse de croire*, ed. de L. Giard, Seuil, París, 1987, p. 119.

24 M. DE CERTEAU, ‘Croire: une pratique de la différence’, p. 12.

| | | |
|-------------|------------------------------------|--|
| | Forma neutra (Proverbio) | Forma institucional |
| Enunciación | “Se dice” | “Los maestros dicen” |
| Enunciado | Hay un sentido abierto (polisemia) | Los contenidos que definen un sentido cerrado son seleccionados por su coherencia (univocidad) |

Pero el control que la institución va ejerciendo de forma cada vez más intensa se cobra su precio. La institución se hace menos creíble a medida que avanza en este proceso de control, a medida que codifica —con un lenguaje técnico— aquello en lo que hay que creer. La institución queda así marcada por una ambivalencia —en su sentido más estrictamente psicoanalítico— que la hace desempeñar, a la vez, dos papeles contrapuestos: el que autoriza, el que permite creer (abriendo espacios en el lenguaje que describe la realidad); y el que pretende, de mil formas, ocupar el lugar de aquello que funda la existencia misma de la institución (intentando limitar a sus dominios todo el descubrimiento posible de lo desconocido). Pero en el desequilibrio de esta ambivalencia, en su deriva hacia un exceso de rigidez, la credibilidad de las autoridades disminuye y se produce una crisis de las instituciones (PR, 507).

Al ser separadas progresivamente del “se dice” común para ser más coherentes, es decir, social e intelectualmente conformes al grupo que las sostiene, las creencias institucionales pierden su fuerza, se alejan de lo creíble. Poco a poco llegan a convertirse en ideologías que ya no son creídas.²⁵

Esta crisis no implica tanto una pérdida o una desaparición de las creencias, como un exilio o un tránsito de estas desde unas instituciones que han perdido su credibilidad a otras que se han vuelto creíbles. Exilio de las creencias que se muestra en dos fenómenos diferentes pero interesantes ambos para Certeau: de un lado, la permanencia de una estructura institucional, que sigue funcionando de una forma precaria a pesar de haber perdido la capacidad de ser creíble (en el caso del cristianismo Certeau dirá, a finales del siglo XX, que este “se folcloriza”²⁶); de otro, la existencia de un creer desinstalado y el proceso de establecimiento de nuevas autoridades en las que habrá de reposar la creencia. Tal como lo ven muchos de los autores

25 M. DE CERTEAU, ‘Croire: une pratique de la différence’, p. 18.

26 M. DE CERTEAU/J.-M. DOMENACH, *El estallido del cristianismo*, trad. de M. de Hernani, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 13.

*Si el saber es la búsqueda de la
aprehensión de la realidad,
qué sea esta realidad es también
muy importante para comprender
hasta qué punto el creer tiene
relación con el saber*

que han estudiado su obra, el objetivo último del estudio de estos fenómenos no es, en Certeau, el acopio de munición para producir un desgaste que acabara con las instituciones,²⁷ sino más bien la contribución a un proceso de debilitamiento de estas que las llevara a abandonar sus pretensiones totalizantes, volviendo a su primigenia función unitiva y posibilitadora de la creencia.

La debilidad de creer, es todo un alegato en este sentido, y en especial el artículo 'Autoridades cristianas y estructuras sociales'. En este trabajo Certeau argumenta como necesaria la pluralidad de las autoridades para que estas mantengan su credibilidad y reafirma su convicción de que una creencia, en su condición de sostén de una autoridad, "no se reduce a un poder de hecho. Solo existe si es recibida".²⁸ Dirigiéndose a la Iglesia en tanto que institución, Certeau invita a tomar conciencia de la importancia de este posible desplazamiento de la creencia y a tener presente que sin esta la institución no es nada:

El silencio no es inercia; masivo, da su peso a los enunciados de la autoridad; pero si los abandona, les quita al mismo tiempo su crédito y, dejando flotar las fórmulas abandonadas, ya demasiado estrechas o demasiado antiguas, se transforma en la palabra que protesta o en otro silencio que ya es alejamiento.²⁹

III. DIMENSIÓN EPISTÉMICA DEL CREER. La segunda dimensión fundamental que los diferentes autores han resaltado en sus estudios sobre la antropología del creer de Certeau es aquella que se detiene ante el sujeto que cree en tanto que este, al creer, se sitúa frente a la realidad que lo rodea de una forma especial, diferente a la que desarrolla cuando conoce. Es necesario, por tanto, redefinir la relación existente entre el creer y el saber.

El interés por desentrañar esta compleja relación acompaña a Certeau desde el principio de su obra y no le abandonará nunca, como puede verse en el hecho de que en *La invención de lo cotidiano*, publicada en 1980, encuentre un espacio para "dedicarse a aprehender la relación creer/saber en su configuración contemporánea".³⁰ Su deseo de comprensión crece en el contacto con los místicos, de los que aprende a cuestionar el saber como única vía de aprehensión de la realidad. En el marco de sus estudios teológicos, y a la vista

²⁷ Michel de Certeau no ha deseado nunca la desaparición de las instituciones", afirma, en esta misma línea, P. MAYOL, 'Michel de Certeau, l'historien et la culture ordinaire', *Esprit*, marzo 2002, p. 201. El propio Certeau, en uno de sus textos centrales sobre la creencia, pone en guardia al lector ante "la escandalosa ligereza de aquellos que andan a la caza de un sistema de autoridades sin preparar su reemplazo". M. DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, p. 18. Otros autores, sea del mundo eclesial, como H. DE LUBAC (*La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore*, vol. II, trad. de J. H. Martín de Ximeno, Encuentro, Madrid, 1989, p. 423), o del académico, como E. LE ROY LADURIE ('Le Diable archiviste', *Le Monde*, 12 de noviembre de 1971), por poner solo dos ejemplos, tienen una opinión muy contraria sobre las intenciones reales de Certeau.

²⁸ M. DE CERTEAU, *La faiblesse de croire*, p. 90. Este es uno de los artículos que suscitó el rechazo de Henri de Lubac al pensamiento de Certeau (quien fuera su discípulo en la Facultad de Teología de Lyon-Fourvière), aunque el definitivo fuese 'La ruptura instauratrice', de 1971.

²⁹ M. DE CERTEAU, *La faiblesse de croire*, p. 91.

³⁰ F. DOSSE, *Michel de Certeau*, p. 566.

de la evolución de la teología como disciplina, Certeau va descubriendo cómo la mística misma, en tanto que ciencia espiritual, surge como una “posibilidad de hablar de Dios de otra forma que reduciéndolo a un saber” (PR, 501). El caso de la teología ofrece una gran oportunidad para estudiar la relación entre el saber y el creer, algo en lo que Certeau se implica ya desde sus primeros trabajos, dedicados a Pierre Favre y a Jean-Joseph Surin. En el siglo XVI, y aún más en el XVII, esta actitud de los místicos es una alternativa radical frente al desplome de la unidad de la Iglesia y, como consecuencia, al dominio de una teología cada vez más académica, a la que se intenta instrumentalizar para recuperar la cohesión eclesial a través de una férrea codificación de la doctrina.

Agarrados a la convicción agustiniana de que Dios es siempre mayor de lo que podemos pensar, muchos místicos buscarán la parte desconocida de un Dios demasiado controlado por los manuales.³¹ Tras su contacto estrechísimo con estos hombres y mujeres convencidos de que “para venir a lo que no sabes, has de ir por donde no sabes”,³² Certeau no puede estar sujeto a una concepción científicista del saber, que lo enarbole como última instancia del conocimiento y que considere que el creer es una modalidad epistémicamente débil de este, pues para él “la creencia no es separable del saber, al que sigue o al que precede” (AC, 504). Y es que, si se atiende a las conclusiones certeauianas, esta concepción se equivoca al considerar a la ciencia como un saber superior, cuando realmente la ciencia no consistiría tanto en un “saber más real, como en una práctica discursiva capaz de dilucidar las condiciones de su producción” (PR, 504).

Al mismo tiempo, tampoco es posible para nuestro autor retrotraerse a una concepción teocéntrica del creer que, como en los años centrales del Medioevo, hiciera de la fe la única ama y señora de la relación del hombre con el mundo. La comprensión de que la teología no puede distinguirse ya de la antropología —herencia de tantos humanistas y teólogos, recogida y formulada en voz alta y clara por Ludwig Feuerbach³³— no puede ser ajena para Certeau. Como dirá Dosse, “el campo de interrogación teológico plantea cuestiones de antropología fundamental. Gracias a su paso de lado, Certeau habrá hecho posible una renovación esencial del enfoque del imponente corpus dogmático teológico, mostrando que también está hablando de otra cosa aparte de lo que parece estar hablando”.³⁴ De ahí que, tal y como lo plantea Panier, Certeau parta de una concepción del creer que no implica que este sea superior o que anule al saber, sino que, más bien, le precede o le sigue, por lo que puede abrirle a nuevas dimensiones de conocimiento o asentar las ya descubiertas.³⁵ Como los proverbios a los que se hacía referen-

cia más arriba, en su “se dice” la creencia abre la posibilidad de acceder a un saber que hoy es imposible; creer es, de este modo, “una promesa de saber” (AC, 54).

No puede, por tanto, soslayarse la importancia que tiene aquí la reflexión de Certeau, que se sitúa, con su estudio crítico de la relación entre el creer y el saber, en el centro mismo de una de las discusiones fundamentales de la modernidad: la cuestión del sujeto (AC, 48). Siguiendo a Certeau en la afirmación de que aún estamos inmersos en esa concepción en la que prima el conocimiento, Royannais concluye que “el saber es la mitología de la modernidad porque esta disocia lo que es creído del acto de creer” (PR, 511). Poner de manifiesto que esta disociación es un imposible es una de las aportaciones centrales de Certeau, pues, según Panier, “no se podrá abordar la creencia (el creer) a partir de una clasificación de los *enunciados* (de los discursos y de las prácticas) de una sociedad en que estuvieran contrapuestos *a priori* los *saberes* y el *creer*” (AC, 43). Así pues “la modernidad secularizada deja abierta de forma insistente la cuestión de un sujeto humano del que la antropología de Michel de Certeau sostiene que es fundamentalmente, radicalmente *creyente*” (PR, 57).

Pero si el saber es la búsqueda de la aprehensión de la realidad, la idea de qué sea esta realidad es también muy importante para comprender hasta qué punto el creer tiene relación con el saber y de qué modo se produce esta. Michel de Certeau observó en sus trabajos la variación existente en los últimos siglos en torno a esta idea de lo *real*, al menos en torno a dos fenómenos: el del relato y el de la visión.

En cuanto al primero el jesuita es consciente de la importancia creciente atribuida por esta sociedad a la narratividad y las instituciones que se sirven de ella. Su interés por “analizar en la sociedad las estrategias narrativas que trabajan las creencias” (PR, 56) viene determinado por su constatación de que “nuestra sociedad se convirtió en una sociedad recitada, en tres sentidos: está definida a la vez por relatos (las fábulas de nuestras publicidades y de nuestros noticieros), por sus citas y por su interminable recitación”.³⁶ De ahí la necesidad de estudiar las creencias teniendo en cuenta las narraciones que giran en torno a ellas.

En cuanto a la visión, Certeau advierte la dicotomía moderna que se establece entre lo visto y lo creído. Si en épocas anteriores —especialmente marcadas por una mentalidad religiosa— se consideraba que lo verdaderamente real era lo invisible y se pensaba en el mundo visible como un cúmulo de apariencias capaces de engañar a la percepción, en la sociedad occidental actual, conquistada por la publicidad, esta relación se ha invertido y lo que es real se identifica con lo que

31 De su encuentro con la mística y con la historia Certeau extrae un “modelo heurístico”, basado en “un discurso sobre el otro y del no saber que atraviesa y estructura su pensamiento” (PR, 504).

32 SAN JUAN DE LA CRUZ, “Subida al Monte Carmelo”, *Obras completas*, BAC, Madrid, 1982¹¹, p. 125.

33 Agradezco al profesor Luis Miguel Arroyo haberme clarificado la importancia del nexo entre teología y antropología en Feuerbach, como umbral de un nuevo tiempo en la filosofía occidental.

34 F. DOSSE, *Michel de Certeau*, p. 572. También Royannais entiende, en este sentido, que puede verse todo el trabajo de Certeau como una obra teológica (PR, 513).

35 Mendiola hablará de “subsuelo” para referirse a esta función de sostén que en la obra de Certeau se asigna a la creencia respecto del saber. A. MENDIOLA, “Hacia una antropología histórica de las creencias”, pp. 46 s.

36 M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, p. 271.

puede ser visto. Se ha pasado de aquel “todo lo real es racional y todo lo racional es real” de Hegel, al “todo lo que se ve es real” de la televisión.

Para mostrar la forma en que se produce la relación entre ver y creer, Certeau narra en uno de sus textos una anécdota protagonizada por el matemático Georg Cantor, quien en 1877 escribe a su colega Julius Dedekind para comunicarle un nuevo descubrimiento. Para Cantor, Dedekind no es un colega sin importancia, sino alguien que, siendo extremadamente riguroso en su proceder científico, toma muy en serio sus propias investigaciones. En su carta Cantor explica a Dedekind los pormenores de su descubrimiento y añade que se encuentra muy inquieto y necesitado de una confirmación por su parte para poder estar seguro de que no se ha equivocado. Su expresión es clara: “En tanto usted no me dé su aprobación, no podré decir otra cosa que: *Lo veo, pero no lo creo*”.³⁷

A raíz de esta anécdota, Certeau elabora un esquema (ver *infra*) que describe la evolución de la modalidad de las proposiciones, desde lo que no es ni visto ni creído, hasta lo que es visto y creído: “Debido a que el *creer* y el *ver* dan al enunciado dos estatutos diferentes pero no incompatibles, forman combinaciones entre las que los tránsitos son analizables” (LC, 254).

Hay cuatro posiciones posibles que una proposición puede ocupar en dicho esquema: lo que es visto y creído; lo que es visto pero no creído; lo creído pero no visto; y lo que ni es visto ni creído.

La primera posición (aquello que es visto y creído, CV) respondería a los “artículos de fe” que son considerados evidentes. Su conjunto tiene una especial singularidad en tanto que estas proposiciones son recibidas como algo instituido; ellas configuran “*el sitio histórico de lo que se está autorizado a pensar*” (LC, 256). Certeau profundiza con interés en la función que estas ideas previas, lo pensable recibido, tienen en la constitución de las instituciones, tanto en las sociales como en las científicas. Eligiendo como modelo a Aristóteles en sus *Tópicos*, muestra como este *endoxon* es la base sobre la que puede construirse una ciencia o una filosofía: “Al igual que lo *recibido* es tratado por un trabajo científico para ser transformado en saber, el conjunto de creencias forma un material de base que las instituciones sociales seleccionan y explotan representándolo” (LC, 261).

La segunda posición (lo que es visto pero no creído, CV) sería la propia, por ejemplo, de esas conclusiones del razonamiento que no parecen encajar con un conjunto previo de conocimientos y creencias. Es el caso en que Sócrates, al final del *Hippias Menor*, dice que a pesar de haber llegado a una conclusión lógica, no puede creer que su contenido sea cierto.³⁸ Es también la situación de Georg Cantor vista anteriormente. En estos casos está presente la constatación racional subjetiva de

³⁷ Carta de Cantor a Dedekind, 25 de junio de 1877, citada en LC, 253.

³⁸ PLATÓN, *Diálogos*, I, trad. de J. Calonge Ruiz et al., Gredos/RBA, Madrid, 2007, p. 396.

un hecho, pero falta la creencia en el mismo, que, sostenida por la creencia de otros, permitirá al sujeto confirmar su primera percepción y, además, permitirá también al grupo ampliar sus recursos explicativos de la realidad.

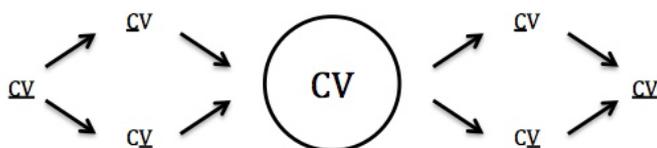
La tercera posición (lo que es creído pero no visto, CV) hace referencia a muchos de los contenidos de la religión, sostenidos en la creencia de muchos, pero faltos de una demostración empírica. Esta posición favorece la cohesión social e incluso el afrontamiento *seguro* del sujeto frente a la realidad que lo circunda. Sin embargo, está permanentemente abierta a la revisión que la racionalidad impone y por ello es inestable.

Finalmente, la cuarta posición (lo que no es ni visto ni creído, CV) podría verse en las supersticiones de los otros, en aquellas proposiciones que carecen de demostración y que, en un entorno determinado, carecen también del apoyo de la fe del grupo. Son lo extraño, una realidad inexistente (LC, 253-255).

la realidad que le es externa (sobre todo, en su afán de conocerla); pero también está referido a un actuar social, en el que se establece una relación bidireccional entre la creencia del individuo y la del grupo social en el que está inserto. Por tanto, el creer tiene una dimensión epistémica y otra social (o política).

Tercera. En ambas dimensiones el creer se desarrolla como un proceso que abre nuevos caminos. En el aspecto epistémico, dando lugar a la consolidación de un saber en trance de ser percibido como tal y abriendo espacio para un saber que está por venir. En el aspecto social, generando la aparición de instituciones que —a pesar de sus limitaciones— son generadoras de nuevas prácticas sociales.

Ojalá el trabajo que aquí culmina pueda servir, de aquí en adelante, y a partir de estas premisas, para profundizar en la comprensión de la antropología del creer de Michel de Certeau.



Lo más interesante de este esquema explicativo no es solo que da lugar a un análisis detallado de todos sus componentes, sino que muestra la relación dinámica (en el tiempo) que tiene cada una de las posiciones, subrayando así, de un modo sumamente gráfico, la temporalidad en que se establece y desarrolla la creencia.

IV. CONCLUSIONES. Los autores que han iniciado el estudio de la antropología del creer en Certeau han puesto de manifiesto, a través del examen minucioso de los escasos textos específicamente dedicados al tema a lo largo de la obra certeuniana, algunos de sus aspectos fundamentales. De estos pueden extraerse unas conclusiones de las que, sin duda, ha de partirse para una comprensión profunda del tema. Son esencialmente tres.

Primera. Michel de Certeau aborda el creer desde su condición de acto, elaborando las bases de una pragmática del creer en la que deben revelarse, no los contenidos de las creencias concretas, sino los modos y maneras en que las personas llegan a sostener como ciertos esos contenidos.

Segunda. El creer, para Certeau, presenta una condición polisémica: hace referencia a un actuar individual que implica al individuo que cree con

Poesía y filología

Poetry and philology

Jaime Siles

JAIMÉ SILES es catedrático de Filología Clásica en la Universidad de Valencia y poeta. El Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas de Salamanca publicó una versión más extensa de este texto en 2011. La Torre del Virrey agradece al autor su permiso para publicarlo.

Para Jaime Siles, los poetas y los filólogos comparten un mismo objeto. Aunque no se ocupan de él del mismo modo. El filólogo, inevitablemente, re-crea al leer. Es necesario que tenga algo de poeta. El poeta escribe desde una tradición, aunque su rasgo fundamental sea la creación. Sin duda, no encuentra a las musas sin trabajo.

For Jaime Siles, poets and philologists share the same subject, but they don't deal with it in the same way. The philologist, inevitably, re-creates through reading and he needs some poetic spirit to do so. The poet springs from a tradition, although creation is his essential feature, and he surely doesn't find inspiration without working.

*Fecha de envío: 30 de junio de 2012
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2012*

Este texto no es un tratado sobre la poesía y la filología sino un comentario sobre lo que tanto una como otra han sido y son todavía para mí: el modo en que en mi propia creación y actividad se imbrican, la forma en que se interrelacionan, los ejes correlativos que generan y el método o técnica que, para la fijación del propio texto y la elección o determinación del propio estilo, la filología me ha brindado. Voy a hablar, pues, no de una filología de y para filólogos sino de una filología de y para poetas, que es la única de la que, con cierto conocimiento de causa, puedo hablar. Esa filología es la que Nietzsche define como “un iluminarse la existencia” y a ella se refiere Borges en las primeras líneas del prólogo a su libro *Elogio de la sombra*, que, en la primavera de 1970 —¿o sería 1971?—, leí delante de la fachada de San Esteban en un muy soleado mediodía: “He consagrado mi ya larga vida —escribía él— a las letras, a la cátedra, al

ocio, a las tranquilas aventuras del diálogo, a la filología, que ignoro, al misterioso hábito de Buenos Aires y a las perplejidades que no sin alguna soberbia se llaman *metafísica*”. Esas palabras de Borges me han acompañado siempre: no todas ellas —claro está— pero sí gran parte de ellas; yo diría que todas salvo las que aluden “al misterioso hábito de Buenos Aires”, que solo he practicado alguna que otra vez. Pero, como él, puedo decir que he dedicado mi vida a una actividad que ignoro y que, sin embargo, me constituye y que acaso más que ninguna otra me ha enseñado y ayudado a leer y a escribir. Y es que me he sentido muy próximo tanto a Valerio Catón, que se definía como *studiosus dicti*, como al joven Wolf, que el 8 de abril de 1777, al matricularse en la universidad alemana de Göttingen, se inscribía como *studiosus Philologiae*. Y es que el *dictum* —*Dichtung* es el término para creación

Palabras clave:

- Poesía
- Filología
- Tradición
- Creación

Key Words:

- Poetry
- Philology
- Tradition
- Creation

literaria en alemán— y la *Philologia* son y han sido casi una sola y misma cosa para mí. Y no solo en, por y para su teoría sino también en, por y para su práctica: por eso he dado tanto valor a la palabra en mi obra y he tematizado en ella algunos de los problemas que el lenguaje —y no solo el poético— plantean en sí. La filología me ha enseñado, más que ninguna otra disciplina, lo que un texto es. Y un poema —mientras no se demuestre lo contrario— es eso: un texto, hecho de palabras. Para mí —y lo he escrito— el yo es un producto del lenguaje, como el texto también. De modo que la filología me ha dado, servidos, no pocos de los temas que mi obra iba a tratar y, en concreto, uno que está en la base de todos los demás: el del lenguaje entendido y vivido como una identidad. La lectura de los filósofos, los sofistas, los *rhétors* y los gramáticos de la Antigüedad han sido mi alimento, y creo no exagerar si digo que todo mi pensamiento —si lo tengo— depende de lo que en ellos he podido —o sabido— rastrear: no es que desconozca o ignore a los modernos sino que en los antiguos es donde por vez primera nuestra idea de lo *moderno* se produce y se da. Por eso, aun sintiéndome solo muchas veces, me he sentido acompañado muchas más: como el Quevedo de *con pocos, pero doctos libros juntos*, al estar en conversación con quienes más pueden enseñarnos y de quienes más podemos aprender, *los difuntos*, que son, como es fácil colegir, los *clásicos*, esto es, los autores que más nos pueden dar, porque el término *classicus* —como informa Aulo Gelio— pertenece al léxico fiscal y alude a aquellos propietarios romanos que más tenían y que, por ello, pagaban más. A ello se refiere Judith Schlanger cuando dice que “le texte classique permet donc une pluralité de lectures dans le temps”, y que lo que “Kermode nomme texte classique” es “ce que Barthes nomme texte moderne”, esto es, “un texte ouvert et virtuellement plurisignifiant”. Desde luego esa es la idea que yo tengo y me hago de un texto: *abierto y plurisignificante*. Pero no quiero hacer una innecesaria defensa de lo *clásico moderno* ni de lo *moderno clásico* —pues ambos son una y misma cosa para mí— sino explicar el valor poético que el método filológico tiene y en qué puede a un poeta servirle y ayudar. Para ello empezaré por lo primero que la filología ha estudiado y atendido siempre: la materialidad del texto. Y, en este sentido, me permitirán ustedes que cite una opinión de Nietzsche, que comparto, y que explica muy bien lo que en el acercamiento filológico a un texto se aprende: “De la mayoría de los cursos —dice el filólogo-filósofo alemán— lo que me interesaba no era la materia sino la forma en que el maestro académico comunicaba a otros seres humanos su saber. Mi participación más viva incidía, pues, en el método y no dejaba de extrañarme de lo poco que, en orden a los conteni-

dos materiales, se aprende en la universidad y de lo mucho que, por el contrario, es valorada esta función de la misma. Vi, pues, con claridad que lo ejemplar y modélico del método, el modo de manejar un texto, etc., constituían, precisamente, el punto del que partía la irradiación capaz de ofrecer una verdadera influencia. De ahí, pues, que me limitara a observar cómo se allega a un alma joven el método de una ciencia”. Estas palabras de Nietzsche sobre su maestro Ritschl describen a la perfección uno de los procedimientos más comunes de la Filología Clásica: el de la lectura y comentario del texto, que era una práctica acendrada y transmitida desde siempre en las aulas de esta Universidad de Salamanca: de hecho, eso —los textos y cuanto comportan— es lo que mejor se enseñaba, al menos cuando yo estudié aquí. De ahí que ese análisis de los mecanismos del texto, de su naturaleza y de su historia, de su ideología subyacente y de cuantos elementos componen su forma y su materialidad, que son una y la misma, me hicieran concebir la idea de poder producir un texto semejante a aquellos que cada tarde en mi habitación del colegio mayor traducía y que cada mañana explicaba en clase para todos nosotros el profesor. Llegó así lo que para mí fue la primera experiencia del texto, que, siendo como soy filólogo clásico, no fue otra que la de la traducción, cuya práctica consciente y continua me ha ratificado en la idea de que la lectura más profunda, absoluta y total de un texto es la que nos procuran la crítica textual y la traducción. He practicado conmigo mismo la primera, y con la obra de otros la segunda, y creo que puede afirmarse que son las disciplinas que mejor nos permiten conocer una obra y un autor: hay otras que contribuyen a ello, pero solo estas dos nos hacen comprender el texto en su totalidad, ya que son las únicas que nos obligan a reconstruirlo y re-crearlo: esto es, a volverlo a hacer, a *reproducirlo*. Y esto es lo que de ambas disciplinas me atrajo siempre: el modo en que ayudaban a reconocer un *usus scribendi*, la manera de concebir el texto y de componerlo a partir de sus particularidades léxicas, lingüísticas, sintácticas, métricas y estilísticas. Pero esto yo no lo apliqué a la edición de textos ajenos sino propios: la crítica textual me familiarizó con la idea de que un escritor debía tener un *usus scribendi* propio que lo singularizara y definiera, y eso es lo que, a partir de mi libro *Canon*, escrito casi todo él en Salamanca, intenté. La traducción —y he traducido de nueve lenguas: griego clásico, griego moderno, latín, francés, inglés, alemán, italiano, portugués y catalán— ha sido para mí como una gimnasia que me ponía a punto la musculatura lingüística y mental en periodos de sequía creativa y que, en los de creación, me ayudaba a comprender el funcionamiento interior de una obra y la articulación de sus distintos mecanismos. En cuanto a la

crítica textual —que, como he dicho, solo aplicada a mi propia creación, he practicado— lo que me ha atraído siempre de ella es el modo en que llega a hacernos incluso predecir un determinado uso o preferencia. Por eso, en ocasiones, he hecho el siguiente ejercicio textual: he cogido poemas de autores conocidos y he hecho que algunos amigos les borrarán versos, palabras o letras, cuyos huecos yo mismo debía intentar rellenar. El método en este caso es muy parecido al de los arqueólogos que han de reconstruir un palacio entero o un objeto a partir de piezas aisladas o fragmentos que han de saber recomponer: muchas veces la labor de un filólogo es similar a esta tarea arqueológica, sobre todo, si el texto presenta lagunas o está corrupto o el mismo poeta, como suele ser frecuente, encuentra en su propio texto distintas posibilidades de él y debe optar y decidirse por una, abandonando, al menos de momento, todas las demás. En ocasiones el poema de uno mismo también presenta lagunas de dicción: se tiene el primer verso, o uno del medio, o el último, y hay que saber intuir la textualidad y los movimientos de todo lo demás: de todo aquello que aún no es texto, pero que viene exigido por la parte de él que conocemos y que es la primera que el azar, la inspiración o el sistema nos da. Siempre he conservado las variantes —mis variantes— porque en ellas reposa otra distinta posibilidad que —aunque en un determinado momento sea solo sugerida y desentone de lo que entonces estamos haciendo o intentando hacer— adelanta otras vías de realización que a veces tardan años en llegar, pero que, cuando llegan, gracias a esas variantes, uno reconoce y sabe que lo que ahora está haciendo estaba, en cierto modo, pre-escrito o anunciado ya: que no es un cambio en la propia escritura sino un desarrollo de la misma. Lo que a quienes vemos la obra como un sistema no deja de aportar cierta seguridad. Ortega y Gasset, en una carta a Ernst Robert Curtius fechada el 4 de marzo de 1938, afirmaba que *el quehacer del filólogo consiste, y consiste solo, en entender el texto*. Y el del poeta —podríamos añadir nosotros— también: solo que el filólogo ha de entender los textos de otros, y el poeta, en cambio, el suyo propio. Esta es la diferencia, que lo es, y solo en parte, del objeto, pero no del método: el método, *mutatis mutandis*, es el mismo porque no hay otro. El poeta debe aprender a fijar su propio texto, como el filólogo ha aprendido a fijar textos de otros: reconociendo —como el filólogo hace— el *usus scribendi* del autor, que, en este caso, no es otro que él mismo. Y todo lo que la filología como ciencia ha desarrollado debe él saberlo para así poderlo a su propia obra aplicar. Por eso lo primero que el poeta debe tener claro es su noción de *texto*: esto es, el tipo de poema por el que va a optar. Y debe saberlo desde los primeros versos e, incluso, desde antes de los

primeros versos: desde sus balbuceos. Porque esos primeros movimientos son como los compases en la música: de ellos depende todo lo demás. De ahí que deba saber eliminar todo lo innecesario, que es aquella parte de la textualidad que no convenga al espacio textual en el que su poema se está moviendo. Por eso, aunque Valéry ha insistido en que un verso tiene el sentido que el lector le quiera dar, esa tajante afirmación suya no sirve ni para el filólogo ni mucho menos aún para el autor. Y no les sirve porque el filólogo necesita conocer todo cuanto sea necesario para la correcta interpretación del texto y no puede ni debe aceptar que es posible cualquier interpretación sino únicamente la realmente válida, y porque el poeta sabe que, sea cual sea el sentido de un verso, este está hecho de palabras y él debe saber cuáles son las más apropiadas a su forma y contenido y cuáles no: por eso, los poemas tienen las palabras que tienen y no otras. Y es con esas palabras con las que la lectura —en el caso del filólogo— o la escritura —en el caso del poeta— deben operar. De ahí que lo primero que uno y otro deben saber es *qué es un texto*. Y el poeta, además, *cuál es el texto* que debe o quiere escribir él. Por eso no me cansaré de decir que lo poético es siempre filológico, y lo filológico, poético, aunque el objeto de trabajo del filólogo no sea un poema, como el del poeta tampoco es siempre una edición. Para entenderlo conviene recordar qué es lo filológico. Y ninguna mejor definición de ello que esta que he encontrado en *L'épreuve de l'étranger* de Antoine Berman, para quien “tout ce qui traite des livres est philologique. Les notes, le titre, les épigraphes, les préfaces, les critiques, les exégèses, les commentaires, les citations, sont philologiques”. Podríamos decir que así como hay una Filología Formal y una Filología Real, hay también una *Filología implícita* en el acto y el hecho mismo de escribir, que determina la dinámica interna de la literatura, que hace emerger las distintas nociones dominantes no ya en una época sino en un mismo autor y que interrumpe, suspende o reactiva el *reservoir* que llamamos *historia literaria*, otra disciplina que el poeta debe conocer para conocerse también a sí mismo. Cuando no la conoce incurre en infantiles adanismos o descubre mediterráneos, o —lo que es peor— no llega a conocerse a sí mismo, al no saber tampoco qué tradición, qué lenguaje, qué estilo son los que mejor le quedan o le van. La historia literaria es como un fondo de armario en el que de todo se puede encontrar, pero hay que saber que existe para poder buscarlo: porque en poesía no se encuentra porque se busca sino que se busca porque se encuentra. Y conocer la Tradición es la única forma de ser contemporáneos de nosotros mismos: quienes ignoran esto no pasan de la mala copia o del *pastiche*. Todas las anteriores épocas tienen partes que pueden atraer-

nos; algunas incluso se enfrentaron a problemas parecidos y pueden, por ello, ofrecernos alguna solución. Pero, para saber esto, hay que estudiarlas. Y eso es lo que ha hecho que surgiera la figura del *poeta doctus*, que es la única con la que puedo sentirme identificado yo. La *Filología implícita* es la que los escritores y poetas ponen en la escritura de su propia obra en práctica: es, pues, una filología endógena, mientras la que realizan los filólogos es una filología exógena. Pero esto no quiere decir que la filología de los poetas sea mejor; es solo distinta: en ella hay —como en la otra— variantes y conjeturas, y también, a veces, lo que los estudiosos de la pintura llaman *arrepentimientos* —un verso tachado es eso: un *arrepentimiento*, y la crítica genética les presta hoy muchísima atención. También hay —y esto los filólogos lo tienen de otro modo— *autocensura* formal, temática o estética, que ayuda al propio escritor a conocer su obra, a saber el territorio y tradición en que se mueve y, sobre todo, de dónde viene y hacia adónde va. Las obras tienen rumbo, y hay que saber vérselo. Lo que no es fácil ni para el mismo autor porque este conoce lo que ha hecho, pero no siempre también —y tan bien— lo que quiere hacer: la obra suele ir por delante. En esto la situación del poeta no difiere mucho de la del filólogo: como este, ha de saber fijar el texto, solo que el suyo aún es inexistente o está todavía *in fieri* y no resulta fácil comprender el sentido que el mismo va tomando en su complejo proceso de gestación. De ahí la necesidad de releerse: no para autoplagiarse sino para poder realizar lo que los artilleros llaman un *tiro corrector*. Una obra está —o debe estar— como un reloj: *en estado de marcha*. Y para ello hay que tener muy a punto todos los registros y sin obturaciones y en situación de alerta, tanto el sistema perceptivo como la maquinaria de fonación: sin los primeros no hay epifanía; sin la última, no hay representación verbal. Y el poema debe combinar ambas: la epifanía y la representación verbal. La primera no puede inducirse: hay que merecerla, advertirla o escucharla. La segunda se puede siempre perfeccionar: a fin de cuentas, lo único que podemos *explicar* en un poema es su lenguaje, quiero decir su *materialidad*: aquello de lo que está hecho. Extrañará a algunos que —como muchos filólogos— también muchos poetas sean críticos: lo son —como explicaba Baudelaire— *naturellement, fatalement*. Si en un momento u otro de su vida o a lo largo de ella no lo fueran, no podrían escribir, porque la escritura poética implica un constante acto de crítica, también de autocrítica, pero —sobre todo— de revisión continua de la Tradición y de constante crítica del lenguaje. No de otro modo piensa Curtius, para quien *una buena crítica puede tener la misma capacidad creadora que un buen poema*. Y de modo no muy diferente se expresa Auden, para

quien la filología es *la más poética de las disciplinas escolásticas, el estudio del lenguaje abstraído de sus usos, de modo que las palabras se convierten, como si dijéramos, en pequeños poemas líricos sobre sí mismos*. El propio Auden ha definido las funciones de este tipo de crítica así: 1) la que permite acercarse a obras y autores con los que no se estaba familiarizado; 2) releer obras que no se había leído con suficiente atención y que por ello se había infravalorado; 3) comprender las relaciones entre obras de distintas épocas y culturas que nunca habría podido uno descubrir por su propia cuenta, al carecer de los suficientes conocimientos para ello; 4) proponerse uno mismo una *lectura* de una obra que acreciente nuestra comprensión de la misma; 5) *arrojar luz sobre el proceso de “construcción” artística* y 6) *arrojar luz sobre la relación entre el arte y la vida, la ciencia, la economía, la ética, la religión, etc.* Todas ellas, de un modo u otro y con mayor o menor intensidad y dedicación, las he practicado de manera bastante regular a lo largo y ancho de mi vida, aunque las funciones que más me han atraído son la cuatro y la cinco, y más esta que la anterior. O dicho de otro modo: la crítica que más he practicado es aquella que me permite seguir escribiendo y que me ayuda a comprender mi propio proceso creador: he practicado, pues, una *filología intencionada* e interesada, que ha estado dirigida, más que al estudio de una obra en sí, a lo que el análisis de esta pudiera contribuir al futuro desarrollo de la mía. He sido, pues, un poeta que se ha servido de la filología, aunque a veces también he sido un filólogo que se ha servido de la poesía para darle a aquella lo que por sí misma esta no puede encontrar: esa filología endógena e implícita que permite ver el texto desde dentro y no desde fuera, que es como la filología lo suele ver y considerar. Pero mi mayor deuda es con la lingüística y con la historia literaria. El estudio de la primera me ha curado de toda ingenuidad ante el lenguaje. He sido más partidario de Guillaume que de Saussure: como para aquel, también para mí la lingüística ha sido —como dice Michel Launay— “un objeto de deseo”, *un objet de désir*. Algo de ello puede verse en mi soneto titulado ‘Mujer Sintagma’. Pero el gramático que más me ha interesado es Prisciano: sobre todo, su teoría del pronombre, que tanto se adelanta a las de van Ginneken, Hjemlesv, Jakobson y Benveniste. Ha sido precisamente el politematismo y polimorfismo de los pronombres de las lenguas indoeuropeas uno de los elementos más determinantes de todo mi sistema referencial: sobre todo, los de primera y tercera persona del singular. Y ello hasta tal punto que ellos —los pronombres, o mejor, su teoría— conforman en gran parte lo que pienso sobre la identidad. Más aún: en ellos he basado toda mi concepción de la persona poemática, que

es —y así podría definirse— una *cuarta persona gramatical*, distinta de la real o empírica y creada por el texto mismo, que hace de ella la base de su formulación. La persona poemática es para mí una especie de máscara, utilizada ya por la lírica griega arcaica y los monólogos dramáticos de la tragedia ática, que darían pie en Roma —con la reforma y reducción del espacio escénico— a un profundo cambio de percepción y perspectiva que acabaría transformando el yo lírico en un yo múltiple y coral. Ese yo múltiple es el que tematizarán y formalizarán —cada cual a su modo— Browning, Pound, Pessoa, Borges, Cernuda y Cavafis. Y ese yo —que, en mi opinión, puede explicarse a partir de la naturaleza del pronombre personal de primera persona y que, para distinguirlo de su identificación con ella, me he permitido denominar *cuarta persona gramatical*— es el que habla en los poemas, a veces disfrazado de segunda persona: de lo que Carlos Bousoño ha definido como un *tú-testaferro*, para el que tampoco faltan ejemplos en la lírica de la Antigüedad: Catulo es uno de ellos. La cuestión de la persona poemática —que tanto, y de tantas formas, ha atraído mi atención— explica el punto en que, en mi poética, lingüística e historia literaria se funden y casi me atrevería a decir que *se confunden*. Y es que el lirismo de la Antigüedad Clásica es bastante más rico en formas y en contenidos que el lirismo que podríamos llamar “de la modernidad”. Cualquiera que conozca el lirismo griego sabe la riqueza que hay en la monodia y el monólogo dramático, y cuánta riqueza —todavía explotable— hay en el lirismo coral y en el teatral, en el bucólico y en el epigramático, en el satírico y en el elegíaco, en el épico y en el cómico y también en el epistolar. El lirismo antiguo contiene el genoma de todos los lirismos posibles y, de un modo u otro y en un tiempo u otro, los ha sabido formalizar. La formalización del lirismo es uno de los grandes problemas de la creación y de la historia literaria, porque, al no haber sido sistematizado ni descrito por la *Poética* de Aristóteles, fue siempre —y los románticos alemanes e ingleses pronto lo comprendieron— un género abierto o, como dice Pierre Grimal, *una materia susceptible de recibir formas variadas puestas al servicio de intenciones múltiples*: al no estar el canto lírico ordenado en un todo orgánico, los poetas tuvieron que esforzarse por darle una estructura de conjunto, que no es otra que la del poema en sí. Plutarco —muy próximo en esto a Aristóteles y a Platón— lo intuyó muy bien al indicar que la creación poética no reside en las palabras y los ritmos sino en una estructura de conjunto, que es lo que identificamos con el poema en sí. No otra cosa venía a decir Federico García Lorca en ese “de viva voz”, que figura como su poética en la *Antología* de Gerardo Diego, cuando afirma que comprende *todas las*

poéticas, y añade que *podría hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos*. Y concluye: *si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema*. Lorca habla de *poema* en el sentido que nosotros hablamos de *texto*. Y eso —*darse cuenta en absoluto de lo que un poema es*— constituye la máxima ambición de cada filólogo y también de cada poeta. Solo que el primero ha de saber reconocerlo en la obra de otros, y el poeta no tiene más remedio que intuirlo en su propia obra y, si es posible, elevarlo a rango y condición de ley. Saber lo que es un poema —y, en el caso de un poeta, el suyo propio— no es algo que se dé de una vez por todas sino que cambia y varía no solo de libro en libro sino casi, casi, cada vez, aunque los libros —y esto lo sabían muy bien los simbolistas— deben ser unidades orgánicas. Mis libros se han organizado en unidades y secciones orgánicas, que tampoco han sido las mismas cada vez. En mis poemas de juventud hubo una primera fase que podríamos llamar de *irracionalismo*, en el que surrealismo y barroco se mezclaban. Pero, a partir de *Biografía sola* (1971) y, sobre todo, de *Canon* (1973), esa línea quedó casi prácticamente amortizada y mi escritura se inclinó hacia un tipo de purismo lírico, distinto al de la *poesía del silencio*, con algunos de cuyos márgenes, sin embargo, lindó. Pero mis fuentes eran otras, como también mis objetivos: en *Canon* buscaba un tipo de aticismo o conceptismo, altamente depurado, en el que la economía de lenguaje —entonces deseada— tenía como modelo la escritura fragmentariamente conservada de los presocráticos, los sonetos del Siglo de Oro, la poesía pura y determinadas zonas de la escritura de Aleixandre y Guillén. En *Alegoría* (1977) intenté, en cambio, una poesía filosófica, que retomara el lirismo dialógico y que lo dispusiera sobre una estructura hegeliana, como un crítico —Ángel Sierra de Cózar— inteligentemente vio. En *Música de agua* (1983) —como, de otro modo, también en *Poemas al revés* (1986)—, la poesía filosófica anterior deriva hacia nuevas modalidades expresivas: se hace más concentrada todavía y en su base hay una reflexión —a veces angustiada y otras, nihilista, pero gozosa— sobre el signo. En *Columnae* (1986) lo que predomina es la estrofa como estructura y el carácter existencial afirmativo de la fonación, como la entiende el medievalista Paul Zumthor. En *El gliptodonte y otras canciones para niños malos* (1987) lo que se impone es la perspectiva plástica —que sustituye a la conceptual, aunque no totalmente— y el poema considerado como dibujo, historia o trazo: como una pintura de naturaleza, sobre todo, verbal. En *Semáforos, semáforos* (1990) se intenta una poesía urba-

na, que incluye en lo descriptivo la meditación temporal, y que propicia —y se objetiva en— un tipo de poema, que yo mismo he definido como *poema-videoclip* por la forma en que funciona su relato: esto es, en fotogramas que descomponen el objeto tratado como el cubismo lo hacía con los planos y que ofrece y capta de las cosas su apariencia aprehendida en distintos golpes de vista, a cada uno de los cuales corresponden grupos estróficos diferentes. La economía verbal sigue, pero reducida ahora a la unidad de cada estrofa, que, en vez de constituir un todo aislado, se articula en un proceso que se desarrolla y que, en vez de proceder por eliminación, lo hace por prolongaciones sucesivas. Distinto es el caso de *Himnos tardíos* (1999), donde el rasgo distintivo no es tanto lo lingüístico como lo existencial, y el de *Pasos en la nieve* (2004), en el que hay que ver lo que tiene de muestrario o catálogo propio, en el que todos mis temas y formas aparecen reunidos en series: de ahí su no siempre entendido carácter misceláneo, que es bastante más unitario de lo que se podría pensar. *Colección de tapices* (2008) es un libro de investigación en la forma, que intenta extraer de la palabra, la estrofa y la página lo que en su interior está: el procedimiento es el mismo que un escultor sigue con un bloque de piedra: ve la piedra, pero intuye las posibilidades que hay en su interior y ha de buscarlas. *Actos de habla* (2009) vuelve al problema del lenguaje y del yo, y a los espejismos de la persona poemática, pero —salvo en un poema— lo hace en tono discursivo y en verso más o menos blanco, aunque mi métrica nunca es del todo *libre*, porque, como Mallarmé, siempre he creído que el verso está allí donde hay ritmo (*Le vers est partout dans la langue là où il y a rythme*). Por último, *Desnudos y acuarelas* (también de 2009) está concebido como un libro-exposición, en cuya primera parte predomina lo celebrativo y en la segunda lo elegíaco: la realidad vista desde una lágrima, como en la acuarela hace un pintor. Música y pintura aquí se unen, como en mi obra anterior a 1999 lo habían hecho ya música y arquitectura. La filología nos permite acceder a lo denotativo de una obra, pero nunca a lo connotativo de ella, que es patrimonio solo del autor: esta diferencia es lo que separa poesía y filología, y señalarlo fue uno de los grandes aciertos de André Martinet. La filología me ha enseñado, pues, a intentar fijar mi propio texto: a hacerme una idea de su posición dentro de cada libro y a determinar los elementos lingüísticos y simbólicos que debía tener. Nunca he escrito el mismo libro: siempre he intentado indagar distintas vías y posibilidades de expresión diferentes. Para ello la historia literaria me ha sido siempre de una gran ayuda, como el estudio de la lingüística, la retórica y la teoría literaria —especialmente, la poética— también. No me considero un filósofo, pero no puedo decir que

no haya sido, en cierto modo, un *pensador*: he necesitado pensar para reconocer mi texto, para estudiarlo y, a la vista de sus propiedades, intentar encontrarle la mejor solución para llevarlo adonde he intuido que el texto deseaba ir. Nunca lo he dirigido: me he limitado a corregirlo, aunque casi siempre ha sido él quien me ha corregido y dirigido a mí. Al filólogo que hace una edición crítica le sucede lo mismo: por eso él, como el poeta, es su mejor lector. El traductor también lo es, pero de otra manera: es un lector privilegiado y un hermenéuta a la vez. Él no es el autor de la partitura, pero sí de la clave de su interpretación. Y en esto la suya se parece a la situación del poeta frente a la Tradición y la Historia Literarias: en ellas está —como en el diccionario— todo lo que se puede escribir. Por eso, para no repetirlo, hay que conocerlo y solo dentro de ese *conocer* es posible innovar, pues solo dentro de —o por relación a— la Tradición la innovación existe: fuera de ella es absolutamente imposible innovar. Hay ingenuos que piensan que los caligramas de Apollinaire constituyen un hecho sin precedentes, pero se equivocan —por ignorancia se equivocan— porque lo que Apollinaire llama y considera *caligramas* es algo que existía ya en la Antigüedad, donde recibían el nombre de *carmina figurata*: Willamowitz les dedicó un interesante estudio y después de Trento los jesuitas extendieron su práctica y su uso por toda Europa. (En la Francia del siglo XVII hay dos interesantes cultivadores de ello: Jean Grisel y Robert Angot de L'Éperonnère, y también floreció una escuela del género en la Sevilla de la misma época.) Pero volvamos a la Historia Literaria, cuyo conocimiento en profundidad, es requisito indispensable para todo poeta. T. S. Eliot dedicó varios ensayos a demostrarlo y, antes que él, sir Francis Bacon en su *Advancement of Learning* ya claramente lo expresó: “Since the labor and life of one man cannot attain to perfection of knowledge, the wisdom of the tradition is that which inspireth the felicity of continuance and proceeding”. Poetas y filólogos se ocupan, por tanto, de lo mismo y tienen un mismo objeto en común, pero se ocupan de él de modo diferente. En mi caso las disciplinas orgánicas de la Filología me han ayudado no diré que a ser poeta, pero sí a conocer mi propia tradición, aquella en la que —por las razones que fuera— sentía la necesidad y el deseo de inscribirme, aquella que constituye mi genoma literario y dentro de la cual se integra y se explica mi propia tradición. Para mi práctica poética la traducción ha sido un excelente ejercicio de manos, como la crítica del texto me ha ayudado a la hora de elegir una variante o de optar por un determinado tipo de composición. Pero el modelo formal al que siempre he aspirado no es otro que el perfecto, límpido y simétrico de Horacio, con sus contornos tan pre-

cisos como los de Píndaro y con una arquitectura estrófica que, incluso visualmente, se distingue de todas las demás. Prudencio, que lo imita, nunca llega a rozarlo; fray Luis se le aproxima más. Pero ese modelo —proporcional a su sistema y estructura— corresponde a los ideales estéticos de mi juventud y no a los de mi madurez. La forma que después con más frecuencia y mayor regularidad se me impuso fue la constituida por grupos de cuatro versos, preferentemente heptasilábicos, que parecen seguir el tono melancólico de la endecha y que, en su desarrollo, componen una especie de relato sobre los espejismos del tiempo y del yo. Este tipo de poema convive con otro, más polimétrico, que tiene un desarrollo similar al de la silva, si es que no lo es. Este último tipo de poema articula un discurso en cuyo recorrido se incrusta una meditación: suele ser, como el anterior, bastante largo y su textualidad es el espacio poético en el que hoy me siento más cómodo y mejor, porque me permite continuas reflexiones y meandros, y su texto es como un curso fluvial en el que puede optarse por la profundidad o por la superficie, o combinarlas ambas a la vez. En mi juventud fui decidido partidario del poema breve; hoy, en cambio, lo soy, y por completo, del de cierta extensión. ¿Por qué? Porque lo necesito como necesito a veces la rima, el soneto o el monólogo dramático. La forma —la verdadera forma— no es un capricho sino una necesidad: cada texto, y también cada autor, tiene la suya propia, que puede variar a lo largo de su vida y su obra, aunque mantiene siempre un mismo principio de unidad. De ahí que haya algunas que se imponen más tiempo y otras que tienen más breve y limitada duración. Se abandona una forma cuando se la considera agotada, es decir, cuando, como vehículo expresivo de nuestro propio mundo, ya no da más de sí. La dejamos entonces. Lo que no significa que no vuelva: las formas, como los temas, vuelven porque son *ritornelli* de nuestro propio yo. Y, como el yo, pueden anularse o reactivarse en cualquier momento porque no son las formas las que se agotan sino el yo: ellas están ahí, dispuestas a nuestro servicio siempre. Pero hay que saber en qué momento se las debe usar: cuando un poeta se equivoca de forma es porque se equivoca de momento. Lo que no quiere decir que, en otro, no las pueda o no las deba usar. Saber la forma del poema es conocer casi toda su textualidad. El filólogo la *reconoce* más que la conoce; el poeta debe intuirlo para poder seguir. El descubrimiento y la elección de las formas puede ser intuitivo, pero su plasmación poética es siempre racional porque la creación no excluye la intervención de la inteligencia. Pero a ello contribuye y ayuda la Historia Literaria, en cuyo fondo intemporalizado laten todos esos magníficos tesoros que constituyen el cuerpo de lo que llamamos *Tradicición*.

Todo poeta ha de tener la suya propia, y su poética consiste en saber hacérsela, porque nunca está hecha: lo que la Tradición ofrece son unos materiales —casi siempre de derribo— que el poeta debe saber cómo restaurar. Y en este punto es donde más necesidad tiene de los filólogos y de los eruditos, de sus explicaciones y comentarios y, sobre todo, de sus ediciones críticas y anotadas de textos a los que, por sí mismo, el poeta no podría acceder. La creación es obra de los poetas, pero su transmisión es obra de los estudiosos y eruditos, sin los cuales el poeta ni conocería los textos ni tampoco los podría leer. Pero los filólogos no solo editan textos: nos los hacen también entender y comprender. Nos facilitan, pues, la llave de paso, sin la cual nuestra lectura podría ser errónea. Por eso el poeta debe leer siempre una buena edición, sobre todo si lo que lee son autores clásicos, y una buena traducción, si lo que lee son textos escritos en una lengua que ignora o desconoce. Pero volvamos a la doble cuestión que estábamos tratando: la Historia Literaria y la Tradición entendidas como vasos comunicantes y no como compartimentos estancos. Todo poeta verdadero reactiva a su modo la Tradición: unos, de manera deliberada y consciente; otros, por simple intuición. Los primeros suelen llegar más lejos que los segundos, porque dialogan con ella y, cuando no encuentran lo que buscan, echan mano de la Historia Literaria, que enseña a encontrar lo que se busca, pero, sobre todo, a buscar lo que se encuentra. Búsqueda y encuentro son sinónimos aquí: no en vano ni por casualidad los alemanes llaman *Erfindung* a lo que la retórica latina llamaba *inventio*, que es la base —o el primer movimiento— de toda creación. Pues bien, la Filología también me ha sido de gran ayuda y utilidad en esto: sobre todo, a la hora de —a la luz de la Historia Literaria— poder elegir, fabricar, decidir y hacer mi propia tradición. ¿Que cuál es esta? La siguiente: determinadas partes de la épica homérica, los presocráticos, la lírica griega arcaica, Píndaro, el lirismo trágico, Teócrito, la Antología Palatina, los *poetae novi*, Horacio y Virgilio, los elegíacos latinos, Séneca, los *nouelli*, la comedia latina del siglo XII, los poetas provenzales, los italianos primitivos, Dante y Petrarca, el Siglo de Oro español en pleno —renacentistas, manieristas y barrocos—, Camoens, los metafísicos ingleses y el teatro elizabethiano, los marinistas italianos, los preciosistas y barrocos franceses, el romanticismo alemán (Hölderlin, Jean Paul, Novalis), el romanticismo inglés (Wordsworth, Coleridge y Keats), el romanticismo italiano (Leopardi), todo el simbolismo francés, el modernismo hispanoamericano, cierto 98 (Unamuno, los Machado, Azorín y Valle-Inclán), el 14 (Gabriel Miró y Juan Ramón Jiménez), el modernismo angloamericano (Eliot, Pound, Cummings, Stevens), el epigrama neohelén-

nico de Cavafis, el *drama em gente* y los estilos y heterónimos de Pessoa, las vanguardias históricas con predilección por Apollinaire y Reverdy, todo —o casi todo— el 27, el expresionismo alemán, Rilke y Hofmannsthal, el hermetismo italiano, Huidobro, Borges, Vallejo, Lezama, Neruda y Paz, Auden, Miguel Hernández y Luis Rosales, Otero, Hidalgo, Hierro, Gaos, el Grupo *Cántico* de Córdoba, Alfonso Canales y Manuel Álvarez Ortega, el postismo de Ory y de Carriedo, Paul Celan e Ingeborg Bachmann, y algunos poetas españoles del 50. Pero sería inexacto e injusto no reconocer mi deuda con algunos filósofos modernos como Nietzsche, Mauthner, Heidegger, Wittgenstein y Merleau-Ponty, así como la contraída con algunos teóricos de la literatura como los del *New Criticism* americano, los formalistas rusos, los estructuralistas franceses y la escuela alemana de la estética de la recepción.

Tótem y Tabú de foie: el chef, el padre, la caníbal y sus amantes¹

Totem and Taboo of Foie: the Chef, the Father, the Cannibal and her Lovers

Nieves Pascual Soler

Este ensayo reflexiona sobre el plato ‘Tótem y tabú de foie’ presentado por Elena Arzak en Madrid Fusión 2010, a la luz del libro *Tótem y tabú* de Sigmund Freud y sus teorías sobre la prohibición caníbal de la conciencia totemista. Propongo el sentido del “asco” como principio estructurador del sistema tabú, de donde se establecen diferencias entre las cocinas femeninas y masculinas y se argumenta que la verdadera prohibición totémica consiste no en comer lo idéntico sino en cocinarlo.

This essay reflects on the dish ‘Totem and taboo of foie’ presented by Elena Arzak in Madrid Fusion 2010, in the light of Sigmund Freud’s Totem and Taboo and his theories of cannibal prohibitions around the totemic system. I propose the sense of “disgust” as the structuring principle of the taboo system. From there I differentiate masculine from feminine cooking, and I argue that the true totem prohibition consists not so much of eating what is alike to oneself but of cooking it.

Fecha de recepción: 10 de junio de 2011
Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2011

En Madrid Fusión 2010, Elena Arzak presenta el plato ‘Tótem y tabú de foie’, como parte de una “serie multisensorial de platos... diseñados para reaccionar cuando la comida se coloca sobre el plato o cuando se vierte el líquido en ellos. A través de unos hilos de oro, o bien con el peso de los ingredientes, estos platos se iluminan provocando un efecto visual digno del mago Merlín”, lee *El norte de Castilla* en su sección “Aderezo”.² Es típico en la cocina postmoderna³ bautizar los platos con “títulos herméticos que evoquen mucho y no digan

demasiado, que no [nos] permitan adivinar qué [estamos saboreando]”, escribe Mercedes Castro.⁴ ¿Cuál es el pretexto del alquímico título de Elena Arzak? La conexión que a primera vista se adivina entre su ‘Tótem y tabú de foie’ y la tesis que Sigmund Freud presenta en *Tótem y Tabú*, referencia obviamente obligada, es el principio de la magia sobre el que descansa tanto el plato de foie como el sistema totémico y de acuerdo con el que, en palabras del psicoanalista vienés, se toma “una relación ideal por una relación real”.⁵

NIEVES PASCUAL SOLER es profesora de Literatura Norteamericana en la Universidad de Jaén. Su investigación se centra en la literatura y los Estudios Culturales. Sobre comida ha publicado *A Critical Study of Female Culinary Detective Stories: Murder by Cookbook (2010)*. Su monografía del hambre voluntaria como emoción, *Hungering a Symbolic Language*, se publicó en 2011.

Palabras clave:

- Arte
- Totémico
- Asco
- Tabú
- Cocinero

Key Words:

- Art
- Totemic
- Disgust
- Taboo
- Cook

1 El subtítulo está inspirado en *The Cook, The Thief, His Wife, and Her Lover* de Peter Greenaway.

2 <http://www.eladerezo.com/curiosidades/philips-design-probes-by-arzak.html> (30 de enero de 2010).

3 Por cocina “postmoderna” se entiende aquella que liderada por Ferran Adrià incorpora nuevas técnicas para alterar la percepción de la forma y textura del producto. Este tipo de cocina también se conoce como *molecular*, *new nouvelle*, *postnouvelle*, *high-tech*, *deconstructiva*, *futurista*, *avant-garde* y *tecnocemotional*.

4 M. CASTRO, *Mantis*, Alfguara, Madrid, 2010, p.334 (en adelante M y número de página).

5 S. FREUD, *Tótem y tabú*, trad. Luis López-Ballesteros de Torres, Alianza, Madrid, p. 107. (En adelante TT y número de página.)

La conexión que se adivina con la tesis que Freud presenta es el principio de la magia sobre el que descansa tanto el plato de foie como el sistema totémico

En el DRAE la primera acepción del término magia reza: “Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales”. Si el salvaje australiano, objeto del estudio de Freud, pretendía, por ejemplo, “provocar la lluvia [...] reproduciendo artificialmente las nubes y la tempestad” (TT, 109), el cocinero postmoderno pretende crear “nuevas experiencias en la percepción cerebral y sensorial de la comida”⁶ mediante representaciones que imitan o recuerdan la comida. El periodista gastronómico Davide Paolini usa el término “metacocina” para referirse a la representación metafórica de la forma y el sabor que caracteriza a la cocina postmoderna.⁷ De la misma manera que la metaficción se refiere a la ficción que llama la atención sobre sí misma como artefacto y anula la diferencia entre lo ideal y lo real, la metacocina se refiere a la comida que abole los límites entre lo imaginable y lo mundano.

Freud relaciona la magia con el arte estableciendo una comparación entre la psicología de los pueblos primitivos y la psicología del neurótico en base al “infantilismo psíquico” que los caracteriza. Según él, las prohibiciones y restricciones que el tabú presenta al salvaje no son algo muy distinto de las obsesiones neuróticas y escribe:

Aquel que aborde el problema del tabú hallándose familiarizado con el psicoanálisis [...] Sabe, en efecto, de personas que se han creado a sí mismas prohibiciones, tabús individuales, que observan tan rigurosamente como el salvaje las restricciones de su tribu o de su organización social, y si no estuviese habituado a designar a tales personas con el nombre de *neuróticos obsesivos*, hallaría muy adecuado el nombre de *enfermedad del tabú* para caracterizar a esos estados (TT, 39-40; 27).

Cabe añadir que la neurosis presenta, a juicio de Freud, “sorprendentes y profundas analogías con las grandes producciones sociales del arte” (TT, 101), así que si el salvaje cree en la magia, el neurótico cree en “la ilusión artística”... como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista con un hechicero”. Pero, “el arte”, continúa, “que no comenzó en modo alguno siendo “el arte por el arte”, se hallaba al principio al servicio de tendencias hoy

extinguidas en su mayoría y podemos suponer que entre dichas tendencias existía un cierto número de intenciones mágicas” (TT, 121-122).

En su mayoría, las prohibiciones de la conciencia tabú, “recaen sobre la absorción de los alimentos” (TT, 34). Con la expresión “animales tótems”, Freud se refiere a los animales que no deben ser muertos ni comidos por hallarse enlazados a los miembros de una tribu totemista. Es ese origen común, el principio de que ningún animal se alimenta de la carne de los de su propia especie, lo que hace incomedible el objeto totémico, pues ello “significaría comerse a sí mismo” (TT, 154). Para ser más precisa, significaría comerse al padre de uno porque el tótem es el antepasado benefactor y protector (Padre/Rey/Dios) que une a los miembros del clan. Esta norma de no comer lo idéntico recae también sobre el comercio sexual, no estando permitido el coito entre los miembros del mismo clan totémico. Esta doble prohibición no debe extrañarnos habida cuenta de la íntima comunión entre el yantar y el folgar. Freud, además, apunta:

Si el animal totémico es el padre, resultará, en efecto, que los dos mandamientos capitales del totemismo, esto es, las dos prescripciones tabú que constituyen su nódulo, o sea, la prohibición de matar al tótem y la de realizar el coito con una mujer perteneciente al mismo tótem, coincidirán en contenido con los dos crímenes de Edipo, que mató a su padre y casó con su madre, y con los deseos primitivos del niño, cuyo renacimiento o insuficiente represión forman, quizá, el nódulo de todas las neurosis (CP. 172-173).

No obstante, existía una ceremonia singular que satisfacía esos deseos primitivos. La llamada comida totémica era parte integrante del sistema, a pesar de que consistía en el sacrificio colectivo de una víctima que se ofrendaba a la divinidad para aplacarla o conseguir su favor y resaltar el parentesco entre la comunidad y el dios: “La víctima pertenecía originalmente a los actos prohibidos del individuo y solo justificados cuando la tribu entera asumía la responsabilidad” (TT, 178). La comunidad, su dios y la víctima sacrificada eran de la misma sangre, como en el sacramento de la eucaristía cristiana. La carne se distribuía y se comía (simbólicamente, se comían los unos a los otros), estableciendo un lazo sagrado entre los comensales. Freud continúa: “El sacrificio era un sacramento; la víctima, un miembro del clan, y en realidad, el antiguo animal totémico, el mismo dios primitivo, cuyo sacrificio y absorción reforzaban la identidad de los miembros de la tribu con la divinidad” (TT, 181). Y concluye: “La significación sacramental del sacrificio parece indudable,

⁶ Véase ‘Philips Design y Arzak crean gastronomía multi-sensorial sobre porcelana’, http://www.newscenter.philips.com/es-es/standard/about/news/pressreleases/corporativas/philips_y_arzak.wpd (28 de enero de 2010).

⁷ *Comida para pensar sobre el comer*, ed. de R. Hamilton y V. Todoli, Actar, Barcelona, p.239 (en adelante CP y número de página).

como, por ejemplo, los sacrificios humanos de los aztecas” (TT, 182). Así entendida, la comida tótemica era, en el fondo, un acto de canibalismo.

Previamente Freud ha apuntado que sobre el sacrificador pesaban algunos ritos. Al haber entrado en contacto con el animal tabú él mismo se hace tabú y acaba poseyendo “la facultad peligrosa de incitar a los demás a seguir su ejemplo. Resulta, pues, realmente contagioso, por cuanto dicho ejemplo impulsa a la imitación y, por lo tanto, debe ser evitado a su vez” (TT, 48). En consecuencia, debía huir una vez consumado el sacrificio, como si hubiese de sustraerse a un castigo, como si hubiese cometido un crimen. ¿Quién era este sacrificador? Freud no está interesado en su identidad, pero todas las evidencias indican que posiblemente se tratara del chamán, curandero o mago que podía comunicarse con el mundo de los espíritus. Arturo Pardos en su excelente *Crítica de la gastronomía pura* identifica al mago con el cocinero: “el sacrificador era, también, el cocinero y el repartidor de las viandas. Es interesante señalar que las voces ‘cocinero’ y ‘mago’ poseían la misma raíz ‘mag’, que significa prodigio, hechizo. El *mágeiros* era, por tanto, alguien capaz de realizar prodigios cocinando, además de ser el sacrificador y el carnicero de la víctima del sacrificio sagrado”.⁸

Con razón se habla del arte de la cocina y se compara al cocinero con un mago, aunque la magia de Merlín se halla hoy por hoy más al servicio de tendencias científicas (esferificación, espumas y nitrógeno líquido) que de las intenciones de seres imaginables, lo que no significa, como veremos, que las tendencias mágicas se hayan extinguido. Con todo, tiene razón Freud cuando dice que el arte no empezó siendo el arte por el arte, al menos en el territorio gastronómico, donde la dimensión estética de la comida, la comida como algo bello, surge a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando en su ‘Of the Standard of Taste’ David Hume marida la capacidad crítica con el sentido metafórico del gusto.⁹ Voltaire, por su parte, en ‘An Essay on Taste’ distingue el sentido metafórico o reflexivo del gusto original, literal o directo. El último, “con el que la naturaleza nos ha dotado [...] nos hace saborear con gusto los alimentos adaptados a la salud o el placer”. Frente a este, que es inmediato y debe entenderse a nivel fisiológico, con el gusto metafórico “expresamos nuestra percepción de la belleza, la deformación o el defecto en las diferentes artes”.¹⁰ Este gusto es cognitivo, requiere aprendizaje y experiencia y, además, constituye el fundamento del arte. De esto no se sigue la completa extinción de la dimensión pragmática de la comida, léase el objeto comida en su valor de nutrición y placer sensorial, pero el nuevo paradigma estético sí la sitúa en un segundo plano.

Lo que explica que la cocina postmoderna no siempre desencadene una reacción hedónica. En 2006 el gastrónomo Colman Andrews cena en el Bulli, el restaurante de Ferran Adrià, considerado por muchos el padre de la gastronomía postmoderna. Escribe que le sirvieron 33 metaplátos: “muchos eran impresionantes, otros interesantes y alguno no nos gustó”, como el ‘canapé de flor’ y la ‘anémona de mar 2008’.¹¹ Lisa Abend, periodista afincada en Madrid, en ‘Espuma de pescado y zumo de mango esferificado’ confiesa que la cocina de Adrià es “a menudo deliciosa”. “Este ‘a menudo’ indica que algunas veces no lo es”.¹² Lo que le interesa a Adrià “no es en primer lugar el sabor agradable, que también, sino la crisis en que se sume el comensal cuando no puede identificar de inmediato lo que hay en el plato” escribe Weber-Lamberdière, especialista en alta cocina (196).¹³ En verdad, Adrià, ocupado en alterar la percepción del artefacto comida, “no intenta gustar”, escribe Tim Hupe (CP, 200). El comisario de arte Massimiliano Gioni afirma que el Bulli “es un ataque contra el gusto” (CP, 238). Hu Fang, escritor de ficción y crítico, asegura que para Adrià “el sabor se resiste al sabor” (CP, 203) al objeto de preservar el verdadero sabor del producto, su esencia pura, “la pureza del sabor original” o natural, dice el marchante de arte Massimo de Carlo (CP, 246). Es esta pureza la que alaban Bob Noto y su esposa Antonella. Desde su primera visita a el Bulli en 1973 han cenado allí más de 75 veces. La pareja ha publicado un catálogo con los platos que Adrià les ha preparado bajo el título ingenioso, pero de cuestionable gusto de *Bullimia*: “Es el restaurante con los sabores más puros del mundo”, claman con vehemencia.¹⁴ En 2006, Adrià mismo declaraba en su manifiesto de cocina, mandamiento quinto, que su objetivo era “preservar la pureza del sabor original del producto”.¹⁵

Es obvio que Adrià apela al sentido metafórico del gusto.¹⁶ No en vano se le considera un poeta, se le califica como el ‘Salvador Dalí de la cocina’ y se le compara a Picasso, Le Corbusier, Charlie Parker y a Gaudí. A menudo, lo que sirve en su restaurante se interpreta a la luz de lo que Richard Hamilton, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Antoni Miralda, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Piero Manzoni, Gordon Matta-Clark, Martha Rosler, Dieter Roth y Marcel Broodthaers sirven en un museo.¹⁷ También es obvio que por medio del arte Adrià recupera el sabor na-

El asco es el principio fundacional de la prohibición tabú, esto es, que ciertos alimentos se llenan de tabú porque su sabor es nauseabundo y su apariencia nos repele

8 A. PARDOS, *Crítica de la gastronomía pura: Introducción a la gastronomía*, R&B Ediciones, San Sebastián, 1995, p. 99 (en adelante CGP y número de página).

9 D. HUME, ‘Of the Standard of Taste’ en *Essays, Moral, Political, and Literary*, ed. Eugene F. Miller, Liberty Classics, Indianapolis, 1987, p. 235.

10 VOLTAIRE, ‘An Essay on Taste’ en *Essays, Moral, Political, and Literary*, ed. Eugene F. Miller, Liberty Classics, Indianapolis, 1987, p. 235.

11 C. ANDREWS, *Reinventar la cocina. Ferran Adrià: un viaje incesante por la gastronomía*, Phaidon, Londres, 2011, p. 16.

12 L. ABEND, ‘Fish Foam and Spherified Mango Juice’, *Slate Magazine*, marzo 26, 2010, en http://www.newscenter.philips.com/es_es/standard/about/news/presreleases/corporativas/philips_y_arzak.wpd

13 M. WEBER-LAMBERDIÈRE, *Ferran Adrià: El mago de el Bulli*, Aguilar, Madrid, 2010, p. 196.

14 *Reinventar la cocina*, p. 34.

15 J. SANTISTEBAN ORRANTIA, ‘Los 10 fundamentos de la cocina tecnoemocional’, en <http://deconstruccion-gastronomica.blogspot.com/2008/01/los-10-fundamentos-de-la-cocina.html>

16 Es precisamente al sentido metafórico del gusto al que Adrià se refiere cuando incluye en sus creaciones un “sexto sentido”, que define como la cualidad que se basa en “el intelecto, es decir, la capacidad de disfrutar la cocina no solo con el paladar, sino también con la inteligencia” (Ferran Adrià: *El mago de el Bulli*, p. 143).

17 Para reforzar este paralelismo cabe resaltar la participación de Adrià en Documenta 2007, la feria de arte contemporáneo que se celebra en Kassel, Alemania, cada cinco años.

tural, de lo cual se desprende que: (a) los sabores originales de los productos no necesariamente satisfacen el sentido inmediato del gusto y (b) solo a partir del arte se llega a la naturaleza, o, dicho de otro modo, el gusto es anterior a la necesidad; se desprende, por último, que la cultura precede a la naturaleza.

Para que la experiencia artística cumpla el objetivo de enseñarnos a apreciar los sabores originales es necesario que la comida se disocie de la nutrición. Simryn Gill señala que la experiencia en elBulli “no tuvo nada que ver con los alimentos, la nutrición o el sustento” (CP, 140). Russell Storer afirma que elBulli “constituye la transformación del alimento primario y habitual en un objeto mágico, apenas relacionado con el rudimentario proceso de comer” (CP, 141). No es extraño que el arte de la cocina despierte en los comensales no neófitos un sentimiento de culpa: Josephine Seidel-Leuteriz y Leon Grass van a elBulli en su primera cita. Se acomodan en la mesa. De repente, al pensar en comerse el arte contenido en el plato, el plato mismo de Adrià, les invade el remordimiento: “Cada uno de los platos es por sí mismo una pequeña obra de arte que no querríamos destruir. Alguno tenía un aspecto tan exquisito, tan de filigrana que casi no nos atrevíamos a comerlo, pero siempre acaba venciendo la tensión interior” (CP, 194). Es tan bonito que les da pena comerlo, pero lo hacen. El hecho de que al final se decidieran a comerlo indica que el temor no siempre es más fuerte que el deseo, como Freud dictamina. Según él, “de la conservación del tabú hemos de deducir que la primitiva tendencia a realizar los actos prohibidos perdura aún [...]. La temen precisamente porque la desean y el temor es más fuerte que el deseo. Este deseo es en cada caso individual, inconsciente, como en el neurótico” (TT, 47). En este caso, sin embargo, no es ni individual ni inconsciente: Seidel-Leuritz es muy consciente del deseo que comparte con Gras; no obstante, ese deseo —y aquí comulgo con Freud— esconde un temor. Ocurre que, a menudo, el origen del miedo es la culpa. La artista escocesa Anya Gallaccio confiesa sentirse atenazada por el miedo, “aterrada ante esa cosa negra y esponjosa [se refiere a la ‘leche eléctrica’ de Adrià], en realidad no quería cogerla, ¡me asustaba!” (CP, 231). Inevitablemente, el miedo es el motivo de la repulsa. De hecho, “miedo” es la acepción cuarta en DRAE del término “asco”. De forma explícita, Höller escribe que en elBulli: “Surge la idea del miedo, la idea de repulsión. Hubo momentos en los que uno no estaba completamente seguro de querer que continuase y había cosas que no estabas totalmente seguro de querer meterte en la boca” (CP, 229). Sarah Gerats usa la imagen de la anorexia para expresar su rechazo: “Quizás lo que sucedía es que aquella noche no tenía nada que ver con la

función principal de los alimentos, quizá se trataba de tocar a un nivel completamente diferente, quizá el mismo nivel de sutileza que la anorexia” (CP, 169). El nivel de sutileza al que los anoréxicos aspiran es el vacío, en el que Christine Peters cree encontrar la piedra angular de la filosofía de Adrià (CP, 161).

Lo anterior me permite una breve reflexión sobre la concordancia entre las obsesiones neuróticas o salvajes y las prohibiciones anoréxicas, según las cuales ciertos alimentos no deben cruzar el umbral de la boca porque amenazan las fronteras del yo esquelético ideal, fronteras que los anoréxicos perciben como mágicas en cuanto que les permiten defenderse de una realidad insatisfactoria. Muy acertadamente, el psicoanalista alemán Helmut Thomä argumenta que la anorexia es una defensa contra el canibalismo, que define como la fusión de la diferencia o la destrucción de los límites del sujeto.¹⁸ Desde este prisma, la grasa significa, para los anoréxicos y famélicos acomodados a la rutina de una dieta, la desobediencia del tabú y el regreso del deseo reprimido.

He afirmado que el miedo es el motivo de la repulsa. No es mi intención aquí dilucidar el orden de estos factores, pero querría sugerir ahora que el asco es el principio fundacional de la prohibición tabú, esto es, que ciertos alimentos se llenan de tabú porque su sabor es nauseabundo y su apariencia nos repele. Evitamos el contacto con estas sustancias a fin de anular la nefasta influencia de lo prohibido. Puesto que (a) la cultura precede a la naturaleza, dado que (b) las culturas son diferentes entre sí y en el entendimiento de que (c) “Ningún plato es universal” (CGP, 71), es imposible elaborar una lista completa de lo que culturalmente nos da asco. Aun así, consciente de las limitaciones de su propuesta, Carolyn Korsmeyer presenta una lista provisional de alimentos que provocan repugnancia e incitan al vómito. Establece 6 categorías:

1. Hay objetos de sabor repelente como la pastinaca y el aceite de ricino. Este grupo incluye alimentos en estado de descomposición.
2. Alimentos que en pequeñas cantidades son de sabor agradable pero empalagan cuando se abusa de ellos, caso del dulce.
3. Objetos que son repelentes al tacto: arañas o serpientes
4. Objetos que son demasiado parecidos a nosotros. Incluye otros seres humanos.
5. Objetos que parecen estar vivos o nos recuerdan a su forma natural.
6. Objetos que han estado muertos mucho tiempo y empiezan a descomponerse, lo que nos lleva de nuevo al grupo 1.¹⁹

18 M. ELLMANN, *The Hunger Artists: Starving, Writing and Imprisonment*, Virago, Londres, 1993, p. 42.

19 C. KORSMEYER, ‘Delightful, Delicious, Disgusting’, *Food & Philosophy: Eat, Think and Be Merry*, ed. de F. Allhoof y D. Monroe, Blackwell, Malden, 2007, p. 149.

Dentro de los grupos 3 y 4 debieran incluirse las vísceras y los órganos en general: callos, sesos, mollejas, riñones, gallinejas, cuadrillas y el foie. Foie: hígado enfermo de un ganso o pato que se ha cebado varias veces al día mediante un tubo metálico de 20 a 30 cms introducido en la garganta hasta el estómago. Su textura, glutinosa y viscosa es desagradable al tacto, por no mencionar su parecido con el hígado de un alcohólico. Y, sin embargo, el hígado cocinado adquiere “una forma adorable” y “nos atraviesa enteramente/ Con un largo escalofrío de placer,” escribe Pablo Neruda en su oda al “hígado de ángel” en el libro *Comiendo en Hungría*, donde conversa con el también poeta Miguel Ángel Asturias.²⁰ Korsmeyer argumenta que cuando superamos el miedo pasamos de lo literal a lo metafórico y encontramos lo asqueroso delicioso:

En lo que se refiere a la cocina lo asqueroso y lo delicioso no siempre funcionan como opuestos. Gran parte de lo recóndito y sofisticado en la cocina se construye en base a (incluso es una variación de) lo que produce repugnancia, nos pone en peligro o repele. [...] De hecho, gran parte de la *haute cuisine* de una cultura retiene un ingrediente de lo que alguna gente, dentro y fuera de esa cultura, encuentra horrible [...] Algunos de los tipos de cocina más importantes y el cultivo del “buen gusto” surge de sustancias que contienen un ingrediente de asco.²¹

¿Quiere esto decir que el gourmet no respeta la prohibición totémica de no sacrificar al padre y devorar su cadáver y que la *haute cuisine* nace de la transgresión del tabú? Si la civilización se construye sobre la prohibición y la renuncia a los instintos caníbales, se podría argüir que la gastronomía, esto es, el arte de preparar una buena comida, saber degustar y comer regaladamente (DRAE), en cuanto que supera la enfermedad del tabú es poco civilizada. A Adrià, de hecho, el crítico de arte Jerry Saltz lo ha tildado de caníbal (CP, 241). Ahora bien, si pensamos en la existencia de la ceremonia totémica, solo es lícito deducir que el chef postmoderno es un remedo del antiguo sacrificador o carnicero de la víctima del sacrificio sagrado. La semejanza no es perfecta. De un lado, la comida totémica ha dejado de ser singular y acontece de ordinario (pensemos en los muchos restaurantes con tres estrellas Michelin distribuidos por el mundo). Por otro lado, no subyace en el chef conciencia alguna de culpa: la búsqueda del arte por el arte o de la esencia de la belleza entre los fogones no requiere justificación. Sin tapujos, en su manifiesto del arte caníbal Oswald de Andrade aboga por la antropofagia carnal como vehículo hacia lo sublime, la antropofagia “que trae en sí un alto sentido de la vida y evita todos los males de Freud”.²² Bue-

La cocina femenina, frente a la masculina que provoca la muerte del padre, sacrifica a la madre para cometer incesto con los hijos

no, no todos, porque el sacrificio de un ser humano constituye un verdadero crimen, amén de que es altamente tóxico, pensemos en “el mal de las vacas locas”, y el chef, por lo tanto, continúa siendo un criminal, aunque en la actualidad no se le dé caza. Manuel Vázquez Montalbán expresa deliciosamente que toda cocina conlleva un asesinato:

La cocina es una metáfora ejemplar de la hipocresía de la cultura. El llamado arte culinario se basa en el asesinato previo, con toda clase de alevosías. Si ese mal salvaje que es el hombre civilizado arrebatara la vida de un animal o una planta y se comiera los cadáveres crudos, sería señalado con el dedo como un monstruo capaz de bestialidades estremecedoras. Pero si ese mal salvaje trocea el cadáver, lo marina, lo adereza, lo guisa y se lo come, su crimen se convierte en cultura y se hace memoria, libros, disquisiciones, teoría, casi una ciencia de la conducta alimentaria. No hay vida sin crueldad. No hay historia sin dolor.²³

La historia que Freud cuenta en *Tótem y Tabú* la define el historiador de religiones Mircea Eliade como “un roman noir frénétique” (CGP, 98) por el tema criminal, el elemento de terror, el retrato de un mundo brutal habitado por figuras neuróticas, su tensa atmósfera y el tono sombrío. Si el héroe (Héroe, según Freud, es “el que siempre se subleva contra el padre, el que lo mata bajo uno u otro disfraz”, CGP, 103) de Freud es el salvaje atormentado por sus obsesiones, el protagonista de esta pequeña metahistoria es el sacrificador o chef, ese “bárbaro culto” o “mal salvaje”, como dice Montalbán, que es el caníbal gourmet. El caníbal, señala Mikita Brottman, autora de *Meat is Murder*, ha estado presente en el imaginario popular colectivo desde 1908 con *King of the Cannibal Islands* de Wallace McCutcheon. Hasta los años 50 el interés por el canibalismo es de carácter antropológico, pero en los 60 la inclinación se desvía hacia el canibalismo accidental u obligado por circunstancias como la hambruna. Durante los 80 causan furor los caníbales psicóticos del tipo Ted Bundy y Jeffrey Dahmer en *Motel Hell*, *Eating Raoul*, y *The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover*. En los 90, apunta Brottman, el canibalismo deja de ser el entretenimiento de asesinos en serie de naturaleza grasa para convertirse en “la actividad de rigor del asesino en serie postmoderno”, un

20 M. A. ASTURIAS/P. NERUDA, *Comiendo en Hungría*, Corvina, Barcelona/Budapest, 1972, p. 40.

21 'Delightful, Delicious, Disgusting', pp. 149-50.

22 O. de ANDRADE, 'Manifiesto antropófago', *Revista de Antropofagia*, 1 (1928), en <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm>.

23 M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, 'Contra los gourmets', en http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritos/vazquez_montalban/gourmet.htm.

hombre educado, un caballero con clase, con estatus y con medios. Lecter, dice Brottman, “pone el canibalismo de moda”.²⁴ Aunque Brottman no explica la causa, posiblemente esta moda esté relacionada con la fascinación por la cocina erudita que se despierta a finales del siglo pasado y que reclama que seamos expertos en gastronomía.²⁵ Para entrar en la moda de Lecter se debe compartir su pulsión destructiva y adoptar su gusto por los sesos de los agentes del FBI, las ostras verdes de Girona y el *pâté de foie gras* con trufas e higos remojado con una copa de *Saint Estephe* para despertar los sentidos.²⁶

En esta lista Brottman no incluye a ninguna mujer, lo que tiene cierta explicación a tenor de la exclusión de la mujer del mundo de la comensalía y la cocina de autor. Pardos, de hecho, escribe que “no se dio un solo ejemplo de *mágeiros*, de carnicero-sacrificador-cocinero que no fuese del sexo masculino. Incluso, la propia voz *mageiros* no existía en género femenino. En otras palabras, el sistema [...] no permitía pensar en la mujer como carnicera y sacrificadora. El privilegio de derramar la sangre pertenecía exclusivamente al varón” (CGP, 100-101). El campo culinario que se le dejó a la mujer fue el privado o circunscrito al hogar, pero la mujer decidió salir al ámbito de lo público iniciando un viaje “entre machos y ollas” (CGP, 104). En clave de humor y con gran ingenio, Pardos relata: “Así que, un día, harta de aquel padre-patrón, generalmente machista a ultranza [...] lo mató —algo similar a lo que había hecho el hombre con el tiránico jefe de la horda primitiva— y creó su propio restaurante para ser su única cocinera y ama” (CGP, 109). Este viaje de la mujer cocinante nos retrotrae a un sistema matrilíneo, existente en un tiempo muy anterior al que considera Freud, basado en la adoración de la Gran Diosa Madre, quien elegía un amante anual entre los jóvenes de su entorno, que habría de ser sacrificado y devorado: “aquellas mujeres-reinas-madres, celadoras del secreto del fuego y los alimentos fueron, sin duda las primeras cocineras... las protococineras” (CGP, 96). Así que, mientras el hombre mata al padre, estas protococineras y sus hijas matan a sus hijos (en el sistema matrilíneo donde el predominio es materno se niega la procreación paterna) y con ello anulan “espiritualmente el concepto de maternidad y lo expulsa[n] de sí”, sin renunciar —es necesario hacer esta anotación— a los guisos maternos de siempre que adaptan a los nuevos artilugios y a la invención de nuevas técnicas de cocina (CGP, 110).

De indudable modernidad y gran precisión científica es la cocina de Teresa Sinde Valverde, merecedora con sus platos del Premio Nacional de Gastronomía a la mejor cocinera del año en la novela *Mantis* de Mercedes Castro. En su *royale* de vísceras usa “los huesos, los menudos y todas

esas partes que no resultan fáciles de servir por su aspecto desagradable” (M, 158) del cadáver de su último amante para servirlo, junto a un consomé bajo el título de ‘Sopa de recuerdos amargos con nube de tormenta al aroma de miel, café y menta’, en el contexto de su restaurante Barban-tesca, enclavado en una de las zonas más exclusivas de Madrid. De noble cuna, esta acaudalada y joven chef visionaria, conductora de un exitoso programa de televisión gastronómico, autora de “grimorios” con fórmulas de sabores mágicos, guisos y propuestas prohibidas, brasea la carne de sus amantes, muertos a sus dientes, para aplacar su hambre y la de sus invitados, mientras piensa para sus adentros que todos desearían hacer lo mismo: “Estoy segura de que cualquiera, el ciudadano más honrado, la dama más formal, aspira en lo más recóndito de su interior a hacer algo parecido aunque jamás llegara a reconocerlo” (M, 17).

No le falta razón. Inspirándose en su obra se forma una nueva tribu urbana que no renuncia a sus instintos y la erige como “máxima sacerdotisa”, rogándole “con la mayor devoción que acepte uno de sus brazos, de sus piernas o de [sus] nalgas [...] y disponga de sus cuerpos para cocinarlos como prefiera” (M, 249), asumiendo entre todos la responsabilidad del acto prohibido que ella ejecuta y por el que no experimenta culpa alguna. Su deseo caníbal contagia a humanos y animales. Los gatos que merodean por los jardines de su casa se hacen antropófagos porque comen las sobras de los reos de su pasión. De hecho, toda la economía de la novela es caníbal: las respuestas se paladean, los televidentes se disponen a despedazar a Teresa sin reparo, el suntuoso palacete en el que vive está dotado de “fauces siempre dispuestas a devorarte” (M, 26), la rabia se mastica, los jóvenes se meriendan el universo y devoran el sistema, lo que hace que me pregunte si ese plato *royale*, término que significa “real” no insinúa un sistema donde una relación real se toma como ideal.

Sea como fuere, solo al final de la historia descubrimos que Teresa mató a su madre (M, 380), pero esta permanece aún en la hija y en su cocina. Teresa transforma la antigua escuela de cocina de su madre en restaurante, donde reinterpreta sus recetas y las de alguna otra protococinera como la marquesa de Parabere y Simone Ortega (M, 30) a la luz de los más recientes progresos científicos en materia culinaria.

En resumen y dicho en lenguaje freudiano, aún a sabiendas de que a Freud no le interesaba la mujer sacrificadora-cocinera, la cocina femenina, frente a la masculina que provoca la muerte del padre, sacrifica a la madre para cometer incesto con los hijos. La mujer cocinante los marina, los adereza, los guisa, se los come y los sirve como comida a otros. Con ‘Tótem y tabú de foie’ Elena

24 M. BROTTMANN, ‘Celluloid Cannibals That Feed Our Darkest Fears’, *The Chronicle of Higher Education*, 2 de marzo de 2001, en: <http://chronicle.com/article/Celluloid-Cannibals-That-Feed/16647>

25 N. PASQUAL SOLER, *A Critical Study of Female Culinary Detective Stories: Murder by Cookbook*, Mellen, New York, 2009, p. 34.

26 Para más información, véase R. ROSEMBERG, *Sabores que matan: Comidas y bebidas en el género negro-criminal*, Paidós, Buenos Aires, 2007, p. 21.

Arzak nos promete un sabor mágico, despierta nuestro instinto canibal más femenino y aboga por el incesto gastronómico. A la postre, sin embargo, el título sigue sin permitirnos adivinar qué estamos saboreando. Posiblemente si supiéramos lo que oculta no lo comeríamos, ante lo cual es más saludable preparar nuestro propio *royale* de foie y abstenerse de frecuentar restaurantes. Brottman escribe que “las historias del canibal moderno constituyen una admonición estricta contra comer fuera de casa —comer lo extraño, entre extraños”. Teresa Sinde recomienda reconocer nuestros víveres cuando nos cruzamos con ellos:

Es algo que todos, no ya los profesionales del ramo sino cualquiera que se alimente del cuerpo de otros, deberíamos ser capaces de hacer. Pasar por todas las fases del proceso, aprender a seguir el rastro de los animales que pretendemos ingerir, cazarlos, degollarlos y desollarlos en el matadero o en la cocina y luego al fin prepararlos para ser consumidos y, por qué no decirlo, devorados. Así aprenderíamos el valor real de llevarse una vida por delante para convertirla en manjar (M, 272).

Las historias de la canibal-chef moderna también constituyen una admonición estricta contra no cocinar. Devorar el manjar de lo auténtico es lícito en *Mantis* (y, para el caso, en cualquier co-

mida totémica: el sacrificador es el único que debe alejarse), solo su preparación es objeto de prohibición expresa. Si el acto de cocinar es el verdadero tabú, Elena Arzak parece, en última instancia, incitar con su título a lo contrario de lo que pretende. Por mi parte, adjunto la receta de “*Royale de foie*” publicada por Albert y Ferran Adrià en su página *Texturas*:

PARA LA ROYALE DE FOIE

-300 g de foie gras a 35 °C

-120 g de consomé (receta en Gellan;
tagliatelle de consomé)

-0,8 g de iota

-Sal

-Pimienta negra

1. Cortar el foie gras a dados y dejar que se atempere a 35 °C.
2. Mezclar en un cazo el consomé y la iota y calentar a 95 °C.
3. Poner el foie gras en el vaso americano y tirar el consomé caliente.
4. Rectificar de sal y pimienta y triturar hasta obtener una masa lisa y homogénea.
5. Pasar por el colador y dejar gelificar en el plato elegido.²⁷

²⁷ En <http://www.albertyferanadria.com/esp/videos-y-recetas/royale-foie.pdf>.



Por qué me encanta el mormonismo

Why I Love Mormonism

Simon Critchley

Partiendo de su experiencia con los mormones y el posterior estudio de sus textos, el autor hace un esbozo de la teología mormona. Nos habla, usando el humor, de las teorías de Joseph Smith sobre la encarnación, la pluralidad e inmanencia de Dios y la exaltación; de su relación con el Cristianismo y la cultura americana, y de las consecuencias prácticas de estas teorías. Finalmente, caracteriza al Mormonismo como postcristiano, dando razones para tomarlo en serio.

Based on his experience with the Mormons and the subsequent study of their texts, the author draws a sketch of Mormon theology. Using humor, he talks us about the theories of Joseph Smith about incarnation, the plurality and immanence of God and exaltation; of his relations with Christianity and American culture, and the practical implications of these theories. Finally, he characterizes Mormonism as post-Christian, giving reasons to take it seriously.

Fecha de recepción: 14 de septiembre de 2011
Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2011

Ya he pasado casi nueve años en la ciudad de Nueva York. Está siendo una auténtica gozada. Pero los prejuicios que los neoyorquinos se permiten expresar en público es algo hacia lo que me he vuelto bastante susceptible. Entre mis amigos, hipercultos y enormemente liberales, las expresiones de racismo están completamente fuera de lugar, la islamofobia es acogida con leves movimientos de cabeza y el antisemitismo es un recuerdo asociado a lugares lejanos que uno puede visitar de vez en cuando, como Francia.

Pero el mormonismo es otra cosa. Es de lo más adecuado decir cosas carentes de fundamento sobre él en público, en barbacoas o donde sea. “Es una secta”, dice uno (“¿Con 13 millones de seguidores y subiéndolo?”, respondo); “La poligamia es repugnante e ilegal”, dice otro (“¿No se declaró ilegal en Utah en 1890, a pesar de que las cosas se

pusieron algo turbias?”), etcétera. Este es un prejuicio *informal*, muy distinto al odio visceral tan extendido durante las primeras décadas del mormonismo: cabe recordar que Joseph fue muerto a tiros por una turba furiosa que irrumpió en la cárcel donde estaba detenido el 27 de junio de 1844, síntoma más bien de una desconsiderada falta de interés.

Ciertamente, algo *extraño* ocurre con el mormonismo, con el hecho de que la simple mención del *Libro de Mormón* provoque sonrisas, motivo por el cual su elección como nombre del espectáculo de más difícil acceso de Broadway fue una jugada de gran astucia. Como un estudioso del mormonismo señaló una vez, no se necesita leer el *Libro de Mormón* para tener una opinión sobre él.

Pero de vez en cuando, durante una de esas veladas de Nueva York, cuando el prejuicio

Simon Critchley es profesor de Filosofía en la New School for Social Research de Nueva York. Su obra, internacionalmente reconocida, recorre todos los ámbitos de la filosofía contemporánea, las relaciones con la literatura y el cine y el psicoanálisis y las repercusiones políticas. Su último libro es The Faith of the Faithless (2012). El Observatorio de Ciudadanía y Estudios Culturales de la UIMP de Valencia le dedica su quinta serie en 2012. Este artículo se publicó el 16 de septiembre en The New York Times. La Torre del Virrey agradece al autor el permiso para su traducción.

Palabras clave:

- Mormonismo
- Teología
- Exaltación
- Encarnación
- América

Key Words:

- Mormonism
- Theology
- Exaltation
- Incarnation
- America

antimormón es expresado y reiterado, y tal vez me siento momentánea y poco mormónicamente envalentonado por el vino, empiezo a intentar compartir mi escaso entendimiento sobre Joseph Smith y mi fascinación por los Santos de los Últimos Días. Tras unos 45 segundos, a veces menos, se pone de manifiesto que el prejuicio se basa en la pura ignorancia de las singulares maravillas de la teología mormona. “En cualquier caso, son todos republicanos”, dicen como conclusión; “si no, mira a ese Mítbot Romney. Es un alienígena”. Como yo mismo soy un alienígena, encuentro este sentimiento irreflexivo antimormón algo desconcertante.

Lo cual me ocurre, sobre todo, porque mi experiencia con el mormonismo fue algo distinta. Al principio de mis viajes filosóficos, cerca de la ciudad italiana de Perugia para ser más preciso, estuve en contacto con filósofos mormones —de hecho heideggerianos, ya que era en los años 80 cuando tales dinosaurios poblaban la Tierra— y llegué a conocerlos bastante bien. Eran de la Brigham Young University y las personas más amables, humildes y honestas que he conocido nunca. También eran divertidas, cálidas, auténticas, de mente abierta, ingeniosas y muy cultas. Nos hicimos amigos.

También había cierta desconfianza, por supuesto, quizás mayor en esa época. Recuerdo que una noche un amigo americano me condujo aparte y me dijo: “Ya conoces a ese tipo de la BYU. Dicen que es un obispo y que hace misas secretas”. “Y también come bebés”, repliqué.

Y aquí comienza una historia. A causa de mi entendimiento con esos filósofos de la BYU, en 1994 fui invitado a dar un ciclo de conferencias. Pasé más de una semana en Provo, en Utah. Siendo sincero, diré que la ausencia de caféina o cualquier otro estimulante fue dura. Pero la hospitalidad fue inmensa y todo el mundo me dio la bienvenida a su casa y me trató con gran cortesía y atención. Mi tema era el romanticismo y el argumento partía de la idea de que la extraordinaria explosión de energía creativa que asociamos con la poesía romántica surge de la insatisfacción con una visión del mundo religiosa, en particular, cristiana. La poesía se convierte en escritura secular. En otras palabras, el arte romántico anuncia la muerte de Dios, una idea que prende al final del siglo XIX. Es una historia familiar.

Las cosas fueron bastante bien. Pero justo al final de la conferencia, sucedió algo peculiar. El profesor de alemán de la BYU me hizo una pregunta. Dijo: “Lo que nos has estado contando esta semana sobre el romanticismo y la muerte de Dios, donde la religión se convierte en arte, está basado en cierta idea sobre Dios, la de que Dios es unitario e infinito. ¿No es así?”. “Sí —dije—, al menos dos de los predicados de la divinidad

son su unidad e infinitud”. ¡Dios! Entonces me dio una buena: “Pero ¿y si... —prosiguió— Dios fuera finito y plural?”

Ocultando mi leve estado de *shock*, contesté simplemente: “Te ruego que me ilustres”. Todos en la sala rieron, algunos con complicidad. Y con esto, el moderador cerró la sesión. Me dirigí enseguida a mi interrogador y le supliqué: “Cuentamé más”. Treinta minutos después, frente a una cola *light* sin caféina en la cafetería de la universidad, me explicó lo que subyacía a su pregunta.

“Verás —dijo el profesor—, en sus últimos sermones, Joseph Smith desarrolló algunas ideas verdaderamente radicales. Para empezar, Dios no creó el espacio y el tiempo, sino que está sujeto a ellos y es por tanto un ser finito. El Dios mormón es algo contenido por el universo y no su señor. El texto de referencia sobre esto es el asombroso *Sermón de King Follet*, llamado así por un miembro que acababa de morir y predicado en Nauvoo, Illinois, unos meses antes del asesinato del profeta. Reitera la pregunta, *¿Qué tipo de ser es Dios?*, y su respuesta es que Dios mismo fue una vez como nosotros somos ahora.” Se acercó más a mí y continuó en voz baja: “Si fueses a ver a Dios justo ahora, dice Smith, *justo ahora*, verías a un ser como tú, con la misma forma de un hombre. El gran secreto es que, con una lucha y un empeño heroicos, Dios fue un hombre que llegó a la exaltación y ahora se sienta en un trono en los cielos. ¿Ves?, Dios no fue Dios por toda la eternidad, sino que se *convirtió* en Dios. La otra cara de esta afirmación es que si Dios es un hombre exaltado, nosotros también podemos llegar a exaltarnos. El profeta dice a la compañía de los santos algo como esto: *Teneis que aprender a ser dioses. Podéis heredar el mismo poder y gloria que Dios y llegar a la exaltación como él*. En principio, puedes llegar a la estación de Dios. Uno de nuestros líderes resumió el *Sermón de King Follet* con las palabras: *Como un hombre es ahora, Dios fue una vez; Como Dios es ahora, el hombre puede ser*. Así que, querido Simon —concluyó el profesor— nosotros también podemos convertirnos en dioses, dioses americanos, nada más y nada menos”. Se rió entre dientes. Yo estaba atónito.

Con esas palabras, llegó para recogerme mi anfitrión, Jim, y tras una cena temprana en su casa, me llevó de vuelta a Salt Lake City para coger un vuelo nocturno a Chicago. Me quedé mirando el vasto cielo nocturno del desierto de Utah y pensando en lo que el profesor había dicho. Leí el *Sermón de King Follet* y todo lo que pude encontrar, en especial uno de los últimos sermones, sobre la pluralidad de dioses, ofrecido solo unos diez días antes de la muerte de Smith. Me deslumbró por completo. También robé una copia del *Libro de Mormón* del Hotel Marriot de Chicago y me abrí camino a través de él todo lo que pude.

Por supuesto, sabía que lo que el profesor me dijo era herético. El cristianismo se basa en el hecho de la encarnación. Hubo un rabino dios y hombre en la Palestina ocupada hace un par de milenios. Pero eso no significa que *cualquiera* pudiese pasearse proclamando su divinidad, como Joaquín de Fiore en el siglo XII, o más recientemente el añorado reverendo Sun Myung Moon. Hubo una sola encarnación. Dios se convirtió en hombre, fue crucificado y resucitó, y aún seguimos esperando su regreso. El Nuevo Testamento, en especial el Apocalipsis, deja bien claro que va a venir pronto. Aunque cierto es que ya ha pasado un rato.

Para explicar la consustancialidad de Dios y hombre en la persona de Cristo, san Agustín construyó el magnífico edificio teológico de la Trinidad. Las tres personas de la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo) son distintas, pero participan en la misma sustancia. Tres en uno es uno en tres. Es un acto herético de arrogancia arrogarse la divinidad o reivindicar múltiples encarnaciones. Dios es de hecho unitario e infinito.

Joseph Smith no creía en nada de eso. Enseñó que Dios, el Padre y el Hijo eran sustancias separadas, todas ellas materiales. Haciendo mención directa a la Trinidad, Smith subraya: “Digo que este es un Dios extraño”, y continúa, en una línea que debió haber arrancado carcajadas allá en 1844: “Sería el Dios más grande del mundo. Sería un Dios maravillosamente grande, sería un gigante o un monstruo”. El Dios mormón no solo tiene menor tamaño que el Dios cristiano, sino que hay varios dioses en el mormonismo. En los últimos sermones, Smith habla varias veces de un concilio de los dioses que habría tenido lugar antes del comienzo del Libro del Génesis. Esto se basa en una interpretación bastante libre de varias palabras hebreas, las cuales acaban diciendo: “El Dios principal convocó a los Dioses y se sentaron en un gran concilio para crear el mundo”.

Pero esperen, las cosas se ponen aún más raras. Smith acepta que Jesucristo tuvo un Padre, que es Dios, pero continúa: “Tal vez supongáis que Él tuvo un Padre —y añade—: ¿Hubo alguna vez un hijo sin padre?” El sentido común contestaría: “No”, pero los cristianos deben responder: “Sí, lo hubo”. Es decir, que Dios creó a todas las criaturas, pero no fue él mismo creado. Dios es *causa sui*, una causa autocausante. Smith rechaza esa idea explícitamente: “Decimos que Dios mismo es un ser autoexistente. ¿Quién os ha dicho tal cosa?” Continúa: “Puedo proclamar con total tranquilidad que Dios nunca tuvo el poder de crear el espíritu del hombre. Dios mismo no se pudo crear a sí mismo. Dios no es una causa incausada, sino parte de la cadena de causación.

Esto recuerda algo a aquel gran momento que tuvo lugar en el turno de preguntas tras la confe-

Lo más interesante del mormonismo es que se toma muy en serio la doctrina de la encarnación. Tal vez demasiado en serio. Ha conseguido democratizarla

rencia de Bertrand Russell *Por qué no soy cristiano*, dada en el Ayuntamiento de Battersea en South London en 1927. Después de que Russell defendiese su ateísmo, una mujer le preguntó: “Lo que ha dicho el señor Russell está muy bien, pero se olvida de que el universo entero descansa sobre la espalda de una tortuga”. Casi sin inmutarse, Russell respondió, “Señora, ¿y sobre qué descansa la tortuga?” “Bueno —dijo—, de ahí para abajo todo son tortugas”.

Para Joseph Smith, de ahí para abajo todo son tortugas. Hay una regresión infinita de Dioses que se engendran unos a otros, pero que no engendran el universo. Esto es, la creación no es *ex nihilo* como en el cristianismo, en el que Dios creó el cielo y la tierra, como dice la Biblia al principio. Más bien, la materia precede a la creación. Esto hace que el Dios mormón se parezca al demiurgo del mito de creación pagano del *Timeo* platónico. El Dios mormón no crea la materia. Solo la organiza. Francamente, la organizó de forma bastante imponente.

Lo más interesante del mormonismo es que se toma muy en serio la doctrina de la encarnación. Tal vez demasiado en serio. Con tanta seriedad que, de hecho, han conseguido democratizarla en parte. Para los cristianos, la encarnación es un único salto de esquí de larga distancia desde lo divino a lo humano. Pero la encarnación según Joseph Smith se parecería más a una calle de dos sentidos, y en potencia, a una vía bastante congestionada. Si Dios se convierte en hombre, entonces el hombre se puede convertir en Dios. Y la palabra “hombre” debe entenderse aquí en sentido estricto. Las mujeres no pueden ser sacerdotes ni profetas ni aspirar a una divinidad exclusivamente masculina, lo cual me parece mezquino, vergonzoso y bastante estúpido. Pero es lo que hay. Y ni siquiera voy a entrar en el tema de la raza y la exclusión histórica de los negros del sacerdocio mormón hasta 1978.

El hecho es que varios hombres mormones se han convertido en dioses o pueden llegar a serlo. Ciertamente, Joseph Smith y Brigham Young; ciertamente, todo aquel que reclame el nombre de profeta; con bastante probabilidad, los líderes del LDS y, potencialmente, quién sabe. Es un pensamiento intrigante.

En el mormonismo existe una igualdad entre lo humano y lo divino, al menos en la extraordinaria teología que Joseph Smith esboza en el *Sermón*

Habiendo aceptado ser enviados al mundo, la tarea es exaltarnos de tal modo que también nosotros nos convirtamos en dioses

de King Follet. La divinidad es el objetivo del tan admirado esfuerzo mormón. Tal vez es el motivo por el que los mormones trabajan tan duro.

Smith dice, y aquí podemos ver con claridad la persecución que sufrió y que de hecho lo encarceló y mató: “Encontraron a Jesucristo culpable porque dijo que era el hijo de Dios, haciéndose par de Dios. Dicen de mí, como lo hicieron de los apóstoles de antaño, que debo ser abatido. ¿Qué dijo Jesús? ¿No está escrito en vuestra ley. Yo dije: Dioses sois ... ¿Por qué ha de ser una blasfemia que yo pueda decir que soy el hijo de Dios?”

Por supuesto, para los cristianos esa es la mayor blasfemia. Pero la visión mormona es muy particular. La idea es que dentro de cada uno de nosotros hay un espíritu, o lo que Smith llama “inteligencia”, que es coigual con Dios. Dice Smith en el *Sermón de King Follet*: “Los primeros principios del hombre son autoexistentes con Dios”. Esa inteligencia es inmortal. Continúa Smith: “Nunca existió un momento en el que no hubiera espíritus, porque son coiguales (coeternos) con nuestro padre en el cielo”. Si Dios no se pudo crear a sí mismo, entonces podría decirse que cada uno de nosotros tiene en su interior algo increado, algo que precede a Dios y que es divino.

Habiendo aceptado ser enviados al mundo, como los mormones lo plantean a veces, la tarea es exaltarnos de tal modo que también nosotros nos convirtamos en dioses. Dios padre fue solo un Dios de mayor fuerza e inteligencia, capaz de guiar a las inteligencias más débiles, como nosotros. Como lo expresa Smith de forma maravillosamente sensual, gustativa, de hecho, “Esta es una buena doctrina. Sabe bien. Puedo degustar los principios de la vida eterna, y vosotros también podéis”. ¿Quién no querría disfrutar del sabor de Dios o degustar cómo sería ser un dios uno mismo?

Las teorías heréticas del mormonismo, en particular la idea de algo increado dentro del ser humano, entusiasmaron al autoproclamado judío gnóstico Harold Bloom. Leí su maravilloso libro *The American Religion* (1992) poco después de mi viaje a Utah, y lo he releído hace bien poco con gran placer. Bloom ve el mormonismo como la expresión quintaesencial de una religión americana y hace una asociación controvertida entre la idea de la pluralidad de dioses y el matrimonio plural. El argumento es muy simple: si eres divino o tienes el potencial para serlo, y la divinidad es corpórea, entonces el matrimonio plural es el

modo de crear el máximo número posible de santos, profetas y dioses. De hecho, el matrimonio plural ha de ser visto como una obligación mormona: si la divinidad sabe tan bien, ¿por qué guardarse todo lo bueno para uno mismo? Extiende el gran amor. Tiene todo el sentido (al menos para los varones heterosexuales).

A su manera cuasiprofética, Bloom argumentó que el futuro pertenecía al mormonismo, concluyendo: “Profetizo con gusto que algún día, no muy avanzado el siglo XXI, los mormones tendrán el suficiente poder político y financiero para hacer legal de nuevo la poligamia. Sin ella, de una forma u otra, la visión completa de Joseph Smith no podría ser alcanzada”.

Tendría poco sentido decir que el mormonismo *no* es cristiano. Está presente en los artículos mormones de fe que fueron adaptados a partir de la famosa Carta Wentworth escrita por Smith en 1842. El artículo 1 dice: “Nosotros creemos en Dios, el Eterno Padre, y en su Hijo Jesucristo, y en el Espíritu Santo”. Pero, como Bloom deja absolutamente claro, el mormonismo no es *solo* cristiano. La nueva revelación dada a Joseph Smith en sus visiones y la visita anual del ángel Moroni a partir de 1820 son un nuevo testamento para el nuevo mundo. El mormonismo es una religión americana, que, bella pero falazmente, concibe a los habitantes nativos del nuevo mundo como antiguos descendientes del viejo mundo, las tribus dispersas de Israel. El artículo 10 dice: “Creemos en la congregación literal del pueblo de Israel y en la restauración de las Diez Tribus; que Sión (la Nueva Jerusalén) será edificada sobre el continente americano”. No sé si el primer ministro Netanyahu ha leído este artículo de fe, pero podría tener ciertas consecuencias específicas para la política exterior de los Estados Unidos de ser elegido su gran amigo y coleguilla del colegio Mitt Romney.

El mormonismo es auténtica y poderosamente postcristiano, como es postcristiano el islam. Allí donde el islam, que también tiene un profeta, afirma la trascendencia de Dios, el mormonismo hace a Dios radicalmente immanente. Allí donde el islam unifica a todas las criaturas bajo un Dios poderoso al que debemos someternos, el mormonismo pluraliza la divinidad, haciéndola algo immanente y corpóreo, y haciendo de Dios un ser más frágil, confinado y finito. Obviamente, tanto el islam como el mormonismo tienen una relación compleja con la práctica del matrimonio plural.

Pero a diferencia del islam, para el que Mahoma es el último profeta, el mormonismo permite la revelación *continua*. En cierto sentido, esto es muy democrático, muy americano. El artículo 9 dice: “Creemos todo lo que Dios ha revelado, todo lo que actualmente revela y creemos que aún revelará muchos grandes e importantes asuntos pertenecientes al reino de Dios”. En principio, todo hom-

bre santo puede añadir algo a la reserva y cuento de nunca acabar de la revelación y llegar así a la exaltación. Desde el punto de vista del cristianismo, tanto el islam como el mormonismo son herejías y —si se es sincero sobre la propia teología y no se reduce la religión a un conjunto banal de clichés morales— deben ser tratadas como tales.

Como Bloom, veo una poesía poderosa en la apostasía de Joseph Smith, una creación magníficamente imaginativa e ilusoria nacida en el mismo clima de Whitman, aunque sin disfrutar de exactamente la misma calidad de aire. Después de todo, tal vez el mormonismo no esté tan lejos del romanticismo. La afirmación de que es sencillamente cristiano significa obviar su audacia teológica, poética y política. Es mucho más que mero cristianismo. ¿Por qué están tan interesados los mormones en ocultar su tesoro más preciado? ¿Por qué nadie habla en serio de todo esto? En el contexto de la carrera presidencial de ya saben quién, la gente parece estar hablando sin parar del mormonismo, pero su auténtico desafío teológico está completamente ausente de la discusión.

Traducción de Manuel Vela Rodríguez



From the Series Walk New York... 2011, C-print, 22" x 14", original signed, limited edition.



Sobre niños sedientos se derraman ríos
blancos. No beben: tienen sus labios
cosidos. Un duraznero se consume
aguardando la sequía augural.

También la fiebre acopia
vanamente
un futuro. Mientras
disparan una promesa falsa
los mandatarios acumulan paraísos
sobre la indefensión de los tejados.

(Argentina, diciembre de 2001)

ARTURO BORRA
'Acopio'
Figuras de la asfixia,
Germanía, Alcira, 2012



AJUNTAMENT DE L'ELIANA

www.latorredelvirrey.es
www.estudiosculturales.es

PVP 9 €



9 771885 735004