

# la torre del Virrey

revista de estudios culturales

L'Eliana, número 11, 2012/1

Director Antonio Lastra



Neil McWilliam  
El idealismo reaccionario  
de Émile Bernard

Émile Bernard  
Memorias de Paul Cézanne  
y cartas inéditas

# la torre del Virrey

revista de estudios culturales

L'Eliana, Nº 11, 2012/1

## DIRECTOR

Antonio Lastra

## JEFE DE REDACCIÓN

Andrés Alonso Martos

José Félix Baselga (Libros)

## SECRETARIO DE REDACCIÓN

Juan Diego González Sanz

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Antonio Fernández Díez, Rocío Garcés Ferrer,  
José María Jiménez Caballero, Víctor Páramo, Pau Sanchis,  
Carlos Valero Serra, Manuel Vela Rodríguez, Fernando  
Vidagany, Luis S. Villacañas de Castro

## TRADUCTORES

Mercedes Vallejo y Juan Evaristo Valls Boix

## CONSEJO ASESOR

Carlos X. Ardavín (Trinity University, San Antonio, Texas)  
Ramón del Castillo (UNED, Madrid)  
Michele Cometa (Università di Palermo)  
Rocco Mangieri (Universidad de Los Andes, Venezuela)  
Francisco J. Martín (Università di Torino)  
Antonio Méndez Rubio (Universitat de València)  
Raúl Miranda (City University, New York)  
Josep Monserrat Molas (Universitat de Barcelona)  
Julián Sauquillo (Universidad Autónoma de Madrid)  
Sultana Wahnón (Universidad de Granada)

[www.latorredelvirrey.es](http://www.latorredelvirrey.es)

[www.latorredelvirrey.es/libros](http://www.latorredelvirrey.es/libros)

[www.latorredelvirrey.es/nexofia](http://www.latorredelvirrey.es/nexofia)

[info@latorredelvirrey.es](mailto:info@latorredelvirrey.es)

## EDICIÓN ELECTRÓNICA

Bemarnet Management

<http://www.bemarnet.net>

## DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Servicios Editoriales Publiberia

## IMPRENTA



## Publicación semestral

## EDITA

Ajuntament de L'Eliana  
Apartado de Correos 255  
46183 L'Eliana, Valencia (España)

DEPÓSITO LEGAL: V-5267-2005

ISSN: 1885-7353.

## Indexada en

DOAJ  
LATINDEX  
ISOC  
MIAR  
ULRICH'S  
DIALNET  
RECOLECTA  
GOOGLE SCHOLAR



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



Portada: Henri de Toulouse-Lautrec,  
'Retrato de Émile Bernard', 1885, óleo sobre  
tela, 540 x 445 mm (The Tate Gallery, Londres).

## Índice

### Clásicos

- ÉMILE BERNARD · *Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas* .....3  
NEIL McWILLIAM · *El idealismo reaccionario de Émile Bernard* .....23

### Estudios Culturales

- ANTONIO MARTÍN CABELLO · *Dick Hebdige y el significado del estilo* .....37  
MICHELE BASSO · *Naturaleza y disciplina: Max Weber  
y el trabajo industrial* .....47  
FÉLIX MARTÍN GUTIÉRREZ · *E. A. Poe: delirios de un confabulador* .....57

### Representaciones del intelectual

- MANUEL JIMÉNEZ REDONDO · *Sobre Una herencia peligrosa  
de Zafer Şenocak* .....71  
JESÚS PONS DOMINGUIS · *Velázquez, la realidad imprecisa* .....79  
MANUEL SANCHIS I MARCO, *Introducción al Môrè<sup>h</sup> N'ebûkîm* .....85

### Dossier:

#### Centenario de *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja (1911)

- AZORÍN · *Pío Baroja* .....93  
FRANCISCO FUSTER GARCÍA · *Baroja como historiador:  
literatura, microhistoria e historia desde abajo* .....95  
JUAN NAVARRO DE SAN PÍO · *Anatomía del hombre-circunstancia* .....105

# Clásicos

---



# Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas<sup>1</sup>

Émile Bernard

Quien escribe estas líneas ha sido, durante veinte años de su vida, un ferviente admirador de Paul Cézanne. Mientras que la ignorancia, la maledvolencia y la maldita envidia rodeaban la obra del artista a quien consideraba su maestro de risas hostiles o de un oscuro silencio, él estudiaba con pasión las muestras (raras por entonces) de su pintura que se podían ver en una pequeña boutique de la calle Clauzel, en París. Se había anticipado al éxito rotundo que, mucho después, ha hecho hasta de las menores tentativas de Paul Cézanne obras de especial interés y se indignaba del silencio de la crítica, del menosprecio de los amigos y de la ignorancia de los pintores o simplemente de sus contemporáneos.

Ahora todo ha cambiado, y la pequeña nota que había escrito para *Hommes d'aujourd'hui*,<sup>2</sup> hacia 1889, que fue entonces uno de los primeros homenajes a su maestro e iniciador desde un comienzo, parece una humilde ofrenda a un pintor cuya influencia ha aumentado y se ha multiplicado. En aquel tiempo era muy difícil ver las obras de Cézanne y, en cuanto a su propia persona, parecía absolutamente inaccesible, perdido en la brumosa lejanía del sol meridional, en Aix. Todo lo que sabíamos era lo que nos contaba *père* Tanguy, el bretón bueno y generoso cuya boutique era la única guarida, en aquel tiempo tan distante, de la *pintura del porvenir*. Al discípulo apasionado que aquí escribe no le pasaba por la cabeza, así, al menos, era como pensaba en aquel entonces, aventurar su ignorancia y su modesta persona ante un maestro cuya superioridad y grandeza era evidente en su obra. Se conformaba con continuar admirando absolutamente a quien le había vuelto intolerante a todos los demás esfuerzos del momento y a quien siempre llamará con placer su primer iniciador. No fue sino hasta veinte años más tarde, en 1904, cuando, al regresar de Egipto y tener que pasar una temporada en Marsella, reflexionó sobre su

cercanía a Aix y decidió por fin a hacer la visita que había deseado hacía tanto tiempo, pero nunca pagado debido a la timidez y también (debe decirse) a la pobreza.

Hoy, Paul Cézanne ha muerto y su discípulo ha sumado algunos años. En vísperas de los cuarenta y después de muchos esfuerzos por descubrir el mejor arte, es menos novicio, está menos ingenuamente convencido de lo que admiraba en otro tiempo. Cree sobre todo en un arte pleno, tradicional, que se abstraiga de las búsquedas curiosas. Aspira a la vida, a la realización de la verdad, porque sabe, por haber visto a Miguel Ángel, a Rafael, a Tiziano, a Rubens, a Rembrandt en toda su majestad, que el arte es una imitación de la naturaleza en una invención.

Sabe que solo bajo la vida habita el alma y que todas las teorías, todas las abstracciones, resecan lentamente al artista, tanto como la habilidad manual o el ejercicio sin inspiración. Apoyado en los métodos inmutables creados en el comienzo mismo del arte, no se fía de las paradojas ni de los juegos mentales, por geniales que puedan ser, que no pueden aportar sino a la disolución del patrimonio ancestral.

Realizar, eso es todo. Eso fue lo que le dijo Cézanne al que escribe, cuando ya Italia, Flandes y España le habían convencido de ello. En efecto, una obra no cuenta por sus intenciones, sino por su realización. El fin del que escribe no es analizar aquí toda la obra de Paul Cézanne, ni siquiera pronunciar un veredicto a favor o en contra, como, desgraciadamente, tenemos que escuchar con frecuencia de pintores bien dignos de lástima. El respeto que le tiene a la memoria de su viejo maestro no se lo permitiría en lo absoluto. Lo que él admiraba era el sorprendente don de la originalidad, la fuerza en la composición, el registro cromático, el estilo, y sigue percibiéndolo con placer y como una manifestación cautivadora. De lo que se cree autorizado a hablar es de la influencia bastante de-

<sup>1</sup> La traducción sigue con fidelidad la versión original de 'Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites', escrita en septiembre de 1907 y publicada en el *Mercure de France* (I, v. 69, n.º. 247, 1 de octubre de 1907, pp. 385-404, y II, v. 70, n.º. 248, 16 de octubre de 1907, pp. 606-627). En 1921, apareció en forma de libro sin cambios (*Souvenirs sur Paul Cézanne*, Société des Trente, París). En la edición de 1924, Bernard ampliaría el texto con el apéndice 'Quinze ans après' (*Souvenirs sur Cézanne et lettres*, A la Rénovation Esthétique, París) y en 1925 publicaría una nueva versión con dos ensayos posteriores, 'La méthode de Paul Cézanne. Exposé critique' y 'Une conversation avec Cézanne' (*Souvenirs sur Paul Cézanne, une conversation avec Cézanne, la méthode de Cézanne*, R. G. Michel, París). [N. de los T.]

<sup>2</sup> 'Paul Cézanne', con un retrato dibujado por Camille Pizarro, Casa de Vanier, 19, Quay Saint-Michel.

*Allí, los santos de ingenua  
elaboración, tras los cuales se  
oculta la profesión de fe, me  
recordaron de inmediato  
a Cézanne*

formada que, de manera general, tiene su obra en el momento de su éxito. Se esforzará en demostrar que un gran número de sus imitadores, que no le conocieron, no ha podido penetrar en la sabiduría del pintor que se atreven a calificar como maestro, y el error que han cometido ha causado en gran parte el fracaso de lo que esa tendencia pudo tener de honesta, de regenerativa, de beneficiosa, y ha hecho creer que el original carecía de cualidades que él poseía en tan alto grado. La actualización de las ideas de Cézanne contribuirá a ese conocimiento y salvaguardará, al menos, su aporte, al condenar la imagen monstruosa que ha sufrido en manos de aquellos que son más sus enemigos que sus amigos.

Además, el autor de estos recuerdos desea hablar, a través de unas memorias que son casi un diario, de su coexistencia con Paul Cézanne durante un mes y revelar la figura de un hombre que tanto han velado o deformado aquellos que, rara vez, se le acercaron. Sin ninguna pretensión de decirlo todo, espera decir muchas cosas, porque fue un corazón que conoció, una naturaleza que amó. Cualquiera que sea su afecto, quizás hoy mayor por el hombre que por el artista, describirá su carácter desigual, raro, atormentado, cuyo fondo era la bondad, aunque al final la misantropía terminara por dominarlo, como ocurre generalmente con quienes solo han encontrado la malicia, el interés y la maldad en este mundo.

I. LLEGADA A AIX. Después de una hermosa travesía, llegamos a Marsella en febrero de 1904. La ciudad estaba tan inundada de sol que nos parecía que todavía estábamos en Egipto, de donde veníamos. Me acosaba la idea de que deberíamos quedarnos por lo menos un mes en el sur, con el fin de esperar a que el frío se calmara antes de seguir hacia el norte. Estábamos en un restaurante, comiéndonos una exquisita bullabesa, que es la gloria de esta región, cuando el mozo nos dijo, no sé por qué razón, que acababan de instalar un tren eléctrico entre Aix y Marsella. La mención de Aix despertó en mí el recuerdo de mi viejo maestro, el pintor a quien solo conocía a través de sus obras y de quien mis primeros ensayos en el arte habían extraído sus lecciones. Cuando supe que el viaje de Marsella a Aix solo llevaba dos horas, decidí dedicarle el día siguiente a visitar a Paul Cézanne.

Al día siguiente, a las 7 de la mañana, provisto de la nota que el editor Vanier había publicado en *Hommes d'aujourd'hui* hacia 1889, abordé el famoso tren y me acomodé para mi viaje a Aix. Mis aprehensiones eran enormes, pues no sabía la dirección de Paul Cézanne y no conocía a nadie que la supiera. Había pensado, como es obvio, que un pintor que era prácticamente una celebridad en París tenía que ser conocido en su propia región, pero ya les había preguntado en vano a varias personas en Marsella, mostrándoles, para aclararles la memoria, mi nota ilustrada con el retrato a lápiz de Paul Cézanne que había hecho Camille Pissarro. Daban vueltas a la hoja en todos los sentidos, pero nadie lo reconoció. Comprendí entonces que la imagen del personaje, vestido de campesino y de mirada severa, no podía enorgullecer a nadie que le conociera y tampoco al que le conociera solo de nombre.

Ni una sola persona en el tren de Marsella a Aix pudo contestar mis preguntas. Todos reaccionaban igual: “¿Vive en Aix?”, preguntaba. “¿Desde hace mucho tiempo?”. Después, lleno de coraje, preguntaba: “¿Conoce a un gran pintor, célebre en París y la gloria de su ciudad, que se llama Paul Cézanne?”. Una vez que el interrogado había examinado el techo del coche con su mirada, me contestaba negativamente. Incluso el conductor del tren ignoraba por completo el nombre de Paul Cézanne y, a pesar de mis numerosas explicaciones y de haberle mostrado detenidamente la imagen dibujada por Pissarro, no pudo darme ninguna orientación. De modo que, cuando llegué a mi destino, decidí preguntar simplemente cuál era la dirección de la catedral.

La pequeña ciudad de Aix, con su espacioso paseo plantado de bellos árboles, sus fuentes que derraman agua fresca sobre pilas musgosas, sus hoteles con cariátides clásicas, sus fachadas silenciosas y aristocráticas, me dio una excelente impresión. Me parecía que el alma de mi viejo maestro prodigaba allí una atmosfera de agradable intimidad. A través de unas callejuelas tortuosas llegué a la catedral, que se encuentra al frente del ayuntamiento de la ciudad y de su campanario. Allí, los santos de ingenua elaboración, tras los cuales se oculta la profesión de fe, me recordaron de inmediato a Cézanne. Parecían reflejar la bonhomía que a menudo se encuentra en los retratos de los hombres comunes. Los santos, no sé por qué razón, casi me hicieron sentir su presencia, pero como no lo encontré allí, comencé a preguntarles a los pocos transeúntes que turbaban con su paso la soledad del lugar. Las respuestas seguían siendo negativas. Nadie, ni siquiera en Aix, conocía ni había oído hablar de Cézanne. Ya estaba desesperado cuando un obrero vino a pararse a mi lado y, siguiendo mi ejemplo, decidió consultar a los viejos santos ingenuamente grotescos del um-

bral. Le pregunté, pero no pudo responderme de un modo diferente. Después de pensar me dijo: “En última instancia puede ir al ayuntamiento; si el señor está inscrito en la lista de electores, podrá obtener su dirección”. Como no sabía nada de trámites administrativos, no había pensado en un recurso tan simple. Le agradecí la sugerencia a ese inteligente transeúnte y me dirigí al ayuntamiento de Aix, que se encontraba a unos pasos de distancia y por cuyo frente ya había pasado cuando me dirigía a la catedral. Allí supe de inmediato que “el señor Paul Cézanne había nacido en Aix-en-Provence el 19 de enero de 1839 y vivía en la calle Boulegon, número 25”.

Me dirigí de inmediato a esa dirección. Era una casa de la más simple apariencia, con un estudio en la parte superior. Las campanillas colgaban a cada lado de la puerta. En una placa leí PAUL CÉZANNE. Por fin, después de veinte años, iba a satisfacer mi deseo. Toqué suavemente, la puerta se abrió por sí misma y me encontré en un corredor muy alegre, cuyas vidrieras mostraban un jardín soleado con muros tapizados de hiedra. Una amplia escalera se alzaba frente a mí; comencé a subir. Solo había subido unos escalones cuando un anciano apareció y comenzó a bajar directamente hacia mí. Estaba cubierto por una larga esclavina y llevaba una especie de morral a un costado. Su caminar era doloroso y pesado, como encorvado. Cuando estuve cerca de él, le pregunté, pensando correctamente que era mi viejo maestro, pero inseguro de su parecido con el retrato de Pissarro: “El señor Paul Cézanne, por favor”. Dando un paso atrás, se alzó, se sacó el sombrero moviéndolo casi hasta el suelo, y descubriendo su frente calva y su rostro de viejo general, me dijo: “¡Soy yo! ¿En qué puedo servirle?”

Le expliqué el motivo de mi visita, de mi vieja y profunda admiración, de mi deseo de conocerlo, de las dificultades que había encontrado para poder verlo y de mi llegada de El Cairo. Parecía muy sorprendido de todo lo que escuchó y concluyó: “Entonces, ¿usted es un colega?”. Decliné ese título en vista de la edad y del talento que tenía frente a mí. “Nada de eso”, me dijo, “usted pinta, ¿no es así? Entonces es un colega”. El tono era muy amable, pero firme; además, su pronunciación meridional hacía que las sílabas sobresalieran extrañamente, dándole algo de gracia a su paternal afabilidad. Después de preguntarme de nuevo mi nombre, exclamó:

¡Ah! ¡Usted es Émile Bernard! Es usted el que escribió sobre mí. Escribe biografías, ¿verdad? Mi amigo Paul Alexis me envió su artículo hace mucho tiempo... Signac se lo había dado. Cuando le pregunté sobre usted me respondió que usted era un hombre que escribía biografías. Pero usted es un pintor, ¿no es así?

Es de este modo como los bienintencionados colegas te dan una extraña reputación. Pero no le dije nada de eso, pues Cézanne pronto sabría la única verdad: que yo era su más ferviente admirador y su más decidido defensor, y lo que más le podría interesar: su discípulo.

Sin embargo, toda esta conversación había tenido lugar en la escalera y mi viejo maestro parecía que se dirigía a trabajar; le expresé mi deseo de pasar algunas horas con él y le pedí permiso para acompañarlo. “Me dirijo hacia el MOTIVO”, me dijo; “vayamos juntos”.

En la calle, los niños se burlaban de él y le lanzaban piedras. Yo los ahuyentaba. Para esos niños, el paso de un tunante como Cézanne justificaba su burla. Debe de haberles parecido una especie de “coco”. Yo también sufriría, tiempo después, esas maldades y travesuras que los muchachos de Aix le tendían por entonces a su paso.

Caminamos cierto tiempo, conversando: “¿Así que no se dedica a hacer biografías?... ¡Usted es un pintor!...”. Le costaba trabajo convencerse a sí mismo, pues hacía veinte años que pensaba que yo era un biógrafo. Dejamos la ciudad después de pasar frente a la catedral, donde le dije: “Los santos me hicieron pensar en usted”. “Sí”, me respondió él, “a mí también me gustan mucho. Un viejo tallador de piedra local, ya fallecido, los hizo hace mucho tiempo”. En la cima de una colina, una casa nueva presentaba su fachada coronada por un frontón griego.

“Allí está mi estudio”, me dijo misteriosamente, “nadie entra allí, aparte de mí; pero ya que eres mi amigo, entraremos juntos”. Abrió un portal de madera, entramos en un jardín que se inclinaba hacia un arroyo, con olivos empolvados y algunos pinos al fondo. De debajo de una gruesa piedra sacó una llave y abrió la casa nueva y silenciosa, que parecía cocerse bajo el sol. A la derecha, después del pasillo, había una pieza amplia con un biombo muy antiguo que me llamó la atención:

“Zola y yo jugábamos a menudo sobre ese biombo”, me dijo. “Mira, nosotros mismos estropeamos los floreos”. El biombo estaba compuesto por paneles pintados con grandes follajes, con escenas campestres y, como había dicho, con floras. Pero la mano que había pintado ese accesorio era hábil, casi italiana. “Esa pintura”, me dijo Cézanne, “no es diferente a la nuestra. Todo lo que necesitas saber está ahí, todo”. Sobre la chimenea de la pieza había un busto de barro inacabado que representaba a Cézanne: “Solari lo hizo. Un pobre diablo como escultor, pero un amigo de toda la vida. Siempre le dije que hizo mal en estudiar en la École des Beaux-Arts. Me pidió que posara para hacerlo. Le dije: Sabes que no me gusta posar. Si tú quieres, puedes venir a la pieza que está arriba, donde yo trabajo, y mientras me ves trabajar, observas y haces lo tuyo. Terminó

por perder interés en esa basura. Es desesperante”. Entonces agarró el pequeño busto y lo llevó al jardín. Allí exclamó: “Es, a fin de cuentas, una estupidez”, y lo pateó furiosamente sobre una losa, rompiéndolo. Cuando levantó el pie, la inconclusa efigie rodó por el empedrado hasta los olivos, y allí quedó, desintegrándose bajo el sol, mientras estuve en Aix.

No subimos al estudio. Cézanne cogió una caja de colores del vestíbulo y me llevó “al motivo”. Se encontraba a dos kilómetros de distancia y era una vista a distancia de un valle al pie de Sainte-Victoire, la escarpada montaña que no cesaba de pintar a la acuarela y al óleo y que le colmaba de admiración. “¡Y pensar que el cerdo de Menier vino por aquí”, exclamó, “y quería hacer, con todo esto, jabón para el mundo entero!” De este modo comenzó a decirme sus ideas sobre el mundo actual, la industria y demás: “Todo anda mal”, me murmuró con mirada furiosa, “¡la vida es terrible!”. Le dejé en su *motivo* con el fin de no turbar su trabajo y me fui a almorzar a Aix. Cuando regresé a verle ya eran las cuatro de la tarde. Después de recoger su caja de colores, insistió en acompañarme al tren y me hizo prometerle que regresaría al día siguiente para almorzar con él. Acepté con gran placer pues sentí que mi viejo maestro ya se había convertido en mi amigo.

II. NUESTRO ASENTAMIENTO EN AIX. Al día siguiente llegué a Aix muy temprano con el fin de alquilar una habitación por un mes con una familia del lugar. Visité varios lugares y escogí una hermosa habitación con apariencia antigua, que tenía acceso a una cocina. Tenía una chimenea muy grande, unos paneles del siglo XVIII y un armario lleno de vajilla que se podía inspeccionar por medio de una escalera. Cada vez que veía ese armario abierto me venían a la cabeza los grabados de la época de Luis XV. Me imaginaba una doncella elegante, como las que dibujaron los artistas de aquella época, parada frente a la gran puerta de enrevesadas molduras, observando los fruteros y los platos de porcelana fina con transparencias japonesas. Firmé el contrato muy satisfecho y me despedí de la señora de S., que había aceptado alquilarme la habitación. Como tenía que esperar hasta las once de la mañana, caminé hasta el museo, pero estaba cerrado. Decidí entonces seguir hasta la catedral y ver su interior. Me impresionaron los tapices flamencos que decoran el coro. Los grandes armarios que conservan las preciosas pinturas de Nicolás Froment estaban cerrados. También observé un altar coronado por un conjunto gótico que incluye la figura de la Tarasca y un baptisterio de muy bella arquitectura.

A las once de la mañana, toqué de nuevo las campanillas de la casa de la calle Boulegon.

*“Todo anda mal”, me murmuró con mirada furiosa, “¡la vida es terrible!”. Le dejé en su motivo con el fin de no turbar su trabajo y me fui a almorzar a Aix*

Cuando se abrió la puerta, una mujer de más de cuarenta años, más bien corpulenta y de aspecto amable, se inclinó sobre la baranda de la escalera y, después de oír mi nombre, me dijo que subiera. Era un apartamento modesto en el segundo piso. La pieza donde Cézanne me recibió era pequeña, estaba tapizada con un estampado fuera de moda y casi completamente ocupada por una mesa y una pequeña estufa. Apenas había entrado, Cézanne dijo: “Señora Brémond, sírvanos, por favor”. Entonces la señora que me había dicho que subiera comenzó a traer los platos. Retomamos nuestra conversación del día anterior y, más calmado, pude observar mejor a mi viejo maestro. Parecía muy fatigado para su edad, estaba enfermo de diabetes, obligado a abstenerse de muchas comidas y controlado por las medicinas y las dietas. Sus ojos estaban inflamados y rojos, sus rasgos hinchados y su nariz ligeramente morácea. Hablamos de Zola, del asunto Dreyfus que le había convertido en *el personaje del momento*: “Tenía una inteligencia muy mediocre”, me dijo Cézanne, “y era un detestable amigo; estaba completamente centrado en sí mismo, y por eso *L’Oeuvre*, donde pretende retratarme, no es más que una espantosa deformación, una falsedad para su propio engrandecimiento. Cuando fui a París a hacer las imágenes de Saint-Sulpice —en ese tiempo yo era tan ingenuo que no tenía mayores ambiciones y había sido educado piadosamente—, volví a ver a Zola. Había sido mi compañero en el colegio y habíamos jugado juntos al borde del Arc. Él escribía poemas y yo también, en francés y en latín. Yo era mucho mejor que él en latín y compuse en esa lengua una obra completa. Entonces se estudiaban bien las humanidades”. Nuestra conversación giró hacia las deficiencias de la educación contemporánea. Después de citar a Horacio, a Virgilio y a Lucrecio, Cézanne retomó su relato: “Cuando llegué a París, Zola, que nos había dedicado *La Confession de Claude* a Bail, un compañero ya fallecido, y a mí, me presentó a Manet. Ese pintor y su amable recepción me impresionaron profundamente, pero mi timidez natural me impidió visitarlo con frecuencia. Zola, de un modo gradual, según aumentaba su reputación, se distanciaba y me trataba con condescendencia, hasta el punto que me disgustaba estar con él y pasé muchos años sin verlo. Un buen día recibí *L’Oeuvre*. Fue un verdadero golpe para mí conocer sus más íntimos sentimientos hacia mí. En definitiva, es un libro muy malo y completamen-

te falso”. Cézanne se sirvió y me sirvió vino; la conversación giró hacia esa bebida: “Sabes”, me dijo, “el vino ha afectado a muchos entre nosotros. Mi compatriota Daumier bebía mucho. ¡Qué gran maestro habría llegado a ser sin la bebida!”

Después del almuerzo nos fuimos al estudio de las afueras de la ciudad. Por fin me enseñó algunos de los cuadros que había en el estudio. Se trataba de una pieza grande pintada a la cola, de color gris, orientada hacia el norte, con una gran ventana a la altura de la cintura. Me pareció que esa luz podía ser un problema, pues reflejaba varios árboles y una roca sobre todo lo que él pintaba. Me dijo: “No puedes lograr que nadie haga nada bien. Hice construir esto aquí con mi propio dinero y el arquitecto jamás se digno en atender mis deseos. Soy tímido, un bohemio”, me gritaba, “y se burlan de mí. Ya no tengo fuerzas para defenderme. El aislamiento es lo más apropiado. Al menos, de ese modo, nadie podrá clavarme sus garras”. Mientras decía esto, imitaba el apéndice imaginario con su vieja mano y sus dedos crispados.

Estaba trabajando en una tela que representaba tres cráneos sobre un tapiz oriental. Llevaba un mes trabajando en ella, todas las días, desde las seis hasta las diez y media de la mañana. Esa era su rutina: se levantaba muy temprano, iba a su estudio desde las seis hasta las diez y media, regresaba a Aix para almorzar y enseguida volvía a salir, hacia el *motivo* u otro paisaje, hasta las cinco de la tarde. Entonces cenaba y se acostaba de inmediato. A veces le vi tan fatigado de trabajar que no podía hablar ni escuchar. Se iba a la cama en un alarmante estado de coma, pero al día siguiente ya se había recuperado.

“Lo que le falta”, me dijo sobre el cuadro de los tres cráneos, “es la realización. Quizás pueda lograrla, pero ya estoy muy viejo y es posible que me muera sin alcanzar la cima: ¡la realización, como los venecianos!”. De inmediato, volvió sobre esa idea que después repetiría a menudo: “Me gustaría que me aceptaran en el salón de Bouguereau. Pero sé perfectamente cuál sería el obstáculo, la realización de mis obras. La ilusión no es suficiente”. Era evidente que detestaba al maestro de los estudios de moda. Pero la idea que expresaba era correcta: la originalidad no es un obstáculo para la comprensión de un artista, pero la imperfección de su obra sí lo es. Es obvio que los grandes maestros no carecían de originalidad y que su manera de obrar era más perfecta porque era más personal. El gran escollo del arte es lograr la relación exacta entre la imitación y la originalidad. La imitación satisface a todos los hombres, mientras que la originalidad sola, desprovista de esa cualidad, es una curiosidad sin vida, del gusto de muy pocos artistas. El objetivo fundamental es lograr vincular con precisión la naturaleza, la creación individual y las reglas del arte.

*Los cambios cromáticos y formales se sucedían casi a diario, aunque cada día que llegaba al estudio, el cuadro podía ser retirado del caballete como una obra terminada*

Cézanne tenía una inteligencia apasionada por lo novedoso, su manera de obrar tenía el mérito de ser totalmente personal, pero su lógica, sin tener conciencia de ello, había complicado tanto el proceso de su trabajo que lo convertía en algo extremadamente desgarrador e incluso paralizante. Su naturaleza era más libre que su pensamiento y las investigaciones le controlaban poderosamente. No tenía idea de la belleza, solo de la verdad. Insistía en la necesidad de una *óptica* y de una *lógica*. Poseía una voluntad mental muy extrema que fue dominando gradualmente su espontaneidad, hasta el punto que pensaba que era incapaz de crear. Pero eso no era cierto. Demasiado bien dotado, fue demasiado lejos en la reflexión y en el razonamiento para poder obrar. Si hubiera obrado sin tantas dudas sobre lo que podría ser mejor, nunca habría llegado al absoluto; tal vez no habría sufrido tanto de esa forma, pero no nos habría legado sus obras magistrales.

De este modo le vi atormentado, durante todo el mes que estuve en Aix, con el cuadro de los cráneos, que considero parte de su testamento. Los cambios cromáticos y formales se sucedían casi a diario, aunque cada día que llegaba al estudio, el cuadro podía ser retirado del caballete como una obra terminada. Su manera de estudiar era realmente una meditación con el pincel en la mano.

En el caballete mecánico que había instalado recientemente en su estudio, había un gran cuadro de bañistas desnudas en un estado completamente alterado. El dibujo me pareció distorsionado. Le pregunté a Cézanne por qué no había usado modelos para las bañistas. Me respondió que a su edad debía abstenerse de pedirle a una mujer joven que se desnudara para poder pintarla, y aunque podría pedirle a una mujer de más de cincuenta años que posara, dudaba mucho que ninguna en Aix lo aceptaría. Buscó en unas cajas y me enseñó unos dibujos que había hecho durante su juventud en la Académie Suisse. “Siempre he usado esos dibujos”, me dijo. “Apenas sirven, pero a mi edad es todo lo que tengo”. Conjeturé que era esclavo de un extremo pudor y que esa esclavitud tenía dos razones: la primera es que no tenía confianza en sí mismo con las mujeres, y la otra es que tenía escrúpulos religiosos y una firme convicción de que esas cosas no se hacían, en una pequeña ciudad de provincias, sin escandalizar. En una de las paredes del estudio observé varios paisajes que se secaban sin sus bastidores, una pintura de unas

manzanas verdes sobre una tabla (¿qué joven pintor no ha copiado esas manzanas?), una fotografía de la *L'Orgie Romaine* de Thomas Couture, una pequeña pintura de Eugène Delacroix, *Agar dans le désert*, un dibujo de Daumier y otro de Forain. Hablamos de Couture. Me sorprendí de saber que Cézanne lo admiraba. Pero tenía razón. Reconocí después que Couture había sido un gran maestro y que había formado excelentes discípulos: Courbet, Manet, Puvis. Lo que más le gustaba de él era la famosa *realización* de la que me hablaría tantas veces durante todo el mes.

La conversación giró hacia el Louvre y los venecianos. Su admiración por ellos era absoluta. Le apasionaba más el Veronés que Tiziano. Me sorprendí de saber que no le gustaban tanto los primitivos. Concluyó, de todos modos, que por bueno que fuera el libro del Louvre, siempre era mejor regresar al estudio del natural. Ese día, de nuevo, se fue a trabajar en sus acuarelas de la Sainte-Victoire. Esa vez me quedé con él. Su método era absolutamente diferente al procedimiento habitual y excesivamente complicado. Comenzaba con una pincelada de tierra de sombra natural, que recubría con una segunda que la desbordaba, y después con una tercera, hasta que todos esos tintes, por transparencias, modelaban, y coloreaban, el objeto.

Comprendí entonces que había una ley de armonía que guiaba su trabajo y que todas las modulaciones tenían un objetivo mentalmente determinado. Procedía del mismo modo que los tapiceros de la antigüedad, plasmando los colores por analogía hasta que encontraran el contraste con los opuestos. Pero sentí de inmediato que un procedimiento de este tipo aplicado a la naturaleza sería contradictorio, puesto que todas las fórmulas del razonamiento se pliegan mejor, más libremente y más fácilmente a una creación que a la naturaleza. Se debe seguir a la naturaleza con la ingenuidad de un niño, no tener ninguna preconcepción, obrar sin deliberación, observarla y registrarla, nada más. Pero ese no era su método. Generalizando algunas leyes, sacaba los principios que aplicaba como una especie de convención, de tal manera que lo que hacía era una interpretación y no una copia de lo que veía. Su óptica estaba mucho más en su mente que en sus ojos. Todo eso ya lo había observado desde hacía muchos años en sus lienzos, pero solo vine a comprobarlo cuando estuve con él ante el paisaje. En suma, lo que creó prove-

nía absolutamente de su genio y si hubiera tenido alguna imaginación creativa, no habría necesitado de un paisaje o de una naturaleza muerta delante de él. Pero no poseía la imaginación que ha distinguido a los más grandes maestros. Su gran poder se encontraba en su inteligencia y en su gusto.

“Estoy alquilado en Aix por un mes”, le dije, mientras él lavaba con cuidado y reflexión su acuarela. “¿Dónde?”, me preguntó. “En casa de la señora de S., en la calle Teatro”. Resultó que eran amigos y elogió su casa.

Esa noche mi querido maestro me acompañó a tomar el tren a Marsella. Era la hora de la cena y la señora Brémont, su criada, debió de haberse impacientado por su tardanza. Le prometí que volvería a visitarlo tan pronto nos mudáramos, “pues”, le dije, “he venido ante todo para verlo a usted”. Me estrechó la mano y se fue a cenar cuando el tren echaba a andar. Todavía puedo verlo, con su esclavina al viento, doblando la esquina.

III. LA VIDA EN SOCIEDAD EN EL ESTUDIO Y ENTRE NOSOTROS. Dos días más tarde nos mudamos al apartamento que nos había alquilado la señora de S. Cézanne nos invitó tan pronto como llegamos y me ofreció la pieza de abajo, la que tenía el biombo, en su estudio de las afueras de la ciudad, pero, temiendo molestarlo, no acepté. Recordé que la tarde que me llevó al estudio, después de haber puesto el bastidor en el caballete y preparado la paleta, estaba esperando a que me fuera para comenzar a pintar. Y cuando le pregunté: “Le molesto, ¿verdad?”, me respondió: “Jamás he podido soportar que alguien me observe trabajando, no puedo hacer nada delante de nadie”. A continuación me contó varias anécdotas locales. Cuando las personas que antes se habían burlado de él supieron por los diarios de su triunfo en París, trataron de acercarse, inmiscuirse en su vida e incluso en su trabajo. “Creían”, me dijo con una mirada terrible, “que yo tenía algún tipo de *truco* y querían *quitármelo*: pero los eché de mi casa, y ninguno, ninguno (y cada vez se ponía más furioso), podrá jamás clavarme sus garras”.

Ver trabajar a mi viejo maestro era evidentemente uno de mis más vivos deseos; pero no insistí y me fui disuadido por el temor a los intrusos que me había manifestado. Había venido a Aix para rendirle homenaje a Paul Cézanne después de veinte años de admiración y me preocupaba mucho de que no tuviera ninguna duda sobre la sinceridad de mi visita. Por esa razón no acepté en principio la pieza que había puesto a mi disposición en su estudio de las afueras de la ciudad. Había preparado una naturaleza muerta en nuestra cámara y trabajaba asiduamente en ella. Cézanne sabía lo que yo estaba haciendo y quería venir a verla. Estaba tan convencido de lo que le

*Ver trabajar a mi viejo maestro era evidentemente uno de mis más vivos deseos; pero no insistí y me fui disuadido por el temor a los intrusos que me había manifestado*

había dicho Paul Alexis sobre la buena recomendación que había hecho de mí el pequeño *pointiste* Signac que no podía creer que me dedicara a la pintura. Un día, alrededor de las doce, vino a la casa de la señora de S. para comprobar que yo no era un “escritor de biografías”, y pareció asombrado de que supiera dibujar y pintar. Su primera exclamación fue que lo que yo estaba haciendo era el trabajo de un pintor. “Usted es un pintor”, me dijo con su acento meridional. Muchas cosas no le agradaron en mi lienzo, y me pidió la paleta y los pinceles para retocarlo. Sentí una gran curiosidad por ver sus correcciones, pues podían revelarme su manera de pintar. Cuando le traje la paleta, con solo cuatro colores más el blanco, me preguntó: “Usted pinta solamente con eso”. “Sí”, le contesté. “¿Dónde está el amarillo de Nápoles? ¿Y el negro de viña? ¿Dónde están la tierra de Siena, el azul de cobalto, la laca tostada? Es imposible pintar sin esos colores”. Pero era inútil contestarle, Cézanne era absolutamente categórico. No tenía sobre mi paleta más que amarillo de cromo, bermellón, azul ultramarino, laca de rubia y blanco de plomo, y él me exigía por lo menos veinte colores que jamás había usado. Comprendí entonces que, en vez de proceder por medio de mezclas, Cézanne tenía en su paleta, dispuestas en gamas, todas las gradaciones de colores, y procedía a aplicarlas directamente. Por añadidura, se encontraba tan desorientado por la simplicidad de la composición que cubría el tablero de dibujo que montó en cólera; el caballete, mal equilibrado, cedió ante sus violentas pinceladas y el cuadro cayó al suelo, cubriendo la alfombra de la señora de S. con la gama exacerbada por las correcciones del viejo maestro. “No puede trabajar aquí”, me dijo, “es imposible; tiene que venir a mi estudio, a la pieza de abajo. Lo espero esta misma tarde”. Nosotros teníamos, colgada en la pared, una pequeña naturaleza muerta de Cézanne que habíamos comprado en París hacía al menos unos quince años. Se la enseñé. “Es pésima”, me dijo. “Pero es suya”, le contesté, “y a mí me parece muy buena”. “¿Entonces es eso lo que ahora se admira en París?”, me replicó. “El resto debe de ser horrible”. A Cézanne no le gustaba hablar de su persona con otros. Recuerdo que un día recibí de Bruselas un catálogo de una exhibición de unas veinte de sus pinturas y se lo mostré. No se dignó mirarlo y comenzó a hablar de otra cosa. No tenía ninguna presunción sobre su persona, sino la certeza de que lo que había hecho hasta el momento era apenas el comienzo de lo que llegaría a producir si vivía lo suficiente. “Progreso todos los días”, me dijo, “y eso es lo fundamental”.

Muchas veces me sentí confundido con lo que me mostraba como prueba de su progreso, pues a menudo me parecía inferior a lo que había visto de su obra anterior. Pero él tenía su propio ideal y

sabía perfectamente lo que decía. Todo lo que necesitaba hacer, para justificarse, era terminar sus obras. Como trabajaba muy lentamente, dejaba muchas pinturas a medias. En un desván contiguo al estudio de la planta alta de su casa de la calle Boulegon vi muchos paisajes inconclusos, que no alcanzaban a ser bocetos ni estudios, sino apenas configuraciones cromáticas preliminares. Había numerosos motivos donde no había cubierto todo el lienzo. Es erróneo juzgar a Cézanne por esos comienzos, que él mismo abandonó.

Me di cuenta de la lentitud de su trabajo una vez que me instalé en su estudio de las afueras de Aix. Mientras trabajaba en una naturaleza muerta que me había preparado en la pieza de abajo, podía escuchar su ir y venir en el estudio de arriba. Era como un paseo meditativo a lo largo de la pieza. También bajaba a menudo, al jardín, a sentarse, para después subir precipitadamente. Le sorprendí muchas veces en el jardín con cierto aire de desaliento. Me decía que alguna cosa le había detenido. Mirábamos entonces hacia Aix, directamente frente a nosotros, bajo el sol, con la torre de su Iglesia levantada hacia el cielo. Hablábamos sobre la atmósfera, el color, los impresionistas y las cuestiones que le atormentaban, las modulaciones cromáticas.

Una vez le dije: “Para mí, las transiciones cromáticas se originan en los reflejos; todos los objetos participan en el contorno sombreado de sus vecinos”. Consideró mi definición tan exacta que me dijo: “Usted sabe ver, llegará lejos”. No podía estar más satisfecho con estas palabras, pues provenían de quien siempre había reconocido como mi maestro. A propósito de los impresionistas me dijo: “Pissarro se acercó a la naturaleza, Renoir pintó a las mujeres de París, Monet nos dio una nueva forma de ver, el resto no cuenta”. Me dijo muchas cosas negativas de Gauguin, cuya influencia consideraba desastrosa. “Gauguin admiraba su pintura”, le dije, “y le imitaba mucho”. “¡Está bien! Pero nunca me comprendió”, me respondió furioso, “jamás he aceptado ni aceptaré jamás la eliminación del modelado ni de la gradación; no tiene ningún sentido. Gauguin no era un pintor, todo lo que hacía eran imágenes chinas”. A continuación me explicó sus ideas sobre la forma, el color, el arte y la educación de un artista: “Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono y el cilindro. Se debe aprender a pintar esas simples figuras, y a partir de ahí se podrá hacer todo lo que se quiera”. A continuación me dijo: “El dibujo y el color no son cosas distintas; en la medida en que se pinta, se dibuja; cuando los colores son más armónicos, el dibujo es más preciso. Cuando el color llega a su máxima riqueza, el dibujo llega a su plenitud. El secreto del dibujo y del modulado se encuentra en los contrastes y en las relaciones cromáticas”. Luego insistió so-

bre esa idea al decir: “El artista debe trabajar en su arte, saber desde muy temprano su método de representación, ser pintor en virtud de la pintura y servirse de bastos materiales”. Cuando le pregunté por los impresionistas me di cuenta que, por amistad, trató de no decir nada malo (¡qué actitud más diferente tuvieron ellos con respecto a él!), pero consideraba que se tenía que ir más lejos: “Se debe volver al clasicismo a través de la naturaleza, es decir, a través de la sensación”. En cuanto a los críticos, ¡cuántas veces no los atacó delante de mí! La mayor parte de ellos son literatos fracasados sin ningún talento, que se dedican a escribir únicamente para denigrar el talento o el genio que no poseen, con frases que no tienen absolutamente ningún significado: “El literato se expresa a través de abstracciones, mientras que el pintor materializa, por medio del dibujo y de los colores, sus sensaciones y percepciones”. Los dos modos son diferentes, de ahí procede la incapacidad de los escritores para comprender la pintura y, en especial, el tejido de cualidades propias que el arte pone en juego, por lo que concluyó diciéndome: “El artista debe trabajar sin preocuparse de nadie y fortalecerse en su arte, ese debe ser su fin, el resto, ¡no vale la palabra de Cambronne!”. Al exclamar eso levantó orgullosamente la cabeza, y yo adiviné que había seguido su propio consejo tan escrupulosamente que nunca la crítica le había tomado en cuenta. Pero ¿no era necesario que le prestaran atención para que su nombre fuera conocido, para que los especuladores acapararan la mayoría de sus obras pasadas y se hiciera una especie de mercado de sus cuadros, con sus subidas y bajadas? Así, de un modo u otro, el talento conquista su lugar. Cézanne, muy alejado de todo eso, no quería saber nada del asunto. Un intermediario cumplía esa función, para la cual él no tenía ningún talento. Nunca pensó que su pintura pudiera llegar a venderse, ni siquiera en el futuro lejano: “Mi padre, que era inteligente y de buen corazón, se dijo: Mi hijo es un bohemio que morirá en la miseria, trabajaré para él, y me dejó lo suficiente para poder pintar hasta el día en que me muera. Confeccionaba sombreros para la aristocracia de Aix y tenía la confianza de todos, se convirtió en banquero e hizo una fortuna rápidamente por su honradez; cuando murió nos dejó rentas honorables a mis dos hermanas y a mí”. Los recuerdos de su padre le habían llenado de lágrimas los ojos. Cuando era joven, pensaba que era severo, pero al final comprendió la generosa sabiduría que le guiaba.

Después de esas conversaciones, regresábamos a trabajar o nos íbamos a Aix a almorzar o cenar. Los domingos asistíamos a misa. Se sentaba en el banco de los mayores y seguía atentamente el oficio. Tan pronto como llegaba al pequeño claustro que precede a la catedral, los mendigos

*“El artista debe trabajar sin preocuparse de nadie y fortalecerse en su arte, ese debe ser su fin, el resto, ¡no vale la palabra de Cambronne!”*

le acosaban. Los conocía y se olvidaba de ellos: recogía siempre todas sus monedas antes de salir de casa y se las daba a puñados al pasar entre ellos. “Voy a tomar mi ración de la Edad Media”, me murmuraba cerca de la pila. Le agradaban los cantos litúrgicos y el desarrollo de la ceremonia episcopal, pues le recordaban su muy piadosa infancia y también el despertar del arte en él. Sin embargo, no iba a la iglesia únicamente por regocijo estético, creía y se abstenía de trabajar durante todo el día, y también iba a las vísperas. Como le alegraba observar los domingos, nos invitaba a todos a su casa. “Señora Brémont, prepárenos un buen almuerzo hoy”, le decía con mucha cortesía a su criada. Se puede decir sin exageración que Cézanne era muy atento e insólitamente generoso con el prójimo, hasta el punto de que se olvidaba de sí mismo. Era tan distraído que se paseaba con su chaleco abierto. Los domingos iba a misa lo mejor vestido posible, pero a menudo venía con el cuello de la camisa atado con un cordel, pues se le había caído el botón. Siempre se veían algunas abolladuras románticas en su sombrero, a pesar de que lo habían cepillado rápidamente, y también algunas manchas de pintura en su gabán. En la mesa se mostraba muy alegre, de una alegría que no había sospechado que tuviera, una pura alegría de corazón casi de otra época por su candor y naturalidad. En esos instantes pude conocer al hombre, independientemente del pintor, y ver toda su bondad.

Otras veces venía a nuestra casa por la noche; era un placer recibirle de la mejor manera posible. Durante la cena, paraba a menudo de comer para decir: “Esto me recuerda mi juventud, cuando vivía en París”. Si alguien tocaba el piano, exclamaba: “Esto es como en el 57, soy joven de nuevo. ¡Ah, la bohemia de aquel entonces!”. En realidad, la música no significaba nada para Cézanne. En el pasado había tenido cierta predilección por Wagner, cuyo nombre todavía le resultaba simpático, pero no podía discernir en su música otra intención que sonidos imponentes o animados. No había tenido tiempo para preocuparse de otra cosa que de la pintura. “Hasta los cuarenta años viví en la bohemia, he desperdiciado mi vida. No fue hasta más tarde, cuando conocí a Pissarro, que era infatigable, cuando el gusto por el trabajo creció en mí”. Y creció de un modo tan fuerte que parecía que hubiese caído en un abismo que le había engullido. El día del entierro de su madre no pudo

seguir la procesión porque tenía que ir a su *motivo* y, sin embargo, nadie la había amado ni la había llorado más que él. Una noche le hablé sobre *Le chef-d'oeuvre inconnu* y sobre Frenhofer, el héroe del drama de Balzac. Se levantó de la mesa, se paró delante de mí y, dándose con el dedo índice en el pecho, admitió repitiendo el gesto y sin decir una palabra que era él el personaje de la novela. Estaba tan emocionado que los ojos se le llenaron de lágrimas. Alguien que había vivido antes, pero de alma profética, le había comprendido. ¡Ah, qué enorme distancia entre el Frenhofer inmobilizado por su propio genio y el Claude inmobilizado por su falta de talento que Zola quiso ver en él! Cuando escribí más tarde sobre Cézanne para *L'Occident*,<sup>3</sup> usé como epígrafe la siguiente frase, que le resume bien y le identifica con el héroe de Balzac: “Frenhofer es un hombre apasionado por nuestro arte que ve más alto y más lejos que los otros pintores”.

Se puede decir que Cézanne fue la personificación de la pintura, pues no hubo un solo instante que no prefiriera estar con un pincel en la mano. En la mesa, paraba de comer constantemente para estudiar nuestros rostros bajo el efecto de la luz de la lámpara y de la sombra; los platos, las frutas, los vasos, todos los objetos que le rodeaban se convertían en tema de sus comentarios y de su reflexión. “¡Qué astuto era Chardin con su visera!”, exclamó. Después ponía el índice entre los ojos y balbuceaba: “¡Sí, ahora tengo una visión clara de los planos!”. ¡Los planos! Esa era su constante preocupación. “Gauguin nunca lo comprendió”, me insinuó. Su reproche también se dirigía a mí y reconocí que Cézanne tenía razón, no es posible lograr la belleza en la pintura si el plano se queda plano. Los objetos deben girar, alejarse, vivir. Esa es la magia de nuestro arte.

A las diez en punto acompañaba a mi viejo maestro hasta la calle Boulegon. Nos parábamos a conversar en las calles silenciosas alumbradas por la luna: “El planificador ha destruido la ciudad de Aix, tenemos que ir a verle sin demora, todo está desapareciendo. Con las aceras están arruinando la belleza de estas viejas ciudades; la mayor parte de las calles antiguas no tiene espacio para ellas. ¿Para qué quieren aceras en ciudades como esta? ¡Las necesitan dos o tres calles a lo sumo! Podrían dejar las demás como están, pero no, hay una manía de igualar, de alterar la armonía del pasado”. Montaba en cólera contra el planificador invisible, agitando su bastón, pero después se quedaba en silencio y me decía: “No hablemos más, estoy muy fatigado, debo ser razonable, quedarme en casa y trabajar, trabajar solamente”. Enfermo de diabetes, sufría frecuentemente de súbitas debilidades. Lo acompañaba hasta la puerta y entraba después de estrecharme la mano. De regreso por las calles desiertas, pensaba en su muerte. Lo veía demasia-

do viejo, demasiado fatigado. Me pareció que ya había pasado delante de mí la procesión; no había sino muy pocas personas y a pesar de mi deseo de estar allí, no había estado. Mi vida me había llevado a otro sitio. No me avisaron a tiempo... Eso es lo que ocurrió hace casi un año. Cuando llegaba a casa estaba lleno de tristes pensamientos: una vida entera consagrada, con seriedad y con sabiduría, a la más noble aspiración del hombre civilizado, el arte, y, sin embargo, solo recibiría la burla, el menosprecio, la fatiga, la insatisfacción y la muerte. Sin duda, la gloria llegará un día, tarde, disputada, centrada en el esfuerzo constante de esa inteligencia superior; pero será una gloria que los especuladores confundirán abominablemente, que la crítica, hasta ese momento muda y después interesada y venal, deformará. Frente a tanta tristeza y tanto vacío una esperanza me vino, como una caricia, a despertar el corazón: Cézanne era creyente. Sin duda encontraría en un mundo mejor la recompensa por una vida dedicada con la sublime abnegación de un mártir.

IV. PASEOS Y AVENTURAS DIVERSAS. Mientras pintaba la naturaleza muerta que me había preparado en el estudio de las afueras de la ciudad, Cézanne venía a menudo a conversar conmigo sobre los grandes maestros del arte. Tenía los libros de Charles Blanc sobre las escuelas española y flamenca y los hojeaba con frecuencia. Desgraciadamente esas obras son bastante mediocres y las reproducciones no pueden ser peores. El editor y el autor no comprendieron la necesidad de contratar verdaderos artistas para copiar y grabar las obras maestras que querían reproducir; pero aquí, en Francia, como en todas partes, el espíritu de la ganancia ha superado al espíritu de la verdad. Me sentía ultrajado por la deformación grotesca que esos grabados sobre madera habían hecho de los cuadros de los maestros. Casi nada era reconocible. Cézanne, que había visto lo que había en el Louvre, pero desconocía la mayoría de los originales, confiaba en la fidelidad de esas copias y las admiraba. Comprendí que tomaba como verdaderos ciertos defectos que se debían únicamente a los grabadores o a los copistas. Le di mi opinión, pero no pareció convencido. Amaba mucho el Louvre, pero lo que veía en esas imágenes era, sobre todo, la ingenuidad y el color. La ingenuidad, aunque fuera producto de la ignorancia, le seducía demasiado. Además, había pasado su juventud hojeando el *Magasin Pittoresque*, y muchas veces se entretuvo copiando sus imágenes. Una noche me pidió que fuera a su dormitorio para que viera un volumen que tenía un grabado de un tal Van Ostade,<sup>4</sup> que, según él, era el ideal de los deseos. Lo que vi de bello en ese cuarto fue una acuarela de flores de Delacroix, que había adquirido

<sup>3</sup> Véase el número de julio de 1904.

<sup>4</sup> También me habló bastante de los hermanos Le Nain.

de Vollard después de la venta de la colección de Chocquet. Siempre la había admirado en la casa de su amigo el coleccionista, y había extraído de ella buenas lecciones de armonía. Tenía mucho cuidado con esa acuarela: la había enmarcado y, para evitar la decoloración que produce la luz, la tenía virada contra la pared, al alcance de la mano. Su dormitorio era muy simple, grande y claro, la cama estaba en una alcoba y un crucifijo colgaba justo en el medio de la pared de la alcoba.

Como en el estudio, tenía una nueva reimpresión del tratado sobre anatomía de la Académie des Beaux-Arts que Tortebat hizo durante el reinado de Louis XIV, y cuyas planchas provienen, según dicen unos, de Tiziano, y según otros, presuntamente, de Jean de Calcar. Hablamos sobre los maestros de la anatomía. En esa ciencia, Cézanne estaba poco versado. Lucas Signorelli siempre le había llamado la atención, aunque más por una cuestión de estilo que por sus estudios de los músculos. Era precisamente la anatomía lo que le desconcertaba en sus obras imaginativas, pues no aprendió sobre la figura humana por medio del estudio o dibujando a partir de un modelo. El que quiera llegar a ser un maestro en esa disciplina no puede dejar de aprender. El único pintor actual que conozco que puede construir figuras a escala natural sin modelos y en todos los movimientos posibles es Louis Anquetin, y lo puede hacer porque ha estudiado pacientemente la naturaleza humana, ha diseccionado cuidadosamente durante mucho tiempo y ha aprendido las inserciones y las articulaciones musculares. En la actualidad, los pintores han llegado a ser tan perezosos que fomentan su propia debilidad al ignorar esa parte importante de su arte, y tratan la anatomía como un ejercicio, substituyendo con la habilidad manual y el truco del escamoteo un conocimiento que podría hacer perdurar sus obras.

Cézanne pasó su juventud entre la negligencia y la literatura. Es cierto que pintó mucho en esa época, pero nunca con seguridad, pues trataba de encontrarse a sí mismo a través de Courbet y Manet. Realmente admiro los cuadros que he visto de ese período, que ya son obras de un verdadero pintor. Pero encuentro que, a menudo, la sobrecarga del empaste satura la forma que, lejos de la nobleza que alcanzaría con posterioridad, se llena de relieves de un modo tan excesivo como acostumbraba Daumier. Hace algún tiempo, vi en la boutique de *père* Tanguy, el marchante de colores de la calle Clauzel, *La femme nue couchée*, que, aunque más bien fea, es una obra magistral, pues la fealdad misma impone esa grandeza incomprendible que hizo decir a Baudelaire:

*Los encantos del horror solo embriagan a los fuertes.*

En toda su extensión, esa mujer realmente inmensa, reclinada sobre una cama sin hacer, me hizo recordar a la *Géante* del poeta. Su figura resaltaba bajo la luz sobre el fondo gris de la pared donde una imagen ingenua había sido pegada. En primer plano brillaba un tejido rojo que había sido tirado sobre una rústica silla. También vi el *Portrait d'Achille Empereire*, un pintor amigo de Cézanne. Le pregunté varias veces a Cézanne sobre ese artista que parecía haber querido mucho y me mostró un hermoso dibujo académico que había hecho en la Académie Suisse: “Era un joven de gran talento”, me dijo, “y no desconocía el arte de los venecianos. Vi muchas veces cómo los igualaba. Recientemente, se vendió aquí el mobiliario de un café donde había dos de sus cuadros; pero no me enteré de la fecha de la venta. Los quería adquirir y lamento mucho haberlos perdido”. Hace mucho tiempo, *père* Tanguy me habló de Achille Empereire. Me contó su existencia miserable, pues solo recibía de su familia quince francos al mes y había resuelto el difícil problema de vivir en París a razón de cincuenta céntimos por día. Sin duda, la miseria le provocó la muerte, ya que murió de extenuación y de agotamiento, aún joven. En el retrato que le hizo mi viejo maestro, lo representa sentado, vestido con una bata, en un gran sillón. Sus manos delgadas cuelgan sobre el brazo del mueble; la bata entreabierta permite ver sus delgadas piernas apenas cubiertas por unos calzones; sus pies descansan sobre una rejuela. Cézanne lo pintó tal cual lucía después de tomar su baño matinal. Su cabeza, más grande de lo normal, es bella y expresiva y está adornada por largos cabellos. El bigote y la perilla adornan los labios y el mentón y los ojos muy grandes, con sus párpados pesados, están llenos de lasitud. Ese cuadro fue enviado al Salón, probablemente después de la guerra, y rechazado como la *La femme nue couchée*. Lo descubrí debajo de un montón de otras obras muy mediocres, en la boutique de Julien Tanguy, que me contó la historia. Debe de haberlo escondido de Cézanne, que venía a menudo a visitarlo, y que había decidido destruirlo. Eugène Boch, el artista belga especializado en paisajes de Borinage, lo tiene ahora en Monthyon, cerca de Meaux.

Cézanne quiso toda su vida ser aceptado en el Salón. Y sufrió toda su vida que le rechazaran. Hablaba muy a menudo de lo que pensaba hacer para el Salón de Bouguereau (no le importaba que ese comerciante ya hubiese muerto, para él nada había cambiado). Estaba pensando en una *Apothéose de Delacroix* y me mostró un boceto. Unos ángeles se llevan el cuerpo muerto del maestro del Romanticismo, uno lleva sus pinceles y otro su paleta. En la parte inferior del paisaje, se encuentra Pissarro, de pie delante de su caballo, pintando su motivo. A la derecha, se encuentra

Claude Monet, y en primer plano llega Cézanne, de espaldas, con el bastón en la mano, el morral al costado y un gran sombrero de Barbizón cubriendo su cabeza; a la izquierda, el señor Chocquet aplaude a los ángeles y en una esquina, un perro que aúlla (según Cézanne, un símbolo de la envidia) representa a la crítica. Me halagó al decirme que quería reemplazar al señor Chocquet conmigo. Hizo tomar incluso una fotografía de mí en la pose indicada. Pero murió sin poder terminar su obra.

No creo que debemos sentirnos muy mal al respecto, pues la composición no era muy original y el tiempo que le habría tomado realizarla no hubiera privado de las hermosas naturalezas muertas que son realmente su gloria. La imaginación de Cézanne era pobre, aunque tuviera un gran sentido de la composición. No sabía dibujar sin modelo, lo cual es un serio obstáculo para una creación válida.

Saqué el tema de mi uso de la fotografía. Cézanne no estaba, para mi gran sorpresa, en contra de que un pintor la usara; pero, en su caso, tenía que interpretar la reproducción exactamente igual que interpretaba la naturaleza. Había hecho algunos cuadros usando ese método y me los enseñó, pero no los recuerdo ahora.

Pronto nos fuimos del taller para ir *hacia el motivo*. Me llevó a una vista de Sainte-Victoire y comenzamos a hacer nuestros estudios, él a la acuarela y yo al óleo. Cuando regresábamos me llevó, para abreviar el pequeño final del camino, por un declive áspero y muy resbaladizo. Iba delante de mí y yo le seguía. En un momento dado, trastabilló y parecía que se iba a caer. Me moví inmediatamente para sostenerlo. Apenas le había tocado mi mano cuando montó en cólera, injuriándome y maltratándome, luego corrió adelante, mirando aprehensivamente hacia atrás de cuando en cuando, como si yo hubiese atentado contra su vida. No podía comprender aquella insólita conducta. En ese momento parecía desconfiar tanto de mí como muy pronto se declararía mi amigo. Yo estaba tan contrariado que no sabía qué hacer.

Conocía a mi maestro desde hacía muy poco tiempo e ignoraba todas las peculiaridades de su carácter. Como caminaba detrás y él iba cada vez más rápido, decidí no entrar al estudio si cerraba el portón. Continuaría hacia Aix, aunque tuviera que regresar por la mañana para darle una explicación. Él entró en casa, dejando el portón totalmente abierto, como una invitación para que entrara. Acepté la invitación y entré a mi estudio para dejar la caja de colores. Entonces oí como abría ruidosamente la puerta de su estudio y después unos pasos precipitados que sacudían la escalera. De súbito, se apareció frente a mí con los ojos desorbitados. “Le ruego que me disculpe, lo único que quería era evitar que se cayera”. Me maldijo

terriblemente y me asustó con su mirada temible, después explotó: “Nadie me puede tocar... Nadie me clavará sus garras. ¡Nunca! ¡Nunca!”. Traté de explicarle que mi gesto había sido cordial y respetuoso, que todo lo que había tratado de hacer era evitar que se cayera. Fue en vano. Me maldijo y subió a su estudio cerrando la puerta de un modo tan brusco que toda la casa se estremeció. Luego le oí repetir “Me clavará sus garras” un rato. Me fui del estudio de las afueras de la ciudad, decidido a no regresar, con el corazón apenado y muy enojado por este suceso imprevisto e imprevisible. Regresé a nuestra casa tan triste que no quise cenar. Iba a acostarme cuando alguien tocó a la puerta. Era Cézanne, venía a preguntar cómo seguía de mi dolor de oído (hacía varios días que tenía dolor de oído). Se mostró muy amistoso y parecía que se había olvidado de lo que había ocurrido unas cuantas horas antes. Yo estaba tan enojado que no pude dormir en toda la noche. Por la mañana, mientras él estaba ausente de su casa en Aix, fui a ver a la señora Brémond. Le conté lo sucedido y mi gran pesar de que Cézanne hubiese interpretado mi gesto como una falta de respeto. “No dejó de elogiarle en toda la tarde”, me dijo ella; “sin embargo, no debería sorprenderle, no resiste que le toquen. Muchas veces le he visto reaccionar así con el señor Gasquet, un poeta que solía visitarlo con frecuencia. Incluso yo misma, estoy bajo órdenes estrictas de pasar por su lado sin tocarle, ni rozarle siquiera con mi falda”.

Cuando le expresé mi intención de dejar el estudio de las afueras de la ciudad, ella me dijo: “No haría bien, le causaría mucho dolor; desde ayer no ha cesado de decirme lo agradable que le resulta su compañía; usted ha sido la única persona con la que él se ha podido entender”. A las once, regresé a la casa de Cézanne en la ciudad. Estaba almorzando. Le dije a la señora Brémond desde abajo de la escalera: “Pregúntele al señor Cézanne si desea recibirme”. Pero antes de que ella le preguntara, él ya había reconocido mi voz y exclamó: “¡Suba, suba, Émile Bernard!”, y se levantó de la mesa para recibirme. Me abstuve, como en la noche anterior, de mencionar lo que había sucedido, pero él me dijo: “No le preste atención, son cosas que me ocurren a mi pesar; desde hace mucho tiempo no resisto que me toquen”. Luego pasó a contarme una maldad que había sufrido de niño y que no había podido olvidar: “Yo bajaba tranquilamente una escalera, cuando un chico se

*Apenas le había tocado mi mano cuando montó en cólera, injuriándome y maltratándome, como si yo hubiese atentado contra su vida*

deslizó por la baranda a toda velocidad y me dio tal patada en el trasero que me caí. El imprevisto e inesperado golpe me afectó tan fuertemente que después de tantos años vivo obsesionado con que pueda volver a suceder, hasta el punto que no resisto el contacto o el roce de nadie”. Conversamos de diversas cosas y naturalmente sobre nuestro arte, pues me invitó a caminar hasta el Château noir, un lugar que me había parecido sumamente bello en sus estudios.

Una tarde soleada, me vino a recoger en un coche que alquilaba anualmente para poder llegar, en caso de que estuviera fatigado, a su motivo o a su estudio de las afueras de la ciudad. Partimos alegremente a través de una ruta que me pareció cada vez más admirable. Al final había un bosque de abetos. Me pidió que me bajara para ver mejor el lugar y explorarlo juntos. A pesar de su edad, era extremadamente ágil para caminar entre las piedras. Me cuidé mucho de no ayudarlo. Cuando se encontraba en una situación difícil, se ponía en cuatro patas y gateaba mientras hablaba. “Rosa Bonheur fue una mujer sagrada”, me dijo. “Sabía cómo dedicarle toda su vida a la pintura”. Ese fue el preámbulo para un discurso sobre las pintoras que se preocupan más por el amor que por el arte. Cézanne trató de persuadirme de que me quedara más tiempo en Aix para que pintase con él en ese lugar. Me mostró una *masía* que podía alquilar para guardar mi equipaje. El lugar era verdaderamente sorprendente por su carácter agreste, pero no podía quedarme, tenía que instalar a los míos definitivamente. Cuando regresábamos, me habló de Baudelaire. Recitó *La Charogne* sin equivocarse. Prefería Baudelaire a Hugo, cuya redundancia y grandilocuencia no soportaba. “Llego hasta sus *Contemplations*”, me dijo. “La ampulosidad de *La Légende des siècles* me cansa y, en cuanto al resto, no me interesa leerlo”. Cézanne debe de haber pensado en Baudelaire cuando imaginó esas mujeres desnudas singulares, alargadas y delgadas en exceso, que se bañan o se refugian en el bosque. En el reverso de la *Apothéose de Delacroix* (el boceto del que he hablado) vi escrito los siguientes versos que son baudelarianos, aunque los haya escrito Cézanne:

Mira la joven mujer de caderas voluptuosas  
Que despliega en el medio de la pradera  
Su cuerpo flexible, espléndido plenamente;  
Ninguna serpiente es más flexible,  
Y el sol lanza complaciente  
Algunos rayos dorados sobre esta bella carne.

Al leer este poema no pude evitar acordarme de la gran *La grande femme nue couchée*, y esos versos deben de ser de ese tiempo. ¿No se encuentran en ellos el mismo color magnífico, la desentoladura del modelado y la magistral desaprensión, ese

lado romántico del carácter de mi viejo maestro que desafiaba a los burgueses?

V. NOS VAMOS DE AIX Y NO VEO A CÉZANNE HASTA EL AÑO SIGUIENTE. SU MUERTE. ¡Una paleta! Ese es el objeto más cautivador de la vida de un pintor.

Así estaba dispuesta la paleta de Cézanne cuando le visité en Aix:

LOS AMARILLOS  
Amarillo brillante  
Amarillo de Nápoles  
Amarillo de cromo  
Ocre Amarillo  
Tierra de Siena natural

LOS ROJOS  
Bermellón  
Ocre rojo  
Tierra de Siena tostada  
Laca de rubia  
Laca carmínea fina  
Laca tostada

LOS VERDES  
Verde Veronés  
Verde esmeralda  
Tierra verde

LOS AZULES  
Azul de cobalto  
Azul ultramar  
Azul de Prusia  
Negro de viña

Como es evidente, la colocación de los colores sigue el círculo cromático, hasta el punto de que desde, el blanco de plata, arriba, hasta la base, donde está el negro, pasa por una perfecta gradación de azules a verdes y de lacas a amarillos. Ese tipo de paleta reúne las ventajas de evitar las mezclas excesivas y contribuir al modelado de lo que se esté pintando, pues permite lograr las distinciones entre la luz y la sombra, es decir, facilita los contrastes vigorosos. No se encuentra nada similar entre los impresionistas, cuyas paletas llegan hasta el azul, excluyendo el poder del negro, lo que da como resultado una ausencia de calor en las sombras. Por supuesto, se puede lograr el modelado deseado, y verdadero, con el blanco y el negro solos, pero al precio de la ausencia de color. Si se añaden los tres colores primarios, es decir, el rojo, el azul y el amarillo, al blanco y el negro, es posible lograr una gama melódica, pero el gran número de alteraciones que se les haría a esos tres colores les haría perder frescura, y se perdería en intensidad y en resplandor lo que se ganaría en armonía y en intimidad. La paleta de Cézanne es,

por consiguiente, la verdadera paleta de un pintor, y la de un Rubens o de un Delacroix no debe de haber sido muy diferente. En cuanto a su uso, mi viejo maestro era sumamente cuidadoso. En la naturaleza muerta que hice en su estudio decidí acatar en lo más posible su voluntad para poder conocer su método. Me recomendó que comenzara muy ligeramente y con tonos casi neutrales. A continuación, me dijo, podía usar toda la gama controlando, en lo más posible, la saturación. Como le había dicho que desde los dieciocho años tenía el deseo de conocerle y ser su discípulo para seguirle, me dijo que realmente necesitaba a un continuador pues, en lo que a él concernía, consideraba que apenas había abierto el camino. “Estoy demasiado viejo, no he logrado alcanzar mi objetivo y ya no lograré alcanzarlo. Quedaré como un primitivo del camino que he descubierto”. Sabía que Cézanne estaba al tanto de sus continuadores pretenciosos que, en París, con pocas destrezas, lograban embaucar al público extranjero, sobre todo, de los alemanes. Sobre ellos me dijo: “No cuentan, son todos unos farsantes”. No me sorprendieron estas sabias palabras, pues sabía perfectamente que mi viejo maestro amaba su arte sobre todas las cosas y le preocupaba dejar una hilera de falsos discípulos que deformaran sus ideas.

Cézanne tenía una convicción tan absoluta en sus ideas que solía tener fuertes discusiones con su amigo Solari. “Una noche”, me contó la señora Brémond, “alguien me vino a buscar cuando me iba a acostar, pues había oído a gente gritando y golpeando la mesa en la casa de la calle Boulegon. Venga rápido, me dijo, que alguien quiere degollar al señor Cézanne. La ventana estaba abierta cuando llegué al frente de la casa y reconocí las voces del señor Solari y del señor Cézanne. Como ya sabía de las constantes disputas que sostenían los dos amigos, supe de inmediato que se trataba de una discusión sobre arte y no de un crimen. Tranquicé a las personas que se habían aglomerado en la calle y me fui a dormir”. Mi viejo maestro me habló de Solari y me mostró un busto que estaba al frente de la Universidad de Aix. Me causó muy mala impresión. Era una celebridad local y, por consiguiente, una simple mediocridad provincial. La pequeña ciudad de Aix, sin embargo, miraba a Cézanne como si fuera un “loco”; no es necesario decir que la École des Beaux-Arts estaba allí a la orden del día, y no podían verlo de otro modo. Cézanne odiaba tan profundamente el arte académico que tenía una forma muy peculiar de decir los “Bozards”, lo que, sin darse cuenta, revelaba su desprecio. Cualquiera persona que hubiera estudiado en ella era ante sus ojos un cretino incorregible. Había en el alma de mi viejo maestro una extrema desconfianza hacia ciertas personas y ciertas acciones humanas que contribuyó

*Sabía que Cézanne estaba al tanto de sus continuadores pretenciosos que, con pocas destrezas, lograban embaucar al público extranjero. Sobre ellos me dijo: “No cuentan, son todos unos farsantes”*

a acrecentar su misantropía. Un día me contó la siguiente historia: “Tenía un jardinero que había trabajado para mí algún tiempo; tenía dos hijas y cuando venía a arreglar mi jardín me hablaba de ellas. Fingía que me interesaba lo que me contaba, pues estaba interesado en él, que me parecía una buena persona. Ignoraba la edad de sus hijas, pero pensaba que eran muy jóvenes. Un día llegó a mi casa acompañado por dos magníficas criaturas de unos dieciocho a veinte años de edad y me las presentó diciéndome: Señor Cézanne, estas son mis hijas. No sabía cómo interpretar esa presentación, pero tengo que desconfiar de la gente, dado mi carácter sensible. Busqué en mis bolsillos la llave para abrir la casa y poder encerrarme, pero por una casualidad inexplicable la había olvidado en Aix. Como no quería hacer el ridículo, le pedí al jardinero que fuera hasta el leñero y me trajera un hacha. Cuando regresó con el hacha le pedí que forzara la puerta, la cual abrió con muy pocos golpes. Entonces entré a mi casa y subí corriendo a encerrarme en mi estudio”. Cézanne había resuelto no terminar su vida como un libertino, como sucedía con la mayoría de los viejos. Todos conocían su fortuna y él creía (con razón o sin ella) que la gente se le acercaba para seducirlo y explotarlo. Como vivía solo en Aix, aunque casado, pensaba que le tomaban como una presa fácil. Un día, cuando nos íbamos de la iglesia, me dijo: “¿Viste a la señora X., cómo estaba plantada delante de la pila, esperándome? Estaba con sus hijos. Es viuda. Puedo decirte por la expresión de su rostro lo que quería”. Todos esos relatos concluían con la misma expresión: “¡La vida es terrible!”. En realidad, era más tímido que un monje. En París, su mejor amigo había sido un zapatero: “Ese pobre hombre tenía una mujer indigna, que había tenido hijos en todas las esquinas con el primero que había aparecido. Él los aceptaba y los quería a todos sin el menor prejuicio, pues no le molestaba lo que hacía, con la excepción de las burlas que recibía de los borrachos. Redoblaba el trabajo para alimentar a todo el mundo. Yo le quería tanto que, cuando me mudé de la casa en donde vivía con mi amigo, le regalé todos mis cuadros”.

Su hermana, la señora Marie Cézanne, a quien no tuve el honor de conocer, estaba a cargo de sus asuntos. Administraba su hogar, le daba dinero para la semana y pagaba las cuentas de los proveedores. Hacía todo eso con la más devota afición y, como era una buena cristiana, ejer-

cía una excelente influencia moral sobre él. “Yo quiero confesarme”, me dijo Cézanne una noche, “y mi hermana me ha recomendado a un jesuita, que es un hombre superior”. Me habló largamente sobre eso y le animé a que regresara a la práctica de la fe. Tenía un poco de miedo, pues temía a las “garras”. “Los curas podrían clavarme las garras. Y eso es exactamente lo que no quiero”. Le persuadí de que eso era solamente un prejuicio y lo aceptó. Además, siempre podía liberarse. Por fin, fue a ver al cura jesuita en cuestión y regresó encantado. “Esa gente es realmente inteligente”, me dijo, “y lo comprende todo”. Algún tiempo después, creo que recibió los Santos Sacramentos. “¿Pintaría usted un Cristo para mí”, le pregunté a Cézanne, encantado de saber que era tan creyente. “No me atrevería jamás”, me respondió él. “En primer lugar, porque otros ya lo han hecho mucho mejor de lo que yo sería capaz y, además, porque sería una tarea muy difícil”.

En realidad, tenía bastantes proyectos por hacer y esa tarea se habría convertido en una abstracción para la cual no se sentía preparado. Habría muerto, supongo, sin haber intentado llevar a cabo esa propuesta. Nunca comprendí la respuesta de Cézanne. Yo creo, por mi parte, que un creyente no debería vacilar en poner sus pinceles al servicio de su fe y sobre todo de Dios.

Fuimos juntos al Museo de Aix a ver algunas pinturas de Granet y dos o tres salas de maestros de la antigüedad. Le gustaba la pintura de Granet, y era bastante indulgente con ese pintor más bien mediocre, tal vez por los recuerdos de su juventud. Me mostró *Le Martyre d'une Sainte* de Matteo Preti, conocido como el Calabrés, y extasiado me dijo: “Así era como yo soñaba la pintura”. Esta pintura vigorosa, española más que italiana, le producía un gran placer. Miramos nuevamente los retratos a la manera de Largillière, las composiciones de la escuela de Fontainebleau y una exquisita cabeza de un infante de Greuze.

Pero la fecha de nuestra partida de Aix se acercaba. Yo veía con desagrado disminuir los días que me quedaban con mi viejo maestro. No me atrevía a pedirle que posara para mí, así que fijé sus rasgos sobre una tela, y tomé, en su estudio, la noche antes de nuestra partida, dos fotografías de él. Parecía sentirse molesto por nuestra partida, pero hizo un dibujo de nosotros, me regaló un boceto para recordarme mi pose para la *Apothéose de Delacroix* (me pidió que le enviara otra fotografía de mí, pues la primera se había perdido) y me hizo prometerle que regresaría, para ir juntos a los abetales de Château Noir. Nos acompañó a la estación y esperó hasta que el tren saliera para regresar a su trabajo. Al perderlo de vista, los ojos se nos llenaron de lágrimas. ¿Volveríamos a verlo? Pensé en la soledad tan absoluta en que quedaba, pues nadie a su alrededor podía comprenderle, y

nosotros éramos, aparte de su familia, los únicos que le amábamos verdaderamente.

A continuación transcribo algunas de las cartas que recibí después de nuestra partida hasta noviembre de 1904, fecha en que salimos de viaje hacia Nápoles, sin poder pasar por Aix.

*Aix-en-Provence, 15 de abril de 1904*

Estimado Sr. Bernard:

Cuando reciba esta carta, probablemente ya haya recibido otra enviada desde Bélgica. Me han colmado de felicidad las expresiones de simpatía artística que me expresa en su carta.

Permítame repetirle lo que le dije cuando estaba aquí: trate la naturaleza por medio del cilindro, la esfera y el cono, colocados en perspectiva, de manera que cada lado de un objeto, o de un plano, se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas al horizonte dan amplitud a la sección de la naturaleza o, si le parece mejor, al espectáculo que el *Pater omnipotens aeterne Deus* expone ante nuestros ojos. Las líneas perpendiculares al horizonte dan profundidad. Ahora bien, la naturaleza existe para nosotros, los hombres, más en profundidad que en superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una cantidad suficiente de azules, para hacer sentir el espacio.

Permítame decirle que he observado de nuevo el estudio que hizo en la sala de abajo; es bueno. Creo que debe continuar por esa vía, justed sabe lo que se debe hacer y pronto le dará la espalda a los Gauguin y a los Van Gogh!

Hágale llegar mi agradecimiento a la señora Bernard por los buenos recuerdos que ha tenido a bien enviarle al signatario de esta carta, y un buen abrazo de *père* Goriot a sus hijos, todos mis respetos a su buena familia.

*Aix, 12 de mayo de 1904*

Querido Bernard:

Mi asiduidad al trabajo y mi avanzada edad es la causa por la cual no he podido contestarle antes.

Me pregunta sobre un número de cosas tan variadas en su última carta, todas, sin embargo, relacionadas con el arte, que no pude seguir su razonamiento.

Ya le he dicho lo mucho que me place el talento de Redon y que compartimos nuestro sentir y admiración por Delacroix. No sé si mi precaria salud me permitirá realizar jamás mi sueño de pintar su apoteosis.<sup>5</sup>

Procedo muy lentamente, la naturaleza se me revela de una forma muy compleja, y los progre-

<sup>5</sup> La *Apothéose de Delacroix*, de la que ya he hablado.

esos que me exige son incesantes. Un artista debe estudiar a su modelo, sentirlo muy estrechamente y encontrar una forma para expresarlo con distinción y fuerza.

El gusto es el mejor juez, pero es raro. El artista se dirige solo a un número muy limitado de individuos.

El artista debe desdeñar la opinión que no descanse sobre la observación inteligente del carácter. Debe temerle al espíritu literario que hace que a menudo el pintor se desvíe de su verdadera vía—el estudio concreto de la naturaleza— para perder el tiempo con las especulaciones intangibles.

*Le Louvre* es un buen libro de consulta, pero no debe ser más que un intermediario.

El estudio real y prodigioso que se debe emprender es el de la diversidad de la pintura de la naturaleza.

Le agradezco mucho el envío de su libro, espero para poder leerlo con la mente descansada.

Si lo juzga apropiado, envíele a Vollard lo que le pide.<sup>6</sup>

Cordialmente suyo.

Aix, 26 de mayo de 1904

Querido Bernard:

Concuerdo bastante con las ideas que va a desarrollar en su próximo artículo de *L'Occident*. Pero vuelvo a repetirle lo siguiente: el pintor debe consagrarse totalmente al estudio de la naturaleza y tratar de producir cuadros que sean una enseñanza.

Las conversaciones sobre el arte son casi siempre inútiles. El trabajo que hace progresar en el oficio es una compensación suficiente para la incompreensión que se recibe de los imbéciles. El literato se expresa con abstracciones, mientras el pintor concreta, a través del dibujo y el color, sus sensaciones y percepciones.

No se puede ser muy escrupuloso, ni muy sincero, ni muy sumiso ante la naturaleza. Se debe ser más o menos maestro de su modelo, y sobre todo de su medio de expresión. Penetrar en lo que se encuentre delante e insistir en expresarlo de la forma más lógica posible.

Un buen apretón de manos.

Pictor Paul Cézanne

Aix, 27 de junio de 1904

Querido Bernard:

He recibido su carta de... que he dejado en el campo. He tardado en contestarle pues estoy sufriendo de trastornos mentales que me impiden

evolucionar libremente. Todavía vivo bajo el efecto de las sensaciones y, a pesar de mi edad, sigo atado a la pintura. Hace buen tiempo y lo aprovecho para trabajar. Necesito hacer diez buenos estudios, que luego venderé caros, pues los coleccionistas están especulando con ellos. Ayer llegó una carta dirigida a mi hijo, que la señora Brémond ha conjeturado que debe ser suya; se la he remitido a la calle Duperré, número 16, París, IX. He escuchado que hace algunos días Vollard organizó una velada cultural que fue un gran banquete. Parece que todos los nuevos pintores asistieron, Maurice Denis, Vuillard, etc. Paul y Joachim Gasquet se reencontraron allí. Creo que lo mejor es que trabaje mucho. Usted es joven, pinte y venda.

¿Recuerda el hermoso pastel de Chardin, con sus anteojos y la visera para protegerse del sol? ¡Qué astuto era ese pintor! ¿Ha comprobado que al hacer coincidir con su nariz ese delgado plano transversal los valores se establecen mejor a la vista? Verifique lo que le digo y me dirá si estoy equivocado.

Aix, 25 de julio de 1904

Querido Bernard:

He recibido la *Revue Occidentale*.<sup>7</sup> Le agradezco mucho lo que ha escrito sobre mí.

Lamento que no podamos ponernos de acuerdo, pero no me interesa tener la razón en cuestiones teóricas, sino solamente acerca de la naturaleza. Ingres, a pesar de su *estyle* (como se pronuncia en Aix) y de sus admiradores, no es más que un pequeño pintor. Los más grandes, usted lo sabe mejor que yo, son los venecianos y los españoles.

Con respecto al progreso que se debe lograr, solo se requieren la naturaleza y un ojo educado en su contacto. Todo se vuelve concéntrico a través de la observación y del trabajo; lo que quiero decir es que, en una naranja, en una manzana, en una pelota o en una cabeza, hay un punto culminante y ese es siempre el punto, a pesar del terrible efecto de la luz, de la sombra y de las sensaciones cromáticas, que más cerca se encuentra de nuestro ojo. Los lados de un objeto fluyen hacia un lugar central del horizonte. Con un poco de temperamento se puede llegar a ser un buen pintor. Se puede llegar a hacer bien cualquier cosa sin tener que ser un gran armonista o colorista. Basta con tener un sentido del arte y es justo ese sentido el que, sin lugar a dudas, horroriza a la burguesía, puesto que han ideado las instituciones, las pensiones y los honores para los cretinos, los farsantes y los deshonestos. Nunca se convierta en un crítico de arte, persista en la pintura. Esa es la salvación.

Le estrecho cordialmente la mano. Su viejo camarada.

<sup>6</sup> Se trataba de la fotografía de Cézanne.

<sup>7</sup> L'Occident.

23 de diciembre de 1904

Recibí su amable carta fechada en Nápoles. No estoy de acuerdo con muchas de sus consideraciones estéticas. Pero apruebo su admiración por los más valiosos de los venecianos; celebramos a Tintoretto. Su necesidad de encontrar un punto de apoyo moral e intelectual en esas obras, que jamás serán superadas, le pone en constante sobre aviso, en busca incesante de los medios de interpretación, lo que le llevará seguramente a encontrarlos en la naturaleza. Y el día que los encuentre, puede estar seguro, redescubrirá, sin ningún esfuerzo, en la naturaleza, los medios empleados por los cuatro o cinco grandes maestros de Venecia.

Lo siguiente es indisputable. Estoy firmemente convencido de que es una sensación que se produce en nuestro órgano visual la que nos permite clasificar como luz, semitono o cuarto de tono, los planos representados por las sensaciones cromáticas (la luz no existe, por tanto, para el pintor). En tanto que vayamos forzosamente del negro al blanco, siendo la primera de estas abstracciones como un punto de apoyo para el ojo tanto como para el cerebro, nos atascaremos y nunca alcanzaremos la maestría ni el autodomínio. Durante este período (me repito un poco forzosamente), nos sentimos atraídos por las admirables obras que nos han llegado a través de los tiempos, pues en ellas encontramos un refugio, un sostén, como el que encuentra un bañista en una balsa. Todo lo que me dice en su carta es totalmente cierto. Espero poder verle pronto.

Espero haber respondido en lo más posible los puntos principales de su excelente carta y le ruego que le haga llegar mis saludos a..., etc. Y a usted, mi querido colega, le deseo un buen año nuevo y le estrecho la mano.

Decidimos que saldríamos de Nápoles por mar y navegaríamos hacia Marsella, con el fin de ver a Cézanne. Hablábamos mucho de él y queríamos visitarlo otra vez, que bien podría ser la última pues parecía agobiado por la enfermedad y por el calor, al que culpaba de sus trastornos mentales.

Nos echamos al mar una hermosa tarde de fines de marzo a bordo de un gran barco que venía de Grecia y que llevaba a mil pasajeros. Gozamos de buen tiempo hasta la noche, cuando, al girar alrededor de Córcega, dimos con un fuerte viento mistral y tuvimos que pasar una noche tan peligrosa como pavorosa. Cuando estábamos a la vista de Marsella, aunque el sol brillaba espléndidamente, el viento era tan fuerte que apenas pudimos distinguir algunas de las montañas. Todo se encontraba cubierto por un verdadero viento abrazador. Sobre nuestras cabezas, las cuerdas sonaban como los tubos de un órgano. No pudimos entrar al puerto y tuvimos que desembarcar en L'Estaque en chalupas. El viaje había sido tan azaroso que tuve que retrasar mi visita a Cézanne. Al día siguiente salí

bien temprano para Aix y sorprendí a Cézanne en su estudio de las afueras de la ciudad. Parecía feliz de verme (no le había dicho que venía) y me mostró sus últimos trabajos. Me puse muy contento al ver que en su estudio tenía colgado uno de los paisajes que había hecho el año anterior y que representaba una hermosa vista de Aix desde la pieza de abajo. La naturaleza muerta con los cráneos estaba clavada en una pared, abandonada. Me mostró las mujeres desnudas del año anterior; apenas había avanzado, a pesar del trabajo obstinado; varias habían cambiado de movimiento y las capas sucesivas habían espesado el color. Me preguntó por mi familia y después me dijo: "Paul y mi esposa están aquí. Almorzarás con nosotros, ¿no es así?". Parecía muy alegre de poder presentarme a su hijo, a quien siempre elogiaba. "Tiene todo lo que me falta a mí, es un hombre superior". Nos fuimos a la calle Boulegon. La señora Brémond estaba ocupada preparando el almuerzo. Paul Cézanne me presentó a su hijo y a la señora Cézanne. La comida fue muy alegre, Cézanne estaba muy locuaz. Le daba un gran placer ver a su hijo. Se interrumpía todo el tiempo para mirar a su hijo y exclamar: "Paul, ¡eres genial!". Sobre la una de la tarde, un coche rodó sobre la calle adormecida por el sol y la señora Brémond vino a anunciarnos que había llegado el simón para llevarlo "al motivo". "Estoy un poco fatigado, así que pedí el coche, pero ya que está aquí", me dijo, "no hay apuros". Hizo esperar al cochero. Cuando estábamos terminando de comer, decidió despedir al cochero y dijo que me acompañaría a Marsella a ver "al resto de la familia". Nos dirigimos al tren, en el cual, durante dos horas, bajo un calor tórrido, conversamos alegremente. Yo estaba encantado con el aire radiante de Cézanne, su buena apariencia y el abandono al que se entregaba. Habló de Puget: "Tengo entendido que tenía el *mistral* dentro de él. Sabía cómo darle vida al mármol". El fuerte viento que soplaba aquel día debe de haberle dado esa idea. "Hace bastante tiempo que no iba a Marsella", me dijo él. "Siempre estoy trabajando; pero hoy quiero saludar a la señora Bernard". Yo estaba muy preocupado de que, debido a su salud, fuera a sentirse mal. El viaje podía fatigarle mucho, pero insistió en hacerlo. Llegamos a Marsella bastante tarde. Cézanne besó la mano de mi esposa y sentó a los pequeños sobre sus rodillas. Más tarde, cuando se acercaba la hora de tomar nuestro tren para París, quiso acompañarnos hasta la estación. Con su hijo cuidando amablemente de nuestros hijos y velando sobre todas las cosas, llegamos a nuestro vagón. Entonces un silbido interrumpió nuestra conversación y yo me sentí muy triste. Un último apretón de manos y partimos, dejando a mi viejo maestro y a su hijo en la plataforma de la estación de Marsella. Ese fue nuestro último adiós.

A continuación transcribo varios fragmentos de algunas de las cartas que recibí después del segundo viaje a Aix.

[Sin fecha]

Querido Bernard:

Respondo sucintamente algunos puntos de su última carta. En efecto, como me dice, creo haber logrado algunos progresos en los últimos estudios que vio en mi casa. Me duele, sin embargo, constatar que los avances en la comprensión de la naturaleza que se logran desde el punto de vista del cuadro y en el desarrollo del medio de expresión vienen acompañados de la vejez y del debilitamiento del cuerpo.

Si los salones oficiales siguen siendo tan inferiores, la razón se encuentra en que no exponen sino obras con procedimientos más o menos gastados.

Sería mejor si incluyeran un poco más de emoción personal, de observación y de carácter. El Louvre es el libro con el que aprendemos a leer. No debemos, sin embargo, contentarnos con memorizar las bellas fórmulas de nuestros ilustres predecesores. Debemos salir a estudiar la naturaleza en todo su esplendor, tratar de captar su espíritu y tratar de expresarnos según nuestro temperamento personal. El tiempo y la reflexión modifican poco a poco la visión y al final logramos la comprensión.

Es imposible, debido a la temporada de lluvia, salir al exterior para poner en práctica estas teorías. Pero la perseverancia nos conduce a comprender los interiores como todo lo demás. Son solamente viejos desechos los que obstruyen nuestra inteligencia y es necesario sacudirlos.

Me comprenderá mejor cuando nos veamos de nuevo; el estudio modifica de tal modo nuestra visión que el humilde y colosal Pissarro parece justificado al proponer sus teorías anarquistas.

Dibuje, pero es el reflejo el que envuelve;<sup>8</sup> la luz, a través del reflejo general, es la envoltura.

Cordialmente suyo.

*Aix, 23 de octubre de 1905*

Querido Bernard:

Sus cartas me son valiosas por dos razones. La primera es puramente egoísta, pues me sacan de la monotonía que produce la búsqueda incesante de un solo y único fin, que me lleva, en los momentos de fatiga física, a una especie de agotamiento intelectual, y la segunda, porque me permite reiterarle, sin dudar demasiado, la obstinación

con la que busco la realización de esa parte de la naturaleza, que, cayendo sobre nuestros ojos, nos da el cuadro. Ahora bien, la tesis a desarrollar es —cualquiera que sea nuestro temperamento o poder en presencia de la naturaleza— la de dar la imagen que vemos, olvidándonos de todo lo que haya sucedido antes de nosotros. Creo que eso le permitiría al artista dar toda su personalidad, sea grande o pequeña.

Ahora bien, ya viejo, cerca de los setenta años, las sensaciones de color que dan la luz me causan abstracciones, que no me permiten cubrir el lienzo ni poder delimitar los objetos cuando los puntos de contacto son tenues y delicados, lo que da como resultado que mis imágenes o cuadros queden incompletos. Por otro lado, los planos caen unos sobre los otros, de ahí surge el neoimpresionismo que circunscribe los contornos con una línea negra, el cual es un defecto que debemos combatir con toda la fuerza. Ahora bien, la naturaleza una vez consultada nos da los medios para alcanzar este fin. Recuerdo bien que usted estaba en T., pero las dificultades de ubicarme en mi casa me fuerzan a ponerme enteramente a disposición de mi familia, que tiende a buscar su comodidad y se olvida un poco de mí. Así es la vida; a mi edad debería tener más experiencia y usarla para el bien común. Le debo la verdad en la pintura y se la diré.

Su viejo  
Paul Cézanne

*Aix, 21 de septiembre de 1906*

Querido Bernard:

Me encuentro en tal estado de trastornos mentales, tan atormentado, que temo que de un momento a otro perderé la razón. Después del terrible calor que sufrimos, una temperatura más clemente ha venido a calmar un poco nuestros espíritus, y realmente no ha venido muy pronto. Ahora me parece que veo mejor y que pienso más correctamente sobre la orientación de mis estudios. ¿Alcanzaré el fin que tanto he buscado? Espero que sí, pero mientras tanto, persiste en mí un vago estado de malestar que no desaparecerá hasta que no haya llegado a puerto, cuando pueda ver que alguna cosa se desarrolla mejor que en el pasado y, por tanto, se prueben las teorías, que son siempre fáciles de idear. Es únicamente encontrar la prueba de lo que uno piensa lo que presenta serios obstáculos. Por consiguiente, sigo estudiando.

Pero apenas he releído su carta y ya veo que siempre le contesto fuera de lugar. Tenga a bien disculparme por esto; la causa de ello es, como le he explicado, la constante preocupación con el fin que quiero alcanzar. Estudio siempre la naturale-

<sup>8</sup> Cézanne me confirmó aquí una idea que ya me había enfatizado en Aix.

*Cézanne sabía lo que estaba haciendo y hacía lo que deseaba hacer. No obstante, se deben separar sus obras más torpes, más extravagantes y a veces crudamente primitivas de las mejores*

za, pero me parece que progreso muy lentamente. Me gustaría tenerlo cerca de mí, pues la soledad siempre me pesa un poco. Estoy viejo, enfermo, y he decidido morir pintando, en lugar de hundirme en la senilidad degradante que amenaza a los viejos que se dejan dominar por pasiones que embrutece sus sentidos. Si tuviera el placer de encontrarme un día con usted, lo mejor que podríamos hacer sería conversar sobre todo esto en persona. Debe disculparme de que vuelva sin cesar al mismo punto, pero creo en el desarrollo lógico de todas las cosas que vemos y sentimos a través del estudio de la naturaleza, libre de las preocupaciones con los procedimientos, que no son más que simples medios para hacer sentir al público lo que sentimos y para ser aceptados. Los Grandes que nosotros admiramos no deben haber hecho otra cosa.

Un buen saludo de este terco macrobio que le estrecha cordialmente la mano.

Alrededor de un año después, me encontraba pintando en mi estudio de la calle Cortot, en Montmartre, cuando mi amigo Louis Lormel entró y me dijo: “Cézanne ha muerto. Lo acabo de leer en *Le Journal*”. Ocho días después de su entierro recibí la siguiente tarjeta:

*Se ruega su asistencia a las exequias de*  
PAUL CÉZANNE  
Fallecido en Aix en Provence,  
provisto de los sacramentos  
de nuestra Santa Madre Iglesia,  
el 23 de octubre de 1905, a la edad de 68 años

Supe, a través de Charles Guérin, que se cayó mientras trabajaba (ese había sido, como decía en su carta, su más firme deseo). A pesar de mi profundo dolor, me sentí feliz de corroborar que mi viejo maestro había muerto dentro de la fe; creí, por tanto, que debería pedir, en nombre de *La Rénovation Esthétique*, una misa seca para el reposo de su alma. Asistió la mayor parte de nuestros colaboradores, entre ellos el pintor Maurice Denis,<sup>9</sup> cuya presencia me causó un gran placer.

He narrado hasta aquí lo que recuerdo ahora de Paul Cézanne. Ya no está entre nosotros y nos deja una obra que, para él, no representaba todo su pensamiento y que para otros está inconclusa. A pesar del juicio tan severo de mi viejo maestro so-

bre su propia obra, a pesar de la apresurada acusación de los críticos y de los pintores de que se trata de una obra incompleta, pienso que diez o quince de las naturalezas muertas y paisajes *terminados* que nos ha legado son un monumento duradero, erigido con su trabajo, para su propia gloria. Hay en ellos un fondo sólido de bellas tonalidades, de materiales bien usados, de valores locales, una armonía singular y un ojo bien adiestrado para leer los cromatismos que él llamaba “sensaciones de color”. No debemos preocuparnos demasiado por sus bocetos, que, a fin de cuentas, *nunca expuso al público*. Aunque todo lo que provenga de un raro artista es interesante, no se le puede juzgar enteramente por sus trabajos inconclusos. Cézanne pintaba muy lentamente y con gran reflexión. Jamás dio una pincelada sin haberla pensado detenidamente. A pesar del aparente desequilibrio de sus lienzos, su solidez los hará perdurar. Cézanne sabía lo que estaba haciendo y hacía lo que deseaba hacer. No obstante, se deben separar sus obras más torpes, más extravagantes y a veces crudamente primitivas de las mejores. La aparente vulgaridad de la forma oculta a menudo su visión excepcional; si pintaba a un campesino, le representaba terriblemente; pero si no nos seduce por la forma, casi siempre tiene el poder para darles sensaciones refinadas a nuestras retinas. No le interesaba representar el espíritu de las cosas, sino el encanto de su color y de su materia, como logró sobre todo en las *naturalezas muertas*. Necesitaba tiempo para *desarrollar* y lo encontraba delante de los cráneos, de las frutas verdes o de las flores de papel. En este género nos dio lo mejor que podía crear. Esto no significa que se deban rechazar sus paisajes y sus figuras, pues he visto varios que son únicos por su sólida belleza; pero dudo que haya alguno entre ellos que no le falte alguna parte que no pudiera perfeccionar, por falta de tiempo, de un modelo o a causa de su enfermedad.

El defecto del que más se quejaba Cézanne era el de su visión. “Veo los planos superpuestos”, me decía, “y a veces me parece que las líneas rectas se caen”. Esos defectos, que yo creía negligencias voluntarias, él los consideraba debilidades y vicios de su visión. De ahí su preocupación constante por encontrar un medio para ver bien los valores. Él hablaba frecuentemente, como un posible remedio, de los anteojos y de la visera de Chardin, pero nunca trató de usarlos.

Me queda por hablar de las vergonzosas imitaciones que se han hecho de mi maestro, de las deformaciones cometidas en su nombre y de la total incompreensión de sus interesados imitadores. Aquellos que le comprenden deben ser alabados. Pero ¿cuántos somos? ¿Cuántos hemos decidido estudiar su obra y ver otras cosas que no sean las anomalías? Precisamente por eso se han puesto de moda las computeras ladeadas, las servilletas de

<sup>9</sup> Autor de un *Hommage à Cézanne*.

madera, los vasos al revés y las manzanas planas sobre fondos de flores. Algunos solo ven en Cézanne la brutalidad, la ignorancia, la torpeza, los tonos rucios, los desordenes de empastes y tratan de imitar desastrosamente esas ilusiones. Otros solo lo ven como un rebelde y sueñan en superarlo. Muy pocos, en fin, han reconocido su sabiduría, su lógica, su sentido de la armonía, la suavidad de su visión, su investigación de los planos y su firme deseo de *realizar* acercándose a la naturaleza, “pues es necesario la imitación e incluso un poco de *trompe l’oeil*”, me dijo, “pero eso no importa si hay arte”. Es evidente que si se hubiera comprendido a Cézanne, tendríamos hoy menos bodrios en las vitrinas de moda anunciándose como *el arte del porvenir*, cuando no son más que las sombras del presente, y habría más artistas verdaderos, humildes, sinceros, persuadidos de la inmensa dificultad de la tarea que se han asignado y que se consideran a sí mismos indignos de ella. Creo, por mi parte, que el resultado de la influencia de mi viejo maestro, si llega a ser descubierta, será un retorno a los Grandes del pasado, unidos por el amor a la verdad objetiva, y que su divisa será: “Debemos llegar a ser clásicos<sup>10</sup> de nuevo a través de la naturaleza”. Cézanne es el puente sobre el trasegado camino por el que el impresionismo retorna al Louvre y a la vida profunda.

*Traducción de Antonio Lastra y Raúl Miranda*

<sup>10</sup> ¡Clásicos! Una palabra que se usa hoy a diestra y siniestra. La quiero definir, al menos en este caso: “Clásico significa aquí algo que está en relación con la tradición”. Cézanne decía: “Imagínate a Poussin recuperado enteramente a partir de la naturaleza; eso es lo que entiendo por *clásico*”. Esto no quiere decir que haya que repudiar el romanticismo, sino reencontrar lo que los románticos sabían: las reglas sólidas de los grandes maestros. De cualquier modo, la regla que se tiene que seguir es la de observar la naturaleza más atentamente y comprender el clasicismo a través de ella y no por medio de recetas concebidas en el estudio. Pues si las *leyes* del arte son fecundas, las *recetas* concebidas en el estudio nacen muertas, y solo a través del contacto con la naturaleza y la constante observación de la naturaleza el artista llega a ser un creador.



# El idealismo reaccionario de Émile Bernard

Neil McWilliam

Neil F. McWilliam es Walter H. Annenberg Profesor en la Universidad de Duke. 'Émile Bernard's Reactionary Idealism' se publicó en *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde: Defining Modern & Traditional in France 1900-1960*, ed. by N. Adamson & T. Norris (2009). La Torre del Virrey agradece al autor su permiso para la traducción.

Para los historiadores del arte moderno, el pintor Émile Bernard (1868-1941) resulta una figura permanentemente desconcertante. Con su inclinación a valorar la originalidad por encima de cualquier otra cosa, encuentran en Bernard a un artista que repudió sus raíces vanguardistas y simbolistas, propias de la década de 1880, que adoptó ideales hostiles a la innovación estética y que persiguió una práctica pictórica inexcusablemente reaccionaria en su lenguaje formal e inspiración. Cuando abandonó Francia en 1893 para residir durante diez años en Egipto, Bernard abandonó a su vez su lugar en la historia del arte moderno francés. Con muy pocas excepciones, las obras que produjo entre los 25 años y su muerte en 1941, a la edad de 73 años (un corpus de unos mil lienzos), están absolutamente ausentes de las colecciones públicas y de los estudios monográficos de la pintura del siglo XX. A pesar de que su giro tradicionalista impulsa un arte que tiene un eco limitado en la sensibilidad cultural de hoy en día, su trayectoria plantea una importante pregunta que supone un reto: ¿por qué desarrolló Bernard un estilo y una filosofía tan irreductiblemente hostiles a las innovaciones formales en las que él mismo había desempeñado un papel decisivo en los años cercanos a 1888? El pintor que la historia del arte ha elegido para recordar es definido precisamente en estos términos, como el "Pionero del arte moderno" conmemorado en la importante retrospectiva organizada por el Museo Van Gogh en Amsterdam en 1990.<sup>1</sup> El presente estudio pretende analizar al otro, al olvidado Bernard: el artista que luchó durante más de medio siglo contra el joven discípulo de Pont-Aven que una vez fue, al mismo tiempo que se quejaba amargamente de los críticos que rechazaban reconocer su papel fundamental en el de-

sarrollo de un estilo que fingía despreciar. El Émile Bernard que escribió a Emile Schuffenecker en 1920: "Así, querido amigo, menudo *mea culpa* debemos entonar cuando nos enfrentamos a todo aquello que en su día fomentamos... Fuimos nosotros los que vertimos el veneno que ha bebido esta época que tanto nos repugna".<sup>2</sup> El Bernard que se identifica con una tradición pictórica que había conseguido sus mayores éxitos durante el siglo XVI y que parecía haber sido eclipsada por los descubrimientos artísticos de una sociedad democrática, industrial, secular y moderna.

Magnífico y asombrosamente prolífico, Émile Bernard fue un artista, teórico, poeta y polemista de una energía aparentemente inacabable. Las ideas que defendía están lejos de aquellas que los historiadores de hoy en día generalmente identifican como propias de la corriente cultural de los primeros años del siglo XX. Son, sin embargo, representativas de una contracorriente cuyo discurso es mucho menos familiar, pero que representa una amplia reacción, tanto estética como política, contra las innovaciones culturales y sociales de la época.<sup>3</sup> Un análisis de la estética de Bernard debería animarnos, al menos, a revisar nuestras conclusiones sobre la topografía intelectual y artística de las primeras décadas del siglo pasado, y persuadirnos a investigar con más matices y complejidad los hitos ideológicos que marcaron el campo cultural de estos años. Bernard nos dirige hacia una cultura que ha sido esencialmente borrada por nuestra preocupación por el modernismo, un proceso que ha distorsionado los múltiples significados que podemos atribuir al fenómeno identificado como vanguardia, y ha reducido nuestra

<sup>1</sup> M. A. STEVENS et al., *Émile Bernard 1868-1941. A Pioneer of Modern Art*, Museo Van Gogh, Amsterdam y el Städtische Kunsthalle, Mannheim, 1990. De las 78 obras expuestas, solo ocho eran posteriores a 1893 y de ellas solo cuatro representaban totalmente la etapa "clásica" que siguió a la vuelta de Bernard a Francia en 1904. Esa misma etapa de 37 años de duración se menciona más de 900 veces en la obra de J.-J. LUTHI, *Émile Bernard. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris, 1982. Pocos de los estudios más recientes han tenido en cuenta la última etapa de la carrera de Bernard, si bien está el catálogo de la exposición de 1991 en la Fundación Mona Bismarck, Paris, *Émile Bernard, 1868-1941*, y el realizado por R. BELLINI, *Émile Bernard. Opere dal 1898 al 1938*, catálogo de la exhibición celebrada en la Galería Michelangelo de Bergamo en 2002. El presente ensayo se concentra en la evolución de Bernard antes de 1914, durante la cual su estética tradicionalista se define de manera fundamental.

<sup>2</sup> "Hélas, mon cher ami, quel *mea culpa* nous avons à faire devant tout ce que nous avons encouragé... C'est nous qui avons versé le poison que boit ce temps qui vous écoeure", Émile Bernard a Émile Schuffenecker, Marseille, 1920, en *Émile Bernard. Les Lettres d'un artiste* (N. McWILLIAM, Ed.), Dijon, 2012, no. 377.

<sup>3</sup> Para un análisis cultural más amplio, véase A. COMPAGNON, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, 2005, que excluye toda mención a corrientes antimodernas en estética visual y práctica pictórica.

percepción de estos casos de rechazo y resistencia contra la innovación artística a simples cuestiones de ignorancia y oscurantismo.<sup>4</sup>

Por muy desagradables que las posiciones críticas mantenidas por una figura como Bernard puedan parecer hoy, son ampliamente representativas de la reacción conservadora que marcó la cultura francesa hacia 1900 con la que los historiadores del arte habitualmente identifican el nacionalismo contemporáneo.<sup>5</sup> No obstante, como veremos en el caso de Bernard, el nacionalismo en sí es un concepto demasiado estrecho para esclarecer una ideología cultural cuyos elementos conservadores son en muchos sentidos hostiles a la idea de que la moderna nación-estado sea el elemento definitorio de una identidad colectiva. La resistencia de Bernard, enraizada en una estética que acogía elementos del simbolismo al perseguir una práctica y unos objetivos propios, es simplemente un caso del debate conducido en las páginas de periódicos católicos, realistas, nacionalistas y antirrepublicanos por artistas, escritores y críticos que se identificaban con una gama de posiciones bastante olvidadas hoy. Clasicistas, latinistas, naturalistas, partidarios de una *renaissance française* o de un renacimiento gótico, céltico o provenzal, defensores del *Patriarisme*, del *Impérialisme artistique français* o de la *Ligue pour la défense de la culture française*, todos comparten la sensación de estar pasando por una crisis que había minado la vitalidad moral, cívica y cultural de la nación.<sup>6</sup> Como veremos, Bernard participaba de una profunda antipatía por las instituciones de la Francia moderna que cimentaba la crítica cultural que practicaba y que le animaba a demandar una transformación que pusiera a la sociedad en las manos de una élite cultivada, apoyada por una iglesia católica reforzada y liberada de las ataduras de la democracia, el individualismo y la industria.

Bernard resumió su campaña contra la cultura moderna en una carta remitida a su madre desde El Cairo en Septiembre de 1899: “La meta que estoy persiguiendo ahora es esta: la renovación del arte moderno mediante el arte antiguo (*ancien*). Una vuelta a las tradiciones a través de la ciencia y a la naturaleza a través del arte. Mi meta es desinteresada, quiero salvar al arte de la destrucción demasiado general de nuestra época”.<sup>7</sup> Aunque, por su amplia diversidad y aparente vacilación, la obra de sus años en Egipto sugiere alguna indecisión sobre la dirección a seguir, está sin embar-

go claro que Bernard abandonó absolutamente la estética altamente estilizada y sin adornos de sus primeros años por un lenguaje pictórico que combinaba elementos naturalistas con un compromiso con el arte del pasado. Su evolución sucedió gradualmente, y fue salpicada de momentos de revelación en sus visitas a Italia y España que permitieron al artista enfrentarse directamente a obras de los grandes maestros y le animaron a volver a conectar con escuelas de arte de épocas pasadas. Al tiempo que sus ideas evolucionaban durante este periodo de exilio autoimpuesto, Bernard siguió una trayectoria que reconfiguró el novedoso y formal lenguaje de su obra temprana por medio del desarrollo del diálogo con la tradición, permaneciendo a la vez firmemente comprometido con una concepción espiritual del arte subyacente a su experimentación juvenil.

Durante los rompedores años asociados a Pont-Aven, Bernard había concebido un sistema estético y artístico que había puesto la síntesis en primer plano, no simplemente como una técnica pictórica sino también como una manera de ver el mundo y de dar una expresión material a su latente, aunque universal, significado. La representación de la realidad podía conseguirse de dos maneras. Frente a frente con la naturaleza, mantenía Bernard, el artista debía eliminar el detalle extrínseco y perseguir la esencia virtual, concebida en términos de formas rudimentarias y colores primarios. En el estudio, mantenía (en términos que recordaban la noción de Baudelaire de *art mnémotique*) que la memoria proveía de un valioso filtro, revelando a través de la retrospectiva tranquila la resonancia simbólica de la naturaleza recordada.<sup>8</sup> Estos procesos envuelven al artista en una forma de ejercicio espiritual, cuyo resultado está involucrado en la materialidad de la superficie pintada e integrado en su significado.

Como ejemplifica una obra temprana, *Le Pouldu* (c. 1886-90, Ackland Museum of Art, Chapel Hill, N. C.),<sup>9</sup> el estilo sintético de Bernard quiere representar el significado esencial de la naturaleza que queda normalmente oscurecido por la preocupación de los artistas figurativos por dar cuenta de una escena en sus más variados detalles. La pérdida de importancia del espacio y de la forma se minimizan por medio de la aplicación de áreas de color escasamente moduladas, mientras los objetos son descritos por medio de contornos rudimentarios que transmiten una sensación básica de masa sacrificando cualquier apreciación matizada de textura y volumen. Así como la individualidad de la figura principal se abandona a favor de una impassibilidad casi totémica, el cielo y el océano se abstraen en equivalentes jeroglíficos de sus formas naturales. Esta simplificación radical fue concebida por Bernard para proporcionar los fundamentos de lo que más tarde describirá como

*En el estudio mantenía que la memoria proveía de un valioso filtro, revelando a través de la retrospectiva tranquila la resonancia simbólica de la naturaleza recordada*

<sup>4</sup> Entre otras notables excepciones. Véase M. ANTILFF, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, 1993.

<sup>5</sup> Ver, por ejemplo, J. D. HERBERT, *Fauve Painting: The Making of a Cultural Politics*, New Haven, 1992; D. COTTINGTON, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven, 1998.

<sup>6</sup> Para un detallado examen de estas corrientes que proliferaban, muchas veces de manera efímera, véase F. PARMENTIER, *La Littérature et l'époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Paris, 1914. Véase también M. DÉCAUDIN, *La Crise des valeurs symbolistes*, Paris, 1960; M. TISON-BRAUN, *La Crise de l'humanisme. Le Conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne. Tome 1 1890-1914*, Paris, 1958, pp. 93-279; R. GRIFFITHS, *The Reactionary Revolution: The Catholic Revival in French Literature 1870-1914*, London, 1965; H. SERRY, *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, 2004.

<sup>7</sup> “Le but que je poursuis est désormais celui-ci: rénovation de l'art moderne par l'art ancien. Retour aux traditions par la science et à la nature par l'art. Mon but est désintéressé, je veux sauver l'art du trop général englobement de notre temps”, Émile Bernard a su madre, Cairo, 25 September 1899, *Émile Bernard. Les Lettres d'un artiste*, no. 241.

<sup>8</sup> Véase É. BERNARD, ‘Notes inédites sur le Symbolisme’, en *Émile Bernard*, Musée des beaux-arts, Lille, 1967, pp. 7-10.

<sup>9</sup> Número 17 en J.-J. LUTHI, *Émile Bernard. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. La fecha de Luthi de 1886 parece poco plausible, y el Museo Ackland, de manera más cauta, propone “c. 1890”.

un “nuevo arte espiritual”,<sup>10</sup> un estilo tan directo e ingenuo que podría servir como idioma universal para expresar la religiosa armonía inherente al mundo de la naturaleza. El deshacerse de la apariencia contingente para llegar a la esencia ontológica se convierte en un imperativo sagrado que se consigue por medios esencialmente formales.

Este proceso proporcionó el marco teórico y procedimental del primer encuentro serio de Bernard con el arte del pasado, animándole a acentuar más aún la simplicidad icónica de su estilo por medios que luego rechazaría por ser incompatibles con la fundamental preocupación del arte por la belleza sensual. Fue en 1893, durante una visita de dos meses a Roma, Génova, Pisa y Florencia, cuando Bernard reaccionó por primera vez poderosamente ante el trabajo de los maestros renacentistas, pero en ese momento era el hieratismo de los primitivos lo que le atraía, y su influencia es evidente en los frescos que pintó ese año en la isla griega de Samos (fig. 1, *Triunfo de la Virgen María*, Samos; destruido) y tras su llegada a Egipto. De manera similar, en una serie de artículos publicados en *Le Mercure de France* en 1895, Bernard identificaba una tradición hierática originada en el antiguo Egipto y que floreció posteriormente en las catacumbas de Roma, en Bizancio, y en la Toscana del *Quattrocento*. De acuerdo con una lógica proveniente de su experimentación formal en los años que rondan 1888, Bernard elogiaba lo que le parecía “la simplicidad sublime” de este arte, cuyas cualidades sintéticas revelaban la armonía de la creación divina.<sup>11</sup>

Llama la atención, particularmente a la luz de la trayectoria posterior de Bernard, la vigorosa crítica de la antigüedad grecorromana que su compromiso con el hieratismo y la simplicidad implicaba. Esta tradición, que posteriormente se convertiría en una de las piedras de toque de una estética inspirada en la belleza y en el ideal, fue rechazada en 1895 por sus “seducciones satánicas”, por ser la obra de artistas “arrogantes y mentirosos” para los que el arte “(era) nada más que una fachada”.<sup>12</sup> Quince años antes de elogiar la sensualidad (*volupté*) como algo esencial al arte, y casi una década antes de glorificar a Fidias, junto con Miguel Ángel, como una de “las dos cumbres de la verdadera estética”, gracias a su “elevación de la forma a lo divino”,<sup>13</sup> Bernard rechazó los atractivos de lo ideal para alinearse con una tradición hierática para la cual la idea (*l'idée*), específicamente la idea de lo divino, representaba la meta de la creación artística.

De acuerdo con sus memorias, fue una visita a Nápoles en 1896 lo que resultó vital para descubrir nuevas posibilidades, a través de la lección de que “la forma no se espiritualiza deformándola, y la belleza plástica es la única espiritualidad posible”.<sup>14</sup> Esta idea maduró en 1900 y en 1903, durante dos visitas a Venecia, donde a Bernard le



Fig. 1, *Triunfo de la Vierge*.

<sup>10</sup> “Nouvel art spiritueliste”, É. BERNARD, ‘Notes inédites sur le symbolisme’, en Palais des beaux-arts, Lille, 1967: *Émile Bernard 1868-1941. Peintures, dessins, gravures*, p. 7. Evidencia interna indica que este texto fue escrito después de 1914.

<sup>11</sup> É. BERNARD, ‘Ce que c’est que l’art mystique’ (*Mercure de France*, enero de 1895), en *Émile Bernard. Propos sur l’art* (A. RIVIÈRE, Ed.), vol. 2, 1994, p. 27.

<sup>12</sup> “Sataniques séductions”, É. BERNARD, ‘Les Ateliers’ (*Mercure de France*, febrero de 1895), p. 44; “orgueilleux et menteurs”, ‘La Passion de l’art’ (*Mercure de France*, septiembre de 1895), p. 61; “n’est qu’une surface”, ‘Ce que c’est que l’art mystique’, p. 23.

<sup>13</sup> É. BERNARD, ‘Le Vice et la volupté dans l’art’, *La Rénovation esthétique*, vol. 8, no. 5 (marzo de 1909), pp. 236-42; ‘Deux sommets de l’esthétique véritable’; ‘élévation de la forme jusqu’au divin’, ‘L’Esthétique et les esthétiques’, vol. 2, 3 (enero de 1906), p. 149.

<sup>14</sup> “Que ce n’est pas spiritualiser la forme que de la déformer, que le beau plastique est la seule spiritualité possible”, É. BERNARD, *L’Aventure de ma vie*, Bibliothèque centrale des musées nationaux, Musée du Louvre, Ms 374 (1, 4), f. 139.

impresionó la particular tradición colorista ejemplificada por Ticiano, Veronese y Tintoretto, un pintor por el cual manifestó un especial aprecio. Con su élite patricia y su sensualidad pictórica, Venecia representaba un ideal tanto social como cultural para Bernard, como recoge el tono efusivo de un panegírico que publicó en Egipto en 1903: “En un lugar del mundo se ha conseguido un modelo de la felicidad que el arte y la vida pueden dar al hombre a través del sueño, y ese lugar es Venecia”.<sup>15</sup> Si “Venecia sigue siendo el marco de tiempos mejores, tiempos de buen gusto, de las artes, de la verdadera vida, la única que vale la pena,” era Tintoretto sobre todo el que personificaba la belleza formal del “lirismo pictórico” que Bernard pensaba que había alcanzado su apogeo durante el siglo XVI. Para el artista francés, es en el “Milagro de San Marcos” de 1548 en el que Tintoretto se reveló más sublime, alcanzando una armonía única de intelecto e imaginación, concretada en “visiones de lo Extraordinario” que compensaban las deficiencias técnicas del veneciano. Antes del “Milagro”, a Bernard le impactó sobre todo la renuncia de Tintoretto a las restricciones naturalistas, un descubrimiento que le estimuló a plasmar las deficiencias de la pintura moderna:

15 “Il s'est réalisé sur un point du monde un modèle de ce que l'art mêlé à la vie peut donner de joie à l'homme par le rêve, et ce point c'est Venise”, É. BERNARD, ‘Sur Venise’, *La Nouvelle Revue d'Égypte*, IV, 9 (septiembre de 1903), p. 335.

16 “C'est la plus belle page de la couleur impossible et fastueuse, de mouvements vivants, de groupes stylisés, d'énormes proportions, de gigantesques figures, de lumière étrange, de costumes bizarres et d'exécution lyrique qu'on puisse voir... La nature semble fade à qui vient de boire à la coupe de cette vivifiante liqueur cérébrale; et certes ni nos impressionnistes, ni nos néos, ni nos new-style ne pourront comprendre le dérèglement anti-nature d'une telle conception d'un tel tableau. Pourtant c'est là ce que la peinture a peut-être donné de plus fort pour les yeux, l'esprit et l'imagination”, p. 342.

17 *Ibid.*, p. 345.

18 Véanse, por ejemplo, los comentarios a Schuffenecker en la carta de 10 de Agosto de 1891, *Émile Bernard. Les Lettres d'un artiste*, no. 78.

19 “Les écailles me tombèrent des yeux. Je compris que seulement en cette école on avait tiré des couleurs toute la beauté dont elles sont susceptibles. Ailleurs on a peint pour représenter les choses; mais à Venise on a peint pour faire de la peinture une image transfiguratrice, une sorte de musique fixée dans l'harmonie des tons”, *L'Aventure*, p. 162.

Es la más bella página de color imposible y lujurioso, de movimientos vívidos, de grupos estilizados, de enormes proporciones, de figuras gigantes, de luz extraña, de vestidos insólitos y de ejecución lírica que se pueda ver... La naturaleza les parece insípida a quien acaba de beber de la copa de este vivificante licor cerebral, y ciertamente nuestros impresionistas, nuestros neos, y nuestros seguidores del *new-style* serán incapaces de entender el desorden antinatural que se encuentra detrás de la concepción de una obra como esta. Sin embargo, es quizás esto lo más fuerte que para los ojos, el espíritu y la imaginación, ha dado la pintura.<sup>16</sup>

Bernard considera a Tintoretto un ejemplo por cuanto su obra sobrepasa la naturaleza, basándose en la interpretación de que el “arte es sobre todo una concepción”.<sup>17</sup> Esta lección resultó esencial para Bernard, ya que le abrió el camino de una teoría antinaturalista de la pintura enraizada en principios distintos de los ideales igualmente antinaturalistas que están a la base del simbolismo del que formó parte alrededor de 1880. La esquematización de la naturaleza, que Bernard practicó al comienzo de su carrera, buscaba depurar el color y la forma con el fin de subrayar *l'idée* abstracta que inspira la obra.<sup>18</sup> Bernard elogia el arte veneciano, particularmente la obra de Tintoretto, por su aparente descubrimiento de que el arte, más que un medio de representar la realidad de acuer-

do con las leyes de la naturaleza, es un sistema autosuficiente, gobernado por sus propias leyes, cuyo objetivo esencial es alcanzar la belleza formal. Como el Simbolismo, la pintura veneciana supera así la naturaleza, pero los medios que emplea son antitéticos, dado que los italianos aspiran a transfigurar la naturaleza elevándola a un ideal compartido, más que hacia una visión sintética que dependa de la subjetividad individual del artista. En sus memorias, Bernard describe su descubrimiento de la pintura veneciana como una revelación: “Cayó la venda de mis ojos. Comprendí que solo esa escuela había extraído toda la belleza posible de los colores. En otros lugares, se pintaba para representar las cosas: pero en Venecia se pintaba para hacer de la pintura una imagen transfigurativa, una especie de música fijada en la armonía de los tonos”.<sup>19</sup>

La admiración de Bernard por el arte veneciano le facilitó una base teórica que respondía a su rechazo de la noción simbolista de *l'idée*, descartada como esencialmente subjetiva y por tanto inadecuada como fundamento conceptual de una cultura validada por un criterio absoluto, respetado por todos. Como expuso estupendamente el poeta y crítico Albert Aurier en su artículo-manifiesto *Le Symbolisme en peinture - Paul Gauguin*, la noción de *l'idée* había sido originalmente asociada a un estilo y un grupo de artistas con los que a Bernard se le identificaba plenamente, y su amargura ante lo que consideraba un robo de sus propias teorías contribuyó, sin duda, a la revisión de estas mismas ideas que acometió mientras estuvo ausente de Francia. Bernard fue equiparando progresivamente *l'idée* con la dañina influencia de los intelectuales racionalistas a los que culpaba de la decadencia de la sociedad contemporánea. Como se defendía en esos círculos, así *l'idée* se convirtió a los ojos de Bernard en un sinónimo de la anarquía de una cultura que se resistía a la autoridad de la tradición.

Si el arte veneciano proporcionó a Bernard un ideal de belleza más satisfactorio que *l'idée* abstracta de la estética simbolista, también descubrió en sus recursos formales una sensualidad que vigorizaba y sobrepasaba la naturaleza tal y como se percibe normalmente. Con este logro, los venecianos ponían de manifiesto las deficiencias materiales de las escuelas artísticas que sucedieron al Renacimiento sin asimilar las lecciones que este les había legado. Para Bernard, la decadencia del arte moderno vino tras la consolidación gradual del naturalismo, que mostraba una equivocación fundamental respecto a los objetivos esenciales de la representación. Desde el principio, había hecho visible su enfado con las corrientes naturalistas, tanto con las asociadas con el impresionismo como con las corrientes artísticas más establecidas en el Salon, y su

rechazo había sido decisivo en el desarrollo que el estilo sintético experimentó durante esos años. Tras su visita a Nápoles en 1896, Bernard resaltó el contraste entre maestros como Miguel Ángel y Leonardo cuyo “arte únicamente tomaba prestadas de la naturaleza las leyes de la armonía y de la belleza”, y sus seguidores, que equivocadamente consideraban la naturaleza como la última referencia para la obra de arte:

Del vuelo sublime de los genios... parece ser que los humanos, deslumbrados, se asustaron; lo que siguió fue digno de la noche. La enseñanza divina de las obras de arte puras fue gradualmente abandonada, y la naturaleza fue glorificada por sí misma, en ella misma. Un vergonzoso panteísmo absorbe a Dios en la materia.

El objeto mató al estilo, expresión de la inteligencia creativa. La monería reemplazó al arte.<sup>20</sup>

Los venecianos impresionaron particularmente a Bernard por la riqueza y la variedad de su uso del color, su maestría con el *chiaroscuro* y la vivacidad de sus composiciones. Venecia representaba un momento privilegiado, ya que su arte transfiguraba lo real fusionando espíritu y materia, lo ideal y lo sensual, en un equilibrio simple y llanamente determinado por la persecución de la belleza. Bernard alaba a Tintoretto por ser un artista que se liberó de las convenciones superficiales del arte en su búsqueda de una belleza cuya coherencia es enteramente distinta de la de la naturaleza. En un escrito de 1904, comenta: “Este hombre tomó posesión del universo con sus ojos, y lo rehizo a su voluntad, en sus lienzos, como si realmente lo hubiera inventado él. Este poder tiene afinidades divinas”.<sup>21</sup> Bernard asociaba el supernaturalismo de Tintoretto y sus contemporáneos con las ambiciones antinaturalistas que él mismo había perseguido durante la fase sintética de los comienzos de su carrera: en sus memorias evoca la duradera influencia resultante de su descubrimiento de Venecia: “Desde ese momento sentí que mi arte iba a cambiar: me pareció que había tenido una (asombrosa) revelación”.<sup>22</sup>

Las consecuencias de esta revelación, y del amplio compromiso con la tradición que había explorado a lo largo de la década previa, se evidenciaron tras la vuelta de Bernard a Francia en 1904. En una maniobra que desconcertó a sus sempiternos admiradores, entre ellos a Andries Bonger, su mecenas holandés,<sup>23</sup> Bernard desplegó una militante campaña antimodernista en muchos frentes, tanto prácticos como teóricos, contribuyendo con elocuentes artículos a un amplio rango de revistas de arte, literarias y políticas, publicando monografías históricas sobre admirados maestros del pasado, y exponiendo obras inspiradas por su compromiso con la Gran Tradición.

20 “Du vol sublime des génies... il semble que les humains, éblouis, ont pris peur, et ce qui suit est digne de la nuit. L'enseignement divin des purs chefs-d'oeuvre est abandonné peu à peu, et la nature est glorifiée pour elle-même, en elle-même. Un honteux panthéisme ravale Dieu dans la matière... L'objet a tué le style, expression de l'intelligence créatrice. La singerie a remplacé l'art”, É. BERNARD, ‘De l'art chez les anciens et chez les modernes’, *Le Spectateur catholique* vol. 4, pp. 22-24 (octubre-noviembre de 1898), pp. 229-30. Texto fechado en 1896.

21 “Cet homme prenait avec ses yeux possession de l'univers, et il le refaisait, à son gré, dans ses toiles, comme s'il l'avait réellement créée. Cette puissance a des affinités divines”, É. BERNARD, ‘Jacopo Robusti, dit Le Tintoret’, *L'Occident* vol. 5, 29 (abril de 1904), p. 179.

22 “A partir de ce moment je sentis que mon art allait changer; il me parut que je venais de recevoir une [étonnante] révélation”, É. BERNARD, ‘L'Aventure de ma vie’, Bibliothèque centrale des musées nationaux, ms. 374 (1,4), f. 164.

23 Para conocer la evolución de la relación entre estos dos hombres, véase la extensa correspondencia con Bonger, entre 1891 y 1927, en los archivos del Rijksmuseum, Amsterdam, y *Émile Bernard. Les Lettres d'un artiste*.



Fig. 2, *Après le bain*.

<sup>24</sup> En cuanto a la correspondencia de Bernard con Zuloaga, véase G. PLESSIER, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, Paris, 1995.

<sup>25</sup> P. HEPP, 'La Peinture au Salon de la Société nationale', *La Grande Revue* vol. 42 (10 de mayo 1907), p. 476.

<sup>26</sup> En Junio de 1901, Ambroise Vollard exhibió algunas obras egipcias en una exposición de obras de Bernard de entre 1885 y 1901 (43 obras). Bernard expuso en las galerías de Vollard por segunda vez en Abril de 1904. *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde* (R. A. RABINOW, Ed.), New York y New Haven, 2006, p. 313, p. 316. Bernard expuso pinturas sobre temas egipcios en el Salon des orientalistes en 1902 y en 1906.

A pesar de que para los críticos más populares su reputación estaba en declive, Bernard atrajo a muchos artistas cuyo pensamiento era similar al suyo y que compartían su desilusión con los avances del arte contemporáneo. Los más destacados de este grupo disidente fueron el pintor español Ignacio Zuloaga,<sup>24</sup> a quien Bernard conoció en Sevilla en 1897, Louis Anquetin, que había estudiado con Bernard en el Atelier Cormon desde 1884 hasta 1886 y con el cual había desarrollado el estilo *cloisonista* en 1887, y Armand Point, un pintor simbolista y fundador de un taller de artes decorativas en Marlotte, en el bosque de Fontainebleau, a quien Bernard conoció tras su vuelta a París en 1905. Como Bernard, los tres habían evolucionado desde posiciones reconocidas por la crítica del mundo del arte contemporáneo a la producción de una obra que, en su estilo y en su contenido, proclamaba con determinación una deuda con el arte del pasado, y —como para Bernard— esto había supuesto para los tres el declive de su éxito comercial y crítico. Rechazados en 1907 por el crítico Pierre Hepp por ser víctimas de la *néophobie*,<sup>25</sup> Bernard y sus sitiados aliados eran tratados con mayor aprobación en *La Rénovation esthétique*, una revista de arte y literatura establecida en 1905 por el mismo Bernard y de la que, escondido tras diversos sinónimos, era el principal colaborador.

Al mismo tiempo, Bernard pintaba de manera prolífica, aunque vendía poco. A pesar de cierta reputación como orientalista, resultado de sus años en Egipto, las obras que pintó bajo la inspiración de los maestros del Renacimiento interesaban solo a un pequeño grupo de coleccionistas.<sup>26</sup> La producción de los últimos 40 años de la vida de Bernard, durante los cuales intentó aplicar las lecciones aprendidas en Italia, abundó en retratos y paisajes, aunque fue el retrato del desnudo femenino la que consideraba la manera más privilegiada de representar la belleza pura. Tras su vuelta a Francia en 1904, el artista se embarcó en una serie de ambiciosos desnudos que, aunque ocasionalmente inspirados por temas bíblicos o mitológicos, constituyeron para Bernard una significativa ruptura con el debilitante discurso de las preocupaciones típicas de la mayoría del arte académico de la época. En una obra como *Après le bain* (fig. 2, 1908, Musée des beaux-arts, Lille), el artista aspira a un sentido prácticamente abstracto de armonía formal, colocando tres figuras en un trasfondo pastoral cuyos escasos rasgos y contraste tonal apenas modulado subrayan la interacción de sus cuerpos recostados. Bernard establece una estructura cuidadosamente formal alrededor de las posturas de las mujeres, incidiendo particularmente en la manera en que la curvatura de sus costillas impone un patrón fuertemente rítmico que atenúa la regresiva relación de sus cuerpos dentro del espacio ficticio. La palidez de sus pieles contribuye a la compre-

sión del espacio, estableciendo una tensión entre la presencia de las figuras como formas abstractas y sus cuerpos físicos compuestos de masa. Bernard se fija en el ejemplo del pasado al resaltar el volumen aplicando esmalte transparente, una técnica que consideraba como uno de los grandes descubrimientos de los maestros del Renacimiento, y que se había perdido de manera imprudente en la moderna obsesión por la espontaneidad formal, la luminosidad y la innovación. Sin embargo, como indica el vigoroso tratamiento de las telas que se encuentran en primer plano, el tradicionalismo de Bernard no era sinónimo de un acabado perfecto. En lugar de ello, las sombras enérgicamente acentuadas que describen los ondulados pliegues de la ropa configuran un vívido contraste con el modelado sutil y el perfecto acabado de las superficies de los cuerpos femeninos. La contención de las propias figuras, sus ojos cerrados y sus miradas perdidas y absortas en sí mismas, sugieren una distancia psicológica que al mismo tiempo las deja vulnerables, aparentemente sin su conocimiento, a la presencia voyeurística del espectador.

El relativo éxito de Bernard en aprovechar el arte del pasado en *Après le bain* es escasamente repetido en las más importantes composiciones que abordó en los años anteriores a 1914. *Le Jugement de Paris* (fig. 3, actualmente en paradero desconocido), pintado también en 1908 y uno de entre varias escenas mitológicas datadas en ese periodo, tipifica las enormes dificultades del artista en impedir que sus pretensiones idealistas degeneren en poco convincentes adulteraciones de las glorias pasadas. Con su aletargada mirada y su figura a la moda, la neumática y deshuesada figura de Afrodita, flanqueada por una militarizada y rígida Atenea y una modesta Hera, parece más cercana a Montmartre que al Monte Ida, mientras que la composición como un todo, rígida y comprimida en su interacción entre el sentado Paris y las diosas rivales, es tan pedestre y poco inspirado como cualquiera de las obras presentadas al Prix de Rome. Más que usar el pasado como trampolín para la *Rénovation*, Bernard parece estar preso de su identificación con una tradición cuyo *ethos* vital permanece obstinadamente fuera de su alcance. A veces, su diálogo con los maestros deviene en poco más que en una extraña paráfrasis, como en el *Repos à Tonnerre* de 1904 (fig. 4, actualmente en paradero desconocido), que proyecta la figura reclinada de su socio Andréé Fort, inspirada por la *Venus durmiente* de Giorgione, sobre el marco de un paisaje borgoñés destilado a través de la estilizada mirada de Cézanne. Ante semejante obra, es difícil no ver que el compromiso de Bernard con la tradición se está, en última instancia, debilitando, tal y como la interacción genuinamente creativa es eclipsada por el pastiche superficial.



Fig. 3, *Le jugement de Paris*.



Fig. 4, *Repos à Tonnerre*.

*Una vez más, la analogía con la religión no es fortuita: el artista recuerda a un creyente cuya fe trasciende los límites de la razón empírica*

Al ver que sus antiguos admiradores le daban la espalda, Bernard se convenció de su marginalidad, un sentimiento exacerbado por su malestar ante el fracaso de los críticos en darle más crédito a él que a Gauguin como descubridor del Sintetismo y por su enfado con los artistas que continuaban trabajando dentro de la tradición académica que consideraba distorsionada y devaluada. Con ese espíritu se quejó a Bongier en mayo de 1904: “Por una parte, tengo la frivolidad de los modernos en mi contra y, por otra, la rutina, la École y la moda”.<sup>27</sup> Indignado por el maltrato del arte que observaba en el mundo moderno, Bernard asumió el papel de apóstol, predicando el “Dogma de la Tradición”, como lo denominó en el título de una serie de conferencias pronunciadas en el Cercle Internacional des Arts en 1910. El evangelio que predicaba, aquí y en todas partes, compartía muchos rasgos con un credo religioso, con sus propios profetas y herejes, sus libros sagrados y su narración de la caída corruptora y la redención prometida. La estética tradicional de Bernard combinaba arte y fe en un intensamente conservador y ultramontano catolicismo encapsulado en el credo constantemente repetido: “Creemos en Dios, Tiziano y Rafael”. Su condición de teísta resaltaba por encima de todo en su rígido rechazo de la heterodoxia, el relativismo y el individualismo. A pesar de que Bernard aparentemente consideraba la belleza un valor universal, su universalidad se caracterizaba rigurosamente por la exclusión de lo que llamaba “los monstruos de Asiria, China y Camboya”, y su airado rechazo del arte japonés y del arte africano. Armado con un inflexible y absolutista sentido de la belleza, Bernard descalificaba la afiliación nacional (a la nación) o la sed por la novedad como preocupaciones válidas, argumentando en 1908:

Sí, existe el absoluto en el arte, debido precisamente al hecho de que hay una tradición y que esta tradición es más poderosa que las modas, las épocas y los hombres: es el dominio de la vida interior, que verdaderamente no conoce nada de fechas, razas, o variaciones superficiales en los gustos.<sup>28</sup>

Para Bernard, la coherencia de la tradición se revelaba en los cuadros de los maestros y en los grandes textos teóricos que salpicaban la historia del arte desde Cennini hasta Reynolds. En su afán

de proselitismo, hablaba de estos textos canónicos, publicando extractos sustanciales de Alberti, Vasari, Dolci de Piles y otros, junto con sus propios comentarios, en *La Rénovation Esthétique* y en libros como *L'Esthétique fondamentale et traditionnelle* de 1910. Acercándose a la literatura del pasado, Bernard buscaba ideas que habían sido validadas por la tradición hasta el punto en que se habían convertido en obviedades. Alababa a Algarotti y a Mengs, por ejemplo, precisamente porque la posición teórica que articulaban no contenían nada nuevo, sino que representaban una suma de ideas validadas por el pasado. Y así elogia la falta de originalidad de *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura* (1762), reproducida en su totalidad en *La Rénovation Esthétique*: “Estas no son cuestiones en las que uno se pueda mostrar singular, se debe ser sincero, y la tradición siempre se parece a sí misma”.<sup>29</sup>

Gobernado por una única ley, el arte para Bernard necesariamente seguía un único camino, marcado por los maestros y de acuerdo con la más alta ley de Dios: este camino era el único camino verdadero, el que las siguientes generaciones estaban obligadas a seguir. Bernard insistía en que la ley del arte tenía que ser aprendida intuitivamente estudiando el arte del pasado. Una vez más, la analogía con la religión no es fortuita: el artista que se desarrolla a través del respeto a la tradición recuerda a un creyente cuya fe trasciende los límites de la razón empírica, que extrae su fuerza del espectáculo de la naturaleza y del mandato divino. Más que objetos para copiar o ejemplos entre los cuales el principiante es libre de elegir, el arte de los maestros representaba para Bernard un campo estético cuya integridad era a la vez aparente y absoluta. Así criticaba las corrientes del siglo diecinueve, como el clasicismo y el romanticismo, debido a la parcialidad con la que se aproximaban al pasado para dar validez a una práctica necesariamente incompleta, y concluía: “El gran error de romper la tradición en un momento determinado destruye nuestro conocimiento sobre la misma, impide el progreso, y crea monstruosidades y anomalías en el arte”.<sup>30</sup> Del mismo modo, está claro que el propio Bernard daba un papel primordial a una genealogía estética particular, que se extendía desde la Antigüedad al Renacimiento, que promovía el arte del sur como el que contenía la belleza absoluta, en detrimento del arte norteño, particularmente del alemán. Este tema, que encontramos habitualmente en la historia del arte y el criticismo durante este periodo, emergió fuertemente sobre 1908 al remitirse Bernard a las corrientes latinistas, representadas en las páginas de *La Rénovation Esthétique* por dos jóvenes miembros de Action Française, Henri Clouard y Jean-Marc Bernard, ambos prominentes clásicos polemistas de la revista de inspiración monárquica *Revue*

27 Émile Bernard a Andries Bongier, Tonnerre, 24 de mayo de 1904, *Émile Bernard. Les Lettres d'un artiste*, no. 296.

28 “Oui, il y a un absolu en art, par le fait même qu'il y a une tradition et que cette tradition est plus puissante que les modes, les époques et les hommes; elle est le domaine de la vie intérieure, laquelle à vrai dire ne connaît ni les dates, ni les races, ni les fluctuations inférieures du goût”, É. BERNARD, ‘Réfutations’, *La Rénovation esthétique* vol. 8, 2 (diciembre de 1908), pp. 66-67.

29 “Ce ne sont pas des matières où l'on peut se montrer singulier, on doit y être vrai, et la tradition est toujours semblable à elle-même”, É. BERNARD, ‘Deux Théoriciens de la peinture. Le Dogme de la tradition’, *Revue critique des idées et des livres* vol. 13, 73 (25 de abril de 1911), p. 192.

30 “Cette grande erreur de rompre la tradition en quelque place en brise la compréhension, en empêche le progrès et crée dans l'art les monstruosités et les anomalies”, É. BERNARD, ‘Différence de l'art et de la nature. Etude sur une confusion de buts’, *La Rénovation esthétique* vol. 8, 4 (febrero de 1909), p. 202.

*critique des idées et des livres*. Asociando la tradición nortea con el protestantismo y, por tanto, con el individualismo, Bernard repetía sus palabras, al argumentar que, con la única excepción de Rembrandt, “los pueblos latinos han sido los únicos artistas en Europa”.<sup>31</sup> Así pues culpaba a la nociva influencia del norte de haber infectado a los latinos con el ateísmo, el materialismo y el protestantismo, dando como resultado la destrucción de “la perfección a través de la armonía” que caracterizaba la cultura sureña.<sup>32</sup>

A pesar de este giro latinista, Bernard fue inmune a las incursiones nacionalistas en el arte y la estética, dado de que su resistencia le debía más a la creencia de que la belleza y el genio trascendía el tiempo y el espacio, que a cualquier rechazo de carácter ideológico. Así pues rechazaba los intentos de identificar un espíritu artístico específicamente francés, reprendiendo al teórico Adrien Mithouard con la siguiente objeción: “Confieso que me parece pueril nacionalizar el arte”.<sup>33</sup> Considerando la belleza como un valor trascendental, Bernard rechazaba la especulación inspirada por Taine por su patente relativización de la fuerza efectiva del arte, y desdeñaba el historicismo por lo que consideraba un desproporcionado interés en la personalidad del artista y en el impacto contingente de las circunstancias en las que trabajaba. Dos factores animaban esta postura. Principalmente, Bernard argumentaba que el énfasis en el artista, aunque fuera brillante, restaba valor a la esencia estética de la obra de arte. Más aún, centrándose en la personalidad del artista, los acercamientos historicistas resaltaban la particularidad del creador, fomentando un culto al individuo que, según mantenía, había tenido un efecto cultural y social siniestro en la era moderna.

Desde el principio, Bernard se había mostrado hostil hacia el individualismo. Ya en 1892 había animado al pintor Emile Schuffenecker a unirse a él para establecer una “Association des anonymes”, cuyos miembros ocultarían su identidad en pro del avance de la causa común del arte, dejando a un lado los celos profesionales y la rivalidad personal. “Aquí, todos los miembros son absolutamente anónimos: renuncian a toda vanidad, a toda gloria, renuncian a su personalidad para aportar su grano de arena al monumento que será la síntesis de sus comunes esfuerzos”.<sup>34</sup> El antiindividualismo de Bernard creció al tiempo que desarrolló la estética tradicionalista que le llevó a insistir en la impersonalidad como fundamento necesario de la práctica artística legítima. Argumentando que la sumisión a la autoridad del pasado constituía el origen de su fuerza, Bernard consideraba la experimentación artística una muestra de la impotencia del individuo y de un debilitamiento cultural más amplio. Así pues, manifestó en 1910 que: “La idea de la personalidad es la enemiga de las artes,

31 “Les peuples latins ont été les seuls artistes de l’Europe”, F. LEPESEUR [Émile Bernard], ‘Un Triomphe rénovateur’, *La Rénovation esthétique* vol. 7, 2 (junio de 1908), p. 61.

32 “La perfection par l’harmonie”, É. BERNARD, ‘Le Résultat’, vol. 7, 3 (julio de 1908), p. 134-35.

33 “J’avoue qu’il me semble puéril de nationaliser l’art”, É. BERNARD, ‘L’Art français’, vol. 7, 6 (octubre de 1908), p. 308.

34 “Ici, chaque membre reste absolument inconnu; il abdique toute vanité, toute gloire, il renonce à sa personnalité pour apporter sa pierre à l’ensemble d’un édifice qui sera la synthèse des efforts communs”, Émile Bernard a Émile Schuffenecker, lettre datée le 19 janvier 1891, *Émile Bernard. Les Lettres d’un artiste*, no. 61. Sobre la iniciativa de Bernard, véase L. MOROWITZ, ‘Anonymity, Artistic Brotherhoods and the Art Market in the fin de siècle’, en L. MOROWITZ/W. VAUGHAN (Eds.), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Aldershot, 2007, pp. 185-96.

la madre de la ignorancia, el más seguro obstáculo a su progreso y la causa de su decadencia y de su ruina”.<sup>35</sup> Sin el apoyo de la tradición, el artista languidece en un aislamiento narcisista y, defendía Bernard, desperdicia su individualidad: agotando rápidamente sus recursos personales, necesariamente se repliega en su percepción particular del mundo que le rodea y se reduce a un naturalismo estrecho y banal. Bernard equiparaba esta confianza en lo inmediato y lo concreto con el retroceso del arte a sus raíces primitivas, su renuncia a los descubrimientos acumulados por los maestros del pasado. En ese sentido, la repulsa del pasado sirve como camino hacia la debilidad, e incluso a la barbarie, mientras que el artista que confía en las lecciones de la tradición sigue el que Bernard consideraba el único camino posible hacia la verdadera expresión personal. Ya en 1896, castigaba el individualismo, al que acusaba de llevar al arte moderno por el mal camino, e insistía en liberar el poder del pasado:

No es... una falta de personalidad parecerse a los Verdaderos Maestros, en otras palabras, al Arte, ya que es dar prueba de la comprensión de las cosas elevadas y sublimes, es penetrar en el santuario de los únicos elegidos, por amor a la Belleza.<sup>36</sup>

De acuerdo con Bernard, durante los tres siglos anteriores, “todo ha sido profanado, burlado, deslucido y demolido”.<sup>37</sup> La historia del declive del arte que traza distingue a Bernard de los restantes críticos conservadores del periodo, que mayoritariamente consideraban el año 1789 como el momento decisivo que inició una crisis cultural y social de largo alcance. Aunque compartía con ellos su antipatía por la Revolución, Bernard volvía su mirada al *Ancien Régime*, y ocasionalmente al siglo XVII, que en Francia había sido testigo del florecimiento del arte clásico bajo el reinado de Luis XIV. Su opinión sobre el *Grand Siècle*, que la derecha generalmente consideraba como la cumbre de los logros culturales franceses, delata impulsos contradictorios y dudas. En un artículo de 1905, ‘Sur la méthode picturale’, por ejemplo, Bernard elogiaba sin descanso el equilibrio entre inteligencia y sensualidad que encontraba en el periodo de los maestros, virtudes aparentemente derrochadas por sus sucesores en la época de Luis XV: “Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Charles Lebrun fueron pintores que seguían todavía el método más excelente, procedían con una libertad que el artista conquista adquiriendo una comprensión de su propio arte. Habiendo absorbido todo sobre los destrezas básicas de su oficio, lograban una visión generalizada, en otras palabras *la belleza ideal*”.<sup>38</sup> La desilusión de Bernard con la Académie del siglo XVII y sus pintores sur-

35 “L’idée de la personnalité est l’ennemie des arts, la mère de l’ignorance, l’obstacle le plus certain à leur progrès et la cause de leur décadence et leur ruine”, É. BERNARD, ‘L’idée de personnalité et celle de perfection’, *Les Rubriques nouvelles*, 1 de junio de 1910, p. 143.

36 “Ce n’est... pas un manque de personnalité de ressembler aux Vrais Maîtres, c’est-à-dire à l’Art; puisque c’est faire preuve de sa compréhension des choses élevées et sublimes, puisque c’est pénétrer dans le sanctuaire des seuls élus, par l’amour de la Beauté”, É. BERNARD, ‘De la personnalité’, *La Rénovation esthétique* vol. 1, 2 (junio de 1905), 85; artículo fechado en 1896.

37 “On a tout blasphémé, tout raillé, tout souillé, tout démoli”, *ibid.*, p. 88.

38 “Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Charles Lebrun furent des peintres appartenant encore à la méthode la meilleure, ils procédèrent avec la liberté que l’artiste se conquiert par l’acquisition de la science de son art. D’abord rompus à toutes les pratiques inférieures du métier, ils s’élevèrent à la vision générale, c’est-à-dire du *Beau Idéal*”, É. BERNARD, ‘Sur la méthode picturale’, *La Rénovation esthétique* vol. 1, 4 (agosto de 1905), p. 186.

gió hacia 1911, al comenzar su revisión del arte de Cézanne, y, como veremos, de alguna manera evoca su crítica del maestro de Aix. Ahora, Bernard argumentaba que el establecimiento del régimen académico había marcado la primera repulsa de las lecciones del pasado más que su fiel transmisión, ya que bajo sus auspicios la tradición se redujo a una serie de fórmulas, mientras “la razón vencía al sentimiento” y “la voluntad triunfaba sobre el instinto”.<sup>39</sup> Ahora, Bernard identificaba tal desequilibrio incluso en la obra de Poussin, cuyo racionalismo deploraba en tanto que animaba una frialdad incompatible con la verdadera belleza.<sup>40</sup>

Al juzgar el arte de sus días, Bernard subrayaba lo que veía como las dañinas consecuencias del abandono de la tradición. Condenando tanto el individualismo anárquico, con su incansable sed de novedad, y el daño causado al acto creativo por el excesivo racionalismo, arremetía contra la “barbarie de sus días” y preguntaba: “¿Nos convertiremos nosotros, los franceses, en negros que modelan ídolos, en griegos arcaicos, bizantinos o japoneses?”<sup>41</sup> Su acusación se dirigía a gran parte de la obra contemporánea, desde el Simbolismo hasta el Futurismo; para nuestro propósito, las discusiones sobre los Impresionistas y sobre el arte de Cézanne pueden ayudarnos a presentar bastantes elementos de esta crítica más amplia. En ambos casos, el cambio de perspectiva que el compromiso de Bernard con la tradición puso encima de la mesa subraya su cada vez mayor aislamiento respecto al arte contemporáneo, un aislamiento en el que los complejos resentimientos personales dieron pie a un desencanto más teórico.

Aunque inicialmente abordó el movimiento con algo de entusiasmo, en una serie de artículos comenzados en 1905 Bernard expresaba un desdén creciente hacia el Impresionismo, rechazándolo en 1910 por “pernicioso y mórbido” y por ser “la negación del arte”: “Reconocido esto, he resuelto atacarlo tan violentamente como en el pasado lo defendí”.<sup>42</sup> Su ataque se centró en las ambiciones naturalistas y científicas que atribuía a este movimiento. Al mismo tiempo que reconocía el talento de sus fundadores, Bernard deploraba su ambición de reproducir la sensación óptica experimentada ante la naturaleza y la técnica anti-tradicionalista que se adoptó para conseguir este objetivo. Las ambiciones naturalistas llevaron a los Impresionistas por una dirección que Bernard consideraba como la absoluta negación del arte; pensaba que sus afiliaciones racionalistas habían engendrado una “enfermedad pictórica”, ya que el movimiento “se originó aparte del arte y nació de los científicos (eruditos), en otras palabras la raza que se opone a toda belleza.”<sup>43</sup> Al denunciar que el estilo de los Impresionistas fomentaba un individualismo artificial, rechazaba su compromi-

so con la pintura al aire libre y su uso del color vívido, sin mezclas, por contribuir a una práctica radicalmente contraria a las lecciones del pasado y a la búsqueda de la belleza en el arte.

Los escritos de Bernard sobre Paul Cézanne han atraído la atención de la historia del arte, sobre todo de la pionera obra de Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, de 1984.<sup>44</sup> Las visitas a Aix en 1904 y 1906, y los artículos que publicó contando sus impresiones sobre este artista de mayor edad, confieren a los ensayos sobre Cézanne una autoridad sin parangón en el estudio del resto de la voluminosa producción crítica de Bernard. Lo que sigue pone en el tapete algunas cuestiones preliminares destinadas a reubicar más adelante el papel jugado por Cézanne en la evolución de la estética tradicionalista aquí tratada, un papel que condujo a Bernard a criticar de forma cada vez más virulenta a un artista que se transforma a través de los años, pasando de simbólico mentor a personalización del desencanto cultural moderno.

Desde sus primeros años, Bernard se identificó con fuerza con Cézanne, a quien repetidamente consideró su maestro. Cézanne fue el objeto de su primer artículo publicado, que apareció en *Les Hommes d'aujourd'hui* sobre 1889, y en el que comparaba al viejo pintor con los maestros primitivos del trecento y elogiaba el retrato de Madame Cézanne (Museo de Bellas Artes, Boston, c. 1877) como “uno de los más grandes esfuerzos del arte moderno por lograr la belleza clásica”.<sup>45</sup> Su admiración se evidencia también en el artículo publicado en *L'Occident* tras su visita a Aix en 1904, un texto que ha sido analizado en detalle por Shiff. En ese momento, Bernard elogiaba lo que consideraba la habilidad de Cézanne para penetrar en la apariencia contingente de lo natural y realizar una llamada a “la parte contemplativa de nuestro ser”. Debido a esta habilidad, Bernard describió al viejo pintor como un “místico” que, a diferencia de los naturalistas, veía la naturaleza reflejada a través de las lecciones de arte, y unía activamente la tradición al proceso creativo, en lugar de tratarla al modo académico como fijada *a priori*. Por el contrario, aseguraba Bernard, Cézanne tiene “una visión puramente abstracta y estética de las cosas”,<sup>46</sup> una visión de la naturaleza que fundada espontáneamente y enriquecida por la tradición, le permite ver cosas “no en sus propios términos,

*Los artículos que publicó  
contando sus impresiones confieren  
a los ensayos sobre Cézanne una  
autoridad sin parangón  
en el estudio de la producción  
crítica de Bernard*

39 “La raison l'emporta sur le sentiment”; “la volonté triompha de l'instinct”, É. BERNARD, ‘L'Esthétique fondamentale et traditionnelle’, *Les Entretiens idéalistes* vol. 12, 74 (noviembre de 1912), p. 252.

40 En un texto no publicado sobre Poussin, fechado c. 1911-12, Bernard observa: “La Raison, ne sachant que constater ce qui est, est souvent le pire obstacle des arts si elle est érigée en principe”. Véase ‘Pensées. Petites Pierres du sentier de ma vie. Montmartre 1911, quai de Bourbon 1912’, Fondation Custodia ms. Carton 3, A 815, n.p.

41 “La barbarie actuelle”, “Deviendrons-nous, français, des nègres refaisant des idoles, des archaïques grecs, des Byzantins et des Japonais?”, É. BERNARD, ‘Réponse à l'enquête du Figaro’, c. 1910. Bibliothèque centrale des musées de France, ms. 374 (9), f. 1 (v).

42 “Pernicieux et morbide”, “la négation de l'art”, “L'ayant reconnu, j'ai pris le parti de l'attaquer aussi violemment que j'en fus autrefois l'apologiste”, É. BERNARD, ‘Contre l'impressionnisme’, *Les Rubriques nouvelles*, 1 de agosto de 1910, p. 213.

43 “Maladie picturale”, “a pris naissance en dehors de l'art, il vient des savants, c'est-à-dire de la race ennemie de toute beauté”, F. LEPESEUR, ‘Les Maladies actuelles de la peinture (d'après les récents Salons)’, *La Renovation esthétique*, vol. 1, 5 (septiembre de 1905), p. 259.

44 Véase también R. RAPETTI, ‘L'Inquiétude cézannienne: Émile Bernard et Cézanne au début du XXe siècle’, *Revue de l'art*, 144, 2004, pp. 35-50, que contiene útiles apéndices documentales de los escritos no publicados de Bernard.

45 “Une des plus grandes tentatives de l'art moderne vers le beau classique”, É. BERNARD, ‘Paul Cézanne’, *Les Hommes d'aujourd'hui* vol. 8, no. 387 [1889 o 1890] en A. RIVIÈRE /É. BERNARD, *Propos sur l'art*, vol. 1, p. 21.

46 “Une vision purement abstraite et esthétique des choses”, É. BERNARD, ‘Paul Cézanne’, *L'Occident* vol. 6, 32 (julio de 1904), p. 26.

*El método en pintura representaba para Bernard una contravención de las leyes del arte que nos habían legado los maestros del pasado*

sino en su directa relación con la pintura, en otras palabras con la expresión concreta de su belleza”.<sup>47</sup> Esta habilidad para producir obra inspirada en una primordial preocupación por la belleza como un valor autónomo conllevaba para Bernard connotaciones políticas, ya que consideraba que Cézanne ponía en cuestión formas de arte miméticas que el artista más joven asociaba con la democracia. Es por esta razón que Bernard consideraba al pintor de más edad como “el único maestro en el cual el Arte puede transplantar sus frutos”.<sup>48</sup>

Siete años después, esta afirmación había sido radicalmente negada. Ahora, Bernard acusaba al arte de Cézanne de contribuir “al suicidio de la pintura mediante la contemplación de sí misma”, y aconsejaba a los jóvenes pintores que no siguieran su ejemplo: “Este arte solo serviría como un obstáculo. Deberían ir al Louvre, hacia sanas claridades, y también al fondo de sí mismos”.<sup>49</sup> Esta acusación, que comenzó en 1907 en las memorias publicadas en *Le Mercure de France*, se fundamentaba en la novedosa razón de que Cézanne no buscaba la inspiración en la belleza sino en una noción malentendida de verdad. Esto, argumentaba Bernard, fue la base de la elaboración del artista de una laboriosa y muy personal técnica para transcribir la naturaleza que había acabado por vaciar su obra de toda espontaneidad e imponer un acercamiento racionalista y basado en fórmulas. Como en 1904, Bernard seguía considerando que el arte de Cézanne estaba gobernado por preocupaciones formales autosuficientes, pero ya no equiparaba esta característica a una magistral búsqueda de la belleza sino que para él denotaba la impotencia de una fórmula que no estaba basada ni en la naturaleza ni en la tradición. Como sucedió con los Impresionistas, Bernard condenó a Cézanne por su arte desequilibrado y parcial, en el que el método se había convertido en un fin en sí mismo, comprometiendo la gran tradición humanista del arte.

Así como la herejía para la religión, el método en pintura representaba para Bernard una contravención de las leyes del arte que nos habían legado los maestros del pasado. Insistía en 1908 en que “el arte no se encuentra en el método, nace del genio de la tradición, y el deseo de atraparlo dentro de una fugaz teoría lleva a su ruina cierta”.<sup>50</sup> Único, absoluto e intemporal, el arte se convirtió para Bernard, en una reveladora metáfora, en “monárquico”: “el monos, el uno, representa

el ideal al que tiende”.<sup>51</sup> Lo único que contiene el arte es la fuerza que gobierna el universo: Dios. El idealismo de Bernard contempla el fenómeno que es el universo en términos platónicos como la manifestación material de Dios, donde “todo en la creación es una imagen del pensamiento de Dios”. Así: “Si destruyes esta imagen, minas gravemente todo lo que la creación te revela como importante”.<sup>52</sup> Bernard consideraba el sistema desarrollado por los maestros y validado por la experiencia, dado que era capaz de evocar la belleza de la naturaleza de acuerdo con las reglas del arte, como, en esencia, una manifestación de fe, un acto de adoración en el que el artista subordinaba su personalidad a la majestad de Dios. Aparte de un grupo de pintores, como Delacroix y Puvis de Chavannes, a los que Bernard juzgaba como discípulos fieles de los maestros, virtualmente todo artista moderno era acusado de traicionar la glorificación de la naturaleza (es decir, de Dios) que era su objetivo fundamental. Este fracaso surgía de la incapacidad de reconocer el significado divino de la naturaleza y de crear obras que expresaran su orden y su armonía. El síntoma de una crisis cultural más amplia que afectaba al mundo moderno, la fragmentación y el individualismo en las artes, señalaban un desorden dominante, un desencanto en el corazón de la propia existencia.

Bernard identificaba las raíces de este desencanto con la crisis de autoridad que había fomentado la democracia popular en el mundo postrevolucionario. Enemigo descarnado de la República y de sus pretensiones igualitarias, Bernard era un firme defensor de la aristocracia, que consideraba como el único medio de salvar a una sociedad amenazada por la decadencia y el materialismo. Acusó al siglo XIX de derrocar las fuentes tradicionales del poder espiritual y temporal y de favorecer los valores hostiles a la vitalidad de la cultura. Al dar forma a esta acusación en 1913, escribe sobre el siglo anterior:

Atormentado por la industria y por la ciencia, presa del materialismo y el eclecticismo, poco podía apoyar a aquellos artistas verdaderos que le ofrecían su genio. Así pues, no encontró la manera de animarles, ayudarles o incluso entenderles. Así fue el siglo de la democracia, y el arte se acomoda con dificultad al sentimiento de igualdad.<sup>53</sup>

Bernard consideraba que la industria planteaba un desafío particular al orden social y a los fundamentos sobre los que la vitalidad cultural podría crecer. Ahogando los valores espirituales que eran la fuente del arte, la industria condenaba a la sociedad a un materialismo banal, del que el naturalismo era la expresión artística, y a la larga promovía un régimen bárbaro donde todas las re-

47 *Ibid.*, p. 27.

48 “Le seul maître sur lequel l’art pourrait greffer sa fructification”, *ibid.*, p. 25.

49 “Cet art ne saurait que leur créer un obstacle. Il leur faut aller au Louvre, vers de saines clartés et aussi au fond d’eux-mêmes”, É. BERNARD, ‘L’Orientation de la peinture moderne’, *Les Rubriques nouvelles*, 30 de mayo de 1911, p. 125.

50 “L’art n’est pas dans la méthode, il naît du génie de la tradition, et vouloir l’enfermer dans une théorie passagère peut être sa ruine certaine”, É. BERNARD, ‘L’Art français’, *La Renaissance esthétique*, vol. 7, 4 (agosto de 1908), p. 311.

51 “Le monos, le un, représente l’idéal auquel il tend”, É. BERNARD, ‘Réfutations’, vol. 8, 2 (diciembre 1908), p. 70.

52 “Tout dans la création est une pensée imagée du Créateur”, “Si vous détruisez cette image, vous portez la plus grave atteinte à ce que la création vous annonce d’important”, É. BERNARD, ‘Contre l’impressionnisme’, *Les Rubriques nouvelles*, 1 de agosto de 1910, p. 215.

53 “Tourmenté d’industrie et de science, en proie au matérialisme et à l’eclecticisme, il était en mauvaise position pour soutenir les vrais artistes qui lui offraient leur génie. Aussi ne sut-il pas les encourager, les aider, ni même les comprendre. C’est qu’il fut ainsi le siècle de la démocratie, et que l’art s’accommode fort mal du sentiment de l’égalité”, É. BERNARD, ‘L’Esthétique fondamentale et traditionnelle’, *Les Entrepreneurs idéalistes*, vol. 14, 82 (julio de 1913), p. 29.

laciones humanas se viciaban por el egotismo. La creatividad finalmente decae en un mundo americanizado donde “los tristes jirones de lo que era el arte vagan pisoteados por los institutos, cátedras feministas, universidades y otros lugares poco apropiados; sirven a la espantosa importancia de la educación moderna y son clasificados entre los deportes”.<sup>54</sup>

Culpando de los horrores del mundo moderno a la caída de la aristocracia en la revolución de 1789, Bernard identificaba la renovación nacional con un orden restaurado garantizado por el dominio de una nueva élite, aunque esta vez iba a ser espiritual y artística y no social y hereditaria. Era el arte, mantenía Bernard, el que enseñaba la única verdadera aristocracia. Pero esta aristocracia de genios, cuyo legado literario y pictórico constituía el *monos* de la belleza, había sido pervertida fatalmente por la confusión que el materialismo y la democracia habían inculcado. En una evocación de Venecia publicada en 1903, Bernard contrastaba la majestad legada por el Renacimiento con la fealdad que invade los modernos edificios de la ciudad y señalaba lo que considera el único medio de evitar el completo abandono: “Tras la caída de las falsas aristocracias, el arte... debe mantener la única verdadera aristocracia entre los hombres, la de la belleza, y así enseñarles la única jerarquía, la del Espíritu”.<sup>55</sup> De manera poco sorprendente, Bernard se consideraba absolutamente parte de esta élite, y usaba *La Rénovation Esthétique* para promover la noción de “Aristocratismo”, sobre la que esperaba reunir artistas en un acto de resistencia contra el mundo moderno. Solo el arte, a los ojos de Bernard, era capaz de salvar el mundo, dado que el arte —el verdadero arte de los maestros— suponía la suprema personalización de la fe y de la absoluta instancia de la ley. En un mundo de fealdad, ficticio, de valores anárquicos y de fragmentación cultural, el arte verdadero, que Bernard equiparaba al *monos* de la Belleza, suponía la única manera de conseguir el orden esencial del bienestar colectivo. Es con este espíritu con el que escribe alrededor de 1911: “El mundo del orden es el único mundo. No existe en la vida cotidiana, sino en el arte. Y por eso, sin cerrar mis ojos a la vida, aunque me indigna y me hace sufrir, he preferido la infinitud y la armonía del mundo del arte”.<sup>56</sup>

Así, en el fondo, el idealismo estético de Bernard está provocado por una profunda ideología reaccionaria que identifica el arte con una higiene social destinada a contrarrestar las despreciables consecuencias de la democracia y a restaurar la armonía previa a la caída, dando lugar a un mundo en el cual se reconociera lo verdaderamente valioso. Para Bernard, el arte es redentor en el sentido más absoluto, ya que representa la única manera de acercarse a lo divino y la única fuente de or-

den contra la anarquía invasora. Como los Diez Mandamientos o los Evangelios, las leyes del arte registradas en sus textos canónicos y glorificadas en sus obras maestras representan el único camino que Bernard considera conducente a la salvación del mundo moderno. Si, como manifestó en 1909, “el arte es nuestra única realidad”,<sup>57</sup> tal afirmación no representa una retirada del mundo caído, sino la base para iniciar una campaña de renovación cuyas aspiraciones se extienden más allá del reino de la estética.

Traducción de Mercedes Vallejo

55 “Après la chute des aristocraties fausses, l’art... doit maintenir l’aristocratie de la beauté, la seule vraie, parmi les hommes et ainsi leur enseigner la seule hiérarchie, celle de l’Esprit”, É. BERNARD, ‘Sur Venise’, *Nouvelle Revue d’Égypte*, IV, 9 (septembre de 1903), p. 339.

56 “Le monde de l’ordre est le seul monde. Il n’existe pas dans la vie commune, mais dans l’art. Voilà pourquoi —sans fermer mes yeux sur la vie, malgré qu’elle m’indignât et me fit souffrir, j’ai préféré l’infini et l’harmonie du monde de l’art”, É. BERNARD, ‘Pensées. Petites pierres du sentier de ma Vie. Montmartre 1911, quai de Bourbon 1912’, Fondation Custodia ms. Carton 3, A 815, n.p.

54 “Les tristes lambeaux de ce qu’était l’Art se traînent, piétinés, à travers les collèges, les chaires féministes, les Universités et quelconques lieux peu propres; ils servent l’atroce importance de l’éducation moderne, ils sont classés parmi les sports”, P. HAUTEFEUILLE [Émile Bernard], ‘Les Excoriateurs de l’art. III. Le Yankeeisme’, *La Rénovation esthétique*, vol. 1, 4 (agosto de 1905), p. 178.

57 “L’Art est notre unique réalité”, Émile Bernard a Andrée Fort, carta sin fecha [1909], Fondation Custodia Inv. 2002 A 409.

# Estudios Culturales

---



**L**e congnois que poures & riches,  
Sages & folz, prestres & lai,  
Nobles, villains, larges & chiches,  
Petiz & grans, & beaultz & lai,  
Dames à rebrassez collez,  
De quelconque condicion,  
Portans alours & bourrelez,  
Mort faitis sans exception.



# Dick Hebdige y el significado del estilo: una revisión crítica

Antonio Martín Cabello

Este artículo trata de realizar una revisión crítica de la teoría sobre el estilo de las subculturas de Dick Hebdige. En primer lugar, dibuja una visión general de sus antecedentes teóricos, fuertemente ligados al Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham. Después, este artículo describe la construcción teórica que explica el estilo de las subculturas y su aplicación al estudio de las subculturas juveniles surgidas en el Reino Unido después de la Segunda Guerra Mundial. Para concluir, son mostradas algunas respuestas críticas con el objetivo de evaluar su significación científica.

---

*This paper tries to assess a critical review of the subculture style theory of Dick Hebdige. Firstly, it draws an overview of his theoretical background strongly linked to the Centre for Contemporary Cultural Studies of the University of Birmingham. Then, this paper describes the theoretical construction which explains the subculture style and its application to the study of the youth subcultures emerged in the UK after the Second World War. Finally, some critical responses are shown in order to assess its scientific significance.*

*Fecha de envío: 25 de junio de 2011  
Fecha de aceptación: 19 de septiembre de 2011*

**I**NTRODUCCIÓN. Dick Hebdige es uno de los más conocidos teóricos culturales surgido de la Escuela de Birmingham. Ha adquirido fama mundial por sus teorías sobre las subculturas juveniles y por sus estudios sobre el estilo. Formado como sociólogo, amplió estudios en el Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de la Universidad de Birmingham. Allí obtuvo un Master y realizó sus primeras investigaciones, que le catapultaron al campo de trabajo académico. Posteriormente, fue profesor en el Departamento de Comunicación del Goldsmiths College de la Universidad de Londres y en la actualidad es profesor de Estudios de Cine y Medios de Comunicación y de Estudios de Arte en la Universidad de California-Santa Bárbara en los Estados Unidos, donde también detenta el cargo de Director del Centro Interdisciplinario de Humanidades.

A pesar de que Dick Hebdige ha publicado tan “solo” tres libros: *Subculture: The Meaning of*

*Style* en 1979, *Cut 'n' Mix* en 1987 y *Hidding in the Light* en 1988, su producción es amplia y se ha desarrollado sobre todo como colaboraciones en libros y revistas científicas, políticas y de divulgación. Entre las publicaciones periódicas en las que ha participado pueden citarse *Art and Text*, *Block*, *Blueprint*, *Cultural Studies* o *Borderlines*. También colaboró en las luchas políticas de la izquierda británica, escribiendo en revistas como *Marxism Today* (revista teórica del Partido Comunista Británico que se dejó de publicar en 1981) o *New Statesman and Society* (que en 1991 absorbió la citada *Marxism Today*).

Hebdige ha mantenido siempre un gran interés por los medios audiovisuales, tanto por su papel como portadores de la cultura popular como por su capacidad de convertir la investigación académica en una fuerza cultural y política viva. Así, por ejemplo, colaboró activa-

*Antonio Martín Cabello es Doctor en Sociología y profesor de Sociología de la Cultura en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Recientemente ha publicado: Perspectivas teóricas en torno a la sociología de la cultura (Dykinson, 2009) y Sociología de la cultura. Una breve introducción (Universitas, 2011).*

**Palabras clave:**

- Sociología de la cultura
- Marxismo
- Estilo
- Subculturas
- Hegemonía

**Keywords:**

- Sociology of Culture
- Marxism
- Style
- Subcultures
- Hegemony

mente en la revista de fotografía *Ten 8* (publicada entre 1979 y 1992), que trataba de reflejar la situación social de Birmingham —ciudad en la que nació— y del centro de Inglaterra, publicando allí muchos de los ensayos que posteriormente serían republicados en formato libro.

Este artículo trata de mostrar un aspecto concreto del trabajo de Dick Hebdige: la descripción del estilo subcultural. Esta es la parte más conocida de su trabajo y la que más fama internacional le ha reportado. Sin embargo, aunque es un autor citado con cierta frecuencia, se detecta dentro de la literatura en el ámbito hispano una carencia de estudios monográficos sobre los orígenes y utilidad actual de esta concepción de los estilos subculturales. Para paliar este vacío, este artículo se propone, en primer lugar, realizar una revisión del marco teórico y conceptual del que nacen sus teorías. Posteriormente, se efectuará una aproximación a la descripción del estilo subcultural que pivota en torno a tres grades conceptos: hegemonía, subcultura y estilo. Finalmente, en el artículo se tratará de plantear una valoración crítica de los planteamientos del autor, teniendo en cuenta especialmente la revisión que el propio Hebdige realiza de sus estudios sobre el estilo y la juventud en sus últimos escritos.

CONTEXTO. Las teorías de Dick Hebdige no pueden entenderse sin hacer referencia a la cuna intelectual de este autor. Este autor es uno de los más destacados representantes de la Escuela de Birmingham, que es como se conoce internacionalmente al CCCS de la Universidad de Birmingham, fundado entre 1963 y 1964. El CCCS fue la cuna de los Estudios Culturales. Su influencia en la formación de esta nueva área de estudios resultó de enorme importancia, tanto que puede considerarse como uno de los principales centros de investigación y teorización en torno a la cultura popular en la última mitad del siglo XX. Además, continuaron la sociología crítica de la Escuela de Frankfurt, si bien partiendo de unos presupuestos diferentes y llegando a distintas conclusiones.<sup>1</sup>

El principal centro de interés científico de la Escuela de Birmingham era el análisis de las culturas vividas; es decir, de cómo los seres humanos vivían simbólicamente su mundo social. Como afirma Mauro Wolf: “El interés de los *Cultural Studies* se

centra sobre todo en analizar una forma específica del proceso social, correspondiente a la atribución de sentido a la realidad, al desarrollo de una cultura, de prácticas sociales compartidas, de un área común de significados”.<sup>2</sup> En este sentido, la Escuela de Birmingham ha ejercido una gran influencia, tanto en el estudio de las subculturas como en la investigación sobre los medios de comunicación. Los teóricos de la Escuela adoptaron una perspectiva neomarxista de la cultura, heredera del trabajo de Antonio Gramsci. Estaban fuertemente influidos por los cambios sociales de los años sesenta del pasado siglo, porque el centro de investigación se asentaba en Birmingham, el segundo núcleo urbano del Reino Unido. Esta ciudad destacaba por ser un reflejo microcósmico de los cambios acaecidos en toda la nación: desindustrialización, cuando había sido el más importante núcleo fabril del país, paro y delincuencia, y asentamiento masivo de minorías étnicas y religiosas, principalmente de paquistaníes, hindúes y jamaicanos.

Políticamente, la Escuela de Birmingham estuvo ligada a los desarrollos de la izquierda británica, en especial de la Nueva Izquierda (*New Left*), con la que compartió ideas socialistas, antirracistas y antiimperialistas. Abogaban, en el plano económico, por la nacionalización de la economía, la abolición de la educación clasista y por la mejora de las condiciones de vida de la clase obrera. Por todo ello, no es de extrañar que desde la Escuela de Birmingham se investigara principalmente acerca de la juventud, la clase obrera, la educación, el género o la raza.

Desde el CCCS se mantenía que los medios de comunicación de masas construyen la realidad y que las imágenes y símbolos utilizados han sido cuidadosamente elegidos para sugerir una interpretación concreta del mundo. Los medios definen la realidad, siendo esta una proyección de los intereses de la clase dominante. Sin embargo, rechazaban las teorías de la “aguja hipodérmica” o “influencia directa” de la *Mass Communication Research* estadounidense, afirmando que siempre existe una lucha para conseguir la hegemonía social y que la clase social es un fenómeno persistente. Para ellos, el control social nunca era total, sino que debía ser continuamente ganado.

Consideraban que la sociedad era un conjunto de relaciones jerárquicas, definiéndose a sí mismos como partícipes de un proyecto materialista que analizaba las condiciones socio-históricas y la estructura de dominación y resistencia. En consecuencia, se distanciaron del idealismo, del textualismo y de las teorías del discurso que entendían la cultura como un conjunto de formas lingüísticas. La Escuela de Birmingham, como otras escuelas críticas, enfatizaba el papel de intoxicación que los medios de comunicación ejercen sobre la clase obrera, pero no aceptaba ni el idealismo cultura-

*Políticamente, la Escuela de Birmingham estuvo ligada a los desarrollos de la izquierda británica, en especial de la Nueva Izquierda (New Left)*

1 A. MARTÍN CABELLO, *La Escuela de Birmingham. El Centre for Contemporary Cultural Studies y el origen de los estudios culturales*, Dykinson, Madrid, 2006.

2 M. WOLF, *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 121.

lista ni el materialismo determinista que subordina la esfera ideológica de la material.

Este centro de investigación indagó acerca de los cauces mediante los cuales los medios de comunicación sustentan la cultura y el orden social, centrándose en las relaciones económicas e institucionales que subyacen a la cultura. Se trataba de una visión sociológica de la cultura, que no solo recogía la importancia del valor y el significado sino de la estructura social y económica. El papel ideológico de los medios de comunicación se hace evidente de este modo, mostrando su vinculación con los intereses que subyacen a la comunicación. El control social es un objetivo de los medios y, por ello, se investigaban dos aspectos clave de la comunicación de masas: por un lado, la industria mediática y, por otro, los consumidores del mensaje. Se enfatizaba así la naturaleza elástica y discursiva de los medios de comunicación, que funcionaban mediante una relación dinámica entre el emisor y el receptor del mensaje. No obstante, ambos polos del circuito no poseían la misma posición de poder relativo y, por ello, la clase dominante, en un momento histórico concreto, era capaz de imponer “lecturas preferentes”, que limitan las posibles lecturas del discurso.<sup>3</sup>

En definitiva, el CCCS abogaba por un marxismo abierto, que contemplara el poder de las clases dominantes en la construcción de la hegemonía social que conseguían a través de los medios de comunicación, la escuela, el aparato represivo del Estado, etc., pero teniendo en cuenta que los grupos y clases subordinadas son relativamente autónomos y tienen cierta capacidad de resistir los embates de los grupos dominantes.

Especialmente relevante es su forma de contemplar el complejo fenómeno de la cultura y su forma de definirla. Esta forma de conceptualizar la cultura queda recogida en el artículo de John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts ‘Subcultures, Cultures and Class’. Comienzan definiendo cultura como: “El nivel en el cual los grupos sociales desarrollan distintos modos de vida, y dan forma expresiva a sus experiencias vitales sociales y materiales. La cultura es el modo, las formas, en el cual los grupos utilizan la materia prima de su existencia social y material”.<sup>4</sup> La cultura establece los mapas de significado que hacen inteligible el mundo para sus miembros, haciendo coincidir el orden simbólico y el social. La cultura define, constriñe y modifica la vida de los grupos. Afirmaban, parafraseando a Marx, que los seres humanos hacen la historia en unas condiciones dadas, es decir, bajo circunstancias que no eligieron. Además, la cultura es jerárquica. Existen culturas dominadoras y dominadas, tal y como ocurre en grupos y sociedades. Por tanto, no se puede hablar de una Cultura, sino de múltiples culturas organizadas en dominancia.

*Este centro de investigación indagó  
los cauces por los que los medios  
de comunicación sustentan la cultura  
y el orden social*

En consecuencia, hay culturas hegemónicas, dominadoras, que intentan presentarse como las únicas legítimas. La clase dominante, afirmaban, al tener el control sobre los medios de producción material, consigue controlar los medios de producción simbólica o mental. La cultura de la clase dominante se presenta como la Cultura (con mayúscula). Esto, no obstante, no implica la inexistencia de culturas dominadas alternativas a la cultura dominante. Para explicar la relación entre culturas dominantes y dominadas utilizan la noción de hegemonía, tomada de Antonio Gramsci, “para referirse al momento cuando la clase dominante es capaz no solo de ejercer *coerción* sobre una clase subordinada para que se amolde a sus intereses, sino de ejercer una ‘hegemonía’ o ‘autoridad social total’ sobre las clases subordinadas. Esto implica el ejercicio de una clase especial de poder —el poder de estructurar alternativas y de contener oportunidades, *de ganar y delimitar el consenso*, de tal forma que la concesión de legitimidad hacia las clases dominantes aparezca no solo como ‘espontánea’ sino natural y normal” (SCC, 38).

La hegemonía es negociada en el terreno de las superestructuras, donde se estructuran las definiciones competitivas del mundo. No prescribe los contenidos, sino los límites del debate, descansando su poder, en última instancia, en la fuerza y la coerción. Sin embargo, la hegemonía no puede ser ejercida tan solo mediante la violencia, sino que implica ante todo consenso. No se trata de imponer falsas ideologías en las clases dominadas, sino de integrarlas en la estructura social. Además, supone un constante movimiento, no es estática, porque debe ser ganada por las diferentes fracciones de clase que la ejercen en un momento histórico concreto. Es decir, es un “equilibrio móvil” que debe ser ganado, no es un universal dado. El concepto de hegemonía, mantienen, supone un avance sobre las teorías de la “falsa conciencia” y la “sociedad unidimensional”, al describir el funcionamiento de la estructura social y las interrelaciones de la base y la superestructura.

Este concepto descansa en la suposición de que “en las sociedades modernas, los grupos más fundamentales son las clases sociales y las principales configuraciones culturales serán... ‘culturas de clase’” (SCC, 13). En este sentido, las clases son un *a priori* de la teoría de la hegemonía, estando la clase obrera subordinada por definición a

3 S. HALL, ‘Encoding and Decoding in the Television Discourse. Paper for the Council of Europe Colloquy on Training in the Critical Reading of Televisual Language’, CCCS, Birmingham, 1973.

4 J. CLARKE, S. HALL, T. JEFFERSON and B. ROBERTS, ‘Subcultures, cultures and class’, en S. HALL/T. JEFFERSON (EDS.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, London, 1976, p. 10. A partir de ahora SCC y número de página.

la clase hegemónica. “El papel de la hegemonía es asegurar que, en las relaciones sociales entre clases, cada clase es *reproducida* continuamente en su forma dominada o subordinada existente” (SCC, 41). La posición de la clase obrera, pese a ello, es continuamente negociada, en busca del consenso y la aceptación de la cultura dominante.

Las subculturas se insertan dentro del esquema global de clases, a modo de formaciones culturales dentro de redes culturales más amplias. Las subculturas se encuentran en relación a las redes de clase. Así, se habla de “relaciones parentales” o “culturas parentales” (*parent culture*) que no deben confundirse con relaciones padre-hijo, sino que deben entenderse como las relaciones entre la subcultura y su cultura de clase origen (por ejemplo, la clase obrera o la clase media). Son un subsistema de esta cultura parental y, del mismo modo, están en relación con la cultura dominante. Para la Escuela de Birmingham: “Las relaciones *entre* clases, las experiencias y respuestas al cambio *dentro de* diferentes fracciones de clase, son vistas ahora como el nivel *determinante*. Sin embargo, la subcultura es vista como una *clase de respuesta* específica, con su propia estructura de significados —su propia ‘autonomía relativa’—. Así, el intento de pensar el problema directamente a través del nivel de las formaciones sociales como un todo (donde las relaciones de clase son determinantes) es hecho *no* por represión sino por *conservación* de lo que es específico acerca del concepto intermediario de ‘subcultura’” (SCC, 35). Las subculturas pueden comportarse de modo diferente a la cultura de clase de la que proceden, pero siguen ligadas a ella. Pueden establecer respuestas sociales diversas y diferenciadas a su posición natural de clase, pero la pertenencia a la subcultura no les impide padecer las limitaciones y ventajas de su clase.

Desde la Escuela de Birmingham, por tanto, se elaboró un marco conceptual que fue aprovechado por autores como Dick Hebdige en su descripción de las subculturas concretas que surgieron en el Reino Unido tras la Segunda Guerra Mundial. Este marco teórico, como veremos, fue usado profusamente y aunque Hebdige lo ha revisado en sus últimos escritos, es un hilo conductor de toda su producción científica.

HEGEMONÍA, SUBCULTURAS Y ESTILO. Los planteamientos teóricos del CCCS respecto a las subculturas juveniles fueron continuados y ampliados por Hebdige, que “fascinado por la subcultura contemporánea en el momento que escribe (los *punks*)... pretende explicar la construcción del estilo subcultural, enriqueciendo la parrilla metodológica que toma prestada del grupo de *Estudios Culturales* con elementos estructuralistas de Bar-

thes de *Mitologías* y de Althusser”.<sup>5</sup> Pensaba que las subculturas eran la forma en la que se expresaba la resistencia simbólica de los grupos dominados frente a los grupos dominantes y que eran un reflejo de las situaciones sociales conflictivas.

Las subculturas son, por lo tanto, formas expresivas, pero lo que expresan es, en última instancia, una tensión fundamental entre aquellos en el poder y aquellos condenados a una posición subordinada y a vidas de segunda clase. Esta tensión está expresada figurativamente en forma de estilo subcultural... He interpretado la subcultura como una forma de resistencia en la cual las contradicciones experimentadas y las objeciones a esta ideología dominante son representadas oblicuamente en el estilo. Específicamente, he usado el término “ruido” para describir los cambios en el orden simbólico que parecen constituir esos estilos.<sup>6</sup>

Básicamente, Hebdige aceptaba la definición que utilizaban los teóricos del CCCS, pero incorporando elementos de teóricos continentales como la semiótica de Barthes y el marxismo estructural de Althusser. La cultura, por tanto, era definida como el nivel de la vida social de los grupos donde se desarrollaban formas expresivas en función de la experiencia social y material de dichos grupos. Cada subcultura estaba mediada por el contexto específico en el que surgía, representando una solución en el plano simbólico a hechos particulares de la vida social. El trabajo, el hogar, la escuela... lograban imponer su estructura y eran la materia prima de la que nacían las diversas subculturas. Cada una de estas instituciones, que condicionan las subculturas, eran relativamente autónomas, pero estaban inmersas en la contradicción capital-trabajo que subyace a la cultura dominante bajo la forma de producción capitalista.

La experiencia de esta contradicción de base era, por tanto, la materia prima que configuraba la existencia de las subculturas juveniles. Estos se convertían en elementos de resistencia a los grupos dominantes y a la ideología dominante por ellos proyectada. Los medios de comunicación eran un instrumento colonizador de la esfera ideológica, porque proporcionan las bases simbólicas para reconstruir el mundo social fragmentado. La cohesión social solo se podía conseguir mediante la apropiación y redefinición de las subculturas de resistencia. No obstante, la esfera ideológica no se encontraba ligada directamente a la estructura de clases, no se podía reducir a “falsa conciencia”, sino que era relativamente independiente de la misma.

La respuesta a esta aparente paradoja se busca en el concepto de hegemonía, tomado como vimos de Gramsci. Para Hebdige, el término hegemonía

5 C. LACALLE ZALDUENDO, 'Subculturas juveniles: aproximaciones teóricas y metodológicas', en P.-O. COSTA/J.-M. PÉREZ TORNERO/F. TROPEA, *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 72.

6 D. HEBDIGE, *Subculture. The Meaning of Style*, Methuen, London, 1979, pp. 132-133. A partir de ahora, SUB y número de página.

se refería a la situación en la cual la alianza provisional de ciertos grupos sociales permitía ejercer “la autoridad social total” sobre otros grupos subordinados, no sencillamente mediante la coerción o la imposición directa de las ideas dominantes sino “ganando y configurando el consenso” y logrando así que el poder de las clases dominantes apareciera como algo legítimo y natural. Se trataba, pues, de un equilibrio de poder móvil, de una dinámica de constante ir y venir en la relación de las subculturas dominadas y la cultura dominante, en un bucle de continua resistencia y asimilación.

Además, la lucha por la hegemonía era oblicua, se presentaba en el estilo, trasladándose las objeciones de base al nivel superficial de las apariencias, de los signos. Era “una lucha por la posesión del signo que se extiende incluso a las áreas más mundanas de la vida diaria” y los estilos, en consecuencia, pueden “ser descritos como formas de prácticas significativas” (SUB, 17). La ideología y la dominación eran inconscientes, porque actuaban sobre los seres humanos como “objetos culturales dados” y aunque los fenómenos culturales eran arbitrarios, resultaban naturalizados en las sociedades burguesas. Las formas culturales de la vida diaria eran presentadas como algo perfectamente natural. Sin embargo, las subculturas, con su estilo particular, atacaban este proceso de “normalización” o “naturalización”, constituyendo una “violación simbólica del orden social” (SUB, 19). Es en este sentido en el que se podía hablar de las subculturas como culturas de resistencia al orden imperante.

Solamente así resultaba posible entender que si eran los medios e comunicación el canal mediante el cual se configuran las representaciones del mundo, las subculturas se convertían en ruido para estos medios. “Las subculturas representan ‘ruido’ (opuesto a sonido); interferencias en la secuencia ordenada que se dirige desde los eventos y fenómenos reales a su representación en los medios” (SUB, 90). Eran desviaciones del código de significados aceptado, presentando contenidos y formas no contempladas en el texto dominante. Pese a esto, las subculturas no suponían una ruptura, sino que terminaban siendo incorporadas a la cultura dominante, superando la fractura social que las separa. Esta recuperación y reapropiación de formas culturales de resistencia se lograba transformando los signos subculturales en productos de masas y mediante el etiquetaje y la redefinición de la “conducta desviada” por parte de los grupos dominantes.

Las subculturas juveniles estudiadas por Hebdige se caracterizaban básicamente porque eran de clase obrera, por ser culturas de consumo conspicuo, por revelar su identidad “secretada” y significados “ocultos” a través de ritos de consumo, de estilo en definitiva, y por el modo en que usaban

*Esta recuperación y reapropiación de formas culturales de resistencia se lograba transformando los signos subculturales en productos de masas*

las mercancías proporcionadas por el sistema. Los estilos subculturales se construían mediante un “collage”, es decir, una combinación de elementos básicos capaces de generar una cantidad infinita de significados. Se utilizaban elementos o mercancías preexistentes, vaciándolos del significado original, dotándolos de un nuevo sentido y enfrentándolos con los significados establecidos. Desde el exterior, las subculturas pueden parecer caóticas, pero en ellas hay un fuerte orden interno. El término “homología”, acuñado por Claude Lévi-Strauss, fue utilizado por otro miembro del CCCS y compañero de Hebdige, Paul Willis en relación a las subculturas. En su obra *Profane Culture* de 1978 mostraba que, pese a la creencia habitual, dentro de las subculturas reinaba un orden extremo.<sup>7</sup> El término de homología hace referencia, por lo tanto, a la conexión entre los valores y los estilos de vida del grupo. Los miembros de las subculturas eligen los objetos del mercado en función de sus valores centrales. “Los objetos elegidos [por las subculturas] fueron, intrínsecamente o en sus formas adaptadas, homólogos con las preocupaciones centrales, actividades, estructura del grupo o imagen de la subcultura” (SUB, 114).

Además, las relaciones entre grupos no solo se basan en los contenidos, en los valores centrales, sino en las formas. La relación entre la experiencia, la expresión y la significación no es constante. Hablaba Hebdige así de “prácticas significantes”, concepto tomado esta vez del Grupo *Tel Quel* francés, para describir la situación en la cual una subcultura centra el interés en las formas o medios de representación más que en los contenidos. Dentro de un grupo se hablaba un lenguaje común, pero había diferencias en la implicación de los miembros y la distinción entre “originales” y “seguidores” era corriente. Los miembros de una subcultura, por tanto, tenían diferente grado de conciencia de aquello que expresan respecto a la cultura dominante y los diferentes estilos poseían distintos grados de ruptura con la cultura dominante. En otras palabras, existían subculturas que trabajaban más para construir una identidad coherente, mientras que otras se centraban en las “prácticas significantes” y no querían aceptar una “interpretación autorizada”. Del mismo modo, los individuos dentro de un grupo podían optar, consciente o inconscientemente, por centrarse en las prácticas o en los contenidos, siendo más o menos

<sup>7</sup> P. WILLIS, *Profane Culture*, Routledge and Kegan Paul, London, 1978.

capaces de distinguir las experiencias que conforman su visión del mundo.

Partiendo de esta base teórica, Dick Hebdige se ocupó principalmente del análisis de la subcultura *Mod*,<sup>8</sup> *Rasta* o *Ruddie*,<sup>9</sup> *Punk*<sup>10</sup> y *Skinhead*.<sup>11</sup> La primera de ellas, la subcultura *mod* estaba compuesta por una serie de chicos de clase obrera que vivían en Londres y el sur de Inglaterra y que se identificaron por una estética común. Su estilo se definía por oposición al del *rocker* (otro grupo subcultural influenciado por la música *Rock 'n' Roll* importada de los Estados Unidos), estando más próximos a la estética de los negros jamaicanos inmigrantes y al *Night Club*, lo que les hizo buscar una forma exquisita en el vestir. El retrato ideal de la propia subcultura sobre un *mod* era el de un joven inmerso en una vida frenética de *clubs* y música, en un mundo de *gansters*, locales lujosos y bellas mujeres. Sin embargo, afirma Hebdige que la realidad es que los *mods* era obreros semicualificados del sector servicios, con estudios secundarios. Su existencia social se remitía al tiempo de ocio, durante el cual escapaban de la rutina diaria sumergiéndose en la subcultura *mod*. El vacío entre su mundo interior, que controlaban, y el hostil mundo exterior y su posición subordinada de clase, se rellenaba con anfetaminas (*speed*) que hacían posible un simulacro de acción y riesgo.

El *mod* era un consumidor compulsivo, pero no pasivo, que se apropiaba de la mercancía, reconceptualizándola. Así, cualidades como la pereza, la arrogancia o la vanidad, valoradas negativamente por la sociedad británica del momento, adquirirían un tono positivo. La crítica era “oblicua” y se realizaba mediante el consumo. Consiguieron victorias simbólicas, pero finalmente fueron absorbidos por el mercado de consumo, pasando a formar parte del expansivo mercado de la música popular. Se extendieron como un movimiento creativo entre 1964 y 1969, y fueron un intento de realizar una cultura del trabajador enriquecido, móvil y activo. En este sentido, se enfatizaba el uso de drogas que apoyaban la “acción”, como el *speed*, frente a las drogas “pasivas” como la marihuana, que consumían los *hippies*.

Las subculturas *rasta* y *ruddie* tuvieron unos orígenes completamente diferentes, porque las condiciones sociales de las cuales surgieron eran distintas. Estas subculturas asociadas a la música *reggae* y *ska* recogían su materia prima simbólica en Jamaica. La música *ska* y *reggae*, así como su cultura asociada, debía entenderse según Hebdige en relación a la esclavitud, ya que el negro es expulsado de la cultura blanca y crea una nueva a partir de su experiencia como esclavo en Jamaica y a sus recuerdos africanos. Es decir, a partir tanto de sus condiciones materiales como de su vida espiritual. Esta síntesis adquirió un marcado

carácter religioso, produciendo un desplazamiento de la subcultura hacia la esfera ideal. La más específica es la de los *Rastafaris*, que elaboraron un complejo sistema de creencias que se podían resumir en cuatro grandes puntos. El más importante, que *Ras Safari*, emperador de Etiopía, es el Dios viviente. Ligado al anterior, que Etiopía es el hogar del hombre negro y, consecuentemente, que la repatriación es la vía de redención del hombre negro. En cuarto lugar, que los modos del hombre blanco son malignos, sobre todo para los negros. “De este modo, los cuatro conceptos representaron simbolizaciones de un conjunto complejo de respuestas a una situación de extrema alienación”.<sup>12</sup> En definitiva, Hebdige afirmaba que la situación social jamaicana creó un caldo de cultivo en el que surgieron formas subculturales específicas y diferenciadas de las que habían aparecido en el suelo del Reino Unido.

Los *Rude Boys* en Jamaica tomaron y combinaron los elementos antes citados, es decir, el movimiento *Rastafari*, junto a la música que provenía de los Estados Unidos y la películas de *gansters* de *Hollywood*, para crear una nueva forma musical: el *ska*. Al emigrar al Reino Unido, estos jóvenes llevaron consigo su subcultura específica y se vieron sometidos a toda una nueva serie de condicionantes: malos trabajos, pobreza, racismo, etc., que trataron de interpretar con el bagaje intelectual que les proporcionaba dicha subcultura. Estos jóvenes, en un primer momento, se relacionaron con la subcultura *Mod* y con la entonces emergente subcultura *Skinhead*. Más tarde, y en vista de la situación de discriminación que sufrían en Inglaterra, los *Rude Boys* o *Ruddies* se alejaron un tanto del elemento “criminal”, de los *Mods* y de los *Skinheads*, y pasaron a formar parte del ala más militante del movimiento *Rastafari*. Es decir, ante la situación de inmigración en el Reino Unido dieron más importancia a los “contenidos” propios del movimiento *Rastafari* que a las “prácticas significantes” de los *Ruddies*.

El análisis etnográfico realizado por Hebdige aceptaba el discurso propio del CCCS, que prestaba especial atención a las condiciones sociales y económicas que permitieron el nacimiento de las subculturas en el Reino Unido. En especial, la relación de las subculturas con los grupos frente a los cuales se definían: clase social, familia, escuela, etc. Sin embargo, realizó una lectura más profunda, interpretando las subculturas juveniles británicas desde la relación de los jóvenes de clase obrera frente a los jóvenes negros afrocaribeños (*Wet Indians*). “La proximidad de las dos posiciones —jóvenes blancos de clase obrera y negros— invita a su identificación e incluso cuando se reprime o resiste abiertamente esta identificación, las formas culturales negras (por ejemplo, la música) continúan ejerciendo una influencia muy

8 D. HEBDIGE, *The Style of the Mods*, CCCS, Birmingham, 1971; 'The Meaning of Mod', en *Working Papers in Cultural Studies*, 7-8, 1975, pp. 87-96.

9 D. HEBDIGE, *Reggae, Rastas and Ruddies: Style and the Subversion Form*, CCCS, Birmingham, 1974; 'Reggae, Rastas and Ruddies (with Appendix of Rachel Powell)', en *Working Papers in Cultural Studies*, 7-8, 1975, pp. 135-155; 'Ska Tissue: The Rise and fall of 2-Tone', en S. DAVIS (ED.), *Reggae International*, Thames and Hudson, London, 1983; *Cut 'n' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, Methuen, London, 1987.

10 D. HEBDIGE, *Subculture. The Meaning of Style*, Methuen, London, 1979.

11 D. HEBDIGE, 'This is England! And They Don't Live Here', en N. KNIGHT (ED.), *Skinhead*, Omnibus Press, London, 1981, pp. 26-35; y 'Skinheads and the Search for White Working Class Identity', en *New Socialist*, 1 (1), 1981, pp. 38-41.

12 D. HEBDIGE, *Reggae, Rastas and Ruddies*, p. 14.

importante para determinar el desarrollo de cada estilo subcultural” (SUB, 73). Estas relaciones estaban inscritas en el lenguaje de las subculturas, más allá del estilo. Se trataba, al final, de descubrir los significados ocultos bajo el estilo, su gramática interna. Y esto, mantiene Hebdige, era algo que está más allá de la constatación empírica. Así, al hablar de las relaciones profundas entre las subculturas de los jóvenes blancos de clase obrera y los negros de origen antillano afirmaba que “esta ecuación está, sin duda, abierta a la confrontación: no puede ser comprobada por los medios sociológicos estándares... está ahí como un inmanencia, como una posibilidad sumergida, como una opción existencial; y uno no puede verificar una opción existencia científicamente” (SUB, 131).

Afirmaba que fruto de esta relación, existió en un primer momento una mezcla entre la cultura *Hard mod* (de raza blanca) y la cultura de los *Rude boys* (negros) británicos, ya que ambos pertenecían a la misma fracción de clase y vivían en las mismas zonas deprimidas del sur de Londres. El *ska* proporcionaba la música que el *pop* comercial no hacía y que conectaba la vida e imaginario de esos jóvenes. El nacimiento de los *Skinheads* está ligado a las relaciones entre los *Rude boys* y los *Hard mods*. Existía un punto de contacto entre ambas subculturas, ya que todos eran elementos “rudos” de la clase obrera. Sin embargo, esta conexión se debilitó cuando los *Rude boys*, como se ha afirmado antes, se hicieron más militantes y se africanizaron vinculándose al estilo *Rastafari*. Además, la crisis económica impulsó una competición entre los jóvenes de la misma fracción de clase por los empleos, lo que escindió definitivamente a los *Rastafaris* de los *Skinheads*.

Para Hebdige, las subculturas que fueron apareciendo en el Reino Unido posteriormente se podían interpretar en función de sus relaciones con la música de los negros residentes en dicho país. En los años setenta surgió el *Glam-Rock* (Gary Glitter, Marc Boland, David Bowie, etc.) como contraposición a la cultura musical negra. Sus orígenes se encontraban en las subculturas *Skinhead* y *Underground* y perseguía una línea musical blanca, alejada del *soul* y del *reggae*. Crearon una imagen ambigua en lo sexual y se elaboró un mensaje centrado en un pasado fantasmal o un futuro de ciencia ficción. Era una corriente que, según Hebdige, no se interesaba por la realidad: “El *Glam Rock* tendía a alienar a la mayoría de la clase obrera joven, precisamente porque rompía sus expectativas básicas” (SUB, 62). La ruptura se producía en el nivel del género-sexo, no en el de la clase o la política. Los jóvenes se cuestionaban sus estereotipos sexuales o sobre la edad, pero no su posición de clase origen.

También en estrecha conexión con la subcultura de los jóvenes negros antillanos surge el movi-

miento *punk*, que sacudió el Reino Unido entre 1970 y 1975. El *punk* puede verse como un intento de superar las contradicciones del *Glam-rock*, al enfatizar la posición de clase y un estilo desmadrado en el vestir. Además, prestó especial atención al *reggae* que el *glam* había excluido. Es más, para Hebdige: “La estética del *punk* puede ser leída en parte como una ‘traducción’ blanca de la ‘etnicidad’ negra” (SUB, 64). Este hecho era, no obstante, contradictorio, porque a pesar de existir conexiones, incluso políticas, entre ambas subculturas, el *punk* era una música blanca y británica. El *reggae* sirvió de contrapartida alrededor de la cual surgió y creció el *punk*, conectado pero opuesto. El *punk*, pese a esto, abrazó formas estilísticas del *reggae*, si bien modificadas por las diferentes condiciones sociales de sus intérpretes y de sus audiencias. Hebdige llega a decir que “los *punks* hablaron sobre la crisis británica del mismo modo que los artistas *reggae* originarios insistieron en la decadencia de Babilonia”.<sup>13</sup> Las conexiones, pues, aunque pudieron ser negadas por sus protagonistas, fueron profundas y sin ellas no se comprende la música popular británica de posguerra.

La criminalidad, más específicamente las representaciones mediáticas de la criminalidad, también jugaron también un papel decisivo en la configuración de los diversos estilos subculturales británicos. Hebdige trató de demostrar que el género de los *gansters* y la subcultura delictiva tenían profundas conexiones con el estilo de las subculturas juveniles británicas.<sup>14</sup> El aludido género de los *gansters*, tal y como se define en el cine y las novelas, por ejemplo, tenía conexiones con la delincuencia real. Ahora bien, estas conexiones no eran directas, sino que la cultura dominante filtraba y convertía en una categoría este género cultural. Las subculturas configuran su estilo, su forma subcultural, en relación tanto al género de *gansters* como a la subcultura delictiva que se encontraban en la vida diaria. “Los modos en que las diferentes subculturas intentaban tratar con las determinaciones estéticas, los modos en que se apropiaban los significados de los géneros relevantes que los habían provisto con sus ‘estilos’ eran en consecuencia absolutamente cruciales y puede decirse que definían el sistema de valores que las respectivas subculturas eran ultimadas a adoptar”.<sup>15</sup> Esto lo ejemplifica con dos apropiaciones del género de *gansters* desde dos contextos diferentes. En primer lugar, los *Mods* y la pequeña delincuencia británica y en segundo los jóvenes *Ruddies* en Jamaica. En el primer caso, los jóvenes británicos utilizaron dicho estilo como una forma que les impidió ver sus contradicciones de clase. El universo *ganster* ensombrecía e incluso hacía desaparecer la situación real de clase de los jóvenes que se sumergían en dicho estilo subcul-

13 D. HEBDIGE, *Cut 'n' Mix*, p. 96.

14 D. HEBDIGE, *The Kray Twins: A Study of the System of Closure*, CCCS, Birmingham, 1974.

15 D. HEBDIGE, *Sub-Cultural Conflict and Criminal Performance in Fulham*, CCCS, Birmingham, 1974, p. 83.

tural. El joven *Mod*, por ejemplo, se veía en un mundo de *clubs*, mujeres bellas, drogas y peligro o supuesto peligro asociado a mundo *ganster*. Ese pasaba a ser su universo vivencial frente a su verdadera situación de clase. La consecuencia era que el joven era incapaz de trascender su situación económica de base y que la subcultura se convertía en un sistema de cierre (*closure*) categorial. En el otro extremo, los jóvenes caribeños tomaron el mismo género, pero sus condicionantes eran otros (la situación derivada de la esclavitud que se ha descrito más arriba). Su respuesta fue por tanto diferente. El género se utilizó como un apoyo para trascender las verdaderas contradicciones de clase de esos jóvenes.

Posteriormente, Hebdige afirmó que esta dinámica de mezcla de formas culturales en función de la materia prima social que vivían los jóvenes continuó durante los años ochenta y noventa en el Reino Unido. “Ahora, los jóvenes británicos de origen asiático han adoptado estrategias similares con la música *Bhangra* que mezcla ritmos y estilos de baile tradicionales del *Punjab* con el *Indi-Pop*, el *funk* blanco británico y negro estadounidense, el *house* y los ritmos disco. A través de estas pautas de pertenencia y distanciamiento establecidas en esas formas de producción cultural, se hacen accesibles nuevas formas de identidad ‘británica’ que circulan junto con los discos en *clubs* y reproductores y en las estaciones de radio piratas”.<sup>16</sup> En otras palabras, los jóvenes de procedencia asiática en los años ochenta y noventa tomaron su experiencia vital en el Reino Unido, una experiencia que se basaba tanto en los productos del mercado cultural dedicado a esos jóvenes como en la experiencia que provenía de su existencia social (racismo, discriminación de clase, integración-desintegración familiar, etc.), y la combinaron con la cultura de la que venían sus padres (o ellos mismos) para crear nuevos estilos subculturales, como antes habían hecho los jóvenes británicos en las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta.

A MODO DE REVISIÓN CRÍTICA. Esta forma de contemplar el estilo subcultural no ha estado exenta de crítica, como no podía ser de otra forma. El propio Hebdige ha realizado una revisión crítica de su propio trabajo. En su último libro se aparta de alguno de los presupuestos que defendió en *Subculture. The Meaning of Style*, su obra más conocida. Hebdige pretende superar el concepto de subcultura como resistencia al orden dominante, ya que la cultura juvenil no puede ser interpretada simplemente como rechazo al orden dominante y tampoco como aceptación ciega del mismo. La subcultura se encuentra entre la vigilancia y la evasión de la vigilancia y es siempre y perma-

nentemente ambigua. “La ‘respuesta subcultural’ no es ni simple afirmación ni rechazo, ni ‘explotación comercial’ ni ‘revuelta genuina’. No es simple resistencia contra algún orden externo ni tampoco conformidad directa con la cultura parental. Es al tiempo declaración de independencia, de otredad, del propósito de ser extraño y un rechazo del anonimato, de un estatus subordinado. Es una insubordinación. Y al mismo tiempo es también una confirmación del hecho de la impotencia, una celebración de la impotencia”.<sup>17</sup> Superadas ya las vistosas subculturas de los años sesenta, setenta y ochenta, Hebdige parece contemplar a la juventud sumida en un orden de resistencia-asimilación institucionalizado. Las esperanzas depositadas en la juventud y en las subculturas como agente de cambio político y social activo se diluyen ante el poder del mercado y de la cultura dominante.

Otros autores realizaron críticas al modo de conceptualizar las subculturas propio de la Escuela de Birmingham, y de Dick Hebdige en particular, a la sazón uno de sus grandes representantes. Así, Graham Murdock y Robin McCron mantenían que los estudios subculturales estaban limitados porque, en primer lugar, se encontraban más centrados en la desviación que en lo convencional, en los jóvenes que se oponen a la cultura dominante y no en los que se someten al “mercado juvenil”. Además, las culturas parentales no eran analizadas sistemáticamente, es decir, su existencia se daba por supuesta, no siendo revisada. A esto se debe añadir que se prestó poca atención a los trabajos de los jóvenes, ya que se suponía que sus experiencias están más centradas en el ocio y el consumo, cosa que la investigación no parece corroborar. Finalmente, presentaban problemas metodológicos, porque llegar desde la subcultura a la clase es sencillo, pero no conseguían explicar por qué los jóvenes de la misma clase daban respuestas subculturales diversas.<sup>18</sup> Del mismo modo, Angela McRobbie y Jenny Garber pusieron en entredicho las categorías de análisis utilizadas, porque no habían tenido en cuenta la situación femenina, que podía generar respuestas diferentes a las de las subculturas masculinas.<sup>19</sup>

Posteriormente, Gary Clarke<sup>20</sup> realizó una revisión sistemática de las teorías sobre las subculturas juveniles. Las principales críticas a las que se podía someter la teoría subcultural del CCCS eran las siguientes. En primer lugar, su excesivo énfasis en la génesis y el estilo de las subculturas, dejando de lado la normalidad. A eso se añadía que el uso del concepto resistencia podía ser visto como una muestra de desagrado ante el mayo del 68 y la falta de respuesta juvenil en los setenta. Además, coincidiendo con alguna de las críticas expresadas antes, la esfera del trabajo era poco explorada frente a la del ocio. No se buscaban tampoco las motivaciones que llevaban a los jóvenes

16 D. HEBDIGE, ‘After the Masses’, en *Marxism Today*, enero, 1989, p. 53.

17 D. HEBDIGE, *Hiding in the Light. On Images and Things*, Comedia, London, 1988, p. 35.

18 G. MURDOCK/R. McCRON, ‘Consciousness of class and consciousness of generation’, en S. HALL/T. JEFFERSON (EDS.), *Resistance Through Rituals*, pp. 204-206.

19 A. McROBBIE/J. GARBER, ‘Girls and subcultures’, en S. HALL/T. JEFFERSON (EDS.), *Resistance Through Rituals*, pp. 209-222.

20 G. CLARKE, *Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures*, CCCS, Birmingham, 1982.

a elegir una subcultura y no otra. Hay una ausencia del concepto “sentido común” como base de la cultura obrera, lo que crea una clase obrera “normal” y unas subculturas entendidas como entidades antropológicas “estáticas”. Se necesitaba, en consecuencia, explorar la relación entre las culturas juveniles y parentales, no simplemente postularla. Además, el tratamiento de las subculturas como resistencia implica entender la clase obrera como un ente pasivo.

Asimismo, la difusión de un estilo era tratada como incorporación, como desactivación, cuando en realidad no tiene por qué haberla. Es decir, que una subcultura se difunda no implica necesariamente que se desactive. Y, finalmente, criticaba la ausencia de la mujer en el análisis, teorizada como algo externo, y la ignorancia del papel de la sexualidad y el matrimonio en la vida de las subculturas. Gary Clarke pensaba, asumiendo estas carencias, que el énfasis debería ponerse en lo que los jóvenes hacen, en sus actividades, no en leer el estilo de la subcultura. Y, no obstante, también afirmaba: “Quiero sugerir tentativamente que la existencia de una cultura juvenil, la búsqueda de ‘buenos ratos’ y ‘buenas ropas’ contiene un elemento de resistencia como parte de una lucha por la calidad de vida”.<sup>21</sup>

Por su parte, en nuestro país, Carles Feixa compila algunas críticas generales a los aludidos desarrollos en la explicación del estilo subcultural:<sup>22</sup> el “romanticismo” de la idea de resistencia, que obvia el poder conservador de las subculturas; su eclecticismo metodológico; y la rígida separación entre subculturas, de clase obrera, y contraculturas, de clase media, que en la constatación empírica es difícil de mantener.

**CONCLUSIONES.** Este artículo ha tratado de mostrar los antecedentes teóricos de la obra de Hebdige, ligado al CCCS de un modo imborrable, para describir su explicación teórica de los estilos subculturales de la juventud, de un lado, y de otro presentar su descripción de las distintas subculturas juveniles que poblaron el Reino Unido después de la Segunda Guerra Mundial. Estas forma de entender el estilo subcultural, como se ha tratado de mostrar, ha sido objeto de una crítica fundada. Dichas críticas pueden englobarse en dos grandes grupos: las referidas a la metodología del análisis cultural y las que hacen hincapié en sus fundamentos políticos. A estas últimas se dedicaran unas líneas finales. La noción de resistencia es, como afirma Carles Feixa, evidentemente romántica. No sin razón surgió al hilo de las protestas y revueltas juveniles asociadas con el año 1968. Esta noción ha envejecido notablemente y la constatación empírica parece desmentir la capacidad de movilización política de una juventud

inmersa en un mercado de consumo todopoderoso. Si acaso la resistencia podría circunscribirse al plano simbólico, en la crítica “oblicua” de la que hablaba Hebdige. Pobre destino, dadas las expectativas de las que se partía.

Quizá, como afirma David P. Montesinos, “en nuestras sociedades tardointindustriales se haya cumplido la paradoja de que las categorías de lo juvenil hayan impregnado como valor afirmante dominios que van mucho más allá de la moda o el pop, al tiempo que los jóvenes han visto misteriosamente desactivado su poder transformador”.<sup>23</sup> En esta paradoja reside la grandeza de la notición de resistencia y la construcción teórica de Hebdige sobre el estilo subcultural, porque nos permite entender, al menos en parte, cómo la sociedad actual con su hipervaloración de lo joven consigue al tiempo contener políticamente a la juventud y la integra, quiéralo o no, en un amplio mercado de consumo destinado a ello al tiempo que esta puede expresar su “descontento” y “resistencia” ante un orden que no comparte, en todo o en parte.



<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>22</sup> C. FEIXA, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*, Ariel, Barcelona, 1998, pp. 77-78.

<sup>23</sup> D. P. MONTESINOS, *La juventud domesticada. Cómo la cultura juvenil se convirtió en simulacro*, Popular, Madrid, 2007, p. 8.



# Naturaleza y disciplina: Max Weber y el trabajo industrial

Michele Basso

Uno de los principales objetos de las investigaciones de Max Weber sobre el trabajo industrial son los cuerpos de los obreros. La necesidad de una constante disciplina de los hombres en el trabajo para convertir sus cuerpos en instrumentos eficientes y volver sus movimientos y comportamientos mesurables y previsibles requiere el uso de conceptos tomados de las ciencias naturales, aunque adaptados al ámbito social de la industria. Las ciencias sociales toman aquí forma a través de la disección y recomposición de los movimientos y los actos de los hombres. Sus leyes están libres de valores, pero en ningún caso son neutrales: la resistencia de los trabajadores para evitar su completa incorporación al sistema de producción —considerada por los científicos un obstáculo para el proceso de racionalización— revela aquí todo su carácter político.

*One of the main objects of Max Weber researches on industrial labour are workers' bodies. The necessity of a constant disciplining of men at work in order to turn their bodies into efficient instruments and to make their movements and behaviours measurable and foreseeable requires the usage of concepts taken from the natural sciences, but re-adapted to the social context of the great factory. The social science takes here form through the dissection and rearrangement of men's movements and acts. Its laws are value-free, but never neutral: the resistance of the workers in order to avoid their complete incorporation in the manufacturing system —considered by the scientist as an obstacle to the rationalization process— reveals here all its political worth.*

*Fecha de envío: 17 de septiembre de 2011  
Fecha de aceptación: 2 de octubre de 2011*

La afirmación del Max Weber de veinticuatro años según la cual “una parte de la humanidad existiría tan solo para trabajar para los otros, y mecánicamente, para ganarse el sueldo”<sup>1</sup> puede ser señalada —más que como una falta de *pietas* cristiana, como dedujo su preocupada madre— como una primera y precoz conciencia de una *Trennung* que determinará el tra-

yecto de la primera producción del Weber considerado ya “maduro”: su atención, por un lado, a las condiciones de posibilidad —históricamente determinadas— de la emergencia de la mentalidad del empresario burgués, y por otro, a una investigación analítica —de fuertes rasgos empíricos— sobre las condiciones de los trabajadores de las fábricas, muestra de hecho la doble vía

*Michele Basso es Doctor en Filosofía Política e Historia del Pensamiento Político en la Universidad de Padua. Actualmente es profesor de Filosofía e Historia en la Enseñanza Media.*

#### Palabras clave:

- Cuerpo
- Trabajadores
- Disciplina
- Racionalización
- Ciencia social

#### Keywords:

- Body
- Workers
- Discipline
- Rationalization
- Social science

<sup>1</sup> Las siglas se refieren a las siguientes obras de Weber: MWG = *Max Weber Gesamtausgabe*; ES I = *Economía e sociedad. Teoría delle categorie sociologiche*, trad. de T. Baglioni, F. Casabianca e P. Rossi, Torino, Edizioni di Comunità, 1999; ES III = *Economía e sociedad. Sociología del diritto*, trad. de G. Giordano, Torino, Edizioni di Comunità, 2000; WuG = *Wirtschaft und Gesellschaft*, hg. von J. Winckelmann Tübingen, J.C.B. Mohr, 1976. Cfr. M. WEBER, *Max Weber. Una biografía*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 168. Agradezco a Realino Marra y Mario Piccinini haber discutido una versión previa de este escrito, publicado en *Materiali per una storia della cultura giuridica*, XXXIX, n.1, 2009, pp. 125-140.

2 La continuidad es no obstante notada y bien subrayada por W. Schluchter, *Einleitung*, en *MWG I/11*, pp. 1-58, en particular p. 4 y ss., y es trabajada también por M. Ricciardini, 'Il lavoro come professione: macchine umane, ontologia e politica in Max Weber', en *Etica & Politica*, VII-2, 2005, [http://www.units.it/etica/2005\\_2/RICCIARDI.htm](http://www.units.it/etica/2005_2/RICCIARDI.htm). De forma diferente a Lazarsfeld/Oberschall (cfr. P. LAZARSFELD/A. OBERSCHELL, 'Max Weber and Empirical Social Research', en *American Sociological Review*, XXX-2, 1965, pp. 185-199, aquí p. 194), los cuales han visto en Weber "a conflict between quantitative and historical work", en mi opinión entre los textos sobre la ética protestante (incluida la Anticrítica) y el trabajo considerado "empírico" es posible encontrar fuertes elementos de continuidad, con diferentes aproximaciones metodológicas, como confirman las numerosas remisiones entre ambos textos. Sobre los trabajos weberianos sobre la industria y la condición del trabajador cfr. además de los otros textos citados en el presente trabajo: F. HECKMANN, 'Max Weber als empirischer Sozialforscher', en *Zeitschrift für Soziologie*, VIII-1, 1979, pp. 50-62; G. SCHMIDT, 'Il contributo di Max Weber alla ricerca sociale empirica', en *Quaderni di Sociologia*, XXVIII-4, 1979, pp. 420-444; id., 'Max Weber and Modern Industrial Sociology: A Comment on Some Recent Anglo-Saxon Interpretation', en *Sociological Analysis and Theory*, vol. VI-1, 1976, pp. 47-73; J.E.T. ELDRIDGE, *Weber's Approach to the Sociological Study of Industrial Workers* (A. Sahai, ed.), *Max Weber and Modern Sociology*, London, Routledge, 1971. Para un encuadramiento más general, cfr. A. OBERSCHELL, *Empirical Social Research in Germany 1848-1914*, Paris-Den Haag, Mouton, 1972. Sobre el viaje a América de Weber y sus incursiones en el ámbito de la reflexión weberiana sobre las condiciones de trabajo, cabe señalar el reciente artículo de C. NITSCH, 'Coactus voluit. Prospettive dalla riflessione weberiana sulle condizioni del lavoro negli Stati Uniti', en *Materiali per una storia della cultura giuridica*, XXXVII-2, 2007, pp. 337-372: la intersección virtuosa de algunas "decisiones modelo" de la Corte suprema de los Estados Unidos circunscrita entorno a los años del viaje americano con algunas

argumentaciones contenidas en la *Sociologia del derecho* permite a Nitsch activar una incisiva reflexión centrada en particular sobre la transición del concepto de *reasonable*. Eso le permite extraer, entre otros, un cuadro de complicaciones verdaderamente muy interesantes entre algunos principios generales (y tomados como ahistóricos) del derecho (como la igualdad formal de los contrayentes) y el necesario plano de colocación históricamente condicionado en el cual deben ser insertados para poder darles una vigencia material además de la meramente formal.

3 Sobre ello cfr. H. TREIBER, 'I concetti fondamentali della sociologia del diritto di Weber alla luce delle sue fonti giuridiche', en *Materiali per una storia della cultura giuridica*, XXX-1, 2000, pp. 97-108, artículo que reconstruye el significado de categorías como racionalidad material y formal a la luz de la experiencia jurídica de Weber, de la influencia de la "jurisprudencia del concepto", y recordando con razón la importancia de R. v. Jhering, L. Goldschmidt y E. Ehrlich. Una interesante complicación de la relación entre racionalidad formal y material, siempre con referencia a la *Sociologia del derecho* y en particular al tema de la autonormatividad del desarrollo jurídico se encuentra en G. IZZOCOVICH, 'Il diritto come macchina. Razionalizzazione del diritto e forma giuridica in Max Weber', en *Materiali per una storia della cultura giuridica*, XXXI-2, 2001, pp. 365-393.

4 Cfr. M. WEBER, 'Die Grenznutzenlehre und das psychophysische Grundgesetz', en id., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tübingen, 19825, pp. 384-399, aquí p. 395; trad. it. in M. WEBER, *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali*, al cuidado de P. Rossi, Torino, Edizioni di Comunità 2001, pp. 365-380, aquí p. 377. "La especificidad histórica de la época capitalista, sin embargo, y sobre todo la importancia de la teoría de la utilidad marginal (como en cada teoría económica del valor) para la comprensión de esta época, descansan en el hecho de que —mientras que la historia de varias épocas del pasado ha estado con

razón designada como "historia de la no-economía"— en las condiciones de vida moderna la aproximación de la realidad a los principios teóricos está en constante aumento, implicando el destino de estratos siempre más amplios de la población, y por lo que se prevé irá siempre más en aumento".

5 Cfr. G. SCHMIDT, 'Technik und kapitalistischer Betrieb. Max Webers Konzept der industriellen Entwicklung und das Rationalisierungsproblem in der neueren Industrie-soziologie', en W.M. Sprondel-C. Seyfarth, Hg., *Max Weber und die Rationalisierung sozialen Handelns*, Stuttgart, Enke, 1981, pp. 168-188, aquí en particular en p. 169. El artículo de Schmidt, tal vez conciso en la exposición (aunque cabe recordar que el artículo es una versión reelaborada de una ponencia que tuvo lugar en un *Kolloquium* en la Universidad de Constanza, cfr. P. 168) aunque de todos modos en el conjunto todavía útil, ofrece, entre otras, aclaraciones sobre la importancia en Weber de la empresa (*Betrieb*) como primera forma de sedimentación institucional del complejo y multiforme proceso de racionalización, que el autor concibe en estrecha relación con la concepción weberiana de la "técnica".

6 Sobre la analogía entre "fábrica" y "taller" cfr. M. PROTTI, 'Introduzione all'edizione italiana: Max Weber e la ricerca empirica nell'industria', en M. WEBER, *Metodo e ricerca nella grande industria*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 9-65, aquí p. 35 y R. M. BRAIN, 'The Ontology of the Questionnaire: Max Weber on Measurement and Mass Investigation', en *Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 32, n. 4, 2001, pp. 647-684, aquí en particular p. 668. Tras un atento y preciso análisis de algunos autores de referencia weberiana (entre otros: Kraepelin, Abbé, Bücher) Brain trata de interpretar el análisis weberiano de las condiciones del trabajo en la fábrica en términos de una ontología (en cuya determinación el cuestionario sería un útil instrumento), retomando el concepto de ciencia de la realidad como polémico respecto al "análisis de taller", ciertamente útil, pero reducido al aplicarse exhaustivamente en un contexto "real" e históricamente determinado como el de la fábrica.

de sus intereses a partir de su vuelta de América y al menos hasta 1911. El hecho de que esta convergencia de reflexiones sobre el espíritu empresarial y sobre las condiciones de los trabajadores haya sido hasta ahora poco subrayada se debe quizá a la evidente desproporción con que los textos sobre la ética protestante y el espíritu del capitalismo, por un lado, y los trabajos sobre la industria y las condiciones de los trabajadores en la fábrica cerrada, por otro, han sido considerados —casi siempre por separado— dentro de la literatura secundaria.<sup>2</sup>

Sin embargo, esta coincidencia de investigaciones, a menudo relacionadas aunque de maneras diferentes, es el fondo sobre el cual se sedimentarán conocidas categorías analíticas como la distinción entre funciones organizativas (*Leistungen*) y funciones operativas (*Arbeit*), o la controvertida distinción entre racionalidad formal y racionalidad material,<sup>3</sup> recogida aquí sobre todo en la vertiente de la relación entre fenómenos de racionalización (técnica y económica, por tanto de progreso técnico en vistas a una maximización de los costes) y fenómenos correlativos de cosificación (*Versachlichung*) de lo que debe ser racionalizado. Recogida en su vertiente disciplinaria, esta conexión entre cosificación y racionalización nos presenta un gran conflicto —por lo demás pacificado— entre los procesos de nomologización de las ciencias sociales (por lo que respecta a la racionalización) y los fenómenos correlativos de producción, modificación y, en última instancia, alteración del objeto de investigación (por lo que respecta a la cosificación), con el fin de hacerlo máximamente adecuado a ser instruido en términos nomológicos. Se trata del fenómeno que Weber ha resumido —con una expresión fuertemente incisiva— en términos de un constante (y recíproco) "acercamiento de la realidad al principio teórico".<sup>4</sup> Este conflicto, que hace necesario el debate sobre el tipo de relación vigente entre ciencia social y ciencia natural, constituirá el *Leitmotiv* de la presente argumentación.

El lugar de elección del conflicto es la fábrica. Es aquí principalmente donde el conflicto entre racionalidad material y racionalidad formal y entre varios tipos de racionalidad heurística encuentra su punto de imputación más inmediato y evidente.<sup>5</sup> Es en la fábrica donde en efecto se encuentran aquellas condiciones de trabajo que implican un invariante común, en el sentido lato de las condiciones de taller,<sup>6</sup> que permiten la determinación de una serie de regularidades observables, y en consecuencia una cierta previsibilidad, cuya apreciación puede constituir el banco de pruebas para disciplinas diferentes. Y es aquí donde se obtiene la "materia bruta" que presentar en la investigación, consistente particularmente en aquella interacción entre el "espíritu coagula-

do” de la máquina y el espíritu disciplinable de la fuerza de trabajo: un material, este último, ciertamente resistente, reacio a ser tomado como objeto, a pesar de serlo solamente de la investigación.<sup>7</sup> Es la presencia del obrero la que hace a la fábrica irreductible a las condiciones del taller del mismo modo en que el obrero es irreductible a un “átomo sin voluntad” (*willenlosen Atom*).<sup>8</sup>

La toma de conciencia de la individualidad del trabajador de la fábrica<sup>9</sup> es motivada sobre todo por la exigencia de racionalización técnica y económica. Ya Taylor había identificado, dentro de los “factores que un buen director de fábrica debe reunir”, una serie de cualidades que hacen a un hombre (un hombre en el trabajo) lo suficientemente “universal” para realizar su función. Se trata aquí, claramente, de una potencial universalidad de las funciones, de saber hacer las más cosas posibles, competentemente, en el menor tiempo posible: una universalidad toda exterior en consecuencia, cultivada desde el punto de vista, diría Weber, de la “rentabilidad”, y por consiguiente desde el punto de vista racional-instrumental del director de fábrica, con la que se desempeña una “prestación” (*Leistung*) al dirigir una fuerza de trabajo encarnada en otros cuerpos. La *one best way* del *scientific management* implica en este sentido tan solo la prestación del trabajo, y es recomendable como la mejor concatenación de estímulos nerviosos y musculares en vistas a su maximización. La perspectiva es aquí más limitada, y sin embargo solo a partir de este proceso de racionalización, y desde la peculiaridad de su objeto —el hombre trabajador y la actividad físico-mental de la producción— se llevará a cabo un movimiento destinado asintóticamente a involucrar toda la *complexio* física, hasta revestir el “carácter”, el “temperamento” y el “estilo de vida” íntegro del trabajador. Se trata de un movimiento de absorción de la actividad del hombre trabajador, comprendida en su universalidad, y al mismo tiempo tomada desde un preciso ángulo visual, que es el de la necesidad de racionalización técnica y económica.

Es esta la doble vertiente que constituirá el punto de partida del *Erhebungen*<sup>10</sup> weberiano: de un lado, la exigencia de la industria, y del otro, la investigación de las “cualidades caracterológicas” de los obreros, expuestas aquí no solo en vista de la rentabilidad, sino incluso por sí mismas como una investigación del *tipo humano* que las condiciones modernas de existencia producen. Aunque en este caso, en consecuencia, Weber parece tener presente las exigencias técnico-económicas de racionalización y las condiciones histórico-materiales en las que inevitablemente se producen. La racionalización no es nunca una feliz operación de laboratorio, una organización introducida desde fuera, sino un conjunto de pro-

10 Se hace aquí referencia al texto 'Erhebungen über Auslese und Anpassung (Berufswahl und Berufsschicksal) der Arbeiterschaft der geschlossenen Großindustrie', incluido en *MWG I/11*, pp. 64-149. Escrito entre el 13 de junio y el 13 de agosto de 1907, y revisado entre octubre y noviembre del mismo año, el texto es fruto —en su primera versión— de una colaboración con su hermano Alfred, a quien Max propone compartir la autoría del escrito. El rechazo de su hermano está ligado a una diferencia de opiniones precisamente sobre el tema crucial de la relación entre ciencia natural y ciencia social, con particular referencia al tema de la hereditariadad. Propuesto por Gustav Schmoller, una copia del texto fue distribuida a los colaboradores de la investigación dirigida por H. Herkner para el *Verein für Sozialpolitik*, y debía ser la introducción metodológica a la investigación. Se han obtenido dos versiones del texto, ambas referidas al manuscrito revisado, de las que la primera está privada, en el título, de la expresión puesta entre paréntesis (*Berufswahl und Berufsschicksal*). Cfr. el 'Editorischer Bericht' del texto, en *MWG I/11*, en particular p. 70 y ss. Sea la versión de la *Max Weber Gesamtausgabe*, o sea la edición al cuidado de Marianne Weber, recogida en *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1924, ambas se refieren a la segunda versión. Una traducción italiana sobre la base de la edición al cuidado de M. Weber, traducida por Chiara Sebastiani, está publicada en la revista *Sociologia dell'organizzazione* (1-2, 1973, pp. 273-324). La misma traducción está disponible también en M. LA ROSA, *Weber, Marx e Panzieri*, Sapere 2000, 2005, pp. 76-127. Una nueva traducción del texto, elaborada a partir de la *Gesamtausgabe (MWG I/11)*, al cuidado de Angelo Chielli, se encuentra en M. WEBER, *La fabbrica dei corpi. Studi sull'industria tedesca (1908-1909)* (A. CHIELLI/G. CASCIONE, ED.), Bari, Palomar, 2000.

7 La primera investigación sobre las condiciones del trabajador de fábrica fue un fracaso por el rechazo a colaborar de los trabajadores. Solo Marie Bernays, alumna de Weber, logró obtener resultados significativos al conseguir ser contratada en la fábrica y ganarse progresivamente la confianza de sus colegas. Para mayor información sobre ello, cfr. *MWG I/11*, p. 399 y ss. y además E. BOSCO, *Classi sociali e mutamento in Max Weber*, Milán, Franco Angeli, 1980, p. 28.

8 Cfr. *MWG I/11* p. 380 (trad. it. p. 291).

9 Sobre esto cfr. G. FRIEDMAN, *Problemi umani del macchinismo industriale*, Torino, Einaudi 1971, p. 30 y ss.

cesos incorporados en la realidad y en sus instituciones, que, con un poder imparable, con sus acciones fuerzan, alteran y modifican los órdenes y las instituciones y en definitiva, los cuerpos en que están penetrando.

El complejo “hombre” se define por su individualidad, pero la mirada que lo percibe, la del *scientific manager*, o el ojo evaluador del científico, selecciona y elabora una serie de informaciones que contribuyen inevitablemente a modelar, y, en parte, a crear el objeto de la propia observación. El hombre es investigado en su universalidad, y nada queda fuera: su “carácter”, el “estilo de vida”, las condiciones familiares, su historia personal y hasta sus vicios privados, su estado mental y su actividad sexual. Al mismo tiempo, la perspectiva del investigador, y la colocación del hombre-trabajador en su ambiente primario (la fábrica), hace que cada observación sea valorablemente formada en vistas a la necesidad de prestaciones funcionales que deben ser garantizadas. Así, las “cualidades caracterológicas” se irán investigando con el fin de determinar qué trabajadores serán los más adecuados en cada sector de la industria. Sus historias personales —a propósito de ello, es interesante el caso del trabajador proveniente de los círculos pietistas— podrán resultar útiles en el análisis de determinadas formas de más o menos consciente “receso” de la actividad de producción. La actividad sexual —el único momento en que de hecho se practica, en el fin de semana— se observará con el fin de determinar eventuales disminuciones del rendimiento del lunes. Y así sucesivamente.

La mirada del científico produce en efecto un doble resultado: por un lado, el de cumplir la función —útil en vistas a la selección del personal— de determinar una jerarquía del grado de “adecuación” de los tipos humanos a las condiciones de la moderna industria cerrada; por otro, el de identificar qué tipo humano sobrevive mejor a tales condiciones. No es evidentemente un proceso estático de búsqueda y recogida, sino más bien una dinámica de progresiva adecuación: se comprenden mejor entonces, en la argumentación weberiana, las repetidas alusiones a la “selección” y a la “adaptación”, términos tomados de un vocabulario conocido y extendido, y sin embargo rearticulados en la naturaleza innatural de las condiciones de la fábrica. Lo que se trata de considerar son tan solo aquellas dinámicas que marcan la lucha por la existencia en el aparato de producción. Dentro de este proceso, la mirada del científico es efectivamente una mirada reservada, tímida (*nüchtern*), pero no ciertamente una mirada neutra. Lo quiera o no, su observación contribuye efectivamente a la *representación* de este escenario en movimiento.

Una muestra significativa de la productividad de tales observaciones son las formaciones con-

*La fábrica se convierte así en el laboratorio de los experimentos de racionalización de la fuerza laboral, y en el lugar de análisis de la degeneración que el proceso de racionalización produce*

ceptuales mediante las que los científicos ejercitan su intervención. Ello no se aprecia en una fotografía de la patente disminución del presupuesto,<sup>11</sup> sino al contrario, disecciona, destruye, fragmenta y recompone según la exigencia de su método, de su finalidad y de su ángulo de observación. Así como Vesalio observaba el cuerpo indefenso y despedazado con el fin de poder observar sus entrañas, Kraepelin observa el alma despedazada del trabajo, y su ejercicio es el de “desmembrar el alma monadológicamente”, a fin de definir el relativo rendimiento psíquico como el “resultado de las decisiones de mayoría de la ‘cámara baja’ y de las percepciones de la ‘cámara alta’ de las imágenes mnemotécnicas”.<sup>12</sup> La fábrica se convierte así en el laboratorio de los experimentos de racionalización de la fuerza laboral, y *al mismo tiempo* en el lugar de análisis y sistematización científica de la degeneración que el lado oscuro del proceso de racionalización —es decir, la *Versachlichung*— produce. El rendimiento heurístico de Weber y Kraepelin, colegas en la universidad de Heidelberg, sigue caminos divergentes a partir del mismo material (el obrero) y del mismo lugar (la fábrica) de observación. La “reducción del conjunto ‘hombre’ a sus componentes más elementales”<sup>13</sup> implica los componentes corporales, aquellos psíquicos o “espirituales” (*geistig*),<sup>14</sup> así como una investigación multiforme sobre la relación entre “cuerpo” y “mente”, o entre “cuerpo” y “alma”, en el ambiente en que la recíproca interacción es efectivamente observable.<sup>15</sup>

Es entre los pliegues de esta disección y recomposición donde se sitúa la reflexión de Weber, que se esfuerza por abrir un espacio en que el elemento “social”, aunque adquiera (donde es heurísticamente fecundo) eventuales analogías con las formaciones conceptuales típicas de las ciencias naturales, reencuentre al mismo tiempo una propia y peculiar dimensión disciplinaria. Este trayecto, también localizable —aunque con las debidas diferencias— en el ensayo sobre Roscher y Knies,<sup>16</sup> encuentra en el *Erhebungen*, como en el ensayo *Sobre la psicofísica del trabajo industrial*, una repercusión en un plano no metodológico, mas sí de investigación empírica. Al ir al encuentro de una rearticulación completa es especialmente indicado aquel término, *geistig*, que ya en su uso en el texto sobre la ética protestante había estado sometido a una serie de punzantes críticas. El término,

11 La expresión “voraussetzungsloses”, *geistiges Photographieren* está tomada de M. WEBER, ‘Kritische Studien auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen Logik’, en *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, pp. 215-290, aquí p. 273 y ss.; trad. it. *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali*, pp. 209-278, aquí p. 263.

12 Cfr. M. WEBER, ‘Zur Psychophysik der industriellen Arbeit’, en *MWG I/11*, p. 165, trad. it. ‘Sulla psicofísica del lavoro industriale’, en *Metodo e ricerca nella grande industria*, pp. 121-291, aquí p. 123.

13 Cfr. M. PROTITI, *Introduzione all’edizione italiana: Max Weber e la ricerca empirica nell’industria*, p. 18.

14 Es útil recordar que el título inicial propuesto por Weber para la investigación del *Verein* del cual habría podido escribir la introducción metodológica es “Die geistige Arbeit in der Großindustrie”. Cfr. La *Editorischer Bericht* del texto *Erhebungen über Auslese und Anpassung (Berufswahl und Berufschicksal) der Arbeiterschaft der geschlossenen Großindustrie*, en *MWG I/11*, pp. 63-77, en particular p. 67.

15 En este sentido G. CASCIONE, *Postfazione. Metamorfosi del corpo sociale produttivo*, en M. WEBER, *La fabbrica dei corpi. Studi sull’industria tedesca (1908-1909)*, pp. 115-145, aquí p. 116 nota 5, ha avanzado la hipótesis de una aproximación de la reflexión weberiana a la problemática ligada a la considerada “biopolítica”, a entender sin embargo, en su opinión, no foucaultianamente, como “estado de excepción”, sino como una suerte de “biomecánica de los procesos productivos”, que definiera los niveles de manipulación del cuerpo en situación de normalidad”. Una panorámica de la relación entre psicología experimental (en sus varias versiones, pero con particular referencia a H. von Helmholtz, W. Wundt y E. Kraepelin) y la *Seelenleben* del trabajador, cfr. W. SCHLUCHTER, *Einleitung*, *MWG I/11*, en particular pp. 20-36.

16 Cfr. M. WEBER, ‘Roscher und Knies und die logischen Probleme der Nationalökonomie’, en *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, pp. 1-145; trad. it. en *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali*, pp. 5-136.

extendido hasta comprender el “rendimiento más estereotipado, a menudo puramente mecánico”,<sup>17</sup> viene finalmente considerado “del todo inapropiado”, justamente demasiado amplio, y sobre todo desposeído de su elemento esencial representado en aquellas “‘relaciones de valor’ que usualmente relacionamos a objetos de trabajo ‘intelectual’”.<sup>18</sup>

Constatando que en sentido estricto “no existe un trabajo que sea efectivamente solo físico”, Weber prefiere aquí al término *geistig* la expresión “solicitud del aparato nervioso central”.<sup>19</sup> La exigencia de adaptar el concepto a la rentabilidad siempre más mecanizante (y, en ciertas ramas de la industria, más repetitiva) del trabajo comporta una reformulación que de la polisemia de un término como el de *geistig* conduce hasta los impulsos eléctricos del sistema nervioso central, es decir hasta el límite máximo de la materialidad orgánica. Justamente este término al que Weber había asociado la peculiaridad de la personalidad emprendedora burguesa (una forma precisa de *Geist*) viene aquí despojado de todos aquellos componentes que determinaban la diferencia específica (*in primis*, la relación de valor), por ser en última instancia *cosificado*, reducido a algo mensurable. Si es verdad que nos encontramos aquí frente al proceso de adquisición de una conceptualidad específica a un determinado orden disciplinario, respecto a conceptos metafísicos tradicionales, inadecuados a los fines limitados y sectoriales de la investigación específica, va incluido al mismo tiempo el trasfondo estructural en el que esta reformulación conceptual encuentra su propia posibilidad y el propio plano de imputación. Así, *geistig* es correcto para describir el comportamiento de Cristiano,<sup>20</sup> pero no para describir las cualidades caracterológicas y el temperamento del trabajador moderno.

Un ejemplo todavía muy evidente es representado por las disecciones y recomposiciones de los “viejos cuatro temperamentos” en cuatro combinaciones de “intensidad” y “duración” de la respectiva situación emotiva, la cual, si bien perdiendo sus tradicionales “aspectos cualitativos”,<sup>21</sup> y deviene no obstante en este modo mayormente mensurable. El proceso de investigación analítica de la fuerza de trabajo atraviesa de este modo el cuerpo y la mente del trabajador, desencadenando un proceso de composición en el cual la objetivización de los procesos y actividades psicofísicas va parejo con la adquisición de una mensurabilidad. Cosificación y proceso de nomologización constituyen dos vertientes del mismo proceso. La nomologización de la ciencia social, a la que la ciencia natural ofrece solamente una faceta útil, encuentra en esta investigación sobre la fábrica una ulterior confirmación de la peculiaridad de su camino, y ello es del todo evidente en la singular referencia a la fábrica, es decir al ambiente

social dentro del cual afina sus instrumentos teóricos. Componentes psicológicos, fisiológicos y psicofísicos se funden aquí conjuntamente en un marco que es irreductible tanto al instrumental conceptual como a la metodología y sobre todo a la finalidad que se pone sobre la mesa, definiendo un contexto que, al definirse como “social”, debe conseguir mantener ante sí al conjunto de solicitudes provenientes de esta ciencia en una perspectiva diferente: he aquí que un acontecimiento propiamente “social” como el transformarse de los órdenes productivos pueda determinar una disminución tendencial de la utilización de los músculos más grandes a favor de aquellos más pequeños, o una extensión de las prestaciones definidas como “intelectuales” que comprenda incluso la más simple actividad de silabación. En conjunto, es “el aparato psicofísico íntegro el que será reducido meramente a objeto sobre el que incide el sistema de lo real que lo subsume adaptándolo a su propio funcionamiento y a su propia finalidad”.<sup>22</sup> Weber tendrá una percepción clara de este proceso de asociación que penetra hasta cada músculo del trabajador cuando él mismo trabaje como inspector en Oerlinghausen. Solo colocándose personalmente dentro del espacio físico de la fábrica, estará en condiciones de destacar con la máxima atención la importancia de la relación entre “ambiente” y “disposición” en un contexto propiamente social.<sup>23</sup>

El aspecto quizá más interesante de este proceso de formación disciplinaria consiste en el hecho de que tomar la dimensión estrictamente social de estos procesos —no obstante la numerosa y también útil analogía con la investigación de las ciencias naturales— significa desvelar su politización oculta en los márgenes de las investigaciones y de las proposiciones científicas mediante las que el saber toma forma. Es en este punto donde la posición weberiana encuentra su propia especificidad en la discusión. En los escritos weberianos sobre la industria cerrada ello se muestra con una claridad comparable tan solo —y no por casualidad— a los esbozos más tarde recogidos en la *Sociología del derecho*.<sup>24</sup> Las afirmaciones weberianas a tal propósito son especialmente explícitas:

[L]a industria como tal no presta atención al “ahorro de fuerzas”, sino al “ahorro de costes”. En cambio, la vía por la que se puede alcanzar este objetivo no coincide siempre con el desarrollo de aquello que es racional en el plano fisiológico, sino más bien, por los más diversos motivos, el desarrollo del máximo rendimiento económico del empleo del capital puede fácilmente ser divergente respecto al desarrollo hacia el máximo rendimiento fisiológico del empleo de la fuerza.<sup>25</sup>

17 Cfr. MWG I/11, p. 101 (trad. it. p. 83).

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 Se refiere al protagonista de la alegoría de John Bunyan, *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come*, publicada en 1678, y ampliamente citada por Weber en la *Ética protestante*.

21 Cfr. MWG I/11, p. 108 (trad. it. p. 89).

22 Cfr. M. PROTTI, *Introduzione all'edizione italiana: Max Weber e la ricerca empirica nell'industria*, p. 49. Es importante a este respecto un pasaje de la carta escrita por Weber a su hermano Alfred el 3 de septiembre de 1907, en que se refiere al trabajo que Weber pretendía realizar, y que habría tenido después una repercusión en el texto de la *Erhebungen*. Cfr. *Brief von Max Weber an Alfred Weber*, 3. Set. 1907, en MWG II/5, p. 382-383: “ich dachte aber allerdings nun weiter die innere Struktur der einzelnen Industrien in Bezug auf: Maß u. Art der Gelehrtheit der Arbeit, Stetigkeit der Arbeiterschaft, Berufschancen, Berufswechsel etc. etc. heranzuziehen, u. von dieser, morphologischen Seite der Sache dann der Frage der psychophysischen Auslese, die die Industrie vollzieht... ausgehend aber —aus leicht ersichtlichen methodischen Gründen— nicht von diesen ‚charakteriologischen‘ Qualitäten als gegebenen Daten, sondern eben von den sozialen Lebenschancen heute und in der nächstzurückliegenden Vergangenheit als ursächlichen Elementen für die Auslese und —eventuell— ‚Schöpfung‘ jener Qualitäten...”.

23 Cfr. D. KÄSLER, *Max Weber*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 99.

24 Es primeramente sobre el plano del derecho público y privado donde la lucha entre empresario y trabajador encuentra su repercusión más evidente. Cfr. Por ejemplo WuG, vol. II, p. 440 = ES III, p. 87.

25 Cfr. MWG I/11, p. 99 (trad. it. p. 81). Cfr. también G. FRIEDMAN, *Problemi umani del macchinismo industriale*, p. 53 y ss.

Dentro de la industria, la única fuerza de la que es posible definir un potencial óptimo fisiológico es la fuerza de trabajo. El conflicto es primero social, luego disciplinario. Los espacios de racionalidad disciplinaria irreductibles entre ellos (que —según Weber— ya J. C. Maxwell había trabajado en sus rasgos esenciales),<sup>26</sup> los cuales son constitutivamente inadecuados para comprender el “ser” del proceso, encuentran aquí una matriz común, podría decirse un mismo trasfondo ontológico.<sup>27</sup> Es ahora posible volver la atención con mayor conocimiento de causa sobre el principio del presente artículo, tomando el carácter no ocasional de la juvenil afirmación weberiana, y su fuente productiva en términos disciplinarios. Ahora se pueden comprender mejor —en un texto declaradamente “imparcial”<sup>28</sup> como el *Erhebungen*— algunas significativas afirmaciones conclusivas que no son precisamente imparciales, donde Weber casi inesperadamente revela que la “sustitución de la moderna ‘selección’ en base al principio de la rentabilidad económica privada... por una forma cualquiera de ‘solidaridad’ económica comunitaria, modificaría radicalmente el espíritu que reina en esta enorme jaula, y nadie puede sospechar siquiera sus consecuencias”.<sup>29</sup> Y un poco más allá: “[E]l ‘aparato’, así como hoy ha transformado el rostro espiritual de la raza humana hasta dejarlo casi irreconocible, lo transformará todavía ulteriormente”.<sup>30</sup> En ambas afirmaciones es posible tomar el valor intrínsecamente social de conceptos derivados de la biología, los cuales, desvinculados de diferentes lugares disciplinarios, están aquí situados en una dimensión *sociológica* en sentido estrictamente weberiano, es decir en última instancia siempre ligada a la determinación histórica del “ser devenido así y no de otra manera” (*So-und-nicht-anders-Gewordensein*)<sup>31</sup> del sistema socioeconómico capitalista. Así como las leyes de la economía —si consideramos la reflexión weberiana sobre la ley Gresham, de Weber-Fechner y sobre la utilidad marginal—<sup>32</sup> encuentran su potencial nomológico, su “homogeneidad, uniformidad y continuidad de disposición”<sup>33</sup> fundada en una “situación de interés” históricamente determinada, del mismo modo la selección y la adaptación del trabajador —con todos los problemas sociales derivados— encuentran su propia fecundidad nomológica y conceptual en las instituciones del aparato productivo.

En distinto grado a lo largo de la colección de escritos weberianos que todavía hoy es habitual llamar ensayos metodológicos, el conflicto de la racionalidad no se pone aquí en un plano indiferenciado, como un conjunto de “puntos de vista lógicos” mediante los cuales “considerar científicamente los hechos (*Tatsachen*) de la realidad”<sup>34</sup> dentro de los cuales la relación de valor del simple investigador sería el único elemento

26 Cfr. M. WEBER, ‘I compiti della teoria economica come scienza’, en *Saggi sul método delle scienze storico-sociali*, pp. 415-424, aquí pp. 423-424; el texto está contenido originalmente en el *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, XXIX, 1909, pp. 615-620, como reseña del volumen de ADOLF WEBER, *Die Aufgaben der Volkswirtschaftslehre als Wissenschaft*, Tübingen, Mohr, 1909.

27 Cfr. sobre esto los ya citados R. M. BRAIN, *The Ontology of the Questionnaire: Max Weber on Measurement and Mass Investigation*, y M. RICCIARDI, *Il lavoro come professione: machine umana, ontologia e politica in Max Weber*.

28 Sobre el tema de la imparcialidad, cfr. principalmente W. HENNIS, ‘Il significato della avallutatività. Occasioni e motivi del “postulato” di Max Weber’, en *Materiali per una storia della cultura giuridica*, XXIII-1, 1993, pp. 159-177; Id., *Max Webers Wissenschaft vom Menschen*, Tübingen, Mohr 1996, y la nota dedicada a este texto por parte de R. MARRA, ‘Weber e la scienza dell’uomo’, en *Sociologia del diritto*, XXVI-2, 1999, pp. 179-184; del mismo R. MARRA, ‘Weber, Mommsen e il significato della avallutatività’, en *Materiali per una storia della cultura giuridica*, XXX-2, 2000, pp. 479-492.

29 Cfr. MWG I/11, p. 149 (trad. it. p. 119).

30 *Ibid.*

31 Cfr. M. WEBER, ‘Kritische Studien auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen Logik’, en *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, pp. 215-290, aquí p. 257, trad. it. *Saggi sul método delle scienze storico-sociali*, pp. 209-278, aquí p. 248. Justamente R. M. BRAIN (*The Ontology of the Questionnaire*, p. 670) recuerda a propósito de ello la proveniencia de Weber de la escuela histórica de economía, entendida como una “ciencia de la realidad”, en el sentido de “a method of analyzing the ‘social and economic conditions of existence’ that figure ‘the quality of human beings’”.

32 Cfr. sobre ello M. ZAFIROVSKI, ‘Max Weber’s Analysis of Marginal Utility Theory and Psychology Revisited: Latent Propositions in Economic Sociology and the Sociology of Economics’, en *History of Political Economy*, 33-3, 2001, pp. 437-458. El artículo de Zafirovski subraya reiteradamente, remitiéndose puntualmente a las afirmaciones weberianas contenidas en el texto sobre la *Grenznutzenlehre*, cómo la racionalidad económica en general, y la ley de la utilidad marginal en particular, representan las variables históricamente y socialmente condicionadas, y no constantes eternas o naturales (cfr. en particular p. 443). Es por tanto atribuible solo *analógicamente* a las leyes psicofísicas. Cfr. además W. FEUERHAHN, ‘Sociologie, économie et psychophysique. Une lecture de La théorie de l’utilité marginale et la loi fondamentale de la psychophysique de Max Weber’, en *Revue française de sociologie*, 46-4, 2005, pp. 783-797. Partiendo de la crítica devuelta por Weber a Brentano en el texto de 1908 sobre la *Grenznutzenlehre*, el autor resalta la motivación esencial por la que, para Weber, ni el marginalismo ni la psicofísica (sea en la versión de Fechner o en la de Kraepelin) constituyen el fundamento sobre el que construir principalmente los modelos explicativos, que no exhaustivos, que pueden ser de ayuda en el trabajo del sociólogo.

33 Cfr. M. WEBER, WUG, vol. I, p. 15 = ES, I, p. 27.

34 Cfr. M. WEBER, *Kritische Studien auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen Logik*, p. 241 (trad. it. p. 234).

en aras de determinar una diferencia específica, y consecuentemente la decantación por un tipo de racionalidad.<sup>35</sup> Parecen ser los “hechos de la realidad” —la presencia concreta de un aparato técnico-productivo, la verdadera jaula de hierro capaz de preexistir incluso en el mismo sistema capitalista—<sup>36</sup> los que determinarán, si no una jerarquía del grado de racionalidad, sí ciertamente la imposibilidad de hacer interaccionar la racionalidad instrumental de la dirección de empresa con cualquier reflexión de tipo ético, solidario o cuantas otras, en vistas a implicar una posible formación comunitaria (*Vergemeinschaftung*) en el ambiente de la producción, en otras palabras, en vistas a ocuparse *al mismo tiempo* de la renta y del máximo rendimiento fisiológico de los cuerpos que constituyen la fuerza de trabajo.

Un ejemplo y una repercusión interesante de esta reapertura de una dimensión política puede observarse en la investigación de uno de los conceptos esenciales de la reflexión de Kraepelin, tomada ampliamente por Weber, especialmente en el concepto de “ejercicio” (*Übung*).<sup>37</sup> “Cada proceso de ‘división del trabajo’, de ‘especialización’, pero particularmente de ‘descomposición’ del trabajo dentro de grandes empresas industriales... significa, en cada caso individual, una mutación de la exigencia demandada al aparato psicofísico del trabajador”.<sup>38</sup> Las características técnicas del proceso de producción constituyen una variable dentro de la cual determinar la definición y la selección de la actividad psicofísica exigida por la fuerza de trabajo. El trabajador posee una serie de “cualidades” históricamente determinadas (por su propia naturaleza, el aspecto hereditario debe regresar, para Weber, solo como *ultima ratio* para determinar los componentes causales del comportamiento), que lo hacen más o menos adecuado para resolver cierta tarea. A partir de ahí, puede sin embargo ejercitarse siempre, y adquirir pues un conjunto de capacidades que lo hagan lo más adecuado posible al *Arbeit* que se le solicita.

Con el ejercicio, el trabajador puede convertirse en un objeto máximamente adecuado para las condiciones que se le solicitan. O bien puede no resultar, o no querer resultar, en cuyo caso será juzgado por el ojo tímido del científico como inadecuado, y entonces será descartado, o insertado en otro contexto de análisis.<sup>39</sup> Es interesante cómo, en este proceso de adecuación, Weber, retomando a Kraepelin mas sin sus consideraciones de fuerte cariz biologicista,<sup>40</sup> asigna un papel causalmente esencial para lo que difícilmente es mensurable, es decir para los elementos de la voluntad subjetiva. Adaptación, en el interior de la fábrica, significa sobre todo hábito, por tanto repetición continuada de un mismo ejercicio. La puesta en funcionamiento de este mecanismo, sin embargo, está irremediamente ligada a la disponibilidad

40 La evidenciación de los componentes biologicistas de la reflexión de Kraepelin, incluida la problemática repercusión social y política de tal concepción, vista en contraste con las reflexiones contemporáneas de O. Bumke, es el centro del artículo de V. ROELCKE, ‘Biologizing social facts: an early 20th century debate on Kraepelin’s concepts of culture, neurasthenia, and degeneration’, en *Culture, Medicine and Psychiatry*, vol. 21, n. 4, 1997, pp. 383-403. Sobre la crítica de Weber a Kraepelin, cfr. S. FROMMER, ‘Bezüge zu experimenteller Psychologie, Psychiatrie und Psychopathologie in Max Webers methodologischen Schriften’, en G. WAGNER/H. ZIPPRIAN (HG.), *Max Webers Wissenschaftslehre. Interpretation und Kritik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1994, pp. 239-258. También existe una traducción francesa al cuidado de J.-P. GROSSEIN con el título: ‘La psychologie expérimentale, la psychiatrie et la psychopathologie dans les écrits méthodologiques de Max Weber’, en *Revue française de sociologie*, 46-4, 2005, pp. 767-782.

35 Allí, p. 241 y ss. (trad. it. p. 234 y ss.), donde Weber cita como ejemplo de material susceptible de investigación de tipo diferenciado la carta enviada por Goethe a la señora von Stein.

36 Cfr. MWG I/11, pp. 148-149 (trad. it. p. 118). Cfr. sobre ello la breve introducción de De Masi a la traducción italiana de la *Methodologische Einleitung* (cfr. D. DE MASI, ‘Max Weber metodólogo: la *Methodologische Einleitung*’, en la *Sociologia dell’organizzazione*, I-2, 1973, pp. 265-270, aquí p. 266).

37 Sobre ello, cfr. R. M. BRAIN, *The Ontology of the Questionnaire: Max Weber on Measurement and Nass Investigation*, p. 667 y ss.

38 M. WEBER, MWG I/11, p. 163 (trad. it. p. 121).

39 Que se verá afectado por una “degeneración”, por analizar en una investigación de carácter psíquico.

para someterse a ello, en términos weberianos, a aquella “disciplinabilidad necesaria para la gran empresa”, la cual está ligada a su vez a las “diferencias de temperamento”. Con los trabajadores ligados al círculo pietista —que Weber conoció en Oerlinghausen y con el que podremos definir el aspecto del trabajador de la mentalidad empresarial descrita en la *Ética protestante*— el problema es relativo: emergen por la calidad de sus prestaciones, y son hostiles para “cada forma de sindicalización”.<sup>41</sup> Pero los pietistas constituían solo una minoría, y la lucha del trabajador contra la *Versachlichung* y a favor del “ritmo laboral tradicional”<sup>42</sup> constituye —siempre bajo la mirada del científico— un notable impedimento al pleno despliegue de la racionalización. Es aquí evidente la inmediata repercusión política de un proceso aparentemente neutral y científico como la “automatización de los impulsos voluntarios”.<sup>43</sup> En términos como “hábito”, “adaptación”, “adquisición de práctica”, “constancia de la práctica” o “remanente de práctica”<sup>44</sup> se esconde un mecanismo de automatización en que la anulación del componente volitivo de la acción que hace que el ejercicio se lleve a cabo con la máxima eficacia es paralela a la petición de adecuación a la propia condición por parte del trabajador. La presencia de *sentido subjetivamente intencionado* —lo que se recuerda aquí *en passant*— es, en los *Conceptos sociológicos fundamentales*, el elemento discriminatorio de acción *social* respecto a cualquier otro tipo de acción. Este no se encuentra en forma de fronteras de acción tradicional, en la acción acondicionada de masas, y —podríamos añadir ahora— ni siquiera en determinadas condiciones de fábrica. La máxima disciplinabilidad del trabajador —y por tanto la anulación asintótica del componente intencional de la acción— es lo que inducirá a Weber —en las páginas de la *Sociología del poder*— a aproximar desde un punto de vista sociológico las condiciones de los trabajadores en la fábrica a las de los esclavos cartaginenses acuartelados. La práctica de racionalización, fácilmente difundida en el “espíritu constreñido” de la maquinaria, encuentra, en la necesidad de penetrar incluso en la fuerza de trabajo, un “material” (denso) muy resistente, representado en el cuerpo y la mente del trabajador, en el que necesariamente se produce un conflicto, entre el poder autoritario de la racionalidad de la renta (encarnado en el programa de dirección empresarial y en la parte operativa de la investigación científica) y la resistencia a la “objetivación de la persona”<sup>45</sup> por parte del trabajador: de aquí se determina una ósmosis que, a partir de un plano puramente “social” (sobre todo: la lucha de clases en el “entorno” de la fábrica), ha recaído inevitablemente en lo disciplinario.<sup>46</sup>

La aproximación problemática entre elementos volitivos y deterministas, entre “selección”

<sup>41</sup> Cfr. MWG I/11, p. 279 (trad. it. p. 211). Cfr. también M. WEBER, ‘Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus’, en *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1922), hg. Von Marianne Weber, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1988, trad. it. *L’etica protestante e lo spirit del capitalism*, en *Sociologia della religione. I. Protestantismo e spirito del capitalismo*, Torino, Edizioni di Comunità, 2002, pp. 19-187, aquí p. 48 y sobre esto A. CIELLI, ‘Introduzione’, en M. WEBER, *La fabbrica dei corpi. Studi sull’industria tedesca*, pp. 7-31, aquí p. 22.

<sup>42</sup> Cfr. MWG I/11, p. 273 (trad. it. p. 206). La expresión alemana es aquí “traditionelles tempo der Arbeit”.

<sup>43</sup> Cfr. MWG I/11, p. 97 (trad. it. p. 80).

<sup>44</sup> Cfr. MWG I/11, en particular la p. 104 (trad. it. p. 85).

<sup>45</sup> Se utiliza aquí la expresión empleada por Marx, por ejemplo en *El capital*, vol. I, a cargo de D. Cantimori, Roma, Editori Riuniti, 1973, p. 123 (MEGA, Abt. II, Bd. 10, p. 106), donde Marx habla de “Personifizierung der Sache und Versachlichung der Personen”. La referencia es sin embargo no a la alienación marxiana, sino a la *Versachlichung* weberiana.

<sup>46</sup> En el sentido de la disciplina científica. Tratar de imponer el ritmo de la máquina a quien durante años ha estado habituado al ritmo tradicional del trabajo en el campo se revela inevitablemente como una imposición excesiva y, en definitiva, obtusa, en la que empeñarse por querer alcanzar una racionalización perfecta de la acción (implicando una perfecta adecuación del trabajador a la maquinaria) podría volverse contra el mismo objetivo de la actividad racionalizadora, previendo la presencia inevitable de una “fricción”, de una resistencia a tal adecuación, en última instancia insuperable. Al mismo tiempo, el constante forzamiento a tal racionalización (y a tal adecuación) produce, aunque por vía de la *selección*, individuos más adecuados para la tarea requerida.

*La realidad es disciplinable  
y organizable, pero no está  
inmediatamente disponible  
a los “principios teóricos” que  
la querrían informabile ad libitum*

y “adaptación”, e incluso entre adaptabilidad al trabajo (*Arbeitsseignung*) e inclinación por el mismo (*Arbeitsneigung*), tiene por tanto el efecto de mostrar un campo de fuerza, una lucha en la que se determina la composición específica —siempre móvil, y sin embargo en algunos modos determinada— de la “aproximación del principio teórico a la realidad”. La realidad es disciplinable y organizable, pero no está inmediatamente disponible a los “principios teóricos” que la querrían —previa descomposición y recomposición de sus elementos, en la medida de hacer posible una incorporación social del *Körper*— *informabile ad libitum*, según criterios (desde el punto de vista específico en que son puestos) asintóticamente cada vez menos “irracionales”. Los mismos “principios teóricos” encuentran su propia fecundidad heurística en el punto de observación desde el que son fijados; su cientificidad encuentra fundamento en algún tipo de naturalidad, pero más bien en la radicalísima sedimentación de un aparato productivo, y por consiguiente en la posibilidad de mostrar constantes nomológicas bajo la forma de imputaciones causales determinadas como “posibilidades típicas”. El desvelo de la dimensión social de los procesos productivos, de disciplinamiento y de incorporación no excluye pues el espacio de detección de leyes, más al contrario abre la posibilidad de una dimensión nomológica puramente socio-lógica, y a la individualización más dispuesta le acompaña la posibilidad —no por último gracias a la utilización de medios estadísticos— de la tipificación. En esta des-naturalización, que todavía no excluye la posibilidad de la calculabilidad, del estudio de constantes, y leyes eventuales, la dimensión del conflicto social se manifiesta entre los pliegues de este mundo calculable, justamente dentro de esta penetrante calculabilidad. Una vez desvelada la apariencia de la naturalidad del proceso, la dimensión política del conflicto se muestra precisamente en el interior de los fenómenos que marcan la reproducción social en el mundo racionalizado y cosificado: la prestación laboral, el contrato de trabajo, el salario, el dinero.<sup>47</sup>

[S]e creía que estaba relacionado con cualidades inmutables, innatas o determinadas por la tradición o el ambiente... se ha descubierto, transformando el sistema salarial y haciendo transcurrir un periodo de tiempo suficiente para que se manifiesten las consecuencias, que

en realidad el elemento decisivo era el tipo de interés de los trabajadores por la cantidad o la calidad del trabajo.<sup>48</sup>

En las leyes de la economía, en la determinación del salario, en la fijación de las condiciones de trabajo, hasta este punto “monopolio de los ricos”<sup>49</sup> y receptáculo típico-ideal del actuar orientado al propósito<sup>50</sup> constitutivo de la Bolsa: en ninguno de estos casos es oportuno hablar por tanto de *Gesetzlichkeit*, sino siempre y únicamente de *Gesetzmäßigkeit*. En el espacio entre los dos términos se muestra —todavía una vez más— la especificidad, del lado teórico, de la nomología típica de la ciencia social, y del lado social, el papel nunca meramente pasivo de la realidad en la aproximación a los principios teóricos. La *Gesetzmäßigkeit* contiene efectivamente antes la referencia a una *Maß*, a una medida, en la que los procesos de nomologización, es decir de detección de leyes, encuentran su condición de posibilidad, la cual todavía no es nunca interna a ellos, aunque sí en última instancia siempre excedente a ellos. Esta se encarna en la imposibilidad de una completa disciplinabilidad del trabajo, en la imposibilidad de una desautorización de los componentes subjetivamente intencionales en vista de una completa “automatización del impulso voluntario”, en el esfuerzo de eliminación —para Weber ni siquiera remotamente explicable— de la perspectiva subjetiva de los trabajadores, como entonces en la determinación (necesariamente cuantitativa) del precio del trabajo, de la mercancía y del capital. Sobre esta excedencia constitutiva se funda la posibilidad y el espacio del conflicto político. Es importante por tanto contar con la afirmación weberiana sobre la preexistencia del aparato productivo respecto a la forma político-económica de su organización, con el reconocimiento de una posibilidad de organización “comunitaria” que modificaría el espíritu de la jaula. Este reconocimiento de la que en Weber aparece como la última alternativa realizable (no por ello, obviamente, por él sostenida) no es, en última instancia, externo, pleonástico respecto de la argumentación del todo imparcial de la *Erhebungen*. Ello le revela más bien un espacio necesario.

*Traducción de Juan Evaristo Valls Boix*

47 Cfr. a propósito WuG, vol. I, p. 58 = ES I, p. 103: “El ‘dinero’ no es una inocua ‘designación de las prestaciones de utilidad indeterminadas’, que viene alterada arbitrariamente sin incidir de modo fundamental sobre el carácter del precio establecido mediante la lucha entre los hombres; es en primer lugar un medio de lucha y un precio de lucha, y constituye un medio de cálculo tan solo en la forma de expresión valorativa, en términos de cantidad, de la posibilidad de una lucha de intereses”. Sobre la relación entre relación económica, formalidad del derecho y funciones apropiativas correlativas es también útil la panorámica que despliega G. REBUFFA, “Il sistema delle relazioni economiche nell’analisi della tradizione sociologica: diritto e mercato”, en *Materiali per una storia della cultura giuridica*, XIII-1, 1983, pp. 123-167, en particular pp. 143-147. Cfr. además P. ROSSI, “Il processo di razionalizzazione del diritto e il rapporto con l’economia”, en *Sociologia del diritto*, VIII-1, pp. 19-37.

48 Cfr. MWG I/11, p. 126 (trad. it. p. 101).

49 Cfr. M. WEBER, *I. Zweck und äußere Organisation der Börsen*, en MWG I/5, I. Halbband, pp. 127-174, aquí p. 172.

50 Cfr. WuG, vol. I, p. 4 = ES I, pp. 8-9.



# E. A. Poe: delirios de un confabulador

Félix Martín Gutiérrez

Poe sigue produciendo reacciones muy contrapuestas. Tal vez es parte de su sino producir en los lectores grados de resistencia que tienen que ver no solo con factores psicológicos, literarios, estéticos o idiosincráticos, sino con compromisos profesionales llevados a extremos desafiantes y transgresores. Este recorrido sugiere una relectura de estos factores a partir de lo que genéricamente llamamos confabulación e insinuando implicaciones neurológicas que bien pueden haber acompasado su dominio del género burlesco, de la criptografía, del plagio y de otras formas de impostura formal (*Hoax*). Esto no presupone una especulación clínica o biográfica, sino la comprensión del proceso de su ficción al trasluz de las presiones sociales y variaciones neurológicas de la confabulación (en ocasiones idénticas a la mentira).

---

*Poe continues to mesmerize his readers in very different and contradictory ways. And it seems that his critical reception and literary fate are doomed to produce new forms of resistance. This is probably due not only to psychological, aesthetic or idiosyncratic factors of his literary production, but also to his complex, challenging and transgressive role within his profession as man of letters. Though this aspect has already been explored, our study examines some of those factors taking the generic and fictional boundary of confabulation to its neurological ground. This does not lead to speculate about clinical or biographical assumptions, but to understand the writing of his fiction as a mental process actively determined by the social and neurological pressures of confabulation (in some cases identified with the process of lying).*

*Fecha de envío: 2 de septiembre de 2011  
Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2011*

Hay un hombre en tu reino en quien reside el espíritu de los santos dioses, y en los días de tu padre se hallaron en él una luz, una inteligencia y una sabiduría semejantes a la sabiduría de los dioses, y el rey Nabucodonosor, tu padre, le nombró jefe de los magos; los adivinos, los caldeos y los astrólogos, tu padre el rey, por cuanto que un espíritu superior, y conocimiento e inteligencia para descifrar sueños, explicar enigmas y resolver problemas, fueron hallados en Daniel, a quien el monarca puso por nombre Baltasar. Sea, pues, Daniel llamado y que dé la interpretación.

*El Libro de Daniel*

**D**ebemos al autor de *The Book of Daniel*, el novelista E. L. Doctorov, una recreación fabulada de ese extraordinario instinto conspiratorio de Poe que irrumpe con frecuencia en su perfil estereotípico:

Pero los historiadores de la primitiva América no mencionan al traidor arquetípico, al conspirador magistral Poe, que perforó el pergamino de la constitución y dejó pasar por él la oscuridad. Así es como lo hizo: primero derramó una gota de whisky exactamente debajo del preámbulo. A ello añadió la sangre de su prima adolescente Virginia, con la que se casó, y la cual murió de una hemorragia de garganta. Un olor penetrante y fino se desprendió de la Constitución; apareció un hilito fino que explotó y se volvió rápidamente color amarillo mostaza. Cuando Poe sopló a través del agujero del pergamino apareció la oscuridad del abismo; y todavía emana de ese pequeño agujero, durante todos estos años, desprendiendo ince-

*Félix Martín Gutiérrez es Catedrático de Filología Inglesa en la Universidad Complutense y co-editor de Estudios Ingleses de la Universidad Complutense. De entre sus publicaciones destacan Literatura norteamericana actual (1986), Literatura de los Estados Unidos: Una lectura crítica (2003) y Walt Whitman (2003).*

**Palabras clave:**

- Conspiración
- Confabulación
- Impostura
- Transgresión

**Key words:**

- Conspiracy
- Confabulation
- Hoax
- Transgression

santemente sus gases negros e infernales como el hollín, como humo, como resplandores venenosos en máquinas en combustión, sobre la Virtud y la Economía y la Razón y la Ley Natural y los Derechos del Hombre. Es Poe, no esos otros muchachos. Él y solamente él. Es Poe quien nos ha arruinado ese alarido en la cara sonriente de la Constitución.<sup>1</sup>

Semejante evocación invita a fabricar toda clase de fantasías o a recordar algún episodio turbio de la leyenda negra que sobre Poe inventó Rufus Griswold y propagaron algunos biógrafos, si no fuera porque su inserción dentro de la historia familiar de Daniel, historia truncada por la ejecución de los Isaacs tras la Segunda Guerra Mundial, confiere a esta reminiscencia narrativa una relevancia contextual oportuna. Todos los intentos de Daniel por aclarar el juicio y la ejecución de sus padres terminarán en frustración, situación que le induce a preferir una reconstrucción imaginada de los hechos a indagarlos históricamente. La verdad que busca no se divisa entre la maraña de hipótesis, por lo que un veredicto que parece plausible al principio se vuelve cada vez más misterioso, improbable y dudoso.

No es, sin embargo, el destino de Daniel o la imposibilidad de descifrar la memoria histórica de su familia lo que necesariamente lleve al lector hasta esa fantasía transgresora que continúa ensombreciendo la figura de Poe. Algunos recordarán cómo los narradores de 'The Cask of Amontillado' o 'The Imp of the Perverse' se salen con la suya y se preguntarán cómo es posible que las consecuencias de una traición como esa tenga consecuencias tan devastadoras. Dejando, pues, de lado el escenario doméstico y secreto en el que Doctorov recrea esa traición, no debe extrañar que detrás de esta fábula de conspiración deba hacer su aparición el demonio de la perversidad, como siempre sin motivo alguno, sin razón alguna, como impulso irresistible dentro del alma humana. Dada, por ejemplo, la fascinación que este demonio siente por el abismo, y el hecho de que no sucumbe totalmente al impulso suicida, pues de lo contrario no podría contarle, y se conforma con derivar placer de confesar un asesinato de un familiar a quien le encanta leer, podemos especular sobre el misterioso crimen perpetrado por Poe y sus posibles consecuencias. Obviamente, se recordará que el criminal de este relato se siente satisfecho, absolutamente protegido y seguro, feliz porque no ha dejado huella alguna tras haber matado a su familiar con una vela envenenada. Ni siquiera deja entrever 'The Imp of the Perverse' escenas violentas, pues no es al fin y al cabo un crimen tan perfecto y estético como el que De Quincey nos relata en *Murder Considered as One of the Fine Arts*. Pero sorprendentemente gene-

ra un acto compulsivo de confesión plenamente justificado tanto racional como verbalmente, sin duda más retórico que moral, cual si ese mismo acto formara parte del impulso perverso.

No nos sorprendamos pues si un novelista como Doctorov, que acudió nuevamente a Poe para que le acompañara en la supervisión fabulada del alcantarillado neoyorquino en *Waterworks* califique esta conspiración de magistral. Incidentalmente lo parece, si recordamos que los tiempos de la Constitución fueron eminentemente conspiratorios, como nos lo advierte Bernard Bailly en *The Ideological Origins of the American Revolution* (1967). No solo todo ese período, insiste, aparece estructurado de tal manera que las explicaciones conspiratorias se convirtieron en algo normal, necesario y racional; si no que la misma Declaración de Independencia recogió una enumeración de intentos conspiradores que varias décadas después acabarían perpetuándose como variaciones sobre el mismo tema.

La estela de conspiraciones que ha dejado Poe es larga y sigue inundando la cultura popular, apareciendo y reapareciendo en cuentos de misterio, novelas de ciencia ficción, cine, comics, unas veces ejerciendo de detective profesional, en compañía de Auguste Dupin o Davy Crockett, otras zanjando revanchas o causas pendientes que no pudo terminar en vida, o entremetiéndose en los asuntos familiares de Charles Baudelaire o desapareciendo misteriosamente antes de recibir un sueldo bien ganado. ¿Pero qué conspiración magistral ha perpetrado en su país, que haya traspasado los signos de una escritura tan conscientemente cifrada como la suya? Por cuestiones de aceptación literaria, moral o ideológica ha pasado tantas veces por los tribunales de justicia crítica norteamericana que se comprende su repatriación forzosa al suelo francés. El propio Doctorov nos advierte en 'Our Edgar' que Poe es un caso muy especial, que su presencia mítica en la conciencia literaria americana es difícil de entender y que quien lo trate de investigar académicamente tal vez sea porque le guste ocupar la misma posición de marginado que el propio autor o sentirse víctima de lo que Henry James ya pronosticó: que el entusiasmo por Poe es señal de un estado de reflexión decididamente primitivo.<sup>2</sup>

Como los psicoanalistas ya han reparado en este riesgo (y este riesgo) y los intérpretes suelen emular al Dios Hermes, dios de ladrones, embusteros e impostores, valdría la pena interesarse doscientos años después de la desaparición de Poe por esa fantasía de transgresión colosal que sigue emitiendo gases negros y oscuros. Ambas estrategias, psicoanálisis y hermenéutica, pueden confirmar efectivamente que la oscuridad del abismo abierto por Poe produce vértigo. Tal vez, puntualiza Joan Dayan, "toda la obra de Poe es finalmente

<sup>1</sup> E. L. DOCTOROV, *The Book of Daniel*, Pan Books, 1973, p. 183.

<sup>2</sup> E. L. DOCTOROV, 'Our Edgar', *The Virginia Quarterly Review*, 82 (2006), 4, Academy Research Library, p. 242.

una deshumanización radical: Tú puedes de-materializar (idealizar) convirtiendo a los humanos en animales o convirtiéndolos en ángeles. Como Poe demuestra a través de ‘Eureka’ y en sus coloquios angelicales, la materia y la no materia son convertibles”.<sup>3</sup> Y eso, deduciríamos, incita a cruzar las barreras, como es de imaginar, entre vivos y muertos, demonios y ángeles, espectros y seres reales, carne y espíritu, racionalidad e irracionalidad a expensas de la forma en que los narradores masculinos de Poe suelen experimentarlo, es decir, como procesos —creativo y autodestructivo a la vez—. En este sentido puede especularse con Michael David Bell,<sup>4</sup> que Poe se empeñó en explorar los límites entre la muerte y el más allá a través de la descomposición del cuerpo, como signo inequívoco de un espiritualismo desafiante, paradójicamente adherido a la materia orgánica. O mejor aún, debiéramos recordarlo, como indicio válido de sus experimentos con el mesmerismo. Su papel de médium en ‘The Facts in The Case of Mr. Valdemar’, en ‘Mesmeric Revelation’ y ‘A Tale of the Ragged Mountains’ le facultó a Poe para intentar acceder a ese estado de la materia que no es concebible en partículas, sino su gradación final y última, sensación no organizada.

Las dimensiones de este abismo alcanzan proporciones que no vamos a explorar aquí, como puede suponerse, por más que el atractivo de realizar lecturas profundas adquiriera a veces fuerza imperativa, especialmente ahora que parece aflorar la historia material y cultural de sus obras desbordando los límites de su críptica textualidad. Hasta cierto punto, nos recuerda Roger Seamon in ‘Why Poe? Why not Pierce?’, las lecturas profundas son imprescindibles, no simplemente opcionales, son parte supuesta de la obra misma, la cara oculta de la moneda del significado. “We turn to deep meanings to explain being moved”, añade, “but there is no reason to believe that those meanings are the source of the powerful emotions” (Seamon 2005: 261).<sup>5</sup> Poe, sin embargo, ya nos advirtió que desconfiáramos del mito de las lecturas “profundas”, pues corremos un riesgo muy serio si pretendemos buscar verdades insondables en sus relatos. Bastaría con contemplar al narrador de ‘The Man of the Crowd’ persiguiendo al viejo día y noche por las calles de Londres para comprobar que las apariencias engañan, que los rasgos más superficiales se confunden con los más profundos en ese “tipo y genio de crimen profundo”, que al fin y al cabo refleja la idiosincrasia del mismo narrador. Como era de suponer, la máxima clásica que puso en boca de Auguste Dupin como pretexto detectivesco ha servido para recrear una engañosa reflexividad entre superficies y profundidades, permitiendo a algunos lectores naufragar en los abismos del significado y a otros entretenerse con los juegos de artificio que han recreado la

*Los textos de Poe son “analíticos,  
no ingeniosos. Leer a Poe, por lo tanto,  
equivale a confundir lo familiar  
con lo oculto”*

experiencia de las superficies textuales como algo privilegiado. Lo que Poe temía, que el mercado impidiera advertir el lugar preciso de la verdad y del valor literarios, ha vuelto a entrapar al lector. Como afirma Joseph Kronik, los textos de Poe son “analíticos, no ingeniosos. Analizar no es descubrir o sacar a luz lo que está oculto: significa simplemente exponer lo que está a plena vista, es decir, la impenetrabilidad de lo familiar. Leer a Poe, por lo tanto, equivale a confundir lo familiar con lo oculto”.<sup>6</sup>

Es temerario, ciertamente, leer las obras de Poe con la intención de explorar lo que no aparece en ellas o calibrar sus efectos psicológicos y morales en la sociedad americana, en particular en las adolescentes, como cualquier lector de Lolita de Nabokov puede intuir. Y es temerario también descender a los abismos de esas obras para encontrarnos con la confesión de ‘Eureka’ de que todo su arte ha sido simplemente un esfuerzo por intentar una concepción imposible, reconocimiento ciertamente trágico si para acercarse a lo espiritual ha tenido que rubricarlo con la muerte del cuerpo o si el vuelo hacia el alma celestial romántica le ha devuelto al cadáver terrenal. El contraste entre lo aparente y lo latente se torna así patéticamente revelador. Todo será cuestión de efectos materiales: del cadáver al espíritu, del cuerpo al fantasma, de la alquimia a la creatividad, del mesmerismo a la imaginación, de las palabras a la sublimidad poética. Y ello escenificado, observa Michael David Bell,<sup>7</sup> como fábula proyectada sobre un doble o un amante en cuanto historia de autodestrucción compulsiva. Incluso la cuestión del plagio, tan crucial para entender su concepción de originalidad, sigue intrigando a algunos lectores en cuanto actividad espectral y esperan que el estigma de la culpabilidad le persiga más allá de la tumba.

Los efectos de esta fabulosa transgresión han resonado de manera perturbadora en la reconstrucción del panorama racial y sexual de la primera mitad del siglo XIX en Estados Unidos, especialmente desde que Toni Morrison invitara a confrontar ese fantasma del que la mayoría de los críticos solían huir. La detección del trauma racial y su inextricable configuración sexual en Poe —¿qué relaciones de subyugación, dominio o servidumbre no articulan el mundo afectivo de los relatos?— vuelven a situarle en el ojo de un huracán revisionista que solo el exceso sen-

3 J. DAYAN, ‘Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves’, *American Literature*, vol. 66 (1994), n° 2, p. 263.

4 M. DAVID BELL, *The Development of American Romance*. University of Chicago Press, 1980, pp. 94-96.

5 “Acudimos a los significados profundos para ser conmovidos, pero no existe razón para creer que esos significados sean fuente de emociones profundas”, R. SEAMON, ‘Why Poe? Why Not Pierce?’, *Philosophy and Literature*, 29 (2005), p. 259.

6 J. G. KRONICK, ‘Edgar Allan Poe: The error of Reading and the Reading of Error’, *Literature and Psychology*, vol. XXXV (1989), n° 3, p. 25.

7 M. DAVID BELL, *The Development of American Romance*, p. 99.

sacionalista y gótico de las literaturas populares permite atenuar. Ha vuelto pues Poe a dar cuenta, tras una inspección minuciosa y justiciera, de lo que no desvelan a primera vista sus obras, tal vez por lo que no quiere representar de América. Parece que el sino inexorable de este autor está fuera del curso natural de la ideología dominante americana, desplazado de sus geografía local, de su ámbito literario y moral, expuesto a repetidos exorcismos que nunca purifican su corazón delator. ¿Seguirán los manuales de poesía recogiendo el lema poético predilecto de Poe? ¿Aceptaremos que los narradores de ‘Berenice’, ‘Ligea’, ‘Morella’, por ejemplo, emitan sus rituales amorosos en el lenguaje más inconfundible de la posesión y de la subyugación? ¿Por qué, nos recuerda Joan Dayan,<sup>8</sup> los fantasmas corpóreos son siempre mujeres? Y ¿por qué la adoración devota del poeta en ‘For Annie’ o ‘To Helen’ ha de expresarse tan servilmente? Y ¿por qué solo las niñas adolescentes parecen el objeto erótico ideal en los relatos de Poe?

Preguntas de esta naturaleza seguirán emitiendo resplandores venenosos como los que advierte Doctorov sin necesidad de violentar ese recinto de prohibición textual que establecen sus obras. Resulta por ello inquietante el encuentro con el texto de Poe si la figura del autor reaparece de alguna forma, ya sea como rúbrica autorizada, voz crítica inapelable, mirada omnisciente, o fantasma enterado prematuramente en el texto, es decir, precisa Louis Renza,<sup>9</sup> como conocimiento jamás impartido. Suele esta reaparición acentuar nuestra complicidad, pues su confrontación, recuerda Jacques Derrida, implica hospitalidad y exclusión. Un recorrido por los espacios espectrales del texto, es decir, por el mundo de fantasía inconsciente, favorece los movimientos del sujeto lector y garantiza su protección psíquica. Las tumbas, criptas, catacumbas, cuevas, prisiones y otros lugares de enterramiento que habitan el mundo subterráneo de Poe suelen ser objeto frecuente de visitas guiadas por las fantasías de incorporación, no solo espectáculo para curiosos de la criptomimesis o de la denominada “hauntology”. La cripta, insinúa Derrida, siempre implica a otro, a un fantasma que tiene todavía que aparecer.

Mas el riesgo de tener que confrontar el fantasma de Poe, nos advierte Peterson,<sup>10</sup> es tener que confrontar también los de los lectores que nos han precedido. Este hecho, tan decisivo para releer

los relatos de terror y en general toda la ficción gótica, subrayaría precisamente la responsabilidad irreducible que tenemos como lectores con respecto a la historia material, pues como insiste Jacques Derrida, el pasado sigue actuando sobre el presente y lo hechiza reclamando algún tipo de justicia. Es tal vez indispensable esta precaución, no solo para ver cómo el pasado hechiza el presente y genera responsabilidad crítica, sino para no tramar venganzas que, como la demandada por el fantasma de Hamlet, puedan desviarse de su curso justiciero. Hasta el nombre propio de Poe, añade Peterson,<sup>11</sup> no es algo que podamos poseer, sino solamente aquello por lo que nos sentimos poseídos. Tanto se ha escrito sobre esto que a veces no se repara suficientemente en los efectos psíquicos que propulsa la lectura de sus relatos. Pero en ellos efectivamente se mira el lector siguiendo unas pautas meta-narrativas de lectura que de hecho ponen en juego, según Garrett Stewart,<sup>12</sup> su propia perversidad nerviosa, su placer y dolor subrogados, su riesgo sicosomático más que la inestabilidad institucional. Es la ficción gótica la que, advierte este crítico, no genera terror del texto, sino una perturbación reflexiva en el circuito de recepción que altera o afecta al placer narrativo sin destruirlo.

¿Por qué, se pregunta Judith L. Sutherland,<sup>13</sup> si se admira la obra de Poe y se está convencido de su genio creador, uno siente que el encuentro con el texto tiene lugar en tierra de nadie? ¿Por qué salimos de ese encuentro no como el viejo marinero de Coleridge, dispuestos a hablar y a comunicarnos, sino paralizados por la ley del silencio? ¿Es posible, añadiríamos, encontramos con Poe y su obra en territorio neutral, sin suspicacia o coacción de ningún tipo, sin amenaza psíquica? Es muy probable que cada uno de nosotros pueda ofrecer una versión muy particular de estos efectos y que prendidos en las redes de nuestros relatos favoritos no queramos oír más insinuaciones de esta clase. A estas alturas de la historia de las preferencias críticas en torno a Poe y su obra no produce rubor alguno adoptar actitudes personalistas. Cualquiera que sea la razón para leer a Poe requiere cierta cautela hermenéutica que permita refractar o resistir el terror, la angustia, o el poder visual. Descifrar códigos o jeroglíficos, descender a las criptas del horror, esquivar la mirada de algún narrador paranoico o la superioridad analítica de mentes obsesivas, o sortear algún timo cruel, obligan al lector a ponerse a la defensiva para mantener una distancia aceptable entre efectos estéticos y psíquicos. ¿Qué hacer, por ejemplo, si la arquitectura mental que construyen ‘The Pit and the Pendulum’ o ‘The Masque of the Red Death’ se viene abajo como un castillo de naipes?

No suelen los mundos de Poe prodigar invitaciones inocentes, pues detrás de cada invitación

*Cualquiera que sea la razón  
para leer a Poe requiere cierta  
cautela hermenéutica que permita  
refractar o resistir el terror,  
la angustia, o el poder visual*

8 J. DAYAN, ‘Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves’, p. 244-248.

9 L. RENZA, ‘Poe and the Issue of American Privacy’, *Historical Guide to Edgar Allan Poe* (K. J. GERALD, Ed.) Oxford UP, 2001, p. 178.

10 CH. PETERSON, ‘Possessed by Poe: Reading Poe in an Age of Intellectual Guilt’, *Cultural Values*, 2001, p. 209.

11 *Ibid.*, p. 211.

12 G. STEWART, *Dear Reader: The Conscripted Audience in Nineteenth Century British Fiction*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1996, p. 347.

13 J. SUTHERLAND, *The Problematic Fictions of Poe, James and Hawthorne*, University of Missouri Press, Columbia, 1984, p. 17.

subyace la fuerza de la seducción y esta no tiene fin. Hasta en los relatos en los que el mesmerismo puede operar como mecanismo de repulsa, la invitación es también doblemente seductora, pues fuerza al lector a estrechar la relación con el autor como parte de la fantasía de transformación mesmérica. No debe sorprendernos que la figura de Poe reaparezca tras las bambalinas de una originalidad tan enmascarada y transgresora como la suya. A primera vista una obra sellada con enigmas, cifras, jeroglíficos, epigramas, citas inventadas, plagios ostensibles o cartas robadas juega textualmente a desfigurar su firma o a ocultar su identidad. Pero su autoridad y control narrativos son manifiestos y sus relatos producen el impacto de un espectáculo ilusionista perfectamente calculado, fiel a la precisión lógica adelantada en *The Philosophy of Composition* o a las expectativas creadas por la unidad de efecto enunciada en la recensión de *Twice Told Tales* de Hawthorne.

No ha de extrañar, pues, que muchos lectores prefieran confrontar abiertamente la lógica analítica de los relatos de Poe, ya sea desafiando sus retos detectivescos o jugando con las ventajas del tiempo para desenmascarar algunas extravagancias de la denostada cultura de la impostura literaria (*hoax*), tan popular dentro de la tradición burlesca y satírica del siglo XVIII en Inglaterra. Como máscara literaria, evidentemente, esta estrategia disfrazaba la autoría y la responsabilidad de su creador, a la par que permitía captar las reacciones del público lector y utilizarlas para beneficio propio. Sus trucos eran insustituibles, por ello, como armas retóricas o formales del proceso destructivo dramatizado en el relato, estrategia confabuladora por excelencia. Por otra parte el desarrollo de las prácticas criptográficas que Poe despliega en sus relatos de detectives y que inaugura en 'The Gold Bug' contribuirá a reforzar las estrategias de ocultación del significado de la obra y de la identidad de su autor, a discriminar selectivamente entre intérpretes, jugar libremente con la arbitrariedad del signo lingüístico y a alardear de una superioridad analítica que convertirán el problema central de toda su ficción, como afirma Shawn James Rosenheim, en el de la existencia de otras mentes, problema que "reanima tanto sus ejercicios de solipsismo como esos relatos en los que se escenifica el colapso de la diferencia entre el yo y el otro, es decir, la venganza".<sup>14</sup>

Al trasluz de estas dos opciones me parece necesario precisar que no concentramos en el término confabulación solamente aspectos pragmáticos, discursivos o literarios, sino también neurológicos, referidos especialmente al espectro complejo de manifestaciones confabuladoras espontáneas o provocadas que la investigación clínica puede atribuir a lesiones cerebrales, disfunciones entre los dos hemisferios lobulares, falta de memo-

ria, amnesia o a otros factores, pero que ponen de manifiesto, como William Hirstein insiste en *Brain Fiction: Self-Deception and the Riddle of Confabulation* (2006), que la confabulación es una experiencia consustancial a la representación e interacción del yo con el ambiente, ingrediente significativo en los procesos de verificación y selección del conocimiento y de la realidad, así como mecanismo universal de la psique humana para arbitrar y equilibrar las fuerzas de inhibición y creación. Si por un lado la neurociencia confirma que básicamente la confusión entre memoria y realidad presente define la confabulación, por otro parece presagiar que tal vez todo lo que la mente consciente realiza no es otra cosa que inventar historias para intentar comprender nuestro mundo. Queda abierta incluso la posibilidad, insinúa Hall, de que en el caso más extremo todos confabulemos todo el tiempo. De acercarse esa posibilidad el espectro de Poe podría sentirse bastante reconfortado, pues el delirio de omnipotencia mental que reflejara en 'The Power of Words' se vería consumado.

Convendría subrayar, pues, el alcance de la escenificación narrativa de esa venganza que ponen en acción los narradores masculinos y su doble espectral. Como es bien sabido Poe suele representar la relación con los lectores en clave de rivalidad velada o manifiesta. Aunque la exploración de esta relación es más compleja de lo que ha estudiado hasta ahora la investigación sobre la inserción del autor en el mercado literario de su época, es preciso resaltar algunas de sus conclusiones, pues para Poe constituyó una pesadilla constante la creciente invasión de su recinto privado por parte de lo que él denominaba "la mente pública" y las "imprentas públicas". Desde la parcela de la discriminación crítica, en especial, la actitud defensiva de Poe frente a la invasión masificada del público lector y sus gustos, adoptó con frecuencia tonos agresivos, angustiado por las reacciones caprichosas y a veces violentas del vulgo. No resolvería, de hecho, su relación ambivalente, pues dependía de ese público para la circulación de sus obras, a la par que temía el asalto de sus prácticas interpretativas contra su concepción más críptica y profunda.

Llama poderosamente la atención el pulso conflictivo que caracteriza toda la ficción de Poe y que se traduce en algunos casos en sostenida subyugación verbal. Ya sugirió Poe en *Marginalia*,

*Para Poe constituyó una pesadilla constante la creciente invasión de su recinto privado por parte de lo que él denominaba "la mente pública" y las "imprentas públicas"*

14 S. J. ROSENHEIM, *The Cryptographic Imagination*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1997, p. 27.

que las palabras, especialmente las impresas, son instrumentos criminales, o dardos envenenados si queremos, ratificando ahí sin escrúpulos una función de la escritura abiertamente revanchista y violenta. Al rastrear esta concepción en sus obras es inevitable dejar traslucir en ellas la impronta de querellas, conflictos, enfrentamientos y duelos profesionales que Poe libró con la pluma de forma crítica, justiciera e intransigente, “*like the Indian, who cannot realize that an enemy is conquered till he is scalped*”, nos recuerda Kenneth Silverman en su biografía de Poe.<sup>15</sup> A veces tiende el lector a trasladar inconscientemente la consigna revanchista de ‘The Cask of Amontillado’ de su contexto antimasónico a la evolución literaria del propio autor: “No se repara un agravio cuando el castigo alcanza al reparador”, nos dice el narrador, y “tampoco es reparado si el vengador no es capaz de mostrarse como tal a quien lo ha ofendido”.<sup>16</sup> Sin insinuar preferencia psicocrítica alguna sobre la evolución de la ficción de Poe merecería la pena recordar la trayectoria que marcan las exigencias estéticas aguijoneadas por impulsos de esta naturaleza. No se puede medir, evidentemente, el abuso verbal y grotesco de algunas piezas (‘The Man that Was Used Up’, ‘The Literary Life of Thingum Bob, Esq.’ [1844]), por los asaltos críticos devastadores que lanzó tanto a personas (Griswold, Fuller, English, Longfellow), como a instituciones comerciales, editoriales y prensa. Y tampoco su concepción de la escritura como espacio de rivalidad, o como medio violento de venganza puede traducirse cabalmente en simulación fantasiosa de conflictos literarios.

Es espectacular la metamorfosis que manifiestan las distintas variaciones de esta poética de confabulación revanchista. De seguir el curso de los espacios de rivalidad, claramente demarcados por el deseo de venganza y el miedo ontológico, nos veríamos asaltados por el espectro del autor, irrumpiendo en el marco fabulado o alegórico de sus relatos y obligándonos a retornar a los lares ya distantes de la psicocrítica. Es cierto que la polarización de estos dos impulsos entre la perversidad y el raciocinio cobran carta de identidad en los relatos detectivescos (‘Mystification’, ‘Man of the Crowd’, ‘The Purloined Letter’, ‘Marie Roget’, ‘Rue Morgue’) y reaparecen en las caras enfrentadas de la condición psicopática (‘The Tell-Tale Heart’, ‘The Black Cat’, ‘The Imp of The Perverse’) sin parálisis alguna de esos procesos de raciocinio, sino concentrados en detectar la propia destrucción del narrador una vez silenciado su adversario. La genealogía de estas variaciones es inquietante, dada la evolución de unos moldes formales tan apegados a combates psíquicos y mentales, o al desbordante fluir de las sensaciones. La sospecha de que la rivalidad psíquica o la condición psicopática de los narradores se ali-

*Poe afirmó que lo que demuestra la historia literaria es que los plagios más frecuentes y palpables hay que buscarlos en los poetas más eminentes*

menta de otras formas de agresión no desplegadas en el texto reclama sin duda alguna respuesta.

Un puerta abierta a las maniobras mentales de Auguste Dupin en ‘The Purloined Letter’, ‘Rue Morgue’ y ‘Marie Roget’, exhibiendo juegos de revancha intelectual y manipulación escrita revelaría, por ejemplo, por qué Poe confina a espacios privados o códigos secretos nada más y nada menos que el mapa social de la detección criminal. Este desplazamiento u ocultación es imprescindible para comprender cómo en ‘The Mystery of Marie Roget’, supuestamente la primera novela detectivesca de la que puede decirse que intenta resolver un crimen real —y en ‘The Murders in the Rue Morgue’—, la opinión pública, la violencia de los medios impresos y sus efectos acaban proyectando una especularidad agresiva, un espectáculo colectivo cada vez más obsesionado por la sangre, el crimen o la violencia sexual. Como subraya Mark Seltzer los mecanismos de la opinión pública inducen en ‘Marie Roget’ a leer la detección como proceso meta-reflexivo, filtrando las observaciones del narrador a través de los periódicos que también juegan la carta de transcribir cómo observan unos observadores a otros, entre los que se encuentra el propio asesino.<sup>17</sup> El manual detectivesco que este relato exhibe sobre la reflexividad de la violencia visual, sin dejar en ella rastro alguno de criminalidad, apunta hacia escenarios de rivalidad proclives a las prácticas de confabulación.

Uno de ellos, indudablemente, conoció diversos frentes de actividad, en ocasiones febril, para Poe y debiera recorrerse con más frecuencia. Me refiero al plagio. Para un autor como él, que llegó a afirmar que lo que demuestra la historia literaria es que los plagios más frecuentes y palpables hay que buscarlos en los poetas más eminentes, la alquimia entre artes miméticas de la impostura literaria e ideales estéticos fue algo que realizó toda su vida con bastante naturalidad, no sin ocultar sus angustias de autoría y afirmar su autoridad creadora. En una de las recensiones, por ejemplo, que escribió sobre su propia obra para el *Aristidean*, publicada anónimamente en octubre de 1845, reclamaría el derecho supremo a ser original a toda costa, a sabiendas de que en Norteamérica ello conduciría a la perdición y de que no solo llevaría a la desaparición del autor, sino también a la manipulación de textos y de audiencias, como él mismo hace unas líneas más adelante, al

15 K. SILVERMAN, *Edgar Allan Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*, Harper, New York, 1992, p. 122.

16 E. A. POE, ‘El Tonel de Amontillado’, *Cuentos* (2 vols.), ed. y trad. de J. Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1984 [1970], vol. 1, p. 158.

17 M. SELTZER, ‘The Crime System’, *Critical Inquiry*, 30 (2004), pp. 526-566.

confesar burlescamente que ‘The Murder in the Rue’ Morgue fue escrita hacia atrás, que el objetivo de ‘The Gold Bug’ no era otro que embaucar al lector con algún artificio que produjera efectos supernaturales, o que solo un genio puede tener el poder de imitar en la ficción.

Tales pretensiones de originalidad chocan con sus propios crímenes textuales, muchos de los cuales han pasado a la historia literaria como pecados imperdonables. Como refleja su intercambio con el seudónimo “Outis” durante la conocida guerra “Longfellow”, por ejemplo, Poe parece considerar la apropiación y el plagio como expresiones legítimas de receptividad estética. Del mismo modo su obsesión por detectar plagios o su plan ilusorio de escribir “*a Chapter on American Cribbage*” para cazar cleptómanos literarios son síntomas de una revisión radical de la atribución literaria. La revisión textual de muchas de sus obras, por otra parte, necesitaría una lectura escrupulosa de su “Pinakidia” antes de descubrir venganzas textuales perpetradas sobre las obras de Byron, Dickens, E.T.A. Hoffman, Milton y los clásicos. Como observa Stephen Rachman la mistificación de la ciudad en el relato de Poe ‘The Man of the Crowd’ se apoya en la transfiguración que Poe hace del texto de Dickens (*Sketches by Boz*) y en la desfiguración de las relaciones sociales en Londres.<sup>18</sup>

No es necesario recurrir a la alquimia para rastrear estas huellas o recorrer, por ejemplo, las páginas de ‘The Man of the Crowd’ y ‘William Wilson’ desde esas mentes que nos sitúan dentro de la rivalidad de la figura del doble y de su genealogía visual e intelectual, despegada crucialmente de sus contextos sociales y familiares. De un relato a otro relato el espectro de huellas morales, psicológicas o históricas de criminalidad no permite acceder a la fisonomía del alma, ni cazar al confabulador o al responsable del plagio. Tanto el hombre de la multitud como Wilson se resisten a ser reconocidos, permanecen invisibles, ilegibles en su condición criminal. Tal resistencia convierte la búsqueda de la criminalidad esencial en puro signo criptográfico, en obstáculo insalvable por más que las cuestiones de originalidad e influencia retengan las huellas morales de una retórica de la criminalidad. Wilson, al menos, deja rastros de una confrontación prolongada y sangrienta que Jonathan Elmer,<sup>19</sup> persigue como horizonte fundamental de la historia de Poe como consumado artista del plagio. Pero el hombre de la multitud impide ser descifrado, se niega a ser reconocido. Solo cabría conjeturar en clave detectivesca, como afirma Michael Wood:

O bien el crimen es esencialmente incomunicable (pues detrás de cada crimen hay otro peor, inconfesable) o es esencialmente auto-delator,

*Tanto el hombre de la multitud como Wilson se resisten a ser reconocidos en su condición criminal.*

*Tal resistencia convierte la búsqueda de la criminalidad esencial en puro signo criptográfico*

terriblemente angustiado por liberarse de su propio juego. Sería lo más seguro decir que Poe juega con las dos opciones, u oscila entre las dos. Pero me inclino a pensar que Poe teme que sea la segunda, ya que la primera es una fantasía de inmunidad, de una inmunidad solitaria y desoladora, aunque inmunidad en cualquier caso.<sup>20</sup>

Pero el arte de la impostura literaria para Poe no fue tan solo un experimento como anticipo de una visión radical de originalidad, a primera vista compatible con la concepción romántica de la imaginación como poder creativo absoluto y la influencia del mesmerismo en la regeneración de esa imaginación. Fue, como varios especialistas han señalado, un proceso lógico de iniciación y simbiosis literaria determinado por las cambiantes transformaciones del mercado en la América de la primera mitad del siglo XIX. Como Meredith L. McGill pone de manifiesto en su *American Literature and the Culture of Reprinting, 1834-1853* (2002) la circulación de libros de texto populares libremente imitados, plagiados y reutilizados, los debates legales y políticos sobre la propiedad y autoría de esos textos, las campañas nacionales para definir y redefinir los valores literarios de los que consideraban productos específicamente americanos, fueron decisivos para borrar las líneas de las formas literarias y de los géneros, desestabilizando la percepción romántica de originalidad y de atribución autorial individual. Poe, argumenta Meredith McGill, se vio atrapado en las redes de las formas populares de producción masificada a la par que aspiraba al dominio estético de una cultura

Es en los relatos de aventura e historias de viajes extraordinarios en los que estos escenarios dejan entrever una genealogía decididamente confabuladora. En ellos la promesa de explorar conocimientos jamás impartidos (y que nunca lo serán si el manuscrito de ‘MS Found in a Bottle’ acaba en el mar, o el vértigo de ‘A Descent into the Maelström’ se lleva el secreto o en *The Narrative of Arthur Gordon Pym* no sobreviven ni Pym ni el manuscrito), eleva al grado de impostura varias estratagemas de legitimación narrativa de cara al mundo del libro y su circulación pública, provocando a la vez el apetito lector y su repulsa, o, si queremos la legibilidad de sus relatos y su ilegibilidad, fiel paradoja de los impulsos de

18 S. RACHMAN, “Es Läst sich nicht schreiben”. Plagiarism and *The Man of the Crowd*, *The American Face of Poe* (S. ROSENHEIM/S. RACHMAN, Eds.), The John Hopkins Press, Baltimore, 1995, p. 76.

19 J. ELMER, ‘Poe, Plagiarism and the Prescriptive right of the Mob’, *Discovering Influence* (Ch. K. LOBMANN, Ed.), Indiana UP, 1997, pp. 68-70.

20 M. WOOD, ‘Poe’s Tales: The Art of the Impossible’, *The Nineteenth Century American Short-Story* (R. LEE, Ed.), Vision Press Ltd., London, s/f, p. 27.

atracción y repulsión que gobierna el cosmos de 'Eureka' y toda la obra de Poe. La impostura, no por archiconocida, deja de suscitar cada vez más interrogantes sobre la forma de embaucar al lector y por qué. Y no me refiero solamente al vértigo como efecto confabulador, sino a engañosas promesas de legibilidad derivadas de esa confrontación que acabamos de mencionar.

A tenor de la forma de describir los procesos de acceso al mercado literario y consiguientemente los de lectura durante la primera mitad del siglo XIX en EE.UU. no podemos obviar la relación que estos relatos iniciales establecieron con su público lector. La colección *Tales of the Folio Club*, como es sabido, no pudo deslizarse en el mercado sin antes apelar al lector común. Los rituales de aceptación en el club, normalmente expresados en términos gastronómicos, no pudieron ser peores para su colección de cuentos breves, expuesto al canibalismo mercantilista de editores y lectores. Una idea de cómo sería este espectáculo puede entrase en la evocación que fabulan 'King Pest', 'Lionizing', 'The Duc de L'Omelette' o 'Bon-Bon' del desfile de banquetes grotescos en los que los comensales devoran las almas de filósofos, escritores o intelectuales. En sus escenarios más frecuentados, recuerda Alexander Hammond, las bibliotecas se convertían en cocinas, los escritores en cocineros y los mercados literarios en restaurantes y salones decorados con figuras de canibales o diablillos.<sup>21</sup> Como el propio autor expresa en 'Letter to B', franquear la barrera entre él y el mercado literario supondría alcanzar una posición reconocida, comparable a la adquisición de una propiedad heredada o un oficio real.<sup>22</sup> Concepción tan excelsa del oficio de escritor da cuenta sin duda de su lucha por obtener reputación literaria, pues adquiriría tintes dramáticos, arbitrada por una autoridad interpretativa omnimoda y la astucia necesaria para dar a cada cual lo suyo, ya fueran élites intelectuales o el denostado "vulgo".

Pocas obras de la literatura universal esgrimen unos pretextos confabuladores como los que propone *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, ostensibles ya desde la partida de Pym del puerto de Nantucket hasta su encriptación en las cuevas de Tsalal, en donde su emergente condición de detective deja atrás los trucos jeroglíficos. Como hemos apuntado en otros ensayos esta novela nos sitúa entre las expectativas utópicas de Symmes (la región polar aparece dominada por la visión sublime del hombre blanco que se horroriza de la corrupción mercantilista del mundo exterior) y los sueños colonizadores del proyecto de Jeremiah Reynolds, la gran expedición de 1838-42 a los mares del Sur y a la Antártida, entre otros. La desviación del viaje hacia el horizonte del inconsciente para vislumbrar algún destino cosmológico pondrá en entredicho tanto la ruta americana de

su orientación sureña como la británica que lidera el *Jane Guy* rumbo al polo Sur por las vías de la navegación científica más avanzada. No complacerán, sin embargo, estas dos orientaciones la curiosidad de la imaginación científica. Fracasa la ruta americana hacia el sur, espoleada por delirios colonizadores, imperialistas y básicamente mercantilistas que no llegan a buen puerto. No parece ser la función de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, insinúa Terence Whalen,<sup>23</sup> mostrar a los capitalistas nuevas oportunidades, por mucho conocimiento que Poe tuviera sobre el mercado americano, sino proporcionar a los lectores nuevos territorios de terror y placer. Y si este viaje, a decir de David Faflik,<sup>24</sup> ha precisado cruzar todas las fronteras regionales hasta avistar la más sureña de todas, termina finalmente en un vuelco total de la fortuna. Demasiadas fronteras, añade este autor, es igual que ninguna en la mente del Poe confabulador.

Recordará el lector que el viaje de aventuras que Pym inicia en Nantucket ha seguido rumbos inquietantes hacia la deriva, que tanto él como la narrativa se mantienen a flote milagrosamente, oscilando entre el curso de fantasías autodestructivas y la ayuda de la providencia divina, entre zozobras mentales e instrucciones náuticas, entre visión y rumbo científico, y en no menor grado entre sobrecarga y descarga del material narrativo. Poe/Pym sobrevive efectivamente de texto en texto y de barco en barco, los paisajes de exploración científica se tornan casi surrealistas, la empresa colonizadora en proyecto fallido y la fuga mental de autor y narrador traspasa los límites del manuscrito tras hundirse Pym en las cuevas de Tsalal y desaparecer en el polo sur.

Recordará asimismo que los pretextos narrativos —un caso proverbial de mistificación compulsiva— auguran toda una gigantesca impostura textual que alimenta la sospecha ya fabulada en 'Mystification' de que tal vez no exista en ella la más mínima sombra de sentido. Son tales las maniobras por mantener también a flote la propiedad de la obra narrativa que llevan a su autor/narrador a ofrecerla como dieta apetitosa y repugnante a la vez, como objeto de consumición difícil de digerir. Las estrepitosas zozobras del texto encriptan angustiosamente los vaivenes del escritor como objeto de intercambio y compraventa que puede ser gastado, vendido o consumido. A decir de Alexander Hammond, las abundantes referencias a estas funciones componen "analogías transparentes" de relaciones autoriales que entrañan un intercambio metafórico entre "alimentos" y "textos" como forma de conversión misteriosa.<sup>25</sup> Estos procesos de consumición metafórica convierten la relación parabólica entre la narrativa y el autor en un viaje de mesmerismo creativo. La última vez que se ofrece al lector conexión explícita entre

21 A. HAMMOND, 'Consumption, Exchange and the Literary Marketplace: From the Folio Club Tales to Pym', en *Poe's Pym: Critical Explorations* (R. KOPLEY, Ed.), Duke UP, Durham, 1992, pp. 156-157.

22 *Ibid.*, p. 160.

23 T. WHALEN, *Edgar Allan Poe and the Masses*, Princeton UP, 1991, p. 158.

24 D. FAFLIK, 'South of the "Border", or Poe's Pym: A Case Study in Region, Race and American Literary History', *The Mississippi Quarterly*, 57 (2004), p. 287.

25 A. HAMMOND, 'Consumption, Exchange and the Literary Marketplace...', p. 159.

“comida” y “lectura” —se recordará—, no solo transmite la repugnancia que produce el intercambio entre el capitán Guy y el monarca de Stalal, sino también la de un cuerpo textual en constante descomposición y recomposición:

El menú que inicialmente ofrece el prefacio no hace sospechar la clase de banquete a los que Poe nos fue acostumbrando, aunque se enreda en un montaje confabulador que ha hecho el delirio de los especialistas en meta-ficción. Ya hemos insinuado su protocolo y adelantado cómo afecta a la credibilidad narrativa, o a su legitimación “autorial”. Con todas las reservas y suspicacias hacia un mercado literario y editorial que empieza a conocer y que amenaza con atrapar a Poe, cabe pensar inicialmente que a la luz de su aprendizaje en las artes burlescas de la revista *Blackwood* el sello personal pueda desaparecer dentro de las convenciones paródicas o satíricas. El hecho, sin embargo, de que el prefacio y la nota final fueran escritos después de la composición de la novela adquiere connotaciones irónicas con respecto a los derechos de legibilidad del texto, su autoría anónima y supervivencia literaria. Por un lado Pym simula garantizar al lector la verosimilitud de su narrativa, por otro Poe la cuestiona aludiendo sutilmente al espejismo de tal evidencia y entre ambos enmascaran la credibilidad de la ficción (en el transcurso de la narrativa afirma varias veces haber gravado en la memoria toda la historia) apelando además a la capacidad imaginativa y artística de Pym y a la sagacidad protectora de su editor y consejero. Con este montaje de impresiones y supuesta transacción creativa (el narrador editor añade además que su diferencia de estilos los podrá distinguir el lector), Pym, comenta John Irving, “entiende que si el escritor no resuelve el problema de producir un enunciado autoevidente cualquier verdad increíble se convertiría en verdad incommunicable, por lo que se agigantará el abismo entre el escritor y las mentes de todos los demás”.<sup>26</sup>

Debemos añadir debe cómo la nota final riza precisamente el rizo sobre la atribución y control de autoría al prometer publicar los capítulos perdidos tras la muerte fictiva de Pym, no haber compuesto un diario durante gran parte del viaje y augurar que está proyectado un nuevo viaje de exploración al polo Sur. La inclusión de los efectos de lectura —y los efectos de su publicación— como pretextos de legibilidad y su conversión en criterio de control interpretativo encapsulan las fantasías de originalidad en una especie de sospechoso círculo hermenéutico. No solo los derechos del control autorial aparecen disfrazados en circunlocuciones paródicas, sino que invita a fiarse de la credibilidad del escritor real y del narrador fictivo tomando el pelo al público lector calificándolo de astuto y sensato. Los lectores de Poe dan

por sentado que trátase de fábulas, imposturas, sueños o alucinaciones la credibilidad de la narrativa suele basarse en la credibilidad del narrador, sea este genio o loco. Podemos llegar a pensar incluso, como sugiere Louis Renza,<sup>27</sup> que las tácticas de autodefensa de Poe contra la intrusión del público le llevan a jugar con otros contendientes del mercado literario ocultando algo o manteniéndolo en la reserva como si se tratara de alguna visión secreta que resultaría valiosísima para el lector, pero que es incapaz de percibir.

La manipulación del público lector que inicia la introducción y remata la nota final de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* invoca unos derechos que al mismo tiempo mina y ridiculiza, como si fueran una amenaza que se pudiera esquivar. Poe, obviamente, no oculta su intención de engañar al público americano:

Me urgió insistentemente —dice— a que preparara una crónica completa de lo que había visto o padecido, y que confiara a la sagacidad y al sentido común del público, insistiendo plausiblemente en que toda imperfección formal del libro, si las hubiera, no haría más que reforzar la impresión de veracidad del relato.<sup>28</sup>

Que Poe jugó sus cartas astutamente y que consiguió sus objetivos de engañar, forma ya parte de la historia de la recepción de esta narrativa. No solo las aventuras relatadas pasaron como auténticas o verosímiles sino que la autoría fue atribuida al popular escritor Richard Adams Locke. A tenor de las reacciones del público, parece evidente que sí hubo muchos lectores que se sintieron engañados y que dejaron escritas impresiones antológicas. Más aún las circunstancias que rodearon la publicación de la obra —su despido del *The Southern Literary Messenger* en enero del 1837, su traslado a Nueva York, su dependencia de la política comercial de la editorial Harper’s, o su lucha por sobrevivir económicamente y, sobre todo, las duras críticas que recibió— pueden justificar la actitud autoprotectora como la que refleja el prefacio, pues no cabe duda que le afectaron seriamente. Especialmente severas fueron las de su futuro coeditor William Burton, quien detectó sin problemas el sello personal de Poe en el prefacio y en todo el relato. La cuestión de la autoría final de la novela no sería, sin embargo, tan determinante como la violación flagrante de convenciones novelísticas, tanto genéricas como estéticas, su pretenciosa imitación de Robinson Crusoe, y sobre todo la acumulación gratuita de atrocidades y horrores que no pudo tolerar la prensa americana. Hasta un crítico anónimo de la revista londinense *Atlas* se le ocurrió proponer a Poe un final más plausible: ¿No podría Pym haberse subido en un albatros y así dejarse transportar de vuelta has-

26 J. IRWING, *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, Yale UP, New Haven, 1980, pp. 119-120.

27 L. RENZA, ‘Poe and the Issue of American Privacy’, p. 179.

28 E. A. POE, *Narración de Arthur Gordon Pym*, trad. de J. Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pp. 17-19. A partir de ahora, AGP y número de página.

*La incursión de Pym en los territorios mentales subraya el carácter inamovible de las creencias a las que se apegan esas narraciones*

ta Nantucket? Al fin y al cabo, añadía este lector, DANIEL ROURKE, Esq. visitó la luna montado en un águila.

Reacciones tan ingeniosas como esta última atestiguan a la vez el potencial seductor de la novela, lo que Poe fue capaz de ofrecer y lo que se negó a ofrecer. Aventuras marineras, viajes imaginarios y viajes de exploración componían el aperitivo más suculento para las masas de lectores y el éxito de las editoriales. La composición de Hans Phaalle había servido como preámbulo para capitular aparentemente a las corrientes del mercado literario, pues es incuestionable que esos géneros populares guiaban el norte ideológico del país. La acomodación al género de viajes de exploración fue tan consumada que, por ejemplo, su imitación de 'Four Voyages' de Morrell constituye un ejercicio narrativo de apropiación paródica. Hasta la escena en donde describe la colonias de pingüinos y albatros filtra la fascinación por un velo especulativo similar al del autor original, como ha sugerido Lisa Gitelman.<sup>29</sup> Todo ello, subrayaría Lisa Gitelman es tal vez expresión de frustraciones propias de la literatura de exploración. Recordemos cómo las digresiones que Poe inserta en su versión de 'Narrative of Four Voyages' de Morell hacen casi imposible sobrevivir en los mares del Sur, sobre todo si la descripción del arrumaje del barco introducida en la sección del Grampus (capítulo 6) resulta tan contradictoria. No deja de ser una tomadura de pelo, sugiere Lisa Gitelman,<sup>30</sup> que, aunque el arrumaje del barco sea pésimo — si es que realmente puede llamarse arrumaje a un mero amontonamiento de barriles de aceite y diversos pertrechos—, el barco no se vaya a pique.

Inexorablemente cada etapa del viaje constituirá un naufragio formal y mental, pues concluirá atrapando a Pym en espacios más angustiosos, sobreviviendo a los vaivenes milagrosos del azar mental con la omnipotencia de la pluma y la libertad de las fantasías. Ya anticipaban estos vaivenes las motivaciones del viaje de exploración que confiesa Pym al establecer una diferencia entre los efectos maravillosos de los relatos que le cuenta Augustus y las tenebrosas visiones «de naufragio y hambre, de muerte y cautiverio entre pueblos bárbaros» que guiarán su descenso al abismo. Este contraste entre efectos de lectura e impulso de los deseos articula precisamente el ámbito de la confabulación, tanto en su contenido extraordinario como en su elaboración narrativa. El viaje por

esta ruta se antoja delirante a quien preste atención a los signos de contradicción textual, deslices freudianos, descodificación de mensajes o escenas de horror gratuito desde que Pym se escapa en el Ariel hasta que intenta descifrar los jeroglíficos en las extrañas muescas detectadas en la superficie de las cuevas

Ante estas zozobras cabe extender las fronteras de la confabulación hasta sus regiones psicóticas, es decir hasta esas narraciones interiores que la literatura neurológica define como inexactas o falsas y que suelen componer personas obsesionadas por encubrir algo, ya sea por falta de memoria o por amnesia.<sup>31</sup> Dadas las afinidades de estas narraciones con las de las ilusiones, o con las de las fantasías delirantes —tan solo variarían matices de intencionalidad, propósitos conscientes, o formas de completar las lagunas de la memoria—, la incursión de Pym en los territorios mentales subraya al mismo tiempo el carácter inamovible de las creencias a las que se apegan esas narraciones y la precariedad lógica con la que transfiere a su co-narrador los indicios de verosimilitud narrativa en el prefacio y durante toda la obra. No es concebible una obra que simule engañar tan premeditadamente ni que adopte como pretexto compositivo demostrar que nada es lo que parece. Tal propósito no es pura ficción.

Frente a la precariedad e incertidumbre del curso narrativo, por ejemplo, la sobrecarga textual parece despertar unas fantasías de originalidad labradas en situaciones extremas que imponen la lógica imparables de destellos de realidad. El número de libros y lecturas condensadas no llama tanto la atención como la alquimia a veces primaria pero eficaz que aplica a este proceso narrativo, como varios especialistas han señalado para cada parte de la novela. J. Lasley Cameron, por ejemplo, ha comprobado cómo la incorporación de extractos del libro de William Scoresby (*Journal of a Voyage to the Northern Whale-Fishery*) respeta los efectos bizarros del original sin comprometer la verosimilitud de los episodios polares de Pym, produciendo efectos extraordinarios que evidencian que el último capítulo no debiera ser considerado sobrenatural. Del mismo modo el panorama visual y perceptivo que David Brewster presenta en 'Letters on Natural Magic' sobre las ilusiones ópticas producidas en los mares polares encuentra en las última líneas de Pym destellos inequívocos de la Aurora Borealis y de la sombra del Dr. A. P. Buchan transfigurado en esa figura humana velada, cuyas proporciones eran mucho más grandes que las de cualquier habitante de la tierra. Si como suele ser habitual Poe siempre vuelve al territorio de las sensaciones, la vasta cadena de aparentes milagros que el narrador presagia que envolverán su escondite en las cuevas de Stalal puede contemplarse como un verdadero teatro ilusionista

29 L. GITELMAN, 'Arthur Gordon Pym and the Novel Narrative of Edgar Allan Poe', *Nineteenth-Century Literature*, 47 (1992), pp. 355-358.

30 *Ibid.*, p. 356.

31 B. BERRIOS, 'Confabulations: A Conceptual History', *Journal of the History of the Neurosciences*, vol. 7, nº 3 (1988).

montado con materiales textuales. Su especularidad es tal que la transformación de los datos empíricos de Brewster, observa Walter Shear,<sup>32</sup> produce efectos mágicos, haciendo que las sensaciones se conviertan en percepción o en síntoma mental, situando así a la mente como tema y centro esencial de reservas espectrales.

Otros trasplantes menos velados jalonan el viaje desde los abismos del horror hasta el mar abierto de la imaginación científica. Las crónicas de marineros, por ejemplo, o los populares ‘Old Penny dreadful’, o más ostensiblemente la impactante historia del *Globe Mutiny* (1824), asegura Susan F. Beegle,<sup>33</sup> encontraron en el trayecto del *Grampus* un escenario flotante para su pesado cargamento de amotinamientos, masacres y locura. Probablemente hay fundidas en el crisol subversivo y sensacionalista de este trayecto más crónicas e historias de las que podemos detectar. Burton R. Pollin ha reconocido descripciones y argumentos detallados de más de treinta, pertenecientes a colecciones de crónicas náuticas publicadas en numerosas ediciones entre 1806 y 1836.<sup>34</sup> Por más que el narrador racionaliza el horror o acude a la providencia divina para intentar justificar sus efectos, uno no puede dejar de sospechar sobre los diferentes velos narrativos que lo envuelven, pues el misterio moral se presenta como enigma textual indescifrable: la única prueba de su alcance moral. “Pero de nada vale formular conjeturas sobre algo que está envuelto —y sin duda lo estará por siempre— en el más espantoso e insondable misterio” (AGP, 109).

La alusión al velo narrativo con el que Poe cubre este misterio de horror es significativa. Es indudable que el horror de las escenas que acaba de presenciar Pym conduce hacia la reflexión moral más que a una resolución de problemas narrativos. Dadas las múltiples interpretaciones de la novela como rito de iniciación sustentado en algún marco mítico, simbólico o trascendente, o su asentamiento en una tradición esotérica que oculta rastros de secretos arcanos cuestionados culturalmente en la América de la primera mitad del XIX, puede parecer irrelevante insistir en la actividad compositiva como elaboración confabuladora. En cuanto misterio insondable algunas pautas de la narrativa conducirán a la manipulación de signos secretos, de conocimientos arcanos e inefables, a velos discursivos y exegéticos propios de las tradiciones ocultistas. La asombrosa afinidad entre *Pym* y la estructura paradójica del “secreto” en las tradiciones ocultistas alerta precisamente sobre la brecha que abre esta enigmática reciprocidad y sus rasgos diferenciados. Si tenemos en cuenta que las glosas esotéricas, nos recuerda Antoine Faivre,<sup>35</sup> incurran en paradojas inevitables sin desvelar el secreto escondido, remitiendo a secretos de secretos —pues se presuponía que el se-

creto era incomunicable y ya el hecho de apuntar con la aguja del compás hacia el oriente mítico servía para encubrir la imposibilidad de su transmisión—, puede especular el lector sobre la orientación final de estas aventuras.

Dentro del sustrato veladamente esotérico de la narrativa merece yuxtaponerse el timo confabulador que Poe establece con el público lector en el prefacio de la obra con la sentencia final que rubrica vengativamente las premisas esotéricas de que los criterios de la verdad residen en la oscuridad de las fuentes usadas y de que no parece existir un secreto último definible.<sup>36</sup> Semejante contraste convertiría la conspiración de Poe en ficción suprema, en traición puramente verbal, en plagio consumado sin vestigio de criminalidad. Aunque la estructura de la novela recrea un ritual iniciático dentro de un espacio sagrado de protección simbólica la revelación personal de Pym resulta frustrante y contradictoria, como las maniobras interpretativas de su autor/editor sugieren al final. Se comprende por ello que muchos lectores anhelan el sueño cosmológico y visionario de ‘Eureka’ como objetivo de esta narrativa y que como “empeño mental” nos acerque al ideal de ficción expresada por Poe: solo ‘The Plots of God’ conformarían una narración perfecta. Poe, evidentemente, aspira, como es bien conocido, hacia el infinito, hacia ese punto que supone un intento posible de una concepción imposible e imaginable más allá del espacio. Todo ello concluiría en una dramatización de las contradicciones que le llevan a proponer la convertibilidad de elementos antitéticos.

Constituye, pues, todo un reto interpretativo, efectivamente, perseguir la ruta trascendente y simbólica confrontando todo el horror imaginable en una historia de aventuras como esta. No en vano *The Narrative of Arthur Gordon Pym* sigue siendo un auténtico delirio hermenéutico a la par que una pesadilla. No es posible concebir un rito de iniciación tan macabro como el que está a punto de dar al traste con la vida de Pym. Hay varias amenazas de entierro prematuro en el *Grampus* y en la isla de Stalal, que van jalonando su iniciación hacia la adultez del hombre blanco, léase dentro de espacios sagrados cristianos o masones. La sobrecarga de horrores no facilita la detección del antagonista de Poe, aunque la desacralización de los símbolos es cruel, como dan a entender las connotaciones eucarísticas que envuelven las escenas de canibalismo. No es concebible una obra tan cargada de violencia explícita y que produzca tanto terror de descomposición, repugnancia o asco. Parece escrita de mala fe, confiesa J. Gerald Kennedy.<sup>37</sup>

Efectivamente, por más que desee el lector asirse al dominio de lo simbólico, se nos presenta un espectáculo monstruoso si nos adentramos en el

32 W. SHEAR, ‘Poe’s Fiction: The Hypnotic Magic of the Senses’, *The Midwest Quarterly*, 47 (2006), p. 278-279.

33 S. F. BEEGLE, ‘Mutiny and Atrocious Butchery: The *Globe Mutiny* as a Source for *Pym*’, *Poe’s “Pym”: Critical Explorations*, pp. 9-10.

34 B. R. POLLIN, ‘Poe’s Life Reflected through the Sources of *Pym*’, *Poe’s “Pym”: Critical Explorations*, pp. 95-97.

35 A. FAIVRE, ‘The Notions of Concealment and Secrecy in Modern Esoteric Currents since the Renaissance’, *Rending the Veil* (E. WOLFSON, Ed.), Seven Bridges Press, New York, 1998, p. 166.

36 *Ibid.*, p. 163.

37 G. KENNEDY, ‘*Pym* Pourri: Deconstructing the Textual Body’, *Poe’s “Pym”: Critical Explorations*, p. 167.

*Grampus* y contemplamos la conversión misteriosa de lengua, carne y alma en el rito macabro de iniciación de Pym. El intercambio como experiencia de consumición no puede resultar más horrendo, pues su autor devuelve al público lector un menú que amenaza con aniquilarle a él mismo. Si Poe temía que su libertad creativa y su identidad pudieran ser arruinadas por los derechos del “vulgo” estas escenas de horror escenifican precisamente una revancha envenenada. La reducción del cuerpo humano al animal como intercambio textual entraña una desacralización completa de los efectos transformativos del rito en cualquier consideración antropológica, cultural o religiosa que se haga. La ausencia de marco simbólico, el juego libre de referentes físicos y religiosos y la provocadora escenificación de lenguajes e imágenes visuales crean una versión transgresora de los esquemas simbólicos de estos ritos. “Leída en cuanto actuación poética”, sugiere John Carlos Rowe,<sup>38</sup> esa secuencia narrativa supone “la internalización del poder blanco, la transformación de la sangre del mensaje de Augusto en el misterio de la transubstanciación perversa del poder poético de Poe”. Leída al trasluz de su vaivén profesional, o de su posición personal, se nos ocurre, escenifica un ataque directo contra la cultura teológica americana, sobre todo contra el misterio eucarístico tal y como se entendía en el seno del congregacionalismo cristiano. No está exenta de mofa la forma en que Poe describe pormenorizadamente las características de las tortugas galápagos y otras especies marinas, materializando su sobrevivencia narrativa con el alimento salvífico que proporciona la naturaleza. De nada vale, repetimos con el narrador el narrador, formular conjeturas sobre algo que está envuelto —y sin duda lo estará para siempre— en el más espantoso e insondable de los misterios (AGP, 109). En el centro del intercambio fantasmal entre Pym y el bergantín holandés, se recordará, “la gaviota extrajo con dificultad la enrojecida cabeza del interior del agujero, alzó perezosamente el vuelo y, girando sobre nuestra cubierta, se mantuvo allí unos momentos, llevando en el pico un pedazo de una materia coagulada y semejante a carne de hígado. Que Dios me perdone, confiesa Pym, buscando con sus ojos la mirada de Augusto (AGP, 107).

El efecto impactante de sensaciones extremas y particularizadas, como reclamaría la estética burkeana, de procesos de putrefacción, descomposición física y canibalismo es a primera vista un signo inequívoco de sensacionalismo absorbente. A decir de Burton R. Pollin Poe al trasladarse a Nueva York encontró numerosos “cuentos y crónicas marineras” que condimentan muchas descripciones y detalles del cuerpo textual de Pym. La historia del amotinamiento del *Globe*, según Susan F. Beegle, aparece también fundida

*No está exenta de mofa la  
forma en que Poe describe  
pormenorizadamente las  
características de las tortugas  
galápagos y otras especies marinas*

en el texto de *Pym*, en especial la escenificación de la sublevación en el *Grampus* y la aparición del fantasma de Roger. La transformación de estos ingredientes, dentro del esquema formal de los “cuentos de efectos”, revela además en ‘Pym’ una orquestación visual de efectos narrativos que acentúa el carácter secreto e incommunicable de la experiencia, efectos que Poe crea conscientemente, inclinado a la utilización de recursos tecnológicos de manipulación visual para, según Ferry Castle, producir efectos fantasmagóricos y bizarros.<sup>39</sup>

No puede ignorarse que la función de esos relatos y crónicas en el marco de referencias al misterio eucarístico se presta a lecturas contrapuestas, dependiendo del carácter encriptado de las alusiones, de la escenificación paródica o de su construcción imagística. La constelación de términos y frases bíblicas vela el misterio sin proteger el horror, por más que el narrador lo racionaliza y lo somete a los avatares de la providencia divina. La personificación de Pym como el doble del cuerpo muerto de Rogers, la aparición del bergantín holandés, la consumición de Parker como víctima sacrificial del canibalismo y la descomposición de su amigo Augusto, componen unas escenas que asaltan cruelmente la sensibilidad del lector y le obligan a desviar la visión del narrador hacia los espacios sociales, políticos y religiosos de América. La experiencia del canibalismo, recuerda Eric Mottram, no fue una fantasía en la Norteamérica del siglo XIX, como no lo fueron los incontables relatos de violencia y muerte que según las historias la vienen regenerando, sin duda procedentes de la costa del Caribe, de la revolución de Haití o la revuelta de Nat Turner en Virginia.

Tal vez al final del recorrido podamos constatar con Mark Canada que no es el polo sur lo que descubrirá Pym, sino el hemisferio derecho del cerebro, esa región alejada del lenguaje y del tiempo ordinarios, encendida por imágenes y fecunda en emociones e impulsos autodestructivos, vía imprescindible para el procesamiento de la información visual hasta el córtex, como ha comprobado la investigación neurológica.<sup>40</sup> Aunque Poe, declara Mark Canada, no haya localizado esa región en el cerebro, sí la concibió como una región remota, distante de la conciencia ordinaria y caracterizada por formas no verbales del pensamiento, específicamente imágenes visuales, música y emociones. También llegó a entender que esta región encuen-

38 C. ROWE, ‘Poe, Antebellum Slavery, and Modern Criticism’, *Poe’s “Pym”*: *Critical Explorations*, p. 29.

39 T. CASTLE, ‘Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphors of Modern Reverie’, *Critical Inquiry* 15, n.º 1 (1988), pp. 26-61.

40 M. CANADA, ‘Flight into Fancy: Poe’s Discovery of the Right Brain’, *The Southern Literary Journal*, 33 (2001), pp. 62-79.

tra en los sueños y en las fantasías destructivas su verdadera expresión. Las premoniciones extraordinarias del viaje de exploración, su destino mental, la pérdida del lenguaje al entrar en territorios exóticos, la ausencia de comunicación entre Pym y los otros naufragos, la incapacidad de las palabras y la dislocación temporal, el predominio de información visual, la cualidad surrealista de los delirios, o la imposibilidad de transmitir las emociones tal y como las sintió en los escenarios de la fantasía auguran un descubrimiento básicamente autodestructivo, con el riesgo consiguiente, como dice Mark Canada, de que la exploración de esa región sea un viaje sin retorno. Sin llegar a estos extremos (¿cuántos lectores no han tratado a Poe de loco?) la investigación neuronal puede ayudar a recrear la sobrevivencia de Pym como experiencia confabuladora arbitrada por la función controladora y topográfica del hemisferio izquierdo con el despliegue delirante y concreto de los recuerdos y fantasías del derecho. Las sorpresas que puede deparar una concepción interhemisférica de la confabulación tal y como se formula actualmente emergerán libremente de obras como esta narrativa. No es la ficción laboratorio de teorías clínicas ni científicas, ni se mira en ellas para corroborarlas. ¿Qué ocurriría, se pregunta Iain McGilchrist en *The Master and His Emissary: The Divided Brain and in the Making of the Western World*, si el hemisferio izquierdo fuera capaz de externalizar y concretar sus propios procesos? Haría difícil, sugiere, y con el tiempo imposible, que el hemisferio derecho pudiera escapar del salón de los espejos, de obtener algo realmente “otro” que fuera más allá de la mente humana.<sup>41</sup>

El salto al abismo, si así lo podemos entender, de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* dejará a su protagonista oculto en las cuevas de Stalal y con él su secreto incommunicable (y así permanecerá recogido por esa figura que tenía la perfecta blancura de la nieve) y a Poe dentro y fuera como confabulador magistral. Por un lado encriptará su firma en aquellas formas de las cuevas que se asemejan a las iniciales suyas, y por otra, violentará el orden de la naturaleza y los signos de representación natural. Es sin embargo el fantasma como conocimiento jamás impartido lo que permitiría fabular de nuevo la conspiración evocada por Doctorov. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* continúa emitiendo resplandores venenosos sobre la Virtud y la Economía y la Razón y la Ley Natural y los Derechos del Hombre. La historia norteamericana no ha alcanzado a ver todavía que Poe instauró en su país la cultura literaria casi con fuerza de ley, frente a la teológica y emersoniana, asentada en el unitarismo y en el congregacionalismo.

La traición magistral que protagoniza *The Narrative of Arthur Gordon Pym* no solo encubre

una conspiración contra las instituciones del libro en la joven república de las letras americanas, contra sus gustos, estilos, convenciones populares o estéticas, y contra los delirios interpretativos de un cristianismo en declive, sino que reduce a pura confabulación los sueños aventureros de Pym y su futuro en la América blanca. Sería estimulante seguir el curso de la perversidad y contemplar cómo sobrevive Pym a sus delirios como parte de un rito iniciático hacia experiencias de un orden superior. Más aún, sería un efecto admirable de credibilidad narrativa suponer que tras la visión del barco fantasma, la muerte de su amigo Augustus y la experiencia extrema de canibalismo, Pym accediera al dominio de la revelación total, tras dejar atrás su vida corporal y psíquica.

Quienes desean proseguir la ruta esotérica hacia lo desconocido por la aventura del episodio polar final pueden acceder al Apocalipsis de la Antártida y constatar cómo Poe se aferra al dilema adelantado al principio de este recorrido: necesita echar mano de la materia para hacer visible esa revelación total del espíritu y al mismo tiempo rechazarla, pues desfigura rotundamente ese espíritu. Aunque Pym arderá al final en deseos de alcanzar un lugar de revelación total en el que poder finalmente experimentar la majestad de todas las cosas, el Apocalipsis del polo, concluye Eric Wilson,<sup>42</sup> aun trazado por la ruta de la alquimia, confirma las diversas versiones que tejen esta impostura de confabulación. Es un intento de representar lo que no puede ser representado, pero que, como sugiere este mismo crítico, desvela que toda la materia es y no es un engaño, obsesión e impostura irrenunciable de Poe que obliga al lector a girar constantemente dentro del mismo circuito hermenéutico. “El descenso de Pym al abismo del mundo —precisa Eric Wilson—<sup>43</sup> señala su ascensión a la mesa del escritor... Algo tiene que ser tomado en serio como matriz fecunda de vida... a la par que proporcionar material para jugar con la oscuridad del secreto”.



41 I. MCGILCHRIST, *The Master and his Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*, Yale UP, New Haven, 2009, p. 387.

42 E. WILSON, 'Polar Apocalypse in Coleridge and Poe', *Wordsworth Circle*, vol. 35 (2004).

43 *Ibid.*, p. 46.

# Representaciones del intelectual

---



# Sobre *Una herencia peligrosa* de Zafer Şenocak

Manuel Jiménez Redondo

Manuel Jiménez Redondo es Catedrático de Filosofía de la Universidad de Valencia. Es traductor de Habermas, Heidegger y Hegel. De este último ha traducido la Fenomenología del espíritu (2006). Es autor asimismo de Modernidad terminable e interminable (2002).

El autor aborda la tarea literaria y crítica del escritor turco-alemán Zafer Şenocak, centrándose especialmente en la novela de este último *Una herencia peligrosa* (2008) y en sus artículos de opinión publicados en periódicos. Sus intereses son los cruces culturales y literarios entre, por un lado, la realidad y la ficción, y, por el otro, entre las tradiciones europea e islámica.

*The author deals with the literary and critical task of the turkish-and-german writer Zafer Şenocak, focusing specially on Şenocak's novel A dangerous legacy (2008) and on his opinion articles published in newspapers. His interests are the cultural and literary crossing points between reality and fiction, for the one hand, and between european and islamic traditions, for the other.*

*Fecha de envío: 16 de septiembre de 2011  
Fecha de aceptación: 2 de diciembre de 2011*

## Palabras clave:

- Atatürk
- Ficción autobiográfica
- Trílogo
- Lenguaje
- Memoria

## Keywords:

- Atatürk
- Autobiographical fiction
- Trialogue
- Language
- Memory

**1**. EL AUTOR. El libro de Zafer Şenocak *Una herencia peligrosa* es un libro que fascina, un libro que uno se bebe de una sentada. La narración no es ninguna novela. Es la memoria de alguien que recuerda su herencia familiar. Los abuelos maternos del protagonista fueron judíos alemanes huidos de Alemania a Turquía durante el régimen nazi. Del abuelo materno recibe una biblioteca de literatura alemana en la que el protagonista se sume y que se siente encargado de guardar. El padre del protagonista era turco. Y el abuelo paterno fue un militar turco que quizá estuvo implicado en el genocidio armenio. Cuando mueren sus padres, el protagonista hereda de ese abuelo una caja de plata con unos diarios en árabe y cirílico, que no entiende. Este abuelo paterno es una figura inquietante sobre la que acaba girando la narración, pero sin que se desvele nada. Se va convirtiendo en un agujero oscuro, que no se deja traducir ni descifrar sin novelar, sin “escribir”.

Esta narración es autobiográfica solo en parte. El protagonista no es el autor. Pues por lo que he podido saber del autor de esta narración, Zafer

Şenocak es hijo de emigrantes turcos que se trasladan a Munich cuando Zafer tiene ocho años, a fines de los años sesenta del siglo XX. En Alemania estudia bachillerato y hace las carreras de Filología alemana, Filosofía, y Ciencias políticas. A finales de los años sesenta, siendo estudiante, pasé algunos veranos en Alemania con unos familiares que trabajaban allí, llegué a conocer bastante bien el mundo de inmigrantes españoles, italianos, griegos y turcos, y me puedo hacer una idea de esa infancia.

2. ¿CUÁLES SON LOS TEMAS DE ESTA FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA? Si uno se pregunta por los temas de esta ficción autobiográfica, hay varios que llaman la atención. En un momento de la narración el protagonista dice:

El mundo que tengo que describir... es el mundo de los inmigrantes, de los marginados. Lejos del centro reina una lógica diferente. Mi tarea consiste en traducir esta lógi-

ca. Por eso me llaman también ‘el traductor’. El traductor no conoce la verdad o la mentira. Es el mentiroso de los demás. Cuando reconoce una verdad que no se corresponde con la verdad de los demás, tiene que guardarla para sí mismo. Si la revelase, los demás solo se enfadarían con este mal traductor. Sin el traductor el mundo se desharía por muchas partes. A través de él muchas costuras se hacen invisibles (pp. 115-116).<sup>1</sup>

Relacionado con este, hay también otro tema de mucho interés. Durante bastantes años se han venido traduciendo al español todas las vueltas que ha dado Habermas a la cuestión de la *Vergangenheitsbewältigung* (enfrentamiento con el pasado) en relación con lo sucedido en Alemania en los años treinta y cuarenta del siglo XX. Unas vueltas muy bien dadas. Pero una narración como la de Zafer Şenocak desplaza toda esta temática habermasiana, desplaza también toda la importante temática de la “disputa de los historiadores”, la pone en otro sitio, y la amplía; en esta narración no desaparece ni mucho menos la distinción entre verdugos y víctimas, pero de vez en cuando se transmuta o se desplaza, cambia de sitio, es mutable, y eso es nuestro mundo:

En la Alemania actual los judíos y los alemanes no son los únicos enfrentados. Más bien se ha producido una situación que se corresponde con mi origen y situación personales. Ahora ha surgido un triálogo entre alemanes, judíos y turcos, entre cristianos, judíos y musulmanes. La disolución de la dicotomía judeo-alemana podría redimir a las dos partes, alemanes y judíos, de sus experiencias traumáticas. Pero para ello deberían admitir a los turcos en su esfera. Y los turcos por su parte deberían descubrir la existencia de los judíos, no solo como una parte del pasado alemán, del que (los turcos) ya no pueden participar, sino como parte del presente en que viven. Sin los judíos, los turcos se encuentran en una relación de dicotomía con los alemanes. Siguen las huellas de los judíos alemanes de ayer (p. 109).

Y en relación con esto mismo, se dice en otro pasaje:

En Alemania solo se conoce la forma alemana de antisemitismo. Como si el antisemitismo cesara en las fronteras alemanas. Como si no existiera también en Polonia, en Rusia, entre griegos y armenios, búlgaros y rumanos. El derrumbamiento del Imperio otomano fue tan catastrófico para los judíos de los Balcanes como para los turcos. No tenían ninguna potencia protectora que los hubiese preservado de las persecuciones. Los cristianos, además de ser antisemitas

en potencia, se acordaban exactamente de la cercanía y armonía entre judíos y turcos durante el Imperio otomano. En otro tiempo los judíos habían llegado al Imperio otomano como refugiados desde España y le quedaron agradecidos desde entonces. Pusieron su talento al servicio del sultán (p. 90).

Y Atatürk es la liberación modernizadora respecto de lo que el sultán representa. Y los armenios eran cristianos. El abuelo del narrador, del que el narrador sabe que se suicidó, y que, como he dicho, se convierte casi en representante del enigma que es para sí el narrador, quizá estuvo implicado en el genocidio de los armenios, y un hijo suyo, el padre del narrador, se casó con la hija de unos judíos alemanes que huyen del nazismo, en el contexto de aquella buena relación histórica entre los sultanes y los emigrantes judíos que se remonta a la época de la expulsión de los judíos de España. Aquí se rompen, pues, casi todas las dicotomías.

3. EL GENUINO TEMA DE ESTA FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA. Pero con ser esta la importante temática de esta narración, en la que su protagonista hace memoria de su herencia, yo creo que el libro no debe a ella este carácter fascinante del que he hablado al principio, eso que hace que uno se lo beba. Es decir, con ser éstos los temas, o con ser éstos los varios temas del libro, creo que lo fascinante de esta novela en la que no se termina nada ni se llega a nada —y que es el libro de un narrador, de un poeta, de un filósofo y de un analista político, o mejor dicho, de un fino observador de su mundo—, el tema principal de este libro, radica en lo que he citado antes: “El traductor no conoce la verdad o la mentira. Es el mentiroso de los demás. Cuando reconoce una verdad que no se corresponde con la verdad de los demás, tiene que guardarla para sí mismo. Si la revelase, los demás solo se enfadarían con este mal traductor”.

Y este sorprendente libro contiene algunas de esas verdades que no se corresponden sin más con la verdad de los demás. Son lo principal de él. Inmediatamente después de hablar del triálogo entre judíos, turcos y alemanes, el protagonista —y aquí el protagonista es ya quizá el propio autor, es decir, la ficción autobiográfica ha dejado propiamente de serlo— dice todavía:

Solo tengo tales fantasías [de triálogo] cuando estoy de buen humor. La realidad no origina tales reflexiones concretas, optimistas. Mi realidad es un agujero oscuro, no puedo calcular lo ancho o lo estrecho que es, en él oigo respirar a otros que, sin embargo, no puedo ver. El lenguaje solo nos sirve para ignorarnos. Vivo en el

<sup>1</sup> Todas las páginas sin más indicación hacen referencia a Z. ŞENOCAK, *Una herencia peligrosa*, trad. de A. Calero y C. Plaza, Pretextos, Valencia, 2009.

vacío que no ofrece puntos de sujeción para mis hilos cada vez más finos que deben unirse con las tres partes de mí mismo. Tres partes que se enfrentan y bloquean. Dos partes se precipitan entre ellas cuando creen poder pasar por alto la tercera (p. 110).

El tema del libro, como he dicho, son, ciertamente, esas tres partes, es decir, judíos, alemanes y turcos, esto es, judíos, cristianos y musulmanes, pero es asimismo el agujero oscuro que nuestra realidad es, y es también el papel del lenguaje. Es ahí donde los hilos de esa peligrosa herencia se tejen.

Las citas con que se inicia el libro hacen referencia al lenguaje: “Recordar es narrar sin palabras”, “Hay palabras bajo la lengua que no nos cuentan nada, ni siquiera valen para hacer preguntas. Traen recuerdos”. Vacío, agujero oscuro, lenguaje y memoria: es esta temática la que convierte a Zafer Şenocak en un importante autor de la literatura alemana actual; así se le considera en los Estados Unidos (cfr. Mely Kiyak en *Die Welt* de 26 de abril de 2008).

4. LAS TRES PATRIAS DEL AUTOR. Voy a intentar acercarme al libro *Una herencia peligrosa* de Zafer Şenocak ayudándome del Şenocak ensayista. Lo que voy a citar lo he tomado de sus colaboraciones en los periódicos alemanes *Die Zeit* y *Die Welt*, principalmente de este último. Me hubiera gustado consultar también los artículos que tiene publicados en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, pero no me ha sido posible acceder a ellos.

Zafer Şenocak dice de él mismo (*Die Welt*, 3 de abril de 2008) que tiene tres patrias. La primera es Turquía, el lugar donde nació y donde quizá hubiera podido transcurrir apaciblemente su vida, pero “rara vez se queda uno hoy en el sitio donde nació, toma uno consigo su origen y se lo lleva a otro lugar”, a veces a un país extranjero, convirtiendo ese origen en ingrediente de ese otro lugar o de ese otro país extranjero. Y ello hace que en ese país extranjero muchas de las dicotomías que le eran propias (como, por ejemplo, la dicotomía entre judíos y alemanes) queden muy relativizadas, cuando no disueltas.

Ese país extranjero, la segunda patria de Zafer Şenocak, es Alemania. Y ese país extranjero dejó muy pronto de serlo cuando, tras llegar allí con sus padres emigrantes, a la edad de ocho años, el autor aprendió el idioma. Y el idioma que uno aprende —dice— “no son solo palabras extrañas que uno tiene que memorizar y de vez en cuando traducirlas a las suyas propias”, incluso siendo solo un niño. “El lenguaje es más que gramática y léxico. En el lenguaje han dejado su poso la historia de un país, los sueños, las angustias y las

*Y la tercera patria de Zafer  
Şenocak es Estados Unidos, país  
al que es invitado a menudo para  
impartir clases de literatura  
alemana contemporánea*

aspiraciones de generaciones; en el lenguaje se contienen también las formas de ver la vida que tienen los hombres de un país, pero siempre de forma plural y ambigua”.

Y la tercera patria de Zafer Şenocak es Estados Unidos, país al que es invitado a menudo para impartir clases de literatura alemana contemporánea. Es su tercera patria “porque en los Estados Unidos se encuentran como en su casa la pluralidad y la ambivalencia que definen mi pensamiento. Toda esa superficial hostilidad europea hacia los Estados Unidos me suena siempre a tontería”.

Y sobre esto añade para no dejar dudas:

Después de ocho años de gobierno Bush, el sueño americano se ve atacado como nunca antes. Pero esto es un estado también alarmante para nosotros los europeos. Pues el reverso del sueño americano es nuestra pesadilla europea. Y para dominar esta pesadilla, después de la Segunda Guerra Mundial toda una generación se ha esforzado en construir una Europa unida y pacífica. Y, sin embargo, todavía hoy, seis decenios después de la derrota del fascismo y dos decenios después de la caída del muro de Berlín, siguen operando las pesadillas europeas, y todo estado de no-vigilia es peligroso... Si la idea de libertad, tal como los Estados Unidos la han defendido más que ninguna otra nación, pierde su fuerza de irradiación, el mundo no tendrá remedio. También en Europa corre peligro esa idea. Casi sin notarse, en el espacio público se reavivan viejos resentimientos (*Die Welt*, 25 de marzo de 2008).

5. LA HERENCIA DE LA PRIMERA PATRIA. Pero como acabamos de leer, y en esto me voy a fijar ahora, Zafer Şenocak trae al país extraño y propio que es Alemania (a ese país extraño que le da la lengua, por eso el protagonista de la narración no habla turco, solo alemán) trae, digo, su referencia turca, y con ella la extrañeza de lo turco para lo alemán y de lo alemán para lo turco. Una mutua extrañeza a la que empujan o a la que llevan tanto lo alemán como lo turco.

Y la herencia turca tiene para Şenocak dos ingredientes que, por así decirlo, mutuamente se dramatizan. El primero se llama Atatürk (Mustafá Kemal). Y el otro es el Islam.

Respecto del primero:

De Atatürk se ha transmitido el dicho de que hay muchas culturas, pero solo una civilización. Desde hace casi un siglo los turcos se ven impulsados por este principio. La civilización es la cultura que guía a la humanidad. La civilización plantea exigencias que conciernen a todos los pueblos y a todas las confesiones. Mustafa Kemal se percató del problema central e hizo de la solución de ese problema el *Leitmotiv* de su revolución cultural. Los musulmanes ya no son representantes de la civilización, como lo eran en Bagdad o en Andalucía en los siglos X y XI, o en Konya (Iconio) y en Sicilia después. No hay hoy civilización musulmana, pero sí una civilización occidental. Y no hubo ni hay quizá muchos en el mundo islámico que compartiesen o compartan la idea de Kemal, pues es una idea dolorosa y exige grandeza de ánimo de quien la considera, ya que requiere una actitud autocrítica (*Die Welt*, 3 de enero de 2008).

Y en este mismo artículo añade:

Grandes partes del mundo islámico se han apartado casi por completo en los decenios pasados de la marcha de la civilización. Esto es una crisis de civilización que abre las puertas al totalitarismo y al sectarismo. Remedio a esta crisis solo puede haberlo mediante un doloroso proceso de ilustración. Sin crítica de la violencia no hay fe libre y sin crítica de la religión no hay sociedad libre (*Die Welt*, 3 de enero de 2008).

Y a esta civilización occidental moderna se atiene Zafer Şenocak (bachiller y universitario alemán de los años setenta y ochenta) aun teniendo en cuenta la madurez posmoderna de esa civilización. Y es que

[L]a Posmodernidad, en cuanto un tender filosóficamente puentes, no sustituye a la Modernidad, sino que solo muestra sus quiebras y sus contradicciones. La Posmodernidad es un fenómeno consecuencial, a veces un alivio que sigue al dolor y a la tensión, y a veces un recuerdo de ese dolor, la memoria misma de ese dolor. Es una ilusión creer que apelando a su discrecionalidad, y poniéndose a la sombra de su inabarcabilidad (Habermas), pueden superarse y pasarse por alto las cuestiones que la Modernidad ha planteado (*Die Welt*, 9 de diciembre de 2006).

6. DOS FORMAS DE VER EL ISLAM. Sobre este trasfondo veo oscilar a Zafer Şenocak, en lo que se refiere al Islam, entre la idea de que Occidente “no debe abandonar la esperanza en un Islam ilustrado” (*Die Welt*, enero 2008) y la idea (no incom-

patible con la anterior) de que “el terror procede del corazón mismo del Islam” (*Die Welt*, 29 de diciembre 2007), como reza el título de un artículo de Şenocak que provocó cierto revuelo en Alemania: “El totalitarismo de los talibán y de las células terroristas islámicas —añade— es probablemente peor que el fascismo, pues no es, como el fascismo, el resultado de un proceso de civilización. El totalitarismo de los talibán surge en un espacio donde nada recuerda ya algo así como un proceso civilizatorio”. Y dice en otro artículo: “Los hermanos musulmanes en Egipto, Hamas en Palestina, Hisbollah en Líbano, no tienen futuro alguno. Si llegasen al poder no traerían a las masas ni bienestar, ni formación, ni progreso, ni libertad” (*Die Welt*, 29 de julio 2007).

En mi caso, procedo de un lugar que no queda lejos de Córdoba, y he tenido ocasión de pasear muchas veces por el interior de la mezquita de Córdoba. También he leído bastantes cosas de Algazel y sobre todo de Averroes. Aun sin negar que exista este Islam del que habla Şenocak, que es el más presente en *Una herencia peligrosa*, la idea que me hago del Islam es un poco distinta. Es posible que el Islam de un paseante de la mezquita de Córdoba y de un lector de Averroes solo exista también muy limitadamente; pero, en todo caso, tiendo a ver el Islam desde Averroes, al que me imagino pensando dentro la mezquita, o enseñando y discutiendo en el patio, aunque finalmente fuese expulsado de él por los ortodoxos y tuviera que emigrar. Pese a todo, sigo tendiendo a ver el Islam desde Averroes y la Ilustración islámica del siglo XII. Pues, como es sabido, se puede muy bien entender que Averroes anticipa y a veces supera lo que sobre la religión dijeron Lessing, Kant o Hegel, es decir, Averroes anticipa las principales tesis de esa “crítica ilustrada de la religión sin la cual no hay sociedad libre moderna”. Averroes es, en este sentido, pura “civilización occidental” en el centro mismo del Islam, en el centro de la cultura islámica. Averroes es el Islam como una de las fuentes, por más indirecta que sea, de la civilización ilustrada moderna.

Y a este respecto me ha llamado la atención que Zafer Şenocak sea lector de Ratzinger y que interprete la figura intelectual del “Ratzinger-escritor” en este sentido y en este contexto de crítica ilustrada de la religión. Lo que dice Şenocak queda lejos de la simpleza un tanto inane que suele predominar en nuestros medios cuando se habla de Ratzinger. Para Zafer Şenocak posiciones como la de Ratzinger serían un modelo para el Islam y a la vez constituirían un importante ingrediente de una civilización occidental contemporánea a la que quizá no le vendría mal — en lo que respecta a sus relaciones con el Cristianismo, con el Islam y a sus relaciones consigo misma— recordar a Kant y recordar esa crítica ilustrada de la religión, que

no es tal crítica ilustrada sin mirar a su vez la Ilustración desde las religiones y sin cobrar conciencia de la “dialéctica de la Ilustración” (*Die Welt*, 30 de noviembre de 2006).

7. DE LA MANO DEL PASADO AL PRESENTE. Pero digo que Şenocak oscila entre dos formas de mirar su herencia islámica. El autor, como he dicho, es un turco-alemán que tiene por tercera patria los Estados Unidos y por segunda patria —patria lingüística y de profesión, y de quehacer y de vida en general— Alemania, y a ambas lleva su procedencia turca con sus dos componentes de mundo islámico y de revolución política y cultural de Atatürk. Y a mí me parece que desde otro lado, desde un lado análogo al que representa Averroes, Şenocak ha dado también con ese centro del Islam que en cierta manera es “cultura occidental” en el sentido de cultura occidental moderna y posmoderna. Y no es solo que haya dado con ese centro, sino que ese centro ha sido y es determinante en su obra.

Pues dentro de esa herencia turca ha habido alguien que lo ha llevado de la mano desde el Islam de su niñez hasta la Modernidad madura o la Posmodernidad americana, pasando por la lengua, la literatura y la gran filosofía alemana.

En un artículo de 20 de julio de 2005 en *Die Welt*, Zafer Şenocak critica de nuevo duramente al Islam, habla de que

[E]l Islam sigue siendo una religión de la comunidad y no una fe del individuo. El ser miembro de la comunidad de los creyentes es para el musulmán practicante algo existencial. En la comunidad tiene apoyo y encuentra nido y calor... En oposición al Cristianismo, que cumple hoy en buena medida para el funciones psicoterapéuticas para el creyente individual, el Islam sigue estando referido a la sociedad y a la vida social. Pero tal referencia y las exigencias que en ella se plantean no son producto de la Ilustración y del pensamiento, sino producto de la memorización y la imitación de tradiciones recibidas. Con ello ha surgido una ideología totalmente recortada en lo que se refiere a energía creadora, que está predestinada a provocar violencia y a poner en marcha potenciales de violencia. Pretensión fantaseada o fantasiosa y realidad vivida quedan para el musulmán tan lejos la una de la otra que permanentemente vuelve a encontrarse en situaciones vitales esquizofrénicas.

Ahora bien, el Islam también incluye para Şenocak algo muy diferente de una religión exterior y des-individualizada:

Hace veinte años trabajaba yo en la traducción de la obra lírica de Yunus Emre, un místi-

co anatolio del siglo XIII. ¿Y qué es lo que me llevó a mí, un poeta nacido en Turquía, crecido en Alemania, que escribe en alemán y que en eso es en lo que está, a traducir las poesías de un místico islámico de la Edad Media? Sin duda, los textos que estaba traduciendo eran textos estéticamente interesantísimos. Pero lo importante era que daban además testimonio de que en la literatura musulmana existen voces individuales que, más allá de las convicciones dogmáticas y de la mecánica de grupos, describen la soledad y la desesperación del individuo particular. La mirada sobre el otro en la obra de Yunus Emre es completamente distinta de la mirada sobre el otro en los textos religiosos de muchos eruditos musulmanes. Los límites entre la fe y la no-fe y los límites entre las religiones eran permeables, la mirada sobre el otro no estaba enturbiada por la retórica de lo propio de uno mismo, sino que era más bien una mirada extrañada sobre eso propio de uno mismo (*Die Welt*, 20 de julio 2005).

Y traduce de Yunus Emre unos versos que cita mucho (véase, por ejemplo, un artículo suyo en *Die Zeit* en 1995): “Fe y ley no me conciernen. Hay un yo en mí que está mucho más adentro... No digas yo soy en mí, pues en mí yo no soy... hay un yo en mí mucho más dentro...”. Uno no es propiamente uno mismo sino siendo lo otro de sí mismo e incluso estando mucho más allá de sí mismo, pues uno mismo no consiste en definitiva sino en lo absoluto otro de sí. Y desde esta absoluta distancia mía respecto de mí me queda en perspectiva también el prójimo como incluso el absolutamente otro de mí que es como yo y que es como mi otro yo que yo también soy.

Estos temas hegelianos de la mística islámica (Hegel, como es sabido, acaba su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* citando a Rumi y a Aristóteles) son determinantes en la obra de Zafer Şenocak. Y comenta: “Yunus Emre se convirtió en mi ancla hacia otro tiempo y otro mundo. Era como si alguien, mientras yo traducía, condujese o fuese conduciendo mi mano desde mi niñez, una niñez en la que la cultura islámica en su forma vivida y pensada había desempeñado un gran papel” (*Die Welt*, 20 de julio 2005). “Los límites del alma no podrás encontrarlos aunque recorras todos los caminos, tan profundo es su logos”, dice el fragmento 45 de Heráclito, repetido en la mística

*Şenocak ha dado también con ese centro del Islam que en cierta manera es “cultura occidental” en el sentido de cultura occidental moderna y posmoderna*

*De la Ilustración no hay retorno a ningún sitio. Lo que podemos intentar es entendernos mejor. Dirigirnos a nosotros mismos las preguntas que hacemos a otros*

musulmana y, desde ella o con independencia de ella, en la cristiana. Este es quizá el tema principal de esta narración de Zafer Şenocak, un tema que desde la mística islámica queda para Şenocak en el centro mismo de la existencia contemporánea. De ahí lo fascinante del libro, cuya profundidad desconcierta a pesar de que da la impresión de estar escrito con toda levedad, de ser algo escrito sobre el agua.

8. EL OFICIO DE ESCRIBIR. Desde esta herencia musulmana que la revolución laicista de Atatürk vuelve aún más pura al remitir el Islam a la reflexión personal e interior, desde esta herencia recibida en la lengua y cultura alemana que se convierten en la lengua y cultura del autor, y desde un mundo determinado por Estados Unidos, desde todo ello entiende Zafer Şenocak su papel de escritor y su relación reflexiva con el lenguaje:

Todo límite separa y une a la vez, puede ser una barrera pero también un tránsito. Hace tiempo que vivimos en un mundo en el que lo que duele no es lo que separa sino lo que une. El dolor que sienten hoy muchos hombres que están expuestos a diversos influjos culturales, traer eso a lenguaje, explotar su potencial creativo, ése es el programa de la actualidad. Percibimos el mundo selectivamente, pero lo volvemos a ordenar en el espíritu formando un todo. Pero ¿qué pasa si fracasa ese programa de orden... si el dolor se hace insoportable, si las heridas se hacen incurables? El choque de mundos contrapuestos necesita de una fuerza traductora, cuyo fin no es nivelar diferencias, sino transferir significados diversos. Toda traducción es una interpretación, la iluminación de un concepto desde perspectivas diversas. Si la iluminación disminuye, mucho de lo que ese concepto contiene queda en la oscuridad. Y de la oscuridad surgen las angustias y las agresiones... El hombre de nuestro tiempo sufre de un estado de agotamiento, producido por la pluralidad; esto convierte en atractivas las llamadas a la simplicidad, y vuelve inefectivo el Modernismo, que no puede menos de exigir diferenciación e individuación. Pues con vagos ideales cosmopolitas no se puede hacer frente al fanatismo religioso... Y, sin embargo, no podemos retornar a ninguna época anterior, de la Ilustración no hay retorno a ningún sitio.

Lo que podemos intentar es entendernos mejor. Dirigirnos a nosotros mismos las preguntas que hacemos a otros. Conducir un diálogo en nuestro interior antes de dirigir la palabra al otro (*Die Welt*, 20 de julio 2005).

Ahora bien, pese a que esto suene a edificante, la idea que Zafer Şenocak se hace de su oficio dista mucho de lo edificante. El escribir —que es traducir y que, pese a ser traducción, no está en definitiva para otra cosa, no está al servicio de nada— se convierte en fin último, es un fin en sí. Esto es lo principal de su comprensión del papel del escritor. Y de nuevo estamos ante el tema central, ante el centro de la literatura de Zafer Şenocak, de la que *Una herencia peligrosa* (1998) es una muy buena muestra. Criticando de nuevo la intolerancia de muchas posiciones en el Islam, dice:

El redescubrimiento de lo poco que es el hombre, de la duda y de la equivocidad semántica de las palabras, de la caducidad de la interpretación, son las bases del pensamiento crítico. Solo quien duda de su propia interpretación puede llegar al conocimiento. Solo por la pluralidad de opiniones y puntos de vista surge una atmósfera comunicativa, que hace posible el diálogo con otro. La fe solo existe sobre la base de la traducción. Y la traducción entre Dios y el hombre es el proto-texto para toda acción comunicativa. Quien no es capaz de comunicar, corre el riesgo de ahogarse en su ausencia de lenguaje (*Die Welt*, 26 de septiembre de 2003).

Dar tentativamente alcance en la escritura a lo otro y absolutamente otro de nosotros mismos en que consistimos, traducirlo y volverlo a traducir, corregir y revisar una y otra vez esa traducción, hacer de ello palabra reiteradamente revelada, convertirse en modesto intérprete de lo absolutamente otro, traerlo a la luz de las palabras, ser eso otro que somos y ser el otro que somos, pero serlo de forma luminosa e ilustrada, esta es la tarea en la que, por tanto, todos consistimos, pero que —como se dice en el *Ión* de Platón— al escritor le viene impuesta como oficio.

9. EL MITO DE LA ESCRITURA. Y es que

[E]scribir —dice Zafer Şenocak— es algo que le sobreviene a uno, es un acto sorprendente e inesperado. Una “ficción autobiográfica” llamaba Peter Weiss a su forma de escribir. También mis textos surgen en el campo de tensiones entre la experiencia personal y la representación lingüística... A quien escribe textos de ficción se le pregunta enseguida por las fuentes de su escritura. Pues las ficciones no

solo se remontan a palabras sino a pre-palabras. Estas pre-palabras proceden del trasfondo personal del autor, del mito de su escribir. Y este mito surge casi siempre de una experiencia de la niñez, de una experiencia clave... Esta base mítica de mi escribir, este mito de mi escritura, que recorre como un hilo casi todos mis libros, se alimenta de una ambivalencia que yo como niño vislumbré enseguida en mi entorno más próximo: la ambivalencia entre la experiencia racional y la experiencia mística o (dicho modernamente) misteriosa del mundo, entre la física y la metafísica. Nacido en un país desgarrado, cuya experiencia del mundo se revolucionó en una generación, y en una familia que estaba entre tradición y modernidad, hice experiencia muy pronto de lo inadecuadas que son las polaridades simples. Entre tradición y modernidad, entre racionalidad e irracionalidad, no había ningún lugar de síntesis. Estos aparentes polos actuaban como espejos el uno del otro que se corregían el uno al otro. La tolerancia en la mística y el uniformado poder de la Modernidad, el juego abierto del conocimiento racional y los círculos tan estrictamente cerrados de la forma de pensar dogmática, no constituían oposiciones cerradas, sino que eran como hitos ya inservibles de un campo de ruinas, cada uno de cuyos elementos reclamaba autonomía y, sin embargo, de forma no transparente todo se conectaba con todo. El mito de mi escritura, la base mítica de mi escritura, surgió en este campo de ruinas que yo tengo delante como un campo de juego de posibilidades infinitas (*Die Welt*, 5 de junio 1999).

El escritor —añade en el mismo artículo— es entonces:

[C]omo un arqueólogo. Es el arqueólogo de su propio campo de juego. A veces choca con piedras que ya no encuentran acomodo en ningún edificio. Entonces nota que no puede reconstruir sino que tiene que hacer un nuevo proyecto. El material que encuentra en el campo le inspira, le hace desesperarse. En una época en que está de moda la percepción dicotómica entre culturas, se refrescan otra vez los arquetípicos conflictos entre Oriente y Occidente. Pero el autor no está en medio de ellos, sino que lleva en sí todos los signos con los que ha estado en contacto.

Su tarea es otra y, por cierto, absoluta.

10. INTERPRETACIÓN Y MEMORIA. Esta tarea absoluta es, por un lado, una tarea de traducción e interpretación del otro; pero a la vez es la tarea de tra-

ducción e interpretación de lo absolutamente otro que somos y, suscitada y espoleada por eso otro, es una tarea de memoria. Pero ambas cosas son la misma tarea, la tarea no eludible —que la literatura cumple— de enfrentarnos a nuestra otredad e incluso a la absoluta otredad, al proto-texto, del que se ha hablado antes, mediante los recuerdos que traen las palabras.

Pues aunque para todo eso haya sido inventado un concepto de época, el de “Posmodernidad”,

[M]ás allá de todos estos conceptos clasificatorios —dice Zafer Şenocak— reconozco un espíritu de nuestro tiempo que hace ya tiempo se escapó de la botella. Percibimos nuestro presente como memoria, pero no tanto como memoria del pasado sino como memoria del presente. Predomina un fundamental escepticismo acerca de los medios y métodos de percepción de la Modernidad. Este escepticismo hace insegura nuestra situación en la actualidad, requiere fundamentos que han de buscarse en diversos tiempos y lugares. Nuestro mundo se ha convertido en una obra en construcción. Pero no puede construirse conforme a un plan determinado. No es mala época para los escritores. Se les exige proyectar planes que no se juzgarán tanto por su validez como por su productividad en fantasía (*Die Welt*, 5 de junio 1999).

Y el libro *Una herencia peligrosa*, que está publicado en la editorial Pre-textos en una traducción excelente, es un buen ejemplo de esta visión suya de Turquía, del Islam, de Alemania, de Europa, del Judaísmo, del Cristianismo, de Estados Unidos, de las distintas culturas dentro de “la civilización que nos guía” y de esa esencial “otredad” que se ha convertido o se está convirtiendo en ingrediente cada vez más explícito y básico de la condición humana en la Modernidad madura, en la que cada cual, al dar con los otros y con lo otro, da con su propia realidad, con “un agujero oscuro, [que] no puedo calcular lo ancho o lo estrecho que es, en él oigo respirar a otros que, sin embargo, no puedo ver” (p. 110). Dar voz a quienes se oye respirar en ese agujero es co-tematizar la naturaleza de ese agujero, y, a la inversa, tematizar la naturaleza de ese agujero no es sino dar voz a lo que se oye y a quienes se oye respirar en él.

*Y el libro Una herencia peligrosa es un buen ejemplo de esta visión suya de Turquía, del Islam, de Alemania, de Europa, del Judaísmo, del Cristianismo, de Estados Unidos*



# Velázquez, la realidad imprecisa

Jesús Pons Dominguis

*Jesús Pons Dominguis es Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia y Máster en Pensamiento Filosófico Contemporáneo por la misma universidad. Actualmente es profesor de Filosofía en la Enseñanza Secundaria.*

El objetivo de este artículo consiste en mostrar la dimensión filosófica de la pintura de Velázquez en relación con la obra de Ortega y Gasset, y dilucidar así la influencia que el pintor sevillano ejerció en su filosofía.

---

*The purpose of this paper is to show up the philosophical dimension of Velázquez painting in relationship with Ortega y Gasset's work, and to clarify the influence that the sevillian painter exerted in his philosophy.*

*Fecha de envío: 25 de julio de 2011  
Fecha de aceptación: 2 de diciembre de 2011*

**Palabras clave:**

- Barroco
- Apariencia
- Realidad
- Nominalismo
- Instante

**Keywords:**

- Baroque
- Appearance
- Reality
- Nominalism
- Moment

**I**NTRODUCCIÓN. Es un prejuicio muy extendido considerar que sobre los grandes escritores, pensadores y filósofos ya está todo dicho y, por tanto, que nada más de valor puede añadirse a lo ya señalado por los comentaristas más reconocidos en las diversas materias. Tal vez sea cierto, pero entonces estaríamos olvidando que cada época mira de forma distinta al pasado, es decir, que en nuestro presente todavía podemos volver la vista atrás y rescatar a aquellos autores que consideramos merecedores de nuestra atención, pues solo así podremos introducir nuestra propia mirada y revisar lo dicho por la tradición respecto a un autor determinado. En el caso que nos ocupa es Velázquez un autor peculiar, no solo por la época en la que le tocó vivir, sino también por los datos que disponemos sobre su vida y su obra; una obra que, como tendremos oportunidad de ver, no fue muy amplia y que, aun así, es suficiente para suscitar la admiración por parte de la posteridad.

Otra de las peculiaridades que nos encontramos a la hora de analizar la obra del pintor sevillano es que pertenece a una época que podemos calificar como contradictoria: el Barroco. No pretendemos caer en los tópicos con respecto a la pintura del

Barroco, pero tampoco podemos negar la evidencia de estar ante un arte que se caracteriza por una variedad de facetas. Por otra parte, en esos años aparecen algunas de las figuras más sobresalientes en la historia del pensamiento: Descartes, Leibniz, Locke, Galileo y Newton, por un lado; y, por otro, Cervantes, Calderón y Quevedo. La pregunta entonces es la siguiente: ¿Qué papel juega la figura de Velázquez en esta época? ¿Refleja su obra algunos de los problemas que aparecen claramente en muchos de los autores mencionados? Nuestro propósito estará dirigido a mostrar que, en efecto, en la pintura de Velázquez aparecen elementos suficientes para situarla al lado de los grandes filósofos o escritores de su tiempo. A nuestro entender, en su pintura aparece una nueva mentalidad, otra manera de mirar las cosas muy similar a la forma de entender la realidad de Cervantes o incluso de Descartes.

Finalmente, consideramos oportuno señalar que, exceptuando las aportaciones que Pacheco o Palomino realizan al conocimiento de la vida y obra de Velázquez, tenemos que esperar hasta el siglo XIX para encontrar estudios

serios sobre su obra. Concretamente, el estudio considerado más completo es el realizado por Carl Justi, *Velázquez y su siglo*. Aquí nos centraremos, no obstante, tanto por la importancia de las indicaciones realizadas sobre Velázquez como por la estética ahí reflejada, en Ortega y su *Velázquez*.

1. EL BARROCO Y SU COSMOVISIÓN: HOMBRE Y MUNDO. El Barroco puede caracterizarse por ser una época de crisis. No es necesario detenerse en analizar las causas y los factores que hicieron posible dicha crisis. Sin embargo, resulta evidente que en el siglo XVII Europa vivía una situación anómala.

Ante todo, no podemos pasar por alto la guerra de los Treinta Años, que supuso una toma de conciencia del mal y del dolor del mundo, del sufrimiento innecesario y de la muerte. No es de extrañar que uno de los tópicos de la época fuese la “locura del mundo”. También en ese momento comienza a surgir la idea del mundo como una especie de laberinto y, principalmente, aparece la creencia de que mayor fortuna ha tenido, a saber: considerar al mundo como un teatro en el que cada individuo tiene un papel determinado que no ha elegido y que es transitorio, un teatro donde todo es apariencia e ilusión. Todos estos factores contribuyen a pensar que el mundo es un lugar inseguro, inestable, que es algo inacabado y con una “consistencia” contradictoria y dinámica.

En consonancia con lo anterior, el hombre se concibe en lucha y conflicto constante consigo mismo. Se piensa que el ser humano tiene que hacerse a sí mismo, que es un ser incompleto que no tiene más remedio que construirse a cada instante. Desde este punto de vista, no es raro que la realidad se perciba como inacabada y que esta creencia se traslade a la pintura. Esto explica una de las características esenciales de la pintura de Velázquez: ser una pintura que da la sensación de no estar acabada, de ser incompleta, sin terminar. El reverso de ello es considerar que la vida está en continuo cambio y movimiento. Este rasgo será decisivo porque influye claramente en la pintura de Velázquez. De hecho, se considera que uno de los logros de Velázquez es pintar el movimiento mismo. Por utilizar las palabras de Maravall:

Quizá sea Velázquez quien lleve a cabo con éxito insuperable el supremo esfuerzo de pintar el movimiento mismo... Velázquez ensaya lle-

*La novedad de Velázquez fue  
poner de manifiesto  
la pintura, para el pintor la  
verdad es la verdad  
de la pintura*

var al cuadro el moverse en cuanto tal, el movimiento en acción, directamente, no representado en uno de los múltiples instantes, cuya sucesión da un resultado dinámico. El logro máximo de estos ensayos es la versión de la rueda de la rucá en el tan conocido cuadro de *Las hilanderas*. Está ahí uno de los testimonios más plenos de lo que pretendió la cultura barroca y de lo que para ella significaba el problema de dominar la realidad dinámica del mundo y de los hombres, con la que, en tantos aspectos, se enfrentaba.<sup>1</sup>

2. “LA REALIDAD EN CUANTO APARIENCIA”. Lo primero que debemos que tener presente es la enorme conciencia de la individualidad por parte de aquellos artistas y pensadores del Barroco. Frente a otras épocas anteriores, ahora se asiste plenamente a la creación de una obra que ya no ha sido realizada en función de un gremio, de una colectividad; al contrario, la obra es realizada por un artista individual con plena conciencia de dicha individualidad. (Esto resulta evidente en el caso de Cervantes, por ejemplo, un escritor que tenía plena conciencia de estar realizando una auténtica revolución, algo completamente nuevo.) Este aspecto es de suma importancia, pues, como tendremos ocasión de comprobar, algunos comentaristas han discutido la originalidad de Velázquez o las influencias de la tradición.

¿En qué puede consistir ese cambio en la consideración de la pintura? Para empezar, podemos considerar que esa transformación se produce bastante antes, se inicia en Italia y alcanza su esplendor con pintores como Caravaggio o Vermeer. Concretamente, ese cambio vendría producido por la manera de entender la naturaleza y el conocimiento en el Renacimiento y por la vinculación de la pintura con la realidad, es decir, por la concepción de la pintura como método para captar la realidad, para apresar el ser de las cosas. A nuestro juicio, la clave para poder entender este nuevo cambio reside en la crítica a la concepción del arte como imitación, del arte como espejo de la Naturaleza. Dicho de otra manera:

La novedad de Velázquez al pintar fue la de poner de manifiesto la pintura... [L]a lección que Velázquez sacó, tan paralela a la del pensamiento científico y filosófico coetáneo o posterior en unas décadas, no fue otra que la de que *para el pintor la verdad es la verdad de la pintura*. Por eso lo que Velázquez pone en el lienzo no es ni pretende ser la cosa, ni su perfecta imitación, sino pintura. Velázquez hace pintura y solo a través de ella llega al objeto.<sup>2</sup>

En otras palabras, lo que se pretende es situar la realidad en el lugar que le corresponde desde

1 J.-A. MARAVALL, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, CEPC, Madrid, 2000, p. 365.

2 J.-A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1999, p. 48. A partir de ahora, CB y número de página.

*La pretensión de Velázquez es mostrar que detrás de las cosas no hay nada que permanezca oculto, no hay una realidad en sí*

la perspectiva de la pintura; no se persigue copiar la realidad, la captación de lo real, sino captar la realidad aquellos elementos que puedan ser reducidos y contruidos en la “realidad” del cuadro. Para decirlo a la manera de Ortega, lo que Velázquez pinta se encuentra evidentemente en la realidad, pero pinta unos cuantos elementos de esa realidad. “La realidad sería la realidad del cuadro”.

Es importante resaltar el hecho de que en Velázquez, como dice Maravall, muestra una actitud similar a la de la ciencia de su tiempo, a saber: prescindir de lo superfluo y quedarse con lo estrictamente necesario. En efecto, el interés de Velázquez se centra en captar de la naturaleza lo necesario para conseguir lo que se propone, de ahí que renuncie al resto de elementos por considerarlos superfluos o innecesarios. Una vez obtenido lo que pretende no necesita nada más, prescinde de cualquier detalle y de ahí proviene la sensación de que sus cuadros están inacabados, incompletos. Esto será fundamental para el pensamiento de Ortega.

¿Qué pretende ofrecernos Velázquez una vez que despoja a la naturaleza de sus elementos superfluos? La respuesta nos la ofrece el propio Ortega: “La realidad en cuanto apariencia”, entendiendo por *apariciencia* aquello que se nos aparece, aquello que se nos muestra y se nos presenta. Para decirlo con las palabras de Maravall: “Velázquez pinta la verdad de las cosas, no como son, sino como aparecen. Ahora bien, la realidad como aparición supone alguien a quien aparece y cuyo papel es tan decisivo, tan activo, para establecer el resultado de la aparición, como aquello mismo que aparece” (CB, 59). Este fragmento es de vital importancia para nuestros propósitos, ya que se nos presenta un Velázquez completamente moderno, una especie de fenomenólogo que toma plena conciencia de la *coexistencia del yo con las cosas*, como diría Ortega. El propio Ortega completa esta idea:

Ahora que hemos aprendido a no emplear ingenuamente el término “realismo”, podemos decir qué dimensión de la realidad, entre las muchas que esta posee, procura Velázquez aislar salvándola en el lienzo: es la realidad en cuanto apariencia. Pero entiéndase esta palabra en su significación verbal: la apariencia de una cosa es su aparición, ese momento de la realidad que consiste en presentársenos. Nuestro

trato ulterior con ella —mirarla en derredor, tocarla etc.— nos hace olvidar ese primer instante en que apareció. Mas si tratamos de asirlo, de acentuarlo y trasladarlo al lienzo, hombres, paisajes, animales, cántaros, vasijas se convierten en “aparecidos”, en “espectros”.<sup>3</sup>

Aquí nos encontramos ante uno de los textos fundamentales para comprender la innovación que supone la pintura de Velázquez. En efecto, a diferencia de la tendencia prácticamente dominante en la tradición pictórica que el pintor sevillano conoce y domina (la imitación), su pretensión es mostrar que detrás de las cosas no hay nada que permanezca oculto, que detrás de las apariencias no hay nada, no hay una realidad en sí.

Lo único que le interesa a Velázquez es la apariencia de las cosas, que las cosas se nos presenten no tal y como son en sí mismas, sino en su carácter irreal, *impreciso*. La mirada de Velázquez puede denominarse *imprecisa*, en el sentido de que hace que aquello que nos rodea y está en nuestro entorno sea impalpable, incorpóreo; en definitiva, “irreal”. A eso hay que añadir lo siguiente:

El “naturalismo” de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son. De aquí su profunda antipatía hacia Rafael. Le repugna que el hombre se proponga fingir a las cosas una perfección que no poseen. Esos añadidos, esas correcciones que nuestra imaginación arroja sobre ellas le parecen una falta de respeto a las cosas y una puerilidad. Ser idealista es deformar la realidad conforme a nuestro deseo. Esto lleva en la pintura a perfeccionar los cuerpos precisándolos. Pero Velázquez descubre que en su realidad, es decir, en tanto que visibles, los cuerpos son imprecisos (VE, 59-60).

En este fragmento se dan la mano un análisis de la pintura de Velázquez con uno de los rasgos decisivos del pensamiento de Ortega, a saber: la crítica al idealismo y a la pretensión de que las cosas sean de otro modo, a la pretensión de transformar la realidad en lugar de intentar salvar la circunstancia, como tantas veces insiste Ortega, sobre todo ya desde sus *Meditaciones del Quijote*:

Desconocer que cada cosa tiene su propia condición y no la que nosotros pretendemos exigirle es, a mi juicio, el verdadero pecado cordial, que yo llamo pecado cordial por tomar su oriundez de la falta de amor. Nada hay tan ilícito como empequeñecer el mundo por medio de nuestras manías y cegueras, disminuir la realidad, suprimir imaginariamente pedazos de lo que es.<sup>4</sup>

3 J. ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, Austral, Madrid, 2003, p. 58. A partir de ahora VE y número de página.

4 J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 104-105.

3. EL NOMINALISMO DE VELÁZQUEZ. Veamos desde otra perspectiva el marcado individualismo del Barroco y Velázquez. Carl Justi (*Velázquez y su siglo*, Istmo, Madrid, 1999) pensaba que de haber podido estudiar filosofía, Velázquez se hubiera decantado por el *nominalismo*. Desde esta perspectiva, se entiende mejor el carácter circunstancial de su obra, su atención hacia lo concreto, hacia los aspectos cotidianos y aparentemente triviales. También explicaría algunos de sus retratos realizados exclusivamente a individuos concretos (el Papa Inocencio X, Góngora, Felipe IV y Don Sebastián de Morra, por citar unos cuantos ejemplos). Por todos estos elementos consideramos apropiado denominar a Velázquez un *nominalista* de la pintura: su única pretensión es pintar aquello que se le presenta tal y como se le presenta, es decir, lo concreto, lo existente, y no lo “esencial” o lo “universal”.

En líneas generales, la tesis que defiende Lafuente Ferrari en su excelente libro *Velázquez y la salvación de la circunstancia* (Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 1999) se aproxima bastante a lo que venimos diciendo. Para Lafuente —inspirándose evidentemente en Ortega—, lo esencial en Velázquez es atenerse a la circunstancia, a lo inmediato y más próximo; en definitiva, al hombre individual de carne y hueso. Como señala claramente Maravall:

Lo único que él puede asegurar que tiene es esa aparición ante sí de un objeto, que le es accesible cómo y en tanto que se le aparece. Es una nueva manera de entender la pintura que se irá desarrollando y consiguiendo en él paso a paso. La historia de sus cuadros no es otra que la de un proceso en el que se van desalojando del lienzo las cosas para no dejar sobre él más que sus impresiones... Velázquez no pinta cosas, sino fenómenos, en el sentido que esta palabra ha tenido en el pensamiento moderno, aunque el pintor pueda estar bien seguro de que a esos fenómenos pertenecen correlatos objetivos o realidades exteriores, de las que aquellos no son más que la manera de presentarse ante nosotros... Afirmación de lo individual, por lo menos, pero esa individualidad que directamente afirma Velázquez es la de un instante de existencia, el instante en el que el artista ha vivido la aparición ante él de tal o cual objeto... Esto es nominalismo. Y lo es llevado al extremo (CB, 85).

Junto a ello —pintor de apariencias y nominalismo—, hay un tercer elemento conectado que no ha sido comentado todavía: el valor del instante. En efecto, el carácter temporal de su pintura es otro ingrediente básico que configura su pintura como circunstancial e individual.

*Lo esencial es atenerse a la circunstancia, a lo inmediato y más próximo; en definitiva, al hombre individual de carne y hueso*

4. VELÁZQUEZ Y EL VALOR DEL INSTANTE. Lo que ante todo le interesa a Velázquez, y que está en la base de su interés por el movimiento, es apresar el fluir del tiempo, el instante, lo cual causa la sensación de que realiza instantáneas. Pongamos tres ejemplos.

En *Las lanzas* aparece un instante concreto de la batalla, no asistimos al combate ni tampoco al final del mismo, simplemente al instante concreto en el que uno de los generales vencidos se aproxima a su adversario para entregarle las llaves de la ciudad. En *La fragua de Vulcano* este valor del instante se observa con mayor precisión, en la medida en que nosotros asistimos al mismo instante en el que Apolo aparece en el taller y sorprende a Vulcano. Indudablemente es en *Las Meninas* donde se logra de manera magistral la captación de un instante preciso. Aquí aparece plenamente la circunstancia, el atenerse a lo cotidiano. Velázquez nos coloca en primer plano esa cotidianidad, lo que está pasando en la sala en el mismo momento en que él está pintando. Por eso desplaza el centro de atención y sitúa a los reyes en el espejo del fondo y difuminados. No le interesa tanto lo que está pintando como lo que ocurre a su alrededor.

En definitiva, para decirlo con las palabras de Ortega: “La pintura hasta Velázquez había querido huir de lo temporal y fingir en el lienzo un mundo ajeno e inmune al tiempo, fauna de eternidad. Nuestro pintor intenta lo contrario; pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto está condenado a dejar de ser, a transcurrir, a corromperse” (VE, 72).

5. VELÁZQUEZ Y LA TRADICIÓN: ¿UN PÁJARO SOLITARIO? *Velázquez, pájaro solitario* es el título del excelente estudio de Ramón Gaya, que nos ayudará a fijar algunos puntos más técnicos en los que Velázquez acusa o se distancia de la tradición.

Lo primero a tener presente es que el color en la pintura de Velázquez prácticamente brilla por su ausencia. En sus cuadros hay, efectivamente, color, pero completamente transformado, casi desaparecido. ¿En qué sentido puede afirmarse que el color desaparece en la pintura de Velázquez? Antes de Velázquez el color poseía una enorme importancia, era valorado como un *excitante de lo real*. Con Velázquez ocurre lo contrario, el color no le interesa, él no *crea* en el color. Lo único que pretende es acogerlo y “salvarlo”, incorporándolo como puede

a su obra. Por eso es difícil pensar en unos colores que puedan caracterizar o definir su pintura.

Esta actitud que mantiene ante el color puede extenderse a la composición y al dibujo, así como a las líneas concretas del dibujo, ya que él considera que con ellas se pretende tender una red para apresar la realidad. Ramón Gaya lo ve desde el punto de vista de la concepción de la realidad de Velázquez:

Velázquez no quiere en modo alguno apoderarse de la realidad, sino al contrario, darle salida, salvarla de sí misma, libertarla... [N]o quiere aprisionarla y, con la complicidad de su talento de pintor, transformarla después en magníficas piezas de arte... Por eso la realidad que vemos en sus lienzos no se parece en absoluto a la realidad violentada, desapacible, de los realistas... La realidad en los lienzos de Velázquez aparece siempre yéndose... Para Velázquez, la realidad viva no tiene límites, sino que es más bien imprecisa, movida, fluida, continuada; y a su pintura, claro, le sucede lo mismo... [É]l parece venir, no para intentar conquistar la realidad, ni para expresarla, ni para reflejarla, ni para adularla... La realidad en los lienzos de Velázquez es como una realidad de humo, humosa, neblinosa, delgadísima.<sup>5</sup>

En última instancia y después de todo lo dicho podemos finalizar nuestro análisis sobre la obra de Velázquez en relación al pensamiento de Ortega señalando lo siguiente:

1. El pintor sevillano muestra en sus obras una actitud hacia la realidad que podríamos denominar *evanescente* o *imprecisa* en el sentido de negar que ésta posea una consistencia propia y en este sentido su pintura podría representar de forma magistral la filosofía moderna iniciada por su coetáneo Descartes.

2. La filosofía de Ortega se nutre en parte de esta caracterización hacia lo real propia del Barroco o por lo menos influye en su concepción sobre aquello que sea real, es decir, las pinturas de Velázquez contribuyen a dilucidar en Ortega la crítica a una visión substancialista de la realidad.

La intención de estas reflexiones ha consistido en el intento de evidenciar una posible lectura filosófica de la obra de Velázquez señalando su vinculación con el pensamiento de Ortega. Somos consciente de las dificultades de dicho empeño pero al menos esperamos haber realizado algunas indicaciones que permitan perfilar aunque sea mínimamente la relación entre dos de las cumbres de nuestra cultura: Velázquez y Ortega.

5 R. GAYA, *Velázquez, pájaro solitario*, Pre-textos, Valencia, 2000, pp. 46, 50-51, 53, 55, 57.



# Introducción al *Môre<sup>h</sup> N<sup>e</sup>bûkîm*

Manuel Sanchis i Marco

*Manuel Sanchis i Marco es Profesor Titular de Economía Aplicada de la Universitat de Valencia, funcionario de la Comisión Europea y profesor visitante en diversas universidades extranjeras. Es autor de Falacias, Dilemas y Paradojas. Píldoras para el buen dormir del economista (2007), y de Falacias, Dilemas y Paradojas. La Economía de España: 1980-2010 (2011), así como articulista en El País, Levante, y Cinco Dias.*

El presente trabajo pretende comentar brevemente la figura y obra de Maimónides y, en particular, el proemio a su *Guía de Perplejos*, así como las reacciones que suscitó entre los suyos; y, sobre todo, el influjo que ejerció en la escolástica cristiana posterior (Alberto Magno, Tomás de Aquino, Maestro Eckhart). Terminaremos con un análisis pormenorizado de la carta dedicatoria a su discípulo R. Yosef ben Yehudá ibn Aknín.

---

*The current work aim at commenting briefly the outstanding figure and work of Maimónides and, more, particularly, his introduction to the The Guide for the Perplexed, as well as the encountered fears that he found among his people, He heavily influenced the ulterior Christian scholastic (Albert Magnus, Saint Thomas Aquinas, Master Eckhart). We conclude with a detailed analysis of the letter sent to his disciple R. Yosef ben Yehudá ibn Aknín.*

*Fecha de envío: 5 de octubre de 2011  
Fecha de aceptación: 1 de diciembre de 2011*

**Palabras clave:**

- *Guía de Perplejos*
- *Môre<sup>h</sup> N<sup>e</sup>Bûkîm*
- Maimónides
- Fe y razón
- Escolástica

**Keywords:**

- *The Guide for the Perplexed*
- *Môre<sup>h</sup> N<sup>e</sup>Bûkîm*
- Maimonides
- Faith and rationality
- Scholasticism

**1**. INTRODUCCIÓN. En la *Guía de Perplejos*, o de desconcertados, encontramos un tratado de pedagogía elaborado por el filósofo hebreo cordobés, a modo de brújula explicativa e instructiva con la que pudiesen encontrar el norte religioso aquellos iniciados que se encontraban perdidos, desorientados, y hasta un tanto confusos, ante algunas de las afirmaciones de las escrituras que contravenían el sentido común y la razón humana. Pero, además, el *Môre<sup>h</sup> N<sup>e</sup>Bûkîm*, la *Guía de Perplejos*, recoge la deliciosa carta que Maimónides escribió a su querido discípulo R. Yosef ben Yehudá ibn Aknín, y que, aunque fuese una carta, en el libro es presentada como la introducción al mismo. En ella encontramos claras resonancias de afecto sincero del maestro hacia el discípulo. En tono de aprecio y respeto casi paterno-filial, Maimónides se atreve

a desvelar a su discípulo algunos de los arcanos que contiene la Torá y le alerta para que se percate de los peligros que conlleva descubrir y explicar al gran público estos arcanos y los términos y alegorías que los envuelven, así como la necesidad de reservarlos para los que temen a Yhwh.

**2.** MAIMÓNIDES (1135/1138-1204) EN SU CONTEXTO HISTÓRICO. Moshé ben Maimón (en árabe, Abu ‘Imran Mūsa bn Ubayd Allāh, o Ibn Maymum; en latín Maimónides), “el Sefardí”, como él siempre añadía al lado de su firma, nació en Córdoba en torno a 1135-1138 en el seno de una familia judía de jueces rabínicos (*dayyanim*). Formó su espíritu bajo la dirección de su padre, Rabí Maymūn, a su vez

*Es lógico pensar que esta frenética actividad polígrafa, casi siempre en árabe, estuviera sustentada por su privilegiada posición social en la corte real y en la comunidad judía*

discípulo de Yosef ibn Migaš, famoso talmudista presidente de la Academia de Lucena, que lo educó en la Biblia y el Talmud. También tuvo otros maestros de quienes se ignoran los nombres, si bien entre ellos no figura su coetáneo Ibn Rušd (Averroes, 1126-1198), contrariamente a lo que a veces se ha afirmado.

A partir de 1142 la presencia almohade en al-Ándalus va en aumento y la política represiva contra los judíos obliga a la familia de Maimónides a abandonar Córdoba en 1145 para instalarse durante dos años en Granada, hasta que un nuevo avance almohade les empuja a reacomodarse en Almería. No está claro que la intolerancia religiosa de Ibn Tarmut, jefe de los almohades que quería obligar tanto a los judíos como a los cristianos a convertirse al islamismo, hiciese apostasiar de su fe a la familia de Maimónides. Jesús Mosterín señala al respecto: “Reconquistada Almería en 1157 es probable que la familia de Moshé ben Maimón tuviera que convertirse externamente al islam para salvar la vida, actuando así como un *anusim* (convertos a la fuerza) durante una temporada”.<sup>1</sup>

Sea como fuere, tras la toma de Córdoba en 1148 y la reconquista de Almería en 1157, la familia de ben Maimón se ve obligada a emigrar al noroeste de África. En 1158/1159 llega a Fez, entre otros lugares, donde permanecerá cinco años y continuará su período de formación rabínica, filosófica y científica, incluyendo quizá los estudios de medicina. Sometidos a nuevas persecuciones y forzados a llevar una vida de criptojudíos o *anusim*, en 1165 se embarcaron hacia Palestina, llegando primero a San Juan de Acre (Akko) y en 1166 a Jerusalén.

Después de pasar unos meses y constatar que no podían quedarse en Palestina, se dirigieron a Egipto. Primero a Alejandría y luego a Fostat (“Viejo El Cairo”), donde se respiraba un ambiente de cierta tolerancia religiosa por parte de las autoridades. La familia (su padre murió nada más llegar) se estableció definitivamente en El Cairo, donde Maimónides consolidó su posición social debido, por una parte, a su matrimonio en segundas nupcias con la hermana de un judío bien introducido —escriba privado de una esposa del sultán Šālah ad-Dīn (Saladino)—, quien, a su vez, se casó con una hermana de Maimónides; y, por otra parte, por el apoyo que recibió de Al-Fadil, visir y secretario de Šālah ad-Dīn (Saladino).

La muerte de su hermano David, principal fuente de recursos económicos de la familia, le obligó a abandonar sus estudios y a ganar el sustento de su familia. Se convirtió en médico de la corte, un trabajo que él mismo califica de “muy penoso” y que apenas le dejaba tiempo para escribir. No obstante, será precisamente durante este período cuando escriba su vasto *Comentario a la Mishná* (1168), componga la *Mišnèh Torāh* o Segunda Ley (1180), única gran obra que redactó en hebreo, así como alguna de sus epístolas como la *Epístola sobre el Mesías* (1172) y la *Epístola sobre astrología* (1194), y su obra filosófica fundamental el *Môrèh n'bükîm* o *Guía de Perplejos* (1190). El *Môrèh* fue escrito en árabe, hecho este del luego que se arrepintió, pues aunque escribía en árabe, una lengua que no era la suya propia, sus mayores obras de temática, así como su propio pensamiento, eran eminentemente hebreos.

Es lógico pensar, como hace Gonzalo Maeso —editor de la edición castellana de la *Guía de Perplejos*— que esta frenética actividad polígrafa, casi siempre en árabe, estuviera sustentada por su privilegiada posición social en la corte real y en la comunidad judía, junto con una holgada situación económica, que le permitía tener “una legión de hábiles copistas y amanuenses que le ayudaran eficazmente en la dura labor de transcripción y compulsa de sus innumerables escritos”.<sup>2</sup> Murió el 13 de diciembre de 1204 en El Cairo. Fue trasladado a petición propia a Palestina, y se encuentra enterrado en Tiberias (Galilea).

3. PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE MAIMÓNIDES E INFLUENCIA POSTERIOR. El pensamiento de Maimónides y, en general, el pensamiento judío de la Edad Media, debe gran parte de su brillo al estrecho contacto que mantuvo con la cultura y filosofía árabes; en particular con Avicena y, sobre todo, con Averroes (1126-1198), de quien, aunque coetáneo, nunca fue discípulo. Como señala Mohamed Ábed Yabri:

[L]a escuela filosófica occidental o, para ser concretos, la escuela de Averroes conoció la poderosa influencia del movimiento renovador, mejor dicho, de la *revolución cultural* liderada por Ibn Túmert, fundador del Estado almohade, bajo el lema “abandonar el argumento de autoridad y volver a las fuentes”. De ahí que la escuela filosófica occidental busque la autenticidad *reinterpretando* las fuentes originales, esto es, la filosofía de Aristóteles.<sup>3</sup>

Por su parte, la escuela filosófica del oriente islámico —Alfarabí y Avicena, principalmente— estaba más influida por la filosofía religiosa fuertemente impregnada de neoplatonismo de ciertas

1 J. MOSTERÍN, *Los Judíos. Historia del Pensamiento*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, p. 140.

2 MOŠÉ BEN MAIMON (Maimónides), *Guía de Perplejos*, ed. de D. Gonzalo Maeso, Trotta, Madrid, 2005, p. 12. A partir de ahora, GP y número de página.

3 M. ÁBED YABRI, *El legado filosófico árabe. Alfarabí, Avicena, Avempace, Averroes, Abenjaldún. Lecturas contemporáneas*, Trotta, Madrid, 2001, pp. 267-268.

escuelas siríacas antiguas. Por eso, junto con Averroes, se suele identificar a Maimónides como el filósofo de la Edad Media que introdujo en el pensamiento medieval la filosofía de Aristóteles. De ahí que Menéndez y Pelayo le llamase el “Aristóteles judío de los tiempos medios”. Además, y al igual que después Santo Tomás, intentó compatibilizar sus creencias religiosas con la filosofía.

Con todo, los proyectos filosóficos de Maimónides, Averroes y Tomás de Aquino tienen sus propias especificidades. Averroes perseguía separar filosofía y religión a fin de preservar la propia naturaleza de cada una, mientras que Maimónides, aun reconociendo que tanto la ciencia de la ley como la filosofía tienen su propia naturaleza y ámbito de conocimientos, reclamaba la necesidad de una conciliación de ambas y su no contradicción. Para ello era necesario que la filosofía se encargase de confirmar racionalmente la verdad revelada por Dios. Tanto Maimónides, como luego Santo Tomás, utilizarán su profundo pietismo como base sobre la que asentar el enorme esfuerzo filosófico que luego desplegarán. Este, de corte racional, arranca de la creencia en una sola verdad y, por tanto, de la imposibilidad de que pueda haber contradicción entre la verdad que se alcanza mediante la razón y el discurrir filosófico, por una parte, y la verdad de la fe, la relevada por las escrituras, por otra.

Cuando haya contradicción entre la Torá y la razón, Maimónides nos invitará a interpretar los escritos no en su sentido literal, sino de forma alegórica. Al hacerlo, Maimónides no sitúa a la verdad de la razón por encima de la verdad revelada; al contrario, es precisamente su fe la que le indica que no puede haber contradicción entre escritos y razón, pues los mandatos de la Torá que se oponen a la razón no son queridos por Dios. Dicho de otro modo, Maimónides es racional a fuer de creyente, pues para él es imposible que Dios, que nos ha dado la razón, elabore mandatos que puedan ser contrarios a ella.

Maimónides es consciente de las limitaciones de la filosofía como herramienta intelectual, pues ni siquiera cree que sea capaz de demostrar la creación del mundo. Sin embargo, opina que la filosofía, aunque no pueda demostrar que lo revelado sea verdad, ha de ser capaz de demostrar que no es falso. De ahí que, como luego ocurrirá con los escolásticos cristianos, la filosofía sea entendida como un instrumento al servicio de la teología, como “la esclava de la teología”. Cuando la razón es incapaz por sí sola de decidir entre dos tesis, hay que seguir lo que indiquen los escritos. Aunque la razón recibe prioridad, son siempre las escrituras las que tienen la última palabra.

Apoyado en una profunda fe hebrea, Maimónides realiza una exégesis racional de los textos hebreos sagrados, como es el caso de sus ya ci-

*Tanto Maimónides, como luego  
Santo Tomás, utilizarán  
su profundo pietismo como base  
sobre la que asentar la creencia  
en una sola verdad*

tados *Comentario a la Mishná*, la *Mišnè<sup>h</sup> Torāh*, sus *Epístolas* o el *Môre<sup>h</sup> n<sup>e</sup>bûkîm* o *Guía de Perplejos*. Este último libro, alimento intelectual para una reflexión racional de la Torá, pretende arrojar nueva luz filosófica sobre aquellos aspectos de la misma que, a primera vista, sean contrarios a la razón y que, por eso mismo, creen perplejidad y desconcierto, haciendo zozobrar la fe de los creyentes más ilustrados de la época, pues a ellos iba fundamentalmente dirigido con todas las cautelas.

Gran parte de la herencia filosófica de “Moisés el egipcio” —como lo denominaba Santo Tomás de Aquino— en su intento por adaptar la filosofía de Aristóteles a la verdad revelada en la Torá, a reconciliar razón y fe, fue luego recogida por la escolástica cristiana, como señala, entre otros, Alain de Libera: “[T]omàs d’Aquino li va manllevar la seua tercera prova (tertia via) de l’existència de Deu, Albert Magne li amprà una part de la seua crítica dels filòsofs àrabs, el Mestre Eckhart li manllèva la seua concepció de la exègesi ‘mitjançant les raons naturals dels filòsofs’”.<sup>4</sup>

En el caso concreto de la *Guía de Perplejos*, de inspiración neoplatónica y aristotélica, Maimónides hace pasar a Aristóteles a un primer plano, y, como subraya Étienne Gilson:<sup>5</sup>

[E]llo explica, por otra parte, la influencia indiscutible que ejerció sobre los filósofos cristianos del siglo siguiente y, especialmente, sobre Santo Tomás de Aquino. Si Maimónides no hubiera enseñado una doctrina del alma fuertemente influenciada por la de Averroes, que lo condujo a una especialísima concepción de la inmortalidad —en la que la sabiduría acumulada por el hombre es lo único que hay de inmortal en él—, podríamos decir que sus filosofías concuerdan en todos los puntos verdaderamente importantes.

Aunque Maimónides defiende una filosofía fundamentalmente aristotélica con impregnaciones de neoplatonismo, no dejó de pensar que Aristóteles se equivocaba cuando afirmaba la eternidad del mundo, porque las argumentaciones aducidas no eran concluyentes: “[A]ñadiré a las precedentes [proposiciones] una más, que afirma como necesaria la eternidad del mundo, y que Aristóteles acepta como verdadera y admisible más que ninguna. Se la concederemos a título de hipótesis hasta que se termine la explicación de lo que nos pro-

4 A. DE LIBERA, *La filosofía medieval*, PUV, Valencia, 2006, p. 181.

5 É. GILSON, *La filosofía en la Edad Media*, trad. de A. Pacios y S. Caballero, Gredos, Madrid, 1965<sup>2</sup>, p. 367.

ponemos” (GP, 239). Al mismo tiempo, se opone al atomismo del *Kalâm* o escolástica musulmana, y rechaza también su hipótesis de la creación del mundo defendida por los *Mutakallimûn* porque, de acuerdo con Aristóteles, no puede aceptarse filosóficamente como premisa de un razonamiento demostrativo, ya que una demostración solo puede basarse en proposiciones evidentes y que no necesiten demostración.

Como la filosofía no puede utilizar la verdad revelada como supuesto para establecer la existencia de Dios, Maimónides concluye que es necesario probar la existencia de Dios como si el mundo hubiese existido desde la eternidad. Se trata de demostrar la existencia de Dios, no la de un creador. Es necesario admitir un Primer Motor, un Ser Necesario, una Causa Primera, que dé cuenta de la existencia del movimiento. Así pues, la existencia de Dios se encuentra establecida con independencia de que el mundo haya sido creado *ex nihilo* en el tiempo, o haya existido desde la eternidad.

El enfoque adoptado por Maimónides permite tomar un camino seguro que, en el futuro, no deje al descubierto las debilidades de la teología: si bien la creación del mundo en un momento del tiempo no se puede aceptar como premisa de demostración científica, en cambio, enunciar la eternidad del mundo sí que puede ser aceptado como premisa de una demostración científica porque no se puede falsacionar. Como señala Alain de Libera: “[La] originalitat de l’argumentació de Maimónides consisteix a introduir una distinció radicalment nova, la pertinència de la qual, demostrada amb ocasió del debat Popper-Kuhn, encara la reconeixen avui els epistemòlegs: es la distinció entre no verificable i no falsificable”.<sup>6</sup>

Esta nueva forma religiosa, pero racional, de entender la verdad (revelada) hará que ben Maimón ensalce, por ejemplo, la astronomía y denigre la astrología como acto de pura superchería. Admirado y respetado por las comunidades hebreas de Egipto, Provenza y España, crecían las simpatías por la interpretación de la Torá que proponía el *Môre<sup>h</sup>*, más ajustada a razón, más alegórica y menos obsesionada con el rito. La respuesta de la ortodoxia, sin embargo, no se hizo esperar, y entre los “talmudistas puros” y en las juderías del norte de Francia y Ashkenaz, el *Môre<sup>h</sup>* despertó fuerte controversia, pues, en general, se opusieron a las interpretaciones figurativas y alegóricas y abogaron por aplicar el sentido literal. En parte, es lógico que fuera así, porque esta actitud enlaza con la tradición del judaísmo primitivo que era una religión de tradiciones, preceptos, normas y leyes, y no una religión de teología, impropia del judaísmo primitivo, como es el caso de los fariseos. Por el contrario, la orientación más teológica del judaísmo tiene su origen en los judíos plenamente helenizados, como Filón de Alejandría

(Filón el Judío), para quien el verdadero sentido de las escrituras no es el literal —adaptado a las necesidades ordinarias de los hombres—, sino el alegórico, solo comprensible para los iniciados.

Los rabinos del norte de Francia, ante las denuncias de Shlomó ben Abraham de Montpellier contra los intelectuales judíos de Provenza, sobre quienes corría el rumor de mofarse de la Mishná y a quienes acusaba de interpretar el Talmud como meras alegorías, pidieron un jérem (anatema) contra quien leyera las obras de Maimónides y estudiara ciencias no religiosas. Las aljamas de Aragón y Cataluña proclamaron a su vez un anatema contra Shlomó ben Abraham de Montpellier, quien se había dirigido a la Inquisición pidiendo que se condenase la Guía de Perplejos a la hoguera por estar llena de herejías. Un discípulo suyo, Yoná Abraham Gerondí, natural de Gerona, denunció la Guía de Perplejos ante los dominicos de París, quienes quemaron públicamente el libro en 1233 y, nueve años más tarde, todos los ejemplares que encontraron del Talmud.

4. LA CARTA DEDICATORIA A YOSEF B. R. YEHUDÁ EN EL *MÔRE<sup>h</sup> N<sup>e</sup>BÛKÎM*. El *Môre<sup>h</sup> n<sup>e</sup>bûkîm* o *Guía de Perplejos*, o de los indecisos, constituye una obra singular de la literatura tanto por su estructura como por lo inclasificable de su estilo. Constituye, sin lugar a dudas, la obra cumbre de la literatura filosófica judía medieval, una “verdadera suma de teología escolástica judía”.<sup>7</sup> La obra ha sido traducida erróneamente como la guía de los “descarriados”, cuando, en realidad, se trata sin duda de la expresión del éxodo “*n<sup>e</sup>bûkîm hem ba-‘āres*” (Ex 14: 3), es decir, aquellos que “andan errantes por la tierra”, los desconcertados o desorientados. El *Môre<sup>h</sup>* consta de tres partes y de una ‘Introducción’ cuyo destinatario es su discípulo R. Yosef ben Yehudá ibn ‘Akin. En la ‘Introducción’, Maimónides explica cuál es el propósito que le anima a escribir el libro: iluminar a los “indecisos”, de modo que les permita interpretar la ley de forma literal o figurativa, según los casos, aunque también es cierto que “las lagunas advertidas por el maestro en la formación religiosa del discípulo movieron a aquel a la composición del libro, no menos que los deseos formales expresados por el segundo” (GP, 15).

La primera parte recoge, en una sucesión perfectamente desestructurada de capítulos, todo un elenco de términos hebreo-bíblicos y expresiones de difícil comprensión para los hebreos de alto nivel educativo, pero inexpertos en textos, que exigen para su comprensión una enorme erudición escrituraria y filológica. En la segunda, menos desordenada que la anterior, expone las pruebas para la existencia, incorporeidad y unicidad de la Causa Primera. En la tercera parte aborda la pro-

6 A. DE LIBERA, *La filosofía medieval*, p. 184.

7 E. GILSON, *La filosofía en la Edad Media*, p. 367.

videncia (capítulos 17-18), y toda la segunda mitad se ocupa de la Ley, los preceptos divinos y la conducta del hombre.

La ‘Introducción’ del *Môrè<sup>h</sup>* empieza con una expresión de aprecio y respeto de Maimónides hacia su discípulo R. Yosef ben Yehudá ibn ‘Akin:

[D]esde que llegaste a mi lado, procedente de los últimos confines, para cursar conmigo, mi aprecio hacia tu persona se acrecentó por tu gran afición al estudio y por descubrir en tus poemas decidida inclinación hacia lo especulativo... Yo pensaba no obstante: quizá sus aspiraciones rebasan sus alcances. Mas cuando realizaste conmigo estudios de astronomía y anteriormente matemáticas, tan necesarias como preparación, mi alegría fue en auge por tu excelente ingenio y rápida comprensión... Cuando estudiaste conmigo la lógica, se reafirmaron en ti mis esperanzas, al verte capacitado para declarararte los misterios de los libros proféticos, y en condiciones de comprender lo que cumple a los perfectos (GP, 53).

La ‘Introducción’, además, nos desvela con claridad desde el principio el propósito del *Môrè<sup>h</sup>*, el “para qué” y el “para quién” ha sido compuesto. Maimónides señala enseguida que “tu ausencia me movió a componer este Tratado, escrito para ti y tus semejantes” (GP, 54). El “para qué” lo encontramos inmediatamente después: “[E]l objeto primordial de este Tratado es la explicación de ciertos nombres o términos que aparecen en los libros proféticos” (*Ibid.*); o también, más adelante, cuando afirma que “la razón de ser del presente Tratado en toda su integridad... es el estudio científico de la Torá en su sentido auténtico” (GP, 55). A este primer objetivo le añade “un segundo objetivo: explicar las alegorías ocultas que encierran los libros proféticos” (*Ibid.*), pues “los doctores (¡bendita sea su memoria!) recurren a enigmas y alegorías” (GP, 55). En cuanto al “para quien”, el *Môrè<sup>h</sup>* tiene como destinatario, además del discípulo, el “hombre religioso en cuya alma está anclada la verdad de nuestra Ley... y al cual la razón humana atrae y guía a sus dominios; pero se encuentra desorientado por la exterioridad de la Torá... reducido a un estado de perplejidad y confusión” (GP, 55); o como también señala más adelante: “[E]n la presente obra me dirijo, como ya indiqué, al versado en filosofía y ciencias verdaderas, que, asintiendo a las cosas religiosas, hállese perplejo acerca de su significación, debido a la oscuridad de los términos y alegorías que las envuelven” (GP, 59).

La lectura de la ‘Introducción’ deja entrever que Maimónides está más impacientado por guiar espiritualmente por el buen camino a su discípulo que por colmar la ambición puramente intelectual

o incluso religiosa, por transmitir una exégesis apurada de la teología judía o del saber filosófico. Se trata, así pues, de un tratado de pedagogía que persigue la instrucción de los ya iniciados sobre la verdad revelada en la Ley judía. Esta intención hace de él un libro que responde a la voluntad deliberada de su autor de no desvelar completamente las verdades que contiene y que, cuando lo hace, se dirige solo a los temerosos de Dios: “[M]i intención es que las verdades sean entrevistas y seguidamente se encubran, a fin de no contravenir el designio divino —cosa, por otra parte, imposible—, el cual encubrió a la masa general las verdades tendentes a aprehensión de la Divinidad, conforme a la sentencia: ‘[L]os arcanos de Yhwh son para los que le temen’ (Sal 25, 14)” (GP, 56). En efecto, con estas pocas palabras se nos indica que el *Môrè<sup>h</sup>* no está dirigido al gran público, sino solo a quienes tienen temor de Dios. Por el contrario, de aquellos “que no perciben la luz ni un solo día, sino que andan errantes en la noche, de quienes se dijo: ‘[N]o saben ni entienden, andan en tinieblas’ (Sal 82, 5)... y son la mayoría de los hombres, de esos se prescinde totalmente en este Tratado” (GP, 57).

Introducción, junto con Averroes, como decíamos, de la filosofía de Aristóteles en el pensamiento de la Edad Media, Maimónides utiliza el método del razonamiento demostrativo que obliga a demostrar a partir de un presupuesto anterior que no exige demostración. Sin embargo, no será el único camino que utilice para llegar hasta la verdad. Además de los razonamientos, que los reserva para las ciencias que se enseñan en público, también hará uso de la intuición y, más importante aún, explicará por qué es necesario recurrir a alegorías y enigmas para explicar la *captación* de la verdad, como siempre han hecho los grandes sabios:

[C]uando un hombre cabal... desea expresar de palabra o por escrito lo que ha captado de estos misterios, no le es posible exponer ni siquiera lo que haya aprehendido con absoluta claridad y orden, como lo haría en otras ciencias cuya enseñanza es del dominio público. Por el contrario, le sucederá al instruir a los otros lo mismo que cuando lo aprendió para sí, a saber, el asunto parecerá iluminarse y en seguida se obnubilará (GP, 57).

*La lectura de la ‘Introducción’  
deja entrever que Maimónides  
está más impacientado por guiar  
espiritualmente a su discípulo que  
por colmar la ambición puramente  
intelectual o incluso religiosa*

La *captación* de la verdad es una fulguración, un rayo en la noche oscura, de tal manera que la verdad, a veces, “brilla hasta imaginárnosla tan clara como el día, pero otras la oscurecen la materia y la rutina hasta sumirnos en la noche lóbrega como anteriormente estábamos, semejantes a quien, sumergido en la tétrica noche, ve fulgurar relámpago tras relámpago... Los hay asimismo a quienes en toda su nocturnidad ese relámpago relumbra una sola vez” (GP, 56-57). Esta otra verdad de Maimónides, la verdad revelada por la Ley, verdad resplandeciente como el rayo, se adiciona a la verdad de la razón cuando la fuerza de esta última flaquea. Esta verdad de la Ley, nos dice Maimónides, es difícilmente explicable y, por este motivo, “pretender enseñar sin alegorías ni enigmas origina oscuridad y restricción verbal equivalentes al uso de las mismas” (GP, 57). Como buen pedagogo, Maimónides entiende que la gravedad de la materia que la sabiduría divina quiso inculcarnos y las limitaciones humanas para su comprensión hacen necesario el recurso a “parábolas, enigmas y expresiones extremadamente nebulosas... términos polivalentes a fin de que el vulgo los entienda en la medida de su capacidad intelectual y atenuada concepción, en tanto que el hombre perfecto, ya adoctrinado, podrá interpretarlos de otro modo” (GP, 58).

Vemos, por tanto, cómo en Maimónides el campo de acción de la verdad revelada en la Ley no se encuentra cada vez más circunscrito al ámbito del misterio y del enigma nebuloso. Él nos recuerda que la clave para entender el sentido de la Torá, y de todo cuanto dijeron los profetas, se encuentra en la interpretación de las alegorías y su significado, pues no cree “que haya hombre de buen sentido que se imagine las mencionadas palabras de la Torá, que se trata de imbuir por medio de alegorías, sean los preceptos referentes a la preparación de las cabañas, las ramas de palmera (*lûlāb*) o el estatuto sobre los cuatro guardianes” (GP, 59).

El último tramo de la ‘Introducción’ del *Môre<sup>h</sup>*, relativo a las recomendaciones sobre el Tratado, advierte y previene a los que lo lean de que “no comenten ni una sola palabra del mismo, ni expliquen a otros sino lo que está claramente expuesto en los escritos de los doctores más famosos de nuestra Ley que me han precedido... Quien comprenda algo no declarado por nuestros sabios, no deberá enunciarlo a otros, ni tampoco precipitarse a rebatirme” (GP, 62). Esta especie de seguro contra posibles ataques calificando de heterodoxo a su *Môre<sup>h</sup>*, esta descarga moral preventiva que realizó Maimónides frente a los incautos y los “precipitados”, no impidió sin embargo, que el Tratado fuese pasto de las llamas en un acto público en París en 1233.

A MODO DE CONCLUSIÓN. Con la *Gula de Perplejos*, Maimónides trató de dotar a la teología hebrea de una base racional, que para él era la filosofía aristotélica con resonancias platónicas. De tal manera que, para soslayar la contradicción entre lo que nos dice la razón y lo que leemos en las escrituras, debemos interpretar de forma alegórica todo cuanto en ellas repugne a la razón. El argumento que Maimónides esgrime consiste en afirmar que Dios no puede haber dotado al hombre de razón para desconcertarle dejándole perplejo ante el sentido literal de las escrituras. Maimónides consiguió su propósito, pero no logró evitar la persecución personal y la quema de sus libros como ocurría y, aún hoy ocurre, a aquellos hombres de intelecto honrado, hombres libres de espíritu como el suyo.



# Dossier: Centenario de *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja (1911)

---



# Pío Baroja

Azorín

Este artículo se publicó el martes 30 de enero de 1912 en el diario *ABC*, dentro de su sección 'Tópicos del día' (pp. 5-6). Fue reeditado poco tiempo después en *Lecturas españolas* (1912), y posteriormente recogido en sus *Obras escogidas* (ed. de M.-Á. Lozano, Espasa, Madrid, 1998, vol. II). *La Torre del Virrey* quiere agradecer a los herederos de José Martínez Ruiz la cesión de derechos para la publicación de este artículo, así como la tramitación de los mismos por parte de José Payá Bernabé, director de la Casa Museo de Azorín en Monóvar. La revista agradece también la mediación de Juan Navarro de San Pío.

**P**ío Baroja ha publicado una nueva novela: *El árbol de la ciencia*. Baroja es un infatigable trabajador; no frecuenta los cafés ni las tertulias literarias; ama los paisajes y la pintura; observa la vida menuda, prosaica, realista, del pueblo; hace todos los años largos viajes por España, por Francia, por Italia, por Inglaterra. Ha pintado Pío Baroja en algunos de sus libros el ambiente de nuestro pueblo: las viejas ciudades, los panoramas ásperos y tristes de Castilla, las posadas, los caminos, las gentes aventureras y equívocas de los suburbios y de la vida errante. Ha dedicado otros libros Baroja a ciudades cosmopolitas como París, Londres, Roma. Si se tuviera que estudiar la evolución de la novela española contemporánea, habría que decir que de la etapa que representa Galdós se ha pasado a la que encarna Baroja. De Galdós arranca la conciencia artística del ambiente español; el autor de *Ángel Guerra* ha llevado a sus libros el amor reflexivo a España; lo que es ocasional en los artistas anteriores a él, es en Galdós deliberado, sistemático. Un paso hacia delante representa Baroja. Sin Galdós no sería posible Baroja; necesitase estudiar la obra del primero para comprender plenamente la del segundo.

*El árbol de la ciencia* resume, mejor que ningún otro libro, el espíritu de Baroja. En sus páginas se puede ver fielmente la sensibilidad, el estilo y la filosofía de nuestro artista. Ninguna sensibilidad artística más fina, más sutil, más vibradora, más

comprensora de todo que la de Pío Baroja. Una agudeza ingénita le lleva a escoger en la realidad, en el inmenso y complicado acervo de la realidad, el rasgo característico, esencial, de las cosas. Sus descripciones son limpias, escuetas; cuatro trazos le bastan para hacer vivir un personaje. No sobra ni falta nada en sus pinturas; el detalle que el autor ha elegido es precisamente, entre todos, el único que podía dar la sensación de la vida. Baroja ha ido hacia él derechamente, guiado por su instinto, sin vacilaciones ni veladuras.

Esa misma sensibilidad sutil le lleva a percibir, con una agudeza extraordinaria, los contrastes sociales. La omnicomprensión es la fuente de la piedad; un fondo de suprema, de cordial, de delicadísima piedad hay en los libros de Baroja. Para el autor existen dos absurdos enormes, intolerables: la estupidez y la crueldad. Hojeando la ya extensa obra de Pío Baroja se podría reunir un florilegio, una clamadora antología sobre las reflexiones, los anatemas, las salidas violentas que al novelista inspiran estos dos absurdos capitales. No clasificuéis a Baroja en ningún casillero político ni estético. Su pluma busca instintivamente dónde está la estupidez y dónde está la crueldad; como estupidez y crueldad hay en todas partes, difundidas por todo el tejido social, arriba y abajo, Baroja, al combatir, al execrar, al cauterizar esos dos males, se nos presenta

aristócrata unas veces, demócrata otras. Pero si nuestro autor se indigna ante la incomprensión, hállese donde se halle, hay, sin embargo, para él —como para otros grandes ingenios—, una incultura primaria, rudimentaria, tosca, que puede estar aliada a una límpida inteligencia, a un bondadoso corazón. La atracción poderosa que sobre Baroja ejerce el pueblo, no obedece a otra causa. Todas sus novelas están llenas de tipos populares, tipos aventureros, de caminantes, de mendigos, en quienes brilla un intelecto claro, lógico, primitivo, salvaje, pero libre de pedanterías y de bambollas. No a otra causa obedece también la predilección de Baroja por la *calle*: la calle madrileña, sobre todo. “En ella todo era callejero, popular”, escribe al hacer el retrato de un tipo de mujer admirable, que llena las páginas de su último libro. El espíritu de Madrid, el de la calle, el del pueblo, sutilísimo, poderosamente cáustico; ese espíritu que tan maravillosamente armoniza con el aire fino de esta alta meseta y con el paisaje sobrio, fuerte y elegante del Guadarrama; ese espíritu es el mismo que ha recogido Pío Baroja a través de su obra.

Se ha discutido el estilo de nuestro novelista. De prosaico y desaliñado se le tacha. Siempre habrá en la república literaria quien prefiera la afectación castiza, el empalagoso aliño, la brillante corrección, a la claridad, la precisión y la sencillez. Generalmente se reputa por supremo escritor el que adapta su estilo a giros, locuciones y maneras de ser del pasado. Sin embargo, el estilo que en literatura domina, prevalece y realmente subyuga, es el que traduce la modalidad del presente, el que corresponde a la manera de hablar de los coetáneos. Entre el estilo de Hurtado de Mendoza y el del Mariana, ¿cuál es más vivo, más real, más plástico? De Mariana se dijo en su tiempo que “así como otros se tiñen las barbas para parecer mozos, él por hacerse viejo”. El estilo de Baroja puede parangonarse con el de Cervantes en el *Quijote*; vemos en uno y en otro las mismas consonancias, las mismas redundancias, los mismos desaliños. No fuera el *Quijote* lo que es si se hubiera escrito de otro modo. El estilo de un artista no puede ser diferente de como se produce; es la resultante fatal, lógica, de una sensibilidad. Cojamos una página de Cervantes o de Baroja; redactémosla en una prosa correcta, elocuente, brillante, y veremos de un modo palpable lo absurdo del procedimiento.

Hemos dicho que *El árbol de la ciencia* es la novela que mejor condensa —hasta ahora— el pensamiento de Baroja. A través de la obra del novelista, se plantea el problema de la lucha entre el pensamiento y la acción: antagonismo que constituye el núcleo de la nueva novela. El lector sabe que recientemente ha sido creada una escuela filosófica —ya casi en desprestigio— que

representa la apología de la acción en contra de la inteligencia. Se ha creído que el examen intelectual —es decir, la verdad— era un paralizador de la voluntad. En su consecuencia, para mantener viva la acción, tanto en el individuo como en las sociedades, se imponía la intangibilidad de ciertos errores y creencias, de determinadas maneras de sentir. Nada más absurdo. Pondremos varios ejemplos. En sus *Cartas marruecas*, el coronel Cadalso escribe lo siguiente: “Los que pretenden destruir ciertas cosas, que el vulgo cree buena-mente sin perjuicio de la religión, y de cuya creencia resultan efectos útiles al Estado, no se hacen cargo de lo que sucedería si el pueblo se metiese a filósofo y quisiese indagar la razón de cada establecimiento”. Estas palabras son la condenación rotunda, terminante, de la instrucción pública. Se cree que la verdad, es decir, la inteligencia, la ciencia, es disgregadora de las sociedades. Pues bien; échese la vista hacia atrás; estas palabras fueron escritas en 1768. ¿Qué progresos son los que ha hecho desde entonces, sin que ocurra nada, la extensión y difusión de la verdad? En sus *Empresas políticas* dice Saavedra Fajardo: “Los ingenios muy entregados a la especulación de las ciencias son tardos en obrar y tímidos en resolver, porque a todo hallan razones diferentes que los ciega y los confunde”. El ideal será, por lo tanto, que los gobernantes, a quienes van dirigidas las recomendaciones de Saavedra, sean hombres de una relativa incultura; gobernarán mejor cuanto menos sepan de los problemas sociales y de las cosas del pensamiento en general. La inteligencia es, pues, enemiga de la acción. ¿Necesitaremos esforzarnos en demostrar lo absurdo de tal creencia? Leopardi, en una de sus cartas escribe: “*L'altra cosa che mi fa infelice é il pensiero*”. Y añade: “*E m'ucciderá*”. Y *me matará*: la inteligencia era también para el gran poeta fuente inagotable de dolores; la inteligencia mata.

Pío Baroja en *El árbol de la ciencia* plantea, como hemos indicado, el problema entre la acción y la verdad. En el libro de nuestro novelista acaba por triunfar la inteligencia. Toda la obra de Baroja, aparte de esto, es francamente intelectualista. ¿Qué sería del mundo si pudiese prevalecer el sistema contrario? No, no y no; la inteligencia no es enemiga de la vida. Lo que importa no es obrar, sino que la acción que se vaya a realizar sea buena. Y ¿cómo podemos obrar bien, realizar una acción civilizadora y bienhechora, si la inteligencia, el examen, la crítica, la ciencia, no nos dicen fríamente, desapasionadamente, qué acción es la que debemos elegir, qué acto es el inicuo y cuál es el justo, qué gesto es, entre todos los que realicemos, el que puede sembrar entre nuestros semejantes el dolor y qué otro el que puede esparcir la bondad, el bienestar, la justicia y la belleza?

# Baroja como historiador: literatura, microhistoria e historia desde abajo

Francisco Fuster García

El propósito de este ensayo es proponer una lectura de la obra de Pío Baroja desde el punto de vista del historiador; concretamente, desde la perspectiva de dos corrientes historiográficas —la historia desde abajo y la microhistoria— surgidas en Europa durante los años setenta con el objetivo fundamental de recuperar al individuo anónimo como sujeto histórico, prestando una atención a las llamadas “clases subalternas” de la sociedad.

*The purpose of this essay is to suggest a reading of Pío Baroja's work from the historian's point of view; specifically, from the perspective of two fields of history—history from below and microhistory—arisen in Europe during the seventies with the aim of recovering anonymous man as historical character, paying a special attention to the so-called “subaltern classes” of society.*

*Fecha de envío: 21 de marzo de 2011  
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2011*

Al lector amigo le tengo que advertir que recogeré aquí todos los detalles que encuentre sobre mí, por muy vulgares, pesados y prolivos que parezcan. Creo que en un libro como éste, de recuerdos, sólo el detalle tiene algún interés. Lo demás, en mi opinión al menos, no lo tiene. Hasta tal punto creo así, que un libro de recuerdos de una cocinera o de un mozo de café con detalles minuciosos me parece que puede ser interesante, y una autobiografía, en cambio, de un general o de un príncipe, con frases retóricas y rimbombantes, me parece algo aburrido e indigesto. Una vida vulgar contada con detalles y con sencillez, puede ser para mí amena y entretenida; en cambio, una vida llena de accidentes, explicada con una retórica pretenciosa, me parece aburrida e insoportable.

Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino*

**1** . BAROJA COMO HISTORIADOR, BAROJA PARA HISTORIADORES.<sup>1</sup> A diferencia de lo que sucede en el mundo académico anglosajón, donde la literatura es usada por los historiadores como un documento más, la historiografía española no se ha caracterizado —salvando las escasas excepciones—<sup>2</sup> por su valoración de la obra literaria como hipotética fuente de la que extraer información útil para la elaboración del discurso histórico. En este sentido, los pocos

historiadores que defendemos el valor de la literatura —especialmente de la literatura de ficción, que es la que despierta más recelos entre nuestros colegas— como fuente histórica y nos dedicamos a su estudio, somos conscientes de la escasez de trabajos teóricos o metodológicos sobre la relación entre historia y literatura generados por una tradición historiográfica que adolece en este aspecto de un déficit importante.<sup>3</sup>

Desde un punto de vista más empírico, y centrándome ya en mi reflexión personal, ha sido la lectura de la obra de Pío Baroja la que ha despertado en mí el interés por la literatura de ficción y por su valor como documento cultural del que el historiador puede sacar mayor provecho que el del puro gozo estético que proporciona la lectura de una novela. Partiendo del caso concreto de *El árbol de la ciencia* (1911) y de su utilidad como fuente para el estudio de la crisis de fin de siglo en España,<sup>4</sup> he seguido leyendo a Baroja desde mi perspectiva de historiador que busca en él esa visión distinta de la historia de España contenida en su obra, sin forzarle a decir lo que no dice y sin

*Francisco Fuster García es Investigador Predoctoral en el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Valencia, donde trabaja en una tesis doctoral sobre El árbol de la ciencia de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España.*

#### Palabras clave:

- Pío Baroja
- Historia Cultural
- Literatura
- Microhistoria
- Historia desde abajo

#### Keywords:

- Pío Baroja
- Cultural History
- Literature
- Microhistory
- History from below

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación “Culturas historiográficas. Impacto y difusión de la historia cultural” (Ref. HAR 2008-05583), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>2</sup> Cf. J. SERNA, *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

<sup>3</sup> Cf. Dossier “Literatura e Historia Contemporánea”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V - Historia Contemporánea* (F. FUSTER, ED.), nº 23, 2011.

<sup>4</sup> Cf. F. FUSTER, “La novela como fuente para la Historia Contemporánea: *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo”, *Ibid.*

intentar leer sus novelas —como equivocadamente hacen algunos— buscando en ellas ese relato de datos, fechas y nombres que ya puedo encontrar en cualquier manual de historia. No he ponderado la utilidad que para el historiador puede tener la literatura barojiana en función de su grado de realismo y de su supuesta fidelidad a los hechos históricos, comprobada mediante el cotejo con otras fuentes —prensa de la época, documentos de archivo, etc.— teóricamente más objetivas. Al contrario, lo he leído como una especie de visión distinta a la proporcionada por esas otras fuentes: una visión deliberadamente subjetiva, parcial y personalísima de esa realidad histórica española que Baroja vivió en primera persona, como testigo directo o indirecto de esa época retratada en su novelística. Y lo he hecho así porque, como escribió un filósofo español, pienso que a través de la literatura podemos conocer la historia de un país y acercarnos a “la realidad animada y viviente” y a esa “historia interna” de una sociedad que no se encuentra en los libros de historia:

Una comedia de Lope o de Calderón nos enseña más de cómo eran los españoles del tiempo de los Felipes austríacos que toda la historia política de la época. Parejamente, quien desee comprender el carácter francés no deberá ir a buscar su explicación en la historia, ni siquiera en la filosofía, del país vecino, sino en el *Roman de la Rose*, en Ronsard y en Rabelais, en Malherbe y Boileau, en Chateaubriand y Victor Hugo. No es, ni mucho menos, desdoro de las bellas letras el señalarles un valor práctico como vías de acceso a la historia auténtica. Pero adviértase que cumplen ese fin útil sin proponérselo, sin darse cuenta de lo que llevan implícito en sí; más aún, dejan de cumplirlo en la medida en que se afanan por cumplirlo; pues lo que singulariza a la obra literaria —como a la artística en general— y la hace insustituible a quien la mira por ese lado utilitario es, cabalmente, lo que en ella hay de original y espontáneo, el hecho de que responde a una “íntima necesidad” del alma que la crea.<sup>5</sup>

Y aunque su análisis pueda ser considerado menos imparcial que el que acabo de citar, precisamente por ser juez y parte en el asunto, rescato una reflexión del propio Baroja en la que nuestro autor se expresa en términos casi idénticos a los de la cita precedente, defendiendo la validez de la literatura —especialmente de la novela— como testimonio para el conocimiento de una época y argumentando que la reconocida subjetividad de la que se acusa a la obra literaria no es privativa de esta, sino que también se encuentra, dice Baroja, en muchos libros de historia que hacen gala de su objetividad y rigor en los datos:

Los escritores suponen que conocen un país si conocen su literatura; los políticos tienden a enterarse de las condiciones de un pueblo por la historia, y ¡por qué historia! Ninguno de los sistemas es exacto, pero está más cerca de la realidad la tendencia de los escritores que la de los políticos... A la literatura mediocre, el tiempo la hunde indefectiblemente; en cambio, la historia mediana puede resistir por sus datos. El que se atiene a la literatura, se inspira en obras geniales; lo que no le pasa al que maneja libros de historia. Unas cuantas obras literarias dan más la sustancia de un país que unas cuantas obras de historia. En el libro literario está descontado su carácter eminentemente subjetivo; el libro histórico quiere darse como objetivo y como imparcial, lo que es casi siempre una mistificación. La obra de historia está más entregada que ninguna otra a la moda y a las corrientes del tiempo.<sup>6</sup>

Este “valor práctico” de la literatura, esta originalidad y espontaneidad de la fuente literaria a la hora de forjar la imagen de un personaje o de una sociedad en un momento concreto de su pasado histórico, es lo que he encontrado en mi lectura de un Baroja que, sin haber escrito nunca con la intención premeditada de ofrecer un testimonio histórico al hipotético lector interesado en él, sí que se caracterizó por esa proverbial capacidad para reflejar y recrear ambientes como el del Madrid finisecular, el San Sebastián y la Pamplona de su niñez y juventud o ese fresco del siglo XIX español pintado en su serie de novelas históricas (*las Memorias de un hombre de acción*) creadas alrededor de la figura de su ilustre antepasado, Eugenio de Aviraneta. Una posible y más que probable explicación de esta habilidad innata de Baroja debe buscarse tal vez en el gusto y la pasión del novelista vasco por la historia. Todos los que hemos tenido el placer de visitar su biblioteca personal en Itzea, el hermoso caserón donde residió en la localidad navarra de Vera de Bidasoa, hemos podido comprobar —como por otra parte ya habíamos leído en las memorias del autor, donde ofrece varias listas de sus lecturas preferidas— la gran cantidad de libros de geografía e historia y volúmenes de obras clásicas de la historiografía europea que Baroja devoró, movido por su curiosidad lectora e igualmente motivado por su deseo de conocer el pasado y de documentarse para sus novelas. Este interés por la historia, y en especial por esa otra cara de la moneda, por esa “otra historia” que no es la “historia oficial” que nos brinda el discurso histórico más ortodoxo, demuestra que, además de un escritor de prodigiosa imaginación, Baroja fue también un autor que “desde muy temprano mantiene una postura de neto historiador, aunque muy distante de otras que pudiéramos llamar académicas”;<sup>7</sup> por su forma de concebir la

5 J. LÓPEZ-MORILLAS, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Ariel, Barcelona, 1972, pp. 195-196.

6 P. BAROJA, ‘La literatura y la historia’ en *Obras Completas*, vol. XVI, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998, p. 1472 (OC).

7 F. FLORES ARROYUELO, *Pío Baroja y la historia*, Helios, Madrid, 1971, p. 19.

creación novelística, atenta siempre al contexto histórico en el que se desenvuelven las personas y los personajes, la obra de Baroja “tiene una aplicación fácil para el que quiere hacer historia, al intentar siempre mantenerse sobre un fondo de época a la vez que se ciñe a unos acontecimientos o a unos hechos ocurridos que por su carácter menor de sucesos poco brillantes merecieron quedar en la oscuridad, pero todos de gran importancia para el historiador”.<sup>8</sup> Y algo parecido, aunque introduciendo un matiz muy interesante, ha escrito Julio Caro Baroja en su estudio introductorio a *Las inquietudes de Shanti Andía*, novela en la que el escritor incluye varios recuerdos de la infancia en el ambiente familiar y marinero de su San Sebastián natal, retrocediendo así hasta la época histórica preferida de un Baroja que siempre confesó su admiración por un siglo XIX que le resultaba mucho más interesante (ahí está su esfuerzo por reconstruirlo en las *Memorias de un hombre de acción* y en el resto de novelas que transcurren en este periodo de la historia de España) que aquel siglo XX que en mala suerte le había tocado vivir:

Una de las grandes paradojas que se dan en Baroja es que estando en la avanzada de su época en cuanto a modos de expresión y dispuesto siempre a la ruptura con moldes viejos de contar, de concebir el arte de hacer novelas, se encuentra viviendo un mundo que le irrita o que, por lo menos, no le gusta en general y tiene que *recrear* el del pasado inmediato, para estar más a gusto con personajes y ambientes. Ni la España finisecular ni la de los años de madurez y senectud le agradaron. Partió, pues, de su infancia “para allá”, en vez de venir “hacia acá”, al buscar muchos temas y dar rienda suelta a su imaginación de solitario. Y he aquí como el enemigo teórico de la historia se convirtió a la postre en un conocedor profundo de la del siglo XIX, en una especie de erudito buscador de folletos, estampas y libros sobre aquella época...<sup>9</sup>

Aunque son varias las novelas de Baroja en las que se recrea el ambiente de esa España del cambio de siglo en la que vivió el autor, quizá sea *El árbol de la ciencia* la que mejor logra transmitir la manera en que el contexto histórico de una época puede influir en un individuo concreto, en este caso Andrés Hurtado, el protagonista de la novela que es a la vez y en muchos aspectos un *alter ego* del propio escritor vasco. Es verdad que existe cierto consenso a la hora de considerar *El árbol de la ciencia* como una de las mejores novelas de la historia de la literatura española y es igualmente cierto que para buena parte de la crítica se trata de la novela más lograda de su autor. En este sentido, el propio Baroja fue el primero en admitir en varias ocasiones que se trataba probablemente de

*La crisis cultural y de valores que se produce en Europa durante la transición del siglo XIX al siglo XX puede ser mejor comprendida a través de la peripecia vital de Andrés Hurtado*

la mejor de sus obras. Varias décadas después de publicarla, Baroja escribe sus memorias y vuelve a repasar el origen, la historia y las reacciones que suscitaron algunas de sus novelas. Al referirse a esta, se reafirma en una valoración que ya había hecho en una breve glosa de sus *Páginas escogidas* publicadas por la Editorial Calleja en 1918, e incluso amplía su argumentación al reconocer que se trata de la novela escrita durante su madurez creativa y coincidiendo con su época de mayor apogeo intelectual: “*El árbol de la ciencia* es, entre las novelas de carácter filosófico, la mejor que yo he escrito. Probablemente es el libro más acabado y completo de todos los míos, en el tiempo en que yo estaba en el máximo de energía intelectual”.<sup>10</sup>

Sin embargo, si la propongo como ejemplo de novela que puede ser leída por el historiador no es por su reconocida calidad literaria, sino porque pienso que la crisis cultural y de valores que se produce en Europa durante la transición del siglo XIX al siglo XX, y más concretamente su versión española, puede ser mejor comprendida a través de la peripecia vital de Andrés Hurtado y porque coincido con todos aquellos que consideran *El árbol de la ciencia* como la novela más representativa de la concepción barojiana del mundo. Uno de los primeros en darse cuenta de la representatividad e importancia del tema planteado en *El árbol de la ciencia* fue un Ortega y Gasset que, pese a sus conocidas discrepancias con Baroja por su distinta concepción de lo que debía ser una novela, no dudó en reconocerle al escritor vasco el indiscutible mérito de haberse atrevido a abordar con la historia de Andrés Hurtado el problema crucial de una época; el asunto que, según el filósofo madrileño, estaba llamado a ser el tema de la mejor novela que se escribiera en su tiempo:

Parece el novelista haberse propuesto en *El árbol de la ciencia* el tema magno sobre el que ha de escribirse la novela mejor que en nuestros días y en nuestro país se escriba. Yo no sé si habrá alguien de nosotros capaz de componerla: sospecho que no. Baroja seguramente no, según vamos a ver. Pero el tema está ahí: es el tema de *El árbol de la ciencia*.

El tema es el siguiente: dada la atmósfera cultural de España hacia 1890, averiguar lo que ocurrirá a un temperamento delicado, sensible y con exigencias ideológicas sometido a ella.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>9</sup> J. CARO BAROJA, 'Introducción', en P. BAROJA, *Las inquietudes de Shanti Andía*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 25-26.

<sup>10</sup> P. BAROJA, 'Desde la última vuelta del camino', OC, vol. I, p. 933.

<sup>11</sup> J. ORTEGA Y GASSET, 'Pío Baroja: anatomía de una alma dispersa', *Obras Completas*, Taurus, Madrid, 2007, vol. VII, p. 289.

La historia de Andrés Hurtado interesa al historiador del fin de siglo porque es la historia de un individuo que sufre una crisis en su propia personalidad, pero una crisis que no se entiende aislada de su contexto, de su contexto en la ficción novelística y del correlato de este contexto ficcional en la realidad socio-histórica española de finales de siglo. La vida del protagonista de la novela es la de un individuo inadaptado al ambiente; un individuo cuya sensibilidad es constantemente violentada por los elementos de un entorno social en el que no se reconoce. En este sentido, *El árbol de la ciencia* no es la historia atemporal del hombre marginado o desplazado de su entorno; no podemos descontextualizar al personaje y trasladar su experiencia a otra época histórica porque no se entendería. Por esta razón, la novela de Baroja constituye un documento idóneo para un trabajo de historia cultural o —hasta cierto punto— de microhistoria, porque ofrece al historiador la posibilidad de estudiar el contexto cultural de un momento histórico a partir de la vida de un único personaje que, sin embargo, se nos presenta como el epítome de los valores y sentimientos de su época y porque, además, nos permite entablar ese fructífero y no siempre posible diálogo entre texto y contexto, entre literatura e historia. La novela de Baroja es la historia de un individuo cuya sensibilidad no se adapta a la de su entorno, pero es también la historia de la sociedad española de fin de siglo en la que vive el personaje y es, de igual forma, la historia de la crisis de valores de la civilización europea. Como ha escrito Carlos A. Longhurst, la difícil existencia de Andrés Hurtado es “una historia profundamente filosófica y emotiva que resume de forma vívida una época entera en la historia de la civilización occidental: el colapso de la confianza en el racionalismo científico al final del siglo XIX”.<sup>12</sup>

No obstante esta capacidad para recrear el contexto histórico de la España de su época, ya sea en *El árbol de la ciencia* o ya sea en otras novelas, los juicios generosos de la crítica para con Baroja y su estilo de novelar se han hecho normalmente sin precisar mucho, sin concretar para qué tipo de conocimiento histórico es útil la literatura barojiana. Como el lector puede suponer, existen múltiples formas de contar la Historia; dependiendo del enfoque o método empleado por el historiador y del sujeto histórico al que se quiera dar prioridad, el discurso sobre un mismo pasado puede ser distinto y, a veces, incluso opuesto y contradictorio. En el caso de la literatura de Pío Baroja, la conclusión a la que he llegado es que, por las características propias y específicas presentes en la mayor parte de su producción, la obra barojiana es especialmente válida como fuente para el historiador que practica esa vertiente de la historia que es la historia cultural<sup>13</sup> y, por precisar un poco

*La historia desde abajo es una forma de escribir la historia que se concibe desde la perspectiva de aquellas clases sociales que ocupan los estratos más bajos de la sociedad*

más, para dos formas y metodologías muy específicas de elaborar el discurso histórico nacidas o consolidadas durante los años setenta en Europa: la “historia desde abajo” (*history from below*) y la microhistoria.

2. BAROJA Y LA HISTORIA DESDE ABAJO. Explicada a grandes rasgos, la historia desde abajo puede ser definida como una forma de escribir la historia que, como su propio nombre indica, se concibe desde la perspectiva de aquellas clases sociales que ocupan los estratos más bajos de la sociedad: las clases trabajadoras o, por decirlo con la terminología gramsciana, las clases subalternas. En oposición a la “historia desde arriba”, la historia escrita tradicionalmente desde el punto de vista de las clases dominantes, de los grandes personajes de la realeza y la aristocracia, la historia desde abajo “representa una alternativa por cuanto aleja la atención de las élites o clases dirigentes, centrándose en las vidas, actividades o experiencias de las masas, o la gente”.<sup>14</sup> Aunque se pueden rastrear varios precedentes, la historia desde abajo como tal toma carta de naturaleza en 1966, cuando el historiador marxista E. P. Thompson publica el texto que después daría nombre a esta corriente historiográfica desarrollada sobre todo a partir de los años setenta. En ese texto fundacional, titulado *History from below*, este célebre historiador británico denunciaba la ausencia de una “historia del laborismo” hecha con los documentos generados por los protagonistas del movimiento obrero inglés y narrada desde su propia perspectiva y vivencia, en oposición a la historia hecha desde arriba, desde las clases dirigentes de la sociedad británica: “Una de las peculiaridades de los ingleses —empezaba Thompson su artículo— es que la historia de la ‘gente común’ siempre ha sido distinta de la historia inglesa propiamente dicha”.<sup>15</sup> En efecto, este alejamiento de la historia clásica de los grandes hombres y nombres en favor de los grupos sociales tradicionalmente excluidos era la misión fundamental de una corriente que nacía como alternativa a la historia política o, como la llamaban los historiadores franceses Marc Bloch y Lucien Febvre, fundadores de la revista *Annales d'histoire économique et sociale* e impulsores de la renovación historiográfica que tomó el nombre de esta publicación, la *histoire événementielle* o “historia de los hechos”, limitada a narrar las anécdotas y los sucesos más destacados.

12 C. A. LONGHURST, Pío Baroja: *el mundo es así*, Grant and Cutler, Londres, 1977, pp. 35-36.

13 Cf. J. SERNA/A. PONS, *La historia cultural: autores, obras, lugares*, Akal, Madrid, 2005; otra visión complementaria es la que ofrece P. BURKE —uno de los mayores exponentes de esta tendencia— en *¿Qué es la historia cultural?*, trad. de P. Hermida, Paidós, Barcelona, 2006.

14 H. J. KAYE, *Los historiadores marxistas británicos: un análisis introductorio*, trad. de M. P. Navarro, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1989, p. 203.

15 E. P. THOMPSON, ‘La historia desde abajo’, trad. de A. Clavería, en *Obra esencial*, Crítica, Barcelona, 2002, p. 551; la versión original del texto apareció en *The Times Literary Supplement* el 7 de abril de 1966.

A través de la teorización y puesta en práctica de la llamada “historia de las mentalidades”, Bloch y Febvre introdujeron un concepto —la “mentalidad”— con el que se pretendía estudiar el pensamiento y las experiencias de aquellos sujetos históricos, la inmensa mayoría, que no forman parte de las clases dirigentes. A este intento por acercarse a la psicología de las sociedades históricas de la época medieval y moderna se sumará con el tiempo otra aportación debida en este caso al también historiador francés Fernand Braudel, discípulo de Febvre y director de la revista *Annales* tras la muerte de su maestro. Esta innovación teórica y metodológica introducida por Braudel y llevada a su máxima expresión en su celeberrima monografía *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* será el concepto de la *longue durée* o larga duración, con el que este historiador quiso poner el énfasis en el estudio de los procesos y los cambios históricos que se producen a largo plazo, en contraste con la sucesión rápida y a corto plazo de los hechos consignados por la *histoire événementielle*. Apoyándose en esta tradición, pero dando un impulso nuevo en otra dirección, Thompson criticó la preocupación de los *Annales* por las “mentalidades colectivas”, ignorando un factor fundamental para él como era el de la clase social; no se podía aplicar un concepto tan amplio como el de “mentalidad” a todo el conjunto de una sociedad, abstrayéndose del hecho de que no todas las clases sociales comparten el mismo nivel cultural ni la misma cosmovisión del mundo. Por esta razón, el estudio de la “cultura popular”<sup>16</sup> y de la historia de las clases subalternas debía hacerse con un método distinto y empleando unas precauciones especiales para no confundir —como podía ocurrir con las mentalidades— dos realidades tan distintas como la “cultura producida por las clases populares” y la “cultura impuesta a las clases populares”.<sup>17</sup>

Con este propósito de “explorar las experiencias históricas de las personas cuya existencia tan a menudo se ignora, se da por supuesto o se menciona de pasada en la corriente principal de la historia”,<sup>18</sup> la historia desde abajo se fue consolidando como una de las corrientes que más contribuyó a la renovación de la historia social a través de la revista *History Workshop Journal* y de trabajos pioneros y fundadores como *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries* (1959) de Eric Hobsbawm; *The Making of the English Working Class* (1963) del propio E. P. Thompson; o *The Crowd in History: A Study of Popular Disturbances in France and England, 1730-1848* (1965) de George Rudé.

Considero que la literatura de Pío Baroja puede ser de utilidad para los historiadores de la cultura popular y de las clases subalternas porque, si de

algo se han quejado estos historiadores que practican la historia desde abajo, ha sido de la escasez de fuentes de las que disponen. Efectivamente, no es difícil imaginar que la historia de los grupos alfabetizados que a lo largo de la historia han tenido acceso a la cultura y que, por tanto, han podido dejar un rastro de su paso por la historia, cuenta con más testimonios que la historia de la población analfabeta o de aquellos grupos que, por su alejamiento de la esfera del poder, no han dejado apenas constancia de su actividad. Como dice Peter Burke, es de justicia admitir que “retratar a los socialmente invisibles (por ejemplo, las mujeres trabajadoras) o escuchar a quienes no se expresan (la mayoría silenciosa, los muertos) es un cometido que implica mayores riesgos que los habituales en la historia tradicional (si bien resulta necesaria como parte de la historia total)”.<sup>19</sup> Esta escasez de fuentes es la que, en mi opinión, obliga al historiador de las clases populares a aguzar el ingenio e intentar rastrear en otro tipo de fuentes distintas a las tradicionales cualquier dato que sirva para estudiar las costumbres de esos grupos sociales o cualquier descripción que le pueda ayudar en ese acercamiento a algo tan sutil y difícil de captar como la mentalidad de esos individuos anónimos. En este sentido, la obra de Baroja se me antoja especialmente interesante porque en este autor notamos un “deseo de retratar al hombre medio y, a través de él, a toda la sociedad”.<sup>20</sup> Por suerte, la tendencia de Baroja a reflexionar por escrito sobre su propia obra, sobre su estilo y método a la hora de escribir una novela, me permite darle la voz a nuestro protagonista y que sea él mismo quien, en una de las múltiples explicaciones de su forma de novelar, me da la razón cuando afirma —sin usar, obviamente, la fórmula “historia desde abajo”— que, a diferencia de lo que sucedía con los libros de historia que él mismo leía, los protagonistas de su literatura son esos olvidados por la “historia oficial”, integrantes de las clases subalternas:

Tal clase de libros [dice Baroja sobre su trilogía ‘La selva oscura’] no son estrictamente obras históricas. La obra histórica se basa casi siempre en datos tomados de libros o documentos, en figuras trascendentales y representativas.

Esta clase de libros, como el mío, no se ocupa de grandes personalidades, grandes la mayoría de las veces por la casualidad y por el azar; no se refiere a directores de movimientos políticos y sociales, sino a individuos subalternos, del montón, moldeados por el ambiente, y muchas veces sacrificados por las circunstancias.<sup>21</sup>

Si antes decía que Baroja mantiene en ocasiones una postura de historiador, leyendo estas palabras me atrevo a decir que en algunas de sus novelas mejor documentadas Baroja practica una

16 Para una discusión de los conceptos de “cultura popular” y “clase subalterna”, véase el estudio introductorio a A. GRAMSCI, *¿Qué es la cultura popular?*, trad., introd. y ed. de A. Pons y J. Serna, PUV, Valencia, 2011.

17 C. GINZBURG, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, trad. de F. Martín, Península, Barcelona, 2001, pp. 10-14.

18 J. SHARPE, ‘La historia desde abajo’, en *Formas de hacer historia* (P. BURKE, ED.), trad. de J.-L. Gil y F. Martín, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 41.

19 P. BURKE ‘Obertura: la Nueva Historia, su pasado, su futuro’, en *Formas de hacer historia*, p. 27.

20 B. CIPLIAUSKAITĖ, *Baroja, un estilo*, Insula, Madrid, 1973, p. 30.

21 P. BAROJA, ‘La familia de Errotacho’, en OC, vol. X, p. 41.

especie de historia desde abajo *avant la lettre*, adelantándose en su interés por las clases menesterosas de la sociedad española a esa historia social que luego ha hecho de ellas su objeto de estudio. Como ha escrito algún autor que ha reparado en esta querencia del escritor vasco por lo popular, a Baroja “le fascina hablar del hombre pobre, del trabajador, del menesteroso. Su obra es una constante exposición, en términos generales, de los sufrimientos de la clase desvalida”.<sup>22</sup> Aunque este tipo de personajes pueblan la obra completa de Baroja, es quizá en la trilogía “La lucha por la vida” (compuesta por las novelas *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora Roja*) y en su retrato de los bajos fondos y la periferia del Madrid de fin de siglo, donde esta historia desde abajo barojiana alcanza su máxima expresión. En su descripción de la miseria del hampa madrileña y la vida en los suburbios de esa ciudad-monstruo cuya pobreza se expande a medida que crece y se desarrolla la propia urbe, Baroja refleja incluso el lenguaje y vocabulario característicos de estos grupos sociales. Como escribió hace muchos años un crítico refiriéndose a esta famosa trilogía sobre el Madrid barojiano, “la vieja corriente del naturalismo francés y español de hacer hablar a sus personajes literarios el lenguaje que les corresponde según su clase y extracción social, de emplear siempre el ‘*mot juste*’, el ‘*mot propre*’, aun a costa de la nobleza del lenguaje literario, vuelve aquí a hacerse patente”.<sup>23</sup>

En definitiva, es esta atención de Baroja hacia lo cotidiano, hacia esa anécdota del día a día en la existencia de esas clases subalternas, de esas vidas de la gente común que también han protagonizado la historia contemporánea de España (aunque sus nombres no figuren en los libros de historia), la que ha hecho que un reconocido lector y admirador de Baroja como Muñoz Molina haya escrito que “nos hace falta leer a Baroja porque apenas sabemos contar la cotidianidad de las vidas normales”.<sup>24</sup> En este sentido, y como historiador interesado en esta historia de la España contemporánea hecha “desde abajo”, considero que, bien leída y analizada, la obra literaria barojiana puede ser una fuente de primer orden para el historiador de las clases subalternas, partiendo del hecho de que, como dijo hace unos años un estudio del autor de *El árbol de la ciencia*, “el gran mérito de Baroja, ya continuando o inyectándole un nuevo matiz, fue presentarnos en sus novelas la importancia del ‘hombre de la calle’”.<sup>25</sup>

3. BAROJA Y LA MICROHISTORIA. Desde su consolidación como una disciplina científica a finales del siglo XIX, uno de los asuntos que más ha preocupado a historiadores y filósofos de la historia ha sido el de la idoneidad y representatividad del su-

jeto elegido como protagonista del discurso histórico. Uno de los aspectos que más se ha discutido ha sido el de si la historia debía ocuparse de los hechos que afectaron a individuos concretos o si, por el contrario, lo más representativo y práctico era reflejar la evolución histórica de las masas, de las sociedades y de los pueblos en su conjunto, en abstracto. Ya en fecha tan temprana como 1916, y explicando la diferencia entre “historia” y “crónica”, el gran historiador y filósofo italiano Benedetto Croce escribía en su influyente *Teoría e storia della storiografia* que la tradición había atribuido —erróneamente según su criterio— “a la crónica el recuerdo de los hechos *individuales* y a la historia el de los hechos *generales*, a la primera el de los hechos *privados*, a la segunda el de los *públicos*: como si lo general no fuera siempre individual y lo individual general, lo público no fuese a la vez privado y lo privado público”.<sup>26</sup>

Este debate sobre el grado de concreción del sujeto protagonista de la historia se mantendrá durante las décadas siguientes, renaciendo de forma extraordinaria al calor de la crisis de los grandes paradigmas historiográficos del siglo XX (marxismo y Escuela de los *Anales*) y de esa proliferación de nuevos enfoques y objetos de la historiografía a partir de los años setenta, en lo que el historiador francés François Dosse ha llamado la “historia en migajas”, la desintegración posmoderna de los grandes paradigmas en múltiples formas de escribir la historia. Uno de los historiadores que retomará este debate sobre la representatividad del individuo en el discurso histórico será Paul Veyne, quien en otro afamado ensayo publicado en 1970, justo al inicio de esta década de renovación, defenderá que “la historia se interesa por acontecimientos individuales de los cuales ninguno está repetido, pero no es su misma individualidad lo que le interesa; lo que busca es comprenderlos, es decir, encontrar en ellos una especie de generalidad o más precisamente de especificidad”.<sup>27</sup> Partiendo de una postura similar a la expresada por Veyne, y uniendo a este interés por lo específico e individual el deseo de acercarse a la cultura popular de las clases subalternas, el historiador italiano Carlo Ginzburg publicará en 1976 *El queso y los gusanos*, una investigación sobre el proceso inquisitorial a un molinero de la región italiana del Friuli en el siglo XVI. Convertida en hito de la historiografía europea por su repercusión en el ámbito internacional, la pionera obra de Ginzburg servirá para inaugurar una nueva corriente historiográfica que, por la reducción de su escala de análisis hasta el nivel micro del sujeto, recibirá en Italia el nombre de *microstoria*. Sin entrar a fondo en la descripción de una tendencia sobre la que se han escrito excelentes trabajos,<sup>28</sup> si podemos decir que la microhistoria se caracteriza fundamentalmente por esa reducción de la escala de estudio,

22 G. EBANKS, *La España de Baroja*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1974, p. 87.

23 J. CLAVERIA, ‘Significado y estilo de una “trilogía”’, en *Índice de artes y letras*, nº 70-71, 1954, p. 6.

24 A. MUÑOZ MOLINA, ‘Tiempos de Baroja’, *El País*, 30-10-1996.

25 G. EBANKS, *La España de Baroja*, p. 149.

26 B. CROCE, *Teoría e historia de la historiografía*, trad. de E. J. Prieto, Ed. Escuela, Buenos Aires, 1955, p. 16.

27 P. VEYNE, *Cómo se escribe la historia: ensayo de epistemología*, trad. de M. Muñoz Alonso, La Fragua, Madrid, 1972, pp. 77-78.

28 Cf. J. SERNA/A. PONS, *Cómo se escribe la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg*, Cátedra-PUV, Madrid, 2000; véase asimismo de los mismos autores ‘El archivo y el historiador: la mirada de Carlo Ginzburg’, *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 4, 2007, pp. 57-61.

tomando lo particular (lo específico e individual, que no lo típico) como objeto para, a partir de ahí, estudiarlo en su contexto, y por el uso del método de análisis al que Ginzburg ha llamado “paradigma indiciario”, esto es, el conjunto de indicios y signos que sirven al investigador para reconstruir y comprender el significado de un proceso. Se trata igualmente de un enfoque histórico que toma en préstamo y adapta la metodología de la llamada *thick description* (descripción densa), teorizada por el antropólogo estadounidense Clifford Geertz en su trabajo clásico *The Interpretation of Cultures* y aplicada por el mismo autor en el capítulo de este libro en que estudia las peleas de gallos en Bali. Como ha escrito el también historiador italiano Giovanni Levi:

El método microhistórico intenta no sacrificar el conocimiento de los elementos individuales a una generalización más amplia y, de hecho, insiste en las vidas y acontecimientos de los individuos. Pero, al mismo tiempo, intenta rechazar todas las formas de abstracción, pues los hechos mínimos y los casos individuales pueden servir para revelar fenómenos más generales.<sup>29</sup>

Además de en su interés por la historia social de las clases populares, historia desde abajo y microhistoria han coincidido en señalar el obstáculo que supone “la escasez de testimonios sobre los comportamientos y actitudes de las clases subalternas del pasado”.<sup>30</sup> Y es justamente aquí donde la literatura vuelve a tomar fuerza como posible fuente histórica y donde, siempre desde mi punto de vista como lector de novelas e historiador, la obra de Pío Baroja se torna especialmente útil para este propósito de acercarnos a lo social, a lo colectivo, desde la perspectiva de lo personal e individual. Y lo considero así porque convengo con la idea expresada por Giner de los Ríos hace más de un siglo, cuando en sus *Estudios de literatura y arte* decía el filósofo y pedagogo español que la literatura es ese lugar perfecto en el que lo general y lo individual confluyen:

Las artes son, pues, de todas las manifestaciones del espíritu, las que, conteniendo más carácter subjetivo, indican a la par con mayor determinación el de las épocas; y entre las artes, la literatura bella es la que, por los medios de expresión de que dispone, por la casi universal y superior influencia que ejerce, por la inmensa variedad de la esfera en que se mueve, ofrece con mayor claridad y precisión esa feliz armonía de lo general con lo individual, que es el *summum* de la representación sensible.<sup>31</sup>

Desde este punto de vista, la literatura de Baroja nos resulta útil a los historiadores porque, además

de por su propensión a indagar en los grupos sociales menos favorecidos, también se caracteriza por el retrato de individuos concretos, de esos personajes singulares que pueblan las páginas de sus novelas y de cuyas azarosas existencias nos informa Baroja con precisión, con esta perspectiva micro, atenta a las anécdotas y los detalles aparentemente más nimios. En la literatura de Baroja, nos dice ese coetáneo y amigo del autor —y, a mi juicio, el mejor lector y crítico de la obra barojiana— que fue Azorín, “se prescinde de lo externo de la historia, de lo aparatoso, de lo brillante, y se va a la entraña social, a lo menudo, lo sólido y cotidiano. Pero para esto no basta ser historiador: es preciso tener la intuición adivinadora del artista. Y tal es la obra histórica de Baroja”.<sup>32</sup> Ajeno a las corrientes y modas literarias de cada época, Baroja defenderá y elaborará a lo largo de su vida una literatura en la que lo individual esté siempre por encima de lo colectivo, en la que la especificidad de cada hombre o mujer no quede disuelta o evaporada entre la masa y en la que la voz personal no sea acallada por el estruendo de la multitud:

Se ha dicho en estos tiempos, en España y fuera de España, que lo individual, con su cortejo de romanticismo y costumbrismo, debe en literatura ir cediendo paso a lo colectivo. El individuo ha de quedar absorbido por la variedad, la variedad por la especie, la especie por el género.

Yo no comprendo cómo. No veo la posibilidad de realizar estas absorciones artísticas en el dominio de lo literario, no ya en la esfera de lo práctico, ni aun en la de lo teórico.

Los partidarios de esta tendencia creen, sin duda, que se puede hacer una literatura de grandes masas, con cierto aire de conmoción geológica, una historia sin detalles, una biografía sin anécdotas.

Para mí, es como construir un objeto de hierro que sea al mismo tiempo de palo.<sup>33</sup>

Me parece importante destacar estas reflexiones de Baroja sobre la literatura porque, lejos de apartarnos del tema, son justamente estas ideas las que hacen que el novelista vasco escriba sus novelas de una forma determinada que las hace particularmente aprovechables para este enfoque microhistórico del pasado. Si considero que la microhistoria puede indagar en la obra barojiana es porque, además del valor documental al que antes

*Ajeno a las corrientes y modas literarias de cada época, Baroja defenderá y elaborará a lo largo de su vida una literatura en la que lo individual esté siempre por encima de lo colectivo*

29 G. LEVI, ‘Sobre microhistoria’, en *Formas de hacer historia*, p. 138.

30 C. GINZBURG, *El queso y los gusanos*, p. 9.

31 F. GINER DE LOS RÍOS, ‘Estudios de literatura y arte’, en *Obras Completas*, vol. III, Ed. La Lectura, Madrid, 1919, p. 163.

32 AZORÍN, *Ante Baroja*, Librería General, Zaragoza, 1946, p. 156.

33 P. BAROJA, ‘Vitrina pintoresca’, en *OC*, vol. XIV, p. 961.

me he referido, la literatura de nuestro autor se presta especialmente a ello por algo que tiene que ver no solamente con su contenido (las peripecias vitales de los personajes descritas por Baroja minuciosamente), sino también con su forma. Como explicó mucho mejor de lo que pueda hacerlo yo el propio novelista en una de esas periódicas reflexiones sobre su estilo, el método empleado por Baroja para escribir sus novelas es un método que recuerda inequívocamente —salvando las distancias obvias entre la ficción literaria y la investigación histórica— al de la microhistoria:

Muchos novelistas, Galdós entre ellos, por lo que él me ha dicho, piensan un plan y luego lo proyectan sobre un lugar, una ciudad, un paisaje, un campo. Este procedimiento me parece de novelista dramático. Yo no procedo así. A mí, en general, es un tipo o un lugar el que me sugiere la obra... Yo intento escribir entreteniéndome en el detalle, como el que va por el camino distraído, mirando este árbol, aquel arroyo y sin pensar demasiado adónde va. Para mí, en general, la tesis stendhaliana de que la originalidad y el interés está en el detalle me parece exacta.<sup>34</sup>

O refiriéndose a la importancia fundamental que para él tenían esos indicios (nótese que Baroja usa precisamente esa misma palabra y no otra) sobre los que se cimienta el método de los microhistoriadores y el método que él empleaba a la hora de escribir sus novelas históricas:

Al novelista que al tratar de asuntos de actualidad pretende dar a sus libros un carácter histórico se le reprocha el utilizar datos callejeros, datos e indicios que corren en tertulias, que no tienen una comprobación irrefragable y completa.

La cuestión de la autenticidad de los datos tiene importancia en la literatura novelesca; la tiene mayor en la historia y en la política del momento. La literatura histórica nunca se ha hecho a base de una documentación irreprochable, sino a base de indicios y de intuiciones. Una frase, una anécdota, supone más para esa clase de literatura que cien discursos y cuatrocientos decretos. Se conoce mejor a Talleyrand hombre con unas cuantas anécdotas que con todas las órdenes oficiales que firmó en su vida.

*Lo cierto es que los lectores de Baroja no le imaginamos ocupándose de otros hombres que no fueran estos: los hombres sin nombre, los "nadies" de la historia*

No es solo la literatura histórico-novelesca la que procede de una manera intuitiva y pragmática, sino que la historia, la gran historia, ha sido constituida del mismo modo.<sup>35</sup>

A este planteamiento de Baroja y de la microhistoria se le puede reprochar que un historiador no busca pistas, que vive de hechos. Tal vez, pero también es cierto, y cualquier historiador reconocerá este extremo, que en muchas ocasiones son las pistas las que nos llevan a los hechos, a la historia; una historia que, lejos de esa pretensión de científicidad y rigurosa exactitud que algunos —ingenua o interesadamente— le quieren atribuir, no deja de tener también un componente de rastro y de huella, de indicio. Eso es lo que defendía Carlo Ginzburg cuando al hablar del método de investigación del "paradigma indiciario" afirmaba que "el conocimiento histórico, como el médico, es indirecto, indicial y conjetural".<sup>36</sup> Este conocimiento indirecto de la historia lo busca Baroja a través de esas mujeres y esos hombres a los que aplica ese particular microscopio en el que se convierte su pluma. Esos protagonistas anónimos de la historia son los que se pasean por esa estampa de la vida española de la época contemporánea que es la literatura barojiana. Esta especialización del novelista vasco en este tipo de personajes le hará adquirir una habilidad inimitable para el retrato de este "hombre de la calle". Como escribe Azorín:

Baroja descuella en la pintura del tipo medio social; sus personajes predilectos son esos hombres modestos, sin renombre, que viven oscuramente, pero que tienen —esto es importante— un matiz de diferenciación social, es decir, un rasgo que hace que su concepto del derecho, de la ética y de la sociedad no sea análogo al de sus conciudadanos. A Baroja le atraen profundamente estos hombres.<sup>37</sup>

Lo cierto es que los lectores de Baroja no le imaginamos ocupándose de otros hombres que no fueran estos: los hombres sin nombre, los "nadies" de la historia, como los ha llamado el escritor uruguayo Eduardo Galeano. "A mí no se me ocurriría escribir —admitía Baroja— un libro sobre la vida de Alejandro, de César o de Nerón; no creo que haya ningún dato ignorado acerca de ellos, pero sí se me ocurriría hacer una obra sobre un tipo oscuro, misterioso y averiguar su vida y ponerla en claro".<sup>38</sup> Con ese deseo y con esos principios, Baroja nos ha dejado una obra muy útil para quienes nos dedicamos a la historia cultural y, muy especialmente, para aquellos que se dedican a esas dos formas, a esos dos enfoques de la historia que son la *history from below* y la microhistoria, la historia de las clases subalternas y de esos indivi-

34 P. BAROJA, 'Páginas de autocrítica', en OC, vol. XVI, p. 503.

35 P. BAROJA, 'Los datos de la historia', en OC, vol. XV, p. 83.

36 C. GINZBURG, 'Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales', en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, trad. de C. Catroppi, Gedisa, Barcelona, 2008, p. 199.

37 AZORÍN, *Ante Baroja*, p. 144.

38 P. BAROJA, 'Desde la última vuelta del camino', en OC, vol. II, p. 407.

duos atípicos en los que —por usar una fórmula del historiador italiano Edoardo Grendi que ha hecho fortuna— el historiador puede hallar lo “excepcional normal”. La concepción barojiana de la literatura parte de una premisa según la cual toda existencia humana tiene su interés y es digna de ser contada; como el novelista vasco escribía en el prólogo de sus memorias, si se cuenta al detalle, sin prescindir de esas anécdotas y pormenores que él supo captar en sus descripciones, la vida de la más humilde cocinera puede ser igual de interesante o más que la vida de un gran general, de un príncipe con su corona. Estoy de acuerdo con este principio y creo que, pese al paso de los años e incluso de los siglos —como el que cumple este año *El árbol de la ciencia*—, la literatura de Pío Baroja todavía sigue encerrando muchos indicios y secretos para el lector que quiera descubrirlos y reconstruir con ellos otro relato histórico; una visión de la historia distinta y necesaria porque, como dijo el propio Baroja en referencia a la historia española, quien se acerque a ella “se encontrará con que la historia de España está por hacer. Se conoce, sí, una narración anecdótica de los reyes y de sus familias; pero la vida de los pueblos y de las comarcas está en la oscuridad”.<sup>39</sup>

39 P. BAROJA, ‘Nuevo tablado de Arlequín’, en *OC*, vol. XIII, p. 298.



# Pío Baroja: anatomía del *hombre-circunstancia*

Juan Navarro de San Pío

El origen de *Meditaciones del Quijote* de Ortega se encuentra en un ensayo sobre la novela en Pío Baroja. Su obra permite a Ortega establecer una radiografía de la cultura española de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Baroja, al igual que Azorín, es “salvado” por Ortega al considerar el filósofo que estos literatos encarnan una nueva manera de ver las cosas (*modi res considerandi*), más allá del positivismo y el realismo. Si embargo, esa sensibilidad acabaría revelando su dimensión nihilista. De ahí que Ortega considere que los personajes barojianos, especialmente Andrés Hurtado, no logran trascender las circunstancias, no pudiendo realizar su proyecto vital.

*The origin of Ortega's Meditations on Quixote can be found in an essay on Pío Baroja's novel. His work allows Ortega to establish an overview of Spanish late 19th Century and early 20th Century culture. Baroja and Azorín are "saved" by Ortega to consider these writers embody a new way of seeing things (modi res considerandi), beyond positivism and realism. However, this sensibility would end up revealing its nihilistic dimension; that is why Ortega considers that Baroja's characters, especially Andrés Hurtado, are unable to transcend the circumstances, and eventually to carry out their life projects.*

Fecha de envío: 4 de abril de 2011  
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2011

Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz, adonde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da?

P. Baroja, *El árbol de la ciencia*

Las meditaciones son como las raíces que va tendiendo nuestra alma sobre un paisaje. ¿Cómo elevar un árbol sobre una tierra sin raíces? Todo país, además de los puntos cardinales, necesita de una orientación moral. Y esas largas miradas de orientación son las meditaciones.

J. Ortega y Gasset, *Notas de trabajo*

Pío Baroja y Azorín fueron dos circunstancias esenciales en el proyecto orteguiano de las meditaciones o salvaciones. El origen de *Meditaciones del Quijote* de Ortega<sup>1</sup> no fue un análisis sobre la obra

cervantina, sino la reflexión estética en torno a la novelística barojiana y, concretamente, la actitud filosófica de Andrés Hurtado, protagonista de *El árbol de la ciencia*. Hurtado se convierte así en el símbolo de esa “negación como sensibilidad” propia de la generación finisecular; encarna el determinismo del medio que acaba arruinando sus esperanzas transformadoras. Atrapado en su propia circunstancia, Hurtado renuncia a crear un paisaje propio. Ese desequilibrio barojiano es el que propicia la formulación filosófica del célebre principio orteguiano: *yo soy yo y mi circunstancia*. Sustentado en esta hipótesis interpretativa, este artículo considerará, en primer lugar, el diálogo de Ortega con Azorín y Baroja, evaluando diferencias y puntos de convergencia, para, después, centrar el análisis en la obra barojiana que, de acuerdo con la lectura orteguiana,

*Juan Navarro de San Pío es profesor de filosofía en el IES Antonio Navarro Santafé de Villena (Alicante) y Doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia. Recibió en 2007 el Premio Extraordinario de Doctorado por su tesis sobre el pensamiento estético del joven Ortega y Gasset. Entre sus publicaciones cabe destacar artículos sobre Ortega, Azorín, Santayana y Wittgenstein.*

#### Palabras clave:

- Pío Baroja
- Ortega y Gasset
- Azorín
- Circunstancia
- Paisaje
- Nihilismo

#### Keywords:

- Pío Baroja
- Ortega y Gasset
- Azorín
- Circumstance
- Landscape
- Nihilism

<sup>1</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, Alianza Editorial, Madrid, 1998 (MQ). Por otro lado, los textos de Ortega serán generalmente citados, si no se indica lo contrario, por la edición de las *Obras Completas* de Alianza Editorial (Madrid, 1983), indicando, sucesivamente, el tomo y la página.

*Ortega encuentra en Baroja  
y Azorín atisbos, anticipaciones de  
esa “nueva manera  
de ver las cosas”*

tendrá en *El árbol de la ciencia* la más acabada y consecuente manifestación de los ideales estéticos y culturales del escritor vasco.

LA MIRADA INTERIOR Y LA MIRADA EXTERIOR. Pío Baroja y Azorín son dos de los escritores con los que dialoga Ortega en su pretensión de trazar un diagnóstico cultural y estético de la circunstancia española. Son “dos circunstancias nuestras” (I, 323), dirá Ortega en el prólogo de las MQ. El origen de este libro se encuentra en un ensayo sobre la novela en Baroja, una parte del cual es la llamada *Meditación primera* que cierra MQ. La obra de estos dos autores permite a Ortega establecer una radiografía de la cultura española de finales del siglo XIX y comienzos del XX, y también fijar su propia posición intelectual. Es necesario destacar la importancia otorgada a la *salvación* de Azorín y Pío Baroja. Lleva razón Francisco J. Martín al recordar que Ortega no se molesta en “salvar” a Unamuno, al que no dedica ninguna meditación.<sup>2</sup>

Ortega reconoce en estos autores la emergencia de una nueva sensibilidad que rompe con el positivismo —en el ámbito de la ciencia y la filosofía— y con el realismo —en el terreno del arte— del XIX. No obstante, para Ortega, dicha sensibilidad no llega a desarrollarse plenamente en Baroja y Azorín. Encuentra en ellos atisbos, anticipaciones de esa “nueva manera de ver las cosas”. Son, en cierta manera, precursores de la nueva perspectiva que Ortega desarrolla en *El Espectador*. Pues, desde la óptica histórica y generacional de Ortega, estos dos literatos pertenecen a esa generación fronteriza que no solo marca el tránsito entre dos siglos, sino también entre dos sensibilidades. Es precisamente esa condición fronteriza y anticipatoria de sus obras lo que motiva el interés de Ortega.

En las novelas de Azorín y Baroja se pone de manifiesto la relación de sus personajes con el medio decadente donde viven. El paisaje y el medio son elementos centrales que determinan la acción y el modo de ser de sus personajes. Hay en ellos una pretensión de trascender el determinismo, de superar el nihilismo y la resignación del individuo ante un medio inerte que le imposibilita desarrollar una auténtica formación científica y cultural. Pero esa voluntad termina sucumbiendo, anulada por el medio. Schopenhauer y Darwin se imponen a Nietzsche, el nihilismo pasivo al nihilismo activo,

la adaptación a la rebeldía y transformación. Por eso, según Ortega, los escritores de dicha generación poseen una “sensibilidad negativa”, representan “la negación como sensibilidad” (IX, 497).

Analizando los personajes de las novelas de Azorín y Baroja, puede reconocerse esa sensibilidad negativa de la que habla Ortega. El personaje característico de la novela azoriniana suele ser un espectador contemplativo y resignado que renuncia a transformar el medio, mientras que el personaje prototípico de la novela barojiana acostumbra a ser el vagabundo y el aventurero, aquellos individuos que viven en los márgenes de la sociedad, en actitud permanente de búsqueda, sin meta ni orientación alguna. Si Azorín representa el modelo de vida contemplativa, el vivir *dentro de sí*, Baroja es el polo opuesto: la vida de acción, el vivir *fuera de sí*. Para Ortega, “en ese *estar fuera de sí* consiste precisamente el vivir espontáneo, el ser”, mientras que “al *estar dentro de sí*, el hombre deja de vivir y de ser y se encuentra frente a frente con el lívido espectro de sí mismo” (II, 82).

Teniendo en cuenta, por tanto, la diferenciación orteguiana entre vida de acción y vida contemplativa, resulta evidente que en Azorín predomina esta última: “Es un arte maravilloso, pero enfermizo, que tiende a construir recintos herméticos”. En Baroja, en cambio, todo es exterior, el mundo que construye carece de interioridad: “Son libros sin cámara, sin interior, donde no encontramos más que poros” (II, 97). Por tanto, en la literatura de Azorín y de Pío Baroja reconoce Ortega los dos tipos de miradas esenciales en los que aprende a vivir el individuo: la *mirada interior* y la *mirada exterior*.<sup>3</sup> Se contraponen así una mirada interior que contempla *hacia dentro* el mundo circundante, y una mirada exterior que lo ve *hacia fuera*:

A veces se abre en nuestra intimidad un manantial de deleitables recuerdos. Entonces nos parece que nos cerramos al mundo exterior, y recogiéndonos sobre nosotros mismos, permanecemos atentos al íntimo hontanar, degustando ensimismados el trémulo brotar de las frugantes reminiscencias. Esta actitud es la concentración hacia dentro. Si de pronto suenan unos pistoletazos en la calle, salimos de la inmersión en nosotros mismos, emergemos al mundo exterior, y asomándonos al balcón, ponemos, como suele decirse, los cinco sentidos, toda la atención, en el hecho que acontece en la rúa. Esta es la concentración hacia fuera (‘Musicalia’ [1921], II, 243).

En última instancia, critica Ortega la unilateralidad del *hombre de acción* (Pío Baroja) y del *hombre contemplativo* (Azorín), la insuficiencia de una vida fundada exclusivamente en la exterioridad sensible o en la interioridad inteligible. La síntesis, la integración entre *sensuales* y *me-*

<sup>2</sup> “Quizá haya sido una suerte de deformación profesional por parte de los profesionales de la filosofía que ha llevado a privilegiar la relación Unamuno-Ortega sobre otras aparentemente más ‘literarias’”, F.-J. MARTÍN, ‘Hacer concepto. Meditaciones del Quijote y filosofía española’, *Revista de Occidente*, nº 288, mayo de 2005, pp. 91-92.

<sup>3</sup> En un artículo de 1912, ‘Pío Baroja’, publicado en *El porvenir castellano*, Antonio Machado contraponen, en unos términos muy similares a los empleados por Ortega, los rasgos que definen la literatura de Azorín y Pío Baroja. Cf. A. MACHADO, *Prosas dispersas (1893-1936)*, Páginas de Espuma, Madrid, 2001, pp. 302-303. “Azorín, dijimos, tiene una visión serena y apolínea del mundo, aun cuando describa el tumulto, la lucha, el movimiento, lo hace por instantáneas sucesivas y discontinuas; Baroja es el pintor del movimiento, de la acción, de la vida. Tiene Azorín una tendencia al éxtasis y Baroja una tendencia al vértigo. Como nadie os describirá Azorín una plaza vieja en un poblachón de Castilla, un jardín abandonado. Baroja os hablará siempre de un viandante, aventurero, inquieto, insaciable, nunca saciado de correr el mundo y de encontrar en todas partes la misma desilusión, idéntico hastío... Para Azorín lo esencial es el paisaje; para Baroja el hombre. Ambos tienen de común a la realidad española”.

ditadores, la encontrará Ortega en la obra de Cervantes y de Goethe: la sensualidad del concepto y el pensamiento de la mirada, respectivamente. Para Ortega, el autor de *Poesía y verdad* consigue desplegar un pensamiento visual: el “ver goethiano es más bien un pensar con los ojos” (I, 348). Mientras que el autor del *Quijote* representará la posibilidad de forjar un modelo estético y cultural al que denominará *manera cervantina de acercarse a las cosas*, donde se funden la idealidad del concepto y la materialidad de la impresión, la profundidad interior y la superficie exterior:

Ortega desconfía... tanto de los héroes de la acción [Baroja] como de la contemplación [Azorín] españoles. Pero hay también otra clase de héroes, más apasionada, la cervantina, más serena, la goethiana, la de los héroes del conocimiento. Cervantes y Goethe, lo español y lo germánico. Cada uno de ellos es ya una síntesis, una raza híbrida con desigual predominio de los genes de la impresión y el concepto: Goethe es el pensar con los ojos y Cervantes la sensualidad del concepto.<sup>4</sup>

Por el contrario, Azorín y Pío Baroja representan un mundo escindido en su dimensión interior —en el caso del primero— y exterior —en el del segundo—. Domina en ambos el *hombre-circunstancia*, el hombre modelado por su circunstancia, por una atmósfera paralizante, la cual le impide llegar a ser él mismo, sin poder descubrir ni desarrollar su propia vocación vital. Este *hombre-circunstancia* se encuentra desorientado y perdido en un medio extraño que no siente como propio, pero que llega a determinar su modo de ser. Por eso es un hombre *depaysé* que carece de un paisaje en el cual reconocerse y donde poder desarrollar su vocación. El hombre *depaysé* se muestra incapaz de superar el determinismo ambiental y crear un paisaje cultural. La fidelidad a sí mismo implica también una fidelidad al paisaje que nos rodea, o lo que es lo mismo, reconocer que “no hay un yo sin un paisaje”.<sup>5</sup>

El prurito de sinceridad que hemos notado en Baroja es, por lo pronto, el síntoma de haber triunfado, dentro de él, el hombre-circunstancia sobre el hombre que supera las circunstancias (MQ, 134).

ORTEGA ANTE LA ENCRUCIJADA BAROJIANA. Las reflexiones de Ortega en torno a la figura de Pío Baroja se encuentran en diversos lugares de la obra orteguiana. En 1912 aparece un artículo en *La Prensa* de Buenos Aires titulado ‘Un libro de Pío Baroja’, que es una inicial reseña de *El árbol de la ciencia*. En el primer volumen de *El Espectador* (1916) apareció el ensayo ‘Ideas sobre Pío Baroja’. En la edición de 1928, el autor decidió incluir

*Domina en ambos  
el hombre-circunstancia, el hombre  
modelado por su circunstancia,  
por una atmósfera paralizante,  
la cual le impide llegar  
a ser él mismo*

un apéndice al ensayo ya publicado: ‘Una primera vista sobre Pío Baroja’. Más tarde, en 1960, se descubrió que este texto no era sino la parte final de un escrito más extenso sobre la novelística barojiana que llevaba por título ‘Pío Baroja: Anatomía de un alma dispersa’, que fue, como se ha indicado, el auténtico punto de partida del proyecto de MQ.

En el prólogo de esta obra señala Ortega las razones que le hacen considerar a Pío Baroja un autor esencial para comprender la nueva “sensibilidad negativa” que emerge en la literatura española de comienzos del siglo XX. Aunque la aproximación a su figura será, en algunos casos, ocasión o pretexto para abordar reflexiones mucho más amplias que constituyen el trasfondo de buena parte de las preocupaciones intelectuales expuestas en los ensayos de MQ y *El Espectador*. De ahí el valor de “encrucijada” estética y cultural que posee la obra del escritor vasco: “En Pío Baroja tendremos que meditar sobre la felicidad y sobre la ‘acción’; en realidad, tendremos que hablar un poco de todo. Porque este hombre, más bien que un hombre, es una encrucijada” (I, 325).

EL FONDO INSOBORNABLE. En ‘Ideas sobre Pío Baroja’, Ortega reflexiona sobre Baroja a partir de su novela *Los recursos de la astucia* (tomo V de *Memorias de un hombre de acción*). Dedicó el ensayo a todos aquellos jóvenes españoles que “viven en perpetua y tácita irritación contra la atmósfera circundante” y que ofrecen todavía resistencia ante “la abyección y la oquedad de la vida española” (II, 69).<sup>6</sup> Narra Baroja en esta novela, y en toda la serie de la que forma parte, las aventuras de su tío Eugenio Aviraneta. Lo cual hace pensar, dice Ortega, que la acción pertenece a su tío y la memoria al sobrino, habiendo entre ambos una perfecta coincidencia entre el estilo literario de Baroja y la vida de Aviraneta, aunque sin olvidar que, en el fondo, “Baroja se dedica desde su rincón a soñar la vida de un hombre de acción” (II, 90).

Se detiene Ortega en analizar la figura del vagabundo en la literatura de Baroja, aquellos personajes “errabundos e indóciles” que transitan por sus páginas, seres marginales e inadaptados a las formas establecidas del medio y de la sociedad. Aunque en la práctica esas vidas son fracasos que no conocen el éxito ni el reconocimiento social, sin embargo, en un sentido moral y sentimental,

4 J.-L. MOLINUEVO, *Para leer a Ortega*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 86.

5 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Temas del Escorial’, *Notas de andar y ver*, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 50.

6 En un breve texto de presentación que antecede a ‘Ideas sobre Pío Baroja’, Ortega dedica el ensayo a los jóvenes que ofrecen resistencia al medio, salvaguardando una parte de sí mismo -su “fondo insobornable”- de su influjo corruptor y disgregador: “A esos muchachos díscolos e independientes, resueltos a no evaporarse en la ambiente impureza, dedico este ensayo, donde se habla de un hombre libre y puro que no quiere servir a nadie ni pedir a nadie nada” (II, 69).

pueden ser consideradas modelos de una “vida ascendente”. Esta ambivalencia en la que se mueven el vagabundo, el inadaptado, le lleva a preguntarse qué significa el éxito social. Tener éxito supone muchas veces ser un individuo eficaz y útil en la medida en que se desempeña una función dentro del engranaje social: alguien integrado y adaptado a la dinámica social con independencia de la dirección que esta pueda tomar.

En este espacio se mueve el “hombre medio” u “hombre trivial”, anticipando ya la futura temática orteguiana del hombre masa: “El hombre medio piensa, cree y estima precisamente aquello que no se ve obligado a pensar, creer y estimar por sí mismo en esfuerzo original” (II, 83). Un hombre, por tanto, cuya heteronomía intelectual y moral se manifiesta en su voluntad de adaptación al medio existente.

Baroja es para Ortega un modelo de independencia y sinceridad: no acepta ningún tipo de convención política, social o artística. Vive y escribe a contracorriente, manteniendo una lealtad consigo mismo: “Siempre dirá lo que siente y sentirá lo que vive — porque no vive al servicio y domesticidad de nada que no sea su vida misma, ni siquiera el arte o la ciencia o la justicia”. Esta fidelidad a sí mismo, a ese *fondo insobornable*, representa una actitud próxima al nihilismo: “Llámeselo esto, si se quiere, nihilismo; pero entonces es nihilismo la actitud sublime: sentir lo que se siente y no lo que nos mandan sentir” (II, 101). Ese fondo insobornable define, para Ortega, el “yo profundo” (Bergson) frente al “yo convencional”.

Ortega no niega el valor de la utilidad, lo que critica es el reduccionismo funcionalista que entiende y juzga la vida de una persona y de una sociedad teniendo por referente único dicho valor. De ahí que uno de los principales rasgos definitorios de *El Espectador* sea su rechazo al utilitarismo y al positivismo en cuanto ideologías políticas, morales y artísticas. Considera que comienza a germinar en el alma europea “una nueva manera de sentir” que supone una ruptura con el clima cultural dominante durante el siglo XIX. Por eso, Baroja es un “adelantado o precursor de esa sensibilidad” nueva que comienza a vislumbrarse en el horizonte. Esto hace augurar en su obra, según Ortega, “a pesar de los graves defectos que veo en ella, mejor porvenir que presente” (II, 72).

El personaje del vagabundo “no se deja modelar por las imposiciones del medio”, es un inadaptado exigente e inquieto que opta por la fidelidad a sí mismo y apela a su “fondo insobornable”. Lo que persigue Baroja es el dinamismo, el esfuerzo e ímpetu del espíritu. Pero no se contenta con esa simple huida y distanciamiento propio del vagabundo; su aspiración es hacer aventureros a sus personajes.

VIDA CONTEMPLATIVA Y VIDA DE ACCIÓN. Es esta oposición entre acción y contemplación la que Ortega reconoce en las novelas de Baroja, llegando a dar incluso una incompatibilidad entre ambas actitudes, la del *vivir* y la del *sentirse vivir* (II, 82). A esa incompatibilidad añade Ortega la desproporción entre el extremo “ser potencial” y el escaso “ser actual” que destilan los personajes barojianos, y en cuyo desajuste radica la infelicidad que padecen.

Desde este punto de vista, el (anti)héroe barojiano solo es capaz de concebir la felicidad como el *estar fuera de sí*, una huida sin rumbo ni orientación alguna que adquiere la forma de la acción como ideal. En este sentido, para Baroja el modelo del “hombre sano y fuerte” es el de la acción por la acción. Aunque Ortega entiende que no es tanto acción como aventura lo que mueve a sus personajes novelescos; pues, mientras la primera concibe el esfuerzo para imponer un “nuevo cariz a la realidad”, para el segundo este solo es “pretexto” o “resorte que dispara sus movimientos” (II, 92). Ante la ausencia de sentido que le rodea, busca el aventurero un “alma virtual” desde la que vivir, sin pasado que recordar ni futuro que esperar, instalado en un presente inmóvil cargado de aventura que focaliza su atención. Como dice Simmel, la aventura es una isla, un fragmento vivencial autónomo y desligado de la vida como totalidad.<sup>7</sup> Un episodio que, sin embargo, puede teñir idealmente de sentido a la vida entera: “La aventura da una ficción de sentido a la vida” (II, 93).

Ortega reconoce en una nota a pie la influencia del ensayo de Simmel sobre la aventura. La oposición acción-contemplación en términos de vivir *fuera de sí* y vivir *dentro de sí*, respectivamente, puede haber sido tomada del análisis del ensayista alemán de la figura del aventurero, quien vive:

[En] su aquí y ahora; siente toda la fuerza de la corriente de la vida, sobre todo en la circunstancia puntual de la vivencia desgajada del curso normal de las cosas, a la que, no obstante, une un nervio con el corazón de la vida. Todo este salirse-de-sí de la vida, este distanciamiento y oposición de los elementos penetrados por ella, solo puede nutrirse del exceso y arrogancia de la vida tal y como se da en la aventura, en el romanticismo, en la juventud.

A esta idea del *salirse-de-sí de la vida*, propia de la juventud aventurera, contraponen Simmel la imagen de una vejez contemplativa en la que prevalece una interioridad reflexiva:

A la vejez, en cambio, si posee una actitud característica, valiosa y concentrada, le cuadra el ánimo histórico. Este puede ampliarse hasta devenir visión del mundo o puede limitar su in-

<sup>7</sup> “Es como una isla en la vida — escribe Simmel —, cuyo comienzo y final vienen determinados por sus propias fuerzas configuradoras y no, como en el caso de un continente, también por la de sus antecesores y sucesores... Su atmósfera, como hemos visto, es la de un presente incondicional, el desbordamiento del proceso vital en un punto que tiene ni pasado ni futuro”. G. SIMMEL, ‘La aventura’, *Sobre la aventura*, Península, Barcelona, 2001, pp. 20 y 35-36.

terés al pasado inmediato propio, pero en todo caso le cuadra en su objetividad y su reflexividad retrospectiva la imagen de los contenidos de la vida, de los que ha desaparecido de la propia vida (*Ibid.*, p. 35).

Para Ortega, las aventuras de los personajes barojianos resbalan ante la mirada del lector sin suscitar en él *espesor sentimental*. Los acontecimientos se suceden atropelladamente, sin plan ni organización, sujetos a un azar y a una contingencia sin fin, pero no llegan a reverberar sentimentalmente dentro del lector: “Cuanto acaece es externo a nosotros, no acaece en nosotros, sino en un plano de dos dimensiones, como la pantalla del cinematógrafo. Es un acontecer superficial”. Falta profundidad emocional, pues, según Ortega, los sucesos gozan de “doble existencia: una fuera, en la superficie de la vida; otra dentro, en la perspectiva emocionada de nuestro corazón” (II, 96).

Al igual que en la realidad busca Ortega una integración de estos dos planos, también la verdad del hombre, su autenticidad, estriba “en la correspondencia exacta entre el gesto y el espíritu, en la perfecta adecuación entre lo externo y lo íntimo” (II, 85). O expresado de otra manera, citando Ortega a Goethe: “Nada hay dentro, nada hay fuera; / lo que hay dentro eso hay fuera”.<sup>8</sup>

Esa correspondencia ha de darse entre la vida contemplativa y la vida de acción, entre el vivir *dentro de sí* y el vivir *fuera de sí*. Este es el ideal que persigue *El Espectador*, buscando un equilibrio entre la praxis y la teoría, entre la vida y la cultura. De esta manera, la dualidad entre vida y contemplación,<sup>9</sup> que en Azorín, Baroja y Unamuno se manifiesta como conflicto y contradicción que deviene trágica disyuntiva, aparece en Ortega como un perseverante esfuerzo de equilibrio e integración.

Al contrario que Azorín, Baroja resuelve ese conflicto existencial que le atormenta optando por la acción y la vida exterior en vez de por la interioridad contemplativa y estática:

Yo, queriendo, o sin querer, soy un tanto dionisíaco... Este fondo dionisíaco me impulsa al amor por la acción, al dinamismo, al drama. La tendencia turbulenta me impide el ser un contemplador tranquilo y, al no serlo, tengo, inconscientemente, que deformar las cosas que

*Los personajes de Baroja se resisten a adaptarse al medio, pero su acción no llega a traducirse nunca en una transformación social del entorno*

veo, por el deseo de apoderarme de ellas, por el instinto de posesión, contrario al de contemplación.<sup>10</sup>

Echa en falta Ortega un mayor equilibrio entre acción y contemplación en la obra barojiana: “El primer mandamiento del artista, del pensador es mirar, mirar bien el mundo en torno. Este imperativo de contemplación, o *amor intellectualis*, basta a distinguir la moral del Espectador de la que establecen los activistas, no obstante sus múltiples coincidencias” (II, 98).

Los personajes de Baroja se resisten a adaptarse al medio, pero su acción no llega a traducirse nunca en una transformación social del entorno. Se trata de personajes fracasados ante una circunstancia social y cultural desfavorable, que les aboca a la resistencia pasiva. El pensamiento barojiano expresa un modo de ver el mundo próximo a un escepticismo nihilista y anárquico: “Mi anarquismo era un anarquismo schopenhaueriano y agnóstico, que se hubiera podido resumir en dos frases: no creer, no afirmar”,<sup>11</sup> escribió sobre sí mismo el novelista vasco.

Ortega reconoce ese heroísmo nihilista del personaje barojiano, aunque ello le resulta insuficiente. Hace falta además una transformación de ese medio, *reabsorber la circunstancia*, es decir, convertir el *medio* determinista en *paisaje* posibilitante. Por tanto, el estado de desorientación propio de los personajes barojianos representa para Ortega el modelo de hombre que ha perdido la capacidad de dialogar con su entorno: hombre *depaysé*. Un hombre sin un paisaje, sin una circunstancia propia a través de la cual orientar y determinar su vida.

Tampoco el protagonista de *Camino de perfección* (1902), Fernando Ossorio, encuentra un lugar definitivo donde establecerse. Su vida es una continua búsqueda sin una meta determinada. Y aunque viajando, descubriendo nuevos lugares, persigue encontrarse a sí mismo, sin embargo, su permanente estado de tránsito da la sensación de ser una huida de sí mismo, un alejamiento y distanciamiento de sí. Al final Ossorio encuentra el sosiego en la naturaleza, pero también en la vida convencional y acomodada a la que se oponía y criticaba. Del mismo modo que en *El mundo es así* (1912), donde un personaje declara: “Sí, soy un vagabundo sin raíces en ninguna parte. Mi tendencia ha sido siempre huir y destruir”.<sup>12</sup>

El vagabundo es un idealista porque no encontrando una realidad en la que proyectar y realizar su anhelo, persiste en su empeño quijotesco de búsqueda. El imperativo que rige la vida de Aviraneta es una muestra de esa orientación idealista: “Si Aviraneta hubiera sido filósofo y hubiera intentado postular su ley moral, la hubiera formulado así: obra de modo que tus actos concuerden

8 La obra de Goethe refleja la armonía entre naturaleza y espíritu, el equilibrio entre la verdad objetiva y la belleza subjetiva: “no hay nada fuera de nosotros que no esté al mismo tiempo en nuestro interior”. J.-P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, ed. y trad. de R. Sala Rose, Acatilado, Barcelona, 2006, p. 272.

9 Ortega anuncia en una nota a pie la futura publicación de un ensayo que habría de llevar por título *Acción y contemplación* del que, por el momento, no se ha encontrado ningún manuscrito: “Véase el ensayo *Acción y contemplación*, que en números próximos publicará *El Espectador*”. No figura dicha nota en las *Obras Completas*; aparece en el volumen *Ensayos sobre la Generación del 98 y otros escritores contemporáneos*, p. 110.

10 P. BAROJA, *Obras Completas* (OC), Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, tomo II, p. 229.

11 P. BAROJA, ‘La formación psicológica de un escritor’ (Discurso de ingreso en la Real Academia Española), OC, tomo V, p. 891.

12 P. BAROJA, *El mundo es así*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 223.

*Según Ortega, la tradición heredada del siglo XIX olvidó que “la felicidad es una dimensión de la cultura”.*

y parezcan dimanar lógicamente de la figura ideal que te has formado de ti mismo”.<sup>13</sup>

También Don Quijote representa, para Andrés Hurtado, un referente vital de la fuerza y la perseverancia de la voluntad: “Don Quijote, a quien Cervantes quiso dar un sentido negativo, es un símbolo de afirmación de la vida. Don Quijote vive más que todas las personas cuerdas que le rodean, vive más y con más intensidad que los otros”. La ficción y el ideal son condiciones necesarias para afirmar la vida. De lo que se trata, en definitiva, es de determinar “la cantidad de mentira que es necesaria para la vida”.<sup>14</sup>

Por eso Ortega se distancia del vitalismo de tintes irracionalistas que respiran algunos de sus personajes. En *El tablado de Arlequín*, Baroja define esta actitud: “Yo creo posible un renacimiento, no en la ciencia ni en el arte, sino en la vida”.<sup>15</sup> Esta frase, citada por Ortega, le permite posicionarse frente al primado unilateral de la vida, apostando también por el renacimiento de la ciencia y el arte, de la cultura, en definitiva. Frente a la disyunción, la integración: cultura y vida, razón y vida. Frente al idealismo quijotesco, el idealismo cervantino.

*LA LUCHA POR LA VIDA.* En *Aurora roja* (1906), la novela que cierra la trilogía de ‘La lucha por la vida’, es reconocible el fuerte impulso anarquista y darwinista que dirige a los personajes barojianos:

¡Créeme! En el fondo no hay más que un remedio. Y un remedio individual: la acción. Todos los animales, y el hombre no es más que uno de ellos, se encuentran en un estado permanente de lucha... La acción es todo, la vida, el placer. Convertir la vida estática en dinámica; este es el problema. La lucha siempre, hasta el último momento, ¿por qué? Por cualquier cosa.<sup>16</sup>

Los personajes de Baroja se rebelan ante su medio, niegan las leyes, costumbres y prejuicios que constituyen el entramado de la sociedad. Se oponen frontalmente a la tradición y a los valores establecidos, sean estos artísticos, filosóficos o religiosos. El único principio válido es la vida:

No hay que respetar nada, no hay que aceptar tradiciones que tanto pesan y entristecen. Hay que olvidar para siempre los nombres de los

teólogos, de los poetas, de todos los filósofos, de todos los apóstoles, de todos los mixtificadores que nos han entristecido la vida sometién-dola a una moral absurda. Tenemos que inmoralizarnos. El tiempo de la escuela ha pasado ya; ahora hay que vivir (*Ibid.*; citado también por Ortega [II, 86-87]).

Solo cabe entonces someterse al imperativo darwinista de la lucha por la existencia: “No creo que haya nada tan hermosamente expresado como esta teoría de Darwin a la que denominó él, con una brutalidad shakesperiana, *struggle for life*; lucha por la vida” (*Ibid.*; citado también por Ortega [II, 86]). En *Camino de perfección*, Fernando Ossorio también llega a la misma conclusión darwiniana. La apuesta por la vida no deja lugar ni a la contemplación, ni a la reflexión: “¡Qué bárbara lucha por la vida! ¿Pero para qué pensar en ella? Si la muerte es depósito, fuente manantial de vida, ¿a qué lamentar la existencia de la muerte? No, no hay que lamentar nada. Vivir y vivir... esa es la cuestión”.<sup>17</sup>

La cultura auténtica ha de proporcionar también felicidad a los individuos: “Una cultura contra la cual puede lanzarse el gran argumento *ad hominem* de que no nos hace felices es una cultura incompleta” (II, 89). Según Ortega, la tradición heredada del siglo XIX olvidó que “la felicidad es una dimensión de la cultura”. Era una cultura enferma y decadente que solo era capaz de percibir lo distante (“cultura prósbita”), sin prestar atención a lo inmediato y circunstante de la vida.

*LA NEGACIÓN COMO SENSIBILIDAD.* La novela de Baroja *El árbol de la ciencia* aparece en 1911, tres años antes de MQ. En la relación manuscrita del inicial proyecto de las meditaciones, la de ‘Pío Baroja: anatomía del alma dispersa’ ocupaba el primer lugar. De hecho, el artículo ‘Un libro de Pío Baroja’ (1912) sobre *El árbol de la ciencia* cuenta con párrafos idénticos a los que aparecen en ‘Anatomía de un alma dispersa’.

“Había en él algo de precursor”. Como recuerda Ortega, con estas palabras concluye Baroja su novela. Pero, precursor ¿de qué? ¿Hacia dónde se dirige Andrés Hurtado? ¿Qué buscaba realmente? En *El árbol de la ciencia* escribe Baroja: “La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable”. Andrés Hurtado, su protagonista, es un inadaptado al medio, que continuamente se encuentra en actitud de búsqueda, tratando de encontrar un lugar en el mundo donde poder ser fiel a sí mismo. Su falta de felicidad es consecuencia del desajuste que existe entre su ser potencial y su ser actual, entre la posibilidad y la realidad. No consigue actualizar, ejecutar, las capacidades que posee.

<sup>13</sup> P. BAROJA, *Memorias de un hombre de acción. Con la pluma y con el sable* (Crónica de 1820 a 1823), OC, tomo III, p. 423.

<sup>14</sup> P. BAROJA, *El árbol de la ciencia*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 132. A partir de ahora, AC más número de página.

<sup>15</sup> P. BAROJA, *El tablado de Arlequín*, OC, tomo V, p. 27. Citado también por Ortega (II, 86).

<sup>16</sup> P. BAROJA, *Aurora roja*, Caro Raggio, Madrid, 1972, p. 309.

<sup>17</sup> P. BAROJA, *Camino de perfección*, Caro Raggio, Madrid, 1998, p. 281. En numerosos pasajes de la obra de Pío Baroja encontramos opiniones similares en boca de sus protagonistas. Así, por ejemplo, en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), su protagonista se dice a sí mismo: “¿Qué van a hacer el débil, el impotente -pensaba él- en una sociedad complicada como la que se presenta; en una sociedad basada en la lucha por la vida, no una lucha brutal de sangre, pero no por ser intelectual menos terrible?”. Espasa-Calpe, Madrid, 1999, p. 129.

Andrés Hurtado se siente perdido y desorientado ante la imposibilidad de encontrar un sentido que le permita determinar un proyecto de vida al cual atenerse: “Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz, adonde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da?” (AC, 126). De ahí que la vida de Hurtado transcurre en permanente estado de búsqueda, pero no sabiendo en ningún momento el lugar hacia el cual dirigir su existencia. Es una búsqueda ciega. Para Ortega, Hurtado experimenta una sensación de extrañamiento al saberse diferente de la “España circundante”:

Andrés Hurtado siente su incompatibilidad con la vida que le rodea, con la vida nacional entera: se siente otro que esa España circundante. Él y sus conciudadanos normales se sienten irreductiblemente extraños, o como los griegos decían de aquellos, se sienten mutuamente bárbaros. Hablan en ellos dioses distintos (IX, 491).

Andrés Hurtado se limita a ser testigo de su propia vida, espectador de una vida deseada pero negada por el medio nihilista. Por eso toma finalmente la determinación del suicidio. La vida de Andrés Hurtado oscila entre dos principios: “[V]ida y verdad, voluntad e inteligencia”. Ellos orientan dos modelos de vida:

Filósofos y biófilos... Los unos, la mayoría literatos, ponen su optimismo en la vida, en la brutalidad de los instintos, y cantan la vida cruel, canalla, infame, la vida sin finalidad, sin objeto, sin principios y sin moral, como una pantera en medio de la selva. Los otros ponen el optimismo en la misma ciencia (AC, 135).

Hay siempre un conflicto entre ambos extremos: “[P]redominio de la inteligencia o predominio de la voluntad” (AC, 136). Esta dualidad barojiana reproduce, como es sabido, el núcleo esencial del pensamiento de Schopenhauer contenido en *El mundo como voluntad y representación*. Para el tío de Andrés Hurtado, Iturriz, su interlocutor en estas discusiones filosóficas, el conflicto existencial reproduce la elección entre el árbol de la ciencia y el árbol de la vida:

Kant pide por misericordia que esa gruesa rama del árbol de la vida que se llama libertad, responsabilidad, derecho, descansa junto a las ramas del árbol de la ciencia para dar perspectivas a la mirada del hombre. Schopenhauer, más austero, más probo en su pensamiento, aparta esa rama, y la vida aparece como una cosa oscu-

ra y ciega, potente y jugosa, sin justicia, sin bondad, sin fin; una corriente llevada por una fuerza X, que él llama voluntad y que, de cuando en cuando en medio de la materia organizada, produce un fenómeno secundario, una fosforescencia cerebral, un reflejo, que es la inteligencia. Ya se ve claro en estos dos principios: vida y verdad, voluntad e inteligencia (AC, 135)

Esta disyuntiva excluyente entre *filósofos* y *biófilos*, entre razón y vida, reflexión y voluntad es consecuencia de la crisis existencial que atraviesa no solo Baroja, sino también Unamuno y Azorín. La oscuridad schopenhaueriana termina por eclipsar la luminosidad kantiana. En todos ellos acaba triunfando, imponiéndose, la *voluntad* existencialista e irracional frente a la *inteligencia* científica y metódica.

Ortega no acepta esa condición nihilista que comparte la generación que le precede; de ahí que la regeneración cultural del país solo puede llevarse a cabo superando ese horizonte nihilista, estático y contemplativo, y proponiendo, para ello, una cultura de la integración. Por eso Ortega concibe las meditaciones como un trasfondo reactivo sugerido por sus lecturas barojianas y azorinianas. Las notas preparatorias del proyecto de las meditaciones evidencian claramente su propósito constructivo y, a la vez, su contraste con la “tesitura” nihilista en la que vive y piensa la generación anterior: “Ensayos de salvación. / Estos son ensayos de una rebeldía constructora”.<sup>18</sup>

Efectivamente, carecen ellos de un impulso constructor, pero la enseñanza fundamental que dichos literatos están mostrándole al joven intelectual es la lección del inconformismo, el aprendizaje de la rebeldía como condición necesaria, pero no suficiente, para cualquier proyecto de transformación social y cultural.

En este sentido, la figura de Hurtado aparece como símbolo de esa escisión existencial-intelectual que Ortega pretende reconciliar. La existencia de Hurtado es un reflejo de la dualidad metafísica entre voluntad y representación que articula el pensamiento de Schopenhauer. La vida de este joven estudiante de medicina se decanta desde muy pronto por la ciencia y el pensamiento, que busca en la lectura de Kant y de Schopenhauer.<sup>19</sup>

Tras comprobar su fracaso, Andrés Hurtado, al igual que Antonio Azorín, comprende que su existencia solo puede tener lugar en un estado de serenidad y ataraxia, negando la voluntad y refugiándose en un ensimismamiento escéptico (AC, 241). El extrañamiento y distanciamiento experimentado por Hurtado respecto al medio en el que vive hace que se le convierta todo en una “isla desierta y él mismo en Robinson” (IX, 497). Hurtado se transforma así en un “hombre cavernario” y solitario que retorna a la naturaleza tras haber

18 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Sobre Cervantes y *El Quijote* desde *El Escorial* (Notas de trabajo)’, *Revista de Occidente*, nº 156, mayo de 1994, p. 36.

19 Sobre la influencia de Schopenhauer en Baroja, véase I. Fox, ‘Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*’, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Espasa Calpe, Madrid, 1988. El propio Pío Baroja reconocería en sus memorias que “los dos libros que he leído bastante bien y han influido profundamente en mí han sido *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, y la *Introducción al estudio de la medicina experimental*, de Claudio Bernard”, *La intuición y el estilo*, OC, tomo II, p. 376.

*Andrés Hurtado muestra indicios de “una nueva manera de pensar”, que, sin embargo, no coincide con el mundo en el que le ha tocado vivir*

fracasado en su intento de hacerse un lugar en la sociedad. De ahí que Ortega llegase a calificar *El árbol de la ciencia* de *robinsonada*.

La novela refleja la atmósfera cultural española en torno a 1890, que califica de “pragmatismo viejo” o utilitarismo, en la que un individuo de “temperamento delicado, sensible, y con exigencias ideológicas” (IX, 482) se ve sometido a un medio adverso que le impide poder desarrollar sus inquietudes y preocupaciones filosóficas. Sin embargo, cree Ortega que no consigue suscitar en su novela la relación entre el individuo y el medio: “Baroja no consigue sugerirnos esa relación biológica, generadora, entre el medio y el individuo. En este libro, como en los demás, medio e individuo se son extrínsecos” (MQ, 125). Pues, aunque Baroja describe el medio, no consigue generar la interacción entre el individuo y su entorno. La severa crítica del filósofo, en este punto, llega a poner en cuestión la condición de novelista de su autor: “Ya veremos que Baroja no ha conseguido en ninguno de sus libros la aspiración esencial del arte novelesco: suscitar en torno a unas figuras el medio de que espiritualmente viven, en que se personalizan. Si esto es así no tendré otra salida que aceptar como consecuencia la lamentable exclusión de Baroja entre los novelistas” (MQ, 135).

Andrés Hurtado muestra indicios de “una nueva manera de pensar”, que, sin embargo, no coincide con el mundo en el que le ha tocado vivir. Este nuevo pensamiento y sensibilidad, del que Hurtado es precursor, no llega a cristalizar del todo: “No llega a pensar nuevos pensamientos, simplemente los balbucea” (IX, 491). La obra de Baroja es para Ortega un “balbuceo ideológico y estético”. Hay atisbos de una nueva sensibilidad en la novela barojiana, pero no encontramos un desarrollo completo y coherente. De ahí la conclusión que extrae Ortega sobre el protagonista barojiano: “Hace falta no solo haber sido primero un héroe capaz de la negación trágica, sino ser después un robusto afirmador, un poderoso artífice, un constructor” (IX, 496).

Lo mismo sucede con el resto de escritores “que comenzaron a publicar en 1898”, a los cuales Ortega también considera precursores: Unamuno, Benavente, Valle-Inclán, Maeztu, Martínez Ruiz, Baroja, etc. “Fue una irrupción insospechada de bárbaros interiores” que surgieron de la “mitología nacional” heredada de la España de la Restauración a la que se oponían y criticaban en sus obras.

No obstante, se trataba de una crítica negativa sin referentes positivos ni constructivos: “Su comunidad fue negativa. Eran no-conformistas. Converían heterogéneos en la inaceptación de la España constituida: historia, arte, ética, política” (IX, 494).

Con este grupo de escritores se manifiestan las primeras señales de ruptura con el mundo en el que viven. Esta situación de crisis la perciben “como una dualidad, como una escisión, como una inquietud, como un desgarramiento” (IX, 495). Ausentes de reconocimiento, se encuentran en un estado de extrañamiento ante el mundo. Se sienten solos, “sin cosas, sin mundo”, sin una circunstancia auténtica con la cual poder interactuar. No sienten como propia la circunstancia que les rodea:

Decía yo que el estado coincidente de espíritu en los hombres de 1900 era negativo. De entonces acá y aun entonces había en muchos de ellos, cada cual dentro de lo suyo, elementos constructivos que se han desenvuelto después. Pero lo característico del momento era la sensibilidad negativa, la negación como sensibilidad. Pues bien, Baroja es solo esto, puramente esto (IX, 497).

Para Ortega, el novelista y, en general, el artista, han de hacerse cargo de sus circunstancias, pero manteniendo siempre un distanciamiento, pues de lo contrario acaba disolviéndose en el medio. La génesis artística se da, según el filósofo, entre el genuino *yo-artista* y el *yo-no artista*: este último vive preso de su época (“Época es lo que nos rodea y envuelve: la *circum-stantia*” [MQ, 131]),<sup>20</sup> mientras que el primero aspira a trascender su época, a ir más allá de su circunstancia, a forjarse su propio paisaje estético. Si el *yo-no artista* vive preso de su propia circunstancia epocal, el auténtico *yo-artista* hace brotar desde esa misma circunstancia un paisaje autónomo dotado de una “eterna actualidad”: “El artista tiene que trascender de su época. La obra genial se caracteriza porque nacida de unas circunstancias las anula, las rebosa ... La poesía arranca de entre lo circunstancial una circunstancia y la dota de eterna actualidad”. (MQ, 132)

*Lo circunstancial* significa la condición relativa, particular, contingente, fragmentaria, que atraviesa la vida cotidiana. El arte arranca de entre lo circunstancial una perspectiva singular para salvarla desde la sensibilidad y el concepto. Eternizar lo perecedero supone, por tanto, captar el sustrato lógico y erótico de la circunstancialidad vital. El paisaje es una circunstancia salvada, al trascender lo meramente circunstancial. Solo así es posible dotarla de eterna actualidad.

Por eso Ortega insiste tanto en el análisis de la figura de Andrés Hurtado, pues en él ve concentrada el ideal estético de su autor y sus contradic-

<sup>20</sup> Para Ortega el *yo-no artista* se refiere al “yo-época, compuesto de ideas recibidas, ambientes”, el cual es sinónimo del “yo-ideológico” (MQ, 133).

ciones. “No ha podido prepararse para la lucha contra el medio; por otra parte, no puede pervivir en el medio porque su esencia consiste precisamente en la negación de este. El medio lo reabsorbe, lo aniquila” (MQ, 138). Esta *aniquilación* del personaje en el medio arrastra tras de sí a Baroja como artista: “No se ha formado la barricada de una ideología nueva y no puede crearse un ámbito propio, dentro de la inercia de la época, para que su inspiración se expanda. Enemigo del ambiente contemporáneo tiene que alimentarse de él. La musa queda envenenada” (*Ibid.*).

Ello explicaría el triunfo en Baroja del *hombre-circunstancia* sobre el hombre que aspira a superar las circunstancias, imposibilitando su conversión en un auténtico *yo-artista*, el cual es el único capaz de generar un paisaje estético propio:

Quando Baroja se sienta a escribir colaboran dos hombres. El uno es todo aspiración a dinamismo y vida heroica: el otro quiere decididamente escribir una novela. Aquel posee una intuición nueva y se propone aumentar el mundo; este repite el gesto literario que ha recibido de la época y es un esforzado del concepto novela. Pocas veces aparece tan claro el naufragio de una inspiración en una ideología que es anacrónica con respecto a ella (*Ibid.*).

Acontece un naufragio en su narrativa porque el heroísmo y dinamismo al que aspira quedan presos finalmente de un concepto de novela todavía subordinado a la época y el ambiente. Por eso, como ha señalado Inman Fox, el naufragio que Ortega atribuye a la inspiración de Baroja tal vez se deba a que no surge de una inquietud de naturaleza estética sino ética.<sup>21</sup> La presencia constante del *yo-ideológico* resta autonomía estética a una obra novelística que termina arrinconando al *yo-artista* y que ha de aspirar a transformar la *circunstancia* epocal en auténtico *paisaje* estético. Algo que, según Ortega, es lo propio del genio, como Cervantes o Goethe: “Goethe, toda obra grande es obra de circunstancia: pero esto es lo genuino de la obra genial, que anula la circunstancia”.<sup>22</sup>

Ese anular la circunstancia significa desprenderse de su carga epocal, conyuntural, para alcanzar una metamorfosis paisajística, cuya plenitud y autonomía estética posibilite al lector gozar de su permanente actualidad en tanto que clásico. Arranca de la circunstancia un instante de plenitud que se hace permanente en el espacio y en el tiempo. Todo cuanto precisa el poeta para su creación está ya contenido en la realidad:

Lo que a uno le convierte en poeta es el hecho de sentir vivamente las circunstancias que lo rodean y su capacidad de expresarlas... Un

caso concreto solo se volverá universal y poético cuando lo trate el *poeta*. Todas mis composiciones líricas son poemas de circunstancias que han sido inspirados por la realidad y que encuentran su fondo y su base en ella. A mí los poemas sacados del aire no me dicen nada.<sup>23</sup>

A la realidad no “le falta interés poético”. Es en la captación y expresión de la vivencia particular de las circunstancias donde “palpita la vida del arte”. La poesía anula la circunstancia, haciéndola suya, trascendiéndola. Solo así es posible salvar la circunstancia, eternizándola, dotándola de una actualidad permanente. Solo así la circunstancia deviene paisaje. De ahí que la obra clásica sea aquella que se muestra como espejo en el que el pasado se hace presente y donde, también, la palabra del otro ilumina la palabra propia.

El juicio de valor que emite el filósofo sobre Pío Baroja resulta, como se ha visto, ambivalente: de un lado reconoce en él indicios de una nueva sensibilidad capaz de iluminar la desorientación de la sociedad española de principios de siglo a través de sus protagonistas novelescos; de otro lado, esa crítica le resulta insuficiente al no saber desplegar una visión creadora del paisaje, una *modi res considerandi* destinada a la construcción de un nuevo paisaje cultural.

Pío Baroja responde a esa crisis nihilista optando por la acción, por ese vivir *fuera de sí*, en continua *alteración* de sí mismo que contrasta con la pura interioridad en la que viven los personajes azorinianos. Y aunque valora Ortega el esfuerzo de Baroja por criticar y denunciar el erial cultural de la España finisecular, no logra, a su modo de ver, distanciarse ideológicamente de ese medio decadente. Esa ausencia de distanciamiento tiene, a diferencia de Azorín, consecuencias nefastas para su concepción estética de la novela. La contradicción *barojiana* le resultaba insuperable, arruinando su condición de novelista. La intención estética termina frustrada. El *hombre-circunstancia* acaba apoderándose del entorno ideológico y estético de sus obras. Por eso la dialéctica del *yo* y de la *circunstancia* se ve quebrada en uno de sus extremos, reduciéndose todo a circunstancia. En la meditación embrionaria de MQ, Ortega deja muy claro lo que *yo* significa: “Yo, es decir, un ensayo de aumentar la realidad” (MQ, 138): trascender los límites que impone la circunstancia, creando nuevos paisajes.

A la luz de la interpretación aquí trazada, el significado de MQ cobra una nueva dimensión porque el supuesto carácter ontológico atribuido a la relación *yo-circunstancia* se revela realmente como una *dualidad cultural y estética* originada al hilo del análisis crítico de la novelística barojiana.

21 I. FOX, ‘Ortega y la cultura española (1910-1914): Vieja y nueva manera de mirar las cosas’ *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, p. 389.

22 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Sobre Cervantes y El Quijote...’, p. 51.

23 J.-P. ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe*, p. 188 y pp. 55-56.

# Normas de estilo y publicación

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

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

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

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

3. Todos los textos se enviarán por correo electrónico a [info@latorredelvirrey.es](mailto:info@latorredelvirrey.es), e incluirán un título en inglés y castellano, un resumen de su contenido (de 5 a 10 líneas) en inglés y castellano, una serie de palabras clave (no más de cinco, también en inglés y castellano) y una breve nota curricular. Se recomienda una extensión máxima de 30.000 caracteres (con espacios) para los envíos.

El texto, como documento de WORD, con interlineado sencillo, se presentará con letra de tamaño 13, de tamaño 11 para las citas y notas a pie de página, sin separación entre los párrafos, sangrados en la primera

línea a menos que contenga numeración o epígrafes, escritos en versales. La fuente para alfabeto latino es Times New Roman. Los pasajes omitidos en las citas se indican solo con puntos suspensivos (sin paréntesis ni corchetes). Las citas que tengan más de cinco líneas, irán en párrafo aparte sangrado, de letra 11 y sin sangría en la primera línea. Los números de las notas en superíndice se colocan después de la puntuación. Se usan siempre las rayas largas. El estilo de la fuente es siempre normal (sin negrita); ha de reservarse la cursiva para los conceptos, extranjerismos y títulos de obras (véase el modelo de cita). Las citas incluidas en el cuerpo de texto irán entrecomilladas (con comillas dobles o “inglesas”). Las notas a pie de página serán numeradas correlativamente. Las referencias correlativas a una misma obra de un autor se marcará como “*Ibid.*” más número de página. La manera de citar será la siguiente:

- Para los libros: E. W. SAID, *Representaciones del intelectual*, trad. de I. Arias, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 29-30.
- Para las ediciones: *Rethinking CLR James* (G. FARRED, ED.), Blackwell, Cambridge (Mass.) & Oxford, 1996.
- Para las obras conjuntas: G. DELEUZE/F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
- Para los artículos: CLR JAMES, ‘Dialectical Materialism and the Fate of Humanity’, *Spheres of Existence*, Allison & Busby, London, 1980. Las comillas del título de los artículos son las inglesas.
- La bibliografía adicional incluirá solo las referencias no mencionadas ya en las notas a pie de página.

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

5. *La Torre del Virrey* se reserva el derecho a publicar los trabajos recibidos según la revisión ciega y por pares y se pondrá en contacto con los autores lo antes posible.

## AVANCE DEL NÚMERO 12, 2012/2

STANLEY CAVELL, *Thoreau piensa en lagunas, Heidegger en ríos*

ROBERT B. PIPPIN, *Agencia y destino en La dama de Shangái de Orson Welles*

M. D. YAFFE, *¿Qué significa popularizar la filosofía? El Fedón de Mendelssohn*

TILL KINZEL, *Lessing y la Ilustración inglesa*

FRANCISCO JOSÉ MARTÍN, *La apropiación mediadora de la cultura española: Pedro Laín Entralgo y la devolución moral de la Victoria*

JUAN DIEGO GONZÁLEZ SANZ, *Puntales para el estudio de la antropología del creer de Michel de Certeau*

EL ESTILO DEL DESEO

A J.L.B.

*El estilo del deseo es la eternidad,  
proclamó el maestro.*

*“Pero el deseo de la eternidad  
es el tiempo”, rebatió su yo plural  
en el silencio de la biblioteca.*

VICENTE CERVERA SALINAS



AJUNTAMENT DE L'ELIANA

[www.latorredelvirrey.es](http://www.latorredelvirrey.es)  
[www.estudiosculturales.es](http://www.estudiosculturales.es)  
PVP 9 €

