

La clínica robada

JANET MALCOLM

‘La clínica robada’ se publicó en *The New Yorker* en 1987 y dio título, en 1992, a una selección de escritos de Janet Malcolm: *The Purloined Clinic*. Además de sus colaboraciones periódicas, Malcolm había publicado para entonces un ensayo sobre fotografía (*Diana & Nikkon*, 1980) y dos libros que habían levantado una considerable polémica e incluso un litigio judicial: *Psicoanálisis: la profesión imposible* (1981) y *En los Archivos de Freud* (1984). En su siguiente libro, *El periodista y el asesino* (1990), Malcolm ajustaría las cuentas con lo que Matthew Arnold llamó una vez “el estilo corintio de nuestra época”, un estilo que Malcolm no disociaba del todo de la crítica literaria más avanzada, como pone de relieve en su comentario a Michael Fried, objeto de ‘La clínica robada’ que ahora traducimos. “En una obra que no sea de ficción —escribiría en *La mujer en silencio*, su conmovedor relato de la relación entre Sylvia Plath y Ted Hughes— casi nunca sabemos lo que ha pasado de verdad”. Ni la biografía, ni el informe psicoanalítico, ni la deconstrucción ni, por supuesto, el periodismo escapan a ese veredicto dictado por la escrupulosidad de una escritora demasiado comprometida con las cosas y con las reacciones al poder de evocación de la realidad. “Todos los análisis terminan mal”. En cierto modo es así porque la transferencia, como la crítica, corre el peligro de la singularidad. Evitar la “teatralidad” a la que Fried aludía es más sencillo, en última instancia, que fijarse en un solo lector. *En los Archivos de Freud* es, sobre todo, un documento de la unilateralidad de cualquier tipo de escritura, algo que Malcolm exploraría en su obra maestra, *Leyendo a Chéjov* (2001), donde la incompreensión, la humildad epistemológica, la reticencia o la ocultación características del autor ruso discurren en paralelo a la voluntad de Malcolm de no apartarse de su texto. En 2007 se publicó *Dos vidas*, donde Malcolm narra la relación entre Gertrude Stein y Alice B. Toklas. Agradecemos a la autora su permiso para traducir ‘La clínica robada’.

Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane (Realismo, escritura, desfiguración: sobre Thomas Eakins y Stephen Crane) de Michael Fried¹ empieza con una tranquila fascinación, como una novela del siglo XIX que dispone en su primer párrafo que un carruaje con una dama oculta tras un velo y una acompañante de más edad ha llegado a la ciudad de N***. Fried escribe: “Cuando Thomas Eakins, en marzo o a principios de abril de 1875, empezó a trabajar en *The Gross Clinic* (*La clínica de Gross*) tenía treinta años y había alcanzado una posición en el inicio de su carrera en la que, por primera vez, estaba preparado para pintar con un horizonte artístico e intelectual más amplio”, y luego registra los problemas que ese cuadro —considerado en la actualidad una de las obras maestras del arte realista americano— suscitó entre los jurados de exhibición y los críticos de la época a causa de su inquietante motivo: la operación del fémur de un hombre en un momento especialmente cruento. Luego, Fried cita los escritos de historia del arte —sobre todo los de Lloyd Goodrich y Elizabeth Johns— que muestran la influencia en *La clínica de Gross* de Eakins de su experiencia en las salas de disección y en los quirófanos cuando era estudiante de arte, así como de obras artísticas anteriores, como *La lección de anatomía del doctor Nicolas Tulp* de Rembrandt y *La lección de anatomía del doctor Velpeau* de F. N. A. Feyen-Perrin. De repente, suena un disparo. Un brioso extran-

jero a caballo galopa hasta el carruaje y, mientras sus cómplices armados apuntan a la cabeza del cochero y de la acompañante de más edad, saca a la mujer cubierta con el velo del carruaje (sin que proteste demasiado en serio) y se aleja con ella a horcajadas sobre su silla. De ese modo Fried llega a la escena de su libro y pasa a arrebatar *La clínica de Gross* de manos de sus torpes comentaristas previos, cuyo discurso, “insípidamente normalizador”, como Fried lo llama desdeñosamente, no ha logrado “captar [el cuadro] con la energía imaginativa y la complejidad deliberada que despliega hacia nosotros”. La propia energía imaginativa y complejidad deliberada de Fried es de proporciones tan vastas, podríamos decir, incluso, monstruosas, que la obra de Eakins se encoge positivamente ante el asalto de tantas ideas, casi amenazadoramente fantásticas e intrincadas. La extraña tesis de Fried es que el arte de Eakins es un ejemplo especialmente relevante e ilustre de la lucha entre dos modos de representación —el “pictórico” y el “gráfico”— que dividen ineluctablemente el propósito de la pintura, y que *La clínica de Gross* es una alegoría (inconsciente) de esa lucha, y conforme Fried desarrolla la tesis empezamos a preguntarnos si su libro no será, en sí mismo, una alegoría (consciente) del propósito de la crítica. Cuando llegamos a la segunda parte del libro, dedicada a Stephen Crane, en la que Fried atribuye las peculiaridades del estilo de la prosa “impresionista” de Crane a la sensibilidad preternatural de Crane a la materialidad de la escritura

¹ MICHAEL FRIED, *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1987.

—a la vista de las letras de tinta reales sobre la página—, e interpreta las recurrentes imágenes en Crane de rostros de muertos desfigurados y en contorsión o de hombres inconscientes como (de nuevo inadvertidamente) alegorizaciones del acto “penosísimo” de la inscripción, la sospecha se convierte en certeza.

La clínica de Gross es una obra abigarrada, dramáticamente horrenda, emplazada en un anfiteatro de operaciones del siglo XIX, que muestra a media distancia al cirujano Samuel D. Gross, con el bisturí en la mano, en una pausa contemplativa, mientras los ayudantes practican una incisión profunda y cruenta, de la que los dedos de la mano derecha de Gross aún muestran la sangre resplandeciente. Uno de los ayudantes sondea la herida con un instrumento largo y delgado, mientras otros dos mantienen abierta la herida con fórceps de metal; un cuarto ayudante sostiene las piernas del paciente y un quinto aplica una gasa empapada de clorofórmulo al rostro del paciente. Gross viste una oscura levita de trabajo, chaleco y corbatín, como los ayudantes y también los estudiantes, que forman una sombría audiencia en el trasfondo de una empinada galería de asientos, cuyo lóbrego decoro ilumina llamativamente la mano brillantemente manchada de sangre que sostiene el sangriento bisturí. Detrás de Gross, otro ayudante está sentado a una mesa registrando los pasos seguidos y, a la derecha de Gross, hay una figura de mujer vestida de negro, estremecida de horror, con las manos delante de los ojos, en una especie de mimesis anticipatoria de los sentimientos que el cuadro inspirará en el espectador.

La crítica tradicional ha atribuido el poder del cuadro a su “realismo incondicional”, a la voluntad de Eakins de pintar las cosas como son, por brutales y desagradables que sean, sacrificando, incluso, la armonía y luminosidad de la composición. (Al ver por primera vez la obra, por ejemplo, es difícil distinguir la posición del cuerpo del paciente en la mesa de operaciones o darse cuenta de un par de manos que sostienen los fórceps y que pertenecen a un ayudante sentado detrás de Gross y casi completamente oscurecido por él.) Fried desafía el presupuesto subyacente a la crítica: asumir una escena original de la que el cuadro sería una transcripción obstinadamente fiel. Argumenta que la única prueba de la existencia de esa escena es la propia pintura, que da la *impresión* de rendir cuentas de una realidad impuesta al pintor, aunque, de hecho, es algo que el pintor escoge pintar de una manera determinada. Además, escribe, “los rasgos de *La clínica de Gross* que estamos examinando [la extraña disposición del cuerpo del paciente, el eclipse del ayudante que sostiene los fórceps y otros ‘ultrajes a la vista’ del cuadro] son, de distintos modos, manifiestamente tan excesivos y provocadores que el argumento tradicional

de la realidad parece particularmente impropio al respecto”. Que Fried se detenga en este punto, su insistencia en que el cuadro es responsabilidad exclusiva del pintor sin que nada fuera de la imaginación del pintor lo respalde en modo alguno, es algo crucialmente relevante para su propósito (que lleva defendiendo desde mediados de los sesenta como escritor sobre arte contemporáneo y como historiador del arte) de la crítica practicada como una forma de escritura imaginativa y como un ejercicio de exceso y provocación.

En su anterior libro, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (*Absorción y teatralidad: pintura y espectador en la época de Diderot*, 1980), Fried escribió un desiderátum de la crítica de arte francesa del siglo XVIII (articulada, sobre todo, por Diderot): que los cuadros debían erigir una especie de muro entre ellos mismos y sus espectadores, como los actores de una obra erigen un muro entre ellos mismos y su público para que parezca que se han olvidado por completo de él. Fried aporta ejemplo tras ejemplo de pinturas históricas y de género, cuyos personajes están tan intensamente absortos entre sí y en lo que están haciendo que mantienen “la suprema ficción” de que el espectador no existe. El tema de la relación del arte con el espectador ya estaba presente para Fried en la crítica de arte contemporáneo que escribía en los sesenta, especialmente en su ensayo ‘Art and Objecthood’ (‘Arte y objetualidad’), en el que (como resume en su introducción a *Absorption and Theatricality*), “sostenía que muchas obras en apariencia difíciles y avanzadas, aunque en realidad contemporizadoras y mediocres, trataban de establecer lo que he llamado una relación teatral con el espectador, mientras que las mejores obras recientes —las pinturas de Louis, Noland, Olitski y Stella, y las esculturas de Smith y Caro— eran, en esencia, *antiteatrales*, es decir, trataban al espectador como si no estuviera ahí”. El valor de la antiteatralidad que Fried ensalza (adviértase el nexo de “contemporizadoras” y “mediocres”, como si una cosa llevara inevitablemente a la otra) es, por supuesto, un valor humano fundamental. Acariciamos la idea de hacer las cosas por sí mismas en lugar de hacerlas para mostrarlas; los ideales de sinceridad, autenticidad, espontaneidad derivan de la propensión a evitar lo teatral. La imagen paradigmática de lo teatral es la del niño que lloriquea mientras se tapa con los dedos los ojos, presumiblemente llenos de lágrimas, para ver si le observan y el efecto que causa en el espectador. Más bien ésa es la imagen paradigmática del artificio insuficiente: igual que los niños avispadados ganan confianza en sus poderes de manipulación y perfeccionan su actuación, los artistas plantean las estrategias necesarias para oscurecer la hipocresía fundamental que yace en el corazón de su tarea y fortalecer la ilusión de que

el arte es tan natural e involuntario como respirar, en lugar de ser algo elaborado y deliberado como hacer trampas en las cartas.

En *Realism, Writing, Disfiguration*, justo por debajo de la superficie de la narración propiamente dicha, que tiene que ver con el carácter conflictivo de la pintura de Eakins y la escritura de Crane, yace otra narración que tiene que ver con la relación del crítico con el lector. A la vista de ello, parecería imposible para un crítico establecer la distancia entre sí mismo y el lector que los novelistas y poetas establecen simplemente cuando siguen las convenciones de sus géneros. (La convención novelística del diálogo, por ejemplo, pone al lector en la situación de quien oye una conversación.) Puesto que la función del crítico es persuadir, ¿cómo puede fingir que no hay nadie a quien persuadir? ¿No es la crítica inherente e inevitablemente teatral? ¿No le recuerda el crítico al público, como el actor sobre el escenario cuando la función ha terminado —con el gesto más ostensiblemente teatral—, que sólo era una función? El logro extraordinario de Fried en *Realism, Writing, Disfiguration* es mostrar que el mejor tipo de crítica, como el mejor tipo de pintura, escultura y literatura, trasciende su teatralidad y crea (como Fried escribe en *Absorption and Theatricality* a propósito de un cuadro de Joseph-Marie Vien) “una lúcida y hermética estructura de relaciones absorbentes..., un sistema cerrado que, en efecto, sella [su] espacio o mundo”. En la obra de ciertos pintores sutiles, como Eakins, y escritores sutiles, como Crane, y críticos sutiles, como Fried, los contornos de la lucha por mantener la suprema ficción son más visibles que en la de otros —forman parte de la rúbrica de la obra—, y plantean así el caso anormal instructivo del que puede deducirse la estructura del caso normal. Al escribir sobre la luz que la psicosis arroja sobre procesos mentales normales, Freud ofrece la analogía de un cristal roto que se ha fracturado a lo largo de las líneas de falla que revelan la estructura básica del cristal. De una manera similar, Fried usa lo que parecen ser faltas de su carácter para esclarecer el carácter de la tarea crítica. Se presenta como una persona de ilimitada presunción y arrogancia: la primera persona abunda en este libro más que en ninguna otra obra de crítica publicada hasta ahora. A cada paso, Fried se introduce en el discurso:

Para reforzar mi ejemplo, aduciré en este contexto un cuadro que Eakins parece haber comenzado...

Diré algo más sobre este recurso después...

Aún no he dicho nada sobre la precisa articulación de escritura y pintura en *La clínica de Gross*, pero antes de abordar ese aspecto directamente, quiero acercarme por etapas...

El logro extraordinario de Fried en Realism, Writing, Disfiguration es mostrar que el mejor tipo de crítica, como el mejor tipo de pintura, escultura y literatura, trasciende su teatralidad

Tengo mucho más que decir sobre la relación entre horizontalidad y verticalidad en el arte de Eakins antes de...

Esto no es crucial para mi argumentación, pero merece la pena mencionarlo...

En esta disyuntiva, querría retomar algunas dificultades que apenas había rozado...

Plantearé en seguida que tal vez su rechazo no sea tan inequívoco como esto implica...

Argumentaré después en este ensayo que las imágenes de serpientes y fuego que aparecen frecuentemente en los textos de Crane pertenecen esencialmente a metáforas de la escritura...

Pero espero haber dicho lo suficiente para poder dar el siguiente paso en mi argumentación...

Esto me lleva, leyendo hacia atrás, por así decirlo, a encontrar otro emblema del desinterés...

Hay tantas cosas parecidas a éstas en el libro que rápidamente nos damos cuenta de que no puede tratarse de que el autor se delate ingenuamente. Es, por el contrario, una estrategia deliberada: al crear un personaje mayor-que-la-vida, incluso grotesco en cierto modo, para sí mismo, Fried pone de relieve una característica de la crítica que no es tan sencillo captar en ejemplos más “normales” del género, pero que resulta clave para su potencia antiteatral. Es el carácter absorbente, dialógico, de la forma. El diálogo platónico sigue siendo el modelo de la escritura crítica. Aunque el diálogo real se haya abandonado, queda un diálogo implícito entre un maestro-héroe socrático y un grupo de colegas y estudiantes que forman el mundo hermético del texto que el lector tiene en las manos sin ser, él mismo, parte suya. La situación ontológica de la crítica, de hecho, se parece a la de *La clínica de Gross*, con su heroico profesor magistral, dirigiéndose a un público imaginario pintado en la misma estructura más que al público de carne y hueso que está afuera. La sensación de urgencia y seriedad que da la obra de Eakins —su atmósfera de riesgo y tensión: ¿quién sabe si el paciente vivirá o morirá?— discurre en paralelo (casi podríamos decir que paródicamente) a la intensidad y gravedad de Fried conforme lleva a cabo, paso a paso, su operación crítica, y conduce a los colegas y estudiantes de su universo imaginario a un hechizo de tensa atención. Circunstancialmente (sobre todo en las últimas páginas dedicadas a Crane), Fried se parece más al Viejo

Aunque no use nunca el término “deconstrucción”, se cierne sobre su obra como un halo sobre la cabeza de un santo

Marinero aferrado al abrigo del invitado reluciente mientras le cuenta una loca historia que al augusto profesor magistral que dirige dignamente a su público, pero esto, también, es parte de la alegoría de la crítica de Fried, y nos lleva al borde donde la crítica se asoma y nos invita a mirar el abismo de engaño junto al que ha plantado deportivamente su tienda.

Tal vez el rasgo más conspicuo de la persona crítica (según Fried nos invita a contemplarla) — más conspicuo, incluso, que su egoísmo magistral— sea su hiperactividad. El crítico de *Realism, Writing, Disfiguration* no descansa; es como un camarero que corre de mesa en mesa, con tanto que hacer, tantos pedidos por atender, que no es capaz de impedir que la comida se vuelque sobre la mesa, en lugar de respetar el majestuoso protocolo del camarero. Pero el crítico debe refrenarse, y lo hace, porque se trata de eso, eso es la crítica: un proceso, un progreso en el tiempo, no un bati-burrillo de conclusiones. Véase, en el pródigo uso que Fried hace de la primera persona, hasta qué punto le concierne el tiempo:

Plantearé en seguida...
Argumentaré después en este ensayo...
En esta disyuntiva, querría retomar...
Aún no he dicho nada sobre...

Casi cada página del libro de Fried da la sensación de que buena parte de la energía de la crítica se pierde en respaldar lo que el crítico sabe, pero el interlocutor no está preparado para captar. Incluso cuando Fried se refiere a lo que aún no está haciendo, alude oscuramente a las fuerzas contrarias que le empujan hacia las inexorables conclusiones que había rechazado durante tanto tiempo. Por ejemplo (la cursiva es mía):

Me parece que escapa al juego de fuerzas que circunstancialmente *tendremos que trazar...*

Las figuras de Eakins y del paciente que está siendo intervenido... *hacen inevitable* que *La clínica de Gross* sea interpretada, antes o después, en términos freudianos...

Antes de acabar este ensayo, *tendremos que considerar* las implicaciones...

Llegar a Eakins desde aquel primer supuesto ha tenido la virtud de *forzarme* a registrar importantes diferencias...

Aquí es donde la alegoría de Fried asume su aspecto más complejo y paradójico. Pues, por supuesto —como Fried sabe mejor que nadie—, no hay “fuerzas” reales, “inevitabilidades” ni “necesidades” que interfieran en su libertad de acción. Fried no *tiene* que hacer nada de cuanto dice que debe hacer. Esos imperativos son ficciones tan lisas como la ficción del observador inexistente. Fried no está más obligado a hablar de *La clínica de Gross* en términos freudianos que Emma Bovary a acostarse con Rodolphe. En cada caso se ha tomado una decisión, aunque de tal modo y en tal contexto que parezca la única opción posible. Igual que el realismo de Flaubert crea la ilusión de que sus personajes se comportan como debería hacerlo la gente en la vida real, Fried basa sus invenciones críticas en una especie de campo magnético de factualidad positivista, creando así su ilusión de algo evidente por sí mismo que no se puede argumentar. (Junto a docenas de reproducciones en blanco y negro y en color en la parte de Eakins y de multitud de citas en la de Crane, hay casi cuarenta páginas de notas, en las que Fried mantiene una especie de conversación *sotto voce* con colegas y con los estudiantes más avanzados, en cuyos hombros su aplastante erudición descansa de un modo mucho más ligero que sobre los de los estudiantes normales a quienes el cuerpo de texto, más rudo, se dirige.) A la inversa, igual que la estructura necesaria de una novela puede desmoronarse si quitamos uno de sus pilares vulnerables (digamos de coincidencia o improbabilidad), la estructura de una obra de crítica se viene abajo bajo la presión de una lectura agudamente escéptica. Que la estructura de Fried se viene y no se viene abajo —que sus argumentos salvajes y forzados se mantienen como monumentos tambaleantes y ruinosos, pero aún en pie, de la imaginación autónoma— es lo que le da al libro su elevada tensión. Aunque no use nunca el término “deconstrucción”, se cierne sobre su obra como un halo sobre la cabeza de un santo. Las referencias a Jacques Derrida, Paul de Man, Harold Bloom, Neil Hartz y Walter Benn Michaels (entre otros deconstruccionistas), y a motivos principales —*topoi*— de la escritura deconstructiva como “sublime” y “escena de la escritura”, señalan el compromiso de Fried con esta mercancía intelectual francesa, que ha florecido de manera improbable en nuestra pesada tierra nativa como si fuera un asfódelo. Otro tópico importante de la deconstrucción (que Fried no menciona) es ‘La carta robada’ de Edgar Allan Poe, que, desde que Jacques Lacan lo resucitara en los sesenta, ha resplandecido en el firmamento postestructuralista como una especie de estrella polar. Cincuenta y cuatro años antes de que Freud escribiera *La interpretación de los sueños* (y ciento treinta años antes de que Derrida lle-

gara a Yale), Poe había compuesto la alegoría quintaesencial de la terapia psicoanalista y la teoría crítica deconstructiva. Igual que el detective Dupin fue derecho al lugar más obvio y descuidado que el ministro podía haber escogido para el “ocultamiento” de la carta comprometedora, el analista y el deconstruccionista saben que los secretos de la naturaleza humana y de la obra de arte yacen en la superficie y en los márgenes, y que las metáforas de profundidad, excavación, desenterramiento, sondeo, penetración son irrelevantes en su obra. El desprecio de Fried por los comentaristas “normalizadores” de *La clínica de Gross* —su desdeñosa exclamación de que “las técnicas habituales de investigación histórico-artística nos serán de poca utilidad” para desvelar el secreto del cuadro— es como el desprecio de Dupin por los métodos “habituales” de la policía de París, que ha registrado dos veces la casa del ministro con una estúpida minuciosidad, levantando el suelo, escrutando cada agujero de las patas de la mesa, sin encontrar nada. Fried, con la fría perversidad de Dupin, empieza su análisis de *La clínica de Gross* apartando la vista del espejuznante centro del cuadro y dejándola caer sobre la figura marginal de un hombre entre el público, sentado con un cuaderno y un lápiz, el propio Eakins, esbozando y/o tomando notas de la escena que luego pintará. Fried relaciona esa figura sombría con las tres figuras más destacadas del cuadro que llevan instrumentos parecidos al lápiz: el doctor que registra los pasos, el ayudante de cirujano que sondea la herida y el propio Gross, que sostiene el bisturí. Fried alude a otras obras de Eakins en las que el “tema de la escritura” está abierta o encubiertamente presente; nos recuerda que Eakins fue profesor de caligrafía y dibujo antes de convertirse en pintor y que su padre era profesor de escritura y copista de documentos. Con ésas y otras pistas, en las que nadie había reparado hasta ahora, construye su caso de que la energía secreta del arte de Eakins yace en el conflicto inconsciente de Eakins respecto a si escribir, dibujar o pintar, un caso que a los colegas de Fried en la historia del arte, con sus torpes técnicas “habituales”, les llevaría años refutar. En la segunda parte, Fried se separa de un modo semejante de todos los comentarios anteriores sobre Crane, y desarrolla su admirable relato de un escritor para quien el acto de escribir era tan amenazador que escribió sobre guerras y muertes deformantes para expresar su horror ante lo que hacía cuando sostenía una pluma. Una crítica tan radical como ésta es rara, pero sólo cuando la crítica es radical ofrece una oportunidad de ser algo más que un pálido reflejo de la obra de arte sobre la que trata. Al desfigurar la obra de arte casi al límite de volverla irreconocible, Fried nos fuerza a imaginarla de nuevo, lo que no es un logro escaso para un crítico.

BIBLIOGRAFÍA

Diana & Nikon: Essays on the Aesthetic of Photography (1980), Expanded Edition, Aperture, New York, 1997.

Psychoanalysis: The Impossible Profession, Knopf, New York, 1981 (*Psicoanálisis: la profesión imposible*, trad. de A. Luis Bixio, Gedisa, Barcelona, 2004²).

In the Freud Archives (1984). *With an Afterword by the Author*, A New York Review Book, New York, 1997 (*En los Archivos de Freud*, trad. de C. Martínez Muñoz, Alba editorial, Barcelona, 2004).

The Journalist and the Murderer, Vintage Books, New York, 1990 (*El periodista y el asesino*, intrd. de I. Jack, trad. de A. Báez, Gedisa, Barcelona, 2004²).

The Purloined Clinic: Selected Writings (1992), Vintage Books, New York, 1993.

The Silent Woman: Sylvia Plath & Ted Hughes (1994), Vintage Books, New York, 1995 (*La mujer en silencio: la controvertida relación entre Sylvia Plath y Ted Hughes*, trad. de M. Antolín Rato, Gedisa, Barcelona, 2004).

The Crime of Sheila McGough (1999), Granta Books, London, 2006.

Reading Chekhov: A Critical Journey, Random House, New York, 2001 (*Leyendo a Chéjov. Un viaje crítico*, trad. de V. Gallego Ballester, Alba editorial, Barcelona, 2004).

Two Lives: Gertrude and Alice, Yale UP, New Haven, 2007 (*Dos vidas: Gertrude y Alice*, trad. de C. Martínez Muñoz, Lumen, Barcelona, 2009).

TRADUCCIÓN Y COMENTARIO DE
Antonio Lastra



Las dos naturalezas del paisajismo fílmico

Ramón Moreno Cantero

Ramón Moreno Cantero es licenciado en Historia del Arte, diplomado en Cinematografía y profesor de Enseñanza Secundaria. Es especialista en la figura de David Lean, autor de su primera monografía en castellano y de otra específica sobre Doctor Zhivago. Última la lectura de una tesis doctoral dedicada al análisis audiovisual iconográfico.

El cambio climático ha generado un tipo concreto de relato audiovisual, repetido insistentemente a través de los medios de comunicación. Es el último paso en la relación que el Arte ha mantenido con la Naturaleza, desde el paisajismo pictórico al cine de ficción y documental. Debemos estar alerta a las nuevas fórmulas de persuasión que, bajo coartadas ecológicas o antiecológicas, pueden elaborar discursos manipulativos; ya que los sustenta la emoción, demandando sentido crítico y sentido común. El ecologismo se acerca a una ideología que trata de reflejar el dolor ante el paraíso perdido, ante una Naturaleza audiovisual espléndida o que grita su extinción.

The climatic change has generated a concrete type of audio-visual narrative, insistently repeated through the mass media. It is the last passage in the relationship between Art and Nature, since pictorial landscape to the fiction and documentary cinemas. We must be alert to the new forms of persuasion which, hidden into ecological or non-ecological alibis, can elaborate manipulative languages. The emotion sustains them, demanding critical felt and common sense. Ecologism approaches to an ideology that tries to reflect pain in front of Lost Paradise, in front of splendid audiovisual Nature, in front of Nature that shouts its extinction.

Palabras clave:

- Ecologismo
- Relato audiovisual
- Paisajismo pictórico
- Paraíso perdido
- Naturaleza

1 LA DISCURSIVIZACIÓN DE UNA MUERTE ANUNCIADA. Un anciano cargado de nostalgia decide morir; el Estado eutanásico le ayuda en una cámara aséptica, con música clásica ligera y una proyección visual balsámica que convierte su último minuto en placentero. Esa proyección consiste en una sucesión de paisajes campestres idílicos.

La muerte de Sol Roth en la novela de Harry Harrison *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!* (1966), reproducida en su versión cinematográfica como *Soylent Green* (Richard Fleisher, 1973), se produce en un superpoblado Nueva York afectado por la carestía de alimentos y vivienda. Sol, por su edad, recuerda el mundo cuando los paisajes de su última visión existían, antes de la hiperindustrialización que los destruyó. Es consciente del calvario caminado por la Humanidad y no soporta ese conocimiento, esa memoria. Aunque se aferra a la misma cuando muere.

El efecto es pregnante y emotivo, tanto en su origen literario como en su adaptación fílmica. Implica un final real (el del personaje) y otro ale-

góric (el del planeta entero) al tiempo que introduce la melancolía por lo que fue como una inteligente artimaña narratológica para conmover la lectura, esto es, la conciencia. Siendo el mensaje claro, la responsabilidad de su efecto recae sobre la transmisión estética. Es decir, sobre el discurso construido que alumbra la historia con una luz de intensidad y color regulables. El lector-espectador reacciona a dichos parámetros.

El cambio climático se está desarrollando al ritmo de una historia, poderosa y apasionante, cuyos protagonistas somos todos. Ahora bien, ¿quién narra esta historia? Sería pueril contestar que el planeta. Las sociedades modernas están mediatizadas: excluir el papel de los medios de comunicación de la ecuación que relaciona la degradación medioambiental con los ciudadanos equivale a desvirtuar el resultado. Podría afirmarse, incluso, que ese papel ha sido determinante. Por muchos informes que los organismos nacionales y supranacionales realicen, la opinión ciudadana

*Los relatos cinematográficos
se han movido entre la comunión
y la excomunión con el paisaje,
en dos polos opuestos
e irreconciliables*

se estimula desde las mesas de creativos, directores, guionistas y redactores de prensa o de informativos televisivos y radiofónicos. Muchos de ellos escogen fórmulas narrativas tan intensas que transforman la toma de conciencia ecológica en un gran relato. Con todo el atractivo, y con toda la frivolidad, que puede suponer. Relato perpetuamente autoengendrado y disperso a través de mil canales, cada uno de ellos poseedor de su propia luz e intensidad, si se nos permite repetir el tropo usado más arriba. Provocando así diferentes valoraciones y diferentes tomas de postura. Es urgente someter a cierta crítica, de tipo analítico, algunos géneros nacidos al fuego del cambio climático, así como revisar la transformación sufrida por otros géneros preexistentes.

La creatividad audiovisual no es indiferente a la Naturaleza; no sólo la documental sino la ficcional. En este último caso, la ha abordado de formas diferentes, tal vez atendiendo a una dualidad primaria. Por un lado, su contemplación como entorno benéfico a respetar y del que aprender. Por otro, su asunción como enemigo a batir para alcanzar un progreso arrasador o bien como víctima olvidada de la guerra. Es decir, los relatos cinematográficos se han movido entre la comunión y la excomunión con el paisaje, en dos polos opuestos e irreconciliables. No siempre la ideología separa dichos extremos, a veces se consagran a explorar la obsesión humana como principal causa de destrucción ecológica.

En todo caso, en todos los casos, la clausura narrativa propia de estos relatos implica una apertura. Ya que el final está por escribir. Final que contempla la posibilidad de una muerte global, evocación de la de Sol, cuya catarsis parece inevitable.

2. HISTORIA CONCISA DEL PAISAJISMO INMUTABLE. Antes de abordar el diagnóstico de las fórmulas audiovisuales ecocéntricas, es preciso rendir cuentas de las diferentes miradas que el Arte ha hilvanado cuando se ha enfrentado a la Naturaleza. Todas las que nos interesan caben en un género multiforme y cambiante: el paisajismo pictórico.

El paisaje, como género autónomo, se abrió paso tanto en Flandes, su punto de origen, como en Italia, su mercado más exitoso, a partir de mediados del siglo XVI. La independencia progresiva de los fondos naturales respecto a las figuras culmina

con pintores como Joaquim Patinir (1475-1524) en el Norte o como Giorgione (1477-1510) en el Sur.¹ De Amberes a Venecia. Alberti y Leonardo registran en sus tratados los efectos relajantes del paisajismo pictórico, así como la oportunidad que ofrece para teorizar sobre la dimensión creativa.²

La escuela asociada a Venecia absorbió el paisaje casi como una necesidad visual, integrándolo en sus cuadros de tal forma que pronto se distinguió por dicha presencia, menor y cubriendo parte de los fondos primero, amplia y supeditando a las figuras después. Una integración que se produjo paulatina y espontáneamente, sobre todo desde Giovanni Bellini (h. 1432-1516).³ El espacio natural se abre diáfano tras escenas que aspiran a dicha síntesis, sin ahorrar el detallismo propio del modelo flamenco, bien en temas sacros de amplio panorama (*Alegoría sagrada*, Florencia, Uffizi) o en géneros profanos que reducen el paisaje a una porción desde el interior (*Mujer joven ante el espejo*, 1515, Viena, Kuntsthistorisches).⁴ El gran mérito de Bellini consiste en su interpretación pictórica de la Naturaleza, haciéndola motivo de atención preferente para la mirada del artista. Al mencionado Giorgione se le atribuye un nuevo género en el cual el paisaje compite con la presencia humana.⁵ A veces los sujetos son retratados en interiores diseñados con perspectiva lineal, firmemente asentados, mientras el fondo se pierde en atmosféricos paisajes dejados al *sfumatto* (*Madonna con San Francisco y San Liberal*, h. 1504, Catedral de Castelfranco). Esta distinción técnica resulta reveladora del tanteo experimental que nos ocupa: la *perspectiva artificialis* albertiana, resabio estructural *quattrocentista*, ubica al ser en un lugar controlado y controlable, sometido a rigor geométrico. Pero no se renuncia a representar la Naturaleza como una sensación que se escapa, disolviéndose en distancias inabarcables. *La Tempestad* (h. 1503-04, Venecia, Galería de la Academia) resuelve esta tensión recreando un rincón natural de absoluto protagonismo, desplazando a las figuras anónimas cuya importancia es mínima comparada con la capacidad evocadora del paisaje tormentoso. Freedberg aclara, al referirse a esta obra, que “seguramente no existe con anterioridad ninguna reflexión sobre el ambiente del Hombre que... impregne una experiencia puramente visual con las emociones del espectador”.⁶

La frase encadena contemplación a sentimiento. Esto es, la Naturaleza conmueve según su grado de recreación icónica. En tal sentido, es significativa la postura de los principales tratadistas que, desde 1545, conforman el panorama crítico veneciano. Pietro Aretino, Fulvio Peregrino, Paolo Pino, Michelangelo Biondo o Lodovico Dolce van a elaborar una teoría pictórica diferente de la centroitaliana, representada por Vasari. Para ellos, el color es el problema fundamental, hasta el punto que Pino

1 A su vez, podemos encontrar precedentes, no muy remotos, en los dibujos del alemán Albrecht Altdorfer (1480-1538) y en los frescos del sienés Ambrogio Lorenzetti (1285-1348).

2 E. H. GOMBRICH, 'El nacimiento del paisajismo', en *Norma y Forma. Estudios de arte sobre el Renacimiento*, trad. de R. Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 231.

3 El primer Bellini demuestra influencias claras de Mantegna (1431-1506), otro pintor que también introdujo rotundos paisajes a modo de escenarios para las historias desarrolladas en sus obras. De hecho, ambos artistas demuestran influencias paralelas, entre las escuelas de Padua y de Venecia, tendientes a privilegiar un tipo de perspectiva profunda.

4 Tampoco es desdeñable la labor de otros compañeros de generación, como su hermano Gentile (1429-1507), Vittore Carpaccio (h. 1460-1526), Antonello da Messina (h. 1430-1479) o de Alvise Vivarini (h. 1445-1505).

5 Algunos denominan a este género giorgionesco *poésie*. Véase J. STEER, *A Concise History of Venetian Painting*, Thames and Hudson, London, 1970, p. 78.

6 S. J. FREEDBERG, *Pintura en Italia, 1500-1600*, trad. de V. Lleó Cañal, Catedra, Madrid, 1983, p. 130.

lo convierte en uno de los ejes del *Diálogo sobre la pintura* (1548), resaltando su cualidad lumínica. Ésta es relacionada con la textura, que aspira a conseguir un efecto ilusionista, estrictamente sensitivo. Subyace la eterna cuestión del “buen tono”, ya mencionada por Plinio (*Historia Natural*, libro XXV), pero llevada a su más alta aspiración, la de la mimesis. Sobre la tonalidad se establece una discusión literaria con los teóricos florentinos acerca del medio tono, más apropiado —según los venecianos— que el uso de colores puros (de tanto éxito para el Manierismo romano), los cuales impiden la percepción óptica natural. Pero Dolce, en su *Dialogo nel quale si ragiona della qualita, diversita e proprieta dei colori* (1565), única monografía sobre el color, también asigna cualidades expresivas al color como transmisor de vida, atribuyendo a los efectos atmosféricos “una cualidad suprema de todo el arte pictórico”.⁷ Como se ve, todo un arsenal de herramientas visuales puesto al servicio de una construcción estética cuya funcionalidad es esencialmente empática. Los grandes maestros del *Cinquecento* véneto (Tiziano, Palma Vecchio, Vocenzo Catena, Paris Bordone, Girolamo Savoldo, El Veronés y un listado inabordable aquí) responden a dichas opiniones con diferentes grados de seguimiento, siendo muchos de sus cuadros estandartes de las mismas. Su minuciosidad, su sofisticado juego de transparencias, atento a la mezcla cromática, y un claroscuro verista consiguen, paradójicamente, una máxima teórica florentina: levantar la ilusión de una ventana abierta al mundo. En la cual el paisaje, formulado desde la admiración intemporal, va ganando espacio.

El paisajismo flamenco del siglo XVI está condicionado por las vistas a gran escala de Pieter Brueghel (h. 1525/30-1569), cuya influencia se extendió gracias a los grabados que varios artistas hicieron de sus dibujos. A finales de siglo se produjo una emigración masiva de Amberes a Ámsterdam, provocada por la Guerra de los Ochenta Años y por la bonanza económica que Holanda comenzaba a aprovechar.⁸ Muchos pintores siguieron dicha corriente, como Hans Bol, seguidor de Brueghel, Gillis van Coninxloo o Abraham Bloemaert.⁹ Todos introdujeron escenas boscosas luminosas y minuciosas hasta el decorativismo, reduciendo el papel humano cada vez más. El siglo XVII conoce la implantación definitiva del paisaje puro, gracias a la labor de la generación que trabajó durante la primera mitad de siglo. Ellos fueron los primeros en adoptar un punto de vista frontal que bajaba la línea del horizonte elevando la bóveda celeste. Este subgénero, denominado *panorama*, permite la representación de una imagen infinita sustentada sobre una superficie rígida, delimitando dos configuraciones: una inferior para el detallismo naturalista de prados, montañas, edificaciones y caminos, y otra superior

Nos encontramos ante la dicotomía visual que opone-une lo regular con lo irregular, la quietud frente al movimiento, lo tangible a lo intangible, la concentración frente a la expansión

para retratar nubosidad y luces (dado que hablamos de paisajes preferentemente diurnos) con un estilo más libre que permitía juegos de transparencias y difuminados. Paradójicamente, se consigue un poderoso efecto integrador que contrasta con las *Weltlandschaft* practicadas por Pieter Brueghel el Viejo y su generación, paisajes a vista de pájaro basados a veces en perspectivas isométricas. Los responsables del cambio fueron los pintores Hendrick Goltzius (1558-1617) y Hercules Segers (1589/90-1633/38) a comienzos del siglo mencionado, con panoramas de campos que se perdían al fondo.¹⁰ En lugar de centrarse en escenarios sumados, privilegian la profundidad hasta la indefinición figurativa. Philips Koninck (1622-1678) consiguió plenamente dicho efecto en óleos como *Un paisaje extenso con un camino junto a un río* (1655, Londres, National Gallery) o *Un paisaje panorámico con un molino de viento* (1655, Lewis, Trustees of the Firlle Estate Settlements, Firlle Place). En ellos predomina cielo sobre tierra, aunque la separación se acerca a la mitad de la altura. Jacob van Ruysdael (1628/29-1682) la bajó aún más, hasta alcanzar un gran contraste entre tierra firme y cielo impredecible. Véase *Vista de Naarden* (1647, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) o *Vista de Haarlem* (década de 1670, La Haya, Royal Picture Gallery, Col. Mauritshuis).

Dado que el denominador común de la parte terrestre en todos estos paisajes es el orden que el ser humano introduce en la regularización de casas rurales, campos labrados, ciudades y redes de caminos, la parte celeste se presenta como una belleza natural un tanto salvaje, indómita, pero no amenazante. Se guarda un equilibrio inestable que no implica desasosiego. Nos encontramos ante la dicotomía visual que opone-une lo regular con lo irregular, la quietud frente al movimiento, lo tangible a lo intangible, la concentración frente a la expansión. El paisaje comienza a trabajar sobre categorías universales psicológicas, no únicamente sensitivas, ofreciendo incluso una fórmula resolutiva. La *Vista de Haarlem* expresa estas parejas de opuestos en sus dos porciones que, sin embargo, no se entienden como fragmentación. De hecho, Ruysdael trabajó en numerosas ocasiones el panorama de Haarlem (*Haarlempjes*) siguiendo el esquema definido, obteniendo un gran éxito.¹¹ La influencia de la escuela holandesa en el paisajismo posterior es indudable y duradera, aunque no exclusiva.¹²

7 M. BARASCH, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York UP, New York, 1978, p. 119.

8 El recorrido que estamos trazando es forzosamente sintético y debe optar por aquellas escuelas más apropiadas a nuestro interés: el rastreo de un paisajismo autónomo que nos ayude a comprender la necesidad por mantenerlo. No olvidamos, por ejemplo, los pintores franceses del siglo XVII afincados en Roma, como Nicolás Poussin (1594-1665) o Claudio de Lorena (1600-1682), pero su concepción idealizada de la Naturaleza funciona como marco para géneros que cultivaron profusamente, como el mitológico.

9 P. C. SUTTON, *El siglo de oro del paisaje holandés*, trad. de J.-L. Checa, Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1995, pp. 25-27.

10 P. C. SUTTON, *Ibid.*, p. 139.

11 *Dutch Painting of the Golden Age from the Royal Picture Gallery Mauritshuis*, Johan Maurits van Nassau Foundation, La Haya, 1982, p. 104.

12 Podría seguirse hasta, al menos, desembocar en la gran escuela inglesa del XIX. Ecos del naturalismo minucioso de la parte inferior pueden verse en la obra de Constable, al igual que la luminosidad, los efectos cromáticos y la fugacidad de los cielos marcarán el estilo de Turner. De alguna forma, la tensión entre el paisajismo clásico y el romántico se encuentra ya contenida en los panoramas holandeses.

El afán de poseer una porción de Naturaleza ordenada por la mirada del artista explica la aparente contradicción que Novotny encuentra al estudiar la pintura paisajista neoclásica del siglo XVIII e inicios del XIX. Según el autor, los presupuestos clasicistas sólo pueden encauzarse por medio de una narrativa, pictórica o literaria; de hecho, sus ideólogos más inflexibles ni siquiera consideran el paisaje, visto como Naturaleza indisciplinada.¹³ Sin seres humanos, no cabe la plasmación intelectual ilustrada que el arte debía adoptar. El mundo natural se escapa a una idea preconcebida. Sin embargo, el paisaje clasicista consiguió aceptación a través de la obra de pintores alemanes que retratan su propio país e Italia. El camino andado los tres siglos anteriores no tenía vuelta atrás. Aunque la figura vuelve a recuperar presencia, ésta se ve arropada por la grandiosidad alpina, como en ciertos cuadros de Joseph Anton Koch (*La cascada de Schmadribach*, Múnich, Bayerische Staatsgeäldesammlungen, 1821-1822), en los que las montañas cobran protagonismo compositivo a modo de arquitectura natural. El peligro de perder la relación antropocéntrica del paisaje se aleja gracias a una puesta en escena idílica, reorganizada en torno a la idealización arqueológica. A este parámetro se ajustan Johann Jakob Bierdermann o Théodore Caruelle d'Aligny, integrantes de una corriente a la que podrían sumarse las pastorales italianas (de origen romano) con pintores como Florentino Francesco Zucarelli (1702-1788) o Giuseppe Zaïs (1709-1784), acusando influencias holandesas y abriendo enormemente la atmósfera de sus obras. El veneciano Marco Ricci (1676-1730) dio otra vuelta de tuerca con un género menor que fue desarrollado durante el siglo, el llamado *capriccio*, que ubica imaginativas escenografías de ruinas romanas antiguas en medio de paisajes tranquilos.¹⁴ Ricci influenciará claramente a Canaletto (1697-1768) y a Francesco Guardi (1712-1793). Esas ruinas posibilitan una visión de la Naturaleza, no ya como espacio, sino como tiempo; el de un pasado dorado que sólo puede revivir entre la virginidad de bosques, cimas, ríos y lagos que aún ofrecen paz.

La inclusión de la ruina como motivo conduce al Romanticismo y a un siglo en el cual el paisaje sufrirá decisivos cambios. La importancia que

cobró el género en Alemania provoca pequeños tratados como las *Nueve cartas sobre pintura paisajista* (1831) escritas por Carl Gustav Carus (1789-1869). Si al *capriccio* y a las pastorales les falta aliento trascendente, éste será aportado por los románticos de forma dolorosa.¹⁵ La paz es sustituida por el asombro, rápidamente superado por el vacío. El sentimiento interior carga los pinceles, rastreando en la inmensidad algún punto de comunión. Al no encontrarlo, el alma romántica se torna desesperada: la flor azul de Novalis parece lejana, el lenguaje es sólo una queja ante la inmensidad y el arte no puede sino manifestar la orfandad del ser ante su época. El paisajismo pictórico asume dicha condición. “El arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre. A ojos de la muchedumbre, el modelo original es demasiado grande y sublime como para poder ser abarcado... a menudo se escucha que la reproducción place más que la naturaleza (la realidad)”.¹⁶ Estas palabras, dichas en 1830 por el paisajista Caspar David Friedrich (1774-1840), y no referidas específicamente al paisaje, delatan la crisis lingüística por la cual el objeto de la representación pierde poder frente a la misma, a pesar del conocimiento íntimo de que lo visible será siempre inabarcable, lo que coloca al artista en una encrucijada irresoluble. El paisaje romántico refleja la peor soledad. Argullol lo expresa certeramente, refiriéndose precisamente a la obra de Friedrich que mejor desposee al ser de su entidad y su identidad al enfrentarlo a un paisaje infinito, *Monje capuchino a orillas del mar* (1808-09, Berlín, Staatliche Museen): “Confirma la desantropomorfización del paisaje”.¹⁷ El pantésmo natural que el pintor persiguió en tantas obras con cruces coronando montañas colosales no deja de ser una respuesta, religiosa en su caso, a la infinitud.

La ruina consolida la eternidad de algunos paisajes románticos, al compararse con los restos de culturas grecolatinas o góticas, reveladas así como efímeras. El dibujo de Heinrich Fuseli “Füssli”, *La desesperación del artista ante la grandeza de las ruinas antiguas* (1778-80, Zúrich, Kunsthaus), expone la transitoriedad humana como motivo de reflexión. En esta tendencia cupieron dos posturas y dos países. Una densa corriente de artistas visitó Grecia a lo largo de todo el XIX para rendir tributo a sus monumentos antiguos como tales, amparados en un pintoresquismo que hasta constituyó moda comercial; véase la publicación en 1847 de *Viaje pintoresco a Grecia y Levante*, ricamente ilustrada por el dibujante Étienne Rey y el arquitecto A. M. Chenavard. El paisaje en sí ejerció su atracción sobre Edwar Lear, autor del portafolio *Vistas de las siete islas Jónicas* (1863).¹⁸ En el centro de Europa, y en las antípodas emocionales de los anteriores, pintores como Ernst Ferdinand Oehme (1798-1855), Karl Blechen o el propio

La ruina consolida la eternidad de algunos paisajes románticos al compararse con los restos de culturas grecolatinas o góticas, reveladas así como efímeras

13 F. NOVOTNY, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, trad. de S. Herbert, Cátedra, Madrid, 1986, p. 63.

14 J. STEER, *A Concise History of Venetian Painting*, p. 200.

15 Si bien el círculo paisajista romántico en torno a Salzburgo y Múnich siguió cultivando un clasicismo pintoresquista influenciado por el realismo y por la escuela nazarena. Pero constituyen una excepción dentro del hondo paisajismo del resto del país.

16 C. D. FRIEDRICH, ‘Declaraciones en la visita a una exposición’, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (J. ARNALDO, ED.), Tecnos, Madrid, 1987, p. 95.

17 R. ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987, p. 14.

18 F.-M. TSIGAKOU, *Redescubrimiento de Grecia*, trad. de H. Sabaté, Serbal, Barcelona, 1994, pp. 70-71.

Friedrich (*El cementerio de la abadía bajo la nieve*, 1819, antiguamente en Berlín, Staatliche Museen) alzan restos de iglesias góticas como árboles calados, confundidas con calmos parajes nevados. Arquitectura y Naturaleza son equiparadas en el plano visual, confirmando una serena iconografía de la Creación que evidencia el poder divino tanto como la limitación humana.

Aunque el Hombre y sus huellas pierden rotundidad y ganan humildad, no suelen desaparecer completamente de estos cuadros. Su inclusión, además, responde a parámetros estructurales tradicionales, teniendo muy en cuenta su lugar en la trama unitaria de la composición. Lo cual comenzaba a cambiar cuando, en 1854, Delacroix se queja de que algunos pintores modernos no respetan la unidad entre figuras y paisaje que consolidaron Tiziano o Rembrandt.¹⁹ La opinión va a quedar prontamente desfasada por la expansión de la fotografía, los viajes en tren y la nueva mirada impresionista, que no tendría inconveniente en expulsar la figura humana del arte o disolverla en una técnica hegemónica. La defensa de Delacroix trata de retener un fértil pasado según el cual el paisaje está al servicio de los intereses culturales (ideológicos o éticos) de cada época, salvaguardados, amparados o resaltados precisamente por ese paisaje.

En suma, el paisajismo vivió prisionero de su propia idealización, del efecto conjunto derivado de combinar fragmentos de Naturaleza estudiados independientemente en dibujos preparatorios, de la imaginación y de complejos procesos intelectuales o sentimentales. Aunque siempre aquejado de un inmovilismo imperecedero que comenzó a ser añejo a mitad de siglo. La fugacidad de la impresión lo sustituirá.

3. LA NUEVA MIRADA: IMPRESIÓN PICTÓRICA Y FOTOGRÁFICA. A mediados del siglo XVIII Inglaterra experimentó su primera deforestación a gran escala, preludio de la que se extendería en pocas décadas por toda Europa. Los motivos ya se podían contar por miles en 1850: 35.000 kilómetros de carreteras, 6.700 kilómetros de canales fluviales, 10.000 kilómetros de líneas férreas, un millón seiscientos mil acres de tierra cercados para su cultivo. Son las cuentas del progreso. Pero también de una revolución ecológico-comercial que aún continúa. La percepción de la Naturaleza cambió, insinuando un paisajismo nuevo que ha perdido la estabilidad.

A su precariedad no es ajena una concepción inédita de la velocidad, aumentada por el ferrocarril que secciona los campos hasta convertirlos en una estela para el viajero. No es extraño que dos pintores británicos legaran los más afinados testimonios icónicos sobre dos épocas, sobre dos

Turner elimina el problema de la figuración gracias a signos que indican sin describir, pero que obligan a la mirada a emplear todos sus recursos para la comprensión correcta

paisajes, que se solaparon con la suficiente lentitud como para permitir una reflexión. John Constable (1776-1837) fue fiel al Suffolk rural en el que creció, recordándolo en grandes cuadros como *El carro de heno* (1821, Londres, National Gallery). Su refinado pintoresquismo alcanzó valor simbólico nacional, al conseguir retener lo que quedaba de la quietud propia de un paisaje que desaparecía; aun así, su pincel se tornaba raudo cuando registró cielos cada vez más cambiantes, superando la firmeza de artistas anteriores. Esta mirada, mayormente detenida en una consciente inmutabilidad, se opone a la de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), abandonada a la fugacidad de visiones inaprehensibles. El ferrocarril como motivo histórico rasga una campiña empastada que no volverá a ser igual en *Lluvia, vapor y velocidad. Great Western Railway* (anterior a 1844, Londres, National Gallery), obra igual de simbólica, pero de los nuevos tiempos, que el cuadro de Constable. La sensación se impone, esgrimiendo una estética empirista intuitiva, como el único medio para reflejar la transitoriedad.

Turner fue el más arriesgado investigador cromático del momento, dejando paso libre a la mirada tonal que permite reencontrarse con la impresión en una pintura como *Tempestad de nieve* (1842, Londres, National Gallery), que recoge la tempestad sufrida por el "Ariel" saliendo del puerto de Harwich. La forma que garantiza el reconocimiento inmediato queda atrapada por un océano de perceptos, arrojados a la tela con la violencia de un pincel tan agresivo que llega al esgrafiado, buscando así resaltar la materia bruta por encima de cualquier procesado estético. No estamos ante una imagen artística, sino ante los restos de una imagen. Turner elimina así el problema de la figuración gracias a signos que indican sin describir, pero que obligan a la mirada a emplear todos sus recursos para la comprensión correcta. La Naturaleza no ofrece ya verdad, sino zozobra cognitiva. Los amplios trazos permiten entrever una galaxia cuyo vértice es un agujero situado en medio de la licuación atmosférica. En su centro, el vacío que no ofrece respuestas acerca de una composición ¿centrípeto o centrífuga, abierta o cerrada? que actúa como pozo luminoso para la mirada.

Es revelador el interés de Turner por el destino final de ese gastado buque de guerra que destacó en Trafalgar, el "Temerario" (desguazado en 1838), en un cuadro como *El "Guerrero Temera-*

19 E. DELACROIX, *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, trad. de M^a Dolores Díaz Vaillagou, Tecnos, Madrid, 1987, p. 57.

*La influencia de la Fotografía
redunda en la alteración
de la velocidad puesta de relieve
a propósito del ferrocarril*

rio” remolcado a su último lugar de amarre para el desguace (1838, Londres, National Gallery), donde la fenomenal masa del navío decrepito surge inconcreta con el velamen recogido tras un definido (y definitivo) remolcador a vapor bañado por la luz del ocaso. Resulta difícil no dejarse llevar por la sugerencia física de una época (histórica y magnífica, pero estática y ya desvaída en su funcionalidad) que es “aparcada” por otra (nueva y reluciente, imparable y nítida), en un ambiente de crítica transición como es el momento crepuscular de raíces lorenianas. Un lenguaje nuevo, en ebullición como la caldera de ese remolcador de forma fantasmagórica, desplaza el discurso clásico hacia los muelles de la Historia. Queda planteada una metáfora metalingüística sobre el final de un paisaje y el comienzo de otro.

El camino al Impresionismo estaba abierto. Únicamente faltaba superar un lastre académico, el estudio del pintor como lugar-caldero en el cual tomaba forma la obra paisajística. En Francia, la Escuela de Barbizon (o de Fointenebleu) lo consiguió entre los años treinta y cincuenta al comenzar a pintar al aire libre, ajenos a condicionantes que no fuesen los atmosféricos, gracias a la acción de pintores como Rousseau y Daubigny. La Escuela de La Haya, desde los años sesenta con Mesdag, Maris, Mauve y Jongking, también se interesó en una pintura al aire libre. Hasta que los “artistas de Batignolles”, como empezaron a ser conocidos entre 1867 y 1871 cuando se reunían en el café Guerbois tras pintar a orillas del Sena, constituyeron el germen del grupo impresionista, especialmente tras la Exposición de 1874. No olvidamos la coincidencia estética e histórica que les unió en su desprecio por la normativa clásica y en su interés por captar lo transitorio por medio de una yuxtaposición cromática que expulsaba determinados colores complementarios del lienzo. La Naturaleza entera ofrecía un campo experimental infinito para tales procesos. Sisley (1839-1899), Pissarro (1830-1903), Monet (1840-1926) y Renoir (1841-1919) transformaron el paisaje en una superficie vibrante: apenas cabe en el lienzo, cuyo peligro de atomización cromática amenaza la solidez tanto como la tradición. Sus retinas ya estaban mediatizadas por otra mecánica, pero en absoluto neutra: la fotográfica.

La influencia de la Fotografía redunda en la alteración de la velocidad puesta de relieve a propósito del ferrocarril; la progresiva reducción de los

tiempos de exposición fue paralela a la consideración cada vez más acentuada de la imagen como captura. El instante compensa la —hasta ahora única— construcción simbólica. La dicotomía técnica primera (entre el cristalino daguerrotipo y el granuloso calotipo) fue sustituida por otra estética, entre la Fotografía Pictoralista (desde fines del XIX) y la Fotografía Pura (desde 1918).²⁰ Si los Impresionistas hubiesen tenido oportunidad de optar por algún grupo, sería por el segundo, más atento a la contingencia del motivo que a su consolidación artística. Una obra como *La Rue Saint-Denis, fiesta del 30 de junio de 1878* (1878, Rouen, Museo de Bellas Artes), de Claude Monet, no puede escrutarse más que desde su penetrante fugacidad icónica.²¹ Compárese con la fotografía anónima, tomada desde un punto de vista semejante y con la misma sensación de movimiento irreproducible, *Ejército francés regresando de Italia* (París, 1859, Colección Roger-Viollet). Ambas imágenes son hijas de una misma postura cognoscitiva que merece cierta atención.

Tal vez Monet fue el único representante del grupo impresionista original que llevó a sus extremos los planteamientos primigenios, relativos a la aprehensión pictórica de una realidad óptica percibida como extremadamente mutable.²² Sobre débiles armazones perspectivos imposta masivamente un nuevo tipo de visión pictórica basada en la fragmentación y no en la unidad. En efecto, como en casi toda la trayectoria de Monet (salvo su etapa final en Giverny, y el Jardín Acuático de la Orangerie), se mantiene la ilusión de un espacio creíble y, sobre todo, asumible por la mirada institucional; casi sin remedio, la constancia espacial “codificada” implica el mantenimiento de la forma, aún como soporte para una técnica que no la consolida, sino que más bien parece disolverla. Pero la forma está ahí, perceptible, aun distorsionada, bajo la asociación cromática básica impresionista, como el fondo de un estanque visto a través del agua. Este hecho hace del Impresionismo claro deudor, como se ha señalado en no pocas ocasiones, de las tesis lockeanas, pero no por formular un empirismo desatado absolutamente fiel a los sentidos, algo repetido hasta la saciedad, sino por mantener ese rastro de conocimiento superior (de la razón) que el filósofo nunca desterró.

El resultado estético de tal “empirismo racional” se materializa en Monet en un alejamiento parcial del código clásico, aferrándose a su núcleo, el que sostiene ese esquema de representación psicológico que es la figuración, ancla de una pintura rupturista en todo lo demás. Pero es indudable la progresión perceptual conseguida en el cuadro que tratamos. La forma pierde su antaño inmutable nitidez académica para dar paso a la reverberación lumínica, salpicada por mil jirones

20 Entre los pictoralistas, Oskar Reijlander, Henry Peach Robinson o Julia Margaret Cameron. Entre los puristas, Alfred Stieglitz, Paul Outerbridge o Charles Sheeler. Subyace la oposición entre una Fotografía que hereda la motivación simbolista de la pintura tradicional y una Fotografía cuyo carácter propio es la indicalidad. Sobre esta distinción, aún debatida críticamente hoy, y su relación con la pintura, consúltese el estudio de L. GONZÁLEZ FLORES, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Gustavo Gill, Barcelona, 2005, pp. 15-69.

21 Lienzo del cual existe otra variación en *La Rue Montorgueil en París. Fiestas del 30 de junio de 1878* (1878, París, Museo de Orsay), aunque mucho más luminoso.

22 La obra en cuestión cierra un período decisivo en la vida de Monet, su estancia en Argenteuil entre 1872 y 1878, al cual pertenecen cuadros tan relevantes como *El boulevard des Capucines* (1873, Kansas City, The Nelson Atkins Museum of Art), *Impresión. Sol naciente* (1873, París, Museo Marmottan) o *La estación de Saint-Lazare* (1877, París, Museo de Orsay), por citar los más célebres. Como Karin Sagner-Dütching señala, esta etapa se caracteriza por la captación atmosférica y la influencia de la Fotografía, medio que aporta la visión borrosa del movimiento cuando la exposición es larga y los objetos no permanecen quietos: el interés por capturar esa indefinición sin contornos comienza a marcar la visión de Monet, y se plasma precisamente en la obra que estudiamos. K. SAGNER-DÜTCHING, *Monet. Una fiesta para la vista*, trad. de M. Ordoñez, Taschen, Madrid, 1991, pp. 56-101.

de color que responden a rastros visuales. La muchedumbre forma la parte más movida sin duda, y por eso acumula mayor número de trazos sueltos e informes, en negro, blanco y algunas breves pinceladas de amarillo y rojo, emborronando los posibles contornos de una forma casi idéntica a la fotografía convocada.²³

Y bien: la semejanza entre el lienzo y la instantánea no es sólo óptica. La Fotografía también es hija del empirismo mencionado, ya que aspiraba igualmente en la época de Monet a un reconocimiento figurativo que no excluye el uso de la perspectiva e incluso de efectos de claroscuros nada novedosos, independientemente de la postura estética que se escoja. Por tanto, la transitoriedad de la mirada artística respecto a la Naturaleza se presenta matizada. Una revisión a la colección de calotipos que Henry Fox Talbot publicó bajo el título *El lápiz de la Naturaleza* (1844) no deja lugar a dudas sobre el origen compositivo de algunas de ellas, como las de rincones rurales que recuerdan el estilo íntimo de los maestros holandeses del XVII (*The Open Door*, 1843, fotografía VI). Pero otras, como *The Ladder* (1843, fotografía XIV), parecen atrapar momentos intrascendentes, cuyo valor es, simplemente, que ocurrieron delante del objetivo. En general, el calotipo está emparentado con el óleo por su grano y apariencia desvaída (si se compara con un daguerrotipo), siendo así empujado el fotógrafo a buscar determinados efectos compositivos y lumínicos pictoralistas. Aun así, la Fotografía sirvió para registrar el mundo por medio de miles de operadores-exploradores que recorrieron paisajes lejanos y cercanos, ahora redescubiertos para el nuevo medio. Éste es el que vuelve a validar dichos paisajes, ahora sometidos a una incesante reproductibilidad. Para la mirada urbana, el paisaje comienza a depender de su representación icónica eidética, tamizada por una criba artística inapreciable.

Es más, para algunos fotógrafos, la pronta deriva comercial del medio podía ser contrarrestada gracias a un paisajismo consciente de su valor estético. Para Gustave Le Gray, “la fotografía no debería caer en las manos de la industria y el negocio, sino en los dominios del arte”.²⁴ Entre 1856 y 1857 Le Gray realizó una serie de marinas denominadas “cuadros encantados” cuya raíz pictórica es indisimulada. Lo peculiar es que cada fotografía, de gran formato, era una composición de dos negativos tomados en lugares diferentes, uno para el mar y otro para el cielo, consiguiendo una adecuación perfecta entre serenidad y movimiento. Dicha superposición de materiales previamente seleccionados es muy parecida a la que los pintores preimpresionistas ejecutaban en sus talleres. Una fiebre de estudios naturales se apoderó de muchos fotógrafos por aquellos años, pero la mayoría se fiaban más de la instantánea (con exposi-

ciones de un segundo) que de posteriores procesos manipuladores: Bisson Grères, Louis-Alphonse Davanne, George Washington Wilson, los hermanos Bilson, Adolphe Braun... y una larga lista de fotógrafos anónimos.

La Fotografía, así, seguía en su encrucijada, aunque es este último grupo el que, en sus viajes, se enfrenta a la Naturaleza como fuerza inmensa a retratar, confinándola entre los márgenes de la placa de cristal para su reproducción masiva posterior: ésa que conformará el paisaje como espectáculo. En esta labor destacan una serie de pioneros que recorrieron el Oeste estadounidense en expediciones topográficas: William Henry Jackson, Timothy O’Sullivan, Andrew J. Russell, William Bell y Eadweard Muybridge. Este primer gran paisajismo fotográfico, el de mitad de siglo, se presenta desantropocentrizado, recuperando ciertos presupuestos visuales románticos y dejándose llevar por la magnitud de los motivos visuales en medio de una soledad monumental. Sus vistas en anchos formatos influyeron poderosamente a paisajistas posteriores, como Ansel Adams, Mark Klett o incluso Alfred Stieglitz (en sus estudios de nubes), ya en la década de los veinte del siguiente siglo.

Estas vistas reeducaron la mirada en torno a la contundencia del motivo natural, sin un proceso de legibilidad intermedio evidente. Éste puede darse, pero su invisibilidad lo aleja de cualquier modelo pictórico anteriormente estudiado. Carente de simbolismo, se impone como imagen, abierta a su difusión y comprensión popular. Como Aumont resume, “si la naturaleza existe, existe artísticamente... como espectáculo digno de reproducción o contemplación; es la función de la mirada la que ha cambiado”.²⁵ Durante setenta años, las principales capitales de Europa y los Estados Unidos gozaron de enormes circuitos naturales pintados, adaptados a la mirada urbanizada. Los Panoramas, inaugurados por el escocés Robert Barker en 1794, reproducían batallas, coronaciones y vistas naturales remotas en gigantescos cuadros circulares albergados en rotondas de varios pisos.²⁶ Daguerre introdujo transformaciones con lienzos traslúcidos en su Diorama parisino, y John Banvard dotó de movimiento a sus Panoramas giratorios norteamericanos. La Naturaleza (y otros eventos) es desplegada para un disfrute visual hedonista.

El cambio crítico se opera, como Aumont nos anunció, en la mirada. El paisaje abandona su inmutabilidad, trasunto de reflexiones detenidas en tiempos pasados idealizados, para lanzarse a la veloz competición del mundo moderno: cada imagen lucha por ocupar una posición en nuestras retinas y mentes, y la natural es una imagen más. El crítico Carl Georg Heise aún creía, en 1928, en el poder de la Fotografía para aislar detalles

23 Para un análisis comparativo entre el Impresionismo y la Fotografía, que excede la influencia técnica para adentrarse en la estética, puede consultarse G.-C. ARGAN, *El arte moderno. 1770-1970*, trad. de J. Espinosa Carbonell, Fernando Torres, Valencia, 1984, pp. 90-94.

24 Q. BAJAC, ‘On the Fringes of the Industry, 1850-1880’, en *Orsay. Photography*, Scala, Paris, 2003, p. 43.

25 J. AUMONT, *El ojo interminable*, trad. de A. López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1997, p. 34.

26 Los precedentes más cercanos de los Panoramas son las escenografías teatrales en miniatura llamadas “espectáculo de la Naturaleza” (*Eidophusikon*) del francés afincado en Londres Jacques Philippe de Louthembourg (1740-1812), que reproducían vistas de la nueva Inglaterra industrial; influyó en Turner.

de la Naturaleza que, así, quedan transmutados en símbolos.²⁷ No deja de ser un anhelo para dotar de sentido —siquiera metafórico— a las imágenes fotográficas, para así competir con más posibilidades. El consumismo, bandera ética industrial, también afecta a la contemplación. Al paisajismo sólo le queda una opción: su transmutación en objeto representado, su asunción como eslabón en el amplio código icónico de masas que el siglo XX iba a construir. El ferrocarril introdujo el frenesí de un paisaje inacabable que cambia continuamente. La Fotografía, la urgencia del detalle congelado. El cine, el movimiento como criterio estético-cognoscitivo. La imagen no permite una reflexión detenida, a menos que se ralentice en una escenificación, como la de los Panoramas.

El paisaje comienza a ser prisionero de su codificación. ¿Ocurre lo mismo con el concepto mismo de Naturaleza? Gombrich, al estudiar el paisajismo montañoso del siglo XVI, concluye que disparó la apetencia por las excursiones alpinas, y no al revés: “Así, aunque lo usual sea presentar el ‘descubrimiento del mundo’ como motivo subyacente del desarrollo del paisajismo, casi nos sentimos tentados a invertir la fórmula y afirmar la prioridad de la pintura de paisajes sobre el ‘sentimiento’ del paisaje”.²⁸ Esto es, que los grabados de montañas inspiraban “sentimientos” por sí solos que satisfacían la apetencia por encontrarse con la Naturaleza. Siguiendo la sugerencia de Gombrich, el paisajismo como género universal completa una necesidad afectiva. Ésta sería la utilidad de la Fotografía y de la cinematografía ecocéntrica.²⁹ Los medios fundamentados en una figuración mimética refuerzan y regulan esa necesidad. Por consiguiente, la imagen ecologista se muestra cautiva del modelo representativo con que sea presentada.

4. EL PAISAJISMO CINEMATográfico. El medio fílmico es graduable, desde el punto de vista icónico. Puede albergar cualquier modelo cognoscitivo o estético, aumentando o disminuyendo su capacidad eidética gracias a una tecnología cada vez más sofisticada. La Naturaleza, por tanto, y de acuerdo a la tesis del apartado precedente, es registrada según parámetros creativos muy variados pero siempre determinantes, ya que no existe inocencia expositiva, sino cánones formativos, y menos aún en las escrituras audiovisuales, sea en el cine documental como en el de ficción. Ambos están sometidos a una férrea estructura narrativa y a un preciso modelo icónico que afecta a cerca del cien por cien de las producciones. Respecto a tal modelo, su formación no es competencia de este escrito.³⁰ Pero sí lo es hablar de algunos rasgos que la filmación paisajista hereda de su antepasado pictórico, estableciendo una continuidad

que justifica el recorrido histórico realizado hasta ahora.

El paisajismo cinematográfico estableció, como regla consuetudinaria escrita en multitud de manuales, que la línea del horizonte “no debe dividir en dos sectores iguales a la imagen, sobre todo en escenas marítimas”.³¹ Es más, podríamos asegurar que ha canonizado una “norma del horizonte en tres cuartos” que deja libre esa proporción en la parte superior del cuadro. El efecto es dual, ya que la configuración pugna por la estabilidad de la línea horizontal sustentada sobre la franja inferior, atrayendo hacia abajo, y el peso innegable de la amplia porción superior, limpia o llena dependiendo de los elementos atmosféricos (sol, luna, nubosidad, estrellas), pero cuya evanescencia natural eleva hacia arriba. Como siempre en estos casos, es preciso clarificar que la norma encuentra excepciones, pero está firmemente anclada en la práctica común de los operadores: los ejemplos podrían multiplicarse hasta el hartazgo. Destaquemos muchos de los planos marinos de *Hombres de Arán* (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1934). Nos preguntamos por el origen de esta disimetría, y encontramos dos respuestas: una pictórica y otra fotográfica.

Resulta casi natural la elección del *panorama* pictórico holandés del siglo XVII como patrón fílmico a la hora de enfrentarse al problema de la perspectiva paisajística, ya que consigue la conciliación de las dos estructuras que pugnan por conformar el cuadro audiovisual. No sólo eso, sino que aporta la unidad espacial imprescindible para que tanto la mirada creadora como la observadora elaboren estrategias dispositivas integradas cuyos fines, no se olvide, son el reconocimiento, el tránsito y la identificación. Juego triempático que precisa imágenes miméticas. Recordemos las obras de Ruysdael y Konick destacadas en un capítulo anterior. A mediados del XIX, los fotógrafos pictoralistas adoptaron la misma regla, tanto en campos como en marinas. Destacaron —e influyeron en— las confeccionadas por Gustave LeGray, entre otros, permitiendo complejos estudios de nubes sobre un horizonte nítido y estable.

Por otro lado, el cinematógrafo experimentó un relevo técnico fundamental al llegar el negativo pancromático desde 1928. Éste jugó un papel crucial, especialmente en las tomas del tipo bipolar que estudiamos. La superación de la película ortocromática en blanco y negro, insensible al rojo, que dominó casi todo el cine silente, tuvo como consecuencia la explosión de la gama de grises. Éstos son capaces de imprimir fidelidad en un cielo nublado, no importando la ausencia del color. La mencionada *Hombres de Arán* explotó esta circunstancia ampliamente; baste compararla con otro documental “ortocromático” de Flaherty, *Nanuk el esquimal* (*Nanook*, 1922), para com-

27 C.-G. HEISE, ‘El mundo es hermoso’, en J. FONTCUBERTA (ED.), *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 143-144.

28 E. H. GOMBRICH, ‘El nacimiento del paisajismo’, p. 245.

29 El paisaje industrial implica un pragmatismo inapelable: el varias veces mencionado ferrocarril conduce a una relación utilitarista del viaje, como trabajo, como traslado de materias, como engarce entre áreas productivas y consumidoras. La Fotografía también creó una corriente de retratística urbana durante la segunda mitad del XIX, muchas veces fascinada por la construcción y la ingeniería, en instantáneas que tienen una función: dejar constancia del trabajo, esto es, del progreso. Véase, al respecto, el artículo de E. PEREGO, ‘The Urban Machine. Architecture and Industry’, en M. FRIZOT (ED.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, pp. 197-223.

30 Modelo que coincide, básicamente, con el propuesto por Noël Burch, el Modelo de Representación Institucional, especialmente válido para la narración en ficción, pero que presta buena parte de su urdimbre a cierto tipo de documentales, como comprobaremos más adelante. N. BURCH, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, trad. de F. Llinás, Madrid, Cátedra, 1987.

31 H.-M. RAIMONDO SOUTO, *Manual del cámara de cine y vídeo*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 186.

prender el cambio de densidad operado. A partir de aquí, la sensibilidad se hizo más rápida, los procedimientos cromáticos fueron depurándose y las lentes de gran angular y teleobjetivo permitieron mayor nitidez en el retrato de la distancia. Pero la “norma del horizonte en tres cuartos” siguió, y sigue, dominando multitud de cuadros atmosféricos.

Esa atracción estructural puede cargarse de significado si descompensamos exageradamente el tamaño de las figuras. Al igual que la pintura terminó por rendirse ante el sentimiento sublime de la Naturaleza, dando paso al movimiento romántico que substituyó el orden impositivo de los paisajes clasicistas, algunos cuadros fílmicos también apuestan por el recogimiento que impone un paisaje desmesurado. La penetración romántica en el paisajismo fílmico no se agota aquí. La inclusión de personajes mayores, dotados por tanto de cierta personalización en mayor o menor grado, también evoca a Friedrich. Sobre todo cuando contemplan una Naturaleza que les desborda llevándolos a la introspección, tal y como ocurre con uno de los personajes del filme *Los duelistas* (*Duellists*, Ridley Scott, 1977). Responden al silencio con el silencio. La semejanza con *Caminante sobre la niebla* (h. 1818, Hamburgo, Kunsthalle) le hace compartir la misma necesidad por descubrir la conciencia, buscando el reflejo interior en un espacio exterior inacabable. Éste puede adoptar el cuerpo amenazante de una separación definitiva, e incluso de la muerte.

El mar cobra dicho cuerpo. Desde la bobina ortocromática *The Unchanging Sea* (D. W. Griffith, 1910) hasta el vídeo digital *Opera Dolorosa* (Miljenko Dereta, 1992), siguiendo el modelo propuesto por Friedrich en *Salida de la luna sobre el mar* (1823, Berlín, Staatliche Museen), la extensión marítima surcada por barcos cada vez más lejanos conlleva un sentimiento ominoso. Sobre todo si en la orilla esperan o se despiden seres que ven a otros partir, caso coincidente en los dos cortos mencionados. Independientemente de dónde se coloque el horizonte, de nuevo una oquedad enturbia el alma hasta ensombrecerla, algo que los diferentes niveles de contraluz reflejan. Hueco de lo que ningún anhelo puede completar, a saber, una comunión universal entre Naturaleza y Hombre cuya imposibilidad convierte a éste en testigo inoperante. La armonía es negada por inabarcable (por lo inabarcable de una visión infinita) y el alma no puede sino callar, dolorida. Más allá de sus argumentos sobre pescadores que no regresan abandonando a sus expectantes mujeres, la iconología desprendida por los dos paisajes audiovisuales recontextualiza la estética romántica a través de la fotografía atmosférica.

La Naturaleza tamizada por el discurso audiovisual se integra en la corriente paisajista que

hemos destacado desde el siglo XV: abierta a consideraciones filosóficas universales, figurativa hasta la asunción y capaz de despertar emociones ecológicas. Pero, como veremos a continuación, interpretable sólo en la medida en que atendamos a su configuración mediática y a su posición como objeto de consumo.

5. LOS DISCURSOS DOCUMENTALES ECOLOGISTAS. La filmación veraz de lugares remotos fue excepcional frente a la tiranía de la ficción que se adueñó del cine durante el período silente anterior a los años veinte, salvo registros inusuales, como las bobinas filmadas durante la catastrófica expedición de Shackleton a la Antártida entre 1914 y 1917. Este *documentalismo primitivo* podría calificarse así, no tanto por su posición originaria en la Historia del Cine, sino porque utiliza un modelo fílmico así denominado por Burch y porque su temática se interesó por formas de vida arcaicas pero aún existentes. Sus directores fueron apasionados testigos de sociedades semiextintas; la atención muchas veces es curiosidad, sana si se quiere, pero en el fondo teñida del sentimiento de superioridad blanco que merodea por las lindes de su cultura, siempre preguntándose qué más hay y enseñándolo. No tienen como meta la preservación natural ni el embelesamiento estético por un paisaje lejano, aunque sin duda estos aspectos estén presentes. Pueden verse en *Nanuk el esquimal*, un hito en el género de 1922 que recoge el instinto de supervivencia y la intimidad de una familia esquimal, y en *Moana* (1926), sobre la vida en las islas de la Polinesia.

El autor de estos dos films es el pionero responsable de que el documental cobrase fuerza comercial, pero sobre todo moral. “La finalidad del documental... es presentar la vida bajo la forma en que se vive”.³² En este escrito Robert Joseph Flaherty defiende el recién nacido género como una manera de comunicación entre naciones y de comprensión ante lo extranjero. Sus altos ideales encajan con la ontología fotográfica que años más tarde teorizara Krakauer, incluyendo la misión superior del medio. Pero Flaherty no aspira a un registro plano de la realidad, sino que admite la selección y manipulación de los materiales para

*La finalidad del documental
es presentar la vida bajo
la forma en que se vive,
dice Robert Joseph Flaherty*

32 R.-J. FLAHERTY, 'La función del documental', en J. ROMAGUERA I RAMIO / H. ALSINA THEVENET (EDS.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 152. Originalmente publicado en *Cinema. Quindinale di Divulgazione Cinematografica*, nº 22, Roma, 25 de mayo de 1937.

*Nace un nuevo tipo de documental
que supera su funcionalidad
educativa para internarse
en un nuevo terreno:
el de la concienciación*

seducir a su público, tanto en su montaje como en su fotografía. Criterios que siguen siendo válidos, incluyendo su método de trabajo, casi el de un naturalista que vive y convive en los sitios que filma.³³ Es el principio del *documentalismo antropológico*, esto es, de aquél que describe la relación del Hombre con su entorno, urbano o natural. Si bascula hacia el ámbito social o hacia el ecológico, es cuestión de sus autores. Su legado es inabarcable, pero podemos intuirlo en tres directores y tres cintas ubicadas en el mismo país que tratan de reflejar su personalidad por encima de pintoresquismos: Basil Wright con *The Song of Ceylon* (1934), Louis Malle con *Calcutta* (1968) y Robert Gardner con *Forest of Bliss* (1985). Los tres abarcan varias generaciones del género.³⁴

Naturalmente, coexisten otras fórmulas documentales más alejadas de nuestros propósitos e incardinadas en posturas ideológicas emergentes según el país. El cine soviético trabajó el subjetivismo radical con Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*, 1929), mientras el británico aportó una escuela fructífera en torno a la idea de educación social, coincidiendo con la llegada del sonoro. La figura nuclear de John Grierson (*Drifters*, 1929), a la que cabría añadir las de Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926), Henry Storck (*Borinage*, 1933) o Joris Ivens (*Nieuwe Gronden*, 1934), comandan un *documentalismo social* que dio la voz a las gentes, aunque con una narración firmemente estructurada. No sólo inauguran la denuncia social documental en las cinematografías occidentales (uno de cuyos epígonos sería otro inglés en los años sesenta y setenta, Ken Loach), sino que fundamentan el documental de investigación televisivo.

Así, el *documentalismo cinematográfico* de ámbito contemporáneo se ha movido entre tres vértices: el retrato de culturas ex-coloniales, la evidencia de las contradicciones endémicas en las sociedades modernas y el registro del mundo natural. Nuestro campo de escrutinio es el tercero, que experimenta un cambio claro en la década de los ochenta cuando la necesidad ecologista hace cambiar visión por previsión. Nace un nuevo tipo de documental que supera su funcionalidad educativa para internarse en un nuevo terreno: el de la concienciación. Pero ésta no se conforma con alertar sobre la preservación forestal o animal, sino que dibuja un planeta saturado con fecha de caducidad, sobre la cual aún tenemos algún con-

trol. Una esporádica corriente a la que denominaremos *documentalismo sintético* presenta dos paisajes opuestos: el natural y el urbano, pudiendo el primero ser tribal. La exigencia discursiva de una síntesis, obviamente dirigida, emparenta esta propuesta con la militancia, actitud a la que no fue ajeno el auge de asociaciones como Greenpeace.³⁵ Godfrey Reggio consiguió estrenar *Koyaanitsqatsi. Life Out of Balance* (1983), abriendo el camino a otros films, como *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002), del mismo autor, o *Baraka* (Ron Fricke, 1992). Las cuatro cintas utilizan una fotografía luminosa y objetivos de focalidad corta que abren los espacios considerablemente. Incluyen filmaciones a gran velocidad y a intervalos prefijados para conseguir una narración no sometida a leyes temporales. Su fluidez configura una dimensión diferente de la que somos testigos privilegiados, en la que la verdad emerge de forma aparentemente natural por medio de imágenes cuya vocación es simbólica.

Koyaanitsqatsi comienza con el lento despegue de un cohete que no se consuma, ya que es sustituido por la vista aérea del Monument Valley (Utah), un paisaje primigenio sin rastro humano, aislando las formaciones rocosas como testigos de épocas arcanas y silenciosas. Tras unos minutos de clara delectación, los géiseres despiertan la tierra, moviéndose como la arena de las dunas desérticas que los suceden. El movimiento de la Naturaleza es interno y tiene su ritmo, sólo entrevisto por el cine en el límite diegético: lo sugieren las sombras de las nubes cruzando a gran velocidad. El mundo no precisa del Hombre para evolucionar. La comparación entre dos mareas, del oleaje y de las nubes, confirma la idea de una Naturaleza imparabile y ajena, en cielo, mar y tierra. Las ligeras panorámicas y zooms, acompañadas por la cadencia repetitiva de Philip Glass, recrean esa dimensión ecológica pura. Queda rota con la geometría de los Belts agrícolas estadounidenses, las demoliciones mineras que derrumban montañas y un nuevo paisaje de metal y humo formado por vehículos, puentes, carreteras... Naturaleza cincelada por redes eléctricas y de autopistas. El teleobjetivo descubre la acumulación de transportes en la misma toma, coches y un avión de pasajeros que parecen compartir vía. El simbolismo comienza a causar su efecto: ¿adónde se dirige toda esta gente sin espacio? La muchedumbre de una ciudad lo ocupa todo con inhumana velocidad, mientras la regularidad aplastante se adueña de ciertos cuadros, tanto de rascacielos como de barrios abandonados que caen demolidos como pausadas torres: otra imagen simbólica de la transitoriedad que aqueja a toda acción humana, sobre todo comparada con la acción natural.

El final recupera el cohete del principio. Ahora despegue completamente, elevándose hasta llegar

33 Flaherty no tuvo más éxito que el de *Nanuk*. Trató de conseguirlo aliándose con otro director que estaba en horas bajas en 1930, Friedrich Wilhelm Murnau, con un semidocumental que lo llevó de nuevo a las islas del sur, *Tabú* (*Taboo*, 1930), pero que tampoco funcionó. Cabe afirmar que el documental etnográfico no rendía lo suficiente en taquilla. La mencionada *Hombres de Arán* tuvo mejor aceptación.

34 Si hemos destacado estos nombres es porque resumen de alguna forma la historia del *documentalismo etnográfico*: el papel inaugural de Wright, enormemente influyente por su atención al detalle costumbrista, la excepcionalidad de Malle como representante de aquellos directores de ficción atraídos por el documental con sinceridad, lo cual no ha sido infrecuente, y la persistencia de Gardner, tratando de hilvanar a lo largo de su vida una antropología fílmica real, cuyas raíces filosóficas no sucumban al etnocentrismo occidental.

35 Tampoco es desdeñable el movimiento *New Age* durante los ochenta y noventa, una de cuyas manifestaciones más extendidas fue la música. Recuérdese la importación de los catálogos pertenecientes a sellos norteamericanos especializados, como Narada. Un etiquetado comercial simplista marcó algunas propuestas sinceramente ecologistas.

al límite de la atmósfera para estallar en una inmensa bola de fuego. Es el Challenger en aquel vuelo de 73 segundos que el mundo entero contempló el 28 de enero de 1986. La persistencia en enfocar ralentizado el último resto que cayó, una tea que se va apagando hasta dejar un trozo de tobera, metaforiza el significado del título (*Ko-yaanitsqatsi*) en lengua hopi que cierra el filme: “Vida loca en desintegración”. Ese fragmento gira y cae sin conciencia de su dirección ni de su meta, sin finalidad, tras su desintegración. La imagen puede ser tildada de oportunista, incluso de desconsiderada, pero ofrece el símbolo perfecto de una sociedad que cabalga inconsciente sobre una tecnología amorala que, si cae, lo hace caer todo. El hecho de que la lanzadera parezca explotar al llegar al límite del cielo habla de un cierto castigo a la soberbia que implica tratar de escapar del hogar que hemos despreciado.³⁶

Dirigida por el operador del filme analizado, *Baraka* mantiene semejanzas estructurales, formales e ideológicas con la obra comentada. La primera sección consiste en el desfile de oficinistas musulmanes, judíos, hindúes, budistas, católicos... en sus lugares santos. El montaje en rigurosa continuidad consigue bosquejar la idea más abstracta de religión. La segunda sección se dedica al Monument Valley, devolviéndonos un mundo sin Hombre y sin religión, aunque tal vez sí con Dios ya que el cielo estrellado del desierto es filmado a intervalos para hacerlo girar sobre una pantalla que se deleita en la belleza. Proclama que la Naturaleza es objeto de adoración en sí, tal vez la única religión, la única admiración trascendente, posible. Todas las religiones se unen en este panteísmo naturista. Sus adeptos también tienen un lugar, desfilando diversas tribus aborígenes y africanas recordándonos una comunión con el entorno olvidada por la civilización occidental. La inmensidad de las cataratas Victoria, y la cortina de agua que cubre la pantalla, podría ser el icono de esa comunión.

Como en *Ko-yaanitsqatsi*, la depredación hace acto de presencia en forma de tala maderera y de explotación minera, con carreteras que amenazan desde su dictadura regularizada. Geometría que sirve para comparar una ciudad peruana con un cementerio, al compartir bloques cúbicos (edificios y nichos): se establece una iconografía del encierro como manera de vivir y de morir, aún más clara en los numerosos planos de los habitantes tras las rejillas de sus ventanas. En el Primer Mundo las cosas no mejoran: un acelerado Nueva York enfila sus inacabables avenidas como heridas pobladas de hormigas. La rima visual entre una de estas avenidas con el pasillo de una granja de gallinas ponedoras no precisa aclaración. Como tampoco la continuidad entre los obreros de varias cadenas de montaje y los Museos del Holocausto

y del Genocidio camboyano, mostrando montones de fotos y de calaveras. De nuevo un símil arriesgado y polémico como clausura, pero que dictamina sin palabras el final de nuestro modelo económico y social. El simbolismo es despiadado.

Hasta ahora nos hemos ocupado del documental cinematográfico, pero lo cierto es que el televisivo es el que ocupa retinas y mentes con una frecuencia y pregnancia únicas en la historia del género. A partir de aquí, a menos que se indique lo contrario, nos ocupamos del *documentalismo ecologista televisivo*, sobre el cual podemos establecer tres categorías: espectacular, factual y futurista.

En el campo del *documentalismo espectacular*, las producciones de la BBC son las más representativas: escogemos *Naturaleza en movimiento* (producida por Neil Nightingale, 1996) y la serie *Planeta Tierra* (producida por Mark Linfield, 2006). La primera basada en una cuidadísima cámara a intervalos prefijados que acelera todo tipo de procesos naturales, condensando meses en segundos; ayuda a tomar conciencia de los ciclos animales, vegetales y estacionales, de su variedad y de su diferencia respecto a los propios ciclos humanos. La segunda presenta una visión pormenorizada de los ecosistemas más importantes por medio de una fotografía digital que utiliza lentes de amplísimo alcance y definición, lo cual permite unas imágenes cenitales tomadas a centenares de metros de altura, a veces desde satélite. En ambos casos se consiguen recrear momentos invisibles: el crecimiento floral y frutal en *Naturaleza en movimiento* o configuraciones geográficas imposibles de ver si no se buscan bajo determinados ángulos en *Planeta Tierra*. Asistimos a un discurso espectacular que hace del paisajismo objeto de admiración y de belleza, arropado por bandas sonoras sinfónicas propias. El resultado, especialmente en *Planeta Tierra*, puede llegar a ser narcótico. A dicha placidez no es ajena la ausencia de seres humanos: así, la Naturaleza es presentada como un gran mecanismo de relojería autónomo que interrelaciona sus engranajes con pautas incomprensibles, pero reconocibles. El didactismo, motivo primero y último del afamado departamento de la BBC, esconde una afirmación y un interrogante: la tierra puede seguir sin nosotros; ¿y nosotros sin ella? Tal es el ecologismo laxo puesto en lujosísima escena, apto para el consumo de las miradas menos concienciadas que no aceptarían una imposición denunciadora agresiva.

Más impactante resulta el *documentalismo factual catastrófico*. Presenta gravísimos atentados ecológicos relacionados con el abuso de las fuentes de energía de combustibles fósiles o de materias primas minerales. Denuncia hechos concretos ya acaecidos. Por tanto, muestra el origen físico de la riqueza, entendida como globalización, desde casuísticas específicas. Éstas hablan tanto de

36 En realidad, hemos visto tres cohetes: el Saturno V al principio, el Atlas en la última parte (ambas extraídas de filmaciones de los años sesenta) y el Challenger. El montaje en continuidad los enlaza. Este hecho nos enfrenta a la manipulación del Arte, por muy sincero que pueda parecer en la plasmación de motivos elevados.

atropellos naturales como sociales, en un género mixto de vocación acusadora: los culpables suelen tener nombres y apellidos, y las víctimas también. Hemos elegido tres trabajos que inciden en sectores estratégicos siempre en el corazón de la polémica: los residuos de la extracción minera en *Portman: a la sombra de Roberto* (Miguel Martí, 2001), la energía nuclear en *Radiophobia* (Julio León, 2005) y el crudo en *Petróleo: el fin de una era* (Emanuel Amara, 2005).

Portman: a la sombra de Roberto es un homenaje a todos los mineros y operarios que trabajaron, a veces bajo condiciones de explotación laboral, en las minas y en el lavadero (llamado Roberto) de minerales que durante cincuenta años estuvieron instalados en la bahía de Portman (La Unión, Murcia). Los rostros de los ancianos que recuerdan aquel trabajo y los muertos que ocasionó forman el paisaje de una memoria injusta. Memoria sustentada sobre los dividendos de dos corporaciones que colmataron la bahía de estériles pesados extraídos a cielo abierto. Tantas toneladas de áridos se lanzaron al mar que amenazaron, como una ola subterránea, con desplazar al pueblo. La lucha de sus habitantes contra poderes muy superiores es la crónica heroica del relato. Lucha que define muy bien la relación, entre apacible y peligrosa, de las culturas modernas con su entorno, dependiendo del nivel de confortabilidad económica y de que la tragedia se manifieste o no. El discurso etnográfico lo revela.

En el mismo sentido, pero a una escala mil veces mayor, *Radiophobia* recuerda la explosión del reactor de la central nuclear de Chernobyl el 26 de abril de 1986, que lanzó una nube radiactiva a lo largo de media Europa. La ineficacia del Estado Soviético Ucraniano fue criminal, sobre todo para los voluntarios que encofraron el reactor con sus manos. El alcance real de la catástrofe en la región resulta aún hoy imposible de calcular. Pero la acción de la radiación es condensada tras los créditos iniciales, alternando vistas aéreas de los ríos y carreteras de la comarca, abandonada, con insertos de células y flujos sanguíneos al microscopio: los efectos de la radiación son visibles e invisibles a la vez. Uno de los más invisibles trata de la ciudad de Pripyat, construida a comienzos de los setenta para los trabajadores de la central. Fue completamente evacuada y está invadida por la vegetación actualmente. En el documental, varios de sus antiguos habitantes regresan veinte años después para descubrir un mundo devastado y aún peligroso: un paisaje postapocalíptico. La intercalación de viejas películas en súper-8 de la ciudad abarrotada de vida colabora en la creación de un relato nostálgico después del Armagedón. Símbolo de lo que podría ser el escenario futuro global. La abundancia de iconos soviéticos hechos añicos añade otro símbolo más, el del fin de la Historia.

Esta ruina de la civilización guarda un sorprendente parecido con un filme soviético de Ciencia-Ficción dirigido por Andrei Tarkovski en 1979, *Stalker*, que describe en clave metafórica un futuro arrasado por la guerra en el cual la herrumbre y el bosque se han hecho dueños. La coincidencia visual resulta inquietante, sobre todo porque en la película existe un lugar llamado *la Zona*, vetado a todos, y cerca de Pripyat también hay un sitio denominado *La zona prohibida*, en el cual los índices de radiación lo hacen inhabitable. Pero, como en *Stalker*, algunos se aventuran e incluso viven, puede que buscando retroceder al instante anterior a la destrucción, instalados en una dolorosa nostalgia.

Ambos documentales hacen protagonistas a los que hoy llamamos “refugiados medioambientales”, esto es, aquellos que, bien por enfermedad o por emigración, han sido afectados por desastres ecológicos. Normalmente la expresión se usa para víctimas de acontecimientos naturales y a gran escala, pero la silicosis, muerte y emigración de los mineros de La Unión y el éxodo de los 50.000 habitantes de Pripyat podrían acogerse a tal categoría. En todo caso, representan un tipo de documentalismo antropológico contemporáneo que describe formas de vida extintas o en peligro de extinción en el corazón de sociedades desarrolladas y supuestamente opuestas política y económicamente.

En nuestro modesto estudio no podía faltar el tratamiento del oro negro. *Petróleo: el fin de una era* también parte de una catástrofe: el sistema de compraventa de petróleo, al postor más ambicioso, que oculta otra verdad potencialmente destructiva. La carrera empresarial por esquilmar las explotaciones petrolíferas, sabiendo que están a punto de agotarse. El relato no se centra en este hecho, a saber, el final de las reservas, sino en la conspiración que lo mantiene en secreto. Petroleras y gobiernos lo consiguen en una ceremonia mediática del engaño que es desvelada por científicos que fueron asalariados de las compañías, químicos de explotaciones y antiguos asesores energéticos de políticos. A menos que se considere la posibilidad de que todos los entrevistados mienten, el alarmismo es completo, tratando de transmitir la vulnerabilidad de la Humanidad en relación con la finitud de un recurso que tendría que ser cinco veces más abundante si el ritmo de consumo persiste. Aunque se va más allá, explorando un probable futuro sin petróleo según el cual una hecatombe de algún tipo dará a luz una sociedad rural mejor que la actual, basada en el comercio autárquico. Es decir, un regreso a la Edad Media, pero en bicicleta. Semejantes especulaciones actúan como cenit discursivo; por tanto, su inclusión responde a condicionantes narratológicos que restan cierta integridad ética al conjunto.

Pero el modelo más exitoso en las parrillas televisivas es el *documentalismo futurista catastrofista*. Expone de forma desapasionada o agresiva datos objetivos que perfilan la degradación medioambiental, sus efectos actuales y futuros. La edición recurrente es dramática, con imágenes de víctimas anónimas, icebergs cayendo o suelos quebradizos: un claro montaje de atracciones eisensteiniano, anacrónico y discutible dado el dispar origen de tales imágenes, incompatible con el armazón científico que sustenta la veracidad de la propuesta. Ese armazón corre a cargo de la infografía para simulaciones, gráficos y mapas por satélite. El discurso audiovisual está contundentemente engarzado, es repetitivo y múltiple, llevado por una locución entre didáctica y urgente. Su combinación intergenerérica (noticiario, documental, animación) es atractiva, aunque no siempre respetuosa por estar peligrosamente cercana a una admonición. Y no deja indiferente.³⁷ A tales parámetros responde *2050. Un futuro incierto* (Ruth Chao y Javier Silva, 2006), documental que podemos utilizar como modelo para extraer las seis notas comunes de un esquema muy reproducido en torno a la noción de advertencia:

—Exposición impactante de catástrofes naturales (olas de calor, incendios, inundaciones, tormentas, tornados) de las cuales el huracán Katrina se ha convertido en símbolo, coordinadas por medio de datos estadísticos que demuestran su frecuencia.

—Expertos identificados relacionan esas catástrofes con el efecto invernadero. Representan organismos de influencia mundial, que forman una red de vigilancia y recogida de datos fiable y transparente.

—Se anuncia que los cambios (siquiera mínimos, de dos grados en la temperatura global a lo largo de un siglo) influyen en el Sistema Tierra, sobre todo por su rapidez.

—Como consecuencia se produce el aumento de refugiados medioambientales, como el medio millón que dejó el paso del Katrina, pero que se cuentan por millones en el África más seca. Se anuncia la extinción total, tanto de especies animales como del ser humano.

—Se detallan las causas antropogénicas (como el CO₂ responsable del efecto invernadero) y sus efectos concretos en el medio ambiente y en la salud humana. Suele surgir un culpable: los Estados Unidos por no ratificar los Acuerdos de Kyoto.

—Se exponen posibles soluciones que siempre pasan por las energías renovables. Otro subgénero nace con los documentales dedicados exclusivamente a la publicitación de dichas soluciones, generalmente abocadas a la paulatina sustitución de combustibles fósiles. Pero, llevados de cierta actitud maximalista, a veces se exploran soluciones globalizadoras (el Hidrógeno), o incluso algo

Una verdad incómoda merece
atención diferenciada.
No responde a los cánones de este
género, aunque comparta
su tesis expositiva fundamental

exóticas, como las expuestas por cinco científicos en *Cinco formas de salvar el mundo* (Jonathan Barker, 2007): este trabajo de la BBC demuestra hasta qué punto la infografía se ha hecho imprescindible como método persuasivo.³⁸

Hace unos años las producciones televisivas hacían hincapié en el consumismo indiscriminado como causa única del desajuste medioambiental. Al comprobarse que los hábitos no han cambiado significativamente, salvo el reciclaje diario, ya no se incluye. Compárese con el documental *Sexo, lémmures y agujeros en el cielo* (producido por Roger James y Christopher N. Palmer, 1991), en el que se culpaba a la falta de responsabilidad individual por no arbitrar mecanismos de reciclaje, de elección consumidora y de control de la natalidad. Quince años después, el documentalismo televisivo responsabiliza a todo el sistema capitalista (representado por los gobiernos indiferentes), sin acusar personalmente al espectador, cuyo agotamiento podría llevar a dejar de serlo. Otra prueba de que los contenidos y las intenciones dependen del modelo audiovisual, el cual está sometido a cambios. De alguna forma, el cataclismo climático de la última década exige un culpable igualmente grande y universal... que no cree mala conciencia particular.

Ésta es la sintonía en la que hay que situar un fenómeno que merece atención diferenciada. Nos referimos al documental cinematográfico *Una verdad incómoda* (*An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, 2006). No responde a los cánones de este género, aunque comparta su tesis expositiva fundamental: una convincente presentación de datos cuyo conjunto sea poco menos que irrefutable. La gran diferencia es su formato, representando una superconferencia impartida por un superconferenciante. Para lo cual se construyó un decorado semicircular oscuro de clara evocación académica, en el cual el orador se dirige a todos por doquier en todas direcciones menos por una, ocupada por la gran pantalla digital que ilustra con gráficos e imágenes de alta resolución las palabras. Por supuesto, la oratoria familiar del ex-vicepresidente demócrata Al Gore aleja todos los rigores de una lección, para internarse en el territorio de la complicidad. Pero en ningún momento la escenografía y su arrolladora capacidad permiten olvidar el aura de sabiduría que lo rodea.

Sin embargo, esto no explica el éxito de la cinta. Un éxito comercial, ideológico e incluso so-

37 Otro subgénero de catastrofismo global, ahora centrado en la temática astronómica, es el que trata de reproducir posibles hecatombes planetarias, desde desprendimientos de islas que causan tsunamis a asteroides impactando contra la tierra. Al margen de su fiabilidad científica, estos documentales nacen, como corriente, al albur tanto de modas cinematográficas como de desastres reales. Se pudo comprobar después del tsunami que arrasó Indonesia en el 2006. Su oportunismo pone en entredicho la verdad que defienden.

38 La variedad intergenerérica ofrece productos híbridos entre documental futurista y ficción dramática que, aunque inusuales, alcanzan gran calidad. Pensamos en *Les Temps Changent* (M. MILNE, 2008), reproduciendo los hipotéticos efectos del cambio climático en campo y ciudad durante el 2075.

*Para la mayoría de las audiencias,
documental es igual a verdad.
Pero el documental no es sólo
información, es seducción*

cial. Comercial por su abrumadora presencia en las pantallas mundiales, con una carrera coronada por el Oscar al mejor documental del año 2006. Ideológico porque una parte muy extensa del público (especialmente estadounidense) aúpa a Gore como un mesías neoliberal, en la acepción que el término asuma según la nacionalidad. Su palabra es más que tenida en cuenta; es seguida, como demuestra la concesión del Premio Príncipe de Asturias de Cooperación Internacional 2007. Él mismo se encarga de recordarnos la forma en que perdió las elecciones frente a George Bush Jr. al inicio de su charla, ya que ésa es su mejor presentación, cierto victimismo por el resultado electoral más sospechoso y escandaloso de la Historia de su país, frente al conservador menos respetuoso con el medio ambiente que se recuerda en la Casa Blanca. Y éxito social porque el cambio climático ha subido enteros mediáticos gracias al documental, hasta el punto de generar un auténtico debate en todos los ámbitos de discusión posibles, desde Internet a la política.

La gran virtud de Gore es ocupar un espacio que estaba vacío: el del ecologista de vida y costumbres conservadoras de mediana edad, aburguesado gracias precisamente al consumismo que produce el efecto invernadero. Esa contradicción no es resuelta por el activismo de Greenpeace porque es demasiado extremo en sus actuaciones. El discurso oral de Gore puede parecer vehemente, pero la ética que propugna no es radical; habla de cambios paulatinos y consensuados, avisando del poco tiempo que queda para hacerlos. Aunque hay algo más: Gore se coloca en un disparadero moral. No se presenta como héroe de una nueva religión conservadurista, sino como alguien falible que recuerda errores para convencer. Su origen familiar, hijo de un plantador tabaquero, es abierto para admitir sin ambages que la muerte de su hermana por cáncer pulmonar tuvo su origen en empresas como la de su padre. Esa sinceridad podría formar parte de una estrategia, pero lo cierto es que encarna la mejor metáfora de aquello de lo que alerta: la indiferencia ante efectos diagnosticados que pensamos que nunca llegarán.

6. FICCIÓN Y DOCUMENTAL: UNA ANTÍTESIS RESUELTA. Para la mayoría de las audiencias, documental es igual a verdad. Pero el documental no sólo es información, es seducción. Creemos haberlo

demostrado en las obras seleccionadas, cuyos mecanismos incidían en aspectos narrativos o iconológicos según la operación ideológica que sostenían. Y a la cual se debían. No cabe hablar de una exposición neutra de hechos, ni mucho menos de la objetividad como principio ético. No cuando se habla de cambio climático. O, como en los ejemplos detallados a continuación, cuando se presenta una forma de vida asocial como extremado patrón ecologista, o el ciclo anual de una especie como metáfora de la extinción. Al alcanzar la concienciación tales límites, la seducción sólo puede tomar forma de ficción; si no en su historia principal, sí en el lenguaje elegido para su desarrollo. Ciertas historias atesoran ingredientes emotivos como para recrear un relato de suspense. El documentalismo de National Geographic, Discovery Channel o HBO lo descubrió hace tiempo, reconstruyendo situaciones con actores y efectos especiales propios de una producción cinematográfica. Sin llegar a dicho extremo, dos cintas casi simultáneas pero opuestas tratan el mismo tema. *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005) y *El último cazador* (*Le dernier trappeur*, Nicolas Vanier, 2004) exploran la opción de abandonar la sociedad organizada para alcanzar la total comunión naturalista, viviendo en y de los bosques. Sus protagonistas son auténticos, pero la ordenación de materiales grabados en la primera y la reconstrucción filmada en la segunda los convierten en piezas de relatos elaborados.

Grizzly Man es un polémico trabajo del director de ficción Werner Herzog, que no constituye su primer documental.³⁹ Hilvana la historia de un personaje que gozó de cierta celebridad, Timothy Treadwell, a raíz de vivir durante trece veranos con comunidades de osos grizzly en Alaska. Herzog lo hace montando parte de las cien horas de vídeo que Treadwell grabó en la intimidad de sus excursiones, a solas con los animales y el bosque. Finalmente fue devorado, junto con su novia, por uno de los osos a los que tanto amaba, en 2003. No era naturalista ni tenía conocimientos especiales, tan sólo un arrollador entusiasmo que le hace presentarse a sí mismo con un batiburrillo filosófico-naturista-oriental inconsistente, como “príncipe valiente defensor de los osos”. Les puso nombre, se acercó a ellos demasiado, les recrimina como animales domésticos... un San Francisco imprudente que ignoró la ferocidad de estos depredadores. De hecho, una de sus amigas compara esa actitud a la religión, y supone el ansia de comunión natural más radical. Como el Herzog narrador admite, cruzó una línea que ningún documental sobre fauna explora, aquí muy presente: el peligro de muerte para todos los que se acerquen al mundo de las fieras en plano de igualdad.⁴⁰ La conclusión de Herzog al escrutar el rostro de un oso es lúcida: sólo ve “la sobrecogedora indife-

39 Herzog realizó un documental sobre otro inadaptado social, el actor y amigo Klaus Kinski: *Mi enemigo íntimo* (1999).

40 El momento más emotivo y más cercano a lo irrepresentable, que de hecho ni vemos ni escuchamos, es aquél en el cual Herzog escucha la agonía de Treadwell y su novia mientras son despedazados en el audio de la cámara que registró el sonido, pero no la imagen. Únicamente sentimos el horror de Herzog, lo cual es suficiente.

rencia de la Naturaleza”, esto es, nada de lo que Treadwell veía.

En realidad, lo que él vio lo inventó. Al indagar en su vida y al asistir, no sin cierto rubor, a los momentos en los que usó la cámara como un confesionario, comprendemos su inadaptación social y familiar. Al no encajar en el mundo humano, buscó otro lejano, casi otra dimensión. Su enemigo fue la civilización, como antes lo fue para Thoreau. En realidad, no hace nada por los osos ni los protege, sólo trata de convivir de una forma que sólo ha funcionado con ciertos orangutanes.

Con estas mimbres, Herzog teje un documental personalista en el que la Naturaleza cobra sentido por sí misma a través de algunas tomas, como ciertos momentos muertos que le fascinan porque no tienen motivo central: recodos boscosos y ríos que parecen vivir sin intención ni discurso. La atracción por el paisaje filmado, modelado inconscientemente por la cámara, como lo fue desde hace siglos por pintores igual de fascinados. Una experiencia cinematográfica radical en la cual los papeles entre el operador, la cámara y el espectador se diluyen.

Por su parte, la narración de *El último cazador* se inscribe en un relato cíclico, sugerido por el primer y el último plano: el primero, abriendo, un *travelling* aéreo de acercamiento al glaciar que presenta la diminuta figura del protagonista en su trineo; el último, cerrando, otro *travelling* aéreo de retroceso desde su canoa navegando por otro río, ahora de agua. Entre ambos, un invierno en la vida de Norman Winther, cazador profesional del Yukón canadiense que vive sin electricidad con su compañera en una cabaña de madera construida por él mismo, aunque baje a por utensilios de toda índole y a vender sus pieles al pueblo, aprovechando para afeitarse o emborracharse. Su aislamiento no es total ni paranoico, a pesar de que la primera vez que vemos su rostro está bajo un disfraz de reno cubierto de nieve, totalmente camuflado con el entorno. Pero no para preservarlo, sino para aprovecharlo. Es un depredador más, acechando a una manada. La dramatización de su vida a lo largo de los meses incluye momentos de riesgo mortal, pero sobrevive gracias a su experiencia y a sus perros. Norman no escapa de la vida, sino que elige una de sus formas más arcaicas, pero más coherente.

Si en *Grizzly Man* la Naturaleza era fondo continuo y, en escasas ocasiones, figura, en *El último cazador* el paisajismo actúa de espectacular figura sobre el fondo de las acciones de su protagonista. Una cristalina fotografía alcanza el grado de iconicidad necesario como para tocar esa idealización clásica estudiada en un apartado anterior, engarzándola con la rememoración de lo inalcanzable pero al tiempo deseado. Por eso el cazador, último de su estirpe, se convierte en una entidad

*¿Es necesario renunciar
a toda raíz cultural
para comulgar
con la Naturaleza?*

mitológica. Sus peripecias forman parte del espíritu narrativo de Jack London, amistad con perro de tiro incluida. Norman protagoniza su propia aventura, y si la seguimos es porque ha sido cubierta por un velo de ficción lo suficientemente denso como para lograr el distanciamiento mínimo que otorgamos a todo *personaje*, apto así para volcar nuestra necesidad metaforizante.

Las dos cintas se alimentan de un documentalismo natural extremo: sus paisajes llegan a turbar la conciencia con una punzada de soledad que actúa como comodín emotivo a intercambiar con el espectador. Se alcanzan las últimas consecuencias del sueño ecologista, pero por vías muy diferentes. Es cierto que para Norman no se adivina un horizonte intelectual demasiado profundo, aunque sin duda en su vida existe sabiduría. No la de los libros sino la de la supervivencia. ¿Es necesario renunciar a toda raíz cultural para comulgar con la Naturaleza? En todo caso, es el último de un estilo de vida consecuente. Por su parte, lo más inquietante del legado de Timothy es que ha creado toda una tendencia ecologista pura que gana adeptos por todo el orbe desde su fundación *Grizzlie People*.

Otro ejemplo reciente de la fina frontera entre realidad y realismo lo ofrecen los estrenos muy cercanos en el tiempo de *La marche de l'empereur* (Luc Jaquet, 2005), *Happy Feet* (George Miller, 2006) y *Ice Worlds* (episodio sexto de la serie de la BBC *Planeta Tierra*, 2006). Un grupo de pingüinos supervivientes sufren el entorno hostil del invierno antártico tratando de garantizar la reproductibilidad de la comunidad incubando los huevos, hasta que la estación termina y las hembras llegan con comida.

Nos interesa destacar que las tres comparten una narratología propia de la ficción que va más allá del esquema prototípico que el documental aplica para sostener la atención. En el caso de *Happy Feet*, directamente ficción inspirada en la migración de los pingüinos. Pero *Ice Worlds* y *La marche de l'empereur*, como documentales, no se quedan muy atrás, utilizando recursos como la identificación antroponarrativa⁴¹ de ciertos animales protagonistas, el viaje tutorando el relato vertebralmente, la inquietud por la supervivencia de infantes como meta y el sacrificio como sublimación heroica: ésta constituye el objetivo ético que valoriza la historia para su rememoración y su repercusión. Formalmente, la fotografía permane-

41 La personalización, a veces antroponominativa, de los animales se practica en multitud de documentales, con el fin de conseguir que la ficción alcance el rango espectacular propio del relato occidental. Kipling lo comprendió bien.

ce atenta al detalle, escrutando los rasgos faciales de los animales en numerosos planos que permitan una traslación sentimental y emotiva. Por no hablar de una música efectiva en su puntuado dramático, escrita especialmente.

Este sucinto acercamiento podría constituir el punto de partida para *Happy Feet*, como filme de animación musical, sin reparo de un análisis más específico. El hecho es que una gran producción comercial, infantil en principio, que utiliza la ecología como medio para llegar a extensas audiencias (cuestión que no queremos valorar), comparte ciertos modos de su escritura con dos documentales cuya única verdad debiera ser la verdad. Esta cuestión sí queremos valorarla. ¿Sufre esa verdad resquebrajamiento en su pureza? ¿Debe mantenerse la misma con una sintaxis audiovisual lo más parca y aséptica posible, al estilo de tantos documentales sobre flora y fauna, como, por ejemplo, los de la BBC presentados por David Attenborough? Expongamos el caso de Félix Rodríguez de la Fuente: sin duda utilizaba medios narrativos ficcionales como los descritos para aumentar la simpatía por animales y entornos. Pero el mismo hecho de su presencia física o su mera voz atenuaban cualquier posible identificación especular propia de la narrativa institucional. Rompía conscientemente la diégesis. Y por buenas razones. En cambio, tanto *Ice Worlds* como *La marche de l'empereur* tratan de recrear un universo diegéticamente plausible, especialmente la última, en la cual sus narradores interpretan a los dos pingüinos protagonistas. No existe distancia intelectual ni reflexiva entre la verdad y el espectador: éste se encuentra desamparado frente a la certeza del relato que lo conduce.

Quizá el motivo de esta opción y el éxito de la historia en sí es que atesora la metáfora del Apocalipsis. Trasladando la enseñanza a futurible humano, es fácil la comparación con una Humanidad cercenada y cercada por un clima extremo producto de la desertización o la desestabilización termopluvial que acarreó el efecto invernadero. Un resto de la raza humana temblando y sin recursos, como la masa de pingüinos macho arremolinada para tratar de evitar la congelación en medio de ventiscas despiadadas. Afortunadamente, el tropo tiene un final agradable, ya que el tiempo recupera sus condiciones habitables al llegar el verano y el grupo puede retomar su civilización: la crianza que asegura el mantenimiento de la especie.⁴²

7. CINE ECOLOGISTA DE FICCIÓN. NATURALEZA AMENAZADA. Independientemente del debate sobre la urgencia por la sostenibilidad, el cine ha volcado algunas de sus ficciones sobre las necesidades preservadoras o por recuperar un estilo de vida natural. Ambas actitudes han coincidido con el

desarrollo urbanístico desaforado que afectó —y afecta— a los cinco continentes durante la segunda mitad del siglo XX, así como con su agotamiento como sostén físico de la convivencia. Todas las contradicciones que la ciudad implica, como fenómeno más representativo de las sociedades industriales, han derivado en un hastío cuyo reflejo cinematográfico a veces ha adoptado la forma ecologista. Algunos films tratan con hondura la crisis que existe entre Hombre y Naturaleza, desde ópticas y argumentaciones variadas. Otros se envuelven en la insignia ecologista con intenciones claramente oportunistas. Y otros utilizan la denuncia ecológica para argumentar contra el modelo político capitalista. Por otra parte, no todos precisan recurrir a la fotografía espléndida de un entorno atrayente, como veremos. El paisajismo ya no es un elemento obligatoriamente consustancial a las estéticas conservaduristas. Sí lo ha sido cuando ha tratado la Naturaleza como un decorado más en el cual desarrollar sus acciones, aunque su influencia las determine: es lo que ocurre en los discursos anticoloniales, desde *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969) a *La selva* (A selva, Leonel Viera, 2002), abordando diferentes puntos de vista. Pero no estamos interesados en este tipo de denuncia histórica.

Un grupo de films, de los que difícilmente podría decirse que forman corriente, han puesto en escena la necesidad de reconsiderar la vida occidental fundada en el consumo, en la dilapidación de recursos y en el olvido de ciertos instintos que nos ligaban a la tierra. Si los denominamos “ecologistas”, es más por convención terminológica que por afinidad ideológica. Con todo, nos aventuramos a agrupar en cinco categorías este tipo de obras, con una selección de las mismas conscientemente subjetiva.⁴³

El primer grupo se centra en la *mitificación de la vida ermitaña*. Los protagonistas de los dos films elegidos son nómadas del bosque, del cual extraen todo lo que necesitan respetándolo a cambio. En *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975), una encarnación primigenia del espíritu natural. En *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (*The adventures of Jeremiah Johnson*, Sidney Pollack, 1972), una reencarnación forzada de un espíritu perseguido.

Dersu Uzala narra la amistad entre el capitán de un destacamento topográfico del ejército ruso y un cazador nativo de la taiga rusa, a comienzos del siglo pasado. Todo el relato es un *flashback* que comienza en el lugar donde debiera estar la tumba del cazador, tristemente visitada por el capitán. Pero ya no está, arrasada por lo mismo que lo mató: el progreso urbanizador. Esta elección narrativa nos enfrenta a lo inevitable: la crónica de una amistad y las consecuencias ecológicas que cabe extraer de esa época no han dejado ni unos pocos huesos. Ya aconteció y no caben remedios

42 Históricamente una especie humana (*Homo Neanderthalensis*) soportó una glaciación, aunque no la superó por la competencia de otra especie humana recién llegada a Europa, el *Homo Sapiens*.

43 Dejamos al margen cinematografías que se han ocupado de la Naturaleza o la han incluido en sus ficciones como escenarios actantes e imprescindibles, como la china o la japonesa, ya que nos interesamos por el posible impacto popular en Occidente del cine ecologista, y las obras asiáticas que podríamos destacar no han tenido recorrido comercial. Por idénticas razones tampoco abordamos filmografías de algunos directores que han hecho del paisaje un elemento vital, como Andrei Tarkovski.

*El cine ha volcado algunas
de sus ficciones sobre
las necesidades preservadoras
o por recuperar
un estilo de vida natural*

ante su pérdida. La pérdida de dos cosas: de la inocencia de un ser que no comprende el valor del dinero pero sí la ayuda a desconocidos y de una forma de vida en la cual la Naturaleza es sagrada porque está personificada (la componen “gente”, como el Sol), revalorizando cultos druídicos precristianos. Dersu habla a la taiga, y ésta le responde con todo tipo de indicios. Es mucho más que el buen salvaje, es la mitificación de todo lo que con él desapareció: instinto, bondad, experiencia. Supervivencia sin depredación. Tal espíritu no puede encerrarse, ni con buena intención: el refugio que el capitán le proporciona en su casa de la ciudad no le protege de su asesinato... para robarle el rifle que su amigo le regaló. Una secuencia resume todo lo olvidado y el sentido simbiótico entre Dersu y el bosque, aquella en la que salva la vida al capitán construyendo de la nada un ingenioso refugio de cañas al intuir la llegada de una tormenta de nieve. A partir de entonces, el capitán comprende su insignificancia ante la Naturaleza: así lo dice y así lo vemos en una fotografía que usa la luz tanto como el espacio, para conseguir un virado cálido que, acompañado de la banda sonora detallista y veraz, consigue transmitir un sentimiento paisajístico dorado. Nostálgico como una vieja foto sepia.

El título alcanzó gran prestigio internacional, especialmente en Europa, gracias a su palmarés recogido en diversos festivales y a la crítica entusiasta. Unos años antes otra cinta fue recibida de manera parecida. *Las aventuras de Jeremiah Johnson* narra, en forma de égloga aventurera, la leyenda de un veterano de la Guerra de Secesión sin pasado que quiere hacerse un futuro en las Rocosas como cazador. Elige renunciar a la “civilización” recuperando la vida natural, pero sin comprenderla bien. Su aprendizaje es duro: el camino por recorrer se refleja en la imagen de un indio *crow* que lo observa, orgulloso de estar en su patria, mientras él es un recién llegado que lo tiene todo por demostrar. Aunque la fotografía juega al paisajismo inmenso, éste no se revela amenazante: durante el período de adaptación, a la montaña, a la caza y a los indios, crece la ilusión de que ese paisaje puede ser dominado, gracias también a un ritmo narrativo sabiamente calmado. Pero es además territorio de nativos que no tienen por qué comprender la invasión de colonos que comienza a producirse. A este respecto, el guión de John Milius demuestra las debilidades colonizadoras de su

autor: la tribu más amistosa está cristianizada y bebe whisky. La influencia blanca no es tan negativa. Dejando aparte este retruécano histórico, la historia se canaliza a través de los riesgos que acechan a cualquier intruso, por buena que sea su voluntad. Johnson no es Dersu.

Consigue crear una precaria, pero feliz, familia. Pero comete sacrilegio al atravesar un cementerio *crow*, cuyo precio es el asesinato de esa familia. Entonces asume su condición de intruso, tomando venganza sobre los indios asesinos. A partir de aquí, su historia se convierte en símbolo de la crueldad que el medio puede desplegar: los *crow* lo persiguen uno a uno, camuflándose al aprovechar su control del terreno, su terreno. Jeremiah sufre la auténtica soledad, el más largo invierno, sin tiempo medible (no sabe en qué mes está), atrapado en una dimensión aparte: aquella en la cual está fuera de lugar, de situación, de cultura. Las Rocosas no son sus Rocosas. El final abierto (si los indios le perdonan y permiten vivir en paz, asumiendo él su castigo), contrasta con otro filme de argumento y pretensiones parecidas pero resultados diferentes: *Bailando con lobos* (*Dancing with Wolves*, Kevin Costner, 1990), impregnado de un ecologismo más evidente, mucho más exitoso, pero también más consumible e ineficaz. En cualquier caso, ambas obras tratan de mitificar el exilio como fórmula para reencontrar el equilibrio natural.

Un segundo tipo de films podría estar representado por *La selva esmeralda* (*The Emerald Forest*, John Boorman, 1985). Su escritura es la de una *declaración de ecologismo activista*, incluso agresivo, acuciado por una toma de conciencia que ya se intuye tardía. Los ochenta coinciden con la primera generación involucrada en movimientos ecologistas internacionales. El hijo de un ingeniero que está construyendo una monstruosa presa en un río brasileño es raptado por la tribu nativa de los “hombres invisibles”. Tras diez años de búsqueda, su padre lo encuentra, pero él ya es hijo adoptivo del jefe y ha asimilado toda su cultura hasta el punto de creer que su antigua familia es un sueño. El ingeniero acepta su destino e incluso le ayuda en una guerra con la comunidad rival, los “hombres feroces”. Finalmente, una crecida destruye la presa al tiempo que la tribu pide a sus dioses precisamente que tal hecho ocurra.

La cinta provocó un efecto parecido al de *Dersu Uzala*, pero aún mayor, ya que se estrenó en circuitos comerciales. Sorprendió por su argumento (una variación esquemática de *Centauros del desierto* [*The Searchers*] de John Ford, 1957), por la franqueza de su mensaje y por su riesgo narrativo, al estar la mitad del metraje hablado en lenguas nativas subtituladas, algo infrecuente en aquellos años. Aun así, la posición de la película es problemática. Sin duda existe una crítica a la voracidad

capitalista, que se traga bosques y personas. Icónicamente queda clara en los planos iniciales que muestran la ciudad rodeada de selva como islote en un mar que se achica, o en el detenimiento con que vemos el *bulldozer* arrancando gigantescos árboles que son arrastrados en una masa informe de troncos y ramas, restos innobles de lo que fue una forma de vida. La tribu del hijo perdido nos llama “pueblo termita” precisamente por devorar árboles, y para ellos el “borde del mundo” es el límite de la selva, cada vez más cercano. Acotamos toda su cosmogonía con una despreocupación genocida. Tal trastoque se refleja en otras dos tribus: los belicosos “hombres feroces” negocian armas de fuego a cambio de mujeres raptadas con un grupo de tratantes que regentan un prostíbulo, dando lugar a una aberración histórica, la de indios prehistóricos con metralletas; otra tribu, los “hombres murciélagos”, malviven en favelas adaptándose sin remedio porque la deforestación les dejó sin mundo. Son así expuestas tres formas de supervivencia: preservación para los “hombres invisibles”, asimilación brutal para los “hombres feroces” y desaparición para los “hombres murciélagos”.

Sin embargo, tal y como analiza Mike Wayne, el guión atesora demasiados arquetipos genéricos propios del cine hecho para el consumo de masas, especialmente del *western*.⁴⁴ La división entre buenos y malos indios es maniquea, si no racista. La evolución del ingeniero, de padre desesperado a violento héroe rescatador en la forzada secuencia de la liberación de las nativas en el prostíbulo, es irracional.⁴⁵ La resolución implica un *happy end* insatisfactorio con las expectativas éticas levantadas. Y el único personaje que hablaba con el cinismo necesario como para ejercer una crítica sistemática, el reportero gráfico que acompaña al ingeniero, es sólo una excusa narratológica para introducir la elipsis de diez años y no tiene desarrollo alguno como personaje al ser devorado por los “hombres feroces”. La narración cede al agrado popular, lo cual era previsible en una producción de gran presupuesto que no es independiente. Pero queda clara la intención de conmover la conciencia por medio de un activismo moderado: el ingeniero está a punto de volar la presa que construyó, aunque la lluvia le hace dicho trabajo. El rótulo final nos recuerda que han desaparecido más de tres millones de indígenas amazónicos que “saben lo que hemos olvidado”, esa comunión con las fuerzas naturales que adoptan formas mágicas de revelación en el rito de los “hombres invisibles” por el cual adoptan la personalidad de un animal. El mensaje fue comprendido por una parte de los espectadores: depende de ti recuperar la Naturaleza y esos instintos primitivos que nos conducían en la dirección correcta.

Existe otro grado en esa implicación. Un *ecologismo sin compromiso* ante el cual el espectador

*La selva se convierte
en espectacular decorado.
Tal vez ésta se la única selva,
un tanto turística,
que el público masivo
es capaz de admitir*

medio no sufre tensión porque no se le demandan ni acciones ni decisiones individuales. Otros actúan y deciden, tan sólo precisan financiación, algo que puede otorgarse en dosis. Sociológicamente encaja con la última generación, acostumbrada a la panoplia de Organizaciones No Gubernamentales que han conseguido un hueco en la economía doméstica del Primer Mundo, al tiempo que tapan otro hueco, el de unas conciencias continuamente alertadas por los medios. Sin duda, el más hegemónico en su sector es el modelo hollywoodiense, por sus canales de distribución, de publicidad y por su convincente sistema estético. Nuestro ejemplo responde a lo dicho: *Los últimos días del Edén* (*Medicine Man*, John McTiernan, 1992) es una producción de Andrew J. Vajna, antes que una película de director. La corriente en que se inscribe es ejemplarizante: gentes cuyo sacrificio posibilita la protección parcial de una zona amenazada, suponiendo una variación del exilio como solución a la crisis de la convivencia urbana.⁴⁶ En el filme mencionado, un científico se destierra al corazón de la selva amazónica donde cree que existe una planta que sería la clave para curar el cáncer. En realidad, ya ha asumido su nueva vida “salvaje” cuando comienza el relato, presentándose como un “buen padre blanco” para la tribu que lo ha adoptado. Como puede deducirse, un esquematismo excesivo que soslaya las dificultades de aculturación como si no existiesen. Éstas las va a sufrir, en estilo de farsa, la doctora que lo visita para averiguar las posibilidades de su colega. La selva se convierte en espectacular decorado para su relación, en la cual él le enseña las virtudes y los riesgos del entorno de forma más pintoresca que veraz. Tal vez ésta sea la única selva, un tanto turística, que el público masivo es capaz de admitir.

El relato teje su urdimbre ideológica cruzando tres planteamientos:

—Personajes como los doctores hacen el trabajo que la sociedad del bienestar no está dispuesta a hacer, aunque sí a pagar. La equiparación entre Naturaleza y progreso médico es una artimaña inteligente para la concienciación. No sólo debemos proteger el medio ambiente porque es lo correcto, sino porque nos sirve.

—La esquilación de la selva para la construcción de una carretera amenaza el proyecto científico y el hábitat de los indios. No hay culpables: el doctor se niega a hablar del tema porque no es

44 M. WAYNE, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, Pluto Press, London, 2001, p. 53. El autor compara el resultado final con el diario de rodaje llevado por J. BOORMAN (*Money into light*, Faber & Faber, London, 1985), en el cual declara su intención de hacer una película antisistema, al margen de normas de producción industriales.

45 Aunque su final se detiene en un detalle afortunado: cuando son liberadas de su cautiverio como prostitutas, se quitan con asco las ropas que debían llevar, desnudándose. Paradójicamente, se están volviendo a vestir con la dignidad natural que habían perdido.

46 Exilio familiar, como vemos en films pertenecientes a esta corriente como *La costa de los mosquitos* (*The Mosquito Coast*, P. WEIR, 1986) o *Jugando en los campos del Señor* (*At Play in the Fields of the Lord*, H. BABENCO, 1991).

educado mencionar la muerte delante de un moribundo, y sólo al final se enfrentará a las máquinas con sus manos. Una descarga de responsabilidades que es a su vez irresponsable, porque al no existir acusación, se acepta la merma de la selva como algo inevitable. Actúa más como recurso emotivo —el mal sin rostro que aumenta la sensación de peligro— que como denuncia.

—Complementando lo dicho, una empresa farmacéutica financia la investigación, estando dispuesta a continuarla. Queda conciliado el modelo económico dominante, a través de una multinacional, con el espíritu ecologista. El espectador no experimenta tensión alguna con su estilo de vida porque nada relaciona su consumismo (base para las grandes compañías) con la degradación medioambiental. Globalización en acción.

En el polo opuesto se encontraría un cine que representa la *vida insostenible de una sociedad insostenible*, criticando abiertamente el sistema capitalista. Lo cierto es que hay que retroceder a los años sesenta para encontrar directores comprometidos políticamente, capaces de abrir sus lentes a planteamientos diferentes a los del modelo cinematográfico industrial. Dichos planteamientos van inevitablemente ligados al marxismo y a su adopción europea como método de renovación social. Como Fredric Jameson recuerda, “la promesa de formas alternativas en el cine de ese período distante que llamamos la década de los sesenta... incluía la promesa de modos de vida alternativos, estructuras colectivas y comunitarias alternativas, que se esperaba surgieran de toda una variedad de luchas contra el imperialismo”.⁴⁷ El triunfo de dictaduras comunistas asiáticas, las guerrillas latinoamericanas y las revoluciones culturales en diversos países occidentales trajeron también un cine combativo cuya escritura no contempla cánones genéricos, formales ni narrativos masivos. Ese “cine político” también podía ocuparse del medio ambiente, pero lo hizo más como metáfora.

El desierto rojo (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964) nos familiariza desde sus títulos con un paisaje desolado pero no deshabitado en torno a una fábrica que nunca sabemos lo que produce, no siendo más que un edificio con chimeneas y tuberías del que salen transportes. El humo, omnipresente, parece vaciar la comarca de alegría, llevándolo al desierto y al silencio. Una desertización del entorno, pero también de las relaciones: afectivas, de pareja, familiares, sociales y laborales. Una parábola sobre la incommunicación de una sociedad descompuesta por la burguesía acomodada, por el horizonte postindustrial y por la falta de perspectivas de cambio. La crítica marxista es evidente, pero críptica, sobre todo vista hoy. Tal vez la secuencia definitoria del filme sea aquella en la cual un grupo de parados

italianos escucha la propuesta del ingeniero de la empresa sobre un empleo en la Patagonia, dentro de un gran almacén abandonado. El juego de foco y desenfoco sobre los obreros los iguala a los objetos inservibles abandonados, reducidos al silencio: están siendo expulsados de su país para ser arrumbados en otro cuando ya no sirvan, en un juego paneconómico incomprensible pero del cual son víctimas. Intuimos, sino sabemos, que el nuevo trabajo en Argentina hará extenderse el desierto. Una de las paredes de ese almacén, con la que concluye la secuencia en un movimiento de cámara *ex-profeso*, es una pantalla de cine pintada que impone una acusación sobre la inoperancia social del cine: pantalla-muro vacío, impenetrable a una clase que no ve en el medio cinematográfico nada suyo, nada reflejado.

Lo cierto es que esta inoperancia se extiende, como hemos comprobado, cuando los directores occidentales han debido adoptar una postura contundente en el marco industrial de su cine. Un posible refugio para hacerlo lo ofrece el amparo de la Ciencia-Ficción. Puede decirse que una *Ciencia-Ficción alarmada y alarmista* ha tomado el relevo de responsabilizarse por reflejar la herencia de un medio ambiente destruido. *Naves misteriosas (Silent Running*, Douglas Trumbull, 1971) es una de las primeras apuestas en este sentido, siguiendo el desolador viaje de los últimos bosques en una nave espacial que los preserva, ante la imposibilidad de hacerlo en la Tierra.

Comenzamos este artículo con la muerte del anciano Sol recordando los paisajes idílicos de su infancia en *Soylent Green* (Richard Fleisher, 1973), una adaptación de la novela de Harry Harrison *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!*, ubicada en el Nueva York en 1999. La novela pertenece a ese subgénero de la Ciencia-Ficción que imagina el peor futuro para una Humanidad inconsciente de su crecimiento.⁴⁸ Philip K. Dick es el otro gran fabulador de un mundo futuro hacinado en el cual los animales deben ser mecánicos por haberse extinguido.⁴⁹ Aunque la película distrae su temática básica por medio de un guión policíaco, mantiene en su agobiante ambientación las consecuencias de un consumismo descontrolado y de un injusto reparto de los recursos. El personaje de Sol es el último eslabón con nuestra época, no únicamente

Una Ciencia-Ficción alarmada y alarmista ha tomado el relevo de responsabilizarse por reflejar la herencia de un medio ambiente destruido

47 F. JAMESON, *La estética geopolítica*, trad. de N. Sobregué y D. Cifuentes, Paidós, Barcelona, 1995, p. 217.

48 *Make Room, Make Room!*, editada en 1966, sitúa su acción en el Nueva York de 1999, habitado por treinta y cinco millones de personas. En el filme de 1973 el año es 2022 y se eleva la población a cuarenta millones. Es interesante esa subida, tanto de cifra como de año, incluida por el guionista Stanley R. Greenberg sólo siete años después de ser escrita la novela, ya que refleja el conocimiento de las nuevas proyecciones sobre superpoblación que se conocieron a comienzos de los años setenta del siglo pasado. La novela de Harrison se publicó en España en 1976 por la editorial Acervo. Actualmente está publicada por Orbis.

49 Ph. K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, trad. de C. Terrón, Edhasa, Madrid, 1981, llevada al cine bajo el título de *Blade Runner* (R. Scott, 1982).

Cabe otro planteamiento más íntimo y arriesgado. El que reconoce en la Naturaleza una inagotable fuente de conocimiento que precisa respeto y aprendizaje

con un entorno habitable, sino con unos valores incuestionables: *Soylent Green* es la comida preparada por el gobierno que, así, alimenta a las masas sin saber que está hecha con cadáveres, en un ciclo insoportable y secreto. La pérdida de la Naturaleza como la conocemos implica una degradación difícilmente imaginable. Harry Harrison se atrevió a hacerlo.

La superpoblación ha dejado de interesar como problema mediático, sustituido por el cambio climático, pero sigue siendo apremiante: las previsiones de nueve mil millones en el 2050 siguen estando ahí. *Soylent Green* reproduce una pesadilla malthusiana tan intensa que la ficción audiovisual no se ha ocupado de revisarla con obras de entidad. Tan sólo *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) parece recoger el testigo, excepcionalmente: su argumento transcurre en el mundo de 2027, devastado por la hiperindustrialización y la contaminación, en el cual nadie puede ya procrear de forma natural. El final de la especie humana, ahora por pura extinción.

Pero el futuro puede ser aún peor si en la ecuación ecologista introducimos la variable de la radioactividad. Es lógico que un director japonés haya sido el que haya imaginado el más terrible invierno posnuclear en dos episodios de *Los sueños* (*Akira Kurosawa's Dreams*, Akira Kurosawa, 1990).⁵⁰ El compromiso entre Naturaleza, Megalópolis y Tradición define parte de la cultura japonesa de los últimos sesenta años. En el primer episodio, una macrocentral nuclear estalla llevando al mundo al Apocalipsis por la soberbia de los científicos, según uno de ellos grita desesperado. La necesidad de abastecer energéticamente a gigantescas ciudades lleva a la imprudencia, al desorden natural y a desoír la sensatez de voces ancestrales, sustituidas por la tiranía tecnológica. Dos imágenes quedan como iconos: el Fuji al rojo y una madre con sus niños intentando no respirar la neblina radiactiva. Símbolos de la inutilidad ante la muerte injusta. En el segundo episodio, el ser humano no malvive ni se extingue: muta en otra especie que expía todos los pecados que llevaron a la destrucción diariamente, con el dolor de su nueva condición demoníaca (las úlceras en forma de cuernos lo torturan sin matarlo), atrapado en un inmenso infierno de cenizas. Lo más aterrador es que no ha perdido la conciencia de lo que fue y de lo que es ahora, un monstruo.

Para terminar, merece mencionarse *El día de mañana* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), un filme eminentemente comercial que, de momento, es la consecuencia más directa del cambio climático en el terreno de la ficción, o de la Ciencia-Ficción, llegando mucho más lejos que *Soylent Green*. Uno de los parámetros incluidos en los documentales de este género, desglosados anteriormente, es el punto de partida: la dulcificación del agua marina como consecuencia del deshielo polar baja la temperatura drásticamente, sin que ningún organismo político estadounidense (representado por el vicepresidente) haga caso de la alerta que lanza el climatólogo protagonista. El brusco retroceso a la edad glacial supone la pérdida de control humano y el regreso de las bestias, como queda claro en la secuencia de los lobos en medio de Nueva York. Una apuesta que escenifica, no el final, sino el largo proceso hacia el final, la degradación humana que supone retroceder al fuego manual para sobrevivir: los refugiados de la Biblioteca tienen que quemar sus tesoros bibliográficos para conseguirlo. Por lo demás, no se alcanza el nivel reflexivo que el tema exige, atada la producción a sus servidumbres taquilleras.

8. LA NATURALEZA COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO. Más allá de la ecología como movimiento social que responde a necesidades de reajuste medioambiental, cabe otro planteamiento más íntimo y arriesgado. El que reconoce en la Naturaleza una inagotable fuente de conocimiento que precisa respeto y aprendizaje, incluso un proceso iniciático que permita alcanzar sabiduría. Una luz apagada por siglos de socialización que aún emana destellos, para quien sepa verlos. Los films que han intentado seguir este camino son infrecuentes y, aun dependiendo del modelo instituido, rozan sus límites al diversificar el punto de vista, saltando del protagonista al entorno como si éste fuese un personaje cuya importancia determina los relatos. Casi sin más posibilidad, elegimos tres cintas de los años setenta que comparten escenario (Australia), una fotografía significativa y una visión del paisaje que abarca la realidad, el sueño y la ensoñación. Nos referimos a *Walkabout* (Nicolas Roeg, 1971), *La última ola* (*The Last Wave*, 1977) y *Picnic en Hanging Rock* (*Picnic at Hanging Rock*, 1975), las dos últimas dirigidas por el australiano Peter Weir.

Walkabout es una palabra que designa el ritual aborigen de maduración al cumplir los dieciséis años, a través de una prueba de supervivencia en el desierto. La película, basada en la novela de James Vance Marshall, somete a dicho proceso a dos hermanos australianos de origen inglés (ella una adolescente, y él un niño) cuando su padre, sin explicación previa, los lleva al desierto para

⁵⁰ Creemos que no es preciso trazar siquiera una semblanza de la Ciencia-Ficción japonesa, tocada desde los estallidos de Hiroshima y Nagasaki, y generadora de criaturas posnucleares como Godzilla o de personajes del manga como Akira.

suicidarse a continuación. Abandonados, ambos caminan hasta el límite de sus fuerzas hasta que un aborigen que realiza su *walkabout* los encuentra y les ayuda a superar su periplo. El aborigen cree haber encontrado una familia, pero la chica, asustada por los ritos que practica, termina huyendo y consigue contactar de nuevo con su civilización originaria. Pasados los años, se ha convertido en esposa, pero unos insertos fugaces nos hacen ver que no ha olvidado su experiencia.

A la luz de esta sinopsis podría deducirse que la temática tutora es la oposición entre culturas; pensamos que, más bien, se trata de escenificar un paraíso. Ahora bien, ¿quién lo necesita y cómo lo aprovecha? Antes de responder es preciso recorrer el filme. Éste se abre con casi cinco minutos que describen el negativo del paraíso: planos azarosos de la masa humana urbana apenas individualizada que, con un sonido atonal aborigen, queda igualada a un hormiguero.⁵¹ Un muro invade la pantalla hasta que el *travelling* permite ver, tras él, el desierto con el coche aislado, fuera de lugar. En el desenlace del filme, varios muros regulares serán comparados con formaciones rocosas irregulares. El muro de ladrillos contrasta con las formas aleatorias de la Naturaleza, operación que vimos también explotada en *Koyaanisqatsi* y *Baraka*. El propio picnic que la hija organiza ofrece un reducto de regularidad visual con la extensión desértica, puntuada por la radio. Entonces el padre lo vuela todo: quema el coche, se mata y obliga a los niños a iniciar otro ritual, el *walkabout*. Las hormigas comiéndose la comida en plano detalle simbolizan el final y el principio.

No se elabora razón argumental alguna para el suceso, y la chica lo asume con sorprendente naturalidad, lanzándose a explorar con su hermanito. Los intereses ecológicos dominan al relato por encima de su justificación normativa. De hecho, el discurso asume un documentalismo fascinador gracias a su fotografía contrastada en *Eastmancolor* (nada sospechosa de lucimiento) que captura calor y luz hasta la reverberación. El gran angular se presta a ello, marcando una diferencia con la ciudad, que estuvo tomada con teleobjetivo: la primera lente amplía el espacio, la segunda lo absorbe comprimiéndolo.⁵² El montaje también acusa la oposición: mientras los niños juegan en un árbol, un grupo aborigen lo hace con el vehículo calcinado. Un cambio de juguetes. Y el sonido: unas bellísimas imágenes del sol poniente y del alba son acompañadas por la cacofonía de emisoras mezcladas que grita el transistor. Ruido destruyendo el silencio de esos soles y sus paisajes: como si las voces humanas no pudieran simbolizar, sino sólo desencajar.

El aborigen salvará a los blancos de una muerte por sed, convirtiéndose en su proveedor, no sólo de caza sino de cultura, como les explica en su

¿Quién necesita el paraíso y cómo lo aprovecha? El paraíso sólo será un recuerdo dorado de lo que no puedo ser. Quizá baste con entrever su sabiduría para saber de su existencia

lengua. Ante la negativa de la chica de fundar una familia, decide colgarse ritualmente. No soporta el rechazo, más después de mostrarles una Naturaleza amable que antes era mortal. En sí, el hecho simboliza la huella indeleble y perturbadora de Occidente en sus aventuras coloniales. En un espectro interpretativo más amplio, la incompreensión por un medio primigenio que precisa traducción y que, aun así, no es abrazado debido a la pesada carga socializadora.

Volvamos la pregunta original: ¿quién necesita el paraíso y cómo lo aprovecha? Parece claro que quien posibilita el paraíso es el padre, ese personaje anónimo y mudo que parece incapaz de legar algo a sus hijos... salvo otro universo diferente del que le ha llevado al suicidio. Dado que él no puede aprovecharlo (sus raíces urbanas son profundas y podridas), obliga a ellos a hacerlo. En la última secuencia, ella, casada, escucha a su marido hablar del trabajo mientras rememora la escena en la que se bañaron desnudos y libres los tres, años antes. Pero, en definitiva, y dada su edad, el paraíso será sólo un recuerdo dorado de lo que no pudo ser. Quizá con eso baste: entrever la sabiduría para saber de su existencia.

La última ola transcurre en el Sidney afectado por un inexplicable cambio climático: diluvia sin sentido, llueven ranas y petróleo, los vientos cambian... mientras en otros lugares secos del país caen granizadas imposibles. El desarreglo alarma pero no inquieta a sus habitantes; sin embargo, una tribu urbana e ilegal formada por pocos aborígenes sí tiene miedo. Ellos saben que se acerca el final de un ciclo natural, previo a un desastre que podría ser apocalíptico. Y lo saben porque han mantenido intacta una clarividencia premonitoria que se revela en sus sueños, a pesar del arrinconamiento y reducción que han sufrido como pueblo. Sólo un blanco, el abogado protagonista, accede a dicho conocimiento al soñar lo mismo y comprender que “un sueño es la sombra de algo real”.

Claramente los fenómenos metaforizan la desintonía existente entre dos mundos separados que, sin embargo, viven juntos. La esposa del abogado reconoce pertenecer a la tercera generación de ingleses emigrados, y nunca había visto a un aborigen. Todos los signos son ignorados: desde las piedras sagradas con un dibujo geométrico ritual que anuncia el cataclismo a esas mismas alteraciones. Sólo cuando la verdad se infiltra en el subconsciente del abogado, atormentándolo, la

51 Imágenes que suponen un precedente claro de *Koyaanisqatsi*.

52 El director de fotografía es el propio Nicolas Roeg, experto operador antes que director.

tomará en serio. Imágenes reales (la impresión de que llueve en su casa por culpa de una bañera) e imaginarias (la población inundada bajo el agua) nos permiten acceder a las premoniciones. Conecta con la conciencia aborigen común, con la sabiduría de la tierra que capacitaba a nuestros antepasados para predecir esos ciclos tan importantes para la agricultura y para vivir. En este caso, se trataría de un *tsunami*.

Tras asumir lo que va a pasar al verlo impreso en un antiguo bajorrelieve preservado por la comunidad aborigen bajo una cloaca, el abogado sale por la misma, siguiendo el curso de los detritus que vierten al mar. Lo último que ve es la gran ola levantarse, tarde para cualquier aviso. Un mensaje ecológico turbio y desesperanzado porque no mantiene ninguna esperanza sobre la posibilidad de saber leer nuestro planeta.

La novela de Joan Lindsay *Picnic en Hanging Rock* (publicada por F. W. Cheshire en 1967) afirma recoger un hecho auténtico que nadie más parece confirmar, ni siquiera su autora, que jamás consintió en aclarar si toda la historia fue fruto de su imaginación u ocurrió realmente. Sin embargo, pasa por verdad, esto es, por una leyenda. Terreno perfecto para la fabulación simbólica, la película adapta la novela y, por tanto, puede englobarse en tan esquivia categoría. La capacidad por otorgar papel activo al sitio de la acción, marcando el relato con más autoridad que los propios protagonistas (los cuales tan sólo pueden “dejarse llevar” por ese entorno), marca *Picnic en Hanging Rock*.⁵³ El lugar es una gran roca volcánica seccionada en monolitos, grietas y cuevas, desnuda de toda referencia socializante (“Hanging Rock”, en el estado australiano de Victoria). Es decir, que la alteración de la Naturaleza, indiferente y pétreo, va a provocar el cambio discursivo cuya primera misión es declarar la precariedad perceptiva que suele acompañar al mismo sueño, atrapando en el mismo a unos personajes que contagian a la retina su propia perplejidad.

Es una cuestión de *trayecto*, de recorrido por vericuetos difícilmente asumibles por mecanismos estéticos habituales. Prueba de ello es el texto que precede a los créditos, y que resume la práctica totalidad del argumento: el día de San Valentín de 1900 tres alumnas adolescentes y una profesora del Colegio Appleyard desaparecieron sin dejar rastro en el transcurso de una excursión a la roca de Hanging Rock. Lo único que no se dice en esta síntesis es la súbita aparición de una de las chicas, amnésica respecto a lo ocurrido, y las dos muertas que clausuran el relato en la última bobina de la cinta. En medio, casi ciento diez minutos de asombro sobre las razones de la desaparición. Por tanto, el relato debe readaptarse para filmar algo tan alejado de la experiencia visual como *la ausencia* y el sentimiento de pérdida que genera.

Y el camino elegido para narrar una historia de registro tan etéreo es el de la ensoñación, definido por un poema que inaugurará la narración propiamente dicha. Pero antes de mencionar esos versos, el discurso los visualiza durante unos créditos cruciales, adelantándose así a la palabra: aparece ante nosotros un brumoso paisaje arbóreo en plano fijo de fantasmal factura, ya que su mitad superior permanece oculta por una blanca niebla que poco a poco despeja dejando surgir un bosque. La visión completa dura un suspiro, ya que una bruma comienza a invadir la mitad inferior dejando visible la superior, las cimas de ese bosque casi mágico. Se ha generado una inversión que reflexiona implícitamente sobre el engaño ocular, sobre la absoluta precariedad de la imagen, abarcable en su totalidad durante un instante nada más, mientras el resto del tiempo es únicamente un espejismo juguetero. Las reglas de la percepción asociadas a la Naturaleza quedan cuestionadas, abiertas a la turbadora invasión de lo intangible.

Por medio de un encadenado se nos presenta Hanging Rock cubierto por una densa foresta; sobre esa imagen suenan los versos fundamentales del poema de Edgar Allan Poe ‘Un sueño dentro de un sueño’, declamados por una voz femenina extradiegética: “Lo que vemos y lo que parecemos no es más que un sueño, un sueño dentro de un sueño”.⁵⁴ Lo que esa Naturaleza cambiante manifestaba (apareciendo y ocultándose) queda fijado por el verbo (un verbo además autorizado literariamente), esto es, la frágil factura del tejido vivencial que asumimos como “realidad” a través de nuestros sentidos, sobre los cuales mantenemos una fe casi científica. La vieja pregunta sobre si vivimos o soñamos que vivimos, también planteada por Weir en *La última ola*, es trascendente para nuestro análisis en la medida en que pone en cuestión la capacidad ontológica de la fotografía, esa virtud mimética que hacía de la cámara el aparato de la suprema objetividad. Se comienza a evidenciar la *inestabilidad de la mirada* cuando ésta no se somete a una discursivización rígida.

Sobre unos suaves encadenados pasamos a las primeras imágenes del relato: son los alrededores del colegio en el cual están internas las adolescentes. Los jardines mantienen ese peculiar pulso entre vegetación domesticada y apariencia agreste que define el pintoresquismo inglés nacido durante el siglo XVIII. El contraste con el bosque libre de Hanging Rock (la imagen anterior) es claro: entramos en la civilización que somete a la Naturaleza. La fascinación por la recreación pintoresca del paisaje también obsesionó a Allan Poe, cuyo eco reverbera ahora por el recuerdo de sus románticas fascinaciones sobre una Naturaleza creada por la voluntad artística, pasando sobre el mundo tangible.⁵⁵ Es el día de San Valentín, y las pupilas se regalan tarjetas, cohesionando un universo

53 *Picnic en Hanging Rock* mantiene ciertas semejanzas con un filme realizado por Nicolas Roeg, *Amenaza en la sombra* (*Don't Look Now*, 1973). En él, la ciudad de Venecia sufría una transformación visual y ambiental a través de la fotografía, evanescente hasta la disolución, mientras el punto de vista narrativo abandona a los personajes para fundirse con el propio entorno; y el lugar así cobra vida para alterar y confundir la estancia de un matrimonio que acaba de perder un hijo, y que traslada la pulsión tanática traumática que padecen a toda la ciudad y a sus aguas, manifestada finalmente en un asesino demente.

54 “All that we see or seem / Is but a dream within a dream”, en E. ALLAN POE, *Poesía completa. Edición bilingüe*, trad. de A. Sánchez y F. Revilla, Ed. 29, Barcelona, 1994, p. 195.

55 Léase *El dominio de Arnheim, o el Jardín-paisaje* (1847), *El cottage de Landor* (1849) y *La isla del hada* (1841); en este último relato, Poe describe la visión de un paisaje idealizado y deformado por el estado de vigilia del narrador. La recreación de la realidad circundante por medio del sueño (*Pais de sueño, Un sueño o Sueños*) conecta de nuevo al escritor bostoniano con el filme que tratamos desde su recreación paisajista imaginaria.

femenino íntimo pero cerrado, donde la pasión no aflora, sustituida por el sentimiento romántico adolescente cuya circulación parece excluir la masculinidad. Y ese universo no es ni adulto ni infantil: a pesar de las lecturas, juegan al corro en el patio, a caballo entre dos edades, de nuevo en otra frontera difícil de precisar.

Sin embargo, el sueño es demasiado evanescente; nada hemos visto que ubique esa sensación ensoñadora en la realidad visible para que destaque por contraste, para seguir el primer verso del poema de Poe (“Todo lo que vemos y lo que parecemos”). Esa función le corresponde a la directora del colegio, la Sra. Appleyard, cuando lanza un discurso al grupo de alumnas al partir de excursión, advirtiéndoles de los peligros en Hanging Rock y exhortándolas a la prudencia; la palabra de la Ley trata de fijar la evanescencia por medio del ritual (deben comportarse “como señoritas”) que se esconde tras la disciplina escolar. De hecho, todo el colegio será el lugar del ritual socializante, opuesto en su doble registro a la Naturaleza luminosa y silenciosa de Hanging Rock. Visualmente, todas las estancias son oscuras o penumbrosas; sonoramente, el despacho de la directora está dominado siempre por el “tic tac” de un reloj que no deja de recordar que éste es el espacio real sobre el cual pesa una muerte siempre presente, más cerca con cada segundo. Al contrario que en Hanging Rock, donde se paran los relojes nada más llegar el grupo: allí el tiempo no cuenta, y por tanto tampoco la premonición tanática. La vida se congela, exigiendo tal vez un cambio.

Nadie se explica cuál es el atractivo de tal espacio: Hanging Rock es una gran roca denominada “maravilla geológica” por su origen volcánico, datable en un millón de años. Surgió violentamente y ardiendo de la tierra, pero se enfrió hasta su estatismo actual, sugiriendo eternidad: quizá eso es lo que atrae de su belleza pétreo, su victoria sobre el tiempo.⁵⁶ La acampada de profesoras y pupilas —con sus vestidos blancos y sus sombrillas— escenifica un auténtico *déjeuner sur l’herbe* de estatismo manetiano, aunque dotado de la vibrante luminosidad propia del último Rendir. Si para los impresionistas franceses la percepción de la realidad visible condicionaba la elaboración estética, para la fotografía de nuestra obra lo que cuenta es la percepción del mundo invisible escondido —y desplegado— por mil detalles constitutivos de una peculiar “inconcreción ambiental”: una mirada que flota, una sonrisa indefinible, el pelo que se mece, un doblez del vestido ceñido, una despedida. Todos los gestos diminutos mencionados elaboran la difusa figura de Miranda, definida por la profesora M. Portiers como “un ángel de Botticelli”. Y, en efecto, el pintor *quattrocentista* creó la perfecta tipología de la belleza ideal, tanto como

*Las reglas de la percepción
asociadas a la Naturaleza quedan
cuestionadas, abiertas a la
turbadora invasión
de lo intangible*

imposible de tocar: Miranda hereda de Botticelli un rostro oval de mirada ausente cubierto por su cabellera dorada, aunque aparece rodeada de una aureola leonardesca por su *sfumatto* que la diluye hasta integrarla con el radiante sol.

Es Miranda la que abre la valla de entrada al parque natural, y cuando lo hace, su rostro se funde con una bandada de pájaros que estalla en un vuelo apresurado, al tiempo que los caballos se encabritan; al fin comienza a explotar toda la sensualidad latente en la adolescencia de las colegialas, encerrada hasta ahora entre los muros del internado, y la Naturaleza refleja tamaña agitación. Toda la vegetación crece en desorden, cubriendo la informe y erguida roca repleta de fisuras transitables:⁵⁷ Miranda y tres amigas se internan entre la misma Naturaleza fosilizada, remachando la abstracción del escenario con un rumor inapreciable que no corresponde a viento alguno. El ángel y dos compañeras se quitan zapatos y medias y se acuestan a dormir bajo tres grandes monolitos, como ofrendas vírgenes a la Diosa Naturaleza. Será al despertar cuando las tres, en silencio, desaparezcan sin más, fusionadas con la roca al calor del fuego solar que hace temblar el aire.

A partir de aquí se filma la ausencia y sus efectos en los que han permanecido: la directora, la Sra. Appleyard, tratando de conservar el colegio porque la noticia ha hecho disminuir el número de matrículas; el policía perplejo ante la falta de pistas; el joven aristócrata que tropezó accidentalmente con el grupo antes de evaporarse, y cuyo recuerdo le obsesiona a pesar de la fugaz visión que tuvo; y aquella sobre la cual pesa toda la ausencia de Miranda, su compañera de habitación, Sara, doblemente huérfana, de padres y de su amiga, que la mantenía en contacto con el “sueño dentro del sueño”. Abandonada a la realidad más radical: su protector ha dejado de pagar las facturas y la directora está pensando en devolverla al orfanato.

La fusión de Miranda con el entorno es visualizada en dos imágenes casi gemelas que encadenan su rostro con cisnes (unos reales en un sueño del aristócrata y otros escultóricos), relacionándola así con el agua, precisamente el último elemento natural que aún no se había cruzado con su cuerpo:⁵⁸ se suma así al aire, al fuego del sol y a la tierra (la roca) entre los cuales se abandonó.

Como se recordará, una de las muchachas desaparecidas es encontrada por el aristócrata una semana después, en una búsqueda solitaria que casi

56 La atracción por la eternidad de la Naturaleza y la turbación que es capaz de provocar en un ser humano mortal fue utilizada por E. M. FORSTER en *Pasaje a la India*, en las Cuevas Marabar (sólo famosas por un particular eco). Adaptada al cine por David Lean: *Pasaje a la India* (*A Passage to India*, 1983).

57 Quim Casas ha destacado las formas vaginales y fálicas de los muros de piedra existentes en Hanging Rock, que lo convierten así en un espacio sexualmente activo. Q. CASAS, ‘Peter Weir. Un cine sensual entre Australia y Estados Unidos’, en *Dirigido por...*, n° 177, febrero 1990, p. 55.

58 El agua será precisamente el elemento catalizador de una nueva conciencia para el protagonista de *La última ola*: la de que nuestra vivencia diaria es un sueño, mientras nuestros sueños nocturnos son la premonición del futuro, no por menos deseado menos real.

le cuesta la vida: es la única intromisión trascendente de una personalidad masculina en este exclusivo mundo femenino, y no es deseada, a pesar de lograr su objetivo. Desde que aparece Irma no es visible directamente: primero la vemos acostada oculta por una tupida gasa, y luego reflejada en un espejo, como Miranda en su primera escena, antes de traspasarlo; cuando por fin aparece sin distorsiones, sufre el rechazo de todas sus antiguas compañeras y profesoras (excepto de la sensitiva Mdame. Portiers). No pertenece a “lo que parecemos”, roto su vínculo con el mundo real, pero tampoco está en “el sueño dentro del sueño”, del cual ha regresado sin su permiso.

Las que siempre han permanecido en el primer verso, en la fehaciente realidad, compartirán idéntico destino: Sara, angustiada por tener que regresar al orfanato y por no soportar la ausencia de su única amiga, se lanza por una ventana sobre el invernadero, un acto que jamás vemos; sólo se muestra su cadáver entre flores y macetas rotas, integrada con la naturaleza como su querida Miranda. Por su parte, la Sra. Appleyard aguarda de riguroso luto la noticia del suicidio (conocido por ella) en su despacho, en el cual el “tic tac” cesa de golpe: entonces una voz en *off* nos informa que su cuerpo apareció días después a los pies de Hanging Rock... buscando quizás la puerta que Sara pretendió cruzar por la misma vía traumática, cuya tanática clausura es inevitable para aquellos inmersos en el tiempo real.

Así, todas las mujeres del relato han quedado inscritas en el poema de Allan Poe, según su posición vital:

“Lo que vemos y lo que parecemos REALIDAD. MUERTE

Sara----- *Colegio* ----- Sra. Appleyard

-suicidio- Tiempo transcurre -suicidio-

no es más que un sueño TRANSICION. MUNDO INTERMEDIO

Irma ----- *Sensibilidad* ----- Mdme. de Portiers

un sueño dentro de un sueño” IMAGINARIO. INTANGIBLE

Miranda ----- *Hanging Rock* ----- compañeras y profesora

-desaparecida- Tiempo detenido -desaparecidas-

De alguna forma, la obra fílmica es a la vez un acertijo que incluye en su interior la respuesta al secreto: ¿qué pasó en ese día de San Valentín? Idéntico juego hilvanó Allan Poe en otro poema que llevaba inscrito el nombre de la mujer a quien se lo dedicaba, nombre que surgía al tomar la primera letra del primer verso, la segunda del segundo, la tercera del tercero... Una mujer, por tanto, presente y oculta al tiempo por la textualidad, como Miranda. No creemos que sea casual el nombre de ese poema: *Tarjeta del día de San Valentín*.

La última imagen del filme reproduce la misma panorámica que describió la acampada, pero ahora ralentizada y entrecortadamente, haciendo su contemplación más esquiva y dificultosa, hasta que congela a Miranda volviéndose para evaporarse.

9. LA NATURALEZA COMO OBJETO A DOMINAR. También existe un cine antiecológico, o mejor precisado, un cine despreocupado por transmitir mensajes concienciadores en torno al medio natural, a pesar de que forme parte indisociable de sus relatos. La cinematografía estadounidense recorrió los paisajes de su país gracias al *western*, glorificando el esfuerzo colectivo por moldearlos. El bélico ha retratado con intensidad la demolición de parajes enteros. Y, por último, la obsesión individual puede asociarse al dominio de un espacio.

Si ha habido un género cinematográfico que ha escenificado la domeñación de la Naturaleza hasta extremos heroicos o depredadores, según se interprete, ha sido el *western*. La colonización del centro y oeste de los Estados Unidos ha sido vista como una de las últimas fronteras conquistadas. Colonización que era, realmente, un atrabiliario y variopinto método de dominio natural que convertía el paisaje en territorio. La explotación blanca transformaba los parajes en depósitos de alimento y de refugio cuando era posible. Líneas férreas, ciudades, carreteras, regularización agraria, extinción de animales autóctonos, minería descontrolada... y una población que no cesaba de llegar. Todo ello es reflejado por el género como una lucha extrema pero necesaria para la fundación nacional. Pero el más ajustado y cruel símbolo de las dificultades que encontraron es sin duda el indio, importando poco la tribu para el imaginario del *western*. Con excepciones y hasta determinadas fechas de producción, multitud de relatos lo despojaron de su entidad nativa para vestirlo con la piel del salvaje amenazador y belicoso. Pero nosotros estamos interesados en la transformación del entorno virgen, capaz de elaborar sentido mítico.

En no pocas obras y autores el paisajismo emana del relato, siendo fotografiado con la coherencia precisa como para formar parte de la historia y de la Historia. En el período silente, el productor Thomas H. Ince llenó de aire el género, siguiéndole directores ambiciosos como John Ford con *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924) o King Baggot con *Tumbledeeds* (1925). En el período clásico, Howard Hawks con *Río Rojo* (*Red River*, 1948) y *Río de sangre* (*The Big Sky*, 1952), John Ford con *Wagon Master* (1950) y *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) o William Wellman con *Las aventuras de Buffalo Bill* (*Buffalo Bill*, 1944) y *Más allá del Missouri*

(*Across the Wide Missouri*, 1951). En el período de transición posclásico, Anthony Mann con *Horizontes lejanos* (*Bend of the River*, 1952) y *Tierras lejanas* (*The Far Country*, 1955). Escrituras más revisionistas se ocuparon de la explotación de los colonos inmigrantes, creando guerras entre agricultores y ganaderos como la descrita en *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980), o de los problemas de convivencia internos en los núcleos rurales cuando se transforman en ciudades, como en *Los vividores* (*McCabe and Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971). Son sin duda temáticas explotadas en multitud de films. Pero en pocos, como los mencionados, la Naturaleza en estado puro se apropia de los encuadres recordándonos la fisicidad del medio que rodeó a aquellas gentes determinando sus acciones. Determinando la formación de una sociedad que crecía a golpes de sangre y barro.

Un resto genérico del anterior lo constituyen aquellos films que rinden *tributo a la transformación del paisaje* para posibilitar la construcción de obras de ingeniería que funcionan como arterias para el progreso. La Naturaleza es un obstáculo que impide la extensión de una red de transporte o la extracción energética. El motivo puede ser el ferrocarril, que en el caso del *western* es presentado como columna vertebral del país (*Union Pacific*, Cecil B. De Mille, 1939), una montaña a derribar (*Hombres de presa* [*Tycoon*], Richard Wallace, 1947), un canal (*Suez*, Allan Dwan, 1938), unos pozos petrolíferos ardiendo fuera de control (*El salario del miedo* [*The Wages of Fear*], Henri-Georges Clouzot, 1952; y *Sorcerer*, William Friedkin, 1977) o la fundación de toda una ciudad dedicada a la explotación de crudo en *Tulsa, ciudad de lucha* (*Tulsa*, Stuart Heisler, 1949). Las estructuras naturales que exijan ser destruidas no precisan de excusas justificantes relacionadas con el medio, sino su necesaria doblegación. Las razones son esgrimidas por sus protagonistas, los profesionales (mineros, ingenieros, obreros, extractores) cuya lucha es presentada como heroica, ya que viven por su labor y mueren por ella. El paisaje es el enemigo a batir. Véanse los homenajes a los petroleros interpretados por John Wayne de *North to Alaska* (Henry Hathaway, 1960) o *McLintock!* (Andrew McLaglen, 1963). Su labor es imprescindible para garantizar el avance comunitario; en realidad, la civilización urbana. La oposición Naturaleza-Ciudad ofrece su perfil más aparatoso y menos concienciado.

Tal vez no sea casualidad estadística la abundancia del petróleo en algunos títulos citados, ya que es la auténtica sangre del sistema que mantiene el bienestar al tiempo que una peligrosa dependencia y una continua degradación. La culminación de la tendencia, llevada al extremo antiecológico, es *Armageddon* (Michael Bay, 1998), en la

que un selecto grupo de prospectores petrolíferos perforan un asteroide que se dirige a la Tierra para hundirle una cabeza nuclear, sacrificando el protagonista su vida para evitar la catástrofe. El giro ideológico no deja lugar a dudas: los mayores agresores medioambientales (las compañías petrolíferas) salvan el mundo. No en vano la publicidad televisiva de estas compañías ha girado sus eslóganes hacia la sostenibilidad a partir de la década de los noventa.

Aunque la actividad más lesiva medioambiental y humanamente sigue siendo la guerra. El *género bélico* ha dado cuenta de ello, casi siempre desde un registro verista que pone al descubierto el desprecio último a la Naturaleza frente a cualquier interés, por mísero que sea. Los clásicos *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930) o *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) escenifican con claridad la devastación que sufrió la zona francesa conocida como Frente Occidental durante la Primera Guerra Mundial: aún hoy brigadas de artificieros recogen obuses enterrados intactos en parajes prohibidos, pero nadie sabe con exactitud cuántas décadas pasarán hasta que consigan retirarlos todos. La lista de películas que recogen, en algún momento de su metraje, la destrucción natural sería interminable. Recordemos la más literal y al tiempo más simbólica imagen que podemos encontrar: la cortina de napalm que abrasa una porción de selva en *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola, 1979, reestrenada en 2001). La magnitud de la deflagración, utilizada también en una filmación a alta velocidad para abrir el filme, ofrece la devastación de toda la virginidad que no somos capaces de retener. No sólo otorga sentido al título sino que condensa una idea aún más amplia: nuestro auténtico pecado original como sociedad avanzada es la aniquilación de la pureza.⁵⁹

En ese desprecio por lo puro tiene mucho que ver la *soberbia endiosada por doblegar el paisaje*. La obsesión individual, disfrazada de ambición o de razones histórico-culturales, es motivo de análisis en algunos films. No se trata de amoldar el terreno a una comunidad, sino de satisfacer voluntades personales irrefrenables. Dos directores se han ocupado de reflejar deseos cuyo ímpetu ocasiona consecuencias irreversibles. David Lean en *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) y Lawrence de Arabia (*Lawrence of Arabia*, 1962) hizo el retrato de dos militares británicos, uno imaginario y otro real, que giraron en torno a metas desmesuradas. El coronel Nicholson de la primera película se empeña en dar una lección a los japoneses en su propio campo de concentración, dirigiendo la construcción de un puente que aspira a la eternidad. La recuperación de la dignidad y del orgullo patrio toma forma de metáfora en una alteración

paisajística que será finalmente demolida. Por su parte, Thomas Edward Lawrence no modificó físicamente la Arabia a él asociada, pero vivió la ilusión de controlarla, como medio orográfico y étnico, con el fin de organizar una rebelión tribal árabe contra los turcos en el marco precolonial de la Gran Guerra. El coste del esfuerzo fue la cordura, cuando el paisaje le devolvió su auténtica faz de sangre y humillación; en suma, no admitiéndolo como el nativo que pensó llegar a ser.

Werner Herzog también ha legado dos retratos obsesivos: el del expedicionario de Pizarro que busca un país de oro en *Aguirre o la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) y el del melómano empeñado en construir una ópera en medio de la selva de *Fitzcarraldo* (1982). Ambos luchan contra la Naturaleza más libre del planeta, la amazónica, portando las armas que sus respectivas épocas y sociedades supuestamente más avanzadas les dieron. En ambos casos el fracaso es la última estación. Aguirre caerá en el crimen para justificar su propósito, ajeno a un río que poco a poco va devorándolo sin apercibirse y encerrado en el delirio más endémico de Occidente: la avaricia. Su resonancia simbólica no admite discusión. Brian Sweeny Fitzgerald (“Fitzcarraldo” en el nombre que los nativos le dan, como le pasara a Lawrence en su reducción en “Al Ourenz”) parte de motivos más nobles: llevar lo que él entiende por civilización al corazón de territorios y pueblos que no le piden tal donación. El símbolo visual de su actitud es monumental, como lo fue la propia producción del filme: un barco de vapor que debe ser remontado montaña arriba, sin importar la esclavización de los indios que lo portan ni las muertes que pueda causar.

Nicholson, Lawrence, Aguirre, Fitzcarraldo: todos tienen algo de capitán Ahab.

10. DEL PARAÍSO PERDIDO A LA UTOPIA. La carencia de una mitogénesis moderna, unida a la sequía de algunos de los cuerpos míticos y religiosos más englobadores del pasado, ha creado un hueco que precisa ser cubierto. Creemos que el ecologismo colabora a hacerlo. El estudio de su incidencia en los relatos audiovisuales, sean o no de ficción, así como su cobertura mediática, refuerzan esta opinión. Sin embargo, todo mito precisa una carta de nobleza: el hilo histórico que lo engarce con una raíz especular en la que el pensamiento contemporáneo encuentre reconocimiento. Éste llega desde la asunción de la concepción del paraíso perdido, el cual hemos podido intuir en el recorrido pictórico de los primeros apartados. Pero las corrientes ecológicas se alimentan de otra necesidad paralela, aún más acuciante: la de generar una utopía sostenible que implique amplios cambios de mentalidad.

⁵⁹ Como es sabido, la Guerra de Vietnam fue un desgraciado laboratorio de ensayo para todo tipo de armas explosivas y químicas. Su efecto en el medio ambiente, arruinando campos y niveles freáticos, es aún hoy un problema. Aunque peores fueron sus efectos sobre los campesinos, provocando malformaciones genéticas dos generaciones después.

No es la primera vez que se fijan metas amparadas por tiempos añorados como posible solución para futuros igual de añorados, basculando su oportunidad entre la respuesta a épocas de crisis y tendencias estéticas concretas. El poeta Tito Caro Lucrecio (99?-55? a.d.C.) criticaba la opulencia de la sociedad republicana romana contrastándola con la sencillez de los rincones campestres, en el Libro II de *De Rerum Natura*, mientras en el Libro V añora lo que hoy llamamos la Edad del Hierro tratándola como si fuese de Oro. Recordemos que la ruina arcádica constituía visiones inmemoriales de serenidad mítica en el Clasicismo pictórico del setecientos y el ochocientos, representado por Poussin, Claudia de Lorena, Francesco Zucarelli o Marco Ricci.

A finales del XVIII, entre el Antiguo y el Nuevo Régimen, entre el Parlamentarismo británico y la Monarquía continental, el pintoresquismo inglés creó jardines a la manera de escenografías pictóricas, ambientados con elementos arquitectónicos grecorromanos y de otras culturas. Su libertad arbórea, pre(con)figurada, reacciona contra el Absolutismo representado por el jardinero real André Le Nôtre (1613-1700) y sus parterres regularizados de Versalles. “En muchos jardines pintorescos se trata de representar la naturaleza por medio de sí misma, pero también se procura representar en ellos unos ideales políticos y un orden social utópico”.⁶⁰ Las influencias de algunos de los pintores mencionados se mezclan con los ideales ilustrados y la cultura antigua. Penetran el paraíso cultural, intelectual, político y emocional dotándolo de tres dimensiones, ya que la dimensión temporal formaba parte de su diseño: rememorando el pasado y mirando al futuro. Escenifican la Utopía.

Ya hablamos de la ruina romántica, intento por congelar la Naturaleza en una época de renovación estética profunda que trata de retener lo que fue. La desesperación por alcanzar un nuevo lenguaje quedaba evidenciada en el *tour* romántico por el sur europeo, también un viaje en el tiempo. La Naturaleza parece lo único perenne cuando los cambios son demasiado rápidos y sustanciales, como los que marcaban las sociedades industriales desde mitad del siglo XIX. Comprobamos de qué manera los expresó Turner y el Impresionismo. Para Vincent van Gogh (1853-1890) el paraíso se transformó en refugio durante los últimos setenta días de su vida, pintando sin tregua en Auvers-sur-Oise. “Estos días trabajo mucho y deprisa; al hacerlo así trato de expresar el paso desesperadamente rápido de las cosas en la vida moderna”.⁶¹ El pintor holandés no sólo se hacía eco de las alteraciones de su época, sino que inició una última búsqueda utópica a través del paisaje pictórico.⁶² Una salida a la vida.

En una línea más unida con el pensamiento de nuestra época, Henry David Thoreau (1817-1862)

*La Naturaleza parece lo único
perenne cuando los cambios son
demasiado rápidos y sustanciales,
como los que marcaban las
sociedades industriales desde
la mitad del siglo XIX*

también supo responder a los traumas de su sociedad, la estadounidense de mitad del XIX (esclavitud, inicios imperialistas, capitalismo marginador), desde la adopción trascendental del paisaje. En concreto, el de los bosques de Concord. Su contemplación no fue pasiva, llamando claramente a la rebelión no violenta, a la desobediencia civil contra las fórmulas tiránicas de la democracia que él detectó. Tras esa rebelión anidaba la utopía feliz de una comunidad natural en la cual la urbanización es otro escollo a superar, por encima del cual emergería una cotidianidad casi mística. *Walden o la vida en los bosques* (1854) personifica dichas inquietudes;⁶³ su ermitaño protagonista nos recuerda el Norman de *El último cazador* (adoptando su forma de vida plena) o el Timothy de *Grizzly Man* (aunque este último sea una desquiciada sombra de aquél, en busca de refugio psicológico).

El cine se hace eco de la Arcadia, desde un hipotético fracaso universal (*Soylent Green*), la añoranza presente (*Walkabout*) o su triunfo moral ante nuestro modelo socioeconómico (*La selva esmeralda*). En los últimos veinte años se ha reproducido en el cine anglosajón, reinventando paraísos rurales que expresan sobre todo el hartazgo urbano, cifrando nuevas expectativas en comunidades integradas e integradoras con el paisaje. Puede incluso subdividirse según el país escogido: ofrecemos un filme representativo para cada uno. Transcurriendo en un pueblecito galés, *El inglés que subió una colina y bajó una montaña* (*The Englishman Who Went Up a Hill But Came Down a Mountain*, Christopher Monger, 1995) gira en torno a la consideración topográfica de una colina que asume la dignidad de sus habitantes, empeñados en que sea registrada como montaña. En *Local Hero* (Bill Forsyth, 1983), un pueblo costero escocés es salvado de ser convertido en explotación petrolífera gracias a su turbador paisaje, que no a sus gentes, deseosas de vender una tierra que no les pertenece. Ambas películas cifran su entidad moral en la Naturaleza, como baluarte patrio en la primera y como declaración ecológica en la segunda. Irlanda, por último, ha sido escenario de no pocos argumentos en los que cínicos personajes urbanos encuentran su cielo particular en pequeñas aldeas olvidadas cuyo paisaje y gentes cautivan desde un encanto algo pintoresco; así le ocurre a la protagonista de *Te odio mi amor* (*The Matchmaker*, Mark Joffe, 1997),

60 J. MADERUELO, 'La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin', prólogo a *William Gilpin. Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, trad. de M. Veuthey, Abada, Madrid, 2004, p. 20.

61 J. VAN GOGH-BONGER, 'Memoir of Vincent van Gogh', en *The Complete Letters of Vincent van Gogh* (Thames and Hudson, London, 1999), vol. I, pp. L-LI, citado por G. SOLANA, 'Epilogo en Auvers', en *Van Gogh. Los últimos paisajes*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2007.

62 Solana recoge las opiniones que relacionan esta etapa final de van Gogh con la espontánea recreación de una "utopía social" campestre. G. SOLANA, 'Epilogo en Auvers', p. 49.

63 Para profundizar en el modelo ético y moral de este autor, consúltese A. CASADO DA ROCHA, *Thoreau*, Acuarela, Madrid, 2005.

Cada casita tiene un molino de agua, único motor visible. Un anciano explica que no hay más fuentes de energía que la madera de los árboles muertos, el carbón vegetal y el abono

secretaria de prensa de un candidato político neoyorkino que quiere buscar sus raíces irlandesas por razones electorales. El argumento, a pesar de su dependencia genérica, reactualiza parte de las fuerzas antitéticas caprianas: los pueblerinos darán una lección a los descreídos capitalinos y el modelo rural, apegado a la tierra y al mar, gana la partida ética.

De hecho, la mayoría de estas obras se amparan en un costumbrismo irónico muy específico, que hunde sus raíces cinematográficas en las utopías rurales de Frank Capra, atentas a la descripción familiar (*¡Qué bello es vivir!* [*It's a Wonderful Life*], 1946), a la integridad personal nacida en el pueblo que se pone a prueba entre la corrupción política (*Caballero sin espada* [*Mr. Smith Goes to Washington*], 1939; y *El secreto de vivir* [*Mr. Deeds Goes to Town*], 1936), al descubrimiento de la felicidad en la sencillez (*Sucedió una noche* [*It Happened One Night*], 1934) o, directamente, en el retrato fantástico de un paraíso auténtico y no metafórico (*Horizontes perdidos* [*Lost Horizon*], 1937).⁶⁴ También se encuentra en estandar-tes como *La sinfonía de la vida* (*Our Town*, Sam Wood, 1947), sobre la novela de Thornton Wilder. Este último ejemplo dibuja con precisión el mito de la América rural satisfecha, de costumbres sólidamente cimentadas que funcionan como un inmenso precepto socio-religioso incuestionable. Esa solidez unitaria en torno a la familia es la alternativa que ofrece a la ciudad, fragmentada por imposición demográfica y cultural. En el caso de esta película, la comunidad permanece unida hasta en el reino de los muertos, cuya memoria forma el pilar más irrenunciable de los vivos.

Pero la recuperación paradisiaca más constante y coherente la ha abordado John Sayles a lo largo de su filmografía más personal. Sus pequeñas comunidades en peligro indagan en la preservación natural a través de la recuperación de una memoria olvidada, cuya densidad puede salvar lo que parecía perdido. La palabra arcana, transmitida por ancianos, por legajos o por libros, forma parte comunitaria. Tras la comprensión con el lugar, el bálsamo de la redención cura a los atormentados protagonistas, muchas veces recién llegados. En *Passion Fish* (1992) una actriz inválida recupera su autoestima entre amigos y familiares en el paisaje (natural y cultural) del Delta del Mississippi, que termina por arrebatarla. *Lone Star* (1996) se centra en la convivencia anglo-hispana de la fron-

tera mexicana, desmitificando el pasado para mitificar, sin solemnidades, un presente esperanzador. *Hombres armados* (*Men with Guns*, 1997) se ocupa de la recuperación de métodos organizativos indígenas en la selva centroamericana, allá donde los métodos blancos sólo han traído desgracia y abuso. En *Limbo* (1999), el abrumador entorno de una isla de Alaska somete al aislamiento a un grupo de personas hasta que revelan sus secretos, abriendo la opacidad de sus caracteres. En *La tierra prometida* (*Sunshine State*, 2002), un pueblo turístico de Florida a punto de convertirse en un emporio comercial se salva gracias a la unión de sus ciudadanos y de una pareja que regresa a su ciudad natal tras larga ausencia.

Tal vez *La isla de la focas perdidas* (*The Secret of Roan Inish*, 1994) constituya la obra de Sayles más aquilatada. Basada en la novela de Rosalie K. Fry *El secreto de Ron Mon Skerry*, narra en clave mágica desde la inocencia de una niña la recuperación de una comunidad isleña al norte de Irlanda. Esa comunidad autosuficiente se disgregó al mezclarse con otra mayor, urbana, más asimiladora que integradora. La fuerza de un idioma, un paisaje y una cultura legendarias cuya fuente es el mar cobra cuerpo con la Selkie, la encarnación humana de una foca que se casará con uno de los isleños: se hace visible el proceso de intercambio vital entre Hombre y mar por la vía del mito. Cuando deciden evacuar la isla, el mar no perdona llevándose al bebé Jamie, roto el lazo comunal y familiar. La historia es escuchada como un cuento real por Fiona, la nieta emigrada de la gran ciudad. Ella reconstruirá el lazo con su mirada limpia, obligando a los abuelos a volver. Sólo entonces el mar devolverá a Jaime, cuando ellos a su vez devuelven al mar esa mirada que les implica en un modelo de vida. La integración entre Naturaleza y Ser es la única salida al relato, su final, que es una reanudación.

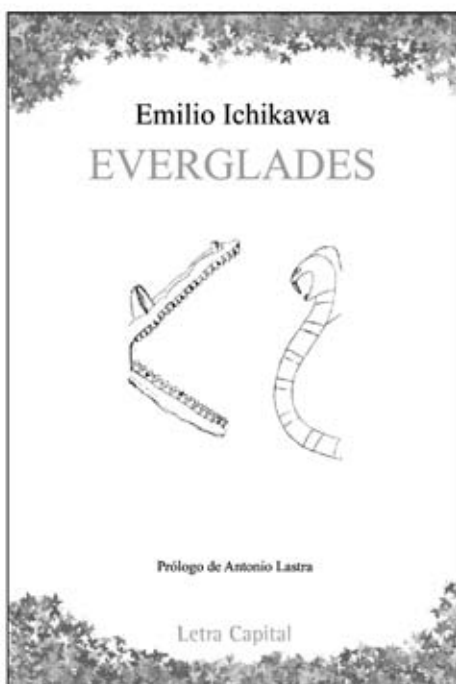
El aliento utópico y optimista de esta clausura se respira también en la conclusión de *Los sueños*, filme dirigido por Kurosawa del cual ya destacamos dos episodios. El último plasma una solución al ruido y la furia: la solución aguarda en un primitivismo lúcido, puede que idílico, pero posible. El viajero que ha engarzado varias de las historias resucita del Apocalipsis sufrido en el episodio precedente en una aldea colorista preñada de sonidos de pájaros y agua. Cada casita tiene un molino de agua, único motor visible. Un anciano explica que no hay más fuentes de energía que la madera de árboles muertos, el carbón vegetal y el abono, ni más fuerza agrícola que la tracción animal. El longevo campesino diserta sobre las “cosas cómodas” que hacen olvidar las importantes, como la vida natural. Ésta implica soportar la oscuridad de la noche sin luces. Ya que el mundo es así. En este pequeño decálogo de la sensatez,

64 Para una mejor comprensión de la conexión entre Thoreau y Emerson en el cine de Capra, antecedente del que estudiamos, es imprescindible la lectura de la monografía de A. LASTRA, *¡Qué bello es vivir!*, Nau Llibres/Octaedro, Valencia/Barcelona, 2004, especialmente las pp. 97-98.

la principal sentencia es “agua pura y aire puro”, lo único preciso. Los movimientos omnipresentes en casi todos los planos mientras habla el anciano son el horizontal del agua fluyendo y el vertical de las norias girando, visualizando agua y aire. El rumor de ese río continúa bajo los créditos, persistiendo en nuestros sentidos y nuestra mente como un sonido remoto...

Subyace el dolor por un paraíso perdido; dicho dolor nos reinstala en una proporción difícil de apreciar, entre el terruño urbano (vivienda, calle, barrio) y el entorno planetario. El ciudadano puede acceder virtualmente a dicha reubicación gracias a la imagen de una Naturaleza audiovisual espléndida o que grita su extinción. Pero que punza dolorosamente desde su inaccesibilidad. No puede recuperarse ya que supondría volver a la Edad de Oro que jamás existió. Recordemos a Sol cuando moría reflejando en su retina la visión gloriosa de la Naturaleza olvidada; en realidad de una película de la misma, regresando a un paraíso ilusorio.

Lo que alimenta toda conciencia ecologista — independientemente del grado de su compromiso— es el sentimiento de pérdida, acompañado sin remedio por la búsqueda comunitaria feliz. La incógnita de si Utopía es sinónimo de Imposible será resuelta a medio plazo.



Letra Capital

Colección
La Torre del Virrey

SERIE CONTEMPORÁNEA

En Everglades, Emilio Ichikawa, considerado el más prestigioso filósofo cubano de las últimas décadas, reinventa la geografía y dibuja un nuevo mapa imaginario y gramatical del exilio, esa parte fundamental de la vida y la cultura cubana.

Todos los libros de Letra Capital en:
PUBLIBERIA LIBROS

www.publiberia.com/libros letracapital@publiberia.com

La filosofía como saber crítico en la Edad Global

Carlo Altini

Carlo Altini es director de la Fondazione San Carlo de Módena y autor de Leo Strauss. Lenguaggio del potere e linguaggio della filosofia.

Este ensayo trata del conflicto inevitable entre la filosofía y la sociedad: en cierto sentido, el filósofo es un *extranjero* en cualquier lugar. La filosofía es una forma de comprensión de la realidad *alternativa* a las narraciones tradicionales y compartidas, con respecto a las cuales mantiene una distancia crítica.

Palabras clave:

- Filosofía
- Ciudad
- Extranjero
- Crítica

This paper deals with the ineluctable struggle between the philosophy and the society: the philosopher is, in certain way, an stranger everywhere. Philosophy is an alternative understanding of the traditional and shared narrations, in front of which she stands a critical distance.

1 Ha pasado ya mucho tiempo desde que, bajo el empuje de la creciente autonomización de las ciencias (las naturales primero, las sociales después), la filosofía perdió su vocación “sistemática”, una vocación que ni las ciencias clásicas ni las emergentes hicieron nunca suya. La compacta universalidad de los modelos filosóficos de comprensión sistemática de la realidad fue así sustituida —tras el declinar del último gran paradigma interpretativo, el hegeliano-marxiano— por la vívida iluminación, profunda e imaginativa, aunque parcial e intermitente, del “fragmento”. Este pasaje del “sistema” al “fragmento” ha recibido un fuerte impulso sobre todo en la época contemporánea, en la que parece imposible proponer una mirada de amplio espectro sobre la complejidad de un mundo global en el que todas las ciencias están dominadas por la “especialización”, entendida no sólo como objetivo funcional, sino sobre todo como *status* simbólico de los conocimientos que —para sobrevivir en la competición por la financiación de la investigación— se encuentran con la necesidad de demostrar su *particular* eficacia e instrumentalidad y de no mostrarse como vías de acceso a la comprensión sistemática de la realidad. La especialización de los conocimientos ha transformado así la investigación en un instrumento al servicio de fines prácticos, cuya repercusión en el plano público a menudo depende de decisiones de naturaleza privada, tomadas en secreto.

“Saber es poder”, afirmaba Hobbes en *De homine*, a principios de la Edad Moderna, con la intención de construir, siguiendo el paradigma ilustrado, la legitimidad de la autonomía humana, al mismo tiempo libertaria e igualitaria. Hoy en día, en la época del largo ocaso de la Modernidad, la sentencia hobbesiana adquiere sin embargo un carácter siniestro que, lejos de remitir a la esfera de la autonomía subjetiva, parece justificar una condición social y económica jerarquizada, dentro de la cual las desigualdades no sólo crecen, sino que cristalizan en foucaultianos “estados de dominio”; estados que tienen, además, el privilegio de gozar de un amplio consenso popular, cuyo origen está en la difusión de una ideología que mantiene unidos, paradójicamente, Estado y mercado, lo local y lo global, libertad y obediencia, derechos y desigualdades. Definitivamente abandonadas las antiguas prácticas de la violencia y la represión, los actuales “estados de dominio” están fundados, contruidos y perpetuados precisamente sobre el conocimiento, la cultura y la ideología. Los centros de producción de los conocimientos —todos ellos rigurosamente especializados— se encuentran de hecho firmemente monopolizados por *élites* que controlan la agenda pública y el espacio político, dentro de una más amplia estrategia que prevee la uniformización de los estilos de vida (favorecida, en ello, por los medios de comunicación) y la privatización de los recursos —no sólo los tradicionales (dinero, materias primas, propiedades inmobiliarias), sino también los que carac-

1 Cfr. E. MORIN, *Pensar Europa*, trad. de B. E. Anastasi, Gedisa, Barcelona, 1988; J. DERRIDA, *Oggi l'Europa* (trad. ital.), Milano, Garzanti, 1991; H.-G. GADAMER, *La herencia de Europa*, trad. de P. Giralt, Península, Barcelona, 2000; J.-L. NANCY, 'Frontières', en Y. HERSANT ET F. DURAND-BOGAERT (Ed.), *Europes*, Robert Laffont, Paris, 2000, pp. 821-829; M. CACCIARI, *Geo-filosofía de Europa*, trad. de D. Sánchez Meca, Alderabán Ediciones, Madrid, 2001, y *L'arcipelago*, Adelphi, Milano, 1997; R. BRAGUE, *Il futuro dell'Occidente. Nel modello romano la salvezza dell'Europa* (trad. ital.), Milano, Rusconi, 1998; H.-G. GADAMER E M. HEIDEGGER, *L'Europa e la filosofia* (trad. ital.), Venezia, Marsilio, 1999; B. DE GIOVANNI, *L'ambigua potenza dell'Europa*, Guida, Napoli, 2002, y *La filosofia e l'Europa moderna*, il Mulino, Bologna, 2004; J. HABERMAS, *La constelación postnacional*, trad. de D. Gamper, L. Pérez, y P. Fabra, Paidós, Barcelona, 2000; G. MARRAMAO, *Pasaje a Occidente*, trad. de H. Cardoso, Katz Editores, Buenos Aires, 2007; J. LE GOFF, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa* (trad. ital.), Laterza, Roma-Bari, 2004; W. REINHARD, *Lebensformen Europas*, Beck, München, 2004; E.-W. BÖCKENFÖRDE, *Diritto e secolarizzazione. Dallo Stato moderno all'Europa unita* (trad. ital.), Roma-Bari, Laterza, 2007; P. P. PORTINARO, *Il labirinto delle istituzioni nella storia europea*, il Mulino, Bologna, 2007; P. ROSSI, *L'identità dell'Europa*, il Mulino, Bologna, 2007. Tales indicaciones bibliográficas no tienen ninguna pretensión de exhaustividad, dado que el presente trabajo no es una reseña de estudios, sino una propuesta de reflexión sobre el estatuto de la filosofía en la época contemporánea. Además, desde un punto de vista teórico, no entran en el radio de acción de este ensayo ni los trabajos ideológico-políticos sobre las diferencias entre Europa y los Estados Unidos (publicados concretamente a partir de las profundas divisiones causadas por la guerra de Irak), ni los trabajos religioso-confesionales sobre las "raíces judeo-cristianas" de Europa (aparecidas sobre todo con ocasión del debate sobre el Tratado Constitucional europeo).

terizan el actual desarrollo de la sociedad capitalista (cuerpos, bienes comunes, conocimientos, informaciones, patentes).

Frente a esta nueva declinación del saber como poder, la filosofía ha sido incapaz de ofrecer análisis sistemáticos, pero, en casos especialmente afortunados, ha aportado importantes "fragmentos" (por ejemplo, con Adorno, Benjamin, Jünger y Foucault) con los que desenmascarar los caracteres de la actual fase de transición en la que se producen inversiones entre lo visible y lo invisible, lo material y lo simbólico, lo real y lo virtual. De todos modos, aunque en estos casos raros el "todo" se deja entrever en los pliegues del "detalle", lo que no parece cambiar es el estatuto de la filosofía, la cual, una vez perdido el propio carácter de "explicación sistemática", desarrolla su labor de investigación en el "fragmento".

2. En los últimos dos decenios se han publicado ciertas obras que, al menos en apariencia, han ido a contracorriente con respecto a la inclinación de la filosofía contemporánea por el "fragmento", ya que apuntan a ofrecer un cuadro interpretativo coherente de la historia y de la razón de ser de Europa (y, en esta línea, del pasaje de la Edad Moderna a la "Edad Global"). No es éste el lugar para discutir con detalle las perspectivas de estos trabajos¹ que en general expresan una necesidad histórico-cultural extendida por identificar —tras la caída del bloque soviético y el fin del "siglo breve"— los caracteres fundamentales de la actual época de "pasaje", del "ya no más y del todavía no", a la luz tanto de los esfuerzos de la Unión Europea por establecer una dirección política —no sólo económico-financiera— al proceso de integración, como de la cuestión de la identidad de Europa en la época de las transformaciones globales. Estas obras proponen, obviamente, una pluralidad de instrumentos, miradas y categorías que no puede ser aquí objeto de análisis. Sí que debería serlo, sin embargo, el estudio de una *presencia*, contenida en estas obras, que a su vez remite a una *ausencia*. De hecho, y sin intentos apologeticos, la actual situación europea se interpreta en ellas generalmente como *punto de llegada* de un proceso compuesto de pausas, superposiciones, continuidades y giros (también en devenir y a la espera de ulteriores cambios), pero, en cualquier caso, como llegada a término: la identidad europea no es interpretada tanto como origen presupuesto cuanto como proceso de realización o, por lo menos, como "ser" en cuanto "devenir", es decir, espacio de conciencia que se determina en concretos ordenamientos político-jurídicos. Un proceso tal de realización sería no obstante legítimo y comprensible si se insertase dentro de un cuadro teórico de *filosofía de la historia*, es decir, dentro del marco que explícita

y voluntariamente falta en estas obras y que les hubiese proporcionado —acertadamente o no— una estructura verdaderamente "sistemática". La presencia de uno de los elementos centrales para una concepción sistemática de la filosofía y de la historia (el proceso de realización) se corresponde entonces con una ausencia (la filosofía de la historia) que rebate el carácter no sistemático de la filosofía contemporánea.

Naturalmente, todo esto podría no ser un problema decisivo, ni en el plano filosófico ni en el político, ya que las filosofías de la historia generalmente no han dado buenas pruebas de sí mismas (y, por lo tanto, no habría razón para añorar esta modalidad sistemática de interpretación de la realidad). A pesar de ello, se presenta un problema: el término del proceso de realización es de hecho utilizado como perspectiva privilegiada —la que ofrece el presente— a cuya luz reconstruir acontecimientos, problemas y trayectorias de una historia identitaria que podría sostenerse *coherentemente* sólo sobre una filosofía de la historia. Precisamente mientras se utiliza el elemento central de una sistemática filosofía de la historia (el proceso de realización), se afirma, por el contrario, que todas las transformaciones son (y han sido) contingentes, abiertas y plurales, con el resultado de enmascarar un planteamiento teórico "absolutista" bajo un comportamiento "relativista". Por ello, no parece éste el mejor camino para recuperar la vocación sistemática de la filosofía, dado que ocasiona problemas de naturaleza lógica, histórica y política en al menos dos planos del discurso. Por un lado, tenemos una concepción inadecuada del *saber histórico*; hay que tener presente, de hecho, que los problemas históricos tienen de por sí una historia conectada al problema historiográfico, justamente porque en todo retorno al pasado se encuentran razones que llevan a conclusiones sobre el presente: la historia de la historiografía debe, así, ser parte esencial de la investigación histórica porque obliga a tener presente la historicidad de los problemas y de los instrumentos. Por otro lado, resulta evidente una falta de conciencia sobre la naturaleza de los problemas contemporáneos, cuyo carácter político se deriva esencialmente tanto respecto de la estructura de las nuevas formas de producción económica como de las nuevas formas de imaginación colectiva. En ausencia de una solución para estos dos órdenes de problemas que minan la raíz de cualquier intento de comprensión sistemática, resulta más útil cultivar la forma filosófica del "fragmento", menos expuesta a intentos "celebratorios" (*celebrativi*).

3. Estos intentos "celebratorios" tienen el riesgo de ocultar la influencia de los procesos producti-

vos y financieros en la estructuración de los espacios simbólico-culturales y políticos. Desde hace algunos decenios, son ya evidentes las transformaciones que caracterizan el ejercicio de la soberanía de los Estados (sobre todo debido a la separación de Estado y política). Con la afirmación de los procesos económico-financieros globales ha emergido, cada vez con mayor evidencia, la *crisis* del Estado moderno entendido como el único depositario de la soberanía y como sujeto único de la política mundial, en la que concretamente han aparecido nuevos sujetos “privados” que contribuyen a la progresiva estabilización de una superestructura ideológica de carácter “técnico” que trata de justificar nuevas formas de dominio sin la explícita definición de las relaciones de poder político en el espacio público. Los sujetos económico-financieros que componen esta “estructura” actúan formalmente como “poderes indirectos” y en concreto *deslocalizan* la conflictividad política en el terreno aparentemente “técnico-neutral” de la conflictividad privada (por ejemplo, el derecho del trabajo), determinando de esa manera el espacio sobre el que desplegar su extraordinaria potencia “contractual”, no sólo con respecto a los individuos particulares, sino también a las organizaciones locales y nacionales (incluso a los propios Estados). No teniendo que responder de responsabilidades públicas directas, estos sujetos económico-financieros utilizan instrumentalmente la burocracia racional del Estado, que ya no se encuentra en posición de gestionar la conflictividad global entre política, derecho y economía, ni de responder a las contradicciones que supone la reorganización de las relaciones de poder entre “estructura” y “superestructura”. Se producen así transformaciones radicales de la soberanía, de la representación, de la libertad, de los derechos y de la transparencia: de hecho, actualmente los centros de decisiones —que son definidos con frecuencia en el debate público como organismos técnicos, siendo por el contrario totalmente políticos (en el sentido de la nueva “política no representativa”)— ya no son los parlamentos o los gobiernos, sino los *sujetos privados* de relevancia internacional (las *corporations* multinacionales) y organismos intergubernamentales (Banco Mundial, Fondo Monetario Internacional, Banco Central Europeo, etc.) que no tienen responsabilidad política directa de sus propios actos, y que incluso gozan de un particular *status* que los hace independientes de la esfera política y cuyas prerrogativas pretenden sin embargo utilizar, sometiéndola a sus exigencias.

A la luz de estas transformaciones de fondo — con los poderes financieros y productivos que someten a los poderes políticos a sus necesidades a través de la construcción de una superestructura ideológico-cultural (individualismo, consumismo

*No se aleja de la realidad
afirmar que en nuestros días los
capitalistas mandan, los técnicos
gobiernan, los políticos canalizan
el consenso y los intelectuales
hacen deseable el sistema*

y seguridad) de acuerdo a sus propias exigencias—, las antiguas categorías filosófico-políticas resultan como mínimo inadecuadas para un análisis sistemático de la realidad contemporánea, dado que soberanía, representación y transparencia no consiguen alcanzar la esencia de las nuevas relaciones sociales. En los países occidentales, la estructura social está organizada en al menos cinco clases jerárquicamente dispuestas, dentro de un sistema complejo que privilegia una condición de anomia social, inducida y favorecida por la fruición pasiva de los *media* (Internet incluido). En primer lugar, tenemos la clase cosmopolita —invisible y atópica— de los dueños globales de la economía financiera y, en consecuencia, industrial. La característica fundamental de esta clase es la de ser un “poder indirecto”, particularmente eficaz por actuar en ausencia del vínculo de representación, de transparencia y de territorialidad. Conectada orgánicamente a la clase dominante, se ha estructurado una clase intelectual compuesta —organizada tanto sobre base nacional como transnacional— que comprende a periodistas, publicistas, escritores de los *media*, científicos, profesores universitarios y teólogos cuya función consiste en la producción y difusión de una esfera simbólico-cultural funcional para el mantenimiento del sistema. En un nivel inferior se encuentra la clase de los funcionarios asalariados que comprende una variada pluralidad de sujetos sociales que sirven al mantenimiento del sistema: desde los grandes gerentes a los jefes de producción, desde los diplomáticos a los funcionarios estatales, incluidos los hombres políticos. En los últimos niveles de la escala encontramos dos categorías sociales separadas sólo por un distinto *status* jurídico (cuya relevancia en el plano de la vida individual en términos de proyectividad y de bienestar es sin embargo evidente): por una parte, empleados del Estado, trabajadores de las grandes organizaciones industriales y comerciales, dependientes del mundo financiero; por otra parte, los “últimos” del mundo, es decir, los trabajadores de las pequeñas empresas, los precarios y los inmigrantes. A la luz de este nuevo marco social, no se aleja de la realidad afirmar que en nuestros días “los capitalistas mandan, los técnicos gobiernan, los políticos canalizan el consenso y los intelectuales hacen deseable el sistema”, hasta el punto de hacer evidente la victoria *teórica* del marxismo *tras* la caída del marxismo. No antes, sino hoy, se

da el hecho de que la estructura económica determina rígidamente la superestructura política a través de la victoria cultural del paradigma individualista y consumista, que se integra sin dificultad en el lenguaje de los derechos o del reconocimiento que produce acciones de *lobbying*, a su vez perfectamente integradas en la lógica de las finanzas y en el lenguaje del capital, que, al contrario que los lenguajes político y religioso en los que es ineludible la cuestión de la *trascendencia*, aunque en formas distintas entre sí, viven de la pura inmanencia.

4. Si bien es apropiado subrayar la inadecuación de las categorías filosóficas modernas para el análisis del mundo contemporáneo, sería sin embargo injusto exigir a la investigación filosófica una respuesta concreta a los problemas surgidos de las relaciones de poder en la época de la globalización. No obstante, es lícito esperar de la filosofía un debate sobre estos temas, que a menudo son objeto especializado de estudio (y de asesoramiento) solamente por parte de politólogos, economistas, juristas y sociólogos, es decir, de grupos intelectuales muchas veces *orgánicos* con respecto a las clases dirigentes y a los aparatos de poder. No es casualidad que aquello que definimos como *libertad de pensamiento* equivalga en realidad a la disponibilidad de un *ágora* mediático en el que existe la posibilidad de elegir entre dos o más opiniones diferentes sostenidas por una exigua minoría de políticos e intelectuales. Por el contrario, la filosofía —en cuanto saber no especializado, o sea, “inútil”, para el que no hacen falta grandes financiaciones— podría delinear algunos elementos de pensamiento *crítico* sobre la globalización en disposición para confrontarse libremente con los caracteres de las transformaciones sociales, políticas, tecnológicas y económicas en acto. A pesar de ello, también la filosofía, por su naturaleza reticente a su propia transformación en saber técnico, se arriesga a ser desarmada de su potencial crítico, si no incluso subyugada (bajo forma de epistemología de las ciencias sociales) a los procesos de construcción simbólica que gobiernan, de un modo más o menos autoritario, las sociedades complejas de la información, en las que emerge un único modelo híbrido de racionalidad social, producto del encuentro entre individualis-

mo metodológico y neoutilitarismo (tal vez con el inquebrantable soporte ideológico de la tradición social y religiosa de pertenencia). Frente a esta deriva, una filosofía de carácter *crítico* no debería necesariamente encontrar soluciones inmediatas, pero sí al menos comprender y expresar el significado de la crisis de la política y de la esfera pública contemporánea.

El primer deber de la filosofía consiste entonces en la *desmitificación* de los ídolos contemporáneos. Entre ellos, en primer lugar encontramos el progreso técnico, que no elimina de por sí la cuestión del poder. Como consecuencia de la fe en la neutralidad de la técnica, que lo empuja hacia grados cada vez mayores de autonomía del resto, el progreso técnico se encuentra en condiciones de producir su propia superestructura ideológica, contribuyendo así a la eliminación de la relación política directa entre gobernantes y gobernados. De esta forma, los centros del poder son desplazados en estructuras anónimas y poco transparentes: la planificación de las formas de vida, de trabajo y de pensamiento se produce a través de la reelaboración “técnica” de los mitos políticos, que, con ello, se transforman en representaciones sólo aparentemente apolíticas. Frente a este aparato universalmente dominante, constituido al mismo tiempo por poderes directos e indirectos y que se presenta a sí mismo como garante de “justicia, igualdad y libertad”, es decir, como la mejor sociedad posible, sólo queda preguntarse dónde es posible encontrar la vía de salida —si no del “estado de dominio”— al menos de la masificación y del conformismo surgidos de la unificación entre política, sociedad y cultura y que ha determinado una oferta inmensa de mercancías y una enorme acumulación de espectáculos entendidos como una persuasiva modalidad de homologación de las diferencias. A pesar de la aparente neutralidad del conocimiento técnico, el problema político existe entonces también en la época global, en la época de la “unidad” del mundo, en la que el poder acaba —de forma mecánica e instrumental, por medio de la superestructura ideológica producida autónomamente por el progreso técnico— en manos de un anónimo aparato tecnocrático, centralizado e invisible. En esta situación no existe ya relación directa alguna entre quien ejerce el poder y quien lo asume: en el lugar de la política mundial se instaura una policía mundial que representa la verdadera esencia de la globalización, en la que el conformismo es vendido por cultura y la cosificación por felicidad. En los nuevos paraísos de la técnica de un mundo completamente planificado, la libertad existe sólo en los vértices supremos, allí donde todo pensamiento puede traducirse en acciones, sin mediaciones. La planificación dictada por las nuevas *élites* no permite la existencia de elementos perturbadores

Una filosofía de carácter crítico no debería encontrar soluciones inmediatas, pero sí al menos comprender y expresar el significado de la crisis de la política y de la esfera pública

de la legitimidad del progreso, y por ende no admite la existencia de la filosofía entendida como *pensamiento crítico*. Para mantener su poder, el aparato tecnocrático está obligado a suprimir toda actividad y toda forma de pensamiento que pueda hacer dudar a los ciudadanos de la esencial perfección de la “mejor sociedad”. Para este fin se necesita una clase de intelectuales orgánicos que puedan difundir y legitimar modelos conformistas y que sirvan al mantenimiento del *status quo*. El filósofo puede desempeñar su propio papel entre los intelectuales orgánicos, incluso se le ha invitado explícitamente a hacerlo, sobre todo con el ofrecimiento de prestigiosos trabajos institucionales y mediáticos, pero con el compromiso de que su filosofía no desvele el “rostro de medusa” de la globalización. A decir verdad, podría también desvelarlo —al fin y al cabo, los ciudadanos viven más tranquilos asistiendo a debates que mantienen la ilusión de la libertad de pensamiento, y los periódicos venden más copias si existe algo que excite la rutina cotidiana—, pero sólo en las formas admitidas y admisibles por el sistema. No es casualidad que en los países occidentales no falten filósofos que subrayen los riesgos del pasaje a la Edad Global, pero su *status* es, en cualquier caso, el mismo que el de los intelectuales orgánicos de un “partido” político, hasta el punto de que su presencia no sólo se admite, sino que es incluso ausplicable, dado que refuerza la necesidad de tomar parte, de alinearse, de elegir entre los mitos políticos disponibles.

En una situación semejante, la defensa del libre pensamiento pasa a través de una vía subterránea y “monástica”: la filosofía está obligada a elaborar sus propias formas de resistencia pasando a la *clandestinidad*. Obviamente, no se trata de la necesaria clandestinidad bajo las tiranías clásicas, porque las democracias occidentales no prevén formas de reclusión por la expresión del libre pensamiento. La clandestinidad actualmente necesaria afecta exclusivamente a las prácticas intelectuales de *elaboración y transmisión del conocimiento*. De hecho, el filósofo no puede aceptar el dominio de los valores compartidos sólo en cuanto y por ser compartidos: el filósofo no es un ideólogo, ni el *leader* de un partido político, sea conservador o revolucionario. Su misión reside en la defensa del potencial crítico y anticonformista de la filosofía con respecto a cualquier adscripción y a cualquier tradición (social, política, religiosa). El conflicto entre la filosofía y la sociedad política es, por lo tanto, inevitable: en cierto sentido, el filósofo es un *extranjero* en cualquier lugar. La filosofía es una forma de comprensión de la realidad *alternativa* a las narraciones tradicionales y compartidas, con respecto a las cuales mantiene un desasimiento y una distancia crítica. En la vida social y política domina la autoridad

moral del mito fundacional: la identificación del *bien* con lo *propio* tiende de hecho a fingirse “natural” y “divina”, y, por lo tanto, más allá de cualquier posible análisis crítico. Por el contrario, la filosofía —gracias a su carácter *antitradicional*— funda su propia libertad sobre la intransigente *indiferencia* hacia esa autoridad moral: el filósofo debe poder contemplar la posibilidad de que estos vinculantes puntos de vista “comunitarios” no sean más que *opiniones* o mitos. La sumisión de la filosofía a una autoridad significa su transformación en *ideología*, es decir, en una apología del ordenamiento social en cuestión. Donde vence el deseo de poder y la vanidad del filósofo, se pierde su libertad.

TRADUCCIÓN DE
Federico Petrolati



Sobre la frontera entre arte y documento

Antonio Ansón

Este trabajo propone una reflexión sobre los límites entre arte y documento aplicados al ámbito de la fotografía. Defiende la tesis de que la fotografía encierra una doble dimensión mercenaria y artística.

This paper proposes a reflection on the boundaries between art and document applied to the field of photography. It defends the thesis that photography holds a dual dimension mercenary and artistic.

Al consultar las diferentes historias de la fotografía percibimos las dificultades para determinar la naturaleza del medio fotográfico, el ir y venir de una herramienta que se debate, todavía hoy, entre la funcionalidad impuesta por ese carácter propio e irrenunciable de la fotografía que reproduce la realidad con absoluta e incuestionable precisión, y su aspiración, igualmente legítima, para ser arte.¹ De esa funcionalidad mecánica parece emerger el complejo de patito feo que no termina de desaparecer y la persigue como un anatema. Observo entre los fotógrafos cierta incomodidad y desazón en su actitud reivindicativa y crítica de una disciplina que quiere ser artística y diferenciarse frente a prácticas vinculadas con la industria, la investigación (medicina, laboratorios de microfotografía...) y hasta la publicidad. La fotografía de autor reivindica un territorio exclusivo y noble con respecto a esos modos ordinarios de manipulación, adyacentes, incluso para aquellos que, más integristas que ningún otro, todavía creen y se pronuncian en tanto que creadores contra su autoría y el carácter artístico del medio fotográfico. Y, sin embargo, pienso que, contrariamente a lo que muchos, aunque no todos, pretenden, el valor de la fotografía, su ventaja y su riqueza con respecto a otros medios de expresión visual característicos del siglo XIX y XX, es precisamente su carácter híbrido y escurridizo, heterodoxo e inclasificable, lo que le otorga una fuerza y un margen de acción que nin-

gún otro medio ha alcanzado en la historia del arte contemporáneo.

Si tomamos como referencia el cine, por ejemplo, observamos que aquello que revolucionó el universo expresivo del siglo XX, incorporando al bagaje creativo del arte no pocos procedimientos hasta entonces inéditos, se ha visto abocado a una involución estética que lo ha conducido a los planteamientos más naturalistas y conservadores que nunca la novela del siglo XIX hubiera soñado para sí misma. Jamás un medio de expresión ha contado con tantos recursos para infrautilizarlos de semejante modo. La fotografía, sin embargo, que nace como herramienta de la ciencia, como culminación del espíritu positivista e industrial de finales del XIX, en plena apoteosis del Realismo y del Naturalismo en cuanto concepciones estéticas, ha conseguido anexionarse, manipular —en el mejor sentido de la palabra—, influir y hacer de un procedimiento mecánico un utensilio reivindicativo, provocador y más libre que nunca. La fotografía, al contrario que el cine, nace de la ortodoxia industrial para, desde adentro precisamente, hacer estallar los cimientos de una concepción ordenada y racional en la representación de lo que somos y del mundo en el que vivimos. La fotografía es capaz de fagocitar, acoplarse como un camaleón y hacer suyas formas y procedimientos ajenos a pretensiones un tanto repipis del arte para hacer realidad el postulado surrealista, probablemente uno de sus logros más importantes lejos de la estética; de hacer de la vida, de todos los ele-

Antonio Ansón es autor de libros como El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia (1994), novelas como Álbumes. Fotografía y literatura (2000) y El limpiabotas de Daguerre (2007). Ha editado Los mil relatos de la imagen y uno más (2004) y Para qué fotografiar (2006). Dirige la colección de libros de fotografía Cuarto Oscuro.

Palabras clave:

- Fotografía
- Documento
- Arte
- Literatura

¹ Dejan patente la complejidad de la cuestión los trabajos reunidos por J. FONTCUBERTA (Ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Actar, Barcelona, 2003.

mentos de la vida, prosaicos, técnicos, científicos, políticos, un arte.

La cosa se complica a la hora de determinar el criterio utilizado para fijar la frontera y los límites que separan un trabajo gregario de un trabajo artístico. El ejemplo expuesto por Douglas Crimp en su artículo 'The Museum's Old / The Library New Subject'² a propósito del trabajo de Julia van Haften para la New York Public Library es sólo una muestra de unos pocos casos de fotógrafos que han sido recuperados de libros ilustrados que figuraban en materias tan dispares como arqueología, arquitectura, etnografía o geología y que pasaban a llamarse Maxime du Camp o Francis Frith. Otro tanto puede decirse a propósito de Timothy O'Sullivan³ o el recientemente remitido Joan Fontcuberta a propósito del fotógrafo e historiador canadiense Ingelevics y unos álbumes de Fenton descubiertos (olvidados) en los sótanos del British Museum.⁴ Es obvio que el espacio (la sala de exposiciones de un museo, de una biblioteca) ha desempeñado un papel clave en la reclasificación de unas obras originariamente consideradas documentos que ilustraban materias diversas para pasar a ser consideradas obras de arte. Reclasificación que ha sido objeto de conocidas denuncias estéticas (Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau) subrayando el carácter aleatorio de algunas apreciaciones desde la historia de la fotografía, como la afortunada recuperación del fotógrafo gallego Virxilio Vieitez, en donde un trabajo ambulante de oficio que recoge retratos en pueblos y aldeas de personajes de los años 60 cobran de improviso una dimensión inesperada desde la perspectiva que traspasa en profundidad y emoción el documento antropológico y cultural. Otro tanto podría decirse a propósito de los encargos a la Farm Security Administration en los años 30, o el fotorreportaje bélico de Capa durante la Guerra Civil española, o la ahora ampliamente expuesta cruzada fotográfica de Gervasio Sánchez contra las minas personales. ¿Dónde termina el documento y empieza la obra de autor?

El ejemplo de Eugène Atget tal vez sea el primero en el que un movimiento artístico —de la influencia y extensión del surrealismo— se apropia y hace suyo un elemento heterodoxo de origen ajeno al artístico para otorgarle una categoría de la que previamente carecía. Decía más arriba que basta con hojear las diversas historias de la fotografía para constatar esta fluctuación que, lejos de considerarla un inconveniente, creo que para la fotografía representa una de sus mayores ventajas con respecto a otros medios de expresión. Otro tanto podemos afirmar a propósito de Blossfeldt, Marville o Martin Chambi, por elegir tres ejemplos dispares en donde se entrecruzan la botánica y el diseño industrial, el testimonio arquitectónico por encargo con la historia de una ciudad, el

trabajo de fotógrafo ambulante con un testimonio antropológico y humano que sobrepasa los límites del encargo. Nadie se sorprende de ver incluido en las historias de la fotografía los trabajos publicitarios de Paul Outerbridge, Steichen, Horst, Richard Avedon o Irvin Penn. Las esclusas estancas del arte quedan abiertas, gracias a la fotografía, a los pedidos por encargo que anunciaban y anunciaban importantes firmas comerciales. La interacción entre publicidad y arte queda manifiesta en la exposición que dedicó el Centre Pompidou en 1991 a 'Art & Pub'. Y viceversa, la fotografía artística, gratuita, es incorporada, y hasta devorada, por el mundo de la industria y el comercio: Robert Doisneau y Renault, Chema Madoz y Purificación García.

Como ejemplo conflictivo, e incluso polémico, de esta relación entre publicidad y arte, con un componente ideológico a tener muy en cuenta, nos detendremos en Oliviero Toscani, el fotógrafo que concibiera las más famosas campañas de la marca Benetton. El debate sobre el derecho de la publicidad a decantarse ideológicamente queda expuesto y argumentado, con acierto en mi opinión, en su libro *Ciao Mamma*.⁵ De la innovación indiscutible de su planteamiento son prueba las agrias y costosas polémicas que algunas de sus fotografías han suscitado. Del éxito de su planteamiento son prueba las emulaciones que han tenido lugar por parte de otras firmas comerciales, que, tratando de seguir los pasos de Toscani, se han subido al carro de acciones humanitarias encubiertas tras conocidos sellos comerciales. Ante las imágenes de Oliviero Toscani se plantean dos cuestiones: la *primera*, el derecho de la publicidad a opinar y tomar partido, desde el punto de vista de las ideas, en una dirección determinada. La separación profesional Toscani/Benetton confirma que las propuestas del fotógrafo van mucho más allá que la estricta estrategia comercial. El planteamiento de Toscani sobrepasa, en mucho, la ortodoxia de lo que las leyes del mercado, a pesar de su gran capacidad de absorción, son capaces de reconocer como aceptable.

Que pueda hacerlo resulta obvio a tenor de los resultados, y desde luego con gran éxito. Que tenga el derecho moral de hacerlo es la *segunda* parte de la cuestión, sin duda más compleja, hasta cierto punto. En este sentido, me pregunto, al hojear las páginas de cualquier gran diario, por qué la prensa escrita se siente con el derecho a reservar en sus páginas un sustancioso espacio para la publicidad, siendo ella una de las fuentes principales de financiación de esa tribuna desde la cual opinar (entraríamos igualmente en un segundo debate que evitaré en torno a la frágil línea que separa opinión e información en los diversos medios). Si esto ocurre, es decir, opinar desde fuera de la publicidad aunque sustentados y respaldados por

2 D. CRIMP, 'Del museo a la biblioteca', en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1997 (publicado en R. BOLTON [Ed.], *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge [Mass.], 1989).

3 R. KELSEY, 'Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan', en *Études photographiques*, nº 4, 2004, pp. 5-34.

4 J. FONTCUBERTA, 'La fotografía con(tra) el museo', en *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, nº 9, febrero 2008, pp. 13-14.

5 O. TOSCANI, *Ciao Mamma*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1995.

ella, por qué no reconocer el derecho, como se le reconoce de forma implícita a los grandes grupos de la comunicación, a ganar dinero a la vez que se posicionan de un lado o de otro en el espectro político de nuestra sociedad. El descarado gesto de Oliviero Toscani levantó tales polémicas porque, en efecto, ponía el dedo en la llaga sobre un aspecto de nuestra sociedad que cuestiona y rompe el pacto de silencio acerca de la parcialidad y el distanciamiento con el dinero y el poder de los medios de comunicación de masas. Toscani hace flagrante los vicios de una sociedad que come con los dedos en privado y guarda las buenas formas en público. Al igual que Buñuel en su *Discreto encanto de la burguesía*, denuncia desde adentro lo que todos nosotros sabemos y practicamos con la cara dura y la valentía de hacerlo público y a la vista de todos.

Se plantea, también, una segunda cuestión que formularé a modo de pregunta: ¿cuál es la diferencia entre *La camisa del emperador Maximiliano tras su ejecución*, la conocida fotografía de François Aubert de 1876, incluida en la mayor parte de las historias fotográficas conocidas, y la polémica imagen de la ropa del militar muerto durante la Guerra de Bosnia? Ambas imágenes comparten, ontológicamente hablando, su substrato documental a través del mismo motivo. A modo de sinécdoque, ambas camisas ensangrentadas sustituyen, encarnan, la muerte y la destrucción. Sirven de prueba y nadie pone en duda la *verdad* de lo que muestran. Los problemas empiezan en la función que se pretende otorgar a ambas fotografías. *La camisa del emperador Maximiliano tras su ejecución* es exhibida como parte de la historia de la fotografía documental. La imagen del uniforme del soldado Cagro muerto en la Guerra de Bosnia, igualmente documental, aunque respaldada en esta ocasión no por la historia de la fotografía, sino por una firma comercial, levantó una agria polémica en torno a la destrucción de los contenidos de una imagen que, pretendidamente documental, es utilizada con fines comerciales.

De la ambigüedad de la imagen fotográfica, considerada como un saco vacío que es llenado de sentido gracias a la habilidad del productor de esa imagen, nace y se perpetúa el creciente desprestigio de la fotografía y de la imagen en general, en cuanto documento capaz de ser testimonio sin traicionar la realidad de la que emerge. A esta utilización tendenciosa de la fotografía en manos de quienes la producen hay que añadir la certeza que la percepción de las imágenes no es física, es decir, a través de los ojos, sino cultural,⁶ tamizada por la sociedad y el entorno al que pertenecemos, de tal modo que sólo podemos ver aquello que la cultura a la que pertenecemos nos permite percibir.⁷ Ambos aspectos desembocan en el progresivo desprestigio de la imagen como testigo presen-

*La percepción de imágenes
no es física, es decir, a través
de los ojos, sino cultural,
tamizada por la sociedad
y el entorno al que pertenecemos*

cial de cuanto ocurre en el mundo y en el autismo vital e intelectual al que este tipo de consumo de imágenes conduce.

Cabe aludir ahora al criterio de gratuidad, que distingue como documento o arte entre aquellas obras que nacen con el único propósito de satisfacer el deseo y la voluntad inalienable del productor de la obra. Hoy este criterio no me parece tan claro. Más bien aparece como una reminiscencia, coletazos del espíritu romántico que trataba de afirmarse ante una sociedad industrial que ya no contaba con el artista y el intelectual como un elemento activo y presente en la sociedad. Un criterio de gratuidad tanto más inservible en una sociedad en la que el arte se inmiscuye cada vez más en espacios que le son ajenos, y viceversa, donde el arte contaminado, o mejor dicho, enriquecido por territorios que anulan esta concepción inoperante del arte. De hecho, toda la historia del arte del siglo XX ha consistido en un abrir las puertas de manera progresiva a todo lo más vigente e inmediato en la sociedad cambiante de la que el arte forma parte: industria, arquitectura, cómic, publicidad, pornografía... en una actitud mucho más renacentista que romántica, mucho más abierta frente al gregario espíritu romántico.

Otros fotógrafos se han aprovechado del carácter documental de la fotografía para configurar nuevas propuestas que, mediante una manipulación sobre el contexto mismo de la imagen, persigue otorgar al documento significados y sentidos que le son ajenos. Se trata de ejemplos de apropiación, y hasta de vampirismo, como el de Christian Boltanski en sus trabajos *El Caso* (1988) sobre espacios del crimen descontextualizados y *Archives* (1989), que insiste, precisamente, en la incapacidad de la imagen para comunicar por sí sola un significado decantado al reunir indiscriminadamente los retratos de asesinos y víctimas sin que el receptor se sienta capaz de distinguir unos de otros. Marga Clark en *De Profundis* (1989) y Alain Fleischer en *La nuit sans Stella* (1995) se apropian de retratos lapidarios en respectivos cementerios venecianos para constituir su propia historia inventada, que no por inventada resulta menos cierta, menos *documental*, que las imágenes representando los rostros originales de los muertos. Eduardo Cortils, por su parte, en su última serie *Hombre occidental, hombre accidental/ Diálogo de los extremos. Nuevas formas de ciudadanía* (1999), recurre a viejas fotografías proce-

6 Consultar el interesante trabajo de J. CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1990.

7 Resulta en este sentido revelador el libro de H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris, 2004.

¿Dónde está la verdad del documento, de la fotografía? ¿En la certidumbre del sujeto, en su existencia, o en la verdad que despierta la fotografía que cada cual quiere o puede ver?

dentos de tratados antropológicos para restituir su contexto a los personajes robados, clasificados, diseccionados en obras científicas, en un intento de reflexión cultural en torno a países ricos y pobres, Occidente frente a Tercer Mundo, mediante una reflexión sobre la conquista y el sometimiento cultural y económico también a través de la imagen.

Otro de los aspectos documentales de la fotografía, que ocupa por derecho propio su espacio exclusivo en los libros de historia, hábilmente incorporado y manipulado para formar parte de los cánones estéticos de la fotografía de autor, corresponde a la fotografía doméstica, encarnada en su máxima expresión gracias al álbum familiar.⁸ La presencia, desgarradora en el caso de Nan Goldin, vinculada a lo social en Martin Parr, íntima en obras como *Françoise* (1998) de Bernard Plossu, las lúdicas puestas en escena de Pierre et Gilles, y de manera mucho más tendenciosa y crítica hasta la acidez en las fotografías de Mary Frey que, acompañadas de certeros comentarios y pies de foto, consiguen imprimir a imágenes cotidianas una dimensión reflexiva sobre los valores y roles en las relaciones masculino/femenino de la sociedad contemporánea, o las puertas abiertas a la intimidad más o menos recreada de Jana Leo. El álbum familiar, junto a la radiografía como imagen del cuerpo y de la enfermedad, tal vez sean dos de los aspectos de la fotografía, el doméstico y el científico, que más influencia y presencia han tenido y tienen en la literatura que nace y evoluciona con el nacimiento de la fotografía. Marcel Proust, Günter Grass, Juan Benet, Marguerite Duras, Paul Auster son algunos ejemplos en donde la fotografía familiar desempeña un papel decisivo en sus obras. Para Thomas Mann o Hervé Guibert el carácter científico de la fotografía médica nos introduce en un territorio que trasciende el valor documental y nos conmueve.

De todas las interferencias posibles entre arte y documento, caso de que no debieran considerarse de alguna forma una misma cosa, considero las incursiones de artistas como David Levinthal, Martí Llorens y, de forma particular, Joan Fontcuberta, excelentes referencias de las posibilidades creativas que esta intersección ofrece, por el coqueteo llevado a cabo entre ambos registros, y por la voluntad deliberadamente equívoca que emana de las intenciones de cada uno de los creadores.

Las muñecas redecoradas y fotografiadas por David Levinthal tienen mucho de puesta en es-

cena, una categoría que merecería, por su interés intrínseco, una apartado propio. Esta puesta en escena de estereotipos sociales, culturales y eróticos por medio de la manipulación visual de unos objetos está emparentada directamente, aunque cada cual con su particularidad, con aquellas otras de Claude Cahun, Pierre Molinier, Cindy Sherman, Sophie Calle o Tracy Moffat. Tanto en el caso de David Levinthal, como Martí Llorens y Joan Fontcuberta, se trata de una conspiración que se alía con arquetipos culturales, emotivos e históricos, además de científicos, para crear una falsa ilusión de realidad, escudándose en esa creencia ontológica en la imagen que proclamaba André Bazin,⁹ y que perdura con la misma intensidad y empeño que la confianza del lector en la palabra escrita desde que se inventara la imprenta.

Martí Llorens, por su parte, propone en *Memoorias revolucionarias* (1999) una reconstitución emotiva del recuerdo a través de una mistificación que toma como punto de partida viejas fotografías tomadas durante la contienda española por soldados republicanos. Las imágenes aparecen acompañadas de un breve texto autobiográfico que lleva por título, revelador, 'La vida no vivida'. Tanto en un caso como en otro se trata de un documento que, aunque falso, al igual que la crónica imaginaria del narrador que cuenta las *Città invisibili* (1977) de Italo Calvino, no por ello la historia que dicen resulta menos cierta para el Gran Khan y los protagonistas, emocionales, de las fotografías de Martí Llorens, realizadas, para ser exactos, durante el rodaje de la película *Libertarias* en el verano de 1996. ¿La verdad de Capa es más verdad que la de Martí Llorens? ¿Imágenes preparadas como su emblemático *Miliaciano abatido en combate* o la conocida *Le baiser de l'hôtel de ville* de Doisneau, son menos verdades que el resto de sus fotografías? ¿Dónde está la verdad del documento, de la fotografía? ¿En la certidumbre del sujeto, del objeto fotografiado, en su existencia cierta, o en la verdad que despierta la fotografía que cada cual quiere o puede ver? ¿Qué hay de cierto y de imaginario en el dolor que expresa el rostro de la Madonna? ¿Cuántas verdades convergen en cada una de las fotografías que consumimos? Estamos condenados a vivir con verdades a medias, con la verdad de cada cual, con tantas verdades como espectadores consumen una fotografía, en un espacio y un tiempo (histórico, como la Guerra de Bosnia) sin que sea posible alcanzar un espacio, una tierra de nadie y para todos donde aceptar y vivir con las imágenes como lo que son, sólo imágenes.

El fotógrafo que mejor ha comprendido el valor de la fotografía en tanto que comodín en el juego de la realidad es Joan Fontcuberta. Algunos de sus más representativos trabajos ilustran su habilidad y su empeño para hacer decir a las imágenes lo que efectivamente dicen y nada más, poniendo al

⁸ Ensayos como los de B. MARY (*La Photo sur la cheminé*, Métailié, Paris, 1993) y el de M. HIRSCH (*Family Frames*, Harvard UP, Cambridge [Mass.], 1997), hacen justicia con un práctica que excede hoy, con mucho, los límites del álbum familiar.

⁹ A. BAZIN, 'Ontologie de l'image photographique' (1945), en *Qu'est-ce que le cinéma*, Ed. du Cerf, Paris, 1985.

descubierto, desenmascarando, una serie de mecanismos implícitos, de procedimientos, que van a parar directamente a la esencia misma y profunda de la materia fotografía: la mimesis como trampa. *Fauna* (1989), *Sputnik* (1997), *El artista y la fotografía* (2000), además de un notable trabajo ensayístico materializado en las obras *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité* (1996) y *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio* (1998), convierten su trabajo en un gran interrogante que se pregunta por valores tan arraigados en nuestra sociedad occidental como “espíritu científico”, “verdad periodística” y “pacto visual”.

En *Fauna*, junto a Pere Formiguera, recrea la supuesta existencia de un investigador, el Dr. Peter Ameisenhaufen, del que, a través de una propuesta de investigación y búsqueda, el azar quiere que se descubran sus archivos y en ellos una extraordinaria colección de animales imposibles. El resultado es un bestiario tan imaginario como posible y razonable, refrendado por todo un trenzado científico que corrobora mediante fotografías la existencia de esos seres y especies desaparecidos. *Sputnik* es la reconstrucción de la vida del astronauta Ivan Istochnikov, “un ser ignorado que, de pronto, al conjuro de pruebas tangibles y datos reveladores, se hace visible”. El proyecto se propone reconstituir la verdad de su biografía, ocultada por razones de Estado, convirtiéndose en un alegato “contra los peligros del establecimiento formal de una realidad”. La ficción está servida y corroborada por una extensa investigación a la que no le faltan datos reveladores y sorprendentes que echan luz y verdad sobre la manipulada existencia del astronauta Istochnikov. En la página de guarda podemos leer sobreimpreso en relieve, de forma casi inadvertida, “Todo es ficción”, pues se trata, al igual que en *Fauna*, de la reconstitución de una investigación imaginaria que se sustenta en los parámetros formales de nuestra cultura científica. *El artista y la fotografía* documenta, por último, una hipotética vinculación de las celebridades Picasso, Miró, Dalí y Tàpies con la fotografía, acompañada de retratos cámara en ristre y una muestra de sus obras.

Fontcuberta juega con el ideario atribuido por Zola a la fotografía y a la novela, herencia del espíritu científico del XIX, implantado hasta lo más profundo de nuestras conciencias en el estrecho horizonte del positivismo occidental. La novela, al igual que la fotografía, es concebida por Zola como un laboratorio en donde poder investigar, experimentar y reproducir en condiciones artificiales la realidad, con la finalidad de ofrecer posteriormente unos resultados analíticos fidedignos y ciertos, objetivos y científicos. Afortunadamente, la misma literatura y fotografía se han encargado de demostrar que lo que vemos con nuestros ojos no tiene por qué ser necesaria-

Cada foto es como un espacio vacío que puede ser ocupado de múltiples formas y en donde cada cual sitúa su foto. Por eso podemos afirmar que no hay fotos sino miradas

mente cierto. Ahí quedan las narraciones de Bioy Casares y Cortázar, y las fotografías, entre otros muchos ejemplos, de David Levinthal, Martí Llorens y Joan Fontcuberta, que dejan un resquicio abierto a la imaginación como última respuesta a la contundente, inamovible y monolítica realidad del positivismo. Tras disfrutar con los engaños de Joan Fontcuberta, sólo podemos llegar a la conclusión de que la realidad, tal y como dejó claro Platón allá por el siglo IV antes de Cristo, es mentira.

Cada fotografía, sin embargo, es una encrucijada de registros. La decantación por uno en particular no depende tanto de la voluntad del fotógrafo, como de las circunstancias que envuelven la mostración y la percepción de la imagen. Un trabajo publicitario de Steichen o Horst pierde su carácter promocional, ya no sirve a la firma en su campaña publicitaria, una vez incorporado a la historia de la fotografía como tal. Otro tanto ocurre con las fotografías de reportaje, de sucesos (¿acaso se trata de las mismas para un periódico sensacionalista, para Bertillon o para Boltanski?) o de moda, que dejan de pertenecer al ámbito del testimonio para acceder a otro estatus, perdiendo el original para adquirir otros nuevos que la desvirtúan y la convierten en imágenes nuevas.

En cada imagen, por tanto, confluyen diversos registros. Dicho de otro modo, cada imagen contiene de antemano todos los registros posibles, o si se prefiere, ninguno de ellos, de tal modo que podría afirmarse que cada foto es como un espacio vacío que puede ser ocupado de múltiples formas y en donde cada cual sitúa su foto. Por eso podemos afirmar que no hay fotos sino miradas. Cada cual encuentra en la fotografía la fotografía que andaba buscando, *su* fotografía, y no *ésta* o *aquélla*. Lo que significa para mí y mi propia experiencia histórica, eso que significa para un crítico de arte, para los protagonistas implicados en la imagen, son significados distintos y hasta contradictorios.

Cada registro posee sus marcas particulares, perfectamente reconocibles por el espectador. De inmediato comprendemos que se trata de una fotografía de modas, o periodística, o artística, o científica... Cada registro abre un horizonte de expectativas perfectamente definido, y ante el cual el que percibe la imagen se prepara para recibir esa imagen. También se posiciona con el objeto de ofrecer una respuesta. Siempre hay

una respuesta. De ahí la habilidad del artista para jugar, utilizar, manipular, trastocar los diversos registros con el objeto de conseguir una imagen lo más abierta posible, lo más rica posible en posibles lecturas, en diferentes registros que viven, conviven, se neutralizan. Fontcuberta lo hace desde el imaginario científico, Llorens juega con la historia y Levinthal con las referencias occidentales del erotismo. Por otra parte, una de las constantes de la historia de la fotografía ha sido la falsificación, desde el *Autorretrato en ahogado* de Hippolyte Bayard hasta las autobiografías imposibles de Claude Cahun, Pierre Molinier, Cindy Sherman o Sophie Calle... En cierto modo, una imagen resulta tanto o más interesante en cuanto es capaz de vaciarse para significar más cosas. Por eso todas las fotografías son mentira y todas irremediabilmente ciertas.

Lo que viene considerándose como un aspecto negativo de la fotografía de autor, desde que Baudelaire la condenara y marcara con el estigma de herramienta de la memoria en su célebre crítica de 1859¹⁰ y Walter Benjamin la hiciera responsable de arrebatar al arte su aura de santidad,¹¹ es una de las grandes ventajas de la fotografía con respecto a otros medios artísticos. El ejemplo más reciente de la inseparable y fructífera dimensión mercenaria y creativa de la imagen fotográfica lo encarna Juan de la Cruz Megías, que ha hecho de la fotografía de bodas y amateur una expresión fresca del arte sin las bendiciones y bulas del arte. Las imágenes de Juan de la Cruz Megías existen sin permiso. Sus tres libros hasta la fecha publicados *Bodas/Weddings* (1999), *Vivan los novios* (2005) y *Pan, vino y azúcar* (2007), responden a un planteamiento que encierra más Modernidad y dinamismo que muchas exposiciones de culto.

La ductilidad de la fotografía, su adaptabilidad camaleónica, la convierte en un vehículo de expresión ontológicamente subversivo, libre de todo compromiso y atadura, irreverente. Ningún otro medio ha estado tan presente en todos los ámbitos del arte y, lo que es más importante, de la vida, en todos sus órdenes: culturales, comerciales, políticos, policiales, científicos, al servicio, todos ellos, del estético, con la posibilidad real de subvertirlos todos al mismo tiempo, de traicionarlos todos sin dejar de ser fiel a sí misma.

10 VV. AA., *Du bon usage de la photographie*, Centre National de la Photographie, Paris, 1987.

11 W. BENJAMIN, 'Pequeña historia de la fotografía' (1936), en *Discursos interrumpidos*, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1989.



Ondas

Luis A. Pardo Barrientos

Luis A. Pardo Barrientos estudió Ciencias económicas en Bolivia y Chile. Trabaja como consultor en proyectos de desarrollo para diversos organismos de cooperación. Ha publicado ensayos relacionados con la política cultural de Bolivia (1992), la poesía de Fernando Pessoa (1994) y los mundos posibles de la ciencia ficción (2007). Actualmente tiene en preparación el libro de cuentos: Conspiraciones.

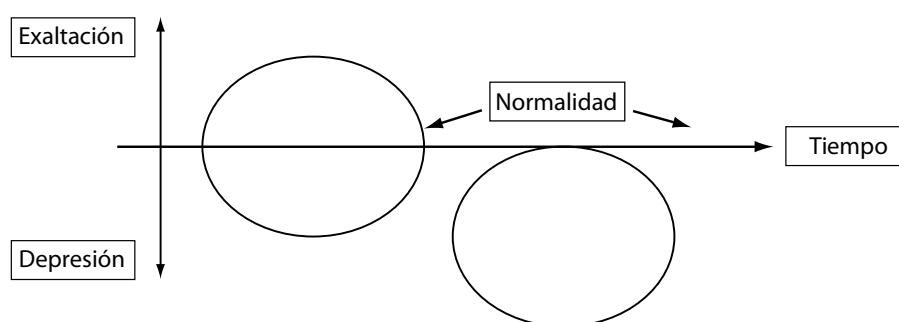
Palabras claves:

- Ciclos
- Depresión
- Literatura
- Hambre
- Patrón
- Fractal

Ondas, imagen del equilibrio precario, del logrado a costa de expansiones y depresiones personales. Ondas como modelo de comprensión histórica, como descripción del subsecuente auge y sima en el desempeño de las economías. Ondas como arquetipo de la literatura de la Gran Depresión, cargada de términos económicos: inflación, desempleo, pobreza. Ondas como apertura epistemológica a la lectura de las crisis cíclicas del capitalismo tardío y de la actual, que es la de la finitud de los recursos naturales. Ondas, finalmente, como fractal simbólico de la vida diversa que vibra en respuesta a las ondas del sol.

Waves like present patron in the individual narrative. Waves like history economic model. Waves like rhythm in the Great Depression novels. Waves like life expression that vibrates to the waves of the sun.

1 Uno es consciente de su depresión cuando advierte la diferencia entre su actual estado de pesimismo y el anterior de exaltación jubilosa, de optimismo desbordante. La normalidad entonces resulta ser sólo una inflexión entre los dos estadios dominantes, un sitio de paso entre dos estaciones, un no lugar, una línea fronteriza que pertenece a ambas condiciones:



Este doble umbral del yo, exaltación-depresión, revela la precariedad de la existencia generalmente desequilibrada y, proyectada a la vida social, permite entender los vaivenes del crecimiento económico como tendencias que superan los propósitos de la gestión pública, incluso de la más eficiente.

La percepción de la doble condición sólo es posible desde la depresión. O sea, que existe una relación unívoca que va desde la depresión hacia la exaltación, pero no a la inversa. El optimista atra-

viesa un estado que niega la existencia de cualquier otro; no es que no acepte que en el mundo haya gente normal o gente depresiva, además de optimistas, sino que considera que su condición es la que corresponde a un solo estadio: la exaltación, pues la normalidad es para los mediocres y la depresión para los débiles.

2. La década de los años veinte del siglo pasado es el período ideal para mostrar la precariedad del

*La década de los años veinte
es el período ideal para mostrar la
precariedad del capitalismo
y la falsedad de sus promesas*

capitalismo y la falsedad de sus promesas de equilibrio y crecimiento continuos. Ni siquiera las figuras del estado estacionario y de la edad madura son lo bastante robustas para alejar de la percepción de la gente los ciclos de la vida y las ondas recurrentes de progreso y miseria como patrones de conducta personal y social.

La búsqueda de la normalidad, ideal policíaco de la educación, de la salud, de la economía y de muchas otras disciplinas, parte con un pie falso porque asume lo coyuntural como permanente y lo tendencial como simple desvío. No es casual, pues, que el racismo y la discriminación se afinquen más en aquellos individuos cuyas profesiones defienden la normalidad como parámetro de conducta o como referente de vida.

El desvío o la distancia desde el umbral de un estado exaltado o depresivo hacia la línea de normalidad es en realidad el sesgo y la normalidad, un caso particular de propensiones equilibradas (o que se anulan) en un mundo de propensiones. No hay desvíos, sino sesgos, pulsiones, tendencias, propensiones. Tampoco hay normalidad, sino coerción pedagógica, social, moral, para forzar la conducta individual o social hacia un equilibrio precario, plano, y, de ahí, artificial. La Naturaleza juega con dados cargados y la Ciencia pretende entrar al ruedo como un jugador honesto. Un mundo así no tiene solución de continuidad, o es una hipocresía que conducirá a la neurosis generalizada o es una miopía que conducirá al crac económico. Voy a intentar demostrarlo.

3. Desde 1922 hasta el verano de 1928 la economía mundial y, particularmente, la norteamericana, se expandió con altas tasas de crecimiento. A principios del siguiente año se leían ya los signos de la Gran Depresión del 29, cuyos impactos de empobrecimiento y decadencia concluyeron recién en 1941. George Jackson, el autor de *Solidad Brother* (1971), norteamericano que asume su conciencia negra en la cárcel, empieza así sus cartas desde la prisión: “Nací cuando terminaba la Gran Depresión. Terminaba, porque una segunda guerra destinada a conseguir mercados coloniales había comenzado en USA. El 23 de septiembre de 1941 empujé hacia afuera mientras mi madre intentaba retenerme, y me sentí libre”.

Sinclair Lewis sitúa a *Babbitt*, el personaje de su novela epónima, en una ciudad intermedia de

los Estados Unidos. George F. Babbitt es un comerciante de bienes raíces, exitoso, normalizado por la publicidad de la pujante industria norteamericana, adorador del automóvil y perito de la especulación que vive y trabaja en Zenith, una ciudad que es la deslumbrante expresión del capitalismo exitoso de 1922, a pesar de que no se trata de una megalópolis:

En uno de los rascacielos, los telegrafistas de la Associated Press se levantaban las viseras de celuloide, cansados de hablar toda la noche con París y Pequín. La comunicación quedaba interrumpida. Por los pasillos se arrastraban, bostezando, las mujeres que fregaban los suelos. La niebla del amanecer se disipó. Las filas de obreros, con su almuerzo en la fiambra, se dirigían hacia inmensas fábricas nuevas, láminas de cristal y ladrillo hueco, relucientes talleres, donde cinco mil hombres trabajaban bajo el mismo tejado, manufacturando unos cacharros de primera que habían de venderse en el Éufrates y en el Transvaal. Las sirenas vibraron a coro, alegres como el alba de abril. Era el canto de trabajo en una ciudad construida, al parecer, para gigantes.

En 1929 aparece *El ángel que nos mira*, de Thomas Wolfe, saga autobiográfica de este gran escritor. Su novela aúna el personaje depresivo, autoanalítico, con la geografía yerma y la tierra infértil del sur norteamericano:

Durante todo el día, bajo el cielo gris y húmedo de octubre, Oliver viajó hacia el oeste, cruzando el poderoso estado. Al mirar tristemente por la ventanilla los grandes campos sin cultivar, salpicados de tarde en tarde por fútiles, ocasionales y pequeñas granjas, que parecían haber hecho solamente mínimas roturaciones en el erial, sentía que se le enfriaba y le pesaba el corazón. Pensaba en los grandes heniles de Pennsylvania, en las mieses maduras de granos dorados, en la abundancia, en el orden, en el limpio progreso de la gente. Y pensaba en que también él había querido imponerse un orden y ganarse una posición, y en la desenfadada confusión de su vida, en las manchas y borrones de los años, y en el anárquico despilfarro de su juventud.

¡Dios mío! —pensó—. ¡Me estoy haciendo viejo! ¿Por qué aquí?

4. La depresión, además de tener un tiempo, tiene un lugar. Está indudablemente en la cabeza de la persona y en el corazón del capitalismo.

Y es la memoria la que con su capacidad algorítmica reconoce el patrón de la doble condición

y formaliza el ciclo. La memoria es a la personalidad lo que la econometría es a la economía. Ambas, memoria y econometría, una vez reconocido el patrón, predicen conductas, pero no las corrigen.

5. Estoy mirando unas fotografías de la época. La primera es de 1925, los locos, los felices años veinte. Playa, sol, sonrisas, sombreros, sombrillas. También inocencia resaltada por el exceso de ropa y el largo de los vestidos. El horizonte, al fondo, divide la fotografía en dos y deja por arriba unas nubes teñidas de amarillo-ocre por la luz del Sol y que replican el pardo de la arena, que queda abajo, sobre la que parecen posar unas personas.

La segunda es de la Gran Depresión. Una larga fila de desempleados hace cola para recibir gratuitamente un café y unos buñuelos y paliar el hambre. Hace frío. Parece haber llovido. Todos ellos usan boinas, gorras o sombreros y la mayoría tiene abrigos y las manos en los bolsillos. Quieren parecer dignos, pero algo les desmiente: la mirada curiosa, los pantalones arrugados, la posición erecta. Quieren parecer dignos y tienen algo de *gánsters*. La crisis económica mundial fue precipitada por la crisis de la economía norteamericana, que comenzó en 1928 con la caída de los precios agrícolas y estalló cuando el 29 de octubre de 1929 se hundió la Bolsa de Nueva York. Ese día bajaron rápidamente los índices de cotización de numerosos valores —al derrumbarse las esperanzas de los inversores, después de que la producción y los precios de numerosos productos cayeran por espacio de tres meses consecutivos— y se vendieron precipitadamente unos 16 millones de acciones. Las causas últimas de la crisis norteamericana fueron, de una parte, la contracción de la demanda y del consumo personal, los excesos de producción y pérdidas consiguientes (por ejemplo, en el sector automovilístico y en la construcción) y la caída de inversiones, propiciada por la caída de precios; y de otra, la reducción en la oferta monetaria y la política de altos tipos de interés llevadas a cabo por el Banco de la Reserva Federal desde 1928 para combatir la especulación bursátil.

En cualquier caso, el producto interior bruto norteamericano cayó un 30% entre 1929 y 1933; la inversión privada, un 90%; la producción industrial, un 50%; los precios agrícolas, un 60%; y la renta media, un 36%.

Unos 9.000 bancos —con reservas estimadas en más de 7.000 millones de dólares— cerraron en esos mismos años. El paro, que en 1929 afectaba sólo al 3,2% de la población activa, se elevó hasta alcanzar en 1933 al 25% de la masa de trabajadores, esto es, a unos 14 millones de personas. Como consecuencia, los Estados Unidos redujeron drás-

ticamente las importaciones de productos primarios (sobre todo de productos agrarios y minerales procedentes de Chile, Bolivia, Cuba, Canadá, Brasil, Argentina y la India), procedió a repatriar los préstamos de capital a corto plazo hechos a países europeos, sobre todo a Alemania, y recorrió sensiblemente el nivel de nuevas inversiones y créditos. La dependencia de la economía mundial respecto de la norteamericana era ya tan sustancial (sólo en Europa los préstamos norteamericanos entre 1924 y 1929 se elevaron a 2.957 millones de dólares), y las debilidades del sistema internacional eran tan graves (países excesivamente endeudados y con fuertes déficits comerciales, grandes presiones sobre las distintas monedas, muchas de ellas sobrevaloradas tras el retorno al patrón-oro, numerosas economías dependientes de la exportación de sólo uno o dos productos), que el resultado de la reacción norteamericana fue catastrófico: provocó la mayor crisis de la economía mundial hasta entonces conocida. El valor total del comercio mundial disminuyó en un solo año, 1930, en un 19%. El índice de la producción industrial mundial bajó de 100 en 1929 a 69 en 1932.

Aunque con las excepciones de Japón y de la URSS, la crisis golpeó en mayor o menor medida a la totalidad de las economías, pero en Alemania sus efectos fueron particularmente negativos. La economía alemana no pudo resistir la retirada de los capitales norteamericanos y la falta de créditos internacionales. El comercio exterior se contrajo bruscamente. La producción manufacturera decreció entre 1929 y 1932 a una media anual del 9,7%. Los precios agrarios cayeron espectacularmente. La producción de carbón descendió de 163 millones de toneladas en 1929 a 104 millones en 1932; la de acero, de unos 16 a unos 5,5 millones de toneladas. El desempleo, que en 1928 afectaba a unas 900.000 personas, se duplicó en un año y en 1930 se elevaba ya a 3 millones de trabajadores.

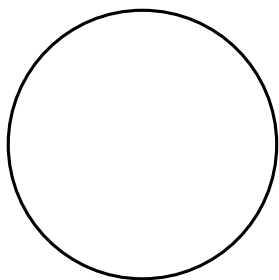
Las medidas tomadas por el gobierno del canciller Brüning, formado el 30 de marzo de 1930, tales como elevación de impuestos, reducción del gasto público y de las importaciones, recortes salariales y mantenimiento del marco —medidas pensadas para impedir una reedición de la crisis de 1919-23 y para que Alemania pudiese hacer frente al plan Young—, resultaron inadecuadas. La contracción de la demanda que provocaron hizo que el desempleo se elevara desde 4,5 millones en julio de 1931 a 6 millones al año siguiente.

6. Abundan los estudios econométricos sobre la Gran Depresión. *The World Book Encyclopedia*, publicación norteamericana de 1962, cuenta 40 ciclos económicos entre 1790 y 1941. Cuarenta estadios de crecimiento y cuarenta y un estadios de depresión.

La gráfica de la ocurrencia de estos eventos en el tiempo es contundente, tanto que no hace falta otra imagen para reconocer el vaivén del modelo capitalista.

Dos regularidades, además de las descritas, son también observables en la gráfica del ciclo de depresión y prosperidad de la economía norteamericana actual: el tiempo de los ciclos se ha reducido y la profundidad de la depresión se ha agudizado.

7. Si del gráfico original de las ondas, con el auxilio de la memoria, se elimina la línea media del tiempo, y se superponen los estadios de la vida, la imagen que surge es la de un círculo:



El círculo es el individuo y la vida consiste en dar vueltas, revoluciones y retornos.

La forma circular del Sol y su periodicidad día-noche fortalecieron esta idea de la vida cíclica, de la existencia como eterno regreso y del crecimiento o evolución como potenciación de ese círculo. Algo así como: λ^n , donde λ es el individuo y n es el número de vueltas que puede potenciarlo.

8. Tengo encima del escritorio dos revistas españolas de historia del siglo XX. La primera, el número 8 de la colección, lleva por título: *Los felices años veinte*. Y como subtítulo: *Entre la Gran Guerra y la crisis*. Los artículos que presenta son los siguientes: 'Los años veinte: entre la guerra y la crisis', 'Los felices veinte en los Estados Unidos', 'El fin del patrón-oro', 'Multinacionales y materias primas', 'La crisis de la conciencia europea', 'La sociedad española en los años veinte'.

La segunda revista es la número 12. Titula: *El crac de 1929: La Gran Depresión asuela el mundo*. Éstos son los artículos que recoge: 'Aspectos económicos de la crisis', 'El crac', 'La Gran Depresión en los Estados Unidos', 'Los días del hambre', 'La crisis asuela Europa', 'España y el crac de 1929', 'Los intelectuales ante la crisis'.

9. La perplejidad que causa la actual depresión (algunos la llaman ya la Segunda Gran Depresión) confunde incluso a los especialistas. Al pa-

recer, esta crisis no sólo es más profunda, sino que tiende a cambiar el patrón ya estudiado durante la Gran Depresión del 29; es decir, tiende a ser más profunda.

Los econométristas llaman *pautas de Elliott* a las variaciones alrededor del ciclo, que tienen lugar en todos los grados de la tendencia. El modelo de Elliott permite diferenciar once categorías de movimiento en función de su magnitud. El mercado de valores, leído por el indicador *Standard and Poor's 500*, sigue una pauta repetitiva de cinco ondas al alza y tres a la baja si la tendencia es alcista, y de cinco ondas a la baja y tres al alza si la tendencia es bajista. Para averiguar si la tendencia principal es alcista o bajista, hay que observar qué estructura de onda tienen los movimientos del período que se analiza, ya que los movimientos en la dirección de la tendencia principal tienen una estructura de cinco ondas, mientras que los movimientos en contra de esa tendencia principal son estructuras de tres ondas. Elliott clasificaba las correcciones como mínimas, normales y máximas, siendo la mínima de un 31,8%, la normal de un 50% y la máxima de un 68,1%, de tal manera que una corrección de tendencia alcista nunca debería descender más del 61,8% de lo ascendido por la onda que la precede. Con esa introducción, les presento este párrafo extraído de *Internet* de un artículo escrito a fines del 2003:

Tras haber hecho diversos estudios de los índices del crac del 29, he llegado a la conclusión de que nos encontramos sin duda alguna ante una gran onda del milenio, que a su vez se divide en más ondas de ciclo menor. Concretamente en 1995 se inició una onda de ciclo menor que llevó al S&P a los 1500 puntos. Tras hacer techo y un fallo de quinta onda, como puede apreciarse en el gráfico, comenzó la segunda onda del ciclo, es decir, el retroceso que como cualquier onda de retroceso se divide en tres ondas de ciclo menor y éstas en otras tres y así sucesivamente. La primera onda del ciclo se divide en cinco ondas y cada una de ellas en otras cinco y así indefinidamente. Lo más significativo de mi análisis es que la actual crisis ha superado la tendencia bajista de largo plazo iniciada en el año 2000.

10. Me levanto a las 4.30h. Falta hora y media para el amanecer. Los albañiles de El Alto se están despertando para trasladarse a la urbe a trabajar en la construcción de condominios, edificios, escuelas, casas. Normalmente deben estar a las 6:00h en sus puestos para empezar su jornada. El Sol y sus ciclos ordenan su vida y la de los otros trabajadores que los trasladan: chóferes de minibuses, taxis, colectivos.

Esperando el amanecer, he releído todo lo que he escrito ayer y creo que recoge lo que he estado pensando en estos días de resfriado. El conjunto ha resultado ser una especie de ensayo-diario-ficción alrededor de un tema dominante: los ciclos.

Sí. La depresión es un buen tema para escribir.

11. Alemania en la década de los años 20 atravesaba ya su propia depresión.

No he leído ninguna novela de Elias Canetti, sólo memorias noveladas y ensayos. Sospecho que, con el tremendo peso de la infancia y de la madre en su personalidad reflexiva, es el escritor menos indicado para generar otro mundo que no sea el que le dicta la memoria. El segundo tomo de sus memorias, *La antorcha al oído*, cubre el período 1921-1931 y narra el aprendizaje de la vida de un muchacho en largas estancias en Fráncfort, Berlín, Viena.

La primera parte de este tomo se denomina *Inflación e Impotencia. 1921-1924*, y se estructura como la historia de la decadencia de una rica familia búlgara, semi-judía, que por efectos de la guerra debe abandonar su país hacia Suiza y luego hacia Alemania:

En la época en que la inflación alcanzó su cota máxima, el salto diario que al final llegaría hasta el billón, tuvo para todo el mundo consecuencias extremas, aunque no idénticas. Era un espectáculo monstruoso; todo cuanto ocurría —y no era poco— dependía de una sola condición: la devaluación progresiva del dinero a un ritmo demencial.

Canetti no habla de su padre ni una sola vez en el segundo tomo de sus memorias. Sí habla mucho de su madre, con quien sostiene una batalla: la de la adolescencia, que consiste, en realidad, en desmentir el mundo de la infancia añadiéndole más crueldad y más conciencia. No es exagerado decir que Canetti comprende la fragilidad humana por los fenómenos de la migración y la subida de precios. Eso lo convierte en nuestro contemporáneo:

Fue mucho más que un caos lo que se abatió sobre la gente, algo similar a explosiones cotidianas: quien sobrevivía a una, sucumbía a la próxima al día siguiente. Yo notaba los efectos no sólo a nivel general, sino también a mi lado, sin tapujos, en cada uno de los miembros de esa familia; el suceso mas ínfimo, privado y personal tenía una y la misma causa: la delirante fluctuación del dinero.

Canetti adolescente ve desmayarse de hambre a una mujer en la calle. Queda profundamente perturbado y molesto por la situación económica y

Al parecer, esta crisis no sólo es más profunda, sino que tiende a cambiar el patrón ya estudiado durante la Gran Depresión del 29

resuelve confrontar a la madre, quien le responde: “Yo no he provocado la inflación”. Y entonces el adolescente huye del hogar. Y deambula por las calles de Fráncfort: “Muchas cosas me torturaban por entonces; me sentía culpable de la miseria que veíamos a nuestro alrededor y no compartíamos.

Experimenta también su primer encuentro con la masa que rescatará luego en el largo ensayo *Masa y poder*:

Mucho me impresionaron las primeras manifestaciones que vi: eran bastante frecuentes y siempre de carácter antibélico. Había una marcada diferencia entre quienes apoyaban el colapso que había puesto fin a la guerra, y aquellos cuyo rencor no tenía por objeto la guerra, sino el Tratado de Versalles, firmado un año después. Ésa era la línea divisoria más importante, y sus efectos se dejaban sentir ya por entonces. Una manifestación contra el asesinato de Rathenau convocada en la avenida *Die Zeil*, me proporcionó mi primera experiencia con la masa. Como las consecuencias que esta experiencia tuvo para mí se articularían años más tarde en diversas discusiones, preferiría referirme a ellas en otro momento.

Canetti no fue el único escritor en registrar los estragos de la depresión económica de la Europa de entreguerras, pero sí uno de los más lúcidos. Hay fotografías que lo muestran muy distinto a como lo presentan las fotos de otorgación del Premio Nóbel: un viejito con lentes enormes, cabello blanco, bigotes blancos y espesos y mirada penetrante. En aquéllas se lo ve más joven, siempre serio, en el campo, observando las montañas ocres de Bulgaria, pero a la vez mirando de reojo a la cámara.

12. El resfrío es una primera muerte y como ella es insoportable. La presencia de esta muerte, sin embargo, como seguramente la de la muerte definitiva, trae rachas embriagadoras de fiebre jubilosa. Ésa es la única parte atractiva de esta enfermedad.

13. Todo lo que sube baja, parece decir el vaivén de los ciclos. Y el Sol, que no necesita como nosotros comprender esta lógica, ha asomado ya su cara redonda y brillante. Las nubes empiezan a disiparse desde el fondo del paisaje panceño, las

luces de noche se apagan lentamente, como muriendo apenas y las formas de los edificios y las casas dejan apreciar su estabilidad consoladora.

14. John Dos Passos y John Steinbeck, el primero con *Manhattan Transfer* (1925) y el segundo con *Las uvas de la ira* (1939), son los dos autores más citados como los novelistas de la Gran Depresión. La exaltación tiene en Scott Fitzgerald con *El gran Gatsby* (1925) y, mucho más lejos, en Ernest Hemingway con *Fiesta* (1936), a sus autores preferidos.

No son los únicos. Yo encuentro muchos más (es una década creativa) y tan interesantes como los anteriores, y no solamente norteamericanos, sino también europeos, porque la crisis del 29, como la de ahora, se propagó desde el centro hacia la periferia, “desde la economía de casino” —dijo la Presidenta de Argentina ante Naciones Unidas, hace poco— hasta los suburbios.

Mientras agonizo (1930) de Faulkner es una novela conformada por monólogos de los miembros de una familia de blancos, los Bundren, que mientras trasladan el cadáver de su madre y esposa en un ataúd por los parajes desolados del sur, se atormentan con sus recuerdos. El pasado pesa demasiado, como la muerte, para todos los Bundren. Uno de los hijos, Tull, es el más poético:

Así que al fin consiguieron que Anse dijera lo que quería hacer, y él y la chica y el chiquillo se bajaron de la carreta. Pero incluso cuando estábamos en el puente, Anse siguió mirando hacia atrás como si pensara que, ahora que se acababa de bajar de la carreta, quizá todo aquello saltara por los aires y él se encontraría de nuevo en los campos y ella seguiría en cama en la casa, aguardando la muerte, y todo volvería a repetirse.

Dashiell Hamett retrata en *La Llave de cristal* (1931) el ambiente corrupto de una ciudad norteamericana en tiempos preelectorales. Novela de diálogos, de personajes ambiguos, moralmente dobles, que trafican puestos, mercancías, cuerpos, vidas, en fin, todo lo que pueda lucrar, proporciona una mirada devastadora de la podredumbre del capitalismo y de sus élites:

—No sé por qué te empeñas en hablar del senador como si fuera un hampón. Es un caballero y...

—¡Qué duda cabe! Puedes leerlo en el Post: uno de los pocos aristócratas que se dedican a la política en Estados Unidos. Y aristócrata es su hija. Y precisamente por eso es por lo que te aconsejo que, cuando vayas a verlos, te abroches bien la camisa, o saldrás sin ella; porque

para ellos, tú eres una forma de vida animal inferior con la que no es menester obedecer las reglas del juego.

Quien contesta así a su jefe es Ned, su guarda-espaldas, el héroe de Hamett.

Me gustan los héroes de Hamett, son duros. Cuando pienso en ellos pienso también en el escritor, en su vida, en sus temporadas alcohólicas (al final sus ciclos), en su paso por la cárcel, en su matrimonio con la bruja, pero fiel, Lilian Hellman.

Hay una fotografía que muestra una estampa simpática de Hamett vestido como uno de sus héroes, con traje sobrio, saco cruzado, zapatos negros, corbata a rayas y pañuelo en el bolsillo. Un sombrero de ala media y cinta ancha le cubre la cabeza de mirada inteligente y bigotes varoniles. Con el cigarrillo en la mano y a punto de tomar el tren o tal vez acabando de salir de él, Hamett posa para su fotógrafo, cuya silueta asoma por los pies del escritor, como haciéndose presente pero a la vez ausente en esta historia.

15. Ha habido también escritores que han localizado sus mundos ficcionales en la década de los años veinte. Por ejemplo John Fante, que cuenta en *Un año pésimo* (1985) la decadencia de los Molise, una familia de emigrantes italianos en los Estados Unidos en 1931. El desengaño, la indiferencia, el extrañamiento y la angustia son los elementos de una narración cínica y cruelmente autoparódica en la que un protagonista, un chico feo y petiso, peleado con el mundo y consigo mismo, destroza el sueño americano al contarlo desde la perspectiva de la pobreza y el resentimiento. El protagonista de Fante reflexiona así sobre su padre:

Llevaba años intentando que me interesara por la albañilería. Su padre, su abuelo y todos sus antepasados habían sido albañiles y canteros, y él creía que el oficio estaba inscrito en el linaje y que se manifestaba en cada generación. Cuando tenía siete años me llevó a una obra y allí gané cinco centavos al día por hacer de aguador para los albañiles. Los dos últimos veranos había trabajado con él de ayudante, manipulando la hormigonera y llenando capachos. Había sido un trabajo muy pesado y El Brazo se resintió, estuvo dolorido todo el tiempo.

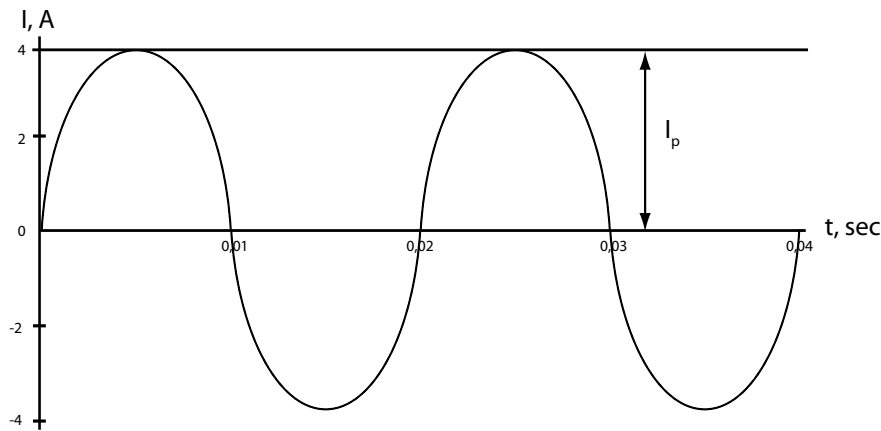
Molise, el protagonista, tiene un conflicto con su padre: no le gusta su trabajo, no le gusta cómo trata a su madre, no le gusta cómo se conduce con las mujeres, pero a la vez lo admira. Su padre es su antagonista. He ahí el conflicto. La relación estalla cuando decide robarle su herramienta de

trabajo: la mezcladora de cemento que Fante denomina “la hormigonera” y que constituye el símbolo y la esencia de la profesión de albañil, de la cual el padre está orgulloso.

La reconciliación padre-hijo, luego de una paliza, inaugura otra fase expansiva en Molise.

16. ¿Cuál es el origen de la S? ¿Egipto? ¿Originalmente se escribía como ondas? ¿Como una S en posición horizontal? ¿Como una víbora reptando?

17. El flujo de la corriente alterna (véase abajo el gráfico de un circuito eléctrico) tiene dos umbrales y la distancia del umbral superior (o inferior) a la línea media se mide utilizando la función seno:



Donde:

- I = corriente instantánea en amperios;
- I_p = máximo, o pico, de intensidad de corriente en amperios;
- f = frecuencia. La frecuencia es el número de ciclos por segundo. Se mide en Hz;
- t = tiempo.

Otra forma:

$$I = I_p \sin (\theta)$$

Donde: θ = el desplazamiento angular en grados o radianes.

17. “Tras el amor, divisamos/ alas negras en el horizonte. ‘Buitres’, te oí decir”. Es Stephen Spender en *El Templo* (1929). Hedonista como él, Scott Fitzgerald también percibía la depresión en la felicidad:

Alrededor de las tres y media cesó la lluvia, convirtiéndose en una húmeda niebla a través de la cual flotaban infinidad de gotas parecidas al rocío. Gatsby miró, con vacías pupilas, un ejemplar de *Economics*, de Clay, estremeciéndose al oír las pisadas de la finesa en la cocina, y contemplando, de vez en cuando, las llorosas ventanas, como si una serie de acontecimientos alarmantes e invisibles estuvieran ocurriendo en el exterior.

Hay una fotografía de la película protagonizada por Robert Redford en el papel del Gran Gatsby donde aparece apoyado en un coche. La delicadeza de la escena y la brillantez que refleja la elegancia de la riqueza, son evidentes en esta primera parte de la década de los veinte.

18. Algunos autores no necesitan localizar sus mundos ficcionales en 1929 para transmitir el hambre de la Gran Depresión. Ése es el caso de *Charlie y la fábrica de chocolate* (1975) de Roald Dahl.

La metáfora es la cornucopia en forma de ríos de chocolate. Charlie y sus abuelos sacian su hambre infinita, “su sensación de vacío permanente en el estómago”, con dulces que no se consumen jamás y chicles que se mastican hasta el infinito:

—¡Mirad! —exclamó el señor Wonka, bailando excitadamente y señalando el río de color marrón con su bastón de puño dorado—. ¡Es todo de chocolate! Hasta la última gota de ese río es chocolate derretido caliente de la mejor calidad. De una calidad insuperable. Hay allí chocolate caliente para llenar todas las bañeras del país entero. Y todas las piscinas también. ¿No es fantástico? ¡Mirad esos tubos! Succionan el chocolate y lo llevan a todas las demás dependencias de la fábrica, donde haga falta. ¡Miles de litros por hora, mis queridos niños! ¡Miles y miles de litros!

19. De acuerdo con la teoría de cuerdas o supercuerdas, la materia no está formada por partículas elementales puntuales, sino por objetos extensos en una dimensión: cuerdas.

El tamaño de estas cuerdas es muy pequeño, mucho menor que las menores escalas de longitud medidas experimentalmente. Aunque normalmente se supone que este tamaño es del orden de la longitud de Planck, en algunos modelos este tamaño podría ser de orden mayor.

A energías muy bajas, no existe suficiente resolución para observar el tamaño de las cuerdas, y su comportamiento se reduce al de partículas puntuales. Sin embargo, a energías muy altas,

la naturaleza extensa de las cuerdas comienza a manifestarse y modifica el comportamiento de las partículas de modo que sus interacciones gravitacionales, calculadas en la teoría, no presentan ningún comportamiento “patológico”.

20. Para algunos pesimistas, la doble condición se resolvería en el no ser. De ahí el desasosiego, de la imposibilidad de no ser quienes somos. Anota Fernando Pessoa en el *Libro del desasosiego* (1930): “Envidio a todo el mundo no ser yo. Como de todos los imposibles, éste me ha parecido siempre el mayor de todos, ha sido el que más se ha constituido en mi ansia cotidiana, mi desesperación de todas las horas tristes”.

21. Volviendo a la imagen original de los ciclos en el tiempo, si cogemos los extremos de las ondas y prescindimos de cualquier otro instrumental, incluso del plano que permite representarlas, jalamos y jalamos, y obtenemos una línea:

Una línea tensa. Frente a la bipolaridad de la sinusoidal, la línea recta surge como obsesiva, nerviosa. Ésa es la pretendida normalidad.

22. En este mundo, lo que está mal es el mundo.

23. En 1929, Freud, reflexionando sobre el hedonismo como estilo de vida, escribía lo siguiente:

Esta orientación estética de la orientación vital nos protege escasamente contra los sufrimientos inminentes, pero puede indemnizarnos por muchos pesares sufridos. El goce de la belleza posee un particular carácter emocional, ligeramente embriagador. La belleza no tiene utilidad evidente ni es manifiesta su necesidad cultural, y, sin embargo, la cultura no podría prescindir de ella (*El malestar en la cultura*).



Salsa, rebelión e identidad

Farid Samir Benavides Vanegas

En este trabajo se estudia la salsa como medio e instrumento de rebelión, como un espacio que llama a la unidad de Latinoamérica y al orgullo de ser latino en Nueva York, pero también como un espacio que cuestiona el carácter vinculante de la ley y que celebra la figura del malevo, el violador de la ley, así como una música que recuerda la historia de la diáspora y la violencia del dominio español.

This work studies the salsa as mean and instrument of rebellion, as a space that calls to the unity of Latin America and to the pride to be Latin in New York, but also as a space that questions the binding character of the law and that celebrates the figure of the malevo, the rapist of the law, as well as a like this as a music that remembers the history of the diaspora and the violence of the spanish command.

Farid Samir Benavides Vanegas es Doctor en Ciencias políticas por la University of Massachusetts (Amherst). Actualmente realiza su Doctorado en Filosofía por la Universitat de Barcelona a la vez que es consultor internacional en temas de paz, fragilidad estatal y seguridad ciudadana. También ha sido profesor en Colombia y los Estados Unidos. Su último libro es *A tutelazo limpio. A Story of the Struggle for Identity and Rights in Colombia and the Demobilizing Effect of the Law* (VDM Verlag, Saarbrücken, 2009).

INTRODUCCIÓN. Uno de los temas centrales de la Modernidad, de acuerdo con Stuart Hall, es el de la identidad. El concepto de identidad que se despliega en la Modernidad tardía abandona una visión esencialista y reconoce su carácter estratégico y posicional. Con Hall, se puede decir que la identidad nunca está completa ni unificada y que los tiempos de la Modernidad tardía están cada vez más fragmentados y fracturados, estando sujetos a una historización radical.¹ De acuerdo con este autor, la identidad es

[E]l punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas.²

La Modernidad plantea como problema la cuestión de la identidad. Ésta se desarrolla en diferentes discursos en los cuales se articulan diversas formas de identidad y de identificaciones. Hall critica el punto de vista de Foucault que concibe la identidad de una manera en la que parecería que las identidades se dan de manera monológica y que a los sujetos sólo les cabría la posibilidad de aceptarlas y actuar conforme a una identidad que

se les despliega. Sin embargo, es claro que todo proceso constitutivo no es completo ni final, pues se da en un marco de lucha por el poder y en un marco en el cual los sujetos despliegan diversas formas de resistencia y de negociación. Como lo muestra Victor Vich en su estudio sobre los cómicos populares del Perú, las identidades se dan en un juego que incorpora diversos planos y en el cual los sujetos postulan diversas formas de ver el tiempo y el espacio.³ En este estudio, Vich muestra la distinción existente entre las formas tradicionales de literatura y otras formas de contar historias. Vich analiza los discursos de los cómicos populares de las calles de Lima, en Perú, que se caracterizan por la creación y recreación de una historia ya dicha. Por un lado, no podemos decir que ellos sean los autores de estas historias, pues ya se encuentran en la tradición oral y la gente las conoce, y es este conocimiento el que autoriza las conexiones entre el narrador y su audiencia; el cómico popular no está simplemente narrando una historia, pues habla acerca de lo que todo el mundo ya sabe, y sólo recuerda lo que ya está ahí. Por otra parte, la historia tiene nuevos elementos que son incorporados por los cómicos, que crean una historia, aunque esta nueva historia introduce un elemento de la situación actual, haciendo discursos políticos y expresando quejas acerca de la situación política. El carácter oral de la nueva-historia-ya-dicha permite una continua incorporación de nuevos significados y de nuevos mundos que la palabra escrita no permite. Ésta es una for-

Palabras clave:

- Música
- Resistencia
- Identidad
- Diáspora africana

1 S. HALL, “Introducción: ¿Quién necesita “identidad”?”, en S. HALL / P. DU GAY (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, trad. de D. Navarro, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.

2 *Ibid.*, p. 20.

3 V. VICH, *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la Modernidad en el Perú*, Lima Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Centro de Investigación, Instituto de Estudios Peruanos, 2001.

4 B. MALCOM, *Lacan*, Harvard UP, Cambridge (Mass.), 1991; M. BRINKLEY, *The Calligraphic State. Textual domination and history in a Muslim society*, University of California Press, Los Angeles-Oxford, 1993.

5 F. APARICIO, *Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures (Music/Culture)*, Wesleyan UP, New York, 1998; J. ARTEAGA, *La salsa*, Acento, Madrid, 2000; I. LEYMAIRE, *Cuban Fire. The Story of Salsa and Latin Jazz*, Continuum, London-New York, 2002; J. MARTÍ, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Deriva, Sant Cugat del Vallés, 2000; R. MOORE, *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en la Habana. 1920-1940*, Colibrí, Madrid, 2002; J. SHEPHERD/P. WICKE, *Music and Cultural Theory*, Polity Press, Cambridge, 1997; P. VILA, 'Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones', en *TRANS. Revista Transcultural de Música*, nº 2, 1996 (<<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>>); P. VILA, 'Recensión del libro *Music and Cultural Theory* de John Shepherd y Peter Wicke', en *TRANS. Revista Transcultural de Música*, nº 4, 1999 (<<http://www.sibetrans.com/trans/trans4/vila.htm>>); F. APARICIO/C. JAQUEZ (EDS.), *Musical migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latino America. Volume I*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

6 C. GUERRÓN MONTERO, 'Can't beat my own drum in me own land. Calypso music and Tourism in the Panamanian Atlantic Coast', en *Anthropological Quarterly*, vol. 79, nº 4, Fall 2006, pp. 633-663.

7 P. WADE, *Music, Race and Nation. Música tropical en Colombia*, University of Chicago Press, London-Chicago, 2000; W. MIGNOLO, *Local Histories/Global designs. Coloniality, subaltern knowledge and border thinking*, Princeton UP, New York, 2000.

8 L. E. WAXER, *The City of Musical Memory. Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali*, Colombia, Wesleyan UP, Connecticut, 2002.

9 A. ULLOA, *La salsa en Cali*, Ediciones Universidad del Valle, Cali, 1992.

10 R. GROSFOGUEL, *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective*, University of California Press, Los Angeles, 2003.

La salsa, como música de la diáspora, surge entre los puertorriqueños de El Barrio, en Harlem, en la ciudad de Nueva York

ma de impedir que la historia sea congelada y permite que sea parte de un imaginario en el que las personas puedan ser constituidas como sujetos.⁴ La continua recreación del significado permite la eliminación de los autores y de los sujetos y al mismo tiempo permite el flujo de lo simbólico para ser dicho de diversas y nuevas maneras, incorporando nuevas experiencias, nuevas voces, nuevos sufrimientos. Así, los cómicos no se ven a sí mismos como autores de su obra, pero a la vez la reclaman como suya, pues incorporan elementos de su autoría a una narración que reconocen como ajena/propia y como nueva/antigua.

En este trabajo quiero estudiar la salsa como medio e instrumento de rebelión, como un espacio que llama a la unidad de Latinoamérica y al orgullo de ser latino en Nueva York (como en *Plástico* de Rubén Blades), pero también como un espacio que cuestiona el carácter vinculante de la ley y que celebra la figura del malevo, el violador de la ley (como en *Juanito Alimaña* de Héctor Lavoe; *Ahora me da pena* de Henry Fiol; y *Pedro Navaja* de Rubén Blades), así como una música que recuerda la historia de la diáspora y la violencia del dominio español (como en *Rebelión* de Joe Arroyo).

MÚSICA Y DISCURSO. Existe un cuerpo de investigaciones suficientemente consolidado que muestra el valor de la música en la constitución de las identidades.⁵ Esto es también cierto para las producciones musicales de la diáspora africana, pues entre los esclavos negros que vinieron a América la música era un factor importante en la conservación de la identidad y en el recuerdo de África, así como en una forma de resistencia al impulso homogeneizador de los españoles.⁶ Es por ello que en Perú vemos responder a los esclavos negros al intento español de privarlos de su música, de la posibilidad de cantar juntos, debido a los efectos subversivos que comportaba, con una estrategia de resistencia consistente en tocar su música con las cajas sobre las cuales se sentaban para trabajar. Hoy en día la caja es un instrumento importante dentro de la música negra del Perú. Un ejemplo de este uso de la música como añoranza y como unidad de la diáspora se ve en la canción *Bruca Manigua*, originalmente grabada por Arsenio Rodríguez en 1937 y que se convirtió en un éxito inmediato. En esta canción, Arsenio Rodríguez

canta a la libertad y a la añoranza que los esclavos africanos tenían de su tierra:

Yo son carabalí
negro de nación
sin la libertad
no pue' o vivi'

Mundele cabá
con mi corazón
tanto maltratá
cuerpo ta'furi eh

Mundele cumba flote
siempre ta'ngarua'cha
queta' por mucho
que yo lo ndinga
siempre ta'maltratá.

La música, por tanto, puede ser estudiada como un medio de resistencia y como un mecanismo que muestra las intersecciones entre los diseños globales y las historias locales.⁷ La canción de Arsenio Rodríguez *Bruca Manigua* habla de la vida de los africanos en la diáspora, y es un reconocimiento a esa historia colonial que marca la presencia africana en América. La salsa como concepto, de acuerdo con las palabras de Rubén Blades, también puede ser estudiada desde esta perspectiva: como música de la diáspora, surge entre los puertorriqueños de El Barrio, en Harlem, en la ciudad de Nueva York, y es exportada a ciudades como Cali en donde se apropia como música de la Revolución, muy a pesar de su claro origen norteamericano, en una clara reconfiguración de un mensaje que es en principio oral y que, por tanto, puede ser re-significado y dar cuenta de formas alternas de globalización.⁸

La salsa aparece así como un espacio discursivo en el cual las identidades se constituyen, y se caracteriza por la oralidad y por la mezcla entre música, letras y baile.⁹ Todo ello confluye a llevar un mensaje a una audiencia que entra en diálogo con el cantante. Por ello, Héctor Lavoe agradece a su audiencia que hayan venido todos para oírlo *guarachar*, y reconoce que es de ellos, un "ellos" que varía en el tiempo y en el espacio, y que puede ser el jibarito de San Juan o el de Nueva York.

LA SALSA DE NIU YOL: RESISTENCIAS COLONIALES EN LA METRÓPOLIS AMERICANA. La historia de la salsa de Nueva York no puede ser comprendida sin la historia de la diáspora puertorriqueña a la ciudad de Nueva York y sin tener en cuenta la historia de Puerto Rico como la colonia más vieja del mundo y, por tanto, como un lugar de dominio colonial y de colonialidad del poder.¹⁰ De la misma manera, el desarrollo posterior de la salsa y su carácter

“nuyorrican” no puede ser comprendido sin tener en cuenta el hecho de las relaciones coloniales que los Estados Unidos han establecido con América Latina y su efecto posterior de latinización de esta ciudad.¹¹ La isla de Puerto Rico fue invadida por los Estados Unidos en 1898 como parte de todo un proceso de construcción de hegemonía global que involucraba la consolidación de un dominio en la región, con el fin de ejercer de manera plena los “derechos” derivados de la Doctrina Monroe. Esta doctrina, de acuerdo con la cual el futuro poder mundial se sustentaba en el dominio del mar y no más en el dominio de la tierra, llevó a que los Estados Unidos emprendieran una aventura imperial de tipo territorial, debido a la cual Puerto Rico, con las Islas de Vieques y de Culebras, Cuba, con la base de Guantánamo, y Hawai, en el Pacífico, entraron a formar parte de la órbita de dominio directo de los Estados Unidos. En 1903, se les uniría Panamá como lugar de conexión entre el Pacífico y el Caribe.¹² De este modo, los Estados Unidos aseguraban el control de su espacio vital, que iba desde el Caribe, pasando por el canal de Panamá, hasta llegar a Hawai y a las Filipinas.¹³

La invasión de los Estados Unidos no sólo transformó la identidad de los puertorriqueños, convirtiéndolos en una nueva categoría de sujetos coloniales, sino que generó una nueva diáspora, esta vez hacia los Estados Unidos, en particular hacia la ciudad de Nueva York, en el condado de Harlem. Como lo señala Lao Montes, los puertorriqueños y las puertorriqueñas son sujetos de una república blanca y anglosajona y por tanto tienden a ocupar los estratos más bajos de la sociedad estadounidense y a ser considerados/as como ciudadanos/as de segunda clase, en donde legalmente son ciudadanos/as de los Estados Unidos, pero cultural y socialmente son personas extrañas que son excluidas y dejadas en los márgenes geográficos y sociales.¹⁴

A partir de los años 70 la migración puertorriqueña se convirtió en un proceso circular de ida y de retorno, en donde muchos puertorriqueños y puertorriqueñas debían buscar trabajo en uno y otro lado del Caribe, permitiendo a la vez que los “nuyorricans” tuvieran contacto con la Isla y se dieran cuenta de su condición colonial. Esta situación de masivo desplazamiento y de re-localización produjo identidades translocales que están marcadas por una diferencia colonial. En la ciudad de Nueva York, los puertorriqueños y las puertorriqueñas crearon una cultura de resistencia que asume una identidad de frontera y que se vale de su herencia cultural para resistir el proceso de dominación de los Estados Unidos. A la vez, se da un proceso de hibridación con productos culturales de la diáspora africana y con elementos de la música orquestal de los Estados

La salsa es un género nuevo y originalmente “nuyorrican”.

El término fue acuñado por Izzy Sanabria, un editor de la ciudad de Nueva York

Unidos en los años 40. La salsa es el resultado de estos procesos de hibridación y de resistencia entre el final de los años 60 y el comienzo de los años 70.

La salsa es un género nuevo y originalmente “nuyorrican”. El término fue acuñado por Izzy Sanabria, un editor de la ciudad de Nueva York, aunque posteriormente tomaría la fuerza que tiene en la actualidad. Sin embargo, el término no se impuso inmediatamente, ya que músicos como Tito Puente lo rechazaban por su novedad y porque no reflejaba la música que ellos tocaban. Aun así, esta palabra realmente no es extraña a la música caribeña, pues Ignacio Piñero, en 1932, ya cantaba *échale salsita* y Benny Moré ya gritaba *salsa* en sus presentaciones, de la misma forma que Celia Cruz gritaba *azúcar* en las suyas.¹⁵ La influencia cubana en Nueva York disminuyó con la Revolución Cubana, lo que permitió que se desarrollara una música más propia, sin dependencias directas con la isla de Cuba. La hibridación de la diáspora trajo consigo una hibridación de la cultura, siendo así que músicos como Ray Barreto, Willie Bobo, Eddie y Charlie Palmieri, Carl Tjader y Tito Puente desarrollarían un estilo propio del jazz que, más tarde, serviría como base de muchos de los arreglos de la salsa de Nueva York. Johnny Pacheco quiso recuperar la tradición cubana y, así, volvería a la forma de orquestación de un clásico como Arsenio Rodríguez, sólo que esta vez usaba dos trompetas en lugar de tres, produciendo una remembranza de un pasado nuevo, del mismo modo que los relatos de los cómicos populares de las calles de Lima.¹⁶

Pacheco conoció a Jerry Masucci, un abogado italo-americano, con quien fundaría el sello fundamental de la salsa *Fania Records*. Por su parte, Eddie Palmieri colaboró con músicos como Chocolate Armenteros, Cachao López y el cantante Cheo Feliciano. En la misma época, finales de los años sesenta, Joe Cuba (Gilberto Miguel Calderón), Changuito, que luego retornaría a Cuba para formar parte de la orquesta Van Van, Jimmy Sabater y Johnny Colón, grabarían canciones que se caracterizaban por tener un sonido muy propio de la ciudad de Nueva York. Pero, a partir de 1966, la salsa se desarrollaría en lugares como el *Cheetah Club*, inmortalizado en el documental *Our Latin Thing*, en sellos como *Fania Records* y en revistas como *Latin New York*, dirigida por Izzy Sanabria. En esta época, se unen al movimiento cantantes

11 R. SALVATORE, C. LEGRAND & G. M. JOSEPH (EDS.), *Close encounters of Empire. Writing the cultural history of U.S. Latin American relations*, Duke UP, Durham, 1998.

12 M^a-E. ESTADES FONT, *La presencia militar de Estados Unidos en Puerto Rico 1898-1918. Intereses estratégicos y dominación colonial*, Ediciones El Huracán, San Juan, 1998.

13 S. ENGLE MERRY, *Colonizing Hawaii. The cultural power of law*, Princeton UP, New York, 2000; E. RIVERA RAMOS, *The Legal Construction of Identity. The legal and social legacy of American Colonialism in Puerto Rico*, American Psychological Association, Washington, 2001.

14 A. LAO MONTES, *Puerto Rico, Puerto Ricans, and the New Politics of Decolonization* (en archivo digital); CH. DUFFY BURNETT & B. MARSHALL, *Domestic in a foreign sense. Puerto Rico, American Expansion and the Constitution*, Duke UP, Duke, 2001.

15 E. MORALES, *The Latin Beat. The Rhythms and roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond*, DaCapo Press, Cambridge (Mass.), 2003.

16 Arsenio Rodríguez es una referencia necesaria en la historia de la salsa. En el momento de su muerte, parecía formar parte de una parte olvidada de la historia de Cuba, pero es recuperado gracias al disco homenaje que hizo Larry Harlow.

como Ismael Miranda, con la orquesta de Larry Harlow, Héctor Lavoe —su verdadero apellido era Pérez, pero le decían “la voz o la vo”— y Willie Colón, que comenzó a desarrollar una imagen de malo y, a la vez, de rebelde. Más adelante se les uniría Rubén Blades, inmigrante panameño que componía letras más sociales y con un sabor más rebelde, haciendo de sus canciones verdaderas historias para ser oídas mientras eran bailadas.

WILLIE COLÓN Y EDDIE PALMIERI: MALDAD Y REBELDÍA. Una de las figuras centrales de la *nuyorrican salsa* fue Willie Colón, quien nació y creció en el Bronx, desarrollando una imagen de joven duro y rebelde. Colón no hablaba con propiedad el español, pero su contacto con el mundo de la salsa le permitiría recuperar la lengua de sus padres y hacerla suya. En Nueva York conoce a Héctor Lavoe, con quien desarrollaría una de las asociaciones más importantes de la historia de la salsa.

En 1967, grabó un álbum que tituló *El Malo*, con cuya carátula quería mostrar su carácter duro y rebelde. Sin embargo, son las carátulas posteriores las que generan un rechazo en algunos sectores, como la del álbum *Lo Mato*, en donde Willie Colón pone una pistola en la cabeza de un personaje y se identificaba a la salsa como música de malandros, que incitaba al malandrado, y por eso es perjudicial. En 1973, siguiendo esa costumbre de reflejar la maldad del barrio o la inexistencia de la ley en su entorno, grabó para el álbum *Lo Mato* la canción *Calle Luna Calle Sol*. La canción se desarrolla en dos calles de San Juan y relata los peligros que se encuentran en ella, siendo clara la ausencia de ley, y de ahí que el consejo sea simplemente que se tenga cuidado, si bien no se haría ninguna reflexión acerca de las posibilidades de seguridad que se puedan obtener de otra manera:

Mete la mano en el bolsillo
Saca y abre tu cuchillo y ten cuidado.
Pónganme oído en este barrio,
Muchos guapos lo han matao.

Calle Luna, Calle Sol.

Oiga señor si usted quiere su vida
Evitar es mejor o la tienes perdida.

Mire señora agarre bien su cartera,
No conoce este barrio aquí asaltan
[a cualquiera.

En los barrios de guapos no se vive tranquilo
Mide bien tus palabras o no vales ni un kilo.

Esta canción habla de un mundo en donde el malevo es quien domina el barrio. Sin embargo,

como señala César Miguel Rondón, las calles Luna y Sol de la ciudad de San Juan no son tan peligrosas como parece indicarlo la canción. Sin embargo, agrega Rondón:

Willie prefirió ubicar su música en las viejas calles boricuas porque éstas, evidentemente, le permitían jugar más con la tradición de la violencia, haciendo mucho más global su canto, sacándolo de un contexto circunstancial para imprimirle una fuerza que va mucho más allá de las anécdotas y de las estadísticas.¹⁷

Colón trata de recuperar un personaje antiguo en un contexto nuevo. La antigua guapería propia de la ciudad tradicional es reemplazada por la violencia en las calles y por una evidente ausencia de vínculos con una legalidad y la facilidad para que los conflictos se resuelvan al margen de canales democráticos o legales. Así se evidencia en la canción *Señora Lola*, también del álbum *Lo Mato*:

Señora Lola dile a tu esposo
Que aguante el bembó
Yo soy hachero de verdad
Y no como miedo.
Y si es que viene con un alarde
Que olvide el cuento
Yo lo conozco bien de atrás
Desde hace tiempo
La única hazaña de su marido
Es haber corrido como un demente.
Señora Lola dígame rápidamente
Que si sigue hablando
Me está obligando
Y no quiero actuar.

Willie Colón se ha caracterizado por jugar en sus carátulas con una idea de maldad. La carátula del álbum *Se Busca*, en donde juega con la idea de ser un perseguido por el FBI, tuvo que ser cambiada porque el FBI consideró que podía confundir a la audiencia. La carátula recogía el siguiente lema:

Armado con un trombón y considerado peligroso, WILLIE COLÓN fue visto por última vez en la ciudad de Nueva York; él podría estar acompañado por un tal HÉCTOR LAVOE, ocupación “cantante”, también muy peligroso con su voz...

CUIDADO:

Se sabe que ellos matan con poca provocación y sin advertencia alguna, mediante la excitación que produce su ritmo...

Una advertencia a los vivos: estos hombres son altamente peligrosos en medio de una multitud y son capaces de dar comienzo a distur-

17 C.-M. RONDÓN, *El Libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, Merca Libros, Caracas, 1980, p. 81.

bios: por tanto, comiencen a bailar de manera inmediata.

Sin embargo, Colón siempre se mantuvo dentro del circuito comercial, pese a que algunas de sus canciones tenían un alto índice de crítica social o política, como cuando en *Tiempo pa' Matar* lanza una crítica a la guerra de Vietnam:

Están pasando, para Vietnam, solicitando
Por el machismo, contra el comunismo,
Salen como nobles soldados, vuelven agrios
[y mutilados
Con heroísmo, culpa del racismo
Total pa' nada, si al regreso todo fue igual.

En los años 90 se desarrolló en Cuba un tipo de música que inicialmente fue conocida como salsa cubana, pero que luego cambió su nombre a timba. La timba es parte de un proceso de hibridación y recreación de viejos géneros:

Luis Bu Pascual, tecladista y arreglista del Médico de la Salsa, una de las figuras más importantes del género, afirma que la “timba es como la salsa pero con fortísimos acentos afrocubanos, así como influencias del *Funk* y *Rythm and Blues*, músicaailable afronorteamericana como James Brown, Earth, Wind and Fire y the Temptations”.¹⁸

En este género las letras y la forma de la música vuelven a exaltar a la figura del malevo y del tipo duro, debido, según Cano, a la agresividad resultante entre los jóvenes que pasaron por el período especial y cuya vida se llenó de agresividad e inseguridad respecto al futuro de la Revolución. Cano lo expresa en los siguientes términos:

La timba y sus canciones son artefactos culturales encargados de expresar, encubrir y/o gestionar la agresividad que produce en algunos sectores de la juventud cubana una situación socioeconómica degradada, un sistema de valores éticos y morales caótico y un discurso oficial que consideran obsoleto y que no se corresponde con la realidad. Ante una situación social, política y cultural extremas, la timba responde, contesta y reacciona con una contundencia similar.¹⁹

En la salsa encontramos canciones similares, en las cuales se exhibe un cinismo frente a la crisis en que la población puertorriqueña se encuentra en los años 70 y 80 y en donde la figura del malevo se resalta, puesto que representa una identidad que les conecta con la Isla de Puerto Rico y con la idea del barrio, tal y como la canción *Calle Luna Calle Sol* lo muestra. En las canciones se habla con cinismo de la ciudad de Nueva York. La can-

ción *Ahora me da pena* es un buen ejemplo de ello, pues es una canción cubana que es retomada por Henry Fiol y re-significada para dotarla de un cariz malevo, lo que es ayudado por la voz de Fiol y el ritmo que le imprime a la interpretación. En la canción, Fiol reescribe la canción, que se ubicaba en Cuba, y la traslada a la ciudad de Nueva York. Fiol dice: “Nací en Nueva York, en el condado de Manhattan, donde perro come perro y por un peso te matan... la rutina, el truquito, la maroma” y, mientras tanto, el coro canta *hasta pena me da*. La canción toma después un sentido social, pues la pena se traslada a una solidaridad con su gente, que es víctima de la avaricia y de otras injusticias, llamando a la gente a no perder la fe, debido a que la posibilidad del cambio está siempre ahí. Se trata de una canción que reconoce la ausencia de la ley en Manhattan, en especial para la población boricua, pero que a la vez establece un momento de esperanza cuando al final de la canción se dice que el cantazo (el golpe) o el numerito (suerte) pueden cambiar la situación: *oye, boricua, no pierdas el orgullo, despierta mi pana, defiende lo tuyo, ay bendito*.

JÍBAROS Y EMIGRANTES LATINOAMERICANOS: UNA NUEVA LATINIDAD. Héctor Lavoe es uno de los más importantes cantantes de la salsa, que representaba los problemas de los músicos de salsa, una combinación de excesos en alcohol, mujeres y drogas, acompañada por una nostalgia permanente por la Isla de Puerto Rico. Lavoe nació en Ponce, Puerto Rico, y emigró a Nueva York en los años 60, a la edad de 17 años. Lavoe trajo consigo el estilo de cantar de la Isla, especialmente el de cantantes como Bobby Capó e Ismael Rivera. Llegó a la Isla siendo un jíbaro y su contacto con Manhattan, también una isla, significó para él un ingreso veloz a la Modernidad. Su condición de jíbaro desapareció y dio paso a su identidad de *nuyorrican*. De acuerdo con Morales, el concierto que la orquesta Fania dio en el Yankee Stadium en 1973, y que aparece en el documental *Our Latin Thing*, en donde Lavoe cantó *Mi Gente*, provocó un momento catártico, que marcaría el comienzo de una nueva identidad, debido a que los puertorriqueños lograron conciliar su identidad con la de Nueva

*En la salsa encontramos
canciones en las cuales se exhibe
un cinismo frente a la crisis en
que la población puertorriqueña
se encuentra en los años 70 y 80*

18 Citado por R. LÓPEZ CANO, 'El Chico Duro de La Habana. Agresividad, Desafío y Cinismo en la Timba Cubana', en *Latin American Music Review*, vol. 28, n° 1, Spring/Summer 2007.

19 *Ibid.*, p. 33

York, y la Isla de Puerto Rico comenzó a ser mirada con nostalgia, provocando una conexión entre la gente de la diáspora y la gente de Puerto Rico.²⁰

Al declararse jíbaro, Lavoe abrió las puertas para que los puertorriqueños (y aquí me refiero a los hombres puertorriqueños) encontraran un sentido de identidad, conectando su pasado jíbaro con su situación en el Bronx, un lugar que los miraba con desprecio y que buscaba eliminar sus prácticas culturales y su presencia en la isla a través de un proceso de aristocratización de la ciudad (*gentrification*) y políticas de exclusión muy similares a las que luego serían calificadas como políticas de tolerancia cero. Morales señala que las canciones de Colón y de Lavoe ayudaron a restablecer el orgullo de una comunidad en una época de luchas sociales que culminaron en los disturbios de 1976.²¹

En 1975, los problemas con las drogas de Lavoe le hicieron abandonar el grupo de Colón, siendo reemplazado por Rubén Blades, pero su carrera como solista no se vio afectada por las drogas, pues cuando estaba en esa condición, según sus fans, cantaba mejor y llegaba a extremos en su actuación que eran inimaginables.²² Sin embargo, Lavoe le sigue cantando al barrio y a los malevos, al igual que en la canción *Juanito Alimaña*, en la que el personaje central es el malo, que cuestiona la ley y logra que la autoridad esté siempre de su lado. En ella se hace una referencia al velorio de *Pedro Navaja*, la canción compuesta por Rubén Blades, que exalta la bravura de un malo en la ciudad de Nueva York, estableciéndose una relación entre textos de salsa que dotan de realidad a sus personajes. En la canción se describe una ciudad muy similar a la que se describe en *Calle Luna Calle Sol* y en *Ahora me da pena*, sólo que esta vez el punto de vista no es el de las víctimas, sino el de malo, y se nos cuenta su historia y cómo domina el barrio, porque produce miedo y tiene de su parte a la ley, pues *un primo suyo ta en la policía*:

La calle es una selva de cemento
y de fieras salvajes, cómo no
ya no hay quien salga loco de contento,
donde quiera te espera lo peor,
donde quiera te espera lo peor.

Juanito Alimaña
con mucha maña llega al mostrador,
saca su cuchillo sin preocupación,
dice que le entreguen la registradora,
saca los billetes, saca un pistolón. ¡Pum!

Sale como el viento
en su disparada
y, aunque ya lo vieron,
nadie ha visto nada.
Juanito Alimaña pa' la fechoría

se toma su caña,
fabrica su orgía.

La gente le teme
porque es de cuidado,
Pa' meterle mano
hay que ser un bravo;
si lo meten preso
sale al otro día
porque un primo suyo
'tá en la policía.

Juanito Alimaña,
si tiene maña es malicia viva
y siempre se alinea
con el que está arriba
y, aunque a medio mundo
le robó su plata,
todos lo comentan,
nadie lo delata
y, aunque a todo
el mundo
le robó la plata,
todos lo comentan
nadie lo delata...

a la la ley ley ley ley.

En su mundo,
mujeres, fumada, y caña,
atracando
vive Juanito Alimaña.

Cuando él era muchachito
las cositas que pedía...
y si tú no se las dabas, las mangaba,
como quiera la cogía.

Ése... ése tumba lo que ve,
si lo ve mal puesto,
anda cuida tu cartera,
ése sí que sabe de eso.

Si el otro día lo encontré
y, guilla'o, él me decía,
tumba aquí lo que tú quieras,
pues mi primo es policía.

Oye... como alma que lleva el diablo,
se tira su disparada
y, aunque la gente lo vieron,
no lo ratean porque nadie ha visto nada.

El rey de las fechorías,
ayer me dijo Facundo,
todo el mundo lo conoce
óyeme, en el bajo mundo.
Mira mírale las manos,
en ellas no tiene un callito,

20 E. MORALES, *The Latin Beat. The Rhythms and roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond*.

21 *Ibid.*, p. 67.

22 J. TORRES TORRES, *Cada cabeza es un Mundo. Relatos e Historias de Héctor Lavoe*, Editorial El Yunke, San Juan, 2004.

ése nunca ha trabajado
y siempre anda bien bonito.

Oye, ayer él iba muy triste
y llorando así bajaba:
vengo de un velorio, brother,
el de Pedrito Navajas.

Mira, la gente le teme al tipo
porque el hombre es de cuidado;
díganme a quién en el barrio
los chavos él no le ha tumbado.

Tal vez la canción que mejor refleja la actitud burlona de Lavoe con respecto a la ley y a las convenciones es *El rey de la puntualidad*, como una burla a esos momentos en los que llegaba tarde a las presentaciones, normalmente producto de su adicción a las drogas. En la canción, Lavoe le dice a su audiencia: “No es que yo llegue tarde, es que ustedes llegan muy temprano” y el coro le contesta: *Tu gente quiere oír tu voz sonora, nosotros sólo queremos que llegues a la hora*.

Con Lavoe la salsa pasa del tono rebelde y malo de Willie Colón a uno en el que el barrio y las historias del mismo cobran actualidad. Lavoe no solamente describe una relación con una ley que el jibarito no considera como suya, sino una relación con relaciones de poder que son diferentes. Aparentemente, Lavoe está hablando de cómo se comporta la ley en Puerto Rico, pero esto nos lo desmiente el propio cantante en los coros cuando nos cuenta que Juanito Alimaña asistió al velorio de su amigo Pedro Navaja, quien sabemos que murió en la ciudad de Nueva York.

Rubén Blades se une a la banda de Willie Colón en el año 1976. Blades pasó sin problemas como un *nyorrican* a pesar de sus orígenes de clase media en Panamá. El primer álbum que grabaron muestra la clara conciencia social de Blades, quien provenía también de un país que tenía una historia colonial con los Estados Unidos. En este álbum encontramos tres canciones que son clásicos de la salsa: *Pedro Navaja*, por una parte, y *Siembra y Plástico*, que cuestionan la sociedad capitalista y colonial en que viven los *nyorricans*, por otra. En *Siembra*, Blades hace una llamada a la conciencia latinoamericana, en donde advierte que si se siembra lo correcto, el cambio vendrá.²³ Blades dotó a la clase media de Centroamérica de una voz propia y se convirtió en el vocero de muchas situaciones en Latinoamérica, como la situación de los desaparecidos y el asesinato de Monseñor Arnulfo Romero en El Salvador. En el mismo álbum se encuentra la canción *Plástico*, en la cual se hace una crítica a la cultura consumista y materialista de los Estados Unidos. Al final de la canción se hace una llamada a la unidad latinoamericana, gritando los nombres de los países y

*Blades dotó a la clase media de
Centroamérica de una voz propia
y se convirtió en el vocero de
muchas situaciones
en Latinoamérica*

respondiendo con un *presente* por parte del coro, y al final Blades hace alusión a otra presencia que no es nacional, puesto que llama a la esquina, a los estudiantes, el barrio. Pero tal vez la canción más importante de la salsa es *Pedro Navaja*, un arreglo de la canción *Mack the Knife*, de la obra titulada *Three Penny Opera*, desde el punto de vista del barrio. En esta canción, Blades se vale de dos personajes arraigados profundamente en la cultura popular de la América Latina: “*Maria Lienza*, un personaje de perfiles religiosos profundamente arraigado en la tradición venezolana, y *Pedro Navaja*, la descripción salsosa del clásico malandro de esquina, personaje temible, causa y efecto de drogas, asaltos y cuchillos”.²⁴

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar / con el tumba’o que tienen los guapos al caminar/ las manos siempre en los bolsillos de su gabán/ pa’ que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal.

Usa un sombrero de ala ancha de medio la’o/ y zapatillas por si hay problema salir vola’o/ lentes oscuros pa’ que no sepan qué está mirando/ y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando.

Como a tres cuerdas de aquella esquina una mujer/ va recorriendo la acera entera por quinta vez y/ en un zaguán entra y se da un trago para olvidar/ que el día está flojo y que no hay clientes pa’ trabajar.

Un carro pasa muy despacito por la avenida no tiene marcas, pero to’os saben que es policía/ Pedro Navaja, las manos siempre dentro ’el gabán/ mira y sonrío y el diente de oro vuelve a brillar.

Mira pa’ un la’o, mira pal’ otro y no ve a nadie/ y a la carrera, pero sin ruido, cruza la calle/ Y, mientras tanto, en la otra acera va esa mujer/ re-funfuñando pues no hizo pesos con qué comer.

Mientras camina del viejo abrigo saca un revólver/ y va a guardarlo en su cartera pa’ que no estorbe/ Un treinta y ocho Smith & Wesson del especial/ que carga encima pa que la libre de todo mal.

Y Pedro Navaja, puñal en mano, le fue pa’ encima/ el diente de oro iba alumbrando to’ la avenida/ mientras reía el puñal le hundía sin

23 I. LEYMARIE, *Cuban Fire. The story of Salsa and Latin Jazz*, Continuum, London-New York, 1998.

24 C.-M. RONDÓN, *El libro de la salsa*, p. 315.

compasión/ cuando de pronto sonó un disparo como un cañón...

Y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía a esa mujer/ que, revólver en mano y de muerte herida, a él le decía:/ “Yo que pensaba: hoy no es mi día, estoy salá/ pero, Pedro Navaja, tú estás peor: no estás en ná”.

Y créame gente que aunque hubo ruido nadie salió/ No hubo curiosos, no hubo preguntas nadie lloró/ Sólo un borracho con los dos cuerpos se tropezó/ cogió el revolver, el puñal, los pesos y se marchó.

Y tropezando se fue cantando desafina’o/ el coro que aquí les traje dirá el mensaje de mi canción:/ “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ Pedro Navaja matón de esquina,/ el que a hierro mata, a hierro termina.

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ Maleante pescador, el anzuelo que tiraste/ en vez de una sardina un tiburón enganchaste...

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ Cinco millones de historias tiene la ciudad de Nueva York/ “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!...

Como decía mi abuelita: El que ríe último, ríe mejor/ “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida” ¡ay, Dios!.../ Cuando lo manda el destino, no lo cambia ni el más bravo/ si naciste pa’ martillo, del cielo te caen los clavos...

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ Barrio de guapos cuida’o en la acera, cuida’o camará/ que el que no corre vuela...

“La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ Como en una novela de Kafka el borracho dobló por el callejón.../ “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!.../ La moraleja, Pedro Navaja, es que nadie sabe pa’ quién trabaja./ “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, ¡ay, Dios!...

En la ciudad de Nueva York, dos personas fueron encontradas esta madrugada/ Los cuerpos sin vida, de Pedro Barrios y Josefina Wilson, fueron hallados en una de las calles adyacentes a la autopista New York inside/ en el bajo Manhattan, entre las avenidas A y B/ La causa de la muerte aún no se supo.

Esta canción se convirtió en un éxito inmediato, pues contaba una historia de Nueva York de una

manera diferente. Algunas personas consideraron que la canción celebraba el crimen y la violación de la ley. Sin embargo, en una entrevista concedida al periódico *El Nacional de Caracas* el 13 de mayo de 1979, Blades señaló que no se trataba de poner a estos personajes como héroes ni de elogiarlos, sino de decir simplemente quiénes son, esto es, personajes que son una realidad en el Barrio. La segunda parte de *Pedro Navaja*, la canción *Sorpresa*, reivindica a *Pedro Navaja* como una celebración de la sabiduría del barrio por encima de la soberbia e inexperiencia del novato:

El borracho paró de cantar y se puso a contar su buena fortuna,/ el barrio estaba dormido; llena brillaba la luna/ De pronto, un ladrón salpicado en neón, saltó como un tigre/ desde el callejón y le puso al borracho un Mágnum frente a la cara; / y le dijo, entrégalo todo, o se dispara.

El borracho temblando le entregó al ladrón lo que acababa/ de encontrar, un Smith & Wesson,/ unos pesos y un puñal/ el ladrón, asombrado, le preguntó: Y tú qué haces con / todo esto mejor será que me cuentes toda la historia/ y ojalá que la juma no afecte tu memoria./ A veces hablar resulta esencial, pero otras veces es mejor/ callar porque a veces hablar resulta un error mortal.

Con la información que el borracho le dio a tres cuadras al norte/ el ladrón encontró los cuerpos de una mujer y el de un hombre/ en un gabán, tirados sobre la acera en posición pre-natal/ El ladrón con el pie sacudió a la mujer, a ver si reaccionaba/ cómo nada pasó, se agachó y la buscó a ver si algo encontraba y no halló nada...

El ladrón dirigió su atención hacia el cuerpo del hombre en el gabán/ Sobre él se agachó, y lo reconoció por el diente de oro que llevaba/ pero si es el viejo Pedro Navaja y empezó a burlarse de él mientras lo registraba.

A veces hablar resulta esencial, pero otras veces es mejor callar/ porque a veces hablar resulta un error mortal.

Como un rayo le entró la navaja buscando dentro de su cuerpo el alma/ el ladrón sintió la luna quemándole la entraña/ Y vio el más grande milagro de su vida:/ Murió viendo al sol salir de una boca reída!

Pedro Navaja tomó su papel de identidad y se lo puso al ladrón en el bolsillo/ de atrás del pantalón para confundir la investigación. Pedro, herido de bala,/ recogió su otro puñal, él siempre trae encima dos, cuando sale a trabajar;/ y del barrio hasta la luna voló su carcajada;

La vida te da sorpresas, oye camará!/ Éstos novatos qué creen?, si éste es mi barrio papá.

LA DIÁSPORA AFRICANA Y LA MEMORIA DE LA REBELDÍA. Como señalaba en la introducción, la música se convirtió en una forma en la cual los esclavos negros conservaban sus lazos con África. En las composiciones de cantantes como Ismael Rivera, Rubén Blades y Joe Arroyo se observa ese intento de recordar África y de denunciar el racismo persistente en las relaciones cotidianas o en las relaciones coloniales. Ismael Rivera, con su disco *Las Caras Lindas*, hace una celebración de los afrodescendientes, un hecho del que Rivera se ocupó al final de su carrera:

Las caras lindas de mi gente negra son un desfile de velas en flor/ que cuando pasa frente a mi se alegra/ de su negrura, todo el corazón

Las caras lindas de mi raza prieta/ tienen de llanto, de pena y dolor/ son las verdades, que la vida reta/ pero que llevan dentro mucho amor

Somos la melaza que ríe/ la melaza que llora/ somos la melaza que ama/ y en cada beso, que conmovedora

Por eso vivo orgulloso de su colorido/ somos de tono amable, de clara poesía/ tienen su ritmo, tienen melodía/ las caras lindas de mi gente negra.

En otro disco, que no es salsa sino una bomba puertorriqueña, titulado *El Negro Bombón*, Rivera se ocupa de las relaciones con la policía, pero sobre todo de crímenes que son basados en el racismo, por ello la mención de que el sujeto fue asesinado por tener los labios gruesos (bombón), una característica física asociada a la población afro-descendiente:

Mataron al negro bombón/ Mataron al negro bombón/ Hoy se llora noche y día/ Porque el negro bombón/ Todo el mundo lo quería/ Porque el negro bombón/ Todo el mundo lo quería.

Y llegó la policía/ Y arrestaron al matón/ Y uno de las policías/ Que también era bombón/ Le toco la mala suerte/ De hacer la investigación/ Le toco la mala suerte/ De hacer la investigación.

Y saben la pregunta/ que le hizo al matón/ Por qué lo mató/ Diga usted la razón/ Y saben la respuesta que le dio el matón/ yo lo maté/ por ser tan bombón/ El guardia escondió/ la bamba y le dijo/ Eso no es razón.

La salsa se vale de este recuerdo de África y de esa denuncia del racismo. Rubén Blades, en una crítica a las relaciones coloniales, con la voz de Willie Colón al comienzo de la canción que nos dice que es el año 1745, señala que en la América Latina el indio trabaja bajo el palo implacable del mayoral. En la plantación no hay ley, sólo el palo del mayoral, él es la única ley, al punto de que decide sobre la vida y la muerte. Al final de la canción se burla Blades de la causa de la muerte del indio Camilo, pues el médico lo atribuye a causas naturales y Blades contesta que eso es obvio, ya que después de *una tunda de palo que te mueras es normal*:

Sombras son la gente/ A la la la la la la (bis)/ Plantación adentro camará/ es donde se sabe la verdad/ es donde se aprende la verdad.

Dentro del follaje/ y de la espesura/ donde todo viaje/ lleva la amargura/ es donde se sabe camará/ es donde se aprende la verdad.

Camilo Manrique falleció/ por golpes que daba el mayoral/ y fue sepultado sin llorar ¡Ja!/ una cruz de palo y nada más.

Camilo Manrique falleció/ Plantación adentro camará/ Plantación adentro camará/ sombra son la gente y nada más./ Se murió el indio camilo/ por palos que daba el mayoral/ Y el médico de turno dijo así/ Muerte por causa natural/ Claro si después de una tunda e' palo/ que te mueras es normal/ Tierra selva sol y viento/ indio y palo e' mayoral/ Ehh Camilo Manrique falleció/ y lo enterraron sin llorar/ y en su triste monumento una cruz de palo y nada más./ Recoge el café y coge pa'lla/ si no te pega el mayoral/ Selva verde selva traga/ selva nunca dice na'/ Plantación adentro camará/ sombra son la gente y nada más.

La canción de Blades nos habla de un ataque sin respuesta. Joe Arroyo, por el contrario, en su canción *Rebelión* nos cuenta una historia diferente, de resistencia y de oposición a la ley. Contrariamente a muchas canciones de salsa que ubican al cuerpo de la mujer negra como un lugar de deseo y de dominio sexual, Arroyo lo ubica como un lugar de violencia, de opresión y de resistencia. Como señala Mark Q. Sawyer, la canción cuestiona línea por línea la historia de Colombia como una nación unificada e igualitaria mientras, en cambio, muestra la historia de opresión y de luchas que marcan la historia de los afrocolombianos.²⁵ Arroyo comienza ubicando, al igual que Blades, su historia en un espacio colonial, los años 1600. Muestra a Cartagena como un lugar de esclavización, negando la historia de una

25 M. Q. SAWYER, *Du Bois' Double Consciousness versus Latin American Exceptionalism*. Así, Joe Arroyo, *Salsa and Negritude*. Trabajo presentado en la Western Political Science Association Annual Meeting, Chicago, Marzo 11-13 2004. Véase también P. GILROY, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard UP, Cambridge (Mass.), 1993.

esclavitud pacífica. Como le sucedió a Camilo Manrique, de *Plantación Adentro*, no hay protección de la ley para estos sujetos subalternos. Sin embargo, al contrario de Camilo, la víctima no es un hombre, sino una mujer, y el victimario no ve su acción sin consecuencias. Arroyo resalta la reacción del hombre —en una persistencia patriarcal y machista muy común a la salsa—, ataca al mayoral y le grita que *no le pegue a mi negra*. Arroyo instaura, al cabo, una forma diferente de contar la historia de los afrocolombianos y su relación con un régimen que los oprime. Es interesante que el medio utilizado sea la canción, ya que refleja una conexión con la tradición oral, ubicándose de ese modo dentro del campo de producción cultural de la diáspora africana:

Quiero contarle mi hermano un pedacito de la historia negra, de la historia nuestra, caballero.

Y dice así: Uhh! Dice!

En los años mil seiscientos, cuando el tirano mando/ las calles de Cartagena, aquella historia vivió/ Cuando allí llegaban esos negreros, africanos en cadenas/ besaban mi tierra, esclavitud perpetua/ Esclavitud perpetua/ Esclavitud perpetua.

Que lo diga salome y que te de lleo, lleo, lleo/ Un matrimonio africano, esclavos de/ un español, el les daba muy mal trato/ y a su negra le pego.

Y fue allí, se rebeló el negro guapo, tomo/ venganza por su amor y aun se escucha/ en la verja, no le pegue a mi negra/ No le pegue a la negra/ No le pegue a la negra.

Oye man!!/ No le pegue a la negra/ no le pegue a la negra/ no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no.

Oye esa negra se me respeta/ Ehh, que aun se escucha, se escucha en la verja/ no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no le pegue a la negra.

Negra que me dice.../ No le pegue a la negra no le pegue a la negra/ no le pegue a la negra no le pegue.

Y con ustedes... chelito de casa.

Vamos a ver que le pegue a jeva/ porque el alma, que el alma, que el alma/ que el alma, que el alma se me revienta/ Ehh, no, no, no, no, no, no, no, no le pegue a mi negra/ porque el alma se me agita mi prieta.

El Chombo lo sabe/ y tu también/ no le pegue a la negra.

CONCLUSIÓN. La salsa surge en una época de incertidumbre para muchos jóvenes que son hijos de la diáspora puertorriqueña. Se origina en una ciudad como Nueva York, en donde las relaciones coloniales entre Puerto Rico y los Estados Unidos son cada vez más evidentes para estos puertorriqueños y puertorriqueñas que han emigrado a los Estados Unidos. Su identidad en Nueva York se ve afectada por un evidente racismo y exclusión de parte de la cultura blanca y anglosajona. La música se convierte para esta diáspora en un factor de unificación y de identificación. Cantantes como Héctor Lavoe devuelven el orgullo a los jibaritos que viven en Nueva York; Willie Colón destaca el maleaje como una actitud positiva, ya que conecta al hombre de Nueva York con los patrones de hombría de Puerto Rico; Rubén Blades introduce una conciencia social que hace que los habitantes de otros países latinoamericanos se vean en Nueva York ante todo como latinos y como seres dignos. Pero tal vez sea Eddie Palmieri, con su álbum *Justicia*, producido en 1967, el que inicie este carácter multivocal de la salsa, por el que las letras hablan de unidad, justicia y respeto para la gente puertorriqueña y para la gente latina.

Sólo dentro de este contexto de ser una música de resistencia y de afirmación cultural se puede entender la obsesión de algunos cantantes con la ley y su violación, o con la figura del malo. Pedro Navaja y Juanito Alimaña son por ello dignos representantes de la ciudad de Nueva York, representan las relaciones con la ley de una comunidad oprimida y que encuentra en la música y en la resignificación del pasado una forma de resistencia. Ángel Quintero Rivera presenta el valor de la música afro-caribeña y de la salsa en particular de la siguiente forma:

En este juego libre y espontáneo entre la elaboración melódico-armónica de la canción y su narrativa y de los diversos ritmos afroamericanos —son, guaracha, rumba, bomba, plena, merengue, seis, aguinaldo, reggae, cumbia, vallenato, samba, hip-hop, guajira, y tamborcito—, de miles de formas, sincrónica y diacrónicamente, que las formas más elaboradas de la salsa combinan (combinaciones que redefinen los parámetros territoriales del sentimiento nacional y los espacios de nuestra expresión), además de una forma diferente de sentir y de expresar las geografías y el tiempo. Es una manera de la expresión pre-discursiva del cuerpo, en la que el mito, la historia y la vida diaria llegan a mezclarse en elaboraciones poli-rítmicas sobre la posibilidad de la utopía: algún día... en algún lugar...²⁶

26 Á. QUINTERO RIVERA, 'Migration and Worldview in Salsa music', en *Latin American Music Review*, vol. 24, n° 2, Fall/Winter 2003, p. 228.

Transparencia objetual y oscurantismo antropológico: ¿qué es lo excluido en la arquitectura contemporánea?

Ignacio Castro Rey

Ignacio Castro Rey es profesor de filosofía y crítico de arte. Influido por la heterodoxia del pensamiento occidental (Nietzsche, Deleuze, Agamben), ha impartido conferencias en el Estado español y en el extranjero. Autor de numerosos artículos, ha publicado los libros: Trece ocasiones (2002), Crítica de la razón sexual (2003) y Votos de riqueza (2008). También cuenta con la siguiente página web: www.ignaciocastrorey.com.

Frente a nuestra arquitectura *preventiva* ante el habitar, sólo se trata de “pensar en lo que hacemos” (Arendt). No hay quizá nada que oponer a esta deriva espectacular de la edificación actual, ninguna alternativa que ofrecer en un plano precisamente global. Defendemos solamente desactivar nuestra religión del *despegue* y la velocidad con un nuevo materialismo del reposo. Conseguir que lo espectacular subsista como un *juguete* de lo pequeño, una infancia que tutea a la muerte. Bajo la mitología de lo visible, querríamos levantar un “romanticismo” de lo espectral, lo analógico de la finitud. Debemos rodear irónicamente la trascendencia “apolínea” de nuestros espacios diáfanos con una nueva empatía con la ruina, un poco a la manera de lo que intenta cierta poética contemporánea que va de Aleksandr Sokurov a Nick Cave, de Bill Viola a Peter Handke.

Opposite to our preventive architecture towards inhabiting the earth, the question is just to “think in what we do” (Arendt). There is probably nothing to object to this spectacular drift expressed by the current buildings, no alternative to be offered at a global level. We only defend a deactivation of our religion of the constant take off and speed in favour of a new materialism of rest. We want the spectacular to survive only as a toy of the small things, a childhood that faces death as an equal. Under the mythology of the visible, we would like to raise a “romanticism” of the spectral, the analogical of the finite. We must ironically surround the “apollonian” transcendence of our diaphanous spaces with a new empathy with the ruin, a bit like the way certain contemporary poetics does, from Aleksandr Sokurov to Nick Cave, from Bill Viola to Peter Handke.

En cierto modo, las construcciones de las últimas décadas, esos colosales y luminosos edificios de Dubai, Moscú, Shanghai o Houston, hiperreales en su tamaño volátil, se erigen en guardianes de nuestro sueño. ¿El sueño de que nuestras más complejas criaturas nos ayuden a *despegar* de la tierra? Así al menos presenta Hannah Arendt la *epistème* oculta de la carrera espacial en *La condición humana*.¹ Apparentemente, la furia de esa carrera ha decrecido, pero tal vez porque su meta de *ingravedez* se ha logrado entre nosotros, poblando el entorno con esta curvatura de escape, esta circulación incan-

sable, estas estructuras y vectores que huyen de la vieja tara de *pesar* en la tierra.

De modo paralelo, tanto en los edificios públicos como en los privados, la vanguardia de nuestras construcciones actuales ha desplegado un acoso a la irregularidad terrenal que no tiene precedentes. Estamos rodeados de una histérica hipocondría frente a lo inesperado, obsesionados con emplear un lenguaje correcto, hacer edificios inteligentes, copiar la realidad en un orden numérico, mantener el cuerpo en forma, combatir la desigualdad de los sexos, perseguir la inmigración irregular, preservarnos frente a la inestabilidad climática...

1 H. ARENDT, *La condición humana*, trad. de R. Gil Paidós, Barcelona, 1998, pp. 13-15.

Palabras clave:

- Aversión
- Finitud
- Irregularidad
- Despegue
- Ingravedez

Todo lo exterior es un peligro, una letal fuente de riesgo. Como cualquiera de nuestras superestructuras, más aún en función de su visible carácter público, la arquitectura difícilmente podría dejar de reflejar esta genérica mentalidad *preventiva*. Se trata de una aversión posmoderna a la irregularidad de las formas terrenales que supera con creces el sueño geométrico de la Modernidad, que al fin y al cabo todavía era dual y toleraba una indefinición exterior a la que tenía que mirar de soslayo. Del mismo modo que la medicina actual ha de dedicar su primer esfuerzo a una especie de “filosofía de la sospecha” que desactive cualquier salud natural del cuerpo, inyectando desconfianza en los recursos espontáneos del hombre para sobrevivir, también la arquitectura dedica parte de su fuerza a extender la sospecha sobre las formas naturales del habitar. Quiero decir, contra la posibilidad extrema, que sin embargo la arquitectura ha atendido ocasionalmente, de que sea la propia intemperie la que levante las primeras líneas de protección para el hombre.

No hay sin embargo, no tiene por qué haber ninguna nostalgia de las formas del pasado en un discurso crítico así. Aunque sí, a diferencia de lo que parece la línea principal de la arquitectura actual, una nostalgia de lo *abierto* que las ruinas y los espacios abandonados sugieren, un culto de la *indefinición* que nuestra espectacular pantalla posmoderna intenta excluir por todos los medios.² Tal vez necesitamos una distancia desértica, la relación con una intemperie que ha marcado el pasado, los bajíos de cualquier presente. Los puentes radiantes de Calatrava, las *ciudades azules* de Iñaki Ábalos son temibles si no se acompañan de las ironías pesimistas de Fernández Alba. ¿Es necesaria una crisis económica, con sus secuelas humanas incontables, para entender esto?

Intentaremos, pues, abrir grietas, las de la duda y la ruina, en estas puritanas y luminosas superficies que nos rodean en la gran urbe. Para ello vamos a servirnos de la vaga referencia de algunas excursiones de la mirada, contrapunteadas con una antropología que se mantiene en lo inaparente. Detrás habría un solo imperativo, el de pensar desde lo más atrasado de nosotros mismos, desde un *subdesarrollo* (Baudrillard) que es esencial para la crítica en un mundo cuya normalización ha llegado a ser, como se dice, global.

1. TRASCENDENCIA MINIMALISTA. Al comienzo de *La condición humana* Arendt recuerda que el despliegue espacial de las potencias mundiales en liza, los EE.UU. y la URSS, parece expresar una voluntad titánica de escape. La pensadora presenta, como un motivo unificador de las dos potencias en el mundo moderno, una “doble huida” de la Tierra al Espacio y del Mundo al Yo. Arendt

advierde al mismo tiempo, siguiendo de lejos las enseñanzas de Freud, el peligro letal que entraña este intento masivo de escapar de la condición mortal. Para empezar, tal intento supone que las democracias occidentales serán crecientemente dirigidas por una elite que, literalmente, no habla ningún lenguaje natural conocido.³

Y es conveniente destacar que ella todavía no había asistido, dado que entonces sólo se estaba ensayando el modelo, a la plenitud de este despliegue *espacial* de nuestra arquitectura pública, estos impresionantes edificios que con una extraña frecuencia semejan módulos planetarios de despegue. Vivimos en un escenario de vectores lanzados que invitan a habitar la velocidad, como si la huida de toda *sede* fuera la nueva “morada”. A través de la velocidad y la grandeza, hoy el poder arquitectónico parece simplemente ignorar el *ethos* de lo que se dice morar, el “aquí y ahora” de la existencia.⁴ La velocidad es nuestra *idea fija*, dice Rilke en una de sus maravillosas cartas sobre Cézanne. Parece que corremos para darle la razón. Si lo inconsciente era un espacio de *latencia* ahistórico, en cuanto no pertenecía al poder de la época ni de los hombres, toda la actual imaginaria urbana excluye tal espacio de encuentro en la medida en que la comunicación prohíbe la desconexión, que haya nada latente... salvo que sea terrorista. Si el inconsciente era un resto psíquico del pasado primitivo del hombre, un resultado de lo reprimido por la civilización, ahora el poder no debe ser represivo y todo malestar —por supuesto, también la “depresión”— debe superarse en la interactividad global. La Comunicación es la Cultura de antaño extirpada de malestar por una interacción individualista que, para *drenar* al individuo, debe descender a cualquier cotilleo.

En un escenario donde todo transita, atravesado por la velocidad del consumo, ¿qué lugar puede haber para la “zona cero” del encuentro, del acontecimiento? En un momento en que el hombre, gracias a las megaestructuras y la comunicación, consigue *separarse* de todo enclave local, se ocupa al mismo tiempo por el entorno y triunfa la mentalidad verde. ¿No es extraño? Incluso la aversión actual al humo del tabaco puede indicar hasta qué punto es sensible esta aversión contemporánea al secreto de lo latente, lo quieto, el resto que no circula. Consumir es sobre todo consumir cualquier registro de indefinición, cualquier esquina de reposo donde el rumor de lo no codificado pueda todavía hablar al hombre, rearmarlo desde su zona de sombra. Algún día habrá que volver sobre esto.⁵

Seguimos mientras tanto con este despliegue casi líquido de nuestras construcciones. Comprobamos en tal plano una especie de obscenidad de lo visible, una “tolerancia cero” hacia todo lo que pueda haber de invisible en nuestros lugares,

2 No se trata de imitar el pasado, decía Adorno, sino de intentar seguir su sueño tal como se nos transmite en la distancia.

M. HORKHEIMER / TH.-W. ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. de J.-J. Sánchez, Trotta, Madrid, 1997², p. 21.

3 H. ARENDT, *La condición humana*, p. 16.

4 H. FOSTER, ‘Arquitectura e imperio’, *Diseño y delirio*, trad. de A. Brotons, Akal, Madrid, 2004, p. 51: ‘Mientras la OMA (Oficina para la Arquitectura Metropolitana) se entregaba a la práctica, Koolhaas desarrolló su teoría de la Grandeza. ‘A pesar de lo estúpido de su nombre, la Grandeza es un dominio teórico en este fin de siècle, escribió en 1994. ‘En un paisaje de desorden, descomposición, disociación, rechazo, la atracción de la Grandeza es su potencial para reconstruir el Todo, resucitar lo Real, reinventar lo colectivo, reivindicar la máxima posibilidad’. Con esta grandiosa retórica, ‘la coexistencia con el núcleo histórico’ [de París, Koolhaas habla de Euralille] ya no era una prioridad: Koolhaas elevó la Grandeza a ‘la única arquitectura que puede sobrevivir, incluso explotar, la situación ahora global de *tabula rasa*’. En efecto, era manhattanismo sin Manhattan: lo mismo que el bloque de rascacielos se concentraba en un único edificio, estas nuevas megaestructuras permitirían una gran variedad de programas, y no estarían constreñidas por ninguna retícula. ‘La Grandeza ya no forma parte de ningún tejido urbano’: más bien, como Euralille, podría servir como su propia miniciudad. ‘Esta arquitectura se relaciona con la fuerza de la *Grosstadt* como un navegante con las olas’, escribió Koolhaas a propósito del Manhattan de los rascacielos en *Delirious New York*’.

5 Cfr. COMITÉ INVISIBLE, *La insurrección que viene*, trad. de R. Suárez Tortosa y S. Rodríguez Rivarola, Melusina, Barcelona, 2009, pp. 93-105.

como si nuestra cultura padeciera una crisis de fe en cualquier existencia que no esté comprobada, medida espectacularmente. En la época digital de los soportes “inmateriales”, cada vez hay menos margen para las inmaterialidades de la vida corriente.

Enseguida tropezamos con otra cuestión no menos grave. Heidegger recordaba en 1950, rodeado por el formidable despliegue posterior a la Segunda Guerra Mundial, que es en el aire donde las nuevas potencias de dominio asientan su distancia para imponer un poder planetario sobre la tierra. La globalidad planetaria —aunque tenga sedes estatales bien precisas— no es nada fijo, sino el flujo perpetuo que generan las naciones hegemónicas. El satélite artificial, la estación espacial, el bombardero estratégico y el submarino atómico en perpetuo movimiento, repostando sobre la marcha y sin lugar fijo de localización, son las palancas técnicas y metafísicas para las iniciativas de vigilancia sobre la tierra. La religión de la distancia y la movilidad debe dominar a la religión de los enclaves terrenales, vigilar la cultura de los pueblos atrasados.⁶

Cabe ahora una pregunta un poco impertinente: ¿los arquitectos, como los políticos globales, ejercen su poder *sobrevolando* lo local, sobrevolando las zonas de catástrofe? ¿Igual que Bush sobrevolaba en el Air Force One las marismas que dejó tras sí el huracán Katrina? ¿Igual que Al Gore sobrevuela la tierra para demostrar el cambio climático? Con o sin Heidegger, es difícil no asociar la multimillonaria fuerza civil de la nueva arquitectura orgánica y aérea a la fuerza militar de las nuevas armas con las que, desde el aire, dominamos a los pueblos atrasados, los que permanecen confundidos con la tierra. ¿Se limitó el equipo de Philip Johnson a otra cosa que sobrevolar Madrid, sin pisarlo, para diseñar las Torres Kio? Y este esquema neocolonial, nos tememos, se repite con demasiada frecuencia. Por lo que sabemos, también en el diseño por Eisenman de la santiaguesa Cidade da Cultura.

Nos rodean formas blandas, flexibles, que imitan al mismo sujeto maleable que somos nosotros, materia prima del sector terciario. Grandes edificios traslúcidos y complejos, disimulando su aire imperial como si fueran juguetes o golosinas. ¿El perfil casi siempre agresivo de nuestros edificios incluye ya el bombardeo de lo no espectacular, lo atrasado, lo simplemente terrestre? ¿Incluye arrasar los edificios polvorientos de Irak, las chozas de Sudán, las cuevas de Afganistán? Una vez más, la intemperie reprimida aquí como mortal tendrá que instalarse allí como letal. A la vista de estas soberbias construcciones habría que inventar una tristeza que las envuelva, una *nueva pobreza* (Benjamin) de la experiencia para que estos edificios no sean indirectamente asesinos, cómplices

La velocidad es nuestra idea fija, dice Rilke en una de sus maravillosas cartas sobre Cézanne. Parece que corremos para darle la razón

del crimen acéfalo del que habla Lorca en *Poeta en Nueva York*.

2. LUCES PERPETUAS. El exterior de cualquier edificio siempre ha sido significativo, una acumulación de señales culturales y políticas conectadas a los mitos de una época. Ahora sin embargo, a diferencia de ayer, no subsiste apenas ninguna fachada maciza, inerte. Todo lo estático ha saltado en añicos, se ha liquidado en destellos. Las superficies están plegadas al maximalismo de un poder flexible, minimalista en su retórica. En una década a la que le repugna el humo, como signo de un resto, todo lo sólido se desvanece en el aire, en destellos de lejanía. El mensaje es el medio, por eso los contenidos informativos se simplifican. La arquitectura es espectáculo: ¿por eso todas las estructuras se adelgazan? Siguiendo la línea de una “liquidación” que, no sin cierta ambivalencia, ya anunciaba Marx en el *Manifiesto*, las construcciones actuales han de ser llamativamente luminosas, incansablemente expresivas, expansivas, significantes. Lo que publicitan es la potencia de la fluidez, prometiendo que la comunicación jamás se detendrá. La luz, el perfil fractal, los materiales reflectantes, el tamaño *mutante*, según dice Koolhaas: todo ello conspira para que el edificio sea espectacular, de cerca y a distancia. Esta vocación de impacto y ligereza se manifiesta en construcciones tan distintas como la ópera de Sidney, el Guggenheim de Bilbao o las torres Petronas de Kuala Lumpur. El exterior de las construcciones se parece cada día más a una pantalla plana que prescinde de cualquier solidez, de la pesadez y fijeza de lo limitado. Si algún material elemental aparece es como adorno integrado en una edificación que en su conjunto ha de ser rabiamente diáfana, sintética. Nuestros edificios se conforman casi siempre como una superficie dinámica en ebullición, que emite continuamente. La exterioridad es total, hasta el punto de que del exterior, como se ha dicho repetidamente, no se puede deducir ningún interior.

Koolhaas recuerda que incluso lo desorbitado de la escala, bella en su simple tamaño “inmoral”, hace casi innecesario la formación humanista del arquitecto y su intento de darle forma al edificio. Cualquier forma va a ser bella a esa escala irreal, extraterrestre, publicitaria de otro mundo. Baudrillard se ha hecho varias veces esta pregunta, que

6 Heidegger había adelantado la eficacia mundial en la *negación de la proximidad*: “La provocación total a la tierra para asegurarse su dominio tan sólo puede conseguirse ocupando una última posición fuera de la tierra desde la cual ejercer el control sobre ella” (M. HEIDEGGER, *De camino al habla*, trad. de Y. Zimmermann, Serbal, Barcelona, 1990?, p. 190). Asimismo, G. DELEUZE/F. GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad. de J. Vázquez Pérez, Pretextos, Valencia, 1988): “El *fleet in being* es la presencia permanente en el mar de una flota invisible que puede golpear al adversario en cualquier parte... El submarino estratégico no tiene necesidad de ir a ninguna parte, le basta con mantenerse invisible mientras navega... La localización geográfica parece haber perdido definitivamente su valor estratégico y, a la inversa, ese mismo valor se atribuye a la *deslocalización del vector*, de un vector en movimiento permanente” (p. 427).

Los nuevos edificios son portadores de una anorexia que parece prometer que no hay nada de alma, de un interior que repose y permanezca secreto, que se limite a residir en la tierra mortal

cada día se presenta más justificada: ¿somos religiosos, trascendentes, hasta el punto de que nuestro mundo sólo se justifica por la publicidad que de él se haría en otro mundo, que siempre está por llegar? De ahí la continua especulación extraterrestre. Otro mundo es posible, el que nunca llega, y vivimos en función de él, igual que dentro de un anuncio. Como dice el conocido autor de éxitos Ken Follet: la ficción nos ayuda a escapar de aquí, a estar en ningún lado.⁷ Misteriosamente, Follet no explica por qué en una sociedad democrática hay que escapar de “aquí”. Nos recuerda que nosotros, los elegidos, beneficiarios de esta interioridad global, hemos llegado a sentir lo real como un infierno y que esto justifica todos los blindajes, todas las huidas, el estrés de una velocidad constante que busca, más que llegar a algún sitio, conseguir flotar sin estar en ninguno. Buscamos huir de aquí, de allí, de donde sea, de cualquier *locus* real que nos invite a habitar lo mortal, a convertir la muerte en morada. Esto, que es el abecé de lo que se llama existencia, hoy nos mataría. ¿Está libre de este simple imperativo de huida la arquitectura? No lo parece. Flotar, el parpadeo de las pantallas, la circulación perpetua, la comunicación sin fin. Nuestros edificios *reverberan*, haga o no haga sol.

En el fondo, necesitamos que una masa de desarrapados arribe sin cesar a nuestras opulentas costas para ocultar a todos los que intentan escapar de aquí. Ahora bien, el madrileño viaducto de Segovia ha de ser protegido con mamparas para que la gente no se arroje al vacío. ¿Alguien se ha tomado la molestia de asomarse a la estadística de suicidios, de depresiones, de misteriosas desapariciones? Igual que una masa de ciudadanos-*lemmings* huye de la ciudad los fines de semana, una masa de humanos occidentales quiere huir de esta vida “democrática” para siempre. Las placas de cristal blindado del puente madrileño son toda una metáfora de la digitalizada lámina de protección —la imagen, la publicidad, la rapidez del reemplazo, el consumo— que debemos poner por doquier entre nosotros y la existencia. La complejidad, su espectáculo incluso brutal, nos protege de una simplicidad —esa “tecnología punta” de la vida en la muerte— para la que ya no estamos preparados. Necesitamos protección, preservar nuestra burbuja artificial, pues el aire libre nos mataría.

Queda entonces otra cuestión más turbia, más directamente política. ¿Cómo soportar el infierno de coerciones en que hemos convertido la protec-

tora vida social, la asfixiante red de obligaciones que nos cercan? La arquitectura se convierte así en el instrumento, extremadamente simple, de una ficción fantástica que debe prolongar en el ocio la ferocidad social del despegue. ¿El espectáculo es algo más que una pragmática brutal que compensa en el ocio la brutalidad de la esclavitud laboral? De ser así, no parece una perspectiva demasiado halagüeña. La cultura del entretenimiento que hoy lo inunda todo, desde la información más seria hasta el arte más radical, busca que nada exterior —que al ser simplemente mortal, sería letal— se cuele en la vida de los hombres, perturbe el blindaje del orden productivo. Así, la ficción, de la cual forma parte intrínseca la arquitectura, complementa y oculta la feroz pragmática diaria. Exactamente igual que la nueva narrativa de consumo.

Edificando ilusiones, reza un anuncio. La sociedad es asfixiante, por eso, para que la gente no explote, el ocio ha de ser explosivo. Nuestras vidas son miserables, normalizadas por un sinnúmero de reglas —políticas, laborales, fiscales, circulatorias— que no tienen precedentes. Están divorciadas además de cualquier reposo, de una independencia primaria, por una mediación social y técnica que ha llegado a ser omnipresente. El mensaje es el medio porque el contenido único de la comunicación es su omnipotencia, esto es, la prohibición de desconectar. Así, cuando visitamos los museos o los aeropuertos, los edificios nos han de prometer un estallido, un fantástico vuelo. ¿Hacia dónde? No es tal vez pecar de maldad ligar esta fantasía espectacular del ocio, que nada tiene que ver con nuestras vidas ultranormalizadas, con lo que Marx llamaba *ideología*, esto es, la función básica de “falsear” nuestras condiciones reales de vida, de ocultar la infraestructura que día a día pisamos. ¿La arquitectura es, como el mito entero de la tecnología que la sirve, el nuevo opio del pueblo?

3. VELOCIDAD SIN DESTINO. Como si no creyeran en lo que se llama habitar, existir, y necesitasen un continuo reconocimiento de la opinión pública, nuestros últimos edificios pugnan por “salir del armario”. ¿Buscan una expansión externa que elimine toda pregunta sobre el adentro, sobre un interior que pueda ser secreto, no directamente comunicable? Como nuestras admiradas *top-model*, los nuevos edificios son portadores de una anorexia que parece prometer que no hay nada de alma, de un interior que repose y permanezca secreto, que se limite a residir en la tierra mortal. Debido a esta falta de fe en el núcleo de la existencia, todo ha de estar *a la vista*, en la superficie de exposición, a la luz del público mundial que viaja y lee revistas de arquitectura en los aviones. Como tantas veces en las manifestaciones públicas del poder, las realizaciones de la arquitectura moderna funcionan

⁷ Exactamente es lo mismo que dice KARL L. HOLZ, presidente de Disney en París: “Euro Disney ayuda a escapar de la vida real” (*El País*, jueves 20 de diciembre de 2007).

más, incluso en su eficacia local, desde la imagen y la publicidad externa que emiten, que por su resolución de un problema de uso real. ¿No es cierto que el Guggenheim de Bilbao es un genial recurso de la sociedad vasca para cambiar la imagen de una región y ligarla al destello del aluminio y el titanio, a la ligereza y velocidad de la expansión terciaria, que además no crea muertos? Es curioso que jamás haya sido blanco de ETA. ¿Tal vez porque nació con la explosión incorporada en su estructura flamígera, en la expansión turística y neoindustrial que genera?

El minimalismo esquemático de algunos elementos parciales, incluso en una estructura total que puede tener un aire de *juguete*, parece estar puesto al servicio del maximalismo de la expansión, del impacto, de la circulación. Las paredes reflectantes, las formas inestables, el perfil complejo. Todo en el nuevo edificio parece estar atravesado por la velocidad, el tránsito, la comunicación, la “libertad de expresión”. Y en efecto, en el interior del edificio todo *transita*: pasillos, pantallas, salas, información, transeúntes. ¿Expresión de qué, velocidad hacia dónde, si se supone que cualquier referente ha caído y hemos prescindido de una meta externa y trascendente que justifique nuestro movimiento global? El movimiento sólo tiene la meta de ser continuo, de desactivar el reposo, temible en sus posibles preguntas. La lógica de la comunicación sólo tiene un mensaje, huir de la fijeza, de la sombra que late en cualquier enclave. La circulación incesante de la periferia, los sucesivos cinturones que circunvalan las ciudades —las radiales madrileñas M-30, M-40, M-50— son la expresión externa de una velocidad que sólo comunica la comunicación y deconstruye sin cesar cualquier gravedad interna en las ciudades, cualquier mensaje de solidez. Lo hemos deconstruido todo excepto la sacrosanta velocidad que es cemento de lo social, esto es, que conecta sin cesar el aislamiento.⁸ Y ello en beneficio de una liquidez donde la comunicación es el mensaje mismo, aligerando los materiales, tensando las superficies, adelgazando los paneles. Como si, dice más de una vez Baudrillard, todo nuestro mundo estuviera erigido en función de la publicidad de otro mundo, fuera en realidad el anuncio de un lugar —*no lugar*— extraterrestre. ¿Queremos vivir dentro de un anuncio? En el fondo, la publicidad sólo publica esto: la salvación está en el pluralismo, en el recambio perpetuo, sin parada. Corremos para no tener destino. Para que el mensaje del reposo —la vida es *de* la muerte— no nos alcance, para que el habitar *en* la muerte no nos toque. La cultura normativa del *zapping*, estas curvas complejas de la actual edificación, nos debe salvar de la cultura antropológica de la exterioridad, la de los sentidos.

La velocidad, su tensión, su esbeltez, esta cura de adelgazamiento que puebla nuestras construc-

*Lo hemos deconstruido todo
excepto la sacrosanta velocidad
que es cemento de lo social,
esto es, que conecta sin cesar
el aislamiento*

ciones, sólo tiene esta meta: desactivar el reposo allí donde pueda producirse, quiero decir, el “sentido de la tierra” (Nietzsche), el *daimon* de lo extático. La pura y simple existencia mortal es el fantasma, lo real, el nuevo “espectro” que hoy recorre los bajos del turbocapitalismo. De ahí todos los temores, esta interminable lista de enemigos que nos acosa desde la exterioridad intrínseca al habitar: el último es el cambio climático. El poder-surf que sucede en el tiempo al poder represivo de antaño, este poder que funciona con una geometría flexible y superando la coacción de los espacios cerrados, ha de mantener una tolerancia cero hacia lo estático, hacia el tiempo muerto donde puedan susurrar las sombras del habitar.⁹ ¿La tierra misma debe cambiar, su clima debe cambiar para que no haya un referente extático, exterior a nuestra religión de la movilidad? De ahí la idea de que todos nuestros objetos, todos nuestros templos privilegiados —aeropuertos, museos, centros comerciales y de ocio—, emitan destellos las 24 horas del día. Incluso de noche y cerrados, nuestros edificios deben *velar* para que la noche, el silencio, el rumor del reposo no se cuele por los intersticios. Los haces de luz perforan la noche igual que la tecnología atraviesa el cuerpo del hombre o el núcleo de la materia. De parte a parte debe reinar el poder escrutador de lo técnico, metáfora misma del imperio social.

Frente a la Cultura de ayer, que según Freud estaba habitada por un malestar latente, un resto de lo reprimido, la Comunicación de hoy ha de estar limpia de malestar, ha de *blanquear* cualquier malestar en un destello sin fin, una curvatura sin fin, una complejidad sin fin. “Sin fin” porque el fin es sólo que no se vea el término. De ahí el aire cinematográfico, cegadoramente desenvuelto y explosivo de nuestros lugares favoritos. “Nolugares”, en realidad, pues están expropiados del demonio del lugar, esa latencia de exterioridad. La complejidad informatizada, la curvatura veloz, el perfil imponente conspiran con el único fin —que no debe ser visible— de que no sea visible lo invisible, el vacío de ninguna limitación externa. La deriva *orgánica* de esta penúltima arquitectura indica que el sistema técnico ha de clonar la vida misma, el simple tiempo, adquiriendo el aire de una complejidad inteligente.

Si pensamos en cómo se ocupan actualmente los solares vacíos, cómo se rellenan de *logos* los huecos urbanos y se eliminan los lugares de cual-

⁸ Existe una provocadora y furiosa “glosa” sobre el efecto perverso de la deconstrucción en Tiquun, *Introducción a la guerra civil*, trad. de R. Suárez Tortosa y S. Rodríguez Rivarola, Melusina, Barcelona, 2008, pp. 79-80.

⁹ G. DELEUZE, ‘Post-scriptum sobre las sociedades de control’, *Conversaciones*, trad. de J.-L. Pardo, Pre-textos, Valencia, 1996², pp. 278-282.

quier parada, no es difícil deducir cuál es nuestra *ideología*, aunque carezca de lo que propiamente se llamaban “ideas”. Incluso la aversión instintiva de nuestros escenarios posmodernos al tabaco, a la lentitud del humo y al espacio de conversación que genera, es difícil de separar de esta aversión a la detención, al tiempo muerto donde puedan encontrarse mensajes no codificados. Un puritanismo maximalista guía el minimalismo existencial, deconstructivo, de nuestras construcciones. La luz despiadada de la geometría, la estructura inteligente persigue cualquier zona de sombra, de atraso, de solidez elemental. La incesante emisión especular de destellos esconde un puritanismo fúnebre. Hay razones para creer, en contra de lo que pensamos, que se da en la actual lógica social una intolerancia hacia la exterioridad terrenal mayor todavía que la propia de la Modernidad. Hasta el minimalismo *angular* de un Mies Van Der Rohe en el Pabellón de Barcelona parece indicar que la Modernidad era más atenta al reto de los límites que la actual curvatura infinita. La vibración digital de nuestras formas, su orgullosa “complejidad”, tiene un trasfondo extremadamente simple. Se trata sólo de nuestra vieja obsesión por la recta, por la geometría que salve la irregularidad terrenal, complicada en un diagrama complejo, *interrumpida* continuamente con cambios de dirección. El imperativo es mantener el diseño global de una deconstrucción de cualquier exterioridad referencial, cualquier roce con lo irregular, lo no social. Es difícil también no concluir que la historia actual con la inestabilidad climática obedece a esta misma intolerancia hacia lo no regulado, lo que funcione sin programa conocido.

Con razón se ha hablado en todo nuestro sistema social de una *flexibilidad cadavérica*, puesto que tal complejidad flexible nace de haber extirpado cualquier relación con el “tiempo muerto” de la singularidad vital, con la opacidad resistente de la que brota la vida. Ocurre igual que en nuestro orden social, donde todo se puede discutir porque nada importa, pues los temas solamente deben alimentar la dinamo del entretenimiento. El paisaje de nuestra pluralidad —objetos de consumo, edificios, aparatos y noticias— está cimentado en un *continuum* de nichos empaquetados que comienza con la santísima Trinidad trabajo-coche-casa. El apartamento, la oficina, el monitor del ordenador, los cascos del MP4, el recinto del automóvil, la pantalla del televisor son distintas metáforas de esta infinita interioridad que compone la secta que llamamos “sociedad global”. El individuo conecta continuamente porque ha de comunicar las formas de su aislamiento. Internet mismo no es otra cosa que la continuidad global de esta infinita compartimentación. La masividad se consigue sumando interiores aislados, átomos extirpados de cualquier raíz. Solamente el ansia de vacío, de

vaciar el ser mortal del habitar, puede dar lugar a la masividad de nuestros edificios, a esta visibilidad total, a esta interactividad global. La *interpasividad*, que vacía al individuo de nada que no sea expectación, es condición previa a cualquier interactividad. En este sentido, la cultura de la comunicación no tiene más mensaje que seguir comunicando, que cubrir —como saben, la palabra “cobertura” es importante— el tiempo entero de la vida para que no se cuele lo no regulado, lo incomunicable que late en el centro.

Del psicoanálisis sabemos que lo mortal reprimido en la cultura retorna como algo letal en lo real. De hecho, este *acoso* al que la curvatura muscular de nuestra edificación somete a cualquier ámbito de sombra, produce a su vez una peligrosa “zona cero” perpetuamente latente. El presentimiento de que va a ocurrir algo carga esos lugares desérticos que tan bien retratan fotografías como Aitor Ortiz, Casebere o Ballester. Moteles de carretera, sótanos, pasillos, salas vacías, columnas, aparcamientos inmensos. Lo que se revela en parte de la actual fotografía urbana es el terror de lo durmiente, el monstruo neutro que parece latir tras la geometría despiadada de nuestros grandes espacios. El vacío cría monstruos porque, aunque esté lleno de reglas, carece de una vía de comunicación con la sombra de la singularidad. Por lo tanto, todo se deforma en él y crece amorfo, sin ley. De algún modo, el género de terror que nos envuelve tiene razón.

Cuando Gus van Sant intenta captar en *Elephant* (2004) la atmósfera que rodea al joven torpe o discreto que mañana será un *mass killer*, lo hace filmando largos pasillos silenciosos, estudiantes estereotipados que acosan a los lentos, grandes salas vacías llenas de ecos, aglomeraciones de gente, reuniones estúpidas, jóvenes tímidos que sufren el estruendo... No hay elevación sin un sótano correspondiente, no hay despegue sin una sombra de accidente potencial que lo acompañe. Las premoniciones del 11 de septiembre parecen darle la razón a esa idea de que es la propia edificación, en su tamaño mutante, la que llama a la catástrofe. Igual que la velocidad del avión multiplica el impacto con el más pequeño obstáculo, la lógica expansiva de los edificios, cuando se junta con un pequeño pinchazo, produce un efecto multiplicado. La misma lógica de la expansión que sostiene al edificio se convierte en una trampa letal cuando en ella penetra un virus. Si un pequeño *hacker* filipino, recuerda Baudrillard, logra crear un daño masivo con el virus *I Love You*, así las Torres Gemelas parecen secundar el choque de los aviones, obedecer a su señal. Como si cada atentado supusiera una segunda explosión sobre la primera, sobre la “bomba informática” que ha generado cualquier figura espectacular de nuestra edificación.¹⁰

10 P. VIRILIO, ‘Nueva York delira’, *Un paisaje de acontecimientos*, trad. de M. Mayer, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 53-58. También J. BAUDRILLARD, ‘El espíritu del terrorismo’, *Power Inferno*, trad. de I. Herrera, Arena Libros, Madrid, 2003, p. 11.

4. CONTROL. Nacida de una primera explosión vinculada a la potencia desintegradora y reintegradora de la informática, el edificio de la T-4 espera una segunda explosión. Cada ángulo está dinamizado con *logos*, formas orgánicas de la estructura, elementos tensados, metáforas de proyectil o ala. Todo simula la potencia del vuelo, del movimiento. Hasta las luces han de ser indirectas, para que no haya ningún punto fijo en el que apoyarse. Digamos que el conjunto de elementos se reparte entre dos modelos: el *muscular* y el *anoréxico*. Si la forma de las columnas, las instalaciones o los tensores nos recuerda a un avión, a una figura poderosa de despegue, tiene una apariencia minimalista, transparente, anoréxica. No es extraño entonces que se imponga esa especie de jaeo obligatorio, ese estrés que es condición del consumo: “15 m. a la puerta 5, 20 m. a la puerta 7”. Está prohibido el reposo, que nos roce el aliento de lo latente, que por lo demás es omnipresente en este escenario, precisamente porque está excluido. Además, el que reposa no consume. Así que todo debe estar protegido por el modelo del estrés. Sumemos estos elementos a otro bastante significativo: la ausencia casi total de bancos, asientos, lugares o esquinas donde pararse... salvo para los fumadores apestados o las salas Vip de los viajeros de la clase Business. Así pues, los humanos están empujados a la carrera para no detenerse a pensar, para que no se hagan preguntas incómodas. Por ejemplo: “¿Qué hago aquí?”. Sería espectacular una *performance* de alguien parado, detenido, pensando desde un gesto congelado.¹¹ Antes el pobre era un vagabundo; ahora ha de simular fijeza. Pero lo que puede ocurrir en la Gran Vía, como espectáculo, sería ilegal aquí. La velocidad es el dictado correcto de cualquier democracia, una dictadura cuyo continuo recambio impide ver la violencia que ejerce. Dado que cualquier artículo enseguida se vuelve obsoleto, dado que el mensaje es el medio, ¿consumir es otra cosa que consumir reemplazo, pluralidad, simulacro de tiempo? Consumir multiplicidad para que no se vea esa detención que nos aterra.

A la luz de nuestro demonio, el silencio de la existencia, la famosa complejidad tiene un envés muy sencillo. Es el instrumento de una voluntad universal de desactivar los recursos naturales del individuo y ocultar un poder que reina creando vacío, el miedo al vacío, y la neurótica hiperactividad consiguiente. La cultura del entretenimiento nace de un aburrimiento terminal en el centro, pues se ha prohibido el diálogo con lo que no circula, lo que carece de modelo. La ansiedad de la comunicación brota de esa incomunicación nuclear.

Si nuestras construcciones reflejan un divorcio generalizado de cualquier permanencia, de cualquier similitud con la orientación terrenal, es en función de ese objetivo político de ocultar

y controlar. En conjunto —igual que el medio es el mensaje— la simulación sigue la potencia de la separación, aunque aquí y allá se adorne con copias más o menos analógicas de las formas orgánicas de la naturaleza. La dimensión aplastante, la ruptura de líneas, la multiplicación de niveles, la huida de la continuidad, la complejidad entrecortada, la desorientación programada, constituye la configuración casi espontánea del nuevo espacio. Además, tal como se ve en la terminal T-4, si el tamaño descomunal no se acompaña de una multiplicación compleja de señales, ofertas, obstáculos y detalles, el conjunto tendría el aspecto opresivo de un contenedor vacío, un hangar de aviones. Así pues, la multiplicación de *logos*, lo que llamamos cultura del entretenimiento, es el relleno natural del vacío masivo, del nihilismo programado.

¿De qué se trata en estos radiantes escenarios, centros comerciales, museos o aeropuertos? De diseñar una arquitectura en la que sea difícil que el hombre de a pie, con sus instrumentos intuitivos, se baste para desenvolverse y hacer un mapa suficiente del terreno que transita. En efecto, si la gente *viese* el terreno donde pisa sentiría miedo, pues sentiría el vacío que pisa, donde late un peligro amorfo. Abigarrado de *logos* y restos, el espacio posmoderno está carcomido por la deconstrucción para lograr el efecto edificante de la aglomeración espectacular donde no puedes decidir nada, hacerte responsable de nada. ¿Nueva York delira? En absoluto, es extrema, militarmente *cuerda*. Nuestra complejidad tiene la función de sólo permitir atender a ofertas y señales, de seguir órdenes. Y esto funciona ya en el plano de la percepción: se trata de impedir que en los nuevos panópticos se haga posible la visión autónoma de un público que, se diga lo que se diga, debe permanecer *cautivo*. La complejidad es así un arma esotérica de las nuevas elites. Igual que en el automóvil, en la medicina o en la filosofía, se trata de conseguir que la gente sea correcta y se someta a la dependencia técnica, impidiendo que nadie piense por sí mismo. La *sociodependencia*, representada por las omnipresentes pantallas, por una comunicación cuya emisión continua de complejidad constituye el único mensaje, se instala por doquier. Como está prohibido desconectar y es necesario permanecer atento a la información, la interpasividad es la condición previa de la interactividad. ¿Qué escenifican las nuevas series médicas, *House* y compañía? Escenifican la complejidad intrincada de los síndromes actuales, la impotencia del hombre común y sus instrumentos perceptivos ante esa complejidad, la ciencia esotérica de los nuevos especialistas. Sólo dentro de ese marco de poder encontramos un eventual humanismo, el drama humano de las emociones, la amargura del “todos mienten”. Hasta en la fi-

¹¹ Sobre el inmediato beneficio, ontológico y cognitivo, de atreverse a pararse, a detenerse, ver M. HOUELLEBECO, *El mundo como supermercado*, trad. de E. Castejón, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 72.

*Es preciso tomar
a la poesía como la primera
arquitectura, la única
ciencia posible del ser único*

los filosofía se ha prohibido pensar de modo simple, sin pasar por el laberinto de la cita erudita que el nuevo mandarín controla. Igual en la arquitectura: el minimalismo de la simplicidad sólo se entrega tras una infinita mediación donde el ciudadano corriente —y a veces el arquitecto— no pinta nada. La complejidad de la ingeniería urbana —las leyes, las normas, la informática, la opinión— envuelve incluso el sueño del arquitecto, sus dibujos, su estética, su intención. De ahí esa “ponzoñosa” mezcla de impotencia y omnipotencia de la que con frecuencia habla Koolhaas.

5. EXIT. Es posible que a pesar de todo tengan razón los que insisten en que carece de sentido la resistencia melancólica a la globalización, a sus megaestructuras arquitectónicas. La auténtica, la más eficaz “resistencia cultural” quizá consista solamente en atreverse a cabalgar este despliegue luminoso. Quiero decir, dejarlo ser en su ambición imperial para poder duplicar ahí, junto a él, bajo él, los destellos para siempre minoritarios de otro habitar. Igual que algunas luchas orientales consisten solamente en usar la energía del contrario para hacerlo caer, quizá la única *salida* para pensar la arquitectura es aprovechar esa fuerza radiante para duplicar un derrape oscuro, un nuevo “románico” que acompañe como una sombra a este masivo neogótico. Trabajar en este sentido para el “choque de culturas”, para preparar el reconocimiento de lo exterior, de una cultura de la exterioridad.

Agamben ha recordado que sólo debemos aceptar una salvación que consista en *empuñar* nuestra irreparable perdición. En la línea de esta filosofía, la idea sería comprometerse con el determinismo mundial que representa la arquitectura para liberar desde ahí ese otro sentido de la contingencia, el de un acontecimiento que no admite réplica numérica, ni la digitalización. Precisamente porque la arquitectura contemporánea no deja de llevar al límite nuestra aversión moderna a la ley de la finitud, un bien que sólo consiste en *el mal invertido*, por eso mismo es necesario acompañarla hasta el final. Es preciso llevar hasta el final el desamparo para encontrar, en el extremo de nuestra ambición espectacular, un indicio de vuelta.

Hablamos, en suma, de desactivar la religión de la velocidad *dentro* de la religión del reposo. Que lo espectacular subsista como un juguete de lo pequeño, esa infancia que tutea a la muerte.

Bajo la religión de lo visible, la religión de lo espectral. Hablamos de deconstruir la trascendencia apolínea de los espacios diáfanos con una nueva relación con la ruina, un poco a la manera de lo que intenta cierta poética contemporánea que va de Aleksandr Sokurov a Nick Cave, de Bill Viola a Peter Handke.

No hay quizá nada que oponer a esta deriva espectacular de la arquitectura actual, ninguna “alternativa” que ofrecer a un nivel precisamente global. Tal vez solamente se trata de articular un “sí, pero” que permita acompañar esta fuerza mundial, esta deriva radiante de las cosas, con una zona de sombra, más fuerte y mundial aún que la anterior, que el pensamiento tiene hoy la tarea de duplicar. Y esto también para prevenir, para adelantarse a ese accidente potencial, ese peligro específico que acompaña fatalmente a cada nueva invención. Convertir nuestra maldición en la primera pared, la primera casa. Entre otros, Paul Virilio ha hablado de la urgencia de emprender, en medio del inevitable “colaboracionismo” de los intelectuales, una *dramaturgia* del presente que muestre la alteridad que generamos, la negatividad que acompaña a nuestro despegue. Tenemos dos manos, dos lados: al César lo que es del César, a Dios lo que es de Dios. Y hoy cualquier dios —el del milagro fuera de la ley, el del acontecimiento— ha de estar del lado de lo inconsciente, lo minoritario, aquello que es casi clandestino porque se pliega a la singularidad de la finitud. Tal vez no estamos lejos de ese “Sí y no” simultáneos del que hablaba Heidegger con respecto a la técnica.¹²

La doble apuesta, pues, es favorecer la tensión global de nuestros edificios y el cuidado extremo de lo minúsculo, la atención taoísta al registro del silencio, eso que hace a las otras culturas —la islámica, la eslava, la china— superiores a nuestro nihilismo de origen judeo-cristiano. Tenemos dos manos, dos hemisferios cerebrales, una tradición muy compleja, así que no existe el problema. Todo estriba en qué lado gobierna. En este punto creemos necesario invertir un emblema que se ha empleado en otros ámbitos: actuar globalmente para pensar localmente, fieles a la ley de la singularidad, al aquí y ahora de la existencia. Todo ello para que el tiempo del acontecimiento envuelva al tiempo espectacular de la cronología, para que la existencia envuelva al estruendo de la historia. En suma, se trata de que la vida común rodee los dictámenes de las nuevas elites. No nos parece poco, desde el punto de vista de la arquitectura y la política, mantener filosóficamente esta primacía ontológica de lo pequeño, aquello que vive en una relación afirmativa con la muerte y bebe en la finitud real.

¿Una estrategia apocalíptica integrada en los escenarios espectaculares? Sí, pero el mayor obstáculo para esto es que hoy no sea prácticamente visible el integrista global, postideológico,

12 M. HEIDEGGER, *Serenidad*, trad. de Y. Zimmermann, Serbal, Barcelona, 1988, p. 27.

de nuestra democracia sustantiva. Hace tiempo que funciona demasiado bien en Occidente un complot intelectual frente a eso real que siempre ocurre “por afuera”. Precisamente lo que llamamos alternancia, el juego de conservadores y progresistas, tiene la función perversa de que no sea visible nunca nuestra profunda unidad frente a lo “asocial” de la existencia. Estamos rodeados de un relevo de escándalo y normalización, de *Ello* y *Superyó*, de deconstrucción y restauración —el juego de izquierda y derecha, de Europa y EE.UU— que impide la distancia crítica en Occidente, aquello que permitiría comprender a las otras culturas que nos temen o nos odian. Esa alternancia incansable inyecta interpasividad en el individuo y permite “puentear” el *yó*, el eje inconsciente de la decisión autónoma.

Estamos muy lejos de esta dialéctica imperial que debe impedir que el hombre común decida y se limite a ser espectador de las manifestaciones de poder que la nueva elite elucubra en sus despachos de lujo. En este sentido, la arquitectura actual, por “compleja” que sea su presentación, debe caer bajo la crítica del más común de los sentidos. El sentido de la exterioridad, el de la simple existencia mortal, no deja de tener relación con una idea antropológica de la cultura que tiene la obligación de tomar en pie de igualdad muy diversas normativas culturales, incluso las ajenas a la nuestra. Todas ellas son estúpidamente “relativas” frente a un absoluto local que se fuga de cualquier solución histórica que pretenda apresarlos. La historia, incluida esta historia fractal de las formas imperiales, representa sólo el conjunto de condiciones negativas que permiten la aparición de algo nuevo, *algo* que jamás pertenecerá a la historia. En contra de lo que pensamos, la naturaleza no es lo contrario a la historia, otro determinismo simétrico que se nos contrapone, sino el trabajo incesante de la exterioridad, la corrosión interna que padece toda configuración histórica.

Es preciso tomar a la poesía como la primera arquitectura, la única ciencia posible del ser único. Y esto implica lo que podríamos llamar una estrategia de la debilidad: acompañar la deriva de los objetos actuales para inyectarles continuamente el virus de la grieta, la duda, la sombra, la limitación que es imprescindible para que el mundo vuelva a ser humano. Creo que Sokurov o Tiqqun expresan bien la fuerza de esa ciencia, una especie de existencialismo posnuclear —o posdigital— sin el cual no podemos, no debemos seguir. Desde su territorio hablamos y a ellos querríamos rendir un pequeño homenaje esta mañana. ¿Quién sería el “Sokurov” de la arquitectura actual? Ante todo es pertinente esta pregunta: ¿qué es una arquitectura que no nos prepara para la muerte? Quizá sea saludable, también por amor a la arquitectura, mantener una pregunta así en el aire.

Resucitar un nuevo romanticismo de lo inmóvil, la luminosa ambigüedad que tutea a la muerte, pero un romanticismo que mantenga el pacto con el diablo de este despliegue global que tan bien se encarna en la mole de los últimos edificios, esas cuatro torres que “rompen la niebla” en la antigua Ciudad Deportiva del Real Madrid. Conseguir que lo espectacular sea un juguete en manos de lo pequeño, si se quiere, que lo analógico envuelva al despliegue digital. Analógico de lo más atrasado, lo para siempre minoritario, la singularidad sin equivalencia. La alternativa es reinventar una tecnología para pararnos, un reconocimiento de la singularidad de lo extático que evite que lo que no circula se haga terrorista. Envolver la pulcritud, el aislamiento digital con la común soledad de lo analógico.

Hace tiempo que esta tarea ingente se definió de manera extremadamente sencilla: *Pensar en lo que hacemos*. Todo está bien con tal de que el pensamiento envuelva a la pragmática de lo técnico. Todo está bien con tal de que seamos capaces de pensar en lo que hacemos. Ahora bien, ¿pensamos, lo hacemos?



La actualidad del pensamiento decimonónico: música y Romanticismo

Daniel Martín Sáez

Daniel Martín Sáez es director de la revista digital *Sinfonía Virtual* <www.sinfoniavirtual.com>. Estudia Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid y quinto curso de clarinete en el Conservatorio Mariana Baches de Pilar de la Horadada.

Abordar la cuestión de la concepción romántica de la música es uno de los temas más cautivadores, difíciles y atractivos en los que cualquiera puede sumergirse. Hacerlo supone entrar en un mundo distinto que tenemos el riesgo de desvirtuar, y acaso explicarlo sea el mayor reproche que podría hacerse a quien intenta comprenderlo. En cualquier caso, no podemos dejar de hablar con actualidad de un tema que sigue albergando las posibilidades de la creación artística contemporánea, la teoría del arte o la filosofía, aunque a su vez se mantenga distante, visto con lejanía y cierta nostalgia por los ojos renovados de una razón de corte ilustrado que se nos impone sin remedio. Es precisamente este carácter el que hace que seamos a la vez románticos y poco románticos, ilusionados y desilusionados, enamorados y decepcionados y, desde entonces, capaces e incapaces de abordar la problemática musical. Fue el Romanticismo la edad de Caspar David Friedrich, aquel pintor que nos legó una visión eterna, que nos dio la vuelta en sus cuadros para que dejásemos de mirarnos a nosotros mismos con esa mirada narcisista, heredada de aquellos pésimos *enamorados* del siglo anterior; debíamos mirar atrás y ver la naturaleza. Se empezó a comprender lo que Burke y Kant habían intentado transmitir a sus lectores: la idea de lo sublime, del miedo y el abismo. “*Sapere aude*”: ése era el lema de la Ilustración, pero los románticos se rebelaron contra la exclusividad de esa pretensión a favor de una nueva: atrévete a sentir. Sólo cuando

uno sentía podía mirar sin vacilación a la naturaleza y sentirse como una hormiga ante ella, a la vez que contemplaba el mundo con los ojos ardientes del tigre, siempre bello por esa “terrible simetría” de la que hizo eco al mundo William Blake. En aquella situación, el romántico temblaba y a la vez sentía jovial el fluir de su sangre. Podríamos decir con Schiller que el hombre moderno fue entonces un hombre dividido: las ruinas, los paisajes sombríos, los desastres naturales y los naufragios fueron la atracción de los románticos; también el amor, el suicidio y la incapacidad de conocimiento. Surgió un amor nostálgico por lo medieval, el arte gótico y la lectura de Dante;¹ por temas místicos, esotéricos, prohibidos, inmorales. De este modo, la libertad fue para ellos lo que debía atravesar todas sus expectativas. El hombre romántico quiere ser libre, sentirse acorde con la naturaleza, en pura unión y armonía con lo que suponían la creación de Dios. En definitiva, buscaban la unión del hombre consigo mismo, con todo aquello que forma parte de él, sobre todo debido a la nombrada conciencia de escisión. Para superar ésta, el hombre romántico tiene que disparar con su ballesta a la manzana situada en la cabeza de lo que más quiere, a riesgo de fallar y perderlo todo. La situación de Guillermo Tell, cuando éste acierta con total seguridad en el centro de la manzana, es la metáfora del hombre romántico, de aquél que dice: “[Y]o no puedo variar; no he nacido para pastor, necesito correr constantemente tras fugitivo fin, y sólo me siento vivir cuando arriesgo diariamente la vida”.² La armonía

1 A Dante lo ha considerado Santayana, junto con Lucrecio y Goethe, un *poeta-filósofo*. En Dante, nos dice Santayana, no encontramos la parcialidad de Homero (de gusto clásico), sino que “pinta lo que odia con tanta franqueza como lo que ama, y es en todas las cosas completo y sincero”, y podríamos añadir nosotros que esto es lo romántico por excelencia (G. SANTAYANA, *Tres poetas filósofos*, trad. de J. Ferrater Mora, Losada, Buenos Aires, 1969, pp. 63-108).

2 F. SCHILLER, *Dramas 2: María Estuardo. La doncella de Orleans. Guillermo Tell*, trad. de M^a Josefa Lecluyse y A. Clemente, Iberia, Barcelona, 1984, pp. 263-264.

3 *Ibid.*, p. 79. Cuando Carlos Moor sentencia esta frase está pensando en suicidarse. Ya se ha dicho que el suicidio era uno de los temas más usuales de los románticos; *Los sufrimientos del joven Werther*, de Goethe, es un claro ejemplo de ello.

4 No así en los países católicos. En música, concretamente, las formas de componer debían ser las establecidas en el Concilio de Trento, siempre dirigidas a transmitir el mensaje religioso.

5 H.-D. THOREAU, *Desobediencia civil y otros escritos*, trad. de M^a Eugenia Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 2005, 'Una vida sin principios', p. 79.

6 Podría hablarse extensamente sobre la relación entre Spinoza y el siglo XIX, pero esto no sería sino el tema de otro ensayo. Bastará por ello con decir que Spinoza fue una de las lecturas de Goethe y Hegel, y que la búsqueda de ese sistema omnívoto e irrefutable, en el cual el hombre se siente en armonía con el todo, tiene su estricto nacimiento en Spinoza.

7 O. WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, Collector's Library, London, 2003; donde también se aconseja: "Live! Live the wonderful life that is in you!... Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing... A new Hedonism". "With your personality there is nothing you could not do. The world belongs to you for a season". "We never get back our youth". "We degenerate into hideous puppets".

8 VOLTAIRE, *Cándido*. Zaidy, Albor, Madrid, 2001, p. 36; donde Pangloss contesta a Cándido así: "Porque cuando el hombre fue colocado en el jardín del Edén, fue puesto *ut operetur eum* para trabajar. Prueba de que el hombre no ha nacido para el ocio".

9 En sus cuadernos de viaje, Delacroix apela al viaje como escape del aburrimiento.

10 Véase J. BURCKHARDT, *La cultura del renacimiento en Italia*, trad. de T. Blanco, F. Bouza y J. Barja, RBA, Barcelona, 2005.

11 Ésta es la razón de que Thoreau afirme: "Si tuviera que vender mis mañanas y mis tardes a la sociedad, como hace la mayoría,

se acentúa cuando el hijo de Tell reniega de tener que ponerse la venda en los ojos en el momento en que su padre dispara. Permanece impassible, con la total confianza que postulara Emerson, porque, en definitiva, el hombre romántico es alguien que debe ayudarse a sí mismo como individuo. De ahí que Shakespeare se convierta en un autor predilecto. *Hamlet* es el ejemplo sublime de la lucha interna y la eterna duda; la misma que hace a Friedrich situar a sus personajes de espaldas, para que miremos con él, porque sólo así dejaremos de pensar en lo que el pintor tiene delante de sí y veremos lo que había dentro de sí. Sólo de esta manera veremos lo que ve el hombre interiormente, y dejaremos de ver al hombre exterior. De nuevo Schiller se hace nuestro educador en *Los Bandidos*, cuando hace decir a Moor: "[Y]o mismo soy mi cielo y mi infierno".³

Las respuestas de los pensadores idealistas del siglo XIX ante esta conciencia de escisión —desde la estética de Schiller, la filosofía de la identidad de Schelling o el *autoconocimiento* del Espíritu Absoluto de Hegel— habrían de pasar inevitablemente por un profundo replanteamiento de la tercera antinomia kantiana. Incluso en la práctica ha de hacerse efectiva la libertad: la Revolución Francesa será el marco en el cual se apoyarán las ideas de los nuevos pensadores, y los países protestantes se convertirán en el lugar perfecto para el desarrollo de nuevas ideas.⁴ Hegel, Hölderlin y Schelling plantarán entonces un árbol en favor de la libertad, acaso sembrando los "frutos amargos"⁵ cultivados por el comercio de esos hombres "sin principios" a los que Thoreau habría de imponerse en América. "A vuestros hijos les serán traspasadas las cadenas que vosotros mismos arrastráis", afirma Guillermo en la ópera de Rossini. De ahí que los románticos, retomando ese amor a la vida de corte spinozista posteriormente alabado por Nietzsche, y lejos de la impassibilidad estoica que aún vemos en Spinoza,⁶ pretendiesen la *acción*: el hombre libre ya no disimula su entorno, quiere cambiarlo. De ahí la alabanza al hombre joven y a vivir el momento: "*Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth!*" —asegura Henry a Dorian Gray—. ⁷ También Gericault nos muestra, en *La balsa de la Medusa*, que son los jóvenes quienes se oponen a la dirección del viento. Se trata de una provocación que huye de la cautela senequiana; ya no se trata de atravesar el mar esquivando las corrientes adversas, sino de enfrentarse a ellas y superarlas. Precisamente el personaje de Fausto, renovado por Goethe, se decide por la acción ante el fracaso de la contemplación teórica, acaso dándole la razón a Voltaire en que debemos "cultivar nuestro jardín",⁸ lo cual no sólo significa obtener nuestro pequeño paraíso, sino además dejar a las épocas posteriores un mundo que podríamos denominar, en términos actuales, sostenible.

De ahí que los románticos pretendiesen la acción: el hombre libre ya no disimula su entorno, quiere cambiarlo

Es asombroso ver hasta qué punto la visión del mundo expuesta por Wilhelm von Humboldt y el nacimiento del nacionalismo son más herederos del viaje que de los movimientos estrictamente políticos de la época. El fruto de la Revolución Industrial nacida en Gran Bretaña dotaría a la sociedad de barcos donde alcanzar sus ilusiones. Algunos en busca de ese pretendido paraíso del que hablábamos, que esperaban encontrar más allá de la frialdad y la "tranquila desesperación" (así en *Walden*) de Occidente; otros, en busca de aquellas formas de dominación imperialistas de las que Edward Said nos ha concienciado. Si bien la imagen de Oriente estaba totalmente desvirtuada al principio, y quizá por ello con más razón, los artistas buscaron en el viaje aquello que anhelaban, estimándolo como un posible escape a aquellos personajes tan temidos por románticos como Delacroix:⁹ el tedio, la mecanización, el trabajo. La propia vida y el mundo son vistos como un viaje. Se trata de una visión que será alimentada por la lectura quijotesca, de aquel hidalgo que es símbolo de sueño y sentimiento, del que es capaz de ver más allá de lo aparente y amarlo bajo su idealizada forma. Aunque la luz de Newton objetara lo contrario, el mundo había de verse orgánicamente. Schiller es de nuevo un gran ejemplo contra esa decepción moderna ante la imagen científica contemporánea. Aunque no se niega a reconocer que es así, añora ver al sol como aquél que conduce su carro dorado hasta desaparecer en la inmensidad del océano. De ahí la vuelta a Homero, a la *Iliada* y la *Odisea* preconizada por Winckelmann, al Renacimiento relatado por Burckhardt¹⁰ o al Medievalismo amado en Londres por los prerrafaelitas. Los románticos quieren a Helios como compañero de viaje, poder escabullirse de la imperiosa necesidad, y por eso deben reconciliarse con el mundo que ahora yace bajo esa imagen científicista tan añorada por los positivistas. Han de reconciliarse con aquello que ya no parece formar parte de ellos, y encuentran una maestra en la naturaleza; de ahí el elogio al paseo, a la unión con los hombres, a la vida en soledad o a la contemplación de la belleza. No obstante, la sociedad en la que viven parece impedir la reconciliación; de ahí el aburrimiento.¹¹

Sin embargo, el viaje no es el único modo de escape a un lugar mejor. Basta para ello con recordar el "penetrante bálsamo" que encuentra el "poeta abrumado" en la embriaguez del vino

y los versos: “¡Es la hora de embriagarse! Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo, ¡embriagaos sin cesar! De vino, de poesía o de virtud, lo que preferáis”; o lo que supone para la miseria del artista la ayuda del diablo, al que se reconoce como cómplice, confidente o padre adoptivo de aquellos que Dios, “en su cólera”, destierra del paraíso (todo ello en Baudelaire). Del mismo modo, el olvidarse del aburrimiento no es la única razón que invita a la acción, sino que la propia búsqueda de nuevas identidades se presta como necesaria para el sujeto vivo. Es precisamente a esto a lo que apunta el pianista Daniel Barenboim, en sus conversaciones con Edward Said, cuando sentencia que “tener múltiples identidades” o “la sensación de pertenecer a diferentes culturas sólo puede ser enriquecedora”.¹² Y es esa sensación de abarcarlo todo lo que llama la atención del romántico. Es algo que podríamos denominar la unión con lo otro, a lo cual subyace la posibilidad de conocerse a sí mismo; casi como aquella sensación que experimentan los músicos, con personalidades y gustos tan dispares, al unirse en la orquesta y dejar de ser identidades concretas para ser violinistas o clarinetistas. De algún modo la cuestión está en dejar de ser occidentales para llegar a ser hombres, compartir el atril e interpretar las partituras del otro. Esto lleva al romántico a reconocer personalidades únicas: Jean Valjean, de *Los Miserables*, es un claro ejemplo de ello, y debemos tener en cuenta que la defensa de los oprimidos o la oposición a la *peine de mort* están presentes en la obra de Victor Hugo, quien sabía que comedia y tragedia debían mantenerse unidas —como en la vida— en el teatro. En definitiva, se trata de una perspectiva holista que está recorriendo interés en el ámbito de los Estudios Culturales: ¿hasta qué punto debemos dejar de lado nuestra propia identidad para imbuirnos en la del otro, esto es, “proyectar el ser hacia afuera”, como afirma Said bajo el ejemplo de Goethe y su concepción artística, y dejar de lado “nuestra propia identidad a fin de explicar al otro”?¹³ Es muy interesante abordar este problema al modo de Edward Said y Daniel Barenboim en sus experimentos en los talleres de Weimar. ¿Es necesario ser francés para interpretar como un francés y ser ario para entender mejor a Beethoven, o más bien creer que tal determinación es “falta de tolerancia cultural”? A esto apunta la *West-East Divan Orchestra* que

En sus conversaciones con Edward Said, Daniel Barenboim sentencia que “tener múltiples identidades” o “la sensación de pertenecer a diferentes culturas sólo puede ser enriquecedora”

todavía dirige el músico argentino y en la que árabes e israelíes siguen encontrando un momento de unión. Conocer no es sólo dominar o defender, sino aceptar, tolerar; de ahí la necesidad actual de *escuchar* al prójimo sin menoscabar la diversidad. Ideas heredadas que podrían subsumirse dentro de las pretensiones de transformación del mundo decimonónicas mediante la acción del hombre, como la optimista creencia de un supuesto objetivo teleológico en la historia.

Ésta tiene importancia porque la hacen los hombres. Un contrarrevolucionario católico como Joseph de Maistre nos diría que los románticos deificaron la historia, queriendo poner al hombre en lugar de Dios. En este sentido, el Espíritu Subjetivo hegeliano es, pese a lo que pueda parecer, imprescindible para la realización de la libertad y el autoconocimiento de lo absoluto. Del mismo modo, la moderna filosofía de la historia nos da otra clave para la comprensión del Romanticismo cuando Kant, en su postulación sobre el curso de la Humanidad hacia la paz perpetua y la federación de Estados libres,¹⁴ subraya el papel imprescindible de la guerra. A pesar del deseo de superación de ésta, la condición humana es entendida como insociable sociabilidad, y el romántico debe aceptar su inquebrantable condición natural en esta vida a expensas de lo que vaya a suceder después. La historia es entonces *magistra vitae*, pero también continua novedad, como indican las revoluciones. El presente tiene importancia por primera vez como algo novedoso y único. Sólo en ese momento la historiografía se une a las ciencias para esclarecer la idea de progreso —justamente despreciada después de la Segunda Guerra Mundial—, y la propia ciencia, en su quehacer sintético, se conserva íntimamente unida al Romanticismo. Las expediciones científicas sirven para conocer los distintos pueblos y geografías: el insigne Alexander von Humboldt visitaría regiones de cuatro continentes, aportando un ingente bagaje a campos como la geografía, la antropología, la botánica, la zoología, la etnografía o la climatología. Todo ello alimentará la idea de nación y el llamado por Herder y Fichte “espíritu del pueblo” (con sus formas radicalmente distintas de entender la nación, pero definiéndola ambos con el mismo ímpetu), que servirá de motor a los románticos para acentuar las diferencias y sentirse atraídos por la simple alteridad de los distintos pueblos, por su historia, sus costumbres, su literatura. Los indígenas latinoamericanos buscan entonces su propia identidad, los sionistas su pueblo; la zarzuela alcanza su cenit en Madrid; los vascos redescubren a Crisóstomo de Arriaga; Mendelssohn a Bach en Alemania; Giacomo Meyerbeer aprovecha el tema histórico en la *Grand Opéra* francesa llegando a ser uno de los autores más reconocidos de su época, como lo son

estoy seguro de que no me quedaría nada por lo que vivir” (H.-D. THOREAU, *Desobediencia civil y otros escritos*, p. 57), situándose contra esas personas que “no hacen nada” (*Ibid.*, p. 93) por acabar con las leyes injustas y que, por desgracia, no están “a la altura de las circunstancias” (*Ibid.*, p. 130). Véase su apología de John Brown.

12 D. BARENBOIM/E. SAID, *Paralelismos y paradojas. Reflexiones sobre la música y sociedad*, trad. de J.-J. Pérez Rodríguez, Debate, Barcelona, 2002, p. 24.

13 *Ibid.*, p. 29.

14 I. KANT, *Hacia la paz perpetua*, trad. de J. Muñoz, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

La música, joven y pura, ya no es sierva de nadie, se ha rebelado y ha ganado la batalla. ¿Dónde surge la música puramente instrumental sino en el Romanticismo?

Smetana y Dvořák en Bohemia; Mijaíl Glinka, Tchaikovsky y Los Cinco, en Rusia; Ferenc Erkel en Hungría o Edvard Grieg en Noruega; y los distintos Estados europeos encuentran la legitimidad de sus acciones —al modo maquiavélico— en sí mismos, como individuos morales aislados. El progreso se convierte así en un hecho nacional y el amor al mundo se hace implícito en las interacciones del viaje.

Por otra parte, no debemos olvidar que aquél que hace posible el progreso es solamente uno: el genio. Él es originalidad frente a tradición, individual frente a la masa. Es *Sturm und Drang*, héroe prometeico, hombre capaz de robar el fuego divino y traer luz al mundo. ¿Cómo no ha de aburrirse un hombre así en Occidente? El artista pasa a ser una suerte de “poeta maldito”, al estilo de Baudelaire: individual e incomprendido, “exiliado en el suelo, en medio de abucheos”, como el albatros capturado por el marinero, y a quien “caminar no le dejan sus alas de gigante”.¹⁵ Sin embargo, la continua animadversión que encuentra en la sociedad queda contrarrestada con su amor al arte; *l'art pour l'art* es precisamente la divisa alimentada por Baudelaire, cuyo profundo amor por lo artístico verá en Alemania, de la mano de Schlegel, la primordial necesidad de unir poesía y filosofía, dando más razones al romántico para ser consecuente con una existencia estética, acaso al modo que postulara Kierkegaard. Ya no se defiende la distinción platónica entre poesía y filosofía —siempre en detrimento de la primera—, sino que, más bien, se afirma la validez de la poesía, y se estima, con Hölderlin, que “el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa”,¹⁶ justo después de que Kant diera por sentada de modo taxativo, en su *Crítica del Juicio*, la autonomía de la estética.

El siglo XIX es un siglo estético. Los románticos son entonces amantes de la belleza, que se extiende a los lugares más recónditos. Las figuras del *flâneur* y el *dandy*, que se convierten en un simple elemento más de los cuadros impresionistas, conviven en pleno apogeo de la ciudad. El primero pasea por ella sin rumbo, reflejándose en los escaparates parisinos y rodeado de miradas que acechan su figura desde los balcones. El otro se cree símbolo de elegancia y elocuencia. Son personajes poéticos que conviven con lo pasajero. La vida del *flâneur* es un camino que ha de tomarse a tientas: entre calles oscuras y burde-

les; admirando el color de la ciudad bajo la luz amarillenta de las farolas; rodeado de sombras fantasmagóricas perdidas entre la multitud, con la que contacta momentáneamente en el choque accidental; formando su ser entre vagabundos y bohemios. Por otra parte, la discusión centrada en el arte, sobre cuál de todas sus manifestaciones era la más elevada, la que mejor expresaba los sentimientos del alma del artista, y el intento de definir la belleza, lo sublime o lo pintoresco, daría que pensar a los estetas durante el próximo siglo. Si hacemos un recorrido por las distintas artes, es en el ámbito de la música donde aparecen las polémicas más interesantes, y podríamos afirmar que es en el siglo del Romanticismo cuando se escriben los textos más bellos sobre el arte musical. Por supuesto, la discusión irá mucho más allá de las polémicas mantenidas un siglo antes por D'Alambert y Rameau sobre la base de la música en la matemática o la inclusión de nuevos acordes. La *Querelle des Bouffons*, de la que Rousseau formó parte, es superficial comparada con lo que los románticos pretenden. La música es el arte que carece de límites, que no atiende a las naturalezas imitativas ni a los límites de la palabra, que se manifiesta bajo la más abstracta forma y la menos condicionada de todas las artes. La oscuridad del secreto musical era algo maravilloso y no se sentía ante ella sino algo divino. Era invisible y falta de semántica: un poema siempre es un poema, pero la música ni siquiera está en la partitura. ¿Acaso se trataba de sentimiento en estado puro, un arte límpido cuyo nombre había sido mancillado hasta entonces por las garras de la historia, pero que resurgía entonces bajo una nueva visión?

Desde su subordinación a la poesía en Grecia hasta la música acuática de Händel, compuesta para un séptico rey que disfrutó de su navegación por el río Támesis, nunca el arte musical había crecido de forma tan autosuficiente como lo hará en el Romanticismo, empezando por Beethoven, quien llevará a cabo la tarea de tomar el timón del barco y cambiar su rumbo. Con él, un soberano viejo se ha ahogado para siempre. La música, joven y pura, ya no es sierva de nadie, se ha rebelado y ha ganado la batalla. ¿Dónde surge la música puramente instrumental sino en el Romanticismo, bajo la estructura perenne de la forma sonata?¹⁷ ¿Ha desaparecido para nosotros aquella intención expresiva —no la única, por supuesto— en que la música adquiere su grandeza en una actitud puramente estética? Ésta es la razón por la que Schopenhauer vio en la ópera una forma de degradación musical, una “grosera inversión” del verdadero papel de la música. Con la música instrumental no sólo se da independencia a la música, sino que se hace de ella la única capaz de expresar *per se* y de la forma más pura cualquier sentimiento. A

15 CH. BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, trad. de L. Martínez de Merlo, Catedra, Madrid, 2008, p. 91.

16 Para más ejemplos de la exaltación de la imaginación poética, véase el poema ‘A los alemanes’ de Hölderlin: “No os burléis del niño, cuando con látigo y espuela / sobre el caballo de madera valiente y grande se cree. / Pues vosotros, alemanes, también vosotros sois / pobres en acciones y llenos de pensamientos...” (J.-L. REINA PALAZÓN, *Antología esencial de la poesía alemana*, Austral, Madrid, 2004).

17 Podríamos preguntarnos, por otra parte, desde qué momento la autosuficiencia de la música se hizo posible en el Romanticismo. En *Paralelismos y paradojas*, Edward Said propende a dotar de tal significado a la música de Brahms, y deja de lado la producción de Beethoven o Haydn cuando dice que la obra de éste “tiene mucho menos que ver con un auditorio o una institución como la Iglesia y mucho más con la experiencia interior de la música”. Nos quedamos, sin ánimo de desacreditar otras opiniones, con la respuesta de Barenboim, quien piensa que en Mozart y Beethoven hay “aristocracia” —como objeto Said—, pero también autosuficiencia.

esto apunta precisamente la desaparición del adagio horaciano, *ut pictura poesis*, especialmente por parte de Lessing. Una desaparición provocada por el amor hacia lo no visible, lo inconsciente, lo inefable, los sueños, la expresividad subjetiva. Uno no tiene más que mirar la *Pesadilla* de Henry Fuseli, la obra de Francisco de Goya o los cuadros de William Turner. El propio Freud y el psicoanálisis son herederos del Romanticismo. Y es esta visión, que se hacía especialmente compatible con la música, la que hizo a Schopenhauer identificar a ésta con la voluntad misma en *El mundo como voluntad y representación*. Mientras que las demás artes constituían una mera objetivación de la voluntad, la música es la única que se identifica con la voluntad misma: la música es filosofía inconsciente, una expresión cuya traducción constituiría la más alta sabiduría. Una creación pictórica podría expresar un determinado sentimiento de dolor, mostrado en una imagen determinada. Sin embargo, la música estaba exenta de esa imagen, y por eso se decía de ella ser la expresión de los sentimientos *en abstracto*. Esto es, no expresaba este o aquel sentimiento concreto, sino la esencia misma del sentimiento. De ahí que no nos extrañe leer en Schopenhauer aseveraciones como la siguiente:

Como la música no presenta, al igual que todas las otras artes, las ideas o niveles de objetivación de la voluntad, sino que presenta inmediatamente la voluntad misma, esto explica que incida inmediatamente sobre la voluntad, esto es, sobre los sentimientos, pasiones y afectos de quien la escucha, de suerte que los intensifica o transforma súbitamente.¹⁸

La música, por tanto, es superior a cualquier otro arte. Este mensaje se ve rigurosamente corroborado por el pensamiento romántico. La arquitectura quiere ser música congelada como la poesía desatarse de las limitaciones del lenguaje, del que todo romántico siente la pesada carga: se trata de una aspiración hacia la perfección, todo arte quiere tener su condición musical, y esto no significa sino tener su parte de incondicionada. El nuevo adagio reza así: *ut musica poesis*. Cada manifestación del arte intenta tener, como la música, su propio lenguaje: un lenguaje que se mira a sí mismo y se sabe autosuficiente.

No deberíamos olvidar la ingente producción que entonces se llevaría a cabo musicalmente, entre otras cosas mediante la asimilación de la citada forma de sonata —cuya base había asentado el genial Haydn—, la sinfonía y el cuarteto. El término *sonata* se opone al de *cantata*: el interés no radica en lo que se dice sino en la estructura de lo que se escucha, hecho sin el cual quedaría desprotegido el absolutismo de la música de Brahms.

*El nuevo adagio reza así:
ut musica poesis. Cada
manifestación del arte intenta
tener, como la música, su propio
lenguaje: un lenguaje que se mira
a sí mismo y se sabe autosuficiente*

Otra clave la encontramos en la exposición de temas en perpetua y apasionante lucha dialéctica, cuyo culmen llegaría en manos de Beethoven. Ambos hechos, unidos a la pretensión expresiva del compositor, suponen una impetuosa labor en aras de lograr reflejar los sentimientos más íntimos del artista: Haydn compuso ciento seis sinfonías, Beethoven sólo nueve, pero en la composición de cada una de ellas había un esfuerzo consciente por trascender la propia personalidad. Que la creación de conciertos públicos fuera en progreso en el citado siglo, dando nacimiento a una estricta crítica musical, así como el hecho de que los compositores empezasen a escribir para la posteridad o el aumento progresivo de la venta de instrumentos, son sólo algunos ejemplos de cómo la música caminaba hacia la liberación. Es cierto que hacía tiempo que el gusto musical no se centraba en aquella literalidad con que se hacía accesible el mensaje religioso en la Edad Media y el Renacimiento. Desde Monteverdi y su *Orfeo, favola in musica*, el texto representa mucho más que eso, y musicalmente se encuentra excesivo el tecnicismo de polifonías como la flamenca (*musica reservata*). A grandes rasgos, comienza entonces la emancipación de la expresividad. Sin embargo, la liberación barroca que culmina con Johann Sebastian Bach, y cuyo auge es sustituido por el equilibrio del Clasicismo, sólo alcanza su verdadera condición revolucionaria en la expresividad romántica. En su relación con otras artes, encontramos la muestra fehaciente en la ópera, sublimación del drama con la cual nuestra condición de espectadores, y por tanto nuestra condición de filósofos, se encuentra salvaguardada. El diecinueve representa la comunión de las artes, el siglo de oro de la ópera. El recitativo decrece ante el aria. Bellini, Rossini y Donizetti, junto al inigualable Verdi, en Italia; Glinka y Tchaikovsky en Rusia; Bizet y Gounod en Francia; o Meyerbeer, Offenbach, Maria von Weber y Wagner en Alemania, buscarían el continuo fluir de la música con argumentos inequívocamente románticos (también presentes en la escena del ballet ruso y francés), legándonos una de las más bellas creaciones humanas en el campo de las artes. Pero ésta es sólo una cara de la moneda romántica. En la otra se sitúa el maravilloso y progresivo refuerzo de la música instrumental, fruto de la pretensión de independencia de la música. La composición quiere valer por sí misma. Por ello, la dotación

18 A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, trad. de R. Rodríguez Aramayo, Círculo de Lectores, Madrid, 2003, volumen II, 'Metafísica de la música', pp. 431-441. No es necesario subrayar el grado de especulación del conjunto de la obra de Schopenhauer, donde se llega a identificar a cada una de las voces armónicas con los "reinos de los seres". No obstante, es un buen ejemplo del auge que alcanzaría el hecho musical en el siglo XIX como consecuencia del imaginario romántico.

de una estructura cuya inteligibilidad sea dada de forma intrínseca será un objetivo imprescindible. De este modo entró en auge la música instrumental pura, predominando por primera vez el valor de la composición como tal. Creo que no hace falta decir hasta qué punto esto facilitó la aparición del atonalismo en la Segunda Escuela de Viena en manos de Schoenberg, o la inigualable música de autores como Saint-Saëns, Debussy, Messiaen y Ravel en Francia.

Como paradigma del Romanticismo podríamos escoger aquel instrumento musical ante el que todo romántico quedaría admirado, el *piano*, que a estas alturas había evolucionado considerablemente y no sólo técnicamente, sino también a nivel interpretativo. Sus cualidades hacían posible esa expresividad que todo romántico desea hacer brotar de sí como arrancada de lo más profundo de su ser. La espontaneidad romántica facilitada por el piano —acaso signo de una rebeldía al estilo de Lord Byron— puede verse anticipada en Mozart o en los cuadros rococó de Fragonard, pero será en el Romanticismo cuando se desarrolle por completo. El intimismo vienés de Schubert es un claro ejemplo de ello. Ahora los sentimientos quedan mucho mejor plasmados que con el casi mecánico clavicémbalo, de ahí que pronto el piano se convierta en el instrumento más apreciado por los compositores. El Romanticismo se ayudará de él para resistir a las formas conseguidas por sus predecesores, que supondrían un límite al nuevo ímpetu expresivo. Se da así la lucha entre la sensibilidad del compositor y la herencia de la tradición. La disonancia sin resolver, los acordes prohibidos, la asidua modulación, la melodía infinita, los ritmos personales, adornos, puntillos, tresillos, dosillos, acentos, la sensación de movimiento continuo, el contraste de variados matices sumidos bajo una densa textura, cadencias eludidas, o la preeminencia melódica, se convertirán en factores imprescindibles para plasmar la voluntad subjetiva, y no se admitirá un solo compás que no haya surgido de la más profunda inspiración. Es sintomático de ello el progresivo aumento de matices entre el Clasicismo y el Romanticismo.

Dejando de lado un examen pormenorizado de los distintos autores, lo cual constituiría el tema de otro ensayo, es necesario hacer mención a algunos de ellos. Incuestionable resulta la figura del polaco Frédéric Chopin, al que se conociera como el poeta del piano, y en quien la individualidad romántica queda plasmada de forma magnífica tanto en el piano como en su propia vida, a la sazón tan melancólica y atractiva como el alma de un *poeta incomprendido*. Goethe pensaba que, frente al saludable Clasicismo, lo romántico adquiere un cariz enfermizo. Pues bien, no hay concepto más justo para definir la compleja perfección estilísti-

ca de Chopin, en quien todo elemento patológico —en sentido goethiano— resulta inconfundible. Incluso en sus mazurcas y polonesas, donde hace gala de su patriotismo en una época difícil para Polonia, la composición nos presenta la nostalgia de aquello que nunca puede abrazarse del todo. Angustiado y pesimista, al mismo tiempo se siente parte del mundo y excluido de él. Todo lo contrario podría encontrarse en el mencionado Schubert, en quien la jovialidad y sencillez nos recuerdan a las jocosas composiciones mozartianas. Sin embargo, sus composiciones están hechas con aquella espontaneidad romántica de la que el salzburgués se convierte en simple anticipador. Las “schubertiadas” son composiciones íntimas y profundas donde todo se convierte en un placer por sí mismo: son creaciones que esperan ser escuchadas por amigos y artistas, a los que Schubert quiere alegrar y divertir. No espera cubrir con ellas los gastos de una vida al límite como la de Mozart, ni mucho menos agradar a la realeza en suntuosos y decorados salones. Abusa del adorno, la repetición y el fragmento aparentemente improvisado, que hacen de lo escuchado algo tan familiar como el público para quien se compone. Por ello no es extraño que se entregara al *Lieder*, cuya brevedad y contenidos populares permitían alejarse de los formalismos de la estructura, acercándose más a aquello que se consideraba intrínseco, propio. Y es que, si bien el mayor ejemplo de nacionalismo lo encontramos en Weber, será en los *Lieder* donde se pondrá voz a los poemas de la Alemania a ellos coetánea. Este hecho, junto con la valoración inequívoca de la individualidad tímbrica del instrumento, no deben poner en entredicho la importancia de la composición, que precisamente se vale de ella para alcanzar su plenitud. Que un clarinete pueda expresar algo de lo que un violín sería incapaz, sólo demuestra que entran en acción las personalidades, los sentimientos subjetivos que pertenecen con exclusividad al sujeto que los siente. La música de cámara obtendrá más que nunca su verdadera razón de ser, como podemos ver en las composiciones para clarinete del insigne Carl Maria von Weber, de obligada audición. Por otra parte, también el virtuoso Franz Liszt dedicó algunas de sus mejores obras al piano. Su intento por hacer de la música un lenguaje poético, y su facilidad para plasmar imágenes en la composición, sirvió de ayuda a la hora de adaptar aquellas formas a las que todo romántico debió enfrentarse. Sin olvidar al maravilloso Felix Mendelssohn, aquel joven romántico a quien tanto impresionaría su encuentro con Goethe y al que éste llamaría “mi pequeño David, que me deleita con su música cuando estoy hastiado del mundo”. Por otra parte, en la línea de Liszt, no es menos interesante la pretensión wagneriana de la “síntesis de todas las artes” (*Gesamtkunstwerk*) que tanto

apasionara a Nietzsche, o la música *programática* del que fuera amigo de Victor Hugo, Hector Berlioz. Este último, genio inigualable del arte orquestal, es capaz de convertir la música en algo maravilloso y desconocido gracias a su diversidad de ritmos y su incalculable imaginación tímbrica. En sus trabajos orquestales, encontramos pequeños grupos de instrumentos con personalidad propia, como si cada uno de ellos hiciera las veces de microcosmos, el cual, aunque es parte constitutiva del macrocosmos, resulta no ser un simple espejo de éste a pequeña escala, sino algo único y revelador. En cuanto a Wagner, si bien es cierto que ocupó su vida en dicha síntesis —imagen perfecta de la pretensión de unión con el todo, a imagen de la tragedia griega—, la revolución acaecida con su innovador cromatismo es lo que mejor resalta su aportación a la música: con él parece haber desaparecido todo signo de Clasicismo, e incluso la tonalidad queda distorsionada junto con los distintos timbres.

Por otra parte, el enfrentamiento del que tanto se ha hablado, y que había de hacerse entre los partidarios de la música *programática* y la música de corte *autorreferencial* o *absoluta*, sólo debería poner en evidencia la inmanente necesidad de abrir nuevos horizontes, y en modo alguno una contradicción. Por un lado, al tratar al lenguaje musical como poético, podían representarse temas o situaciones cuya elección ya no dependía de la tradición, aportando aquello de lo que la poesía carecía y la música nunca había podido expresar por sí misma. Por otro lado, la necesidad de sentirse un arte independiente y capaz de expresarse como tal, hacía que la música mirara con malos ojos aquella pretensión anterior, con la que habría de perder su individualidad en la subordinación a la referencia del objeto externo. Al fin y al cabo, un conflicto más del Romanticismo que, de algún modo, quedaría reflejado en la lucha o incompatibilidad de Florestano y Eusebio, personajes creados por Schumann y que nos muestran a la perfección la lucha interna entre dos polos opuestos. Aquí, la desesperación ante el conflicto sólo es apaciguada momentáneamente, gracias a los tímidos atisbos de una reconciliación imposible que el compositor presenta en sus partituras, con el único fruto de sentirse aún más alejado de ella en la realidad. Se trata de la polaridad graciatesca que nos invita al desciframiento del mundo, de la contradicción inmanente que todo hombre y el propio universo alberga en sí: “Este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos”.¹⁹ Schiller, como hemos visto, era consciente de ello y pensaba que su época era aún más peculiar en ese aspecto. No en vano, y más allá de aquella determinación simplista donde el romántico aparece como opuesto al ilustrado, Schiller apunta a la superación de la Ilustración como

La creación que se llevó a cabo en el Romanticismo fue de tal envergadura que nos hace poder afirmar que ésta constituye el grueso del repertorio de la música clásica de nuestros días

proyecto deseable, pero precisamente fallido por haber olvidado dotar al hombre de una educación estética en la que éste, mediante la armonía de sus facultades, superaría de forma efectiva su minoría de edad. Recordemos que la genialidad en la que todos estos compositores quedan envueltos, su individualismo y dotes para la expresividad y su rechazo de las estructuras clásicas, habían tenido un gran maestro cuyo nombre habría de servir como promesa del progreso de la música heredera: el citado Ludwig van Beethoven, en quien la mayoría reconocía a su maestro y cuyas cualidades compositivas fueron explotadas de un modo nunca visto hasta entonces en la historia de la música. Con él comenzó un serio camino hacia la integración sonora de los enigmas inherentes al ser humano, dando lugar a diversas ramificaciones aún latentes en el siglo XX (no en vano se ha situado el fin de la música romántica en 1911, con la muerte del insigne Gustav Mahler, o en 1914, con el fin de la *Belle Époque*, sin poner término a las influencias).

De este modo, el insigne valedor del pensamiento abstracto habría quedado convertido en un tesoro de difícil acceso. Al menos en nuestro país la complejidad y riqueza de la música ha significado un aumento proporcional de nuestro alejamiento de ella. La Generación del 51 es uno de los pocos ejemplos que cuestiona tal deficiencia. El lector conoce bien las terribles consecuencias, cuya solución —o al menos una de las soluciones— radicaría, sin duda, en volver a los románticos. Quizá ellos puedan enseñarnos lo que hemos olvidado, o aquello que por tantas razones nunca hemos aprendido. Pero esta vez sólo quería preguntar hasta qué punto es posible conocer el ideario decimonónico sin tener en cuenta la música, y cómo su influencia pudo haber afectado al desarrollo artístico y filosófico del que todavía participamos. La creación que se llevó a cabo entonces fue de tal envergadura —fiel reflejo de la importancia de la música en tal siglo— que nos hace poder afirmar que ésta *constituye básicamente el grueso del repertorio de la música clásica en nuestros días*,²⁰ sin extrañarnos, por tanto, que toda valoración sobre ella esté más que justificada y nuestra identificación con ella nos valga para preguntarnos hasta qué punto somos todavía, e irremediamente, románticos.

19 B. GRACIAN, *El Crítico*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 26.

20 D. BARENBOIM/E. SAID, *Paralelismos y paradojas*, p. 145.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- M. ARMIÑO, *Antología esencial de la poesía francesa*, Austral, Madrid, 2006.
- I. BERLIN, *Las raíces del Romanticismo*, trad. de S. Marí, Santillana, Madrid, 2000.
- M. DE RIQUER/J.-M^a VALVERDE, *Historia de la Literatura Universal (II)*, RBA, Madrid, 2005.
- G.-E. LESSING, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, trad. de E. Palau, Orbis, Barcelona, 1985.
- J.-J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia del arte*, Gredos, Madrid, 2002.
- M. MILA, *Breve historia de la música*, trad. de M. Valls Gorina, Península, Barcelona, 2002.
- C. ROSEN, *Formas de sonata*, trad. de L. Romano, Labor, Barcelona, 1994.
- G. SANTAYANA, *Tres poetas filósofos*, trad. de José Ferrater Mora, Losada, Buenos Aires, 1969.
- F. W. SCHELLING, *La relación del arte con la naturaleza*, trad. de A. Castaño Piñán, Sarpe, Madrid, 1985.
- F. SCHILLER, *Escritos sobre estética*, trad. de J.-M. Navarro Cordón, Tecnos, Madrid, 1990.
- R. PARKER, *Historia ilustrada de la ópera*, trad. de J.-C. Guix, Paidós, Barcelona, 2004.
- E. TRÍAS, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2007.
- J. J. WINCKELMANN, *Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la pintura de los antiguos (selección), con un estudio crítico por Goethe*, trad. de M. Tamayo Benito, Orbis, Barcelona, 1985.

El espacio de lo libre en Deleuze y Derrida

Julio Díaz Galán

Julio Díaz Galán es profesor de Ética de la Comunicación y de la Salud en el Departamento de Periodismo y Humanidades de la Universidad Europea de Madrid.

En este sentido, la piedra es libre
J.-L. NANCY, *La experiencia de la libertad*

Tras la muerte de Gilles Deleuze, Derrida escribía para *Libération* una pequeña esquela que llevaba por título ‘Il me faudra errer tout seul’. Tras años de relativo silencio respecto del trabajo deleuziano, declaraba una seria y cumplida adhesión al pensamiento del devenir. “Deleuze —sostenía Derrida en dicho texto— sigue siendo sin duda, a pesar de tantas diferencias, aquél de mi ‘generación’ del que siempre me sentí más cercano”,¹ por lo que, a partir de ese momento, *il me faudra errer tout seul*. Las traducciones al español de esa necrológica no fueron muy acertadas, al menos las del encabezamiento. La primera, si acaso la más desafortunada y publicada en *La Esfera* a los pocos días del suicidio, despojaba al transpirenaico verbo *errer* de su sentido más filosófico, traducéndolo como mero “equivocarse”, semejante al *se tromper* francés. “Tendré que equivocarme solo”, escribía J.-M. Vidal, incurriendo en un craso error. Los lectores de habla hispana no terminaban de comprender al hojear el suplemento cultural de *El Mundo*. ¿Acaso Derrida aceptaba haberse confundido a lo largo de su carrera filosófica, dando la razón así a tantos críticos de la deconstrucción? ¿Y por qué meter en el mismo saco a Deleuze?

La segunda versión, aparecida años después, no daba tampoco del todo en la diana, aunque se acercaba algo más que la anterior: “Tendré que errar solo”, escribía Manuel Arranz.² Pero al usar el infinitivo “errar”, este otro traductor introducía en el texto el sentido principal que posee ese

verbo castellano: el de “equivocarse” y “fallar”, acepciones que el *errer* francés ya no posee. Aunque algunos filósofos como Serres o Foucault (e incluso Derrida) han jugado a veces con el sentido caduco de *errer*, cualquier hablante actual de la lengua francesa entendería la expresión del epitafio derridiano únicamente como un marchar sin dirección precisa. Y es que, tal vez, lo más adecuado hubiera sido echar mano del verbo “vagar”, mucho más próximo al significado actual del verbo francés *errer*, cuyo sentido es el de deambular libremente sin dirección impuesta: una especie de autonomía sin *autos* y quizá también sin *nomos*. Ahora bien, ¿por qué *errer* tiene un sentido filosófico que Derrida privilegia en su lectura? Si hacemos caso del epitafio, daremos por verdadero que Derrida y Deleuze no hicieron otra cosa durante su vida filosófica que *errer*, que necesariamente, y debido a su valor filosófico, tendrá que significar algo más que un mero ir de aquí para allá, y en modo alguno el mero error. Si por alguna razón dicho verbo tuviese algo que ver con aquello que los modernos llamaban libertad, o con lo *libre*, y si el texto hubiese caído en manos de alguno de esos derridianos, siempre tan proclives ellos a los juegos excesivos de palabras,³ seguramente habrían inventado para la ocasión el verbo “liberrar”, dando lugar a una traducción insólita, pero mucho más oportuna para el caso.

Al igual que no se debe dudar de lo que dice un borracho, tampoco deberíamos poner en tela de

1 Posteriormente recogido en J. DERRIDA, ‘Il me faudra errer tout seul’, en *Chaque fois unique, la fin du monde*, Gallilée, Paris, 2004, p. 236.

2 J. DERRIDA, ‘Tendré que errar solo’, en *Cada vez única, el fin del mundo*, trad. de M. Arranz, Pretextos, Valencia, 2005.

3 Es preciso, de todas formas, no abusar de los juegos de palabras, pues, como dijo Martin Amis, son la modalidad más baja del ingenio.

juicio lo expresado en un funeral por una persona sobria. La verdad del borrachín es como su vomitona, nada la puede parar, *in vino veritas*... Por otra parte, en las ocasiones fúnebres, no es prudente ni oportuno mentir, por respeto al finado. Deberíamos confiar en la palabra de Derrida, que tanto indagó sobre la mentira, y dar por zanjado el asunto en lo que se refiere a su presunta afinidad con Deleuze. Al fin y al cabo, las filosofías de la diferencia no parecen tan diferentes en una primera cata. Otros, antes que Derrida, como por ejemplo Larouelle, habían visto esa especie de comunidad de la diferencia. Según este tópico, Derrida y Deleuze venían a decir prácticamente lo Mismo, pero con un lenguaje diferente... Eran pensamientos de la diferencia, pero expresados de forma distinta. De esta manera, si mediante un juego topológico a lo Poincaré estirásemos los carrillos de uno y comprimiésemos la frente del otro, pasaríamos sucesivamente de uno a otro a través de una especie de monstruoso *Derreuze* intermedio que podríamos vislumbrar, durante esta transformación de panadero y sin discontinuidad alguna, la clave secreta de sus filosofías. Así que ¿por qué poner en cuestión la afirmación de Derrida ante la tumba del (supuesto) amigo?

Y Derrida no miente, pero es preciso leer con más detenimiento... Derrida no dice que Deleuze haya sido el personaje conceptual más cercano a él, sino tan sólo “aquél de su generación”, y punto. Derrida podría estar diciendo que hubo otros filósofos, que no eran de su generación, más cercanos que Deleuze. Podría estar diciendo además que siempre estuvo radicalmente separado, liberado-desatado de los de su generación, aquella que pertenecía a un nuevo paradigma, y que, de todos ellos, Deleuze se encontraba algo más cerca.⁴ Por lo tanto, si no podemos establecer una relación de continuidad (un *Derreuze*) entre ambos pensadores a partir de la declaración del argelino, es preciso distinguir al menos dos acepciones de la erranza, dos filosofías que ponen en juego una *liberación* desigual que, como veremos, versan sobre la univocidad y la inmanencia.

ABERTURAS, HERIDAS Y CAUTERIZACIONES... Desde muy pronto, Deleuze comenzó a hablar de la erranza separándola del error, hecho que de golpe anula la primera traducción de Vidal y en parte cuestiona, de pasada, la segunda de Arranz. Escribía así Deleuze, muy tempranamente: “La Erranza, que debe pasar la oposición metafísica de lo verdadero y lo falso, del error y de la verdad”.⁵ O también por ejemplo: “La erranza ha cesado de ser retorno al origen, no es lo aberrante que supone todavía un punto fijo, está tan lejos del error como de la verdad”.⁶ De igual manera, en *Diferencia y repetición*, Deleuze se-

paraba la *bêtise* (necedad, estupidez) del error. En Deleuze, *Errer* y *bêtise* juegan en el mismo bando, podrían ser incluso casi sinónimos... Esa misma *bêtise*, argumentará Derrida, casi sin piedad y sin la “cercanía” declarada en el epitafio comentado, es la experiencia de la libertad, pero de la libertad humana, de “lo propio del hombre” (pues para el Deleuze de esa época sólo el hombre puede estar en la *bêtise*, ¿sólo él puede *errar*, podríamos concluir?), que, según Derrida, le hace coquetear a Deleuze con cierto humanismo, con “una tradición hegemónica” que va desde Descartes hasta Lévinas, pasando por Heidegger y Lacan.⁷

Es en *El anti-Edipo* donde Deleuze y Guattari identifican el acto de *errar* con el paseo del esquizofrénico, ese ente que se encuentra completamente abierto a todos los estímulos, enganchado o conectado por igual a *todas* las pequeñas máquinas de la naturaleza, y con *ninguna* en particular:

El paseo del esquizofrénico —escriben— es un modelo mejor que el del neurótico acostado en el diván. Un poco de aire libre, *una relación con el afuera*. Por ejemplo, el paseo de Lenz reconstituido por Büchner, por completo diferente de los momentos en que Lenz se encuentra en casa de su buen pastor, que lo obliga a orientarse socialmente, respecto al Dios de la religión, respecto al padre, a la madre. Allá, por el contrario, está en las montañas, bajo la nieve, con otros dioses o sin ninguno, sin familia, sin padre ni madre, con la naturaleza.⁸

En lenguaje uexkülliano, podríamos decir que el esquizo deleuziano se encuentra separado (liberado) de cualquier “portador específico de significado” (*Bedeutungsträger*) que pudiera anclarlo a una *Umwelt* o entorno particular, pero también de cualquier otra *marca* o referencia que lo fije al mundo de los hombres, familia, raza, Dios, partido, etc. El “inconsciente huérfano” o el eterno “soltero” (*célibataire*) deleuzeguattariano no significan otra cosa que una manumisión de todo aquello que puede determinar una dirección precisa y una radicación estable. Esta soltería expresa, en definitiva, todo aquello que en otro tiempo se denominó “muerte de Dios”.⁹ El esquizo no es sólo un ser *abierto* a esa “naturaleza” (anterior a

Deleuze y Guattari identifican el acto de errer con el paseo del esquizofrénico, ese ente que se encuentra completamente abierto a todos los estímulos

4 Más que hablar, como Nancy, de paralelas que nunca se tocan (J.-L. NANCY, ‘Les différences parallèles’, en *Deleuze et Derrida*, en *Deleuze épars*, [A. Bernold/R. Pinhas, eds.], Hermann, Paris, 2005, p. 14), se podría apelar también a lenguajes radicalmente diferentes (S. ZIZEK, *Organos sin cuerpo*, trad. de A. Gimeno, Pre-textos, Valencia, 2006, p. 66).

5 G. DELEUZE, ‘En créant la pataphysique Jarry a ouvert la voie à la phénoménologie’, en *Le tile déserte et autres textes*, Minuit, Paris, 2002, p. 108 (*La isla desierta y otros textos*, trad. de J.-L. Pardo, Pre-textos, Valencia, 2005). En vez del término “errancia”, ya corriente en muchas de las traducciones castellanas del término francés, utilizaré, desde ahora y en adelante, el sustantivo perdido “erranza”, no sólo por parecer a mis oídos menos estridente que errancia, sino porque la terminación en “anza” recuerda a la “ance” francesa y a la indecidibilidad entre lo activo y lo pasivo que señala Derrida para la *différance*.

6 *Ibid.*, p. 218.

7 J. DERRIDA, ‘The transcendental “stupidity” (“bêtise”) of man and the becoming-animal according to Deleuze’, en *Derrida, Deleuze, Psychoanalysis*, Columbia University, New York, 2007, pp. 52 y 58. Véase además J. DERRIDA, *La Bête et le souverain*, Gallée, Paris, 2008.

8 G. DELEUZE/F. GUATTARI, *L’anti-Oedipe*, Minuit, Paris, 1972, p. 7. La cursiva es mía (en adelante, AE; *El anti-Edipo*, trad. de F. Monge, Paidós, Barcelona, 1998).

9 Es en *La gaya ciencia*, en el texto n.º 125 titulado ‘Der tolle Mensch’, ‘El loco’, donde precisamente Nietzsche escribe: “¿No erramos como a través de una nada infinita? [Irrren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts?]”. Véase F. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, en *Werke*, Walter de Gruyter, Berlin, 1973, p. 159.

la distinción naturaleza/técnica), “en un espacio abierto ilimitado”,¹⁰ sino también inacabado e indeterminado. Esta fragmentación o fractalización del devenir (del ser) indica, por lo tanto, la condición de posibilidad de lo libre, donde, como escribe Nancy, se puede “finalmente *liberar* el lugar de la libertad”.¹¹

La tesis de Deleuze y Guattari en *El anti-Edipo* era clara y patente desde el comienzo: el esquizo era la plusvalía, el excedente de una maquinaria insólita. El capitalismo generaba o liberaba una carga de deseo esquizofrénico que después tenía que refrenar y desviar mediante la bisagra de la familia. Para los esquizoanalistas, este segundo paso suponía la desfiguración del deseo revolucionario. La política, por ello mismo, acaba donde comienza la trampa de la familia, que es la encargada-delegada de reprimir las pulsiones edípicas, esto es, el representado desplazado del “verdadero” deseo errante que es contemplado como lo que atenta contra la ley y, en fin, contra el sacrosanto orden de lo social. Como decía Nietzsche, primero se abre la herida, y después se inyecta el veneno... Deleuze contemplaba la abertura de la herida, la liberación de los flujos producida por el Capital, como una buena nueva: la del esquizo separado de los portadores de significado tradicionales, liberado para una nueva conexión no familiar; pero después se producía el emponzoñamiento de la herida: el desplazamiento del deseo, que de querer el eterno retorno pasa a desear simplemente a la madre, esto es, la muerte. De una plenitud a una carencia. El esquizo era precisamente aquél que no aceptaba la cicuta paralizadora de la familia y comenzaba un proceso errabundo en un espacio-tiempo no crónico. Todas las máquinas sociales precapitalistas habían codificado el deseo (la domesticación del hombre denunciada por Nietzsche), pero la capitalista se construía sobre los flujos errantes (aunque después los castraba), liberaba el horror que todo *socius* primitivo conjuraba para poder funcionar, aquello que en otras épocas se denominaba *ápeiron*, lo dionisiaco, lo sin límite, lo abismal, la herida que es el hombre.

Basta leer los últimos capítulos del libro primero de *El Capital* relativos a la “acumulación originaria” para descubrir las resonancias. El capitalismo, decía Marx, sólo puede funcionar cuando establece el “divorcio entre los obreros y la propiedad sobre las condiciones de realización de su trabajo”.¹² La “acumulación originaria” no era otra cosa que una acumulación de *obreros libres*, o una “liberación de obreros”, según se mire... Como lo que un mundo histórico es *en sí* (la cruda verdad que no quiere confesarse a sí mismo), o bien *para sí* (la buena conciencia que un mundo histórico tiene de sí mismo). Su proyección ideal o ideológica (su “para sí”) ha sido la de la libera-

No le bastaba al naciente capitalismo con desnudar al Hombre. De esta manera, comenta Marx, tan sólo se obtiene hombres que van de un lado a otro, vagando o errando a la deriva

ción de la servidumbre y de la coacción gremial tan alabadas por las voces del progreso: la libertad de los modernos, la autonomía, la *Aufklärung*. Pero su “en sí” es el despojamiento de “las garantías de vida que las viejas instituciones feudales les aseguraban” (CA, 608) a aquellos hombres a punto de convertirse en obreros libres, quiero decir, trabajo abstracto, esto es, la condición de posibilidad del establecimiento del capitalismo. Nada de capitalismo, pues, sin libertad, al menos como condición previa...

Continuando con el léxico uexkülliano podríamos decir que el obrero deja de estar enganchado a los portadores de significado feudales mediante una liberación, una “expropiación”, dice Marx, llevada a sangre y fuego. Tanto las historias que Marx nos cuenta en el primer tomo de *El Capital* de la sin escrúpulos condesa de Sutherland en Escocia como la del señor Peel en el río Swan, narran la liberación (el despojamiento) de las condiciones anteriores, una expulsión a un *afuera* inhóspito: devolverle al hombre la herida que siempre fue y que todas las máquinas precapitalistas —según Deleuze y Guattari— habían tratado de sellar con todas sus fuerzas. No es casual que dicha operación sea llamada en algún condado “Clearing of Estates” (CA, 620), como quien realiza el *aclareo de un bosque* para después poder establecer los cultivos homogéneos. Y es que del *Clearing* inglés a la *Aufklärung* alemana no hay quizá mucha distancia. La segunda es el rostro ideológico, el *para sí*, diría un marxista, de la primera, del *en sí*. Pero no le bastaba al naciente capitalismo con realizar el aclareo o desbrozamiento de las antiguas condiciones, con abrir la herida, desnudar al Hombre. De esta manera, comenta Marx, tan sólo se obtiene un *royaume des truands*, mendigos, vagabundos, hombres que van de un lado a otro, vagando o errando a la deriva. Es preciso cauterizar la herida, fijar toda esa erranza. Dejemos hablar a Marx:

Véase pues, cómo, después de ser violentamente expropiados y expulsados de sus tierras y convertidos en vagabundos, se encajaba a los antiguos campesinos, mediante *leyes grotescamente terroristas*, a fuerza de palos, de marcas a fuego y de tormentos, en la disciplina que exigía el trabajo asalariado... En el transcurso de la producción capitalista, se va formando una clase obrera que, a fuerza de educación, tradición y costumbre, se somete a las exigencias de este

10 G. DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968, p. 54 (en adelante, DR; *Diferencia y repetición*, trad. de M. S. Delpy y H. Beccacece, Amorrotu, Buenos Aires, 2002).

11 J.-L. NANCY, *La experiencia de la libertad*, trad. de P. Peñalver, Paidós, Barcelona, 1996, p. 45.

12 K. MARX, *El Capital*, trad. de W. Rocas, FCE, México, 1999, Libro Primero, p. 608 (en adelante, CA).

*Derrida y Deleuze no hicieron
otra cosa durante su vida
filosófica que errer*

régimen de producción como a las más lógicas leyes naturales (CA, 627).

Las tenazas de la disciplina (estudiada por Foucault) y de la familia (analizada por Deleuze-Guattari) se encargan de someter a la fuerza libre, nuda y bruta del *errer* (de la que el propio Marx sentía cierto pánico —no así su yerno Lafargue—) a la maquinaria de *Monsieur Capital*. Como decía Nietzsche, si algo daña a la libertad, son las instituciones liberales... Pero, con el correr de los tiempos hiperposmodernos, la máquina capitalista ha dejado atrás sus antiguas cortapisas, invalidando las tesis deleuzianas. Como escribe Lipovetsky: vivimos en una “erranza impredecible... De un sistema mecánico se ha pasado a un sistema probabilístico o indeterminado en donde el hiperconsumidor parece una ‘partícula elemental’ de recorridos caóticos... flexible y nómada, volátil y ‘transfronterizo’”.¹³ Para el *Capital*, hay vida después de la disciplina y de la familia...

13 G. LIPOVETSKY, *Le bonheur paradoxal*, Gallimard, Paris, 2006, p. 107 (*La felicidad paradójica*, trad. de A.-P. Moya, Anagrama, Barcelona, 2007). A este respecto, cabe señalar también las afinidades que Boltanski y Chiapello detectan entre el nuevo capitalismo del *management* y la filosofía de Deleuze. Véase L. BOLTANSKI / E. CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999, pp. 219-220.

14 G. DELEUZE / F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 298 (en adelante, *MM*; *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, trad. de U. Larraceleta y J. Vázquez, Pre-Textos, Valencia, 1997).

15 Remito a M. HEIDEGGER, ‘De la esencia de la verdad’, en *Hitos*, trad. de A. Leyte y H. Cortés, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 167.

16 M. HEIDEGGER, *Carta sobre el humanismo*, trad. de A. Leyte y H. Cortés, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 28. Derrida, en un ejercicio deconstructivo, negará la jerarquía humana respecto del animal, pues la privación de mundo no va sólo a afectar al animal (J. DERRIDA, *L’animal que donc je suis*, Gallilée, Paris, 2006, p. 213).

LIBERARSE DE HEIDEGGER: UNIVOCIDADES. Es complejo determinar si el esquizo de *El anti-Edipo* peca aún del humanismo que Derrida detecta en el primer Deleuze. La univocidad del ser aparece desde *Diferencia y repetición* hasta *Mil mesetas*, pero con una gran diferencia establecida al final del recorrido. Pero antes de desvelarla vayamos a *El anti-Edipo*. Si el hombre-esquizo puede vivir la naturaleza de tal modo, y solo él, se daría ahí una relación privilegiada, un nepotismo de este paradójico ser libérrimo con el *ser* infinitivo o devenir del tiempo del *Aión*. Tal postura, como hemos visto, le valió las críticas de Derrida en relación a la *bêtise*. “*La bêtise n’est pas la animalité*”, decía Deleuze; el animal no puede ser *bête*, esto es, y según la lectura que Derrida hace de Deleuze, ser “libre”, o *errer*. Sólo el hombre podía ser “libre” en *Diferencia y repetición*, pues aunque el animal estaba en el espacio de la univocidad libre, estaba aún protegido de ese fondo caótico-dionisíaco por sus formas específicas. El final del libro no dejaba lugar a dudas:

Los entes se reparten en el espacio del ser unívoco abierto para todas las formas. La abertura pertenece esencialmente a la univocidad... Una sola y misma voz para todo lo múltiple de voces miles, un solo y mismo Océano para todas las

gotas, un único clamor del ser para todos los entes (DR, 388-389).

Con la única condición —continúa Deleuze— de que cada ente, cada gota, alcance el *estado de exceso*, aquello que se ha llamado “grados de potencia”, y también *bêtise*, únicamente reservada para el hombre. En *El anti-Edipo*, se puede leer también algo parecido:

No el hombre como rey de la creación, sino más bien como el que está tocado por la vida profunda de todas las formas o de todos los géneros, encargado de las estrellas y los animales... Eterno encargado de las máquinas del universo (AE, 10).

¿Acaso un nuevo pastor del ser...? Pero en *Mil mesetas* algo ha cambiado, algo que “casi” hará de Deleuze el nuevo San Antón de la filosofía. Ahora el animal tiene su *Anomal*,¹⁴ su *Outsider*, “una potencia de desterritorialización que atraviesa la Naturaleza, los animales, los elementos y los desiertos no menos que al hombre... No hay casi (*guère*) privilegio del hombre” (MM, 380), dicen ahora Deleuze y Guattari. Heidegger (para quien la libertad era “la cuestión fundamental de la filosofía, en la cual incluso la cuestión del ser tiene su raíz”) nunca abandonó el pastoreo. Si el hombre puede vivir en la vecindad del ser, tener y estar en el mundo, oír su llamada, esto es, permanecer afuera (estar ex-puesto en el “ex” de la ex-sistencia, en el éxtasis del claro del ser, *en lo libre*), es porque su propia esencia lo destina a ello, a *vagamundear*. Su destino es esa falta de destinación, esa erranza,¹⁵ esa esencia inesencial que Heidegger traicionó radicándose en suelo nazi... Decía éste, insistiendo en esta primacía errante del hombre respecto de otros entes, que “la ex-sistencia es algo que sólo se puede decir de la esencia del hombre, esto es, sólo del modo humano de ‘ser’. Porque, en efecto, hasta donde alcanza nuestra experiencia, sólo el hombre está implicado en el destino de la ex-sistencia”.¹⁶ Se podría decir que Heidegger, al proclamar el destino único del hombre en lo libre del éxtasis del claro del ser, se mantenía preso de la metafísica, la cual siempre había contemplado al hombre como culminación de una naturaleza que lo destinaba a una separación radical respecto de los otros entes mensurable en términos de carencia, pobreza o plenitud de mundo. Para Heidegger, el hombre es el único que deja de tener entorno para adquirir mundo, liberándose de los portadores de significado. La intención de Deleuze y de Guattari en *Mil mesetas* fue por el contrario la de liberar hasta las mismísimas piedras en un movimiento común de desterritorialización para formar unas nuevas nupcias contra-natura.

Deleuze pertenece a un nuevo paradigma, al del “sin” de las síntesis disyuntivas en las que las especies realizan bodas prohibidas para el mundo clásico

Deleuze “casi” sorteó sin duda las acusaciones respecto de la jerarquía humana, pero las flechas de Derrida van a apuntar también a otro órgano filosófico de Deleuze, el de la inmanencia. Aunque Deleuze utiliza a veces un lenguaje con tintes *aproximativos*, que pueden recordar ese *oír* heideggeriano de mutua pertenencia, no hablará en términos de *propiedad* respecto de la relación del esquizo con las máquinas deseantes, sino de inmediatez. Derrida se aleja de ese esquema, pues si el esquizo de Deleuze aún puede vivir esa abertura o esa conexión con el *afuera*, con *lo libre*, de modo más pleno, más inmediato, más *abierto* (y ésta era la operación política por excelencia del esquizoanálisis o de la pragmática: hacer que los seres se bañen en ese espacio inmanente, en esa *beatitud* del deseo), Derrida hablará de lejanía-proximidad para con ese *espacio de lo libre*. No puede existir mutua o recíproca relación de propiedad o de inmediatez con lo radicalmente otro, pues *esa cosa* es precisamente aquello que expropia y aleja. Si *eso* puede escucharse, de ningún modo será armónica, ni plena, ni inmediatamente. La desproporción, la despropiciación, la disimetría, la inconmensurabilidad y la no-proximidad son los caracteres de la política derridiana.¹⁷ Si la univocidad deleuziana, una vez casi superada la jerarquía de la *bêtise*, significa que todos los seres se encuentran igualmente abiertos a esos bloques de devenir, la univocidad de Derrida (y nunca habló en estos términos) dice que los seres están igualmente *entre-abiertos* y alejados-aproximados a ese *afuera* que los desapropia. Para Deleuze, la identidad entre ser y pensar heideggeriana parece mantenerse, pues el pensador es un esquizo que piensa-escucha la esquizia como si fuera una espuma de la ola, un brote del rizoma que ha llegado al “tercer género de conocimiento” spinozista; está en su elemento, como pez en el agua, que diría Heidegger. Devenir con el mundo significa para Deleuze surfear en la ola (*vague*), vagar en un mundo que a su vez también deviene, vaga a la deriva. *Mobilis in mobile...* Deleuze pertenece a un nuevo paradigma, al del “sin” de las síntesis disyuntivas, de la “simbiosis” contra-natura (sobre todo en *Mil mesetas*) en la que las especies realizan bodas prohibidas para el mundo clásico. Es el paradigma de Prigogine, de Margulis, de la *Gaia* de Lovelock, en el que la inmanencia y la univocidad se dan la mano, ese micelio del que ha podido surgir la propuesta política de A. Negri, de

las multitudes que conectan sin perder sus diferencias en un nuevo comunismo.

En Derrida, tal identidad entre ser y pensar ya no se mantiene, pues el pensador es un ser híbrido que se ahoga en el agua y se sofoca en el aire; un ser trans-inmanente, como esos moluscos y algas que sólo pueden habitar el espacio cambiante de la marea, ni en el agua ni al aire libre, pero a la vez en los dos, en un continuo diferendo, una *différance*. En Derrida se trata, pues, de un *ser* interparadigmático. No pertenece ni al antiguo ni al nuevo, pero tampoco los concilia a modo de síntesis dialéctica, ni siquiera disyuntiva. Aunque Deleuze haya hablado en *Lógica del sentido* de las superficies, superando la dicotomía entre lo profundo y lo alto, es en lo intenso-rizomático, en la materia de la diferenciación, donde se dan tales relaciones de superficie. En Derrida, si hay superficie o *entre*, es más bien entre lo profundo y lo alto, entre la materia y su contrario, entre lo intenso y lo extenso. Las relaciones con lo animal también serán diferentes entre ambos filósofos, pues mientras que Deleuze aspira a una *conexión* en una zona donde los bloques de devenir intensos se *tocan* entre lo humano, lo animal y la roca (por la sencilla razón de que todos cantan igualmente las loas de la desterritorialización, liberados por fin de lo extenso), para Derrida, al contrario, las fronteras entre lo humano y lo animal, aunque difuminadas, *abismadas* por el impoder y la finitud animal que afectan a lo humano, no se pueden borrar tan fácilmente.¹⁸ En Deleuze, el hombre puede devenir animal sin llegar a ningún término, y el animal deviene-otro cuando se introduce en esos bloques intensos. Bodas contra-natura, transgén(er)icos, comunicaciones transversales donde los dos se hacen moleculares, imperceptibles, *diferentes*, no diferenciados, constituyéndose una política-manada.

Derrida nunca vagará junto a Deleuze en ese espacio intenso, pues aunque la línea fronteriza entre el animal y el hombre se fractalice e incluso se difumine, sería una imprudencia (una *bêtise*) borrarla del todo, como repite Derrida varias veces a lo largo de sus textos. Si Deleuze cree que el hombre puede permanecer en esa apertura donde deviene animal (inacabado, no incompleto), en ese campo intenso-diferencial, desnudo de segmentos, Derrida lo pone en duda. También para el animal, que, como escribe en uno de sus últimos libros, permanece desnudo sin ser consciente de ello, luego no está desnudo, concluye Derrida. Y “el hombre no estaría nunca desnudo porque tiene el sentido de la desnudez, a saber, el pudor o la vergüenza”.¹⁹ El olvido de la desnudez nos impide permanecer desnudos, pero la consciencia de estar desnudos, también. La escucha plena del ser, desnudos el uno para el otro, ya sea por el pastor o por el esquizo, no sería, según Derrida, posible en

17 J. DERRIDA, ‘L’oreille de Heidegger’, en *Politiques de l’amitié*, Gallilée, Paris, 1994, p. 372 (*Políticas de la amistad*, trad. de F. Vidarte y P. Peñalver, Trotta, Madrid, 1998).

18 “Jamás he creído que haya continuidad homogénea entre eso que se llama el hombre y eso que éste llama el animal. No voy a empezar ahora. No sólo sería una inconsciencia, sino una animalidad” (J. DERRIDA, ‘L’animal que donc je suis’, en VV. AA, *L’animal autobiographique. Autour de Jaques Derrida*, Gallilée, Paris, 1999, p. 281).

19 *Ibid.*, p. 255.

su pureza-propiedad-proximidad-inmediatez ni para el pastor, el esquizo, el animal ni el hombre (tampoco para la piedra, por supuesto, y, además, *à quoi bon...*). Podemos imaginar a los dos filósofos en una playa nudista; pues bien, Derrida llevaría gafas de sol todo el tiempo, y además tanga...

Tanto en Deleuze como en Derrida las fronteras entre el animal y el hombre se ven sacudidas, pero de forma distinta. En el primero, ambos reinos viajan hacia una zona intensa, lugar que una metafísica humanista había prohibido para el animal. Derrida, al contrario, negará el acceso *inmediato* a ese afuera tanto al animal como al hombre. Deleuze casi logra romper con la eminencia jerárquica del humanismo, pero arrastra el peso de una metafísica de lo próximo al plantear la pura inmanencia de la vida. Derrida no sólo niega el nepotismo de cualquier ente hacia ese *ahí* (incluyendo al hombre), superando la jerarquía, la *sterésis* o privación de algunos respecto a otros, sino que ataca además a la otra metafísica de la presencia que en Deleuze se viste con los ropajes de la inmanencia. La pregunta que se hacía Derrida es la de si el hombre, a diferencia del animal, tiene acceso al “como tal”. ¿No será que el hombre también tiene su cuota de privación?, se preguntó Derrida en todo momento:

Por lo tanto, la estrategia en cuestión consistiría en desmultiplicar el “en tanto que tal”, y en lugar de simplemente devolver la palabra al animal, o darle al animal eso que el hombre le priva en cierta manera, marcar que el hombre está también “privado”, privación que no es una privación, puesto que no hay “en tanto que tal” puro y simple.²⁰

No hay, pues, espacio del *errer* puro para Derrida. Se podría decir que Deleuze se libera de la metafísica de la jerarquía, desnudando a todos, pero no de la de la presencia, mientras que Derrida intenta separarse de los dos tipos de metafísica mediante la estrategia de nadar y guardar la ropa.

Derrida no abrazará como “muchos de su generación” el ámbito de la erranza absoluta, quiero decir, de la libertad absoluta, desligada. Mientras que aquellos y Deleuze intentaban seguir al último Nietzsche, el de la ética del eterno retorno, libres por fin del “sueño” apolíneo y buscando la cohesión del pueblo que falta en la ley que lo dionisiaco (*chaos-errance*) autogenera inmanentemente (al igual que los físicos de la teoría del caos lo comprobaban con los atractores extraños, y al igual *también* que el liberalismo clásico preveía un orden final a partir de los egoísmos caóticos de cada uno), Derrida se colocará en el plano transinmanente de la “*destinerrance*”. Desde el inicio de su carrera hasta el final, Derrida se mantendrá a caballo entre lo dionisiaco (la erranza, el acontecimiento, lo libre) y lo apolíneo; a medias entre lo que Deleuze llamaba lo liso y lo estriado, lo nomádico y lo estatal. Escribía así muy al comienzo de su andadura:

Lo que Derrida trató de pensar durante toda su andanza errática es ese imposible entre la máquina y lo que la excede

tecimiento, lo libre) y lo apolíneo; a medias entre lo que Deleuze llamaba lo liso y lo estriado, lo nomádico y lo estatal. Escribía así muy al comienzo de su andadura:

El diferendo, la diferencia entre Dionisos y Apolo, entre el impulso y la estructura, no se borra en la historia pues no está *en* la historia. Es además, en un sentido insólito, una estructura originaria: la abertura de la historia, la historicidad misma.²¹

Pero Derrida no busca una *reconciliación*, un acuerdo entre los dos extremos, parecida a la de *El nacimiento de la tragedia* (de la que Nietzsche dijo más tarde que olía demasiado a hegelianismo), sino que intenta mantener a la vez su imposible juntura. Escribía en una de sus más notables conferencias:

¿Cómo pensar *a la vez* la *différance* como rodeo económico que, en el elemento de lo mismo, pretende siempre reencontrar el placer en el lugar en que la presencia es diferida por cálculo (consciente o inconscientemente) y de otra parte la *différance* como relación con la presencia imposible, como gasto sin reserva, como pérdida irreparable de la presencia, desgaste irreversible de la energía, como pulsión de muerte y relación con lo completamente otro interrumpiendo aparentemente toda economía? Es evidente —es la evidencia misma— que no se puede pensar juntos lo económico y lo no-económico, lo mismo y lo completamente otro, etc.²²

Esto es precisamente lo que Derrida trató de pensar durante toda su andanza errática, ese imposible entre la máquina (lo mecánico, diametralmente opuesto a las máquinas deseantes ideadas por Guattari) y lo que la excede (“lo ‘libre’, lo incalculable, lo imprevisible, lo indecible, el acontecimiento, el arribante, el otro”).²³ En una de las últimas entrevistas concedidas, Roudinesco le preguntaba a Derrida si ese exceso era lo “trágico”. A lo que contestó Derrida:

Se lo puede llamar trágico con algunas precauciones. “Lo que viene” excede un determinismo. Pero excede también los cálculos y las estrategias de mi dominio, mi soberanía o mi

20 J. DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, p. 218.

21 J. DERRIDA, 'Force et signification', en *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 47 (*La escritura y la diferencia*, trad. de P. Peñalver, Anthropos, Rubí, 1989).

22 J. DERRIDA, 'La différence', en *Marges — De la philosophie*, Minuit, Paris, 1967, p. 20 (*Márgenes de la filosofía*, trad. de C. González, Cátedra, Madrid, 1989).

23 J. DERRIDA / E. ROUDINESCO, 'Imprevisible liberté', en *De quoi demain...*, Fayard, Paris, 2001, p. 90.

autonomía. Por eso, incluso si nadie es un sujeto-libre, en ese lugar, hay lo “libre”, un cierto espacio de libertad se abre, o en todo caso es supuestamente abierto por “lo que viene”, un *espaciamento* liberado.²⁴

Derrida tratará de formular su filosofía entre ese “blanco”, ese espaciamento incalculable, aneconómico e incondicionalmente libre, y esa economía de lo extenso-mecánico que tantos sarpullidos originaban a los de la “generación” de Deleuze. Esta diferencia entre ambos filósofos es quizá la causa de que en Deleuze no termine de destilarse una filosofía de lo otro, de lo completa o radicalmente otro. Aunque el no dicho imperativo deleuziano (¡devén!) no supone una integración ni una fusionalidad en lo otro, sí implica un acercamiento hacia una zona de proximidad o vecindad (*voisinage*) donde cada vez resulta más difícil hablar de lo otro. Si todos devienen rizoma en el “syn”, entonces el *otro*, como también la distancia, tiende a difuminarse y a acercarse demasiado, casi hasta el “contacto”, razón por la cual el secreto termina por desaparecer en la intensidad de lo liso. La diferencia deleuziana no es ni la oposición, ni la contradicción, ni la contrariedad, ni siquiera tampoco la alteridad, pues en todas éstas se juega la forma, aquella misma que protegía al animal en *Diferencia y repetición* del fondo dionisiaco. Habría que preguntarse si en Derrida puede entenderse la figura del arribante absoluto o del espectro desde el lado de alguna cultura específica, o del inmigrante que porta sus rasgos distintos al hombre falogocéntrico. Podríamos decir que, para Deleuze, si alguna cultura posee valor o es digna de respeto es en la medida en que transporta a sus individuos hacia esa diferencia intensa en donde ya no puede decirse *yo* ni *tú*, donde los géneros se deshacen, donde se deviene imperceptible. En Derrida, las culturas adquieren importancia en la medida que son capaces de incorporar sin engullir la otredad de las demás, dejarse habitar por ellas pronunciando el imperativo “¡ven!”

LIBERAR EL TIEMPO O LA ERRANZA EN ESTADO PURO. La reflexión más extensa de Deleuze sobre la erranza la encontramos en su segundo tomo sobre el cine, en *La imagen-tiempo*. Si el primer tomo se consagraba a la imagen-movimiento mediante la cual el cine obtenía una representación *indirecta* del tiempo (llamado allí el todo o lo Abierto), el segundo va a exponer la relación del cine con una imagen directa del tiempo (el Afuera) y, por lo tanto, con una nueva imagen del pensamiento. Ahora bien, ¿es posible una presentación directa de ese elemento loco y terrible que corre entre las series, de ese Acontecimiento? Si la opinión es un paraguas contra ese caos que las sociedades de

El paseo, la erranza y el vagabundeo suponen el aflojamiento de la situación sensoriomotriz. Entonces ascienden situaciones puras, sin metáfora; se capta el tiempo en estado puro

amigos tratan de obtener, el filósofo, el artista y el científico se sumergen en ese espacio tratando de extraer una presentación pura, dice Deleuze en *Qué es la filosofía*.

El primer capítulo del segundo tomo sobre el cine se titula ‘Más allá de la imagen-movimiento’. Ésta expresa aún un movimiento inercial y circular al que el tiempo queda subordinado. Las aberraciones del movimiento —dice Deleuze— siempre habían sido detectadas, pero conjuradas a tiempo o utilizadas dialécticamente como errores benéficos. Sólo cuando éstas adquieren independencia respecto de sus centros ascienden situaciones ópticas y sonoras puras, libres, podríamos decir, del carcaj de la representación. El paseo, la erranza y el vagabundeo suponen el aflojamiento de la situación sensoriomotriz, aquello que más atrás llamábamos portadores de significado. Entonces ascienden esas situaciones puras, sin metáfora; se capta el tiempo en estado puro. La función del cine moderno, dice Deleuze, consiste en exponer al sujeto (abrirlo, liberarlo) a situaciones límites que lo escinden, lo hieren, lo desnudan: “La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse a sí mismo y a pensar el todo. Ésta es la definición de lo sublime”.²⁵

Uno de los textos que Derrida dedicó a Deleuze se encuentra en *Le toucher* (tan sólo tres escasas páginas, pero todo el libro está salpicado de referencias indirectas en las que Deleuze aparece al final de otra extensa cadena que comienza con Platón). La crítica se centra en torno a la distinción liso/estriado que aparece en *Mil mesetas* y sobre la noción de lo háptico, que Derrida considera perteneciente a la consabida metafísica de la presencia, la proximidad y la continuidad intuitiva de los amigos: el haptocentrismo, que englobaría posturas platónicas, kantianas, husserlianas y deleuzianas:

Deleuze y Guattari prefieren la palabra “háptico” a la palabra “táctil” porque este valor de *proximidad*, porque este vector de la *presencia próxima*, determina en última instancia el concepto y el vocablo “háptico”, porque lo háptico abarca virtualmente a todos los sentidos [oído, tacto, visión etc.], donde quiera que éstos se apropian de algo próximo.²⁶

24 *Ibid.*, p. 91.

25 G. DELEUZE, *L'image-temps*, Minuit, París, 1984, p. 206 (*La imagen-tiempo*, trad. de I. Agofí, Paidós, Barcelona, 1996).

26 J. DERRIDA, *Le toucher. Jean-Luc Nancy, Gallée*, París, 2000, p. 143 (en adelante, LT).

En *Le toucher*, lo que siempre se había llamado metafísica de la presencia, pasa ahora a denominarse también haptocentrismo, indisociable de un tipo de política —“el tocar sería así, en el ser, como ser, como ser del ente, el *contacto* del *con* (del *cum* o del *co-*) consigo como con lo otro, el *con* como contacto, la comunidad como co-tacto” (LT, 133)— y de un concepto tradicional de vida:

Nos preguntamos si hay una pura auto-afeción del tocador o del tocado, por lo tanto una experiencia pura e inmediata del cuerpo puramente propio, del cuerpo propio vivo, puramente vivo. O si al contrario esta experiencia no se encuentra ya *asediada* al menos, constitutivamente asediada, por alguna hetero-afeción ligada al espaciamiento, después a la espacialidad visible (LT, 205).

Ya he dicho varias veces que aparece en *Le toucher* el nombre de Deleuze como final de una cadena haptocéntrica, tan sólo seguido de un “etc.”:

Nuestra lectura de Husserl, de un Husserl que se quiere tan radicalmente cartesiano, más cartesiano que Descartes, es para hacer justicia a esos cruzamientos genealógicos que ya hemos hecho preceder por los llamamientos de una tradición francesa, siguiendo los hilos entremezclados de una haptología pasando a través de idiomas y argumentaciones tan diferentes, cierto, como los de Maine de Biran, Ravaisson, Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze, etc. (LT, 209).

Derrida fundaba el supuesto haptocentrismo de Deleuze, como eslabón final de una tradición, en el valor de *continuidad* y *proximidad* como vecindad que aparece en *Mil mesetas*; pero éste y Guattari, cuando escribían tal término en los textos aludidos por Derrida, no querían significar contigüidad extensa, valor más cercano a lo próximo, sino el índice de variabilidad que continuamente afectaba a las líneas de fuga.²⁷ Va a ser en este *voisinage* o proximidad no extensiva desde donde Deleuze intentará apuntalar su política del pueblo que falta, donde los seres no sólo se tocan e incluso comunican, sino que también pierden todas sus determinaciones de género y de sexo y donde las oposiciones se deshacen; no el reino de lo indiferenciado ni tampoco el de un sentido común donde se hace abstracción de la materia, sino el de la multiplicidad, de los *n* sexos, de la materia intensa. El comunismo deleuziano no sería tanto un compartir determinaciones cuanto un dejarse afectar por aquello que las deshace, por una erranza caótica intempestiva y pura. Por su parte, Derrida nunca llegará a postular una intensidad de tal pureza, ni tan siquiera *de derecho*, pues, para él, semejante movimiento supone

El comunismo deleuziano no sería tanto un compartir determinaciones cuanto un dejarse afectar por aquello que las deshace, por una erranza caótica intempestiva y pura

el restablecimiento de una idealidad, aunque sea la de un CsO:²⁸

No hay nunca experiencia pura e inmediata del continuo. Ni de lo próximo. Ni de la proximidad absoluta, ni de la pura indiferenciación. Tampoco de lo “liso”. Y tampoco del “cuerpo sin órganos”. Nunca hay “datos inmediatos” de todo eso. ¿Dónde se ha dado [rencontré] semejante experiencia (percibida, vista, tocada, oída, saboreada, sentida) de lo liso puro? ¿Y del cuerpo sin órganos, ese gran fantasma de Artaud, su metafísico fantasma, cristiano sin duda? Que nunca se los haya percibido [rencontrés], que eso nunca haya dado lugar a acontecimiento ni experiencia, que eso no venga ni suceda nunca, ¿es un hecho contingente, que no impediría ni el derecho al concepto ni el derecho al deseo? ¿O es, al contrario, una imposibilidad fenomenológica esencial, una ley eidética de la experiencia y del acontecimiento, una condición incluso del deseo, del cual toda construcción conceptual, toda “creación”, si se quiere, de “conceptos” debería dar cuenta? (LT, 144).

Podríamos decir que la diferencia deleuziana es intensa y lisa, ideal sin ser abstracta, virtual sin ser actual (un platonismo invertido), mientras que la *différance* de Derrida, de este extraño neoaristotélico, es lisa pero también estriada, intensa mas a la vez extensa; que en su *de derecho* ya es lisa y estriada, y en su *de hecho* ya es de derecho y de hecho, y viceversa... Es ambigua como un *phármakon*, indecible: una “re-marca empírico-trascendental u óntico-ontológica”.²⁹ La *différance* “es” actuvirtualidad pluscuampresente, hiperactual y anacrónica, espectral.³⁰ Si en Deleuze, por mucho que se haya destoconado el verbo “ser” en *Mil mesetas*, aún cabe hablar de *ontologie* a-crónica, *Aión* antiedipiano de los devenires locos, en Derrida se trata de *hantologie* de lo espectral, de lo aparente-inaparente, semidesnudez impúdica pero a la vez recatada. Y si Deleuze llega a reservar solamente el término “vida” (la nueva palabra para calificar lo libre) a esa inmanencia que es el Acontecimiento —y no en sus primeros libros (“porque la enfermedad y la muerte son el acontecimiento mismo”)³¹—, Derrida escribirá, en ‘Especular’, “*la vie-la-mort*”.³² Mucho antes, había casi serigrafado, en ‘La escena de la escritura’, esa misma fórmula que se repetirá a lo largo de los años:

27 “No se confundirá —escriben en *Mil mesetas*— la variación continua con el carácter continuo o discontinuo de la variable misma: consigna, variación continua para una variable discontinua” (G. DELEUZE/ F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, p. 120). El *continuum* deleuziano además tiene el valor de continuidad intensiva, no ya temporal sino espacial —pero no extensiva— a partir del cual elementos heterogéneos entran en contacto y forman comunidad, *agencement*. Escribía Deleuze: “La mecánica es un sistema de ligaduras progresivas entre términos dependientes. La máquina, al contrario, es un conjunto de ‘vecindad’ entre términos heterogéneos independientes (la vecindad topológica es en sí independiente de la distancia o de la contigüidad)” (G. DELEUZE/C. PARNET, *Dialogues, Champs-Flammarion*, París, 1996, p. 125).

28 “La relación liso/estriado no constituye pues una oposición conceptual fiable, sino más bien una polaridad idealizante, una tendencia idealizada, la tensión de un deseo contradictorio (pues lo liso puro sería el fin de todo, la muerte misma) del cual sólo tenemos la experiencia de un dato mixto, una mezcla, una impureza” (LT, p. 143).

29 J. DERRIDA, *Le monolingüisme de l'autre*, Gallilée, París, 1996, p. 116 (*El monolingüismo del otro*, trad. de H. Pons, Manantial, Buenos Aires, 1997).

30 J. DERRIDA / B. STIEGLER, *Echographies de la télé-vision*, Gallilée-INA, París, 1996, p. 11 (*Ecografías de la televisión*, trad. de H. Pons, Eudeba, Buenos Aires, 1998).

31 G. DELEUZE, *Logique du sens*, Minuit, París, 1969, p. 131 (*La lógica del sentido*, trad. de V. Molina y M. Morey, Paidós, Barcelona, 1994).

32 Es cierto y justo señalar que la posición deleuziana respecto de la vida y sus predicados es distinta a la que después de *Mil mesetas* comienza a explicitarse. Si en sus primeros textos podemos leer el “se muere” de Blanchot, o la muerte como valor ambiguo de la vida, a partir del segundo tomo sobre el capitalismo la alergia ante el término “muerte” será explícita, no implícita como en el primero.

Sin duda la vida se protege mediante la repetición, la huella, la *différance*. Pero es preciso atender a esta proposición: no hay *en un principio* vida presente que *después* venga a protegerse, a aplazarse, a reservarse en la *différance*. Ésta constituye la esencia de la vida. Mejor aún: como la *différance* no es una esencia, como no es nada, no es tampoco la vida si el ser es determinado como *ousia*, presencia, esencia/existencia, sustancia o sujeto. Hay que pensar la vida como huella antes de determinar el ser como presencia. Ésta es la única condición para poder decir que la vida *es* la muerte.³³

La crítica que Derrida dirige a Deleuze presupone un concepto tradicional de vida en este último, asociado al valor clásico de inmediatez, tacto, contacto, proximidad, autoafección e intuición pura; *encuentro* con toda esa inmanencia. Para Derrida, no sólo es que no pueda darse una experiencia “*pura e inmediata* de lo continuo”, esto es, que no haya datos inmediatos, sino que ese continuo ni existe ni se da, ni como ser ni como ente; no se da ni de hecho ni de derecho. La mezcla es *consustancial* a la substancia, originalmente sin origen. La desnudez siempre tiene un revés, una mata de pelos que hace las veces de hoja de parra, un revestimiento que impide el *de hecho* y el *de derecho* puros; no hay erranza absolutamente libre ni experiencia pura de ella. No hay trascendencia ni inmanencia puras. No hay libertad ni destino puros para Derrida, sino una destinoerranza que no se puede terminar de analizar, desligar, absolver ni liberar.

33 J. DERRIDA, 'La scène de l'écriture', en *L'écriture et la différence*, p. 302.

Letra Capital

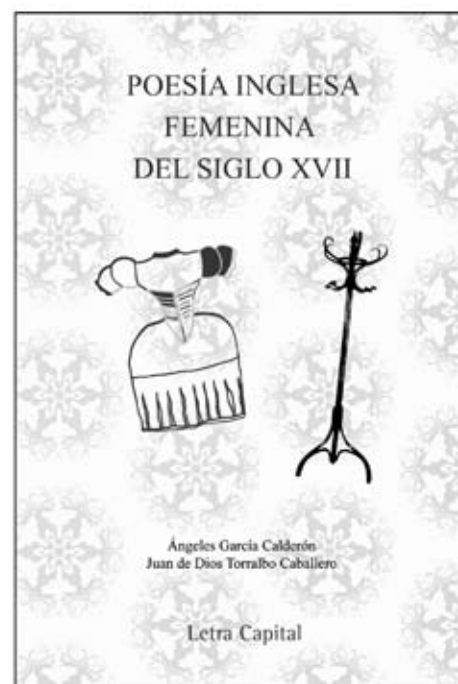
Colección
La Torre del Virrey

SERIE CLÁSICA

En el atractivo y seductor proceso de creación poética del siglo XVII inglés, las mujeres no se conformarán con ser unas simples espectadoras y desde muy temprano encontraremos autoras que dicen lo que quieren, aun a sabiendas de los grandes riesgos que ello les va a suponer en el desarrollo de su vida cotidiana...

Todos los libros de Letra Capital en:
PUBLIBERIA LIBROS

www.publiberia.com/libros letracapital@publiberia.com



Hermenéutica de la obra de Francisco de Aldana

Celso Luján García

Celso Luján García es licenciado en Filosofía y Máster en Conservación del Patrimonio Cultural por la Universidad de Valencia. En la actualidad investiga sobre la hermenéutica de Heidegger; cursa la licenciatura de Humanidades y desarrolla su labor docente como profesor de Filosofía en el IES Severo Ochoa de Elche.

Sentir, saber, oír... el mar de fondo. Como quien, acostumbrado por el tiempo y el trabajo de años en un barco mecido por las olas, sabe, puede distinguir, quizá intuye, el mar de fondo. A su oído llegan los mismos sonidos que a los de neófitos y profanos y, sin embargo, el horizonte de su experiencia, de sus lecturas (todo es siempre texto), le ofrece *un mundo*: compartido por tradicional y único por interpretado.

En lo que sigue intentaremos acercarnos al mar de fondo, a lo que resuena, en la lírica de Francisco de Aldana. Las referencias a su vida o a su localización las utilizaremos únicamente en la medida en que puedan mostrarnos el horizonte de inteligibilidad desde el cual escribe: la composición de lugar, el *topos*, la historicidad de su obra. Y para ello nos interesaremos no tanto en su biografía como en sus lecturas o el espíritu de su época.

Adelantamos ya, por esquivar críticas que en su mayor parte serán certeras, que el modelo hermenéutico con el que este escrito se compromete está a caballo entre Dilthey y Gadamer. Huiremos del psicologismo de Schleiermacher porque, en el fondo, sostenemos con Dilthey que acercarnos a la experiencia psicológica vivida por el autor en el momento de componer el poema proporciona una visión, cuando menos, limitada. Hoy podemos conocer a Aldana mejor de lo que Aldana se conoció a sí mismo.¹ La distancia temporal nos proporciona una garantía de sentido, no sólo de su

obra, sino también de la de sus contemporáneos, sus fuentes, su momento histórico, las lecturas posteriores e incluso sus consecuencias.

Asumiendo pues, con Gadamer, que “todo proceso interpretativo es un diálogo de la tradición consigo misma”,² mostraremos ese *pathos*, esa tradición desde la cual se nos está escribiendo (a nosotros, por supuesto, como intérpretes futuros y siempre presentes en un círculo hermenéutico de su misma tradición).

Lancemos la primera hipótesis de trabajo: los nombres de los protagonistas del poema de Aldana, ‘¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando...’, *Damón y Filis*, son abstracciones de dos tipos de amor que pueden encontrarse en Platón, lo que corroboraría la tesis de que a Francisco de Aldana puede encuadrarse dentro del neoplatonismo:

—¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando en la lucha de amor juntos, trabados, con lenguas, brazos, pies y encadenados cual vid que entre el jazmín se va enredando,

y que el vital aliento ambos tomando en nuestros labios, de chupar cansados, en medio a tanto bien somos forzados llorar y sospirar de cuando en cuando?

—Amor, mi Filis bella, que allá dentro nuestras almas juntó, quiere en su fragua los cuerpos ajuntar también, tan fuerte que no pudiendo, como esponja el agua,

¹ No olvidemos que el historicismo de Dilthey defiende que la labor hermenéutica consiste en conocer al autor “mejor de lo que él mismo se conoció” haciendo una reconstrucción histórica que sólo tiene sentido desde la distancia temporal.

² Tesis fuerte de Gadamer en *Verdad y método* que desembocará irremediablemente en una postura relativista. Si interpretar es un diálogo intratradición, esto significa que la tradición delimita el horizonte de comprensión y, por tanto, imposibilita que alguien ajeno a dicha tradición cultural pueda “comprender” el “sentido” del texto en su totalidad. El corolario evidente es que el diálogo entre tradiciones es imposible y cualquier interpretación es relativa. O, lo que es lo mismo, que no encontraremos un “método” que garantice la “verdad” de la interpretación (con las dificultades que ello conlleva a la hora de intentar separar la filosofía de la literatura o, en general, cualquier género de otro).

pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte.

En efecto, al oído acostumbrado a la filosofía platónica no se le escapa la similitud entre el *Damón* de Aldana y el *deimon* o *daimon*, Δαίμων, que aparece en las obras de Platón. En el *Timeo* el *daimon* se presenta como el espíritu, la fuerza, que a partir de lo uno, y mezclando lo uno y lo otro (el ser y la nada), da impulso a un proceso de generación y, en definitiva, al mundo.

En los fragmentos dedicados a su maestro Sócrates el *daimon* aparece como esa vocecilla o espíritu individual (precursora del ángel de la guarda) que se dedica a aconsejar, a sugerir. Alcibíades, narrando su experiencia personal con Sócrates, pone fin a *El Banquete* declarando al propio Sócrates un *daimon* sobre el tema.

En los textos referidos al amor, éste aparece como un semidios. Eros, a quien se identifica con el *daimon* en *El Banquete*, no es ni bueno ni bello, pero tampoco feo y malo; es la personificación del punto medio, el equilibrio de todas las virtudes extremas. Tampoco es un dios, ya que éstos son bellos y afortunados y él no lo es. Eros no es mortal, es un gran *daimon*, un ser intermedio entre lo divino y lo mortal.

A la intervención de Pausanias debemos la afirmación de que Eros es amante de Afrodita, puesto que ama lo bello y Afrodita lo es. Eros es pobre e indigente y busca a personas bellas y valerosas; es intrépido, cazador y amante de la sabiduría. Estas características hacen alusión a la historia relatada por Aristófanes sobre los andróginos y el deseo de poseer al otro para siempre. En *El Banquete* aparece:

[L]a más bella descripción que jamás se ha hecho del amor, puesta por Sócrates en boca de Diótima, sacerdotisa de Mantinea que le había instruido en las cosas del amor. Según Diótima, el amor no es un dios sino más bien un *daimon*, un demonio intermedio e intermedio entre dioses y hombres, entre riqueza y pobreza, entre posesión y carencia. El amor es, también, anhelo de bien y de felicidad, y el mejor modo para colmarlo es la comunión entre los hombres... El amor es deseo de inmortalidad y belleza, torna los cuerpos inmortales mediante la procreación, y eleva las almas a la eternidad. Los hijos son los frutos del cuerpo, así como las ideas son los frutos que da y goza el alma: hijos e ideas colman el alma de inmortalidad del ser humano mediante el progresivo ascenso en los grados de abstracción y consigue elevar el alma hasta la contemplación de la Idea del Bien y de la Belleza gracias al amor.³

La acepción del *daimon* que aquí más nos interesa es la que aparece como un amor erótico, pulsional, sexual y físico. Es un amor *del cuerpo* que busca la perfección. Este tipo de amor coincide con el amor que Francisco de Aldana plantea en los dos primeros cuartetos del soneto; sin embargo, para aceptar que el nombre de *Damón* es una abstracción del *daimon* ha de hacerse plausible la posibilidad de que para Aldana estos dos nombres se refiriesen a lo mismo.

Para ello hemos de conocer un poco la tradición que representa Aldana y cuáles han podido ser sus lecturas. Parece razonable afirmar que entre ellas se encuentran por lo menos *El Banquete* y *La República*. En primer lugar porque bipolariza el amor en físico y espiritual (*agape*), al modo de la ontología platónica.

En segundo lugar, en el segundo verso, la alusión a la *lucha de amor* no sólo ratifica el enfrentamiento entre dos realidades irreductibles, sino que, a su vez, amplifica ecos helénicos al mostrarnos los *topos* de la época griega. Ya desde Heráclito podemos encontrar como humus de nuestra tradición la lucha de contrarios como *arjé* o principio de la *physis*:

Preciso es saber que la guerra es común; la justicia, contienda, y que todo acontece por la contienda y la necesidad (vv. 28 [80]).⁴

Hay que aclarar que si queremos entender a Platón en toda su profundidad, hemos de hacerlo desde el intento de superación de la polaridad entre Heráclito y Parménides. Heráclito muestra una lucha incesante en la pluralidad sensible, en tanto que Parménides nos muestra una unidad perfecta de las cosas aunque, eso sí, formal y abstracta, casi espiritual. No es extraño, pues, que las figuras elegidas por Aldana sean la lucha de contrarios de Heráclito y el ansia de unidad de Parménides. La aportación original de Platón será la reconciliación de esta dualidad en un orden superior, las Ideas. Pero el planteamiento es presocrático y anterior a Platón.

En tercer lugar, la forma dialogística del soneto trae a la lírica aquella desconfianza en la escritura, tan típicamente platónica, y

[D]eja... traslucir un problema más profundo, aquél que plantea la incesante necesidad de que toda escritura exija siempre su interpretación; de que la soledad del lenguaje requiere un esfuerzo ininterrumpido por arrancarla de su original silencio... Todo lenguaje precisa la compañía de un discurso que supla, de alguna forma, la ausencia del interlocutor perdido.⁵

En cuarto lugar, en el segundo verso del primer terceto, "...quiere en su fragua/ los cuerpos ajuntar

3 VV. AA., *Los libros de los filósofos*, Ariel, Barcelona, 2004, p. 56.

4 A. BERNABÉ, *De Tales a Demócrito*, Alianza Editorial, Madrid, 1988. Según la ordenación realizada por Marcovich y, entre paréntesis, la ordenación de G. S. Kirk.

5 E. LLEDÓ, 'Literatura y crítica filosófica', en J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (ED.), *Hermenéutica*, Arco Libros, Madrid, 1997, p. 24.

también”, encontramos referencias a Hefesto, el herrero del Olimpo, quien tiene el poder de fundir en su *fragua* a los hombres. Casi al final de *El Banquete*, Aristófanes acude al supuesto de que Hefesto atendiera la petición de unidad que ansía el sentimiento amoroso:

¿Qué es lo que queréis, hombres, que os suceda mutuamente? Y si al no saber ellos qué responder, les volviese a preguntar: ¿Es acaso lo que deseáis el uniros mutuamente lo más que sea posible, de suerte que ni de noche ni de día os separéis uno del otro?⁶

Al escuchar el herrero Hefesto la respuesta de los hombres aseguró que

[E]stoy dispuesto a fundiros y amalgamaros en un mismo ser, de forma que siendo dos, quedéis convertidos en uno solo y que, mientras dure vuestra vida, viváis en común como si fuerais un solo ser...⁷

En quinto lugar, no podemos obviar la referencia a las cadenas del tercer verso de la primera estrofa. Es una copia literal de la metáfora que nos hace prisioneros del mundo sensible, el de las sombras del fondo de la caverna donde, encadenados, nos encontramos los prisioneros que

[D]esde niños, [están] atados por las piernas y el cuello de modo que tengan que estar quietos y mirar únicamente hacia adelante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza.⁸

Comúnmente estas cadenas se han relacionado con la ignorancia productora de risa y desprecio por el mundo del saber —como bien nos recordó Emilio Lledó— al mismo tiempo que la imposibilidad de ir más allá de lo inmediato, del cuerpo, de lo físico —de la televisión, diríamos hoy en día—. Y liberarse de las cadenas se ha traducido como una superación de la opresión, pero también como un acceso al mundo del espíritu. Así, Platón nos muestra cuál sería la suerte de aquél que se liberase de esas cadenas y superase el mundo de las sombras:

Y, si tuviese que competir de nuevo con los que habían permanecido constantemente encadenados, opinando acerca de las sombras aquellas que, por no habersele asentado todavía los ojos, ven con dificultad —y no sería muy corto el tiempo que necesitara para acostumbrarse—, ¿no daría que reír y no se diría de él que, por haber subido arriba, ha vuelto con los ojos estropeados, y que no vale la pena ni aun de intentar una semejante ascensión? ¿Y no matarían, si encontraban manera de echarle mano y matarle,

*Aldana tuvo que leer a Platón
o por lo menos conocer en
profundidad algunas de las obras
platónicas y saber de la tradición
griega en su conjunto*

a quien intentara desatarles y hacerles subir?... La subida al mundo de arriba y la contemplación de las cosas de éste, si las comparas con la ascensión del alma hasta la región inteligible, no errarás con respecto a mi vislumbre... En el mundo inteligible lo último que se percibe, y con trabajo, es la Idea del Bien, pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas.⁹

Y por último, al final del soneto, nos muestra Aldana al cuerpo como mentiroso y engañador —“llora el velo mortal su avara suerte”—. Ese “velo mortal” que es el cuerpo y esconde la verdad. El cuerpo, como el velo de Maya, encubre la verdad, el alma, que no correrá la misma suerte que él porque es “inmortal”. La referencia al “velo”, como el de Maya, no puede ser casual. Evidencia un modelo de verdad como *desvelamiento*, *aletheia*, verdad como desocultación, retirar los velos, ver qué hay debajo, desenmascarar —como lo llamarán Nietzsche y Derrida.

Este *velo mortal*, engaño efímero que oculta la realidad trascendente y eterna del alma. Así lo hemos heredado de los Misterios Órficos, así lo recogieron los pitagóricos, así lo leyó Platón y así configura la poesía de Aldana y, en definitiva, nuestra cultura.

Concluamos, pues, que, a la vista de las referencias textuales, Aldana tuvo que leer a Platón o por lo menos conocer en profundidad algunas de las obras platónicas y saber de la tradición griega en su conjunto.

Se hace necesario ahora, si queremos hacer plausible que con *Damón* y *Filis* Aldana está abstractando o personalizando dos conceptos o formas de amor platónicos, mostrar cuál ha sido el proceso por el cual se ha llegado desde el Δαίμων (*daimon*) a *Damón*.

Debemos recordar a Quevedo¹⁰ cuando amargamente se quejaba de no saber griego¹¹ para poder beber directamente de las fuentes helénicas. No es de extrañar que, bajo el dominio de la Iglesia, la única lengua habitual en el entorno académico en el siglo XVI fuese el latín. Por tanto, si Quevedo, perteneciente al mundo de las letras, no podía leer directamente el griego, es de suponer que Aldana, nacido en Florencia y perteneciente a un entorno castrense, tuvo que leer una traducción al latín de las obras de los griegos.

6 PLATÓN, *El Banquete*, trad. de L. Gil, Planeta, Barcelona, 1982.

7 *Ibid.*

8 PLATÓN, *La República*, Libro VII, Diálogo, Valencia, 1999.

9 *Ibid.*

10 Quevedo llegó a decir irónicamente de Cosme, el hermano de Aldana, que si alcanzase sosiego bastante algún día, pensaba enmendarlo y corregir las obras de Aldana, “deste nuestro poeta español”, “tan agraviadas de la imprenta, tan ofendidas del desaliño de un su hermano, que sólo quien de cortesía le creyere al que lo dice, creará que lo es (F. QUEVEDO, ‘Anacreón castellano’, en *Obras completas* [Astrana Marín ed.], tomo I, Madrid, 1934, p. 668).

11 Las traducciones de Quevedo del griego dejan bastante que desear; se atrevió, sin embargo, a traducir pésimamente a Anacreonte (traducción que circuló manuscrita y no se imprimió en vida de Quevedo, sino en 1656).

¿Qué hay en la tradición que permite tanto a Lope de Vega como a Aldana atribuir a ese tipo de amor el nombre de Filis?

Los años del poeta en Florencia fueron decisivos para su formación, ya que cultivó la amistad de importantes humanistas como Benedetto Varchi y frecuentó la Academia que éste tenía en la ciudad del Arno. El joven poeta conoció la poesía de la corte de los Medici y sufrió el influjo del neoplatonismo dominante en la literatura florentina del siglo XVI. Las traducciones de los textos griegos habituales de la época eran las de Boecio.

Boecio fue filósofo y estadista romano, a menudo llamado *el último de los Romanos* y considerado por la tradición como mártir cristiano.¹² Su obra más conocida es *De consolazione philosophiae* (*La consolación de la filosofía*), pero también tradujo al latín las obras de Platón y Aristóteles con el propósito de unificarlas. En ellas, *Δαμῶν* se tradujo por *daemon* y con el tiempo derivó en *damon*.¹³

La acentuación de *Damón* puede ser una cuestión de métrica. Si Aldana hubiera escrito *Damon*, sin acento, habría tenido un problema métrico, que en otro caso no tendría importancia, pero aquí sí: “¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando...” tiene acentuación en 1ª, 4ª y 8ª sílabas, que es acentuación perfecta para endecasílabo. Tal modelo de endecasílabo es el llamado sáfico y es muy contundente por sonoro. Ahora bien, supongamos que es *Damon* la acentuación correcta etimológicamente. Entonces tenemos: “¿Cuál es la causa, mi *Damon*, que estando...” En este caso la sonoridad es pésima —endecasílabo de “gaita gallega” en 4ª y 7ª que no tiene por qué sonar mal, pero aquí lo hace fatal—, porque el “vocativo” (mi *Damon*) deja en suspenso una entonación que perpetra asonancia con “estando”, que le sigue inmediatamente, y en posición final de verso ante pausa, lo que agrava la cacofonía. Desde un análisis de la sonoridad del poema es evidente que Aldana modificó la acentuación de *Damon* hacia *Damón* —licencia, por otra parte, *corrientísima* entonces—, para ajustarse al modelo 1ª, 4ª y 8ª frecuente en sonetos de época (junto al 3ª y 6ª; y 1ª y 6ª; y 2ª y 6ª...).

Las otras dos explicaciones para la acentuación de *Damón* son más simples. Por un lado, para el propósito que aquí nos ocupa, la variación en español desde *damon* a *Damón* es evidente por sí misma. Lo más habitual en castellano es que las palabras acabadas en “on” varíen su acentuación de forma natural hacia agudas.

Pero también es posible que el nombre de *Damón* sea recogido de poemas de otros autores. El

ciclo de poesía pastoril que Lope de Vega dedicó a Filis es posterior, por tanto ésta no pudo ser la fuente. Y aun obviando el dato cronológico, tanto aquí como en la *Galatea* de Cervantes el personaje de *Damon* aparece sin acento ninguno.

No obstante, aún nos queda hacer plausible que *Filis*, en el poema de Aldana, representa o es una abstracción del amor espiritual.

Si nos retrotraemos hasta la mitología griega, Filis se casó con un hijo de Teseo, Demofonte, a quien estuvo esperando largo tiempo. Filis ha representado una variedad de la esperanza en el ámbito amoroso.¹⁴ Como ejemplo de enamorada paciente, más allá del tiempo y la espera, podríamos sostener que Aldana, al utilizar a Filis, está intentando mostrarnos el amor espiritual en Platón. Sin embargo, esta interpretación puede ser cuando menos problemática. Vayamos al texto de Aldana a comprobarlo.

El poema se estructura en dos partes. En la primera —dos cuartetos— habla Filis a Damón refiriéndose a la pasión sexual, física, corporal, que les ha unido completamente, pero que, en definitiva, les ha producido algún tipo de insatisfacción. En la segunda parte del poema Damón habla a su Filis bella mostrándole la imposibilidad de hallar la unión completa debido a la limitación natural de los cuerpos que, por más que quieran, no pueden fundirse. Para ello se refiere a una unión ya previa a nivel espiritual, fraguada en las almas.

Si entendemos a Filis como símbolo del amor espiritual platónico no se comprende cómo éste les fuerza a “llorar y sospirar de cuando en cuando”. La premisa de la filosofía platónica es que puede encontrarse el amor perfecto; sin embargo, éste no lo es. Así pues, deberíamos concluir que no es plausible que Filis represente el amor espiritual platónico.

¿Es Filis un nombre puesto al azar o, como algunos críticos manifiestan, herencia del ciclo que Lope de Vega dedicó a Filis, la pastorcilla sencilla, encantadora y enamorada?

La perspectiva hermenéutica que hemos asumido desde el principio de este trabajo nos impide aceptar el azar como instancia explicativa y, al mismo tiempo, nos obliga a entender el texto de Aldana, e incluso el de Lope, como un diálogo de la tradición consigo misma. Si aceptamos que el nombre de Filis ha sido recogido de la poesía pastoril deberíamos preguntarnos por qué ese nombre y no cualquier otro. ¿Qué hay en la tradición que permite tanto a Lope de Vega como a Aldana atribuir a ese tipo de amor el nombre de Filis?

Volvamos de nuevo al mundo helénico. Aldana nos ha hecho referencias a la lucha de contrarios de Heráclito, a la voluntad de unidad de Parménides, a la división ontológica de la realidad en sensible e inteligible de Platón, a la fragua de Hefesto como instancia productora de unidad, a

12 R. APPELTON, *The Catholic Encyclopedia*, Volumen I, 1907.

13 F. GAFFIOT, *Dictionnaire Latin-Français*, Hachette.

14 Otra de las variedades de la esperanza, aunque inversa, es la que se nos muestra en el mito de la caja de Pandora. Ésta, que fue creada como castigo de Zeus a Prometeo por haber regalado el fuego a los humanos (y con ello el saber, la ciencia y la técnica), enamoró a Epimeteo y dejó escapar todas las desgracias humanas cerrando la caja antes de dejar salir la esperanza de la Humanidad.

la verdad como desvelamiento y, finalmente, al malestar, desazón y lamento por no conseguir el amor perfecto.

A la luz de la evolución del idealismo platónico hacia el realismo aristotélico se observa un cambio desde una concepción que abogaba por la perfección del mundo de las ideas hacia una concepción mucho más modesta, la aristotélica, en la cual ese amor perfecto no existe, es una ilusión, una quimera. En el análisis, mucho más realista, que el Estagirita lleva a cabo del amor, señala éste tres tipos de amor y no dos como Platón: el erótico (eros), el espiritual (agape) y la amistad (*philia*/φιλία).¹⁵

En *Ética a Eudemo* aparece la *philia* como *proté philia* —traducida por “amistad verdadera”— y en la *Ética a Nicómaco* como *teleia philia* —amistad perfecta o acabada—. Esta *philia*, alejada ya del idealismo platónico, nos acerca a las relaciones humanas empíricas, que pueden ser: *philia* por las ventajas mutuas, por el placer mutuo o por la admiración mutua.

Traemos todo esto a colación para evidenciar que en nuestra tradición hay un tipo de amor, el amor filial, aquél relacionado con la salvación,¹⁶ que ha pasado al acervo cultural como amor fraterno y que en los libros VIII y IX de la *Ética a Nicómaco* ya aparece como amor entre jóvenes, padres e hijos y compañeros de viaje.

Si examinamos cómo resuena este tipo de amor en la tradición, tan sólo hemos de pensar en la obra kantiana *Sobre el presunto derecho de mentir por filantropía*, donde se plantea la legitimidad de faltar a la verdad por salvar a toda la Humanidad. O simplemente en palabras tan comunes como “filosofía” —amor al saber—, “filología” —amor a la palabra—, “filarmónico”, etc. Así pues, no sería extraño que en la poesía del siglo XVI Filis fuese el eco de todas las filias del desinteresado mundo de la cultura.

Recapitulando lo examinado hasta el momento parece plausible que el *Damón* del soneto de Aldana se refiera al *daimon* de Platón y que, aunque lo compartiese con Lope de Vega y la lírica pastoril, las referencias a Filis sean un producto, no tanto de las obras de Platón, como del horizonte de inteligibilidad de nuestra propia cultura.

No obstante, es de justicia negar ahora la hipótesis de trabajo inicial. Si no conseguimos relacionar a Filis con Platón, entonces el poema ante el cual nos encontramos colocaría a su autor en un platonismo sólo inicial, como presupuesto de partida. Sin embargo, la activa e inquietante demanda de Filis en el soneto nos sitúa un paso más allá de Platón, quizá en un realismo aristotélico más adecuado a las relaciones humanas *de facto*. Lo indudable es que, desde un punto de vista hermenéutico, el poema de Aldana pone sobre la mesa los problemas fundacionales de la cultura occi-

dental, aunque vengan éstos revestidos de soneto amoroso. El poema consigue hacer evidente la insatisfacción ante la solución platónica a la dicotomía precedente del mundo presocrático e indica senderos algo más realistas.

Llegados a este punto, cuando nos acercamos al final de esta travesía, que podría durar eternamente, parece que ya somos capaces de oír el mar de fondo. No deberíamos comprometernos con una clasificación estanca, que encerrara la poesía de Aldana en moldes platónicos o aristotélicos, ni en una etimología forzada que no tenga en cuenta el uso azaroso de palabras desgastadas. Quizá ni siquiera deberíamos dejar que se enmohezcan sus versos mientras discutimos si son esto o son aquello. Porque ahora ya sabemos que el mar de fondo, lo que resuena, son miles de años de diálogo de una tradición consigo misma que llega hasta nosotros viva a hablarnos de nuestro mundo a través del suyo. Puede que ésta sea la única y verdadera experiencia estética: hablar, entender y al final ver lo que de común hay en lo diferente, lo que nos permite contemplar el horizonte de sentido en el que nos hallamos inmersos.

Ahora, cuando ya llegamos al final, a puerto seguro, quizá sea el momento de sentarnos en el muelle, mirar hacia el mar y dedicarnos única y exclusivamente al goce estético de abarcar el horizonte. No hay otro premio, no hay más recompensa que poder volver a releer el texto dejando resonar la tradición y disfrutando de lo único que vale la pena: lo que ya estaba ahí desde siempre porque, en el fondo, es lo que somos.

¹⁵ Mal traducida de la *Ética a Nicómaco* como “amistad”: es amor fraterno, amistad y afecto.

¹⁶ Lo cual aprovecha Santo Tomás en las cientos de páginas de comentarios a la *philia* aristotélica para relacionar esta *philia* con el salvífico amor *Deo*.

Asnos, éxtasis y *ergot*

José Alfredo González Celdrán

José Alfredo González Celdrán es licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Murcia y profesor de Griego en Enseñanza Media. Es autor de *Hombres, Dioses y Hongos* (2002) y co-autor de *The Hidden World* (2007), *Mushrooms, Mith and Mitras* (2009) y de la novela *Las Puertas de Moréis* (2002).



Sin duda, uno de los personajes más populares de la mitología clásica, debido a su pervivencia en forma de cuento, es el Rey Midas. Su fama se debe al episodio en que, tras ayudar a Sileno, el divino fauno-sátiro le otorga, a petición del propio Midas, el don de convertir en oro todo lo que toque.¹ Pero existe otro episodio menos conocido en que el avaricioso rey sufre una extraña transformación: sus orejas cambian para transformarse en las de un asno. La historia es la siguiente: Midas deambulaba por el Monte Tmolos cuando fue elegido como juez, junto con el propio monte, en una competición musical que tenía lugar allí entre Apolo, dios tañedor de lira, y, según las versiones, Pan o Marsias, que soplaban instrumentos de viento. Tmolos dio como vencedor a Apolo, pero Midas se decantó por Marsias-Pan; enfadado por su veredicto, Apolo transformó las orejas de Midas en las de un asno, obligándolo a cubrirse con una tiara púrpura o, lo que es lo mismo, con un gorro frigio; la única persona que sabía de las orejas de asno ocultas bajo el gorro era su peluquero, que fue incapaz de guardar el secreto. Para evitar decirlo a nadie, cavó un hoyo en el suelo y lo gritó allí, enterrando el secreto en la tierra. Luego tapó el hoyo y sobre él crecieron unas cañas que, cuando eran agitadas por el viento, susurraban a todo el mundo que Midas tenía orejas de asno. El final de la historia es trágico: avergonzado de su aspecto, Midas decidió suicidarse bebiendo una pócima llamada *sangre de toro*.²

1 Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 85 y ss. El lector puede encontrar resúmenes o compendios del mito en P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de F. Payarós, Paidós, Barcelona, 1986, entrada 'Midas', pp. 356-357; también en R. GRAVES, *Los mitos griegos*, trad. de L. Echávarri, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 349-355.

2 Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 147 y ss.; HIGINO, *Fábulas*, 191; la ingesta de la *sangre de toro* en ESTRABÓN, *Geografía*, I, 3, 21.

Un grupo multidisciplinar, encabezado por científicos de la Universidad de Pennsylvania, se ocupó en el año 2000 de estudiar los restos de un banquete funerario hallados en el sitio arqueológico de Gordión,³ Turquía central, durante los años 50, y que han sido datados en torno al siglo VIII a.d.C. En concreto, los restos fueron hallados en la tumba del famoso *Montículo de Midas*, de modo que el festín es conocido con el nombre de “Banquete de Midas”. Los análisis permitieron identificar una buena parte de los ingredientes,⁴ entre los cuales destaca una bebida de gran potencial embriagante elaborada a partir de uva, cerveza de cebada e hidromiel que no era sino *kykeón*, la bebida ritual ingerida por los iniciados en los Misterios griegos de Deméter celebrados cada año en la villa ática de Eleusis. Pero el *kykeón* distaba mucho, como veremos, de ser un mero brebaje alcohólico.

Puesto que las vasijas fueron enterradas con el cadáver, esperando que el cadáver las consumiera a la manera egipcia,⁵ el conjunto del ritual es manifiestamente chamánico, sobre todo teniendo en cuenta que el viaje es un concepto chamánico esencial y que la muerte es el viaje chamánico por excelencia; Midas incluso hizo un pequeño viaje al país de los Hiperbóreos, nombre utilizado para designar a los pueblos del norte que, en sus ritos chamánicos, utilizaban el hongo enteogénico *Amanita muscaria*,⁶ si bien no fue en persona, sino en espíritu: Midas encontró en cierta ocasión a Sileno, que dormía su embriaguez, y lo despertó para que le enseñara sabiduría; Sileno le contó la historia de dos pueblos fuera del nuestro, los Eusebeís (Piadosos) y los Máquimos (Guerreros), cuyos habitantes estaban unos siempre felices y los otros siempre guerreando; un día ambos pueblos decidieron visitar el mundo y entraron en él por el país de los Hiperbóreos,⁷ las gentes del *paraíso* de la antigüedad grecolatina, un Shangri-La feliz del que, cada año, llegaba a Delos, en honor de Apolo, una ofrenda de primicias consistente en ejemplares secos del hongo psicoactivo *Amanita muscaria*.⁸ En tanto que alimento del *paraíso*, este hongo cumplía la función de *alimento divino* proporcionador de inmortalidad o, en general, de condición divina, presente en numerosas culturas. El contacto de Midas con los Hiperbóreos no pasó de ser un relato, pero fue el modo en que Sileno le proporcionó la sabiduría que necesitaba; luego, en este sentido, hizo un viaje místico y, por consiguiente, debió conocer también el secreto del fruto maravilloso, sobre todo teniendo en cuenta que la otra versión del encuentro con Sileno es la que le proporciona la facultad de convertir en oro todo lo que tocara. El oro ha sido tradicionalmente empleado para colorear lo divino y todo aquello capaz de proporcionar la condición de los dioses, es decir, la inmortalidad.⁹ Por ello, podemos afir-

5 Sobre el carácter chamánico de los complejos y ritos funerarios egipcios, así como de los elementos chamánicos que impregnan su religión, véase J. NAYDLER, *Shamanic Wisdom in the Pyramid Texts: the Mystical Tradition of Ancient Egypt*, Inner Traditions, Vermont, 2005.

6 C. A. P. RUCK, 'The Offerings from the Hyperboreans', en R. G. WASSON ET ALII, *Persephone's Quest*, Yale UP, New Haven & London, 1986, *passim*.

7 CLAUDIO ELIANO, *Historia Varia*, III, 18.

8 Sobre la *Amanita muscaria* como identidad de la ofrenda hiperbórea, véase C. A. P. RUCK, 'The Offerings from the Hyperboreans', pp. 225-257; J.-A. GONZÁLEZ CELDRÁN, *Hombres, Dioses y Hongos*, Edaf, Madrid, 2002, pp. 185-249.

9 Sírvanos de ejemplo las manzanas del Huerto de las Hespérides entre los griegos, o las de la diosa Idunn entre los nórdicos, ambas proporcionadoras de inmortalidad.

3 Este nombre explicita la relación de los restos con la figura de Midas: según HERÓDOTO (*Historia* [VIII, 138]), Midas era hijo de Gordias (o Gordio; cf. PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, I, 4, 5), rey mítico de Frigia, fundador y epónimo de la ciudad de Gordión. Según ARRIANO (*Anábase de Alejandro*, II, 3), Midas no era hijo natural de Gordias, sino que éste lo adoptó cuando lo encontró vagando después de perder su toque de oro.

4 El análisis fue tan exhaustivo, que la propia Universidad de Pennsylvania, a través de su Museo, reprodujo físicamente el banquete <<http://www.upennmuseum.com/pressreleases/forum.pl?msg=33>>.

mar que Midas experimentó un *viaje chamánico*, una experiencia extática obtenida merced a la ingesta del hongo matamoscas, que le condujo a las tierras *divinas* de los Hiperbóreos, es decir, al culmen de una experiencia espiritual trascendente. En este contexto, cabe esperar que la santidad con que las vasijas de su funeral fueron tratadas derivara de la presencia entre ellas de un alimento sacramental que, en la última fase del rito, debió ser un enteógeno (denominación de todo tipo de sustancias y componentes psicoactivos utilizados, sobre todo, en ceremonias religiosas para conseguir una experiencia mística).

El reino de Midas es también la patria de Mitra, dios oriental en cuyo honor se celebraban cultos místéricos que se extendieron por todo el Mediterráneo e incluso llegaron a constituir un serio rival para la expansión del Cristianismo. Mitra lucía siempre un gorro frigio como el de Midas y, además, se le sacrificaba un toro en un ritual del que no quedan referencias escritas, sino representaciones artísticas de diverso tipo, llamado *tauroctonía*, “matanza del toro”: el animal era degollado y su sangre servía para bendecir o incluso *bautizar* a los fieles. Carl A. P. Ruck y Mark A. Hoffman han demostrado en un estudio¹⁰ dedicado a este dios que su culto se centraba en el consumo, como bebida y comida sacramental, del hongo psicoactivo *Amanita muscaria*,¹¹ cuya caperuza roja-púrpura con motas blancas quedaba representada en el gorro frigio de los misterios, y que, sumergido en agua, o excretado por la orina, presenta un color rojo similar al de la sangre; no en vano, el dios védico Soma es definido como “toro rojo y leonado” por el *Rig Veda*,¹² y la identidad de Soma no era otra, como demostraron las investigaciones de Robert G. Wasson,¹³ que *Amanita muscaria*, el hongo inductor de alucinaciones usado por el chamanismo euroasiático.

Tanto el gorro frigio con el que Midas trató de ocultar lo embarazoso de sus orejas de asno, como la sangre de toro con que intentó suicidarse se ajustan al complejo etnobotánico del hongo *Amanita muscaria* y al sacramento persa mitraico del *haoma*,¹⁴ versión indoiraniana del *soma* védico, a la vez un dios proveedor de inmortalidad y la planta con la que se elaboraba la bebida de su mismo nombre: *soma*, elaborada a partir del hongo *Amanita muscaria*. Mi tesis es que diversas razones, la más importante de las cuales es la progresiva dificultad en la recolección de este hongo, hicieron que se terminara recurriendo a veces a un sustituto fúngico, una bebida de carácter ergolínico¹⁵ similar a la utilizada en la poción visionaria sacramental del *kykeón* durante los Misterios de Eleusis:¹⁶ el *ergot* o *cornezuelo* del centeno (*Claviceps purpurea*), hongo de conocidas propiedades psicoactivas cuya identidad fue establecida por R. G. Wasson, Albert Hoffman y Carl A. P. Ruck en *The*

12 *The Rig Veda* (R. T. H. GRIFFITH, ED.), Book-of-the-Month Club, New York, 1992, IX, 82, 1. Allí leemos “...del mismo modo que un rey ha exprimido a Soma, toro rojo y leonado...”, es decir, que el dios Soma es en realidad una planta cuyo jugo se ingiere tras ser exprimido. En IX, 86, 11 se nos dice que, de acuerdo con lo que establecíamos más arriba, Soma está “coloreado como el oro”.

13 R. G. WASSON ET ALII, *Persephone's Quest; y Teonanácatl: el hongo maravilloso*, trad. de F. Garrido, FCE, México, 1993. Otras obras fundamentales de Wasson, como *Mushrooms, Russia and History* o *Soma: Divine Mushroom of Immortality*, se hallan descatalogadas incluso en su versión original inglesa.

14 Sobre la sangre de toro como ingrediente del *haoma* y su identificación con el hongo *Amanita muscaria*, véase C. A. P. RUCK/M. A. HOFFMAN /B. D. STAPLES, 'The Entheogenic Eucharist of Mithras', en *ENTHEOS. The Journal of Psychedelic Spirituality*, vol. 2, nº 1, Summer 2002, pp. 13-46.

15 El término *ergolínico* hace referencia al conjunto de alcaloides presentes en el *ergot*, de entre los cuales destacan *ergina*, *ergonovina*, *ergotamina* y *ergotoxina*. La *ergina*, llamada también *amida del ácido lisérgico*, fue el origen concreto de la síntesis de la *dietilamida del ácido lisérgico*, clasificado por Hofmann como LSD-25 y popularmente conocido como LSD.

16 Los voluntarios a participar en la iniciación a los Misterios de Deméter en Eleusis durante el mes de Elafebolión (Septiembre- Octubre) debían seguir un proceso equivalente a una de nuestras catequesis, que culminaba el último día con la ingestión del *kykeón*, cuya fórmula, sin incluir el ingrediente secreto psicoactivo, se nos ha transmitido gracias al *Himno Homérico a Deméter* I, 207 y ss.: una mezcla de agua, harina y menta; el himno explicita que el vino estaba prohibido; obviamente, el *kykeón* no era una bebida alcohólica.

10 C. A. P. RUCK/M. A. HOFFMAN/B. D. STAPLES, 'The Entheogenic Eucharist of Mithras', en *ENTHEOS. The Journal of Psychedelic Spirituality*, vol. 2, nº 1, Summer 2002, pp. 13-46.

11 En castellano se conoce a este hongo con el nombre de *matamoscas*, debido a la presencia en su composición del alcaloide *muscarina*, que en el hombre tiene efectos eméticos, pero que también posee la cualidad de aturdir o matar a las moscas; por la misma razón en inglés recibe el nombre de *fly agaric*, “mosca agárica”; el catalán es más rico y expresivo en denominaciones: se le conoce como *reig bord*, “rey bastardo” (por ser confundible con el auténtico rey culinario de los hongos, *Amanita caesarea*); *tinyós*, “tiñoso” (por las pequeñas verrugas blancas que motean su caperuza, aunque también por el hecho de que tiñe de rojo el líquido en el que ésta se sumerge); y *reig de fayeda*, “rey del hayedo” (por el árbol al pie del cual es más frecuente encontrarlo en Cataluña). Véase P. FORT QUER, *Plantas medicinales: el Dioscórides renovado*, Labor, Barcelona, 1995, 'Amanita muscaria', pp. 33-34.

Road to Eleusis.¹⁷ Como argumentaremos a continuación, el secreto de las orejas de asno de Midas y el hecho de que se utilizara un asno como vehículo en el Misterio Eleusino parecen indicar que el *ergot* sustituyó al hongo matamoscas en la composición del *kykeón*. El esclerocio de *Claviceps purpurea* se extiende sobre las núcleos infestados por él, fijándose en las espigas de trigo o de otros cereales a manera de cuernos (de ahí la denominación castellana *cornezuelo*) o, quizá, como *orejas de asno*,¹⁸ las mismas que Midas lució como castigo; no en vano, Midas fue un personaje íntimamente relacionado con los cereales:¹⁹ siendo muy niño, una hilera de hormigas subió hasta su cuna cargando cada una un grano de trigo que dejaban en su boca, lo cual fue interpretado como un presagio de prosperidad para su tierra, pero que, en realidad, como veremos, no hacía sino identificar estrechamente a Midas con su naturaleza cereal y con las *orejas de asno* que luego recibió.²⁰

Obviamente, Midas solía llevar un gorro frigio, de manera que nadie podía ver nada extraño en él; sólo las cañas susurraban el secreto a los cuatro vientos. El término *caña* (gr. *kalamos*, *donax*, *syrinx*; lat. *harundo*) es genérico para plantas herbosas, de tal modo que las espigas del cereal serían también *cañas*. Bajo la denominación *sýringes*, en Grecia estas cañas tuvieron como origen una ninfa, Sirinx o Siringe, que se metamorfoseó en caña para escapar de los requerimientos amorosos de Pan, divinidad de la naturaleza: Sirinx fue transformada en caña y Pan cortó una, con la que fabricó la *flauta de pan* o *siringe*. Hay dos versiones del certamen musical con Apolo: en una es Pan quien compite, utilizando la siringe; en otra lo hace Marsias, quien usa la flauta llamada *aulós*, parecida a nuestra actual flauta e inventada por Atenea a imitación del sonido de las serpientes siseantes en la cabeza de Medusa. Pero también se llamaba *siringe* a cualquier clase de túnel, incluyendo pasajes subterráneos, como los que conducían a los *mitreos* o espacios ceremoniales para las iniciaciones al culto de Mitra. El propio asno es un animal esencialmente relacionado con los cereales: por Ovidio sabemos que en el culto a la diosa romana Vesta se adornaba a un asno con collares cuyas cuentas eran panes de trigo, en recuerdo del favor que un asno hizo a la diosa al rebuznar justo antes de que fuera violada por Príapo, divinidad relacionada con Isleño.²¹

La revelación del secreto de Midas gracias a las cañas implica semánticamente la existencia de un ritual iniciático asociado a ellas, lo cual no sería de extrañar teniendo en cuenta que Midas era practicante de un culto místico: en concreto, fue iniciado en los Misterios Órficos por el propio Orfeo (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 92-93) y, al mismo tiempo, nos da pistas sobre el vehículo de trascendencia utilizado para la iniciación: unos

18 El nombre *orejas de asno* denomina en español a la consuelda mayor (*Symphytum officinale* L.), una planta utilizada sobre todo para curar heridas. Florece desde Mayo a Junio. Se la llama *oreja de asno* debido a la forma de sus hojas. Véase P. FONT QUER, *Plantas medicinales...*, pp. 548-550; D. RIVERA NÚÑEZ/C. OBÓN DE CASTRO, *La guía Incafo de las plantas útiles y venenosas de la Península Ibérica y Baleares*, Incafo, Madrid, 1991, pp. 827-828.

19 CICERÓN, *Sobre la adivinación*, I, 78; VALERIO MÁXIMO, *Sobre hechos y dichos memorables*, I, 6, 2.

20 Las orejas de Midas fueron un enigma para la Antigüedad, hasta el punto que hubo la necesidad de encontrarles una explicación. Se decía que procedían del nombre de una aldea frigia de la que Midas era señor, llamada *Orejas de Asno*; o que Midas tenía un bien organizado sistema de espías en su reino, metafóricamente similar a unas orejas de asno por la extensión de sus pabellones auditivos, capaces, se creía, de oír cualquier cosa, fama en la que sólo eran superados por los ratones; o más sencillamente, que Midas tenía unas orejas exageradamente grandes o un oído muy fino; o que, como variante del mito que comentamos, recibió las orejas de asno por haber ofendido a Dioniso o a los asnos en que éste cabalgaba (*Escollo a Aristófanis*, *Pluto*, 287-288).

21 OVIDIO, *Fastos*, I, 415 y ss; VI, 345 y ss.: En el relato, Pan intenta violar a Lótida (Vesta), pero su intento es frustrado por el rebuzno del asno de Sileno, que da la voz de alarma. Como castigo, Príapo lo mató, y en recuerdo de este episodio se sacrificaba un asno en honor de Príapo durante la llamada Fiesta del Pan, 9 de Junio del calendario romano (OVIDIO, *Fastos*, I, 391 y ss., donde el mito y el sacrificio se narran para las *Agonalia* del 9 de Enero, y VI, 339 y ss., que lo sitúan el 9 de Junio, más congruente respecto al ritmo de los cereales). Este sacrificio era, en última instancia, tal y como Ovidio explica, un homenaje al esfuerzo del asno en su trabajo de mover la rueda de molino que trituraba los granos de cereal, y por esa razón se lo adornaba con collares de panes. La asociación del asno con el cereal se estrecha más en virtud de su prosaica actividad moledora.

17 R. G. WASSON/A. HOFMANN/C. A. P. RUCK, *The Road to Eleusis*, Hermes Press Book, Los Angeles, 1998. Para el conocimiento de las reacciones suscitadas por la teoría y su validez, véase J. OTT, 'The Post-Wasson History of the Soma Plant', en *Eleusis*, nueva serie, nº 1, 1998, p. 9 y ss. <<http://eleusis.lycaeum.org>>. Para un refinamiento en el método de preparación, véase P. WEBSTER/D. M. PERRINE/C. A. P. RUCK, 'Mixing the Kykeon', *Eleusis*, nueva serie, nº 4, 2000, p. 55 y ss.: el refinamiento implica el uso de una solución alcalina para separar el agente psicoactivo de las toxinas no solubles. Para el uso del *ergot* en la cultura hebrea como *maná* y sus continuaciones judeo-cristianas, véase D. MERKUR, *The Mystery of Manna: The Psychedelic Sacrament of the Bible*, Park Street/Inner Traditions International, Rochester, 2000.

tallos alargados, a manera de cañas, cuya cúspide, o mejor, cuya espiga mostraba las orejas de Midas en la forma del *ergot*, hongo parásito de los cereales cuyo aspecto es el de cuernos, de ahí su nombre *cornezuelo*, o de orejas de asno. Como hemos visto, sólo su peluquero conocía el secreto de estas orejas, y el modo que eligió para librarse de él sin cometer delación fue confiárselo a la tierra; la explicación de este detalle mítico es oscura a menos que lo contemplemos desde nuestra perspectiva: el peluquero se ocupa del cabello del rey-cereal Midas; las espigas de los cereales acostumbra a lucir en su cúspide unas excrescencias filosas que podrían interpretarse como cabellos, pero, más aún, un campo de trigo es una metáfora perfecta para el *cabello de la tierra*, cuyos únicos peluqueros son los agricultores.

Al gritar el secreto en un agujero de la tierra, el peluquero de Midas está sembrando lo que luego ha de recoger durante la siega con una hoz, un instrumento cortante que actúa sobre los cereales de la tierra como las tijeras sobre el cabello de un hombre. El acto de segar era, de hecho, inherente al linaje de Midas, quien tuvo un hijo bastardo, del que desconocemos la madre, llamado Litienses, que era la imagen mítica del Segador: fue rey de Frigia a la muerte de su padre y a los forasteros que pasaban por sus tierras los acogía amablemente y luego los obligaba a competir con él en una siega; el perdedor sería decapitado, pero Litienses siempre ganaba, excepto cuando el forastero fue Heracles, quien le venció y decapitó.²² Este episodio mítico se perpetuó en la forma de unos cantos de siega, los *litienses*, donde se alababa las habilidades de este rey (Teócrito, *Idilios*, X, 41). Por ello, la acción del peluquero de Midas, al confiar el secreto de las orejas de asno a la tierra y, por extensión, a las cañas en general y a los cereales en particular, tiene como significado establecer la filiación directa de Midas con el cultivo de los cereales.

El peluquero de Midas actuaba, pues, como segador, pero su oficio no era realmente la agricultura. Lo sabemos gracias a un cuento mongol que, con ciertas variantes, hereda la historia de las orejas de asno de Midas, o quizá comparte un origen común con ella:

Un rey que tenía orejas de asno, de color de oro, se hacía peinar todas las noches con peines de oro por jóvenes que inmediatamente después eran ejecutados... Cierta día, un joven predestinado a los mayores honores, recibe de su madre, antes de ir a peinar la cabeza del rey, un pastel que ella ha confeccionado con su propia leche y harina. El joven ofrece el pastel al rey, que lo encuentra bueno y le perdona la vida, a condición de que no revele a nadie, ni siquiera a su madre, el gran secreto, es decir, que el rey tiene ore-

El secreto de las orejas, y el que se utilizara un asno como vehículo, parecen indicar que el ergot sustituyó al hongo matamoscas en la composición del kykeón

jas de asno. El joven promete guardar silencio y hace los mayores esfuerzos por mantener su palabra, pero esta tensión lo pone tan gravemente enfermo que siente que estallará si no dice su secreto. Su madre le aconseja que busque alivio murmurando el secreto en una grieta del suelo o de un árbol. Sigue este consejo, se va al campo, encuentra un hueco de ardilla, acerca a él la boca y pronuncia muy bajo estas palabras: "Nuestro rey tiene orejas de asno". Pero los animales tienen entendimiento, pueden hablar, y hay hombres que entienden su lenguaje. El secreto pasa de uno a otro y el rey acaba por enterarse de que el joven ha sido indiscreto. Amenaza con hacerle matar, pero se calma cuando el joven le pone al corriente de lo que ha sucedido; y el rey no sólo lo perdona, sino que lo nombra primer ministro. Lo primero que hace el afortunado joven es inventar un tocado en forma de orejas de asno para que el rey pueda disimular su deformidad. El pueblo, al ver ese tocado en la cabeza del rey, se complace en él y todo el mundo lo adopta; de este modo, el rey, gracias a la idea de su joven ministro, ya no se ve obligado a encerrarse, deja de temer que su secreto se descubra en cualquier momento y vive en lo sucesivo feliz y libre de toda molestia.²³

El rey mongol es el Midas griego, y su necesidad de ocultar las orejas de asno es idéntica a la de Midas. El joven peluquero es asimismo el peluquero de Midas, y el procedimiento por el que se libera del secreto de las orejas coincide en ambos casos: el joven griego escoge, eso sí, el hueco de un árbol, pero, como en el mito griego, el ser afinado en el agujero, aquí una ardilla, se encarga de divulgarlo. El modo en que el rey mongol se entera de ello es muy interesante: lo escucha de un hombre capaz de entender a los animales o, lo que es lo mismo, capaz de comunicarse con ellos. Y éste es precisamente uno de los atributos de un *chamán*.²⁴ Como en el mito grecolatino, las orejas de asno del rey mongol ocultaban el secreto del enteógeno de los cereales: los panes de harina y leche materna que elabora la madre del joven, capaces de modificar la conducta del cruel rey, es decir, de alterar su psique, son un producto de la diosa de la tierra, función desempeñada por la madre, y a la vez son un trasunto de la composición del *kykeón* eleusino, donde la menta, como Wasson, Hofmann y Ruck demostraron, actuaba

22 ATENEO DE NÁUCRATIS, *Deipnosophistae*, 415 B, 619 A; SUDAS, *Lexicon*, entrada 'Litienses'. Una variante de la competición era que si los forasteros se negaban a segar con él, éste los mataba a palos, los decapitaba y ponía el cuerpo dentro de una gavilla.

23 A. DE GUBERNATIS, *Mitología zoológica: los animales de la Tierra*, trad. de E. Serra, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2002, pp. 274-275.

24 Véase M. ELIADE, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, trad. de E. de Champourcin, FCE, México, 1996, *passim*, pero en particular los capítulos III (específicamente pp. 93-95: 'Lenguaje Secreto. Lenguaje de los Animales'), IV y XII. Para la influencia de la relación chamanes-aves en las tradiciones europeas, véase C. A. P. RUCK/B. D. STAPLES/J.-A. GONZÁLEZ CELDRÁN/M. A. HOFFMAN, *The Hidden World*, Carolina AP, Durham (NC), 2007.

sólo como especia, tal vez para mitigar el sabor desagradable de la pócima; los ingredientes fundamentales eran el agua en que se disuelven los alcaloides psicoactivos y, al tiempo, hidrosolubles del *ergot*,²⁵ y la harina, es decir, el cereal en el que el *ergot* crece. El peluquero de Midas, pues, no era otra cosa que un chamán experto en *ergot*, y sus tijeras-hoz se encargaban de cortar las espigas infestadas por el esclerocio de dicho hongo.

Podemos encontrar el asno en diversos contextos míticos que se enmarcan en el entorno de rituales místicos. En Grecia era un animal asociado a Sileno (quien habló a Midas sobre los Hiperbóreos) y a otras figuras como Pan y Fauno, partícipes del cortejo de Dioniso, en cuyo honor es bien sabido que se celebraban misterios. Por lo que respecta a Midas, sus orejas de asno indican a primera vista que fue estúpido al dar un veredicto parcial y erróneo en el certamen musical entre Apolo y Marsias-Pan, pero esto sólo en apariencia. Se contaba que cierto rey Babilonio llamado Clinis había viajado repetidamente con Apolo al país de los Hiperbóreos, donde vio que éstos ofrecían en los sacrificios asnos como víctimas, en lugar de los acostumbrados corderos, toros, etc. A su vuelta, tuvo la idea de reproducir este ritual en Babilonia, pero Apolo se lo prohibió. Sin embargo, sus dos hijos, Harpaso y Licio, desobedecieron al dios, y al intentar sacrificar un asno, éste se volvió loco en el altar y los mató a ellos y a su padre, tras lo cual los tres fueron metamorfoseados en pájaros. El plato hecho con el asno sacrificial, sin haber sido preparado convenientemente, parece que resultó letal.²⁶

En la comedia de Aristófanes *Las Ranas*, cuya acción transcurre en el Inframundo, Heracles muestra a Dioniso un desfile de iniciados eleusinos: “DIONISO: ¿Quién es esta gente? HERACLES: Los iniciados”. A lo que Jantias, el esclavo de Dioniso, que había hecho obscenamente el papel de asno como vehículo para el viaje del dios al Inframundo, exclama: “¡Oh, dios, aquí estoy yo ahora, un asno celebrando los Misterios! ¡No puedo soportar esto por más tiempo!”.²⁷ Como todos sabemos, el rito eleusino era esencialmente una iniciación; de hecho, podríamos considerarlo como el ritual iniciático por excelencia, ya que en su estructura y objetivos cumple los requisitos fundamentales de *transición, muerte espiritual* del iniciado y *descubrimiento* de una realidad trascendente que conduce a un *renacimiento* del individuo, todo en el marco de una estricta organización cuyo conjunto se convirtió en algo de incuestionable importancia sociocultural en el mundo antiguo.²⁸ Así, los iniciados eleusinos se embarcan en un viaje que les conduce al Otro Mundo. En este viaje, el equipamiento necesario para la celebración es cargado en un asno, pero, más aún, por Aristófanes sabemos que, de algún

modo, la figura del asno tiene una misteriosa relevancia en ese Otro Mundo: siguiendo con Aristófanes, cuando Jantias y Dioniso se encuentran con Caronte, quien acababa de amarrar su barca, éste los saluda diciendo: “¿Quién llega para descanso del sufrimiento y la fatiga? ¿Quién a la Llanura del Olvido, al Esquilado del Asno, a los Cerberios, o a los Cuervos, o al Ténaro?” (*Las Ranas*, 185-187).

En la nota 26 a su edición española de *Las Ranas*, Francisco Rodríguez Adrados²⁹ comenta la naturaleza cómica de tres de las expresiones que Aristófanes usa para referirse al Reino de los Muertos: *Cerberios* es un juego de palabras por *Cimerios*; el origen de *Cuervos* es la expresión “enviar a alguien a los cuervos”, donde los “cuervos” equivalen a “condenación”; y *Esquilado de los Asnos* se refiere a un trabajo o esfuerzo inútil o, como leemos en el Liddell-Scott *Lexicon*, simplemente “Ningún Lugar”. Sin duda, Caronte usa cada expresión para referirse al Otro Mundo, pero no resulta tan obvio por qué, junto a nombres serios como la *Llanura del Olvido* o el *Cabo Ténaro*, encontramos esos otros nombres cómicos, que evidentemente son todos ellos expresiones sinónimas de la entrada al Reino de Hades, el dominio de las sombras, vacío de vida y desprovisto de atractivo para el pensamiento religioso griego tradicional, ajeno a las iniciaciones.

El pueblo de los Cimerios se encontraba en la ruta seguida por la ofrenda de primeros frutos que cada año enviaban los Hiperbóreos a Delos en honor a Apolo, y la denominación aristofánica *Cerberios* los pone en relación con el perro guardián del Ultramundo, Cérbero; si recordamos que el viaje al país de los Hiperbóreos era una metáfora de la ingestión del enteógeno sagrado, cuyo objetivo global era el *viaje chamánico al Otro Mundo*, entonces la metáfora que asocia a los Cimerios con el perro Cérbero resulta apropiada, pues Cérbero se halla a las puertas del Infierno y, de manera similar, la tierra de los Cimerios se situaba en las estepas de Asia, hacia el Este por el río Tanais y el Bósforo, es decir, justo al principio de la ruta hiperbórea según la emprende uno desde Grecia: los Cimerios, relacionados con los Escitas que también figuran en la tradición de la ruta hiperbórea, podrían ser el Cérbero de dicha ruta, los guardianes que abren el camino a los viajeros chamánicos; a fin de cuentas, el estrecho pasaje del Bósforo constituye una imagen apropiada para esta Puerta y, más aún, sirvió como puerta en el viaje de Jasón y sus Argonautas en busca del enteogénico Vello de Oro,³⁰ producto de un esquilado.

Cuervos es una expresión popular para las poco deseables connotaciones que la otra vida tenía para aquellos griegos no iniciados en los misterios; algo parecido ocurre con el *Esquilado del*

25 De los cuatro alcaloides básicos del cornezuelo, la ergina y la ergonovina poseen propiedades psicoactivas, mientras que la ergotamina y la ergotóxina son letales. Los dos primeros son hidrosolubles, pero los fatídicos dos últimos no, de manera que un preparado de *kykeón* consiste, básicamente, en la inmersión en agua bien de espigas infectadas por cornezuelo, bien de esclerocios separados de las espigas. Tras unas horas, sin necesidad de ningún otro preparativo, el agua se convierte en una poción alucinogénica (véase A. ESCOCHOTADO, *Historia general de las drogas*, Espasa, Madrid, 2002, pp. 165-166).

26 ANTONINO LIBERAL, *Transformaciones*, 20.

27 ARISTÓFANES, *Las Ranas*, 158 y ss. Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones citadas en este artículo las ha realizado el autor.

28 Sobre los Misterios de Eleusis, véase R. G. WASSON/A. HOFMANN/C. A. P. RUCK, *The Road to Eleusis*; K. KERÉNYI, *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, Princeton UP, Princeton, 1991; G. E. MYLONAS, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton UP, Princeton, 1961; E. RÖHDE, *Psique*, trad. de W. Roces, FCE, México, 1994, pp. 128-135.

29 ARISTÓFANES, *Las Nubes. Las Ranas. Pluto* (F. Rodríguez Adrados, ed.), Cátedra, Madrid, 1995.

30 C. A. P. RUCK/B. D. STAPLES/C. HEINRICH, ‘Jason, the Drug Man’, en su *The Apples of Apollo*, Carolina AP, Durham (NC), 2001. Este capítulo fue publicado originalmente en forma de ensayo en *Eleusis*, nº 3, 1999.

Asno, pero ambos, como ocurre con los Cimerios, son sinónimos del Cabo Ténaro, es decir, de la entrada topográfica del Ultramundo, y de la Llanura del Olvido, luego considerada Río del Olvido o río Leteo, que desembocaba en la Laguna Estigia, frontera metafísica entre los vivos y los muertos. Los cuervos son una metáfora de la puerta de acceso al reino que se extiende más allá de la tumba debido a las costumbres carroñeras de estas aves y, por consecuente, resulta lógico suponer que su mención no es simplemente cómica, y podríamos esperar, al menos, que exista alguna referencia mitológica en la que los asnos figuren como vehículos de trascendencia: de acuerdo con una versión del mito de Prometeo recogida por Eliano, Zeus no sabía quién había robado el fuego y, enfadado por el hecho, ofreció a cualquiera que le revelara la identidad del ladrón una droga que les impedía envejecer o, en otras palabras, les ofrecía la inmortalidad: “Así pues —dice Eliano—, se me ha informado de que la recibieron [la droga] y la pusieron a lomos de un asno” (Claudio Eliano, *Historia de los animales*, 6, 51).

Que esta droga era ciertamente una droga de la inmortalidad queda demostrado por la continuación del relato, donde el asno, a causa de su sed, pide permiso a una serpiente, descrita como *dipsás* (“que causa sed”), para beber el agua de la fuente que la serpiente guardaba; el asno le ofreció al ofidio la droga que cargaba a cambio del agua y, cuando la serpiente bebió un poco de ella, sintió que cambiaba su piel por una nueva; el término utilizado para esta “piel” en griego es *gérás*, que puede traducirse también como “piel de serpiente” o “ancianidad”. Así, la droga proporcionaba inmortalidad, y el vehículo que la transportaba, es decir, su representación como animal, era un asno; de aquí concluimos que el asno era identificado con la propia droga, presumiblemente como un sustituto simbólico de la planta que proporcionaba la inmortalidad.³¹

La sed, o al menos una forma de sed, estaba también en las estrellas de la constelación de Cáncer llamadas *Asnos*. Eratóstenes nos habla de ellas en sus *Catasterismos*:

Dioniso elevó estos asnos al cielo. También recibieron el nombre de Cangrejo. Ésta es su historia: cuando los dioses iban a combatir contra los Gigantes, se dice que Dioniso, Hefesto y los Sátiros iban montados en asnos; no habían sido vistos aún por los Gigantes cuando, al escucharlos, los Gigantes huyeron, de modo que los asnos fueron honrados con el hecho de formar parte de la constelación de Cáncer, en la dirección del atardecer (*Cat.*, 11).³²

Vale la pena hacer una breve consideración sobre este episodio: Cáncer es el cangrejo que mor-

dió el pie de Heracles durante su lucha contra la Hidra de Lerna, una gran serpiente que vivía en una laguna de la Argólida, durante el segundo de sus bien conocidos trabajos:³³ deseando ayudar a la temible Hidra, el cangrejo salió de las aguas de la laguna y mordió el pie de Heracles, dejándolo cojo. La investigación etnobotánica humanista ha establecido como un tipo mítico asociado al consumo de hongos alucinogénicos la figura del héroe-dios cojo, bien porque le falta una pierna, bien porque sólo tiene una útil, bien porque ambas piernas quedan convertidas en una sola; esta pierna única sería la antropomorfización del *estipe* o pie-tallo único del hongo.³⁴ Por ello Heracles quedó convertido en un ser *pie-único*, uno de los personajes mitológicos relacionados con el uso de hongos enteogénicos, sobre todo si tenemos en cuenta que la picadura del cangrejo ocurrió en la misma fecha que el nacimiento enteogénico de Orión a partir de la orina de los dioses,³⁵ siendo a través de la orina uno de los modos en que el hongo matamoscas ha sido tradicionalmente consumido por las culturas indoeuropeas desde Siberia a La India.³⁶

Continuando con Eratóstenes y sus *Catasterismos*, el poco guerrero grupo formado por Dioniso, Hefesto y los Sátiros cabalgaba asnos. El asno es un animal estrechamente conectado con estos dioses por varias razones: es apropiado para los Sátiros porque ellos a su vez están relacionados con Pan, pero es también un animal propio de Hefesto, y no sólo porque el dios tuvo parte en el episodio mencionado: cuando Hera arrojó a Hefesto del Olimpo, él decidió tomar venganza de su madre y para ello fabricó un trono de oro con cadenas mágicas que atrapaban a quien se sentara en él, y se lo envió a Hera; ella aceptó el regalo, se sentó y quedó atrapada; los dioses trataron de liberar a Hera, pero todos sus esfuerzos fueron en vano, porque sólo Hefesto conocía el secreto del trono. Dioniso, amigo de Hefesto, fue el encargado de encontrar al dios cojo, y decidió que la mejor manera de convencer a Hefesto era emborracharlo, y así lo hizo; en este estado, Hefesto entró en el Olimpo a lomos de un asno.³⁷

En este episodio, Hefesto queda asociado tanto al asno como a la embriaguez, como si “cabalgar un asno” y “emborracharse” fueran expresiones equivalentes e inevitables. Podemos hallar la misma idea en las palabras del mitólogo latino Higino, quien nos dice en una de sus *Fábulas* que “nuestros antepasados tenían en las patas de sus triclinios cabezas de asnos enlazadas a parras, recordando que un asno fue el descubridor de la dulzura del vino” (*Fábulas*, 279, 1); una antigua moneda griega muestra esta asociación: un asno sujeta un racimo de uvas con su boca. Este hecho identifica claramente a Dioniso, descubridor clásico del vino, con los asnos, de modo que po-

31 En el corpus mitológico hindú, el asno era un animal asociado a los perfumes y, sobre todo, tenía el papel de guardián y vigilante del *soma*, la bebida de la inmortalidad: su nombre sánscrito *gardhava* se relaciona etimológicamente con el dios-monstruo Gandharva, que custodiaba el licor (*Rig Veda*, IX, 83, 4). Además, otro nombre en sánscrito para el asno era *rāshaba*, derivado de la raíz *ras*, que significa “ruido” pero sobre todo, “licor, jugo, agua”. Para esta argumentación, véase A. DE GUBERNATIS, *Mitología zoológica...*, pp. 259-288.

32 Las estrellas son γ Canceris (*Asellus Australis*) y δ Canceris (*Asellus Borealis*).

33 Sobre los Doce Trabajos de Hércules, véase APOLODORO, *Biblioteca Mitológica*, II, 5; C. A. P. RUCK/B. D. STAPLES, *The World of Classical Myth*, Carolina AP, Durham (NC), 1994, pp. 169-178 (específicamente sobre la Hidra en pp. 170-172).

34 Sobre la relación serpiente-pierna/hongos, remitimos al lector a los trabajos de Wasson anteriormente citados. También al ensayo de C. A. P. RUCK, ‘Mushrooms and Philosophers’, en R. G. WASSON ET ALII, *Persephone's Quests*, pp. 151-177. Véase también J.-A. GONZÁLEZ CELDRÁN, *Hombres, Dioses y Hongos*, particularmente el capítulo I.

35 Tanto el nacimiento de Orión como la mordedura del cangrejo sucedieron durante el Solsticio de Verano. Sobre la cuestión de Cáncer y la naturaleza enteogénica de Orión, véase J.-A. GONZÁLEZ CELDRÁN, *Hombres, Dioses y Hongos*, pp. 122-131 y 234-239; C. A. P. RUCK, ‘The Offerings from the Hyperboreans’, en R. G. WASSON ET ALII, *Persephone's Quest*, p. 245.

36 El alcaloide psicoactivo de *Amanita muscaria* es, cuando el hongo está fresco, el ácido iboténico. Tras el secado del hongo, este ácido se transforma, por descarboxilación, en el más potente *muscimol*, que pasa casi inalterado a la orina, que puede ingerirse a su vez como una bebida psicoactiva propiamente dicha hasta varias tomas sucesivas.

37 PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, I, 20, 3; P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 228b.

38 Hay varias versiones sobre la cojera de Hefesto: según Homero, Hefesto fue arrojado por su madre Hera porque ella se avergonzaba de haber tenido un hijo tan feo: él cayó en el mar, donde las diosas marinas Tetis y Eurínome lo salvaron y cuidaron durante nueve años (Homero, *Iliada* XVIII, 394-405). Según Apolo-doro, Zeus se enfadó con Hera porque la diosa envió una tormenta a Heracles cuando el héroe regresaba a casa tras tomar Troya; Hefesto intervino en favor de su madre y Zeus lo cogió de un pie y arrojó desde el Olimpo (Apolo-doro, *Biblioteca Mitológica*, I, 3, 5; *ib. Iliada*, I, 585-594; la discusión sobre Heracles se narra en 15, 14-30: aquí nos encontramos con que la propia Hera sufrió un destino similar al de su hijo, porque fue colgada por Zeus, quien le añadió un yunque a cada pie); Hefesto cayó en la isla de Lemnos, donde fue recogido y cuidado por los Sintios, un pueblo Tracio que había emigrado hasta la isla.

39 Véase C. A. P. Ruck, 'Mushrooms and Philosophers', *passim*; J.-A. GONZÁLEZ CELDRÁN, *Hombres, Dioses y Hongos*, pp. 71-83.

40 Sobre Baubo, véase G. DEVEREUX, *Baubo, la vulva mítica*, trad. de E. del Campo, Icaria, Barcelona, 1984 (terracota mostrando a la Baubo *sciapoda* en p. 186); R. G. WASSON ET ALII, *Persephone's Quest*, pp. 60-63. Baubo fue la danzarina que sacó a Deméter de su tristeza al danzar ante ella y mostrarle su desnudez durante la estancia de la diosa en Eleusis, donde hizo parada en su búsqueda incesante de Perséfone. El episodio de Baubo es casi inmediatamente anterior a la revelación de la fórmula del *kykeón*.

41 Véase HERÓDOTO, *Historia*, III, 37; J.-A. GONZÁLEZ CELDRÁN, *Hombres, Dioses y Hongos*, capítulo I: sobre Bes y Ptah, pp. 31-44.

42 C. A. P. Ruck, 'The Offerings from the Hyperboreans', *passim*.

43 Las grullas emigran cada otoño desde las tierras del norte de Europa hasta el centro-sur de África. Su relación con el consumo ritual de hongos enteogénicos viene dada por su relación con los Pigmeos: se creía que los Pigmeos (pueblo del tamaño de un codo, unos 30-40 cm., sin relación alguna con los actuales y antropológicamente auténticos Pigmeos) luchaban todos los años contra las grullas, a quienes terminaban por vencer, aunque al año siguiente la batalla se reproducía. Como he argumentado en otro lugar, los Pigmeos del mito son antropomorfizaciones del hongo *Amanita muscaria*, y su batalla con las grullas tiene el papel de marcador estacional, ya que el paso de estas aves por el país de los Pigmeos, Libia, ocurre durante el otoño, es decir, durante la estación de hongos. Para una argumentación más extensa, incluyendo fuentes, véase J.-A. GONZÁLEZ CELDRÁN, *Hombres, Dioses y Hongos*, especialmente capítulo I y pp. 99-102.

44 La historia completa del descubrimiento fue narrada por el propio Hofmann en *LSD-Mein Sorgenkin*, Ernst Klett, Stuttgart, 1979, capítulo I.

demostremos afirmar que Dioniso podría aparecer bajo el aspecto de un asno porque el asno era parte de su naturaleza; no en vano, otra moneda lo muestra en actitud embriagada a lomos de uno de estos animales.

Dioniso y los Sátiros representan la embriaguez, mientras que Hefesto es sólo el dios de la forja, el fuego y los volcanes, pero Hefesto también pertenece al grupo de dioses fúngicos *una-pierna*, ya que se quedó cojo de niño;³⁸ tenía como ayudantes a los Dáctilos, dioses de naturaleza fúngica harto conocida,³⁹ pero su propia cojera ya le incluye en el grupo de dioses que, por tener sólo un pie o una pierna funcional (o sea, cojos), constituyen representaciones fúngicas sobre todo de Soma, dios hindú cuya esencia es el hongo enteogénico *Amanita muscaria*. Hesíodo clarifica aún más esta condición fúngica al llamar a Hefesto "El muy ilustre cojo de ambos pies" (*Teogonía*, 945): no se trata de que Hefesto tenga sólo un pie funcional, sino que era cojo de ambos pies, de modo que formaban una unidad, relacionando estrechamente a nuestro dios con la eleusina Baubo, una diosa menor a la que se representaba con la vulva abierta y las piernas unidas formando una sola, es decir, como una *sciapoda*.⁴⁰ Cuando Hesíodo llama a Hefesto *amphigyeis*, "doblemente mutilado" (*Teogonía*, 571), nos está ofreciendo una imagen similar a la del egipcio Bes, un grande-pequeño genio o dios asimilado a Ptah y representante también del hongo sagrado.⁴¹ En un dibujo sobre cerámica del 525 a.d.C., hecho por un tal Ambrosio, vemos a Hefesto conduciendo un carro adornado con motivos animales relacionados con el mundo hiperbóreo: el cisne⁴² en la parte de atrás, y en la de delante la grulla;⁴³ no hay animales de tiro arrastrando el carro, luego debemos pensar que es la grulla la que desempeña la función de caballo.

Así, tenemos un dios cojo unido, al menos en dos ocasiones, al dios de la embriaguez, y en ambos casos a lomos de asnos, los mismos que fueron catasterizados como estrellas en la constelación de Cáncer, el cangrejo que mordió el pie de Heracles, dejándolo cojo, o, en otras palabras, convirtiéndolo en un *Sciapoda*, un personaje fúngico. Como cojo, Hefesto es un dios asociado al uso chamánico de *Amanita muscaria*, pero en su relación con los asnos se asocia al *ergot* con que se elaboraba la poción eleusina *kykeón*, hecha a partir de *Claviceps purpurea*, el hongo con aspecto de orejas de asno que parasita los cereales y contiene los alcaloides ergolínicos a partir de los cuales Albert Hofmann sintetizó su famoso LSD-25 en 1938.⁴⁴

El motivo de la metamorfosis en asno fue también utilizado por el escritor romano Apuleyo (nacido en Madaura, África) en su novela *Metamorfosis*, más conocida como *El Asno de Oro*. Lucio,

el protagonista, se convierte en asno tras haberse untado el cuerpo con un ungüento mágico, una crema hecha y usada por la bruja Pánfila, que justo antes se había convertido en búho a sí misma.⁴⁵ Está clara la relación de esta crema con la untura hecha a partir de plantas solanáceas psicoactivas y que fue usada durante la Edad Media por las brujas, que se la ponían en la piel y a continuación tenían experiencias de vuelo y distintos tipos de visiones, incluyendo animales como, por ejemplo, el gran macho cabrío, es decir, el Diablo. En principio, la intención de Apuleyo al metamorfosear a Lucio en asno es sólo hacer una sátira de la sociedad de su tiempo, mostrándonosla a través de los ojos del más estúpido de los animales. Pero las *Metamorfosis* terminan con la iniciación de Lucio en los Misterios de la diosa egipcia Isis, que el propio Apuleyo asocia con otras diosas como Venus, Diana y, lo que es más significativo, con Ceres (la griega Deméter) y Proserpina (la griega Perséfone), al afirmar que “ahora tú [Isis] vives en los fértiles campos de Eleusis” (XI, 2): de este modo, Apuleyo identifica el rito místico en el que Lucio va a participar con el Misterio Eleusino; de hecho, Isis le concedió a Lucio el don de retornar a su naturaleza humana al comer las rosas rojas que había en la corona de un sacerdote durante el desfile místico (XI, 13), tal y como Isis le dijo que hiciera mediante un sueño (XI, 6); tras comer las rosas, Lucio se convierte finalmente en hombre, y la gente que lo rodea dice: “En cierto modo, ha vuelto a nacer” (XI, 16), algo que siempre ocurría a los iniciados en los Misterios de Eleusis y, en general, en cualquier rito místico. Así, no debe sorprendernos que el animal escogido por Apuleyo para transformar a Lucio fuera el asno.

Para ser perfecto, Lucio tiene que ser iniciado en los Misterios de Osiris; se lo comunica un sacerdote que se le aparece en un sueño y le dice que va a participar en un banquete místico, y el sacerdote estaba cojo del pie izquierdo; al día siguiente, Lucio se encuentra realmente con un sacerdote cojo del pie izquierdo, y el nombre del sacerdote era *Asinio Marcelo*, y, puesto que Lucio había sido un asno, *asinus* en latín, tuvo por seguro que este hombre era el elegido por el dios para iniciarlo en el misterio final (XI, 27). La cojera del sacerdote nos habla acerca de la naturaleza fúngica de ambos hombres, como Hefesto, pero el nombre *Asinio*, “El Pequeño Asno”, seguramente nos habla acerca del ingrediente especial de la posición eleusina, el *kykeón*, y acerca de la naturaleza fúngica de la iniciación de Lucio; Marcelo era un nombre romano corriente, pero tiene el significado de “martillo”, la herramienta tradicionalmente asociada al dios fúngico Hefesto. Las rosas rojas comidas por Lucio son un sustituto de *Amanita muscaria*, la planta secreta del misterio,⁴⁶ de modo

que la identidad verdadera de la planta no era la rosa, sino otra planta del color de la rosa y relacionada con seres cojos y con asnos: el propio Midas tenía un reputado jardín de rosas, cuyos ejemplares eran los que despedían el mejor aroma en todo el mundo, y fue precisamente en ese jardín donde se extravió Sileno (Heródoto, *Historia*, VIII, 138), divinidad que solía cabalgar un asno en el cortejo de Dioniso y que, de hecho, tenía él mismo las orejas de este animal, de modo que era, en realidad, un *alter ego* de Midas;⁴⁷ se contaba también que Midas había perseguido a Sileno y que lo capturó en la llamada Fuente de Midas,⁴⁸ cuando el sátiro se paró a beber; el truco no fue otro que embriagarlo mezclando vino con el agua de la fuente, es decir, proporcionarle un alterador de conciencia. Sileno fue encontrado durmiendo el sueño de la embriaguez, y, visto el potencial psicoactivo de las rosas que come Lucio durante su iniciación mística, no es casualidad que dicha embriaguez ocurra en el entorno de un jardín de rosas. Este jardín lo había heredado Midas de su padre adoptivo, Gordias, y esta herencia nos revela el hecho inequívoco de una transición botánico-mística: la primera planta, *Amanita muscaria*, una planta a la vez roja como las rosas de Gordias y coja, era el ingrediente original, y fue sustituida por otra planta de color rojo oscuro, asociada significativamente a la primera y con una morfología que nos recuerda a las orejas de un asno: *Claviceps purpurea*, el *ergot*, también un hongo como el matamoscas.

Volviendo al Cangrejo, Cáncer es la constelación por la que transita el sol en su viaje diario desde finales de Junio hasta finales de Julio y, consecuentemente, comienza con el solsticio de verano, coincidiendo con el inicio de la recolecta de *ergot*, convertido ya en su reconocible esclerocio.⁴⁹ Ovidio (*Fastos*, IV, 905 y ss.) menciona el festival de las *Robigalia*, o festival del *robigo*, *ergot*, que se celebraba el 25 de Abril con el propósito de apaciguar a Róbigio, dios-espíritu de los campos de cereales. No puede ser coincidencia que el período de infección de los campos por el *ergot* y, en consecuencia, el período de su probable recolección, ocurra bajo el signo de Cáncer, la constelación a la que pertenecen las estrellas llamadas *Asnos*: sin duda, los asnos, reconocibles por sus orejas, son los pequeños *ergots* que sobresalen de las espigas del grano.

Ni puede ser mero azar que en el antiguo y cristiano *Calendario de Mármol* de Nápoles,⁵⁰ el día 21 de Junio estuviera dedicado a celebrar la pasión de San Rufo, un santo cuyo nombre latino es una variante fonética de *ruber*, “rojo”; así, de hecho, considerando, como hacía Ovidio, que *Róbigio*, “El Rojizo”, era un dios-espíritu, es decir, un personaje divino, hallamos exactamente lo mismo en el *Calendario de Nápoles*, donde San Rufo es

45 La transmutación de Lucio se narra en III, 21-25. En I, 2 y ss. Apuleyo relata algunas historias de magia de Tesalia, patria de Pánfila y a la vez el país de las brujas por excelencia. El propio Apuleyo se vio envuelto en un caso de magia: se había casado con una viuda cuyos parientes lo acusaron de haberla embrujado recurriendo a artes mágicas; Apuleyo escribió un discurso de autodefensa (*Sobre la magia*) dirigido al próconsul de África, Claudio Máximo, logrando ser exculpado.

46 “Tú, afanoso lector, debes de estar preguntándote con cierta ansiedad lo que fue dicho que sucedió después. Yo te lo diría si me fuera permitido decirlo. Pero tus orejas y mi lengua caerían en el mismo pecado” (Apuleyo, *El asno de oro*, XI, 23).

47 En el *Escolio a Aristófanes, Pluto*, 287-288 (*supra*, n. 20), probablemente la versión más antigua de la transformación de Midas, se nos informa de dos versiones de la misma: o bien Midas tuvo la osadía de censurar en cierta ocasión a Dioniso, por lo cual el dios lo metamorfoseó, como le ocurrió a Lucio, por completo en un asno, o bien Midas obró algún tipo de injusticia con el total de los asnos de Dioniso, lo que le valió ver cambiadas sus orejas en las de uno de estos animales.

48 JENOFONTE, *Anábasis*, I, 2, 13; PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, I, 4, 5. Pausanias ubica la fuente en la ciudad frigia de Ancira, “Ancla”, llamada así por un ancla que Midas encontró, de la que nada sabemos, y que guardó en el templo de Zeus de dicha localidad.

49 P. FONT QUER, *Plantas medicinales...*, ‘Cornezuelo de centeno’, pp. 24-27.

50 Consta de dos placas de mármol halladas en 1745 por unos trabajadores durante la reconstrucción de la Iglesia de San Giovanni en Nápoles, y está datada en torno al 800-821 a.d.C. El *Calendario de Mármol* de Nápoles puede hallarse en la web: <<http://www.ucc.ie/milimart/naples.html>>.

La mención de Aristófanes al Esquilado del Asno en Las ranas como sinónimo del Otro Mundo sin duda incluye las propiedades chamánico-enteogénicas del asno

“El Rojizo”, o mejor, “El Rojizo Sagrado”, y su fiesta se celebra en el día del solsticio de verano, el día en el que comienza la recolecta del *ergot*. Tres días después, el 24 de Junio, el Calendario de Nápoles fija la fecha de San Juan Bautista, o, en otras palabras, el día de la primera iniciación cristiana, cuando el Hijo de Dios fue ungido por su primo Juan en el río Jordán.⁵¹ El río Jordán es un sustituto perfecto del griego Aqueronte, que desemboca en la Laguna Estigia, donde uno podía viajar en espíritu, incluso estando vivo, gracias a un ritual chamánico y a una poción como el *kykeón*, y es también un sustituto del río Cefiso que los fieles eleusinos tenían que cruzar durante los *gephyrismoí*, el “paso del río”, en medio de una andanada de insultos, justo antes de la última etapa de su sagrada iniciación a los Misterios de Deméter gracias a la ingesta del *kykeón*. La mención de Aristófanes al Esquilado del Asno en *Las Ranas* como sinónimo del Otro Mundo sin duda incluye las propiedades chamánico-enteogénicas del asno.

Shakespeare utilizó el motivo de la transmutación en asno en *El sueño de una noche de verano*, donde el elfo Puck hace que Bottom tenga cabeza de asno (III, 1), de modo similar al cambio de Midas, que no se convirtió enteramente en asno, sino sólo sus orejas.⁵² Justo antes de la transformación de Bottom, el rey elfo Oberón encarga a Puck que coja una flor, la *love-in-illness*, “amor enfermo”, que, en opinión de Luis Pastrana Marín,⁵³ debe de tratarse del pensamiento. Pero la flor de Shakespeare tiene el poder psicoactivo de inducir visiones controladas: instilado en los ojos, el jugo de la flor lo hace a uno enamorarse de la primera persona que ve tras despertar de un especial estado de sueño, es decir, de un especial estado de mente. Oberón describe la flor de un modo que nos recuerda a las *rosas rojas* de Apuleyo: “No obstante, observé dónde cayó el dardo de Cupido: sobre una florecilla occidental, blanca ayer como la leche, ahora purpúrea con la amorosa herida, y a la que llaman las doncellas *pensamiento*”. Los pensamientos no tienen potencial psicoactivo de ningún tipo, de manera que con seguridad Shakespeare no nos está hablando de estas flores. En cambio, la descripción “blanca ayer como la leche, ahora purpúrea” es apropiada para *Amanita muscaria*: en su primer estadio, el hongo matamoscas es como un huevo blanco que florece en la forma del sombrero color rojo-púrpura que todos

conocemos bien. Por otro lado, el matamoscas es el hongo típico de las hadas y los gnomos, los pequeños seres de la mitología europea, asociados en su esencia a los Dáctilos-Pigmeos clásicos, antropomorfizaciones divinas del dios-hongo védico Soma en la cultura y la religión occidentales.⁵⁴

Una vez más, el asno en el que Bottom se transforma parcialmente es una imagen apropiada porque, como hemos visto, el asno representa al *ergot*, el hongo rojizo que ocupa el lugar del hongo original y previo, *Amanita muscaria*: la trama shakespereana ocurre durante la *Midsummer Night*, es decir, el 21 de Junio, solsticio de verano, la noche mágica de las hadas, pero también el comienzo de la estación del *ergot*.

Aún más, si la sangre de toro se empleaba para curar o aliviar enfermedades tales como la tuberculosis, lo mismo ocurre, según Eliano, con la carne de toro: en su *Historia de los animales* (XI, 35) podemos ver cómo el dios Serapis curó a cierto Crésimo su enfermedad prescribiéndole una bebida hecha de sangre de toro; en el mismo lugar, más adelante, Eliano nos dice que Serapis, en otra ocasión, curó al cretense Basilis prescribiéndole que comiera sólo carne de asno, algo que, aparentemente, procuraba un resultado beneficioso. La sangre de toro y la carne de asno parecen ser equivalentes al pan y el vino eucarísticos, la carne y la sangre de Cristo, quien, además, hizo su entrada triunfante en Jerusalén precisamente como lo hizo Hefesto en el Olimpo: a lomos de un asno, en concreto una asna: obviamente, Jesús no estaba borracho, pero, como todos sabemos, fue en Jerusalén donde Él celebró con sus discípulos la Última Cena, donde todos comieron pan y, por supuesto, vino. De acuerdo con las palabras del propio Jesús, la entrada triunfante sobre un asno ocurrió en cumplimiento de la profecía de Zacarías: “Decid a la hija de Sión: mira que tu rey viene a ti, manso y sentado en un asno, en un pollino, hijo de animal de yugo” (*Mateo*, 21, 5).⁵⁵ Aún otros dos episodios clave de la historia de Jesús, como son el nacimiento y la huida a Egipto, incluyen la presencia inevitable de un asno: en concreto, el nacimiento con la mula (variante funcional y biológica del asno) y el buey reproduce el nacimiento de Mitra, nacido en idénticas circunstancias y asociado al consumo de hongos enteogénicos.

La profecía de Zacarías es de naturaleza apocalíptica en su naturaleza y revela la llegada de Yavé al mundo en toda Su gloria, impartiendo Su justicia sobre el cosmos: en este ejemplo, es el propio Dios quien utiliza un asno como vehículo de Su Gloria; en otras palabras, la Humanidad ve a Dios gracias al asno en el que Éste llega montado y que, obviamente, se identifica con Su Poder. Algo parecido ocurre con el adivino Balam en *Números*, 22, 21-40: Balak, rey de Moab, le había pedido a Balam que maldijera a las tribus de Israel, y Yavé

⁵¹ *Mateo*, 3, 13-17; *Marcos*, 1, 9-11; *Lucas*, 3, 21-22.

⁵² Otro tanto hizo Carlo Collodi con su *Pinocho*: el muñeco-niño es transformado, como otros muchos niños, en asno como castigo por su estupidez y desobediencia. El papel del asno en la obra de Collodi responde al patrón occidental que usa el burro como ejemplificación de la ignorancia: la transformación de Pinocho en asno adquiere, pues, un tinte moralizante.

⁵³ W. SHAKESPEARE, *El sueño de una noche de verano*, en *Obras Completas* (L. Astrana Marín, ed.), Aguilar, Madrid, 1982, vol. VII, p. 202, n. 1.

⁵⁴ Sobre la relación entre las hadas y el hongo matamoscas, véase J.-M^a FERCLGA, *El hongo y la génesis de las culturas*, Los Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1994.

⁵⁵ Cito la edición de La Casa de la Biblia, Ediciones Giner, Madrid, 1970. El texto original de Jeremías es casi idéntico al citado por Mateo, si bien no recoge la expresión peyorativa, aunque de intención ejemplarizante, “animal de yugo”, es decir, “animal de carga”, sino que da tan sólo la filiación biológica del animal: “Da saltos de alegría, hija de Sión, lanza gritos de júbilo, hija de Jerusalén, porque tu rey viene a ti victorioso, humilde y montado en un asno, en un borrico, cría de asna”.

se enfadó cuando vio que Balam accedía; Balam iba montado en su asno cuando vio un ángel del Señor que se le apareció tres veces, intentando apartarlo de su sendero; el animal vio y obedeció al ángel, pero Balam no podía ver al ángel, y cada vez que el asno desviaba su rumbo él lo azotaba con el látigo para enderezarlo; en la tercera aparición, Yavé confirió al asno el poder de hablar y éste le recriminó a Balam la injusticia del maltrato al que lo estaba sometiendo; entonces “Yavé abrió los ojos a Balam, que vio al ángel de Yavé plantado en el camino con la espada desenvainada en la mano” (*Números*, 22, 31). De nuevo el asno es el vehículo de la trascendencia y la causa de la visión divina: en la iglesia de Saint-Martin de Vic (Francia) hay un fresco que representa la entrada de Jesús en Jerusalén a lomos de un asno; en ella podemos ver un árbol-hongo de cuyas ramas se cuelga un hombre, como si quisiera coger uno de los hongos,⁵⁶ apareciendo en el mismo contexto que el asno de Jesús.

Claude-Brigitte Carcenac Pujol⁵⁷ compara este episodio con el mito egipcio de Osiris: la entrada de Jesús en Jerusalén cabalgando un asno le resultaría familiar a un egipcio por el conocido conflicto entre Osiris y su hermano Set, una lucha metafórica entre las fuerzas del Bien y del Mal. Carcenac-Pujol nos informa de que a Set se lo solía representar como un asno de cabello rojo o incluso como un hombre con la cabeza de un asno, toda vez que Osiris u Horus, que resultaron vencedores en la guerra sagrada, cabalgaban a Set cuando el malvado dios fue derrotado. Uno de los *Textos de las Pirámides* menciona este detalle: “Horus ha forzado a Thot a traer a tu⁵⁸ enemigo [Set] hacia ti; lo ha puesto sobre su espalda para que no se atreva a resistirte. Siéntate sobre él. Móntalo, siéntate sobre él, para que no pueda escapar de ti”;⁵⁹ el texto no menciona ningún asno, pero, como Carcenac-Pujol sugiere, la montura debió ser un asno porque ésta era la bestia de carga usual en Egipto. Carcenac-Pujol sugiere también algún tipo de relación entre los versos citados y algo que nos refiere Plutarco (*Sobre Isis y Osiris*, 31): según algunas personas, Tifón (Set) escapó de la batalla contra Osiris-Horus cabalgando un asno durante siete días, tras los cuales Set tuvo dos hijos llamados Hierosólino y Judeo; Plutarco afirma que ambos nombres son añadidos judíos, ya que Hierosólino tiene su origen en *Jerusalén*, mientras que Judeo significa *Judío*. El motivo de esta interpolación era asociar al asno con el malvado dios Set como una reflexión peyorativa sobre la cultura judía.

El fariseo y sacerdote Flavio Josefo intentó defender sus propias tradiciones nativas judías de una asociación peyorativa similar en su apología del judaísmo: el discurso *Contra Apión*. Apión decía que los judíos adoraban una cabeza de asno en

56 El concepto de *árbol-hongo* hace referencia a representaciones arbóreas tras las cuales se oculta la naturaleza de un hongo, planta naturalmente asociada a los árboles. Sobre ello, véase G. SAMORINI, 'The Mushroom-tree of Plaincourault', *Eleusis*, nº 8, 1997; también del mismo autor: 'Los árboles-hongo en el Arte Cristiano', *Cañamo*, nº especial, Barcelona, 2001, pp. 150-156, y 'The "Mushroom-Trees" in Christian Art', *Eleusis*, nº 1, 1998. Véase también F. FABBRO, 'Mushrooms and snails in religious rituals of early Christians in Achleia', *Eleusis*, nº 3, 1999; M. HOFMANN /C. A. P. RUCK/B. D. STAPLES, 'Conjuring Eden', *ENTHEOS*, nº 1, Summer 2001, p. 20. El más famoso de los árboles-hongo conocidos se halla en la pequeña capilla de Plaincourault (Ingrandes, Francia), del siglo XII, donde a la derecha del altar puede contemplarse el Árbol del Paraíso, con Adán y Eva a su izquierda y derecha respectivamente: el árbol es una imagen del

hongo *Amanita muscaria*, con la copa-caperuza roja cubierta de motas blancas, y con hongos que crecen de su estipe-tronco a manera de ramas: cuando mi esposa y yo visitamos la capilla, el día anterior preguntamos por Plaincourault, en el pueblito de Ingrandes, pero nadie nos supo dar la información hasta que preguntamos a la dueña de un pequeño supermercado: lo que ocurría era muy sencillo: las gentes del lugar no conocían la capilla por su nombre, Plaincourault, sino que la llamaban *la chapelle du champignon*, "la capilla del hongo".

57 C.-B. CARCENAC-PUJOL, *Jesús 3.000 años antes de Cristo*, trad. de Ll. Pujol Boix, Plaza y Janés, Madrid, 1991, pp.187-190.

58 De Osiris o, más concretamente, del faraón, identificado con Osiris.

59 Declaración 272, vv. 651b-652a. Traducimos de la edición inglesa de S. A. B. MERCER, Longmans, Green & Co., New York, London, Toronto, 1952, disponible en Internet: <<http://www.sacred-texts.com/egy/pyt/index.htm>>.

su santuario principal, el Templo, un hecho que fue revelado cuando Antíoco Epífanes saqueó el Templo y halló la cabeza de un asno hecha de oro a la que se tributaba gran veneración (*Contra Apión*, II, 79-88); Josefo asegura que esto era falso, pero la verdad es que había algo relacionado con un asno, pues Diodoro Sículo dice que Antíoco Epífanes encontró la estatua de un hombre barbado en el Templo: Moisés cabalgando un asno, una imagen que nos recuerda inmediatamente a Jesús a lomos de un asno cuando entró en Jerusalén, de acuerdo con algunas referencias, como uno de los hijos del dios-asno Set. Un grafiti romano grabado en un pilar del *Antiquarium Palatino* (Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica*, fr. 34) representa a Cristo crucificado con cabeza de asno; bajo la cruz hay una inscripción griega: *alexámenos sébete theón*, y sobre la cruz las letras *theta e ýpsilon*, acrónimo de *theou huiós*, “hijo de Dios”. La traducción más probable es: “El Hijo de Dios es rechazado por los dioses, veneradlo”. En Egipto encontramos imágenes similares de Set, no crucificado, pero sí atado a una estaca con forma de tridente, funcionalmente similar a la Cruz, y atravesada por tres lanzas, como la lanza con la que el costado de Jesús fue atravesado, en cumplimiento de la Escritura.⁶⁰

Obviamente, había una relación muy estrecha entre el egipcio Set y el hebreo Jesús, pero no por la maldad de Set. De hecho, Set fue una vez un dios de Ombos, ciudad del Alto Egipto (la moderna Nagada). Se le llamaba *Señor del Sur* y es probablemente una versión más antigua de Osiris. Su combate con Osiris representa la lucha entre el Norte y el Sur de Egipto⁶¹ y, además, en origen no era un dios malvado: el *Papiro Mágico Vaticano*⁶² se refiere a él como *El Amado de Ra*, el mismo epíteto que Yavé puso a Jesús en Su Bautismo iniciático en el río Jordán: “Éste es mi hijo, el amado, en quien yo me complazco”.⁶³ Resulta claro que Set se convirtió en malvado sólo tras su derrota ante Osiris y la victoria del Norte sobre el Sur. Con anterioridad, Set había incluso derrotado a los enemigos de Ra y, en su papel de guerrero, fue venerado sobre todo por los soldados: esto es exactamente lo que ocurrió con Mitra, un dios iniciático que prometía la resurrección y cuyo culto practicaba el ejército romano. Jesús también usó metáforas de guerra, tales como la bien conocida: “No penséis que vine a traer paz a la tierra; no vine para traer la paz, sino una espada” (*Mateo*, 10, 34). Los judíos incluso pensaban que el Mesías habría de ser un gran guerrero que los liberaría de la tiranía extranjera. Jesús prometió la resurrección, como Mitra, pero Set también tenía que ver con la resurrección, pues su papel en el mito de Osiris es esencial, ya que ha de asesinar a Osiris para que éste sea resucitado por Isis, continuando así el

60 *Juan*, 19, 34. Juan es el único que recoge el suceso de la lanza, similar, por otro lado, a la “esponja con vinagre” que se le ofreció a Cristo pinchada en una lanza. Sobre el significado enteobotánico de la esponja, véase J.-A. GONZÁLEZ CELDRÁN/C. A. P. RUCK, ‘Daturas for the Virgin’, *ENTHEOS*, vol. 1, nº 1, Winter 2001. Juan asegura que la herida hizo manar un chorro de sangre y agua, cosa que nunca ocurre con un cadáver.

61 Osiris era el dios de Dedét, en el Delta, llamada Busiris por los griegos.

62 F. MAX MÜLLER, *Mitología egipcia*, trad. de J. A. Sánchez, Edicomunicación, Barcelona, 1996, p. 110.

63 *Mateo*, 3, 17; *Marcos*, 1, 11; *Lucas*, 3, 22.

proceso de muerte y resurrección de la naturaleza. Set vino a ser un Judas egipcio.

Si el color rojo era propio de Mitra y de Midas, también lo era de Set, un “dios rojo” que tenía cabeza de asno, como Midas con el “enrobinado”⁶⁴ *ergot* de sus orejas. Y, de algún modo, fue también un dios de la intoxicación: un Papiro Mágico Griego contiene un conjuro con el dibujo de un hombre con cabeza de asno, es decir, con un hombre a la manera de Set, y menciona el acto de beber una clase especial de cerveza, probablemente una bebida fortificada y especialmente potente.⁶⁵ Como Dioniso con su vino, Osiris fue el inventor de la cerveza; Set, el dios con orejas de asno, como Midas, nos sugiere, como hermano de Osiris, que el *ergot*, en su actuación parásita, es hermano de los cereales y, por consiguiente, su bebida no sería la cerveza, sino una poción elaborada con el *ergot*.

Los asnos y los hongos parecen caminar de la mano en el terreno de los mitos y la religión. El hongo rojo y de un solo pie original en las pociones procuradoras de experiencias visionarias fue sustituido por otro enteógeno rojo, no *de un solo pie* porque se trata de un hongo sin estipe: el *ergot* que parasita los cereales y presenta el aspecto de pequeños cuernos o, según leemos en los mitos, pequeñas orejas de asno. Por ello, podemos interpretar el episodio de las orejas de asno de Midas como la transición del antiguo enteógeno *Amanita muscaria*, representado por el sombrero frigio de Midas, al nuevo enteógeno, el *ergot*, representado por las orejas de asno,⁶⁶ un *ergot* que era el componente esencial del *kykeón* que el propio Midas y sus huéspedes ingirieron durante su Última Cena.*

* Este artículo es la versión revisada de ‘Las orejas de asno del rey Midas’, *Revista Murciana de Antropología*, 13, Universidad de Murcia, 2006, pp. 321-346.



Chaise/ Mi Venecia

⁶⁴ Tanto el griego *erysibe* como el latín *robigo* eran nombres del *ergot*, pero también significaban “herrumbre, óxido”.

⁶⁵ *The Greek Magical Papyri in Translation* (H. D. BETZ, ED.), 2nd edition, Chicago UP, Chicago, 1986, vol. 1, PDM XII, 62-75 [PGM XII, 449-52], p. 169. La cerveza egipcia se elaboraba en dos fases, primero a partir de pan desmenuzado y luego a partir de grano fermentado, a los que se añadían otros ingredientes como aromatizantes. Los arqueólogos han asumido que la cerveza egipcia no debió tener casi gradación alcohólica, a pesar de la evidencia de que era ingerida a efectos de intoxicación ritual. El proceso en dos pasos permitiría al cervecero separar las toxinas psicoactivas de los granos ergotizados. Véase TH. J. RIEDLINGER, ‘Polydamna’s Drug: Egyptian Beer and the Kykeon of Eleusis’, *The Entheogen Review*, vol. 11, nº 2, 2002, p. 49 y ss.

⁶⁶ En español, el *ergot* recibe el nombre de *cornezuelo* por la semejanza del esclerocio con pequeños cuernos que salieran de la espiga del grano; coincidentemente, CLAUDIO ELIANO (*Historia de los animales*, X, 40) menciona la existencia de asnos con cuernos en Escitia, la puerta de la ruta hiperbórea; según Eliano, Alejandro Magno dedicó en Delfos uno de estos cuernos como ofrenda a Apolo, con una inscripción donde se decía que el cuervo había traído el agua del río Estige de vuelta desde el río Lusio, en Arcadia, un río cuyo origen era una fuente que Deméter había hecho surgir cerca de la villa de Feneo.

¿Cuántos libros no son sino prefacios de la primera a la última palabra? ¿Cuántos que, sin embargo, hemos leído como si fueran obras y en los que, como si fueran moradas, hemos dejado habitar durante mucho tiempo nuestra mente, no son, en cambio, otra cosa que un umbral? Ahora me doy cuenta y no me lamento, al hacerlo, de haber caído en algo así como un engaño. No pretendo decir que sean libros engañosos. Más bien me alegro de disponer, gracias a ellos, de una prueba de que nuestro espíritu es menos pesado de lo que pensamos: capaz de no pretender, para lugar de residencia, una casa propiamente dicha y de reposar la cabeza, como un vagabundo, contra un fuste, contra un escalón.

ELIO VITTORINI

‘Libros-casa y libros-umbral’,

Diario en público. Autobiografía de un militante de la cultura,
trad. de Carlos Manzano, Gadir, Madrid, 2008, p. 303.