



La Torre del Virrey

Revista de Estudios Culturales



L'Eliana, Invierno de 2008/09

Directores
Javier Alcoriza y Antonio Lastra

06

Adalbert Stifter Prólogo a Piedras de colores. *Comentario de Alejandro Martínez Rodríguez* • **Mohammad Mohseni-Far** Esferas en Tiempos difíciles y Orgullo y prejuicio • **Ismail Baroudy** Fiesta y Adiós a las armas • **Matthew C. Flamm** El naturalismo moral de Steinbeck y Santayana • **H. G. Callaway** El pluralismo cultural y las virtudes de las hipótesis • **Arturo Borra** Comunicación y literatura • **Javier Alcoriza** Hacia un nuevo (y viejo) concepto de naturaleza • **Ángel Carrasco Campos** Adorno y Danto • **V. Javier Llop Pérez** Figuras de la muerte • **Javier Costa** El Cuarteto para el Fin del Tiempo en el centenario de Olivier Messiaen • **Carlos Galán** La memoria de Pamuk • **Heinrich Meier** ¿Qué es la teología política? • **Martin D. Yaffe** Leo Strauss y la dimensión teológica de la filosofía política • **María Angulo Egea** ¿Crecer? Nunca jamás. Peter Pan y Wendy: dos patrones de conducta adolescente



Prólogo a *Piedras de colores*

ADALBERT STIFTER

*Adalbert Stifter escribió este prólogo (Vorrede) para responder a las críticas de Friedrich Hebbel, dramaturgo alemán de notable éxito a mediados del siglo XIX, que había subrayado la trivialidad de sus escritos. La virulencia de las críticas fue contestada por Stifter con la serena y edificante reflexión que anida en estas breves páginas. La edición canónica de las obras de Stifter es *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hrsg. von K. Steffen, Birkhauser Verlag, Basel & Stuttgart, Band 4, *Bunte Steine* (1963).*

En una ocasión se me hizo notar que sólo me ocupo de lo pequeño y que mis personajes son siempre gente corriente. Si esto es cierto, debo decir que puedo ofrecer algo todavía más pequeño e insignificante a los lectores, a saber, toda clase de entretenimientos para corazones jóvenes. No debería predicarse en ellos la virtud y la moralidad, como es costumbre, sino que deberían tener efecto tan sólo por lo que son. Si algo noble y característico hay en mí, eso estará por sí mismo en mis textos; si, por el contrario, no se encuentran en mi alma esas facultades, trataré en vano de representar lo alto y la belleza, y brillará por doquier lo bajo y lo innoble. Nunca he pensado en mis escritos con el objetivo de dar forma a lo grande o a lo pequeño, sino que me he dejado llevar por leyes completamente diferentes. El arte es para mí algo tan alto y elevado, es para mí, como ya he dicho en otro lugar, lo más alto después de la religión que hay sobre la tierra, que jamás he tenido mis textos por textos poéticos, ni aspiraría jamás a juzgarlos así. Lo cierto es que hay muy pocos poetas en el mundo; ellos son los sumos sacerdotes, los benefactores del género humano; sin embargo, hay entre ellos demasiados falsos profetas. Aunque no todas las expresiones pueden ser poesía, pueden ser aún algo más, algo a lo que no desasiste por completo el derecho de existir. Proporcionar una hora alegre a amigos agradables, enviar un saludo a todos esos amigos, conocidos y desconocidos, y contribuir con un grano de bien al edificio del Eterno. Ésa era la intención de mis textos, y ése seguirá siendo mi empeño. Sería muy feliz con la sola certeza de haber alcanzado este propósito. Ya que hablamos de lo grande y de lo

pequeño, mostraré al respecto en adelante mis puntos de vista, que probablemente divergen de los de muchas otras personas. El flujo del aire, el ondular del agua, el crecimiento del grano, las olas del mar, el verdor de la tierra, el brillo del cielo, el centelleo de las estrellas, todo ello lo considero yo grande; la tormenta que crece espléndida, el rayo que hiende casas, la tempestad que conduce el oleaje, la montaña que vomita fuego, el terremoto que entierra países enteros, todo ello lo considero yo menor que los fenómenos previos, pues no son sino efectos de leyes mucho mayores. Aunque estos fenómenos aparecen en sitios aislados, son resultado de causas unilaterales. La fuerza que hierve la leche en el puchero de una pobre mujer es la misma que alza la lava en un volcán y la lleva a fluir laderas abajo. Esos fenómenos sólo son más evidentes y captan la mirada del ignorante y del despistado, mientras que los procesos mentales del verdadero observador tienden principalmente al todo y a lo general y pueden reconocer la magnificencia únicamente en ellos, ya que ellos solos sostienen el mundo. Los detalles desaparecen y en poco tiempo sus efectos apenas pueden reconocerse. Permítasenos aclarar lo dicho con un ejemplo. Si durante años un hombre observara una aguja magnética, cuyo final siempre señalara hacia el norte, día tras día, en momentos fijos, y escribiera en un libro los cambios —esto es, cómo la aguja señala el norte ahora más claramente, ahora menos—, es probable que una persona ignorante considerara esa actividad algo insignificante y frívolo; pero cuán respetable se vuelve esta pequeña acción y cuán admirable se antoja esa frivolidad si advertimos que, en realidad, esas observaciones se realizan en todo el mundo y que de su compilación

resulta evidente que muchos pequeños cambios de la aguja magnetizada ocurren a menudo al mismo tiempo y en el mismo grado en todos los puntos de la tierra, y que de ello se desprende además que la superficie entera de la tierra siente un temblor magnético al unísono. Si nosotros tuviéramos un órgano sensorial para la electricidad y el magnetismo que emana de ella, así como tenemos ojos para la luz, qué gran mundo, qué abundancia de fenómenos inmensos se abriría ante nosotros. Si bien no tenemos ese ojo físico, tenemos el ojo mental de la ciencia, que nos enseña que la electricidad y la fuerza magnética actúan sobre un enorme escenario, que se extiende sobre la tierra entera y por todo el cielo, y que fluye alrededor de todo y se manifiesta en la transmutación apacible e incesante, creando formas y generando la vida. La luz es sólo un pequeño rasgo de esa fuerza, que por sí misma es ya algo grande en la naturaleza. Pero como la ciencia sólo asegura el grano sobre el grano, sólo hace la observación sobre la observación, sólo llega a lo general desde lo particular y como, después de todo, la cantidad de fenómenos y el campo dado es infinitamente grande, y Dios por lo tanto ha hecho la alegría y la dicha de investigación inagotables, por eso también nosotros, en nuestros estudios, sólo podemos representar lo particular, nunca lo general, porque eso sería toda la Creación: de modo que la historia de lo que es grande en la naturaleza consiste en un constante cambio de perspectivas sobre esa grandeza. Cuando los seres humanos estaban en su infancia, su ojo mental aún no había sido afectado por la ciencia y se veían atrapados por lo que era próximo y evidente, dejándose llevar por el miedo y la admiración; pero cuando sus sentidos se abrieron y comenzaron a dirigir su atención a la conexión entre las cosas, los fenómenos particulares cayeron cada vez más hondo y la ley ascendió cada vez más alto; las maravillas cesaron, el milagro se incrementó.

Igual que en la naturaleza externa, ocurre en la naturaleza interior del género humano. Una vida entera llena de justicia, de simplicidad, de eficacia, de dominio de sí mismo, de reflexividad, de actividad limitada al propio medio, de admiración de lo hermoso, combinada con una muerte alegre y tranquila, todo ello lo considero yo grande; las sacudidas poderosas del temperamento, los espantosos arrebatos de cólera que las siguen, el deseo de venganza, el espíritu inflamado que aspira a la acción y derriba, cambia, destruye, y a menudo, en su excitación, arrastra incluso la propia vida, todo ello no lo considero yo grandioso, sino menor, ya que son productos de fuerzas aisladas y unilaterales, como las tempestades, los volcanes y los terremotos. Trataremos de observar la suave ley que orienta al género humano. Hay fuerzas que animan la supervivencia del individuo. Toman y emplean todo lo necesario para su supervivencia y desarrollo. Aseguran la permanencia de uno y de todos. Pero cuando alguien toma todo para sí, suponiendo que sus necesidades lo precisan, destruye de hecho las condiciones de existencia de alguien distinto, y entonces algo elevado se enfurece en nosotros; nosotros ayudamos al débil y al oprimido; restauramos el estado

Ha habido momentos en el género humano que han impreso una dirección hacia un objetivo en la mente de los hombres, y que tras todo un período de tiempo han adquirido, a la larga, una forma diferente

de cosas en que una persona puede vivir entre las demás y trazar su propio camino, y cuando lo hemos hecho, nos sentimos satisfechos, nos sentimos más grandes y más ardientes que cuando éramos meros individuos, nos sentimos como toda la humanidad. Así, hay fuerzas que intentan salvaguardar la existencia del género humano como un todo que no debe verse restringido por las fuerzas individuales, sino al contrario, pues las fuerzas individuales son ellas mismas las que deben verse limitadas. Ésa es la ley de estas fuerzas, la ley que aspira a que cada uno sea respetado, honrado y libre de amenaza junto a sus semejantes, que cada uno pueda seguir su más alto camino, que pueda ganarse el amor y la admiración de sus prójimos, que pueda verse protegido como un objeto precioso, pues cada persona lo es para las demás. Esa ley se encuentra en todas partes, en cualquier lugar donde los hombres viven juntos, y se manifiesta siempre que alguien actúa en relación a otro. Se encuentra en el amor de los cónyuges el uno para el otro, en el amor de los padres para sus hijos, en el de éstos para sus padres, en el amor de hermanos y hermanas, de amigos, en la dulce inclinación de los sexos, en la laboriosidad que nos mantiene, en la actividad en que trabajamos para nuestro círculo próximo o distante y para la humanidad, y finalmente en el orden y en la forma con que todas las sociedades y estados han rodeado su existencia y la han llevado a término. No en vano, los poetas antiguos como los modernos han utilizado a menudo estos elementos para acceder a la simpatía de las generaciones próximas y distantes sobre sus creaciones. Pero el verdadero observador de la humanidad advierte, dondequiera que pisa, tan sólo esta ley omnipresente, que es lo único general, fundador, inagotable. La distingue tanto en la cabaña más humilde como en el palacio más alto, lo descubre tanto en la abnegación de una pobre mujer como en el desprecio soberano de la muerte del que hace gala el héroe que se sacrifica por la patria o por la humanidad. Ha habido movimientos en el género humano que han impreso una dirección hacia un objetivo en la mente de los hombres, y que tras todo un período de tiempo han adquirido, a la larga, una forma diferente. Cuando la ley de la justicia y la moralidad es reconocible en esos movimientos, cuando han sido inaugurados y guiados por ella, entonces nos sentimos ensalzados en toda la humanidad, nos sentimos humanos en general, sentimos lo sublime que por doquier desciende al alma cuando las inconmensurables grandes fuerzas, en el espacio o en el tiempo, actúan sobre un todo razonable y equilibrado. Pero, cuando la ley de la justicia y la moralidad no es visible en esos movimientos, cuando bregan por objetivos unilaterales y egoístas,

el verdadero observador, advirtiendo cuán violentos y horribles pueden ser, aparta su mirada con disgusto y los observa como algo menor, como algo indigno de un hombre. Tan grande es el poder de esta ley de la justicia y la moralidad que allí donde ha sido socavada, siempre, en última instancia, ha resurgido de la lucha victoriosa y glorificada. De hecho, incluso cuando individuos o generaciones enteras han perdido la justicia y la moralidad, no sentimos que han sido derrotadas, sentimos que han triunfado; la exultación y el placer se confunden con nuestra compasión; pues el todo permanece más alto que las partes, porque el bien es mayor que la muerte; entonces decimos sentir la condición de lo trágico y somos alzados, temblando, hacia el puro éter de la ley moral. Cuando vemos a la humanidad aproximándose a un objetivo grandioso y eterno, como una corriente plateada y tranquila, sentimos entonces lo sublime, lo épico preferentemente. Pero aun considerando el modo tan poderoso y extraordinario como lo trágico y lo épico pueden afectarnos, aun considerando su magnífica incidencia como un resorte para el arte, sin embargo es principalmente en lo ordinario, en lo diario, en las acciones recurrentes de la gente donde la ley recae con mayor firmeza como un centro de gravedad, pues son esas acciones lo que permanece, lo constitutivo, como si fuesen los millones de raicillas del árbol de la vida. Como sucede en la naturaleza, donde las leyes generales operan silenciosa e incesantemente y lo visible es tan sólo una expresión individual de éstas, así sucede con la ley moral, que sigilosamente anima el alma hacia una comunión final de los hombres con los hombres, de tal modo que los milagros de cada instante son sólo las pequeñas señales de esta fuerza general. Así, esa ley es la ley que sostiene a la humanidad, así como la ley de la naturaleza es la ley que sostiene al mundo.

Igual que en la historia de la naturaleza las actitudes hacia la grandeza han cambiado continuamente, ocurre en la historia moral de la humanidad. Al principio, las personas se veían atraídas por lo próximo y lo accesible; se ensalzaban la fuerza física y las victorias en combate; aparecieron después la valentía y el coraje militar, con objeto de despertar y animar sentimientos violentos y pasiones hostiles hacia grupos enemigos; entonces la autoridad tribal y familiar fue loada, al tiempo que la belleza y el amor, así como la amistad y el sacrificio; pero entonces se fijó la vista en algo más grande: todos los grupos humanos y relaciones se ordenaron, el derecho del todo fue vinculado al de las partes, y la generosidad hacia el enemigo y la represión de las pasiones propias en aras de la justicia fueron sacralizadas, e incluso la moderación fue vista por los ancianos como la virtud primordial, y al cabo, un vínculo que abarcase a todos los pueblos fue imaginado como algo deseable, un vínculo que intercambiase los dones de un pueblo con los de otro, que promoviese la ciencia, revelando sus tesoros a todo el mundo, y un vínculo que en el arte y en la religión simplemente se dirige a lo más alto y celestial.

Igual que en el ascenso del género humano, ocurre también con su descenso. Los pueblos en deca-

dencia pierden primero su moderación. Persiguen después lo particular, y se arrojan sobre lo limitado e insignificante, priman lo contingente sobre lo general; buscan entonces el placer y la sensualidad, la satisfacción del odio y la envidia hacia sus vecinos; su arte representa lo unilateral, lo que resulta válido tan sólo desde un punto de vista, lo efímero, lo inconsistente, lo azaroso y, finalmente, lo sensual, lo excitante, para terminar en la inmoralidad y el vicio; la verdadera religión interior degenera en una mera formalidad o en un opulento fanatismo, la distinción entre el bien y el mal se pierde, el individuo desprecia la totalidad y persigue su placer y su destrucción, y la nación se convierte así en presa de su desarraigo interior o de un enemigo externo, más salvaje pero más poderoso.

Con este prólogo he ido más lejos en mis perspectivas sobre lo grande y lo pequeño, hasta el punto de que podría sentirme autorizado a decir que he procurado recoger muchos casos ejemplares en la historia del género humano, reuniendo los detalles de estos casos en un esfuerzo creativo. Pero mis puntos de vista y mis experiencias, tal como se han desarrollado en estos últimos años, me han enseñado a desconfiar de mis facultades, de modo que este esfuerzo bien podría quedar yermo hasta que mis relatos hayan sido revisados o simplemente destruidos como insignificantes.

Sin embargo, aquellos que me han acompañado a través de este prólogo, que no se dirige en modo alguno al público joven, no menospreciarán disfrutar de mis modestas capacidades y repasar conmigo las inofensivas cuestiones que siguen.

En Heriste, 1852.

TRADUCCIÓN

Alejandro Martínez Rodríguez



Barracks



La suave ley de la contrarrevolución: comentario a la estética de Adalbert Stifter

ALEJANDRO MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

Alejandro Martínez Rodríguez es investigador en el Seminario de Investigación para la Paz con sede en Zaragoza (proyecto La paz y la memoria. Cultura de paz y cultura anamnética), miembro del Seminario La filosofía después del Holocausto del Instituto de Filosofía del CSIC y becario de Introducción a la Investigación en el Instituto de Filosofía del CSIC. Actualmente trabaja la cuestión de la temporalidad mesiánica en Benjamin y Rosenzweig.

Como sucede con Spinoza o Nietzsche, la obra de Adalbert Stifter parece determinada desde el momento mismo de su escritura a obtener una comprensión póstuma. El menosprecio y la crítica de los que fue objeto en su época se han invertido sólo de forma progresiva y tardía durante el siglo XX.¹ Su obra, hasta entonces caricaturizada como un conjunto informe de relatos costumbristas y cuentos infantiles, apareció por fin como un admirable caleidoscopio en cuyas sutiles miniaturas se proyectaban las grandezas y las miserias del género humano.² Sin duda contribuyó al citado demérito la proximidad entre la obra y la figura de Stifter y el movimiento contrarrevolucionario del mundo de entreguerras, que reclamó incluso al escritor austriaco como patrón y adelantado de su causa.³ Sea como fuere, la mezcla entre estética e ideología estaba ya presente en la obra de Stifter mucho antes de que las generaciones posteriores advirtieran ese nexo. De hecho, sólo quien olvide las singulares circunstancias históricas que rodearon la biografía y la producción de Stifter podría pensar que sus relatos costumbristas poseen una inocencia genuina y un candor costumbrista sin otras implicaciones. El 'Prólogo a *Piedras de colores*', texto que nos ocupa, fue redactado por Stifter precisamente para acallar a aquellos críticos que sólo advertían lo evidente de sus escritos, esto es, su atención a lo pequeño y a lo cotidiano. Stifter insiste en estas páginas en que su interés no está, en modo alguno, en el relato pormenorizado y realista de escenarios y personajes comunes. Ése es tan sólo el medio para un fin más elevado. Su literatura es caleidoscópica: esas pequeñas piedras de

colores, sus relatos diminutos y pormenorizados, no ofrecen al lector sino una lupa, un cristal de aumento con el que transitar de lo cotidiano y mundano a lo universal y más elevado. Lo cotidiano aparece así como lo único universal. La literatura de Stifter, por tanto, no se limita a calcar descriptivamente escenarios y caracteres. Su obra es el precipitado de una cosmovisión, de una perspectiva sobre el mundo. Sólo así se entenderá el sentido de la "suave ley" que expone en el 'Prólogo a *Piedras de colores*'.

Esa suave ley, expone Stifter, "aspira a que cada uno sea respetado, honrado y libre de amenaza junto a sus semejantes, que cada uno pueda seguir su más alto camino, que pueda ganarse el amor y la admiración de sus prójimos, que pueda verse protegido como un objeto precioso, pues cada persona lo es para las demás. Esa ley se encuentra en todas partes, en cualquier lugar donde los hombres viven juntos, y se manifiesta siempre que alguien actúa en relación a otro. Se encuentra en el amor de los cónyuges el uno para el otro, en el amor de los padres para sus hijos, en el de éstos para sus padres, en el amor de hermanos y hermanas, de amigos, en la dulce inclinación de los sexos, en la laboriosidad que nos mantiene, en la

Sea como fuere, la mezcla entre estética e ideología estaba ya presente en la obra de Stifter mucho antes de que las generaciones posteriores advirtieran ese nexo

¹ Este lento proceso de reconsideración de la obra de Stifter tiene también sus ecos en lengua castellana. En 2008 se han editado hasta cuatro nuevas traducciones de algunos de sus títulos más importantes: *Verano tardío* (trad. de C. Gauger, Pre-Textos, Valencia); *Abdías* (trad. de C. D'Ors, Nórdica Libros, Madrid); *Brigitta* (trad. de I. Zubiazur, Bartleby Editores, Madrid, y trad. de E. Parra Membrives, Bienza, Sevilla) y *El sendero en el bosque* (trad. de C. D'Ors, Editorial Impedimenta, Madrid). La editorial Cátedra publicó en 1990 una selección de *Piedras de colores* a cargo de J. Conesa y J. Alborés, que no incluía el Prólogo.

² Entre quienes advirtieron la valía y el interés de la obra de Stifter se cuentan nombres tan importantes, y dispares, como los de Nietzsche, Thomas Mann, Heidegger, Rilke, Kafka, Hugo von Hoffmannsthal, Walter Benjamin o Hermann Hesse.

³ Ejemplo paradigmático de este descrédito se percibe en la obra de Thomas Bernhard. En concreto, en *Maestros antiguos* (trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 2008), texto que describe el mundo interior de Reger, un respetado crítico musical, que durante 36 años ha acudido día sí, día no, a la misma sala del *Kunsthistorische Museum*, en Viena. En algunas de las páginas más inspiradas del texto, Bernhard pone en boca de Reger párrafos como el siguiente: "Stifter no es un genio, Stifter es un burgués de vida estrecha y un pequeño burgués mohoso que escribía de forma igualmente

actividad en que trabajamos para nuestro círculo próximo o distante y para la humanidad, y finalmente en el orden y en la forma con que todas las sociedades y estados han rodeado su existencia y la han llevado a término”. La suave ley, por tanto, es algo distinto del destino. Es el equilibrio fundamental, genuino y original que anima todo lo existente. La suave ley es el principio que garantiza la armonía elemental entre los hombres, el mundo y la divinidad. Sin el delicado imperio de esta ley adviene el caos, la melancolía se instauro y los vínculos se transforman en reyertas. No en vano la suave ley traduce la dulce armonía que ordena el mundo. Una armonía natural que restaura el orden en mitad del caos y la catástrofe: el remanso de paz que subyace en la trastienda del sinsabor humano. Se trata de una suave ley en dos sentidos: suave por su casi imperceptible labor; y suave por su efecto balsámico. La ley opera siempre, pero pasa inadvertida al espectador desatento, ocupado en lo evidente y más próximo. Además, se trata de una ley moral que opera en lo humano al modo que las leyes de la naturaleza lo hacen sobre el resto del mundo: “Igual que en la naturaleza, donde las leyes generales operan silenciosas e incesantemente y lo visible es tan sólo una expresión individual de éstas, ocurre con la ley moral, que sigilosamente anima el alma hacia una comunión final de los hombres con los hombres, de tal modo que los milagros de cada instante son sólo las pequeñas señales de esta fuerza general. Así, esa ley es la ley que sostiene a la humanidad, así como la ley de la naturaleza es la ley que sostiene al mundo”. De ahí que lo diminuto, lo mundano, incluso lo que se repite con monotonía, tenga para Stifter un interés mayor que lo excepcional: lo universal se manifiesta en la rutina; lo cotidiano es entonces lo único que importa.

Pero lo dicho no obsta para que la literatura de Stifter sea el eco de un movimiento intelectual conservador, el *Biedermeier*, que se extendió desde la decoración mobiliaria hasta la literatura en la Austria de mediados del siglo XIX. Merece la pena dedicar unas líneas a esta corriente.⁴ Surgida en origen como un estilo decorativo sobrio e íntimo, la sencillez ornamental se transmutó a la postre en un valor de alcance político. El *Biedermeier* fue de hecho el estilo propio de la burguesía conservadora de la Europa central, resentida por la frustrada acción restauradora del Imperio austriaco. Recluidos en su intimidad y a menudo retirados a villas en el campo, los burgueses centroeuropeos afines al *Biedermeier* reclamaban para sí el sentido del viejo orden que se hacía presente en lo cotidiano. La sobriedad decorativa no era sino el reflejo de una ideología que bregaba por el apego a la tierra, por la resistencia a la innovación, por la defensa de los viejos valores, en suma, por un melancólico freno al progreso. La serenidad y el quietismo queridos para el día a día se correspondían con la tradición y el orden buscados en la vida en común. La armonía de la “suave ley” de Stifter recompone esta ecuación estético-política, no exenta además de vínculos con una moralidad pequeño-burguesa de tintes no pocas veces caricaturescos. No en vano el ‘Prólogo a *Piedras de colores*’ puede leerse como un escrito programático de una restauración estética que intenta cubrir las fallas de la Restauración que ocupó a la política

No en vano, el ‘Prólogo a Piedras de colores’ puede leerse como un escrito programático de una restauración estética que intenta cubrir las fallas de la Restauración que ocupó la política europea durante el primer tercio del siglo XIX

europea durante el primer tercio del siglo XIX. Pensemos que es un texto redactado en 1852, sólo cuatro años después de la nueva oleada revolucionaria del 48. Sea como fuere, la aspiración hacia un mundo regido por la armonía y la ausencia de conflictos y pasiones aparece como el utópico horizonte de expectativa de todo el movimiento, siendo además muy explícito en el caso de Stifter. Restaurar una naturaleza armónica que el tiempo ha erosionado: ésa es la tarea que dibuja la estética política del ‘Prólogo a *Piedras de colores*’. Una estética política atenta a lo “pequeño” como piedra de toque de esa recuperación, pues precisamente allí, en lo cotidiano, la suave ley se manifiesta con más hincapié.

A pesar de lo dicho, como Walter Benjamin subrayara, hay en la concepción estético-política de Stifter una confusión elemental, una contradicción básica: “Stifter posee una naturaleza doble, tiene dos rostros. En él la propensión a la pureza siempre ha surgido de la nostalgia de la justicia, extraviándose en lo pequeño y resurgiendo, desproporcionadamente magnificados, (¡es posible!) en la forma de una indiferenciación fantasmagórica entre pureza e impureza”.⁵ No en vano para Benjamin, además, el prólogo a *Bunte Steinen* sería el reconocimiento implícito de esa contradicción, de “esa relación falaz e inesencial”, dice Benjamin, entre lo cotidiano y lo universal. El problema que señala Benjamin incide en la problemática suposición de una naturaleza armónica y justa. Suposición que se antoja, si no falaz, sí desde luego problemática en la medida en que es partícipe de una ideología muy concreta. El problema, dicho con Sebald, de este “concepto ideológico de naturaleza”,⁶ remite por tanto a la complicidad ideológica de la estética de Stifter, como ya he subrayado al referirme al *Biedermeier*. Una complicidad o simpatía que no empaña, sin embargo, la vigencia y el interés de la obra de Stifter y de sus caleidoscópicas miniaturas.

Lo cierto, más bien, es que llegado el siglo XXI siguen teniendo vigencia las palabras que Hermann Hesse escribiera en 1922 acerca de la obra de Stifter: “Aparentemente nada está hoy más lejos de la juventud actual, nada le es más ajeno, anticuado e indiferente que Adalbert Stifter con sus miniaturas elaboradas con tanto amor. Pero basta leer su prólogo a las *Bunte Steinen*, y basta dejarse inspirar una vez por el espíritu de su arte, para desear que estas joyas lleguen también a las manos de las personas jóvenes de hoy. Porque con todo lo idílicas y miniaturistas que parecen a primera vista las obras de Stifter, por lejos que sus problemas estén de los que hoy son actuales, en algo fundamental y profundamente esencial es moderno, excitante y ejemplar, este modesto y viejo poeta: él busca, más allá de los problemas temporales suyos y nuestros, siempre con el alma ardiente, la

estrecha en calidad de pedagogo, que no respondió a las menores exigencias de la lengua, ni mucho menos hubiera sido capaz, yendo más lejos, de producir obras de arte, dijo Reger” (p. 52). O también: “Si Stifter cursificó totalmente la gran literatura de la forma más desvergonzada, Heidegger, el filósofo de la Selva Negra, cursificó la filosofía, Heidegger y Stifter, cada uno por su cuenta, a su manera, crucificaron desastrosamente la filosofía y la literatura... Heidegger era una cabeza cursi, dijo Reger, lo mismo que Stifter, que al fin y al cabo era realmente una figura trágica, a diferencia de Heidegger, que fue siempre sólo cómico, tan pequeño-burgués como Stifter, tan desoladoramente megalómano, un débil pensador prealpino, según creo, muy adecuado para el puchero filosófico alemán” (p. 61).

⁴ Sobre el *Biedermeier*, véanse V. NEMOIANU, *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard UP, Londres/Cambridge, 1984, y unas pocas pero certeras palabras en I. HERNÁNDEZ Y M. MALDONADO, *Literatura alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza, Madrid, 2003, cap. 6.

⁵ W. BENJAMIN, ‘Stifter’, *Gesammelte Schriften*, II/2, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, pp. 608-610.

⁶ W. G. SEBALD, *Pútrida patria. Ensayos sobre literatura*, trad. de M. Sáenz, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 77.

esencia de la verdadera humanidad y comienza su buscar y termina su encontrar en el espíritu del respeto profundo”.⁷ Si pensamos como Hesse, todavía es posible ocuparse de Stifter con el empeño de ir más allá de lo evidente en su obra, esto es, haciendo efectiva su aspiración de trazar un vínculo entre lo cotidiano y lo universal. Sólo la relectura y traducción de sus obras, tarea todavía en parte pendiente en lengua castellana, podrá contribuir a esta actualidad de un autor no en vano preocupado por pensar lo contingente como manifestación de cuanto escapa a la constrictión del tiempo, presidiendo época tras época. Sólo así lo cotidiano devendrá rostro de lo universal.



Esferas en *Tiempos difíciles* y *Orgullo y prejuicio*: un análisis estadístico

MOHAMMAD MOHSENI-FAR

Mohammad Mohseni-Far es profesor en la Islamic Azad University, Ahvaz-Irán.

Este artículo pretende demostrar que las novelas *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen, y *Tiempos difíciles*, de Charles Dickens, presentan perspectivas muy diferentes en cuanto al rol y la naturaleza del poder en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XIX. Al mismo tiempo, cada uno de estos dos libros retrata una sociedad en la que prevalece la base económica del poder. Ambos trabajos se pueden ver como críticas sociales, aunque Dickens se centra en asuntos públicos (educación, mundo laboral, economía capitalista, etc.), mientras que Austen está mucho más enfrascada en la esfera privada (amor, matrimonio, etc.). De este modo, este artículo utiliza procedimientos estadísticos y de análisis (estadística inferencial) para apoyar el argumento de manera más elaborada y sobre una base sólida.

Palabras clave:

- Estadística
- Inferencial
- Esfera pública
- Esfera privada
- Literatura
- Siglo XIX

The present research is intended to argue that Jane Austen's Pride and Prejudice and Charles Dickens' Hard Times present very different perspectives of the role and nature of power in England in the first half of the nineteenth century. At the same time, they each portray a society in which the economic basis of power prevails, with Austen focusing significantly on the domestic realm and Dickens zeroing in largely on the public realm. Both works can be seen as social critiques, although, again, Dickens concentrates on public issues (education, labor, capitalistic economics and so on.), while Austen is much more engrossed in the private sphere (love, marriage, etc.). In doing so, this paper employs statistical procedures and analysis (inferential statistics) so as to support the argument more elaborating and upon a well-grounded basis.

1

INTRODUCCIÓN. Tanto Charles Dickens como Jane Austen escribieron las dos obras a las que hacemos referencia para hablar sobre la vida inglesa a principios del siglo XIX. Es

en aquel periodo cuando nos encontramos con un crecimiento industrial y económico sin precedentes en Gran Bretaña y vemos que, a raíz de esto, nace el conflicto entre quienes están en el poder y las masas de proletariado y la gente pobre. Charles Dickens, influido por un cambio tan dramático, escribe su novela para retratar las condiciones de vida de la Gran Bretaña de aquella época. También existe otro hecho literario importante, discutido por los autores durante este período, que explica la dicotomía existente entre la vida en el campo y la vida en la ciudad. De acuerdo con todo esto y en la estela de esta atmósfera, Austen escribe su novela reflejando el modo de vida de su época.

Como los temas de las novelas son diferentes, incluyen un escenario y una atmósfera especiales y acordes con el tema que pretenden transmitir. Por lo tanto, se acepta de manera lógica que aquellas palabras que forman un trabajo, especialmente los argumentos de las historias, reflejen el medio social y cultural en el cual los personajes viven.

Para desarrollar el tema de su obra, el autor emplea una persona técnicamente conocida como el (o la) protagonista. El escritor extiende el argumento desde el punto de vista del protagonista o desde un ángulo directamente conectado al mismo. Acto seguido, aquellos escenarios en los que el personaje se sitúa presentan términos y conceptos estrecha-

mente relacionados con el tema de la historia. El personaje principal se nos presenta con frecuencia en lugares específicos, también con personas determinadas y haciendo cosas singulares. Las palabras que sugieren un lugar, una idea y algo correlativo al argumento y el tema son los signos, los indicadores y, como resultado, las herramientas para cumplir las expectativas de los autores en la creación de una obra.

Estamos tratando con dos novelas, ambas con un único tema: la descripción de la vida en Inglaterra en el siglo XIX, pero con dos focos diferentes tanto en el escenario como en el tema. Cada una de estas novelas posee características propias. Dickens recoge asuntos públicos, en concreto habla del mundo laboral, la educación, la economía capitalista en un pueblo que insinúa sus propios aspectos, mientras que Austen se dirige hacia la esfera privada, especialmente hacia el matrimonio, el amor y el orgullo en un país. Nosotros pretendemos examinar las consideraciones de estos dos escritores en cuanto a los aspectos arriba mencionados recurriendo al análisis y aplicando procedimientos estadísticos (de estadística inferencial). Para hacer esto, hemos extraído algunas palabras que representan conceptos y términos estrechamente conectados a las dos esferas de análisis propuestas, para averiguar si las esferas de estas dos novelas descriptivas son la misma o no. Se puede plantear otra cuestión si tenemos en cuenta el género de los novelistas; visto de esta manera, el artículo intenta plantearse qué efecto tiene el género en el desarrollo del argumento de una historia y también su interacción con la esfera.

Para juzgar mejor el escenario de la historia y la selección de palabras que representan conceptos temáticos, ha sido seleccionada al azar, de la sección de Apéndices, un conjunto de 10 partes de cada novela

2. MÉTODO. Para analizar el tema propuesto en este artículo, en primer lugar fueron seleccionados dos grupos de palabras; necesariamente aquellas relacionadas con el tema y el marco de la historia. Estas palabras han sido específicamente extraídas de la novela, para lo que se ha tenido en cuenta su título y el escenario de la acción, y en algunos casos guardan relación directa con el tema de la narración. Por lo tanto, estas palabras pueden servir de elemento de criterio para comparar estas dos novelas, ambas basadas en sus títulos y en los aspectos antes mencionados (tablas 1 y 2).

Cada grupo comprende diez palabras. Estos grupos de diez palabras son colecciones de términos mediante los cuales el argumento de la historia se desarrolla, su tema central adquiere significación y el protagonista se envuelve en dicha situación. Así que estas palabras son vistas como representativas de su propia esfera y título. Cada palabra puede ser una referencia a aquellos acontecimientos e ideas que se encuentran detrás de ella. Como cada palabra es considerada un criterio para referirse a una esfera especial, se insinúa de manera hipotética que las palabras de un grupo son de igual valor de intervalo.

Para juzgar mejor el escenario de la historia y la selección de palabras que representan conceptos temáticos, ha sido seleccionada al azar, de la sección de Apéndices, un conjunto de 10 partes de cada novela. Cada parte se compone de dos párrafos consecutivos. Estos párrafos casi dibujan el escenario y el tema de la novela.

Tabla 1. Palabras que se refieren al dominio público: *Tiempos difíciles* (*)



*Los términos seleccionados son representativos del escenario en el cual la historia se desarrolla, además de los conceptos junto a los cuales el tema y el título se van desarrollando, e.g., Dickens critica la vida dura y el trabajo pesado en las fábricas dirigidas por capitalistas. Otros ejemplos son la aparición de la ciudad y de la sociedad industrial a las cuales se hace referencia mediante palabras como tren, ferrocarril, escuela, calle y humo. Estas palabras enmarcan un escenario público en el cual la narración se sucede.

Tabla 2. Palabras que se refieren al campo de lo privado: *Orgullo y prejuicio* (*)



* Los términos seleccionados son representativos del escenario en el que la historia se desarrolla además de los conceptos junto a los cuales el tema y el título se van desarrollando, e.g., Austen describe una familia en la que la madre trata de ver a todas sus hijas casadas; una de sus hijas, Elizabeth, que es la protagonista, juzga erróneamente a un caballero, el señor Darcy; ella piensa acerca del orgullo de clase de éste, lo que implica que participa en este problema, y éste se basa en malentendidos que aparecen a lo largo de la historia. Su hermana se enamora de un caballero, el señor Bingley, y sus relaciones amorosas forman una de las líneas argumentales. Las otras palabras como tío/a y primo/a subyacen al hecho de que estas relaciones están confinadas a un territorio doméstico en el cual el parecer de los familiares está mucho más presente, si lo comparamos con *Tiempos difíciles*.

*La carta en esta novela tiene un papel importante de acuerdo con lo que se ha comentado acerca de los temas privados del relato y va unida de manera relevante a la expresión de un énfasis particular en la esfera doméstica.

Tabla 3. La frecuencia de cada palabra en cada una de las dos novelas. Esfera pública:

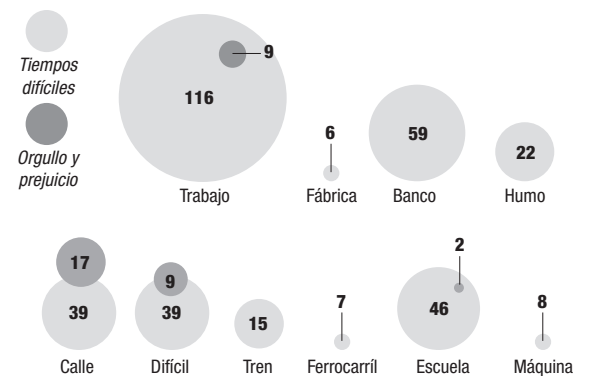
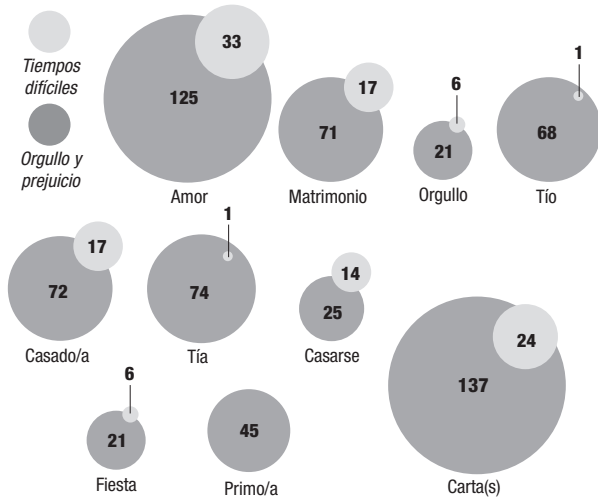


Tabla 4. La frecuencia de cada palabra en las dos novelas. Esfera privada:



En el análisis de los datos, el investigador ha aplicado el método bilateral ANOVA para apoyar el argumento. La esfera de descripción de la vida a principios del siglo XIX se considera como el factor A

3. RESULTADO Y ANÁLISIS DE LOS DATOS. En el análisis de los datos, el investigador ha aplicado el método bilateral ANOVA para apoyar el argumento. La esfera de descripción de la vida a principios del siglo XIX se considera como el factor A, el cual tiene dos niveles que incluyen la esfera pública y la esfera privada. El género (sexo) de los dos novelistas, i.e., Dickens (autor masculino) y Austen (autora femenina), se tiene en cuenta como factor B, que contiene a su vez dos niveles: masculino y femenino.

Al factor A se le considera una variable independiente y su media se obtiene siguiendo los procedimientos que se presentan a continuación. Como las palabras de los dos grupos tienen el mismo valor, sus marcadores también tienen el mismo valor. La frecuencia de cada palabra se considera como un resultado para la esfera. Como resultado de la relación interactiva equilibrada entre el modo de calcular la frecuencia de los términos en los dos grupos, no hay necesidad de especificar un nivel superior definido para los resultados. En otras palabras, basándonos en escalas a intervalos, se calcula la frecuencia de las palabras (el número de cada palabra), de manera que diez palabras implican que el dominio público se cuenta en las dos novelas, entonces la frecuencia de cada palabra en cada novela representa su resultado para el ámbito de lo público en esa novela; de esta manera esas diez palabras sugieren que el ámbito doméstico es contabilizado en ambas novelas y sus números representan sus resultados en el ámbito doméstico (tablas 3 y 4).

Finalmente, y basándonos en los resultados obtenidos en cada dominio, se calcula la media de cada uno de estos en la novela (tabla 5.1).

Al factor B, que se refiere al género del autor, se lo considera una variable independiente que puede ser efectiva por sí misma o en interacción con el dominio y el tema de la historia.

Habiendo calculado los promedios, el investigador computa los procedimientos que se necesitan para analizar la información recogida del método bilateral de ANOVA (tablas 5.2 y 5.3).

1. El cálculo de SST y SSB
2. El cómputo de SSW (SST-SSB)
3. El cómputo de Ssa & SSb
4. El cálculo del Fratio para el factor A & B y finalmente su interacción (AB).

Tabla 5.1. Cálculos (1)

	Sexo Factor B			
	Charles Dickens (Masculino) <i>Tiempos difíciles</i>		Jane Austen (Femenino) <i>Orgullo y prejuicio</i>	
	X	x ²	X	x ²
Esfera pública	59	3.481	0	0
	116	13.456	9	81
	46	2.116	2	4
	6	36	0	0
	22	484	0	0
	8	64	0	0
	15	225	0	0
	7	49	0	0
	39	1.521	9	81
	39	1.521	17	289
	$\sum x=357$	$\sum x^2=22.953$	$\sum x=37$	$\sum x^2=455$
	$\bar{x}=35,7$		$\bar{x}=3,7$	

	Esfera Factor A				
	Charles Dickens (Masculino) <i>Tiempos difíciles</i>		Jane Austen (Femenino) <i>Orgullo y prejuicio</i>		
	X	x ²	X	x ²	
Esfera privada	33	1.089	125	15.625	
	27	729	72	5.184	
	17	289	71	5.041	
	14	196	25	625	
	6	36	21	441	
	24	576	137	18.769	
	1	1	74	5.476	
	1	1	68	4.624	
	0	0	45	2.025	
	6	36	21	441	
		$\sum x=129$	$\sum x^2=2.953$	$\sum x=659$	$\sum x^2=58.251$
		$\bar{x}=12,9$		$\bar{x}=65,9$	

Tabla 5.2. Cálculo (2)

SST= 84612-34928.1= 49683.9
 SSB = 57975-34928.1= 23045.9
 SSW= SST-SSB= 49683.9-23045.9= 26638

SSa = 38809-34928.1= 3880.9
 SSb = 36030.6-34928.1= 1102.5
 SSab = SSS- (SSa-SSb)= 23045.9-2778.4=20267.5

d.f. total = N-1= 40-1=39
 d.f. en N-K= 40-4=36
 d.f. para A= q-1=2-1=1
 d.f. para B= q-1=2-1=1
 d.f. para AB= (d.f.A)(d.f.B)=(1)(1)=1

Fuente de variación entre grupos	d.f.	SS	MS
Esfera	1	3880.9	3880.9
Sexo	1	1102.5	1102.5
Esfera x sexo	1	20267.5	20267.5
Dentro de los grupos	36	26638	739.9
Total	39	49683.9	-

Tabla 5.3. Cálculo (3)

Fratio para el factor B (sexo) = $\frac{MS_a}{MSW} = \frac{3880,9}{739,9} = 5,24$

Fratio para la interacción (esfera y sexo) = $\frac{MS_b}{MSW} = \frac{1102,5}{739,9} = 1,4$

$\frac{MS_{ab}}{MSW} = \frac{20267,5}{739,9} = 27,39$

Fcrítico = 4.49 (para 1/16, por nivel .05)

Fratio para el factor A (esfera) 5.24 > Fcrítico (4.49)

Fratio para el factor B (sexo) 1.4 < Fcrítico (4.49)

Fratio para la interacción (esfera & sexo) 27.39 > Fcrítico (4.49)

Fcrítico (4.49)

4. CONCLUSIONES. La hipótesis nula es:

$$H_0 =$$

Las dos novelas describen la vida en el siglo XIX en Inglaterra. La diferencia entre los significados de ambas, que representan la misma esfera de descripción de la vida en la Gran Bretaña de esa época, es cero.

Basándonos en la información ya calculada, dado que la Fratio del factor A es mayor que la del crítico, se rechaza la hipótesis nula. Esto significa que el factor de la esfera se ha tenido en cuenta claramente en la formación de la historia y su(s) tema(s). Así que las cuestiones particulares (públicas y domésticas), representadas por palabras que las insinúan, han

De acuerdo con el promedio computado, la diferencia entre las dos esferas (pública y privada) en el trabajo de Dickens es mucho menor que en el trabajo de Austen

sido consciente y cuidadosamente empleadas a la hora de construir la novela. Por otra parte, *Tiempos difíciles* retrata las condiciones de vida de los ingleses durante el siglo XIX poniendo énfasis en lo público, y por otra, *Orgullo y prejuicio* representa la vida en esa misma época en Inglaterra, centrándose en aspectos privados y domésticos.

La Fratio para el factor B no excede 4.49; el género (sexo) por sí mismo no afecta a la extensión y el desarrollo del argumento y el considerado como escenario de la narración con una esfera especial.

Pero el Fratio para la interacción de los dos factores es significativamente mayor que el Fcrítica. Esto significa que mientras una esfera de acontecimientos y acciones es enfatizada por el autor, al compararla con la otra novela esto se puede deber al segundo factor, que es el género (sexo) (tabla 6.1).

De acuerdo con el promedio computado, la diferencia entre las dos esferas (pública y privada) en el trabajo de Dickens es mucho menor que en el trabajo de Austen. Por lo tanto, podríamos concluir diciendo que Dickens, si bien trabaja especialmente acerca del aspecto público, también muestra interés por la problemática doméstica; sin embargo, Austen, quien pone todo su énfasis en el apartado de lo doméstico, es casi indiferente al ámbito público (figura 6.2).

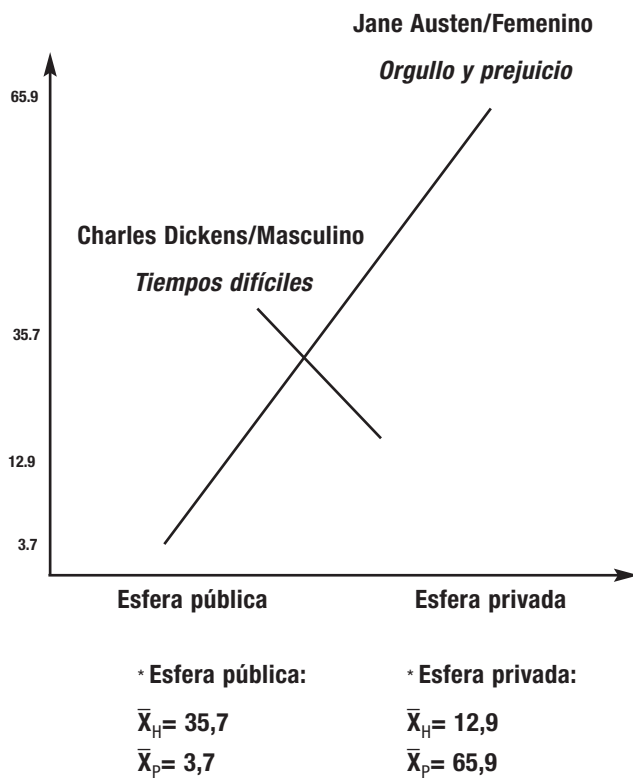
Tabla 6.1. ANOVA para extender la trama principal de la novela *Tiempos difíciles* y *Orgullo y prejuicio* en relación con las esferas y el sexo.

Fuente de variación entre grupos	SS	d.f.	MS	F
Dominio (A)	3880.9	1	3880.9	5.24**
Sexo (B)	1102.5	1	1102.5	1.4
A x B	20267.5	1	20267.5	27.39**
En grupos	26638	36	739.9	
Total	49683.9	39	-	-

**P< .01

*El factor A (esfera) y la interacción de los dos factores (AB) son más extensos que el Fcrítico

Figura 6.2. Promedio



BIBLIOGRAFÍA

C. DICKENS, *Hard Times*, Macmillan Education Ltd, London, 1991.

J. AUSTEN, *Pride and Prejudice*, Dell Publishing Co., New York, 1959.

HATCH & FARHADY, *Research Design And Statistics*, Rahnama Publications, Teherán, 1981.

TRADUCCIÓN
Carolina Angulo



Fiesta y Adiós a las armas: una reconciliación con la frustración

ISMAIL BAROUDY

Ismail Baroudy es profesor en la Islamic Azad University, Ahwaz-Irán.

La tradición religiosa intrínseca al ser humano tiene su origen y elección en un dolor que perdura considerado como indefensión, validado y ejemplificado suficientemente en los personajes de la narrativa de Hemingway. Distintos, padecen amargamente su falta de compleción. De hecho, están desconsoladamente afligidos y debilitados por las consecuencias adversas de una guerra indeseable que causa estragos. A pesar de sus irreparables daños, físicos y sociales, Jake Barnes y Frederick Henry enfrentan voluntariamente lo que los investigadores llaman “el momento de la verdad”, aceptan felizmente el fracaso como perdedores ufanos. De este modo, se ayudan a sí mismos a través de una inteligente reconciliación para destacarse del resto de una deshumanizada existencia.

The religious tradition that propagates the human being in general is born and has no choice, but to survive suffering is seen to get fightlessly validated and plausibly exemplified with Hemingway's narrative type of characters. They are unlike others do poignantly and acrimoniously suffer from not being, as others, complete. They are, in fact, ruthlessly afflicted and debilitated by the adverse consequences of an unwanted ravaging war. Despite their furtive impairments, biologically or socially, based on researcher's opinion, Jake Barnes and Frederick Henry, voluntarily face “the moment of truth”, face a happy idea of undergoing defeat as proud losers. In this way, they help themselves by means of an intelligent reconciliation to noticeable stand out from the rest of dehumanized type of beings

El dios de bronce de toda la experiencia literaria contemporánea en América¹

Pregunta: ¿Cuál es la función de un novelista?

Respuesta: De lo que sucedió, de lo que existe y de todo lo que conoces y desconoces, haces algo a través de tu invención que no es una representación, sino un todo nuevo, más cierto que cualquier otra cosa, verdadero y vivo, de modo que, si lo haces bien, lo dotas de inmortalidad. Por eso escribes y no hay ninguna otra razón que yo conozca...²

El premio Nobel de literatura galardonado de 1954, Ernest Hemingway, no podría haber dado una respuesta mejor. Fiel a sus palabras se labró una reputación como portavoz de una época. Ningún otro escritor dijo tantas cosas ciertas de nuestro tiempo, ningún otro ha dado una descripción tan correcta de nuestra contemporaneidad como el afamado y criticado Hemingway. Sus logros como narrador prueban al mundo lo que efectivamente es, “el dios de bronce de toda la experiencia literaria contemporánea en América”. He aquí lo que sus críticos dijeron de él:

Es la marca de un novelista verdadero que, buscando el significado oculto de su propia experiencia, saca a la luz la historia moral de su tiempo. Es una tarea difícil que requiere escrupulosidad y cierto riesgo cuando se sirve a una causa... Los logros de Hemingway implican una posición. Su importancia es tanto histórica como literaria... como le fue dada a Hawthorne para dramatizar el alma humana. En nuestro tiempo, Hemingway escribió el drama de su desaparición.³

¿Por qué los críticos le odian tanto? Creo que hay algo que no le perdonan: la decencia. Detrás de todas las fanfarronadas, maldiciones y groserías hay un sentido elemental de caballerosidad —respeto a las mujeres, compasión por el débil, amor sincero— que le hace rendirse. Hay una suerte de refinamiento de moda en los círculos literarios. Es lo que los críticos buscan en vano.⁴

El objeto de este artículo es ilustrar o probar que los comentarios anteriores no fueron adulaciones ni publi-

cados como mera crítica. Lo que manifiestan es la verdad, la verdad sobre nuestra época, nuestra generación y nosotros mismos. Frederick Henry y Jake Barnes, los héroes de *Adiós a las armas* y *Fiesta*, respectivamente, son representaciones del hombre moderno que vive en un mundo moderno constantemente en guerra incluso en tiempo de paz. A través de ellos, Ernest Hemingway nos presentó su genio, el novelista inmortal que todo el mundo aclama. Una distinción, como no podría ser otro modo, bien merecida.

En el contexto en el que Frederick Henry y Jake Barnes viven, la muerte está omnipresente. Condiciones de miedo, emergencia, terror, odio, violencia presente y futura caracterizan el mundo como los relatos de Hemingway, “un todo nuevo más cierto que cualquier otra cosa, verdadero y vivo”. Hemingway describe el estado de terror y ansiedad que atraviesa el interior del hombre moderno. Consciente de que en cualquier momento todo su mundo se puede venir abajo. Sólo hay una realidad: la muerte. Resulta imposible conquistar la vida. Nada conduce a ninguna parte excepto el fin: la muerte. Esta es una de las razones por las que los críticos odian a Hemingway. Como uno de ellos señala: “Es el héroe que destruye el heroísmo; es el profeta de los que viven sin fe”.⁵

¿Pero por qué la gente lee a Hemingway? Lo cierto es que sus novelas tienen implicaciones históricas y su estilo es fresco y centelleante. Escribe con las palabras justas. Los hechos discurren cronológicamente. Los lectores se sienten identificados con sus personajes. Hemingway gusta y entretiene al público por medio de unos héroes que son una amalgama de actitudes que, en cierto modo, congenian y enfrentan a la gente. Amor libre, bebidas, sus creaciones contestan el presente,

Palabras clave:

- Literatura americana contemporánea
- Generación perdida
- Antihéroe
- Novela
- Ficción
- Realidad
- Verdad

1 C. A. FENTON, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*, Nueva York, 1958, p. 9.

2 G. PLIMPTON, *Conversation in a Madrid Café*, Mayo de 1954.

3 J. P. BISHOP, *VQR*, invierno de 1937, p. 118.

4 E. WAUGH, *Com.*, 3 de noviembre de 1950, p. 98.

5 C. FADIMAN, *Nation*, 18 de enero de 1933, pp. 63-64.

Respecto a la economía de las palabras, Hemingway comentó: “Lo mejor y más simple es agradecer a Gertrude (Stein) por todo lo que he aprendido de ella sobre la relación abstracta de las palabras”

pasado y futuro sin queja alguna a pesar de las crueles y duras experiencias que les toca vivir. En *Fiesta* utiliza el lenguaje ordinario. Esto pone de relieve que Hemingway tuvo un excelente oído para los acentos y manierismos de los idiomas. Las charlas, los diálogos que encontramos en sus novelas son fáciles de leer. Cada uno de ellos está magníficamente construido y medido. Además, la manipulación factual del lenguaje otorga al lector la experiencia vicaria de la acción, la verdad y la falsedad, la luz y las sombras de la vida del héroe.

Fiesta supuso una vuelta de tuerca en la vida de Hemingway, que pasó en pocas semanas de la oscuridad al brillo de la fama de un sencillo *best-seller*... *Fiesta* ganó el éxito por el escándalo suscitado en los circuitos ordinarios. A mucha gente le pilló fuera de lugar. Hubo desencuentros. A veces la estupidez se convirtió en verdadera excitación. Había sonado la nueva campanada en la literatura americana.⁶

Respecto a la economía de las palabras, Hemingway comentó: “Lo mejor y más simple es agradecer a Gertrude (Stein) por todo lo que he aprendido de ella sobre la relación abstracta de las palabras”.⁷

La misma Gertrude Stein escribió: “En la escritura, una palabra es para mí algo realmente excitante... Muchas expresiones significan originariamente lo que son. ‘Bueno’ significa ‘bueno’ y ‘malo’, ‘malo’. Las palabras cobran vida en su sentido estricto. Las deficiencias están en quien las lee”.⁸

Hemingway no podía expresarlo mejor cuando utilizó la advertencia de Gertrude Stein en el frontispicio de *Fiesta*, “pertenece a una Generación Perdida”.

Fenton, su biógrafo, escribió: “Usó las palabras con premeditación. Su dicción, su elección de la expresión, creo que fue extraordinaria”.⁹

“Hemingway ofreció algo nuevo. Se ocupa de la verdad. Una fuerte inclinación le empujaba a decirnos que esto es como es; con prudencia, afirmó contundentemente que su propósito era capturar la verdad y transcribir acertadamente su propio sentido.”¹⁰

Se impuso contar historias, pero no de un modo convencional: “Intenté escribir, pero encontré gran dificultad en conocer lo que realmente sentía o, más bien, lo que supuestamente sentía, o lo que había aprendido a sentir, de modo que anoté lo que realmente sucedió”.¹¹ Como dijo Hemingway en *Muerte en la tarde*, su padre le escribió una carta: “Confío en que sabrás mostrar y describir más compasión de carácter en futuros volúmenes. La crudeza con que has mostrado el mundo...”¹²

Hemingway no quería deprimir al lector; su propia definición de la función del novelista le exigía un enorme esfuerzo, “hacer algo a través de tu invención que no sea una representación, sino un todo más cierto que cualquier otra cosa, verdadero y vivo”.

¿Cómo es el héroe de Hemingway? ¿Por qué el libro dejó a tanta gente fuera de lugar? Hemingway no escribió mucho sobre por qué tuvo tanto éxito entre la gente. ¿Quién podría? Dejó claro que, en sus historias, sus personajes viven al día, agotan las posibilidades de su existencia: “Apenas viven del todo”.¹³ Su héroe es una persona sencilla que es vista como viril, honesta, sensible, extrovertida, valiente y dolida. Ha caído miles de veces, aunque ha aprendido a vivir con sus problemas y a sobrellevarlos. No espera nada del mundo, salvo sus heridas físicas y psicológicas. Nunca se reestablece de ellas. Siempre está en fase de recuperación, durante la cual desarrolla unas pautas de conducta que podrían permitirle vivir en un mundo plagado de violencia, desórdenes y miseria. Incluso podría aceptar sin titubeos sus pequeños placeres.

Sus códigos de conducta son algunos participios de honor, coraje y resistencia. La ansiedad y el dolor ocupan la vida del héroe; esta complicidad le ayuda a ser un hombre y le permite vivir y morir miles de veces antes de la caída definitiva. La vida es una batalla perdida. Está derrotado, pero lo más importante es cómo se conduce mientras está siendo abatido. Los daños psicológicos le vuelven contra el sistema. Con la muerte tras de sí, el enlace entre ellos y el entorno está roto. Su experiencia en la guerra explica su comportamiento. Ha probado su valor en multitud de ocasiones. Ocasiones que no cambian ni en tiempo de paz. En el campo de batalla comprendió que no le importaba nada. No luchaba por su país, ni por ningún otro. Luchaba por sí mismo y sus traumáticas experiencias de joven. Huye de quienes le protegen sólo para descubrir que lejos de casa es peor que en casa. Exhausto, fugitivo, rechazado por una sociedad que no le permite llevar de otra manera su miserable existencia. Como un bote a la deriva en la ciudad, no encontramos a ningún héroe de Hemingway alrededor de una familia, ni pagando impuestos y eligiendo a cargos públicos, o en la universidad. Atormentado por su pasado, no puede conciliar el sueño, muchas de sus acciones son beber, deambular de un lado a otro, visitar otros países para pescar, cazar o luchar en guerras, sentarse en cafés o ir a corridas de toros y líos de faldas que duran un breve lapso de tiempo. Separado del típico estilo de vida de la clase media de sus compatriotas. Es necesario para el héroe, lamentablemente, encontrar nuevas relaciones con la sociedad y reestablecer el viejo conflicto. Durante el proceso, aprende a existir bajo presión, siguiendo las pautas de conducta que se ha marcado, evoluciona y las interpreta para cubrir sus necesidades. Armado con todo su valor, resiste, en primer lugar, la realidad atroz, oponiéndole un equivalente espiritual. La existencia del joven, idealista y sensible, ambicioso y fugitivo, expuesto al mundo no de la forma en que quisiera que fuera, sino más bien en el sentido que es. Siempre adscrito a su causa. En su juventud, sin experiencia, las razones de su desencanto: su familia, la sociedad. Hay un viejo pleito con las normas establecidas. Sus expectativas quedan incumplidas. Está dividido entre sus ideales e ilusiones, su talento innato y las normas y valores de la sociedad. Finalmente, alcanza el límite: metas malogradas, vida destruida, decepción consigo mismo, su entorno e incluso los pequeños logros y placeres que antes le motivaban. Está muerto.

⁶ R. LITTLE, *N. R.*, 10 de agosto de 1927, pp. 303-304.

⁷ G. PLIMPTON, *Conversation in a Madrid Café*.

⁸ C. A. PORTER, *The Days Before*, Harcourt, 1952, p. 39.

⁹ C. A. FENTON, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*, p. 30.

¹⁰ E. ROVIT, *Ernest Hemingway*, Twayne Publisher, Nueva York, 1963, p. 30.

¹¹ J. DEFALCO, *The Hero in Hemingway's Short Stories*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1963 p. 11.

¹² C. BAKER, *Ernest Hemingway, A Life Story*, Penguin, Middlesex, 1969.

¹³ M. D. ZABEL, *Literary Opinion in America*, Harper, Nueva York, 1968, Vol. 2.

*Conducir para alcanzar el ideal
a pesar de que las
circunstancias de la vida llevan
al héroe a caer en la frustración,
la ira, la insatisfacción.
Sin embargo, nunca
renuncia a sus ideales*

Esta es la razón de por qué el protagonista de Hemingway es distinto. No importa cómo lo llame. Básicamente es el mismo. La clase de héroe que, herido y desilusionado, busca otro punto de mira. Aquí es donde encuentra la heroicidad. Sufre el mal que afecta a todos los personajes creados por el maestro (Hemingway), quienes se esfuerzan por alcanzar el ideal, aunque nunca lo consiguen. Esta conducción temeraria de su vida es lo que lo sostiene. Conducir para alcanzar el ideal a pesar de que las circunstancias de la vida llevan al héroe a caer en la frustración, la ira, la insatisfacción. Sin embargo, nunca renuncia a sus ideales. No puede, pues, si lo hiciera, habría perdido todo por lo que merece la pena vivir. El destino del héroe es enfrentarse a la derrota o morir. La redención o el heroísmo son las lecciones que extrae de sus condiciones de vida.

Los ingredientes del éxito de Hemingway, esto es, la descripción del hombre moderno viviendo en un mundo moderno, parece conducir a un estilo de vida bohemio; sus bebidas y noches en vela y una guerra en marcha o pasada, todavía en la retina, le hicieron ganar este homenaje (pronunciado por el Presidente de la Academia Sueca en la entrega del Premio Nobel de 1954): “Un *pathos* heroico que forma la base elemental de su conciencia... Una natural admiración por cada individuo que lucha valientemente en un mundo cuya realidad está empañada por la violencia y la muerte... El aguante de uno solo que es puesto a prueba y que conoce la crueldad de la existencia sin por ello renunciar a los momentos sublimes... Es uno de los mejores escritores de nuestro tiempo, capaz de reproducir honesta e impasiblemente el auténtico carácter del duro semblante de nuestra época. Este reconocimiento distingue su nombre para la posteridad... Jakes Barnes y Frederick Henry y los protagonistas de *Fiesta* y *Adiós a las armas* son un ejemplo perfecto del héroe y el universo de Hemingway”.

“*Fiesta* es normalmente considerado un retrato de la inutilidad de la vida”.¹⁴ Jackes Barnes vive en París con un grupo de gente desocupada, divertida y sin metas. Todos ellos son expatriados y su estado actual es consecuencia de la reciente guerra. Jackes Barnes fue herido en sus órganos sexuales durante la guerra. Barnes siente deseo sexual, pero es incapaz de consumir el acto. El héroe de la novela ha visto empobrecida su vida sexual. Está enamorado de Brett Ashley, quien, a su vez, lo ama. Después de pasar el rato juntos, el típico final del “día” es “no hay ninguna maldita cosa que podamos hacer”. Su estado de ánimo en París no es diferente. El daño psicológico causado por sus heridas físicas les une y perjudica al mismo tiempo. No se hacen daño si siguen lo pactado, que consiste en asumir “algo hemos hecho que otros no”. El único placer de que disponen es reunirse en el café, visitar lugares

para pescar o ir a los toros. Las acciones mencionadas en la novela son beber, pescar, las corridas de toros y los escarceos amorosos. La bebida es un síntoma de la ansiedad con que encaran la realidad y su actitud pesimista ante la vida. Pescar, ir a los toros son las válvulas de escape o los canales para demostrarse a sí mismos que están vivos. La aventura amorosa entre Brett y Jake es desesperada y los líos entre Brett y Romero apenas duran. Nada conduce a ninguna parte. La acción sigue un perímetro circular como el sol —subida y bajada— mientras todo sigue igual. Jake está atrapado físicamente. Brett está atrapada por su impulsivo pero frustrado deseo por Jake. La pregunta es: “¿Qué pueden hacer?” De nuevo, sólo hay una respuesta: “Nada”. Las pulsiones que rigen la existencia del hombre, que son las fuentes de su energía, como el sexo, la agresividad, la ira se transforman en virtudes aceptables por el héroe para impedir su destrucción, aunque es más débil y su personalidad ha quedado mermada por su experiencia en el frente. Nuestro héroe siempre intenta ocultar que es un lisiado de guerra. Esta es la razón por la que Jakes Barnes parece llevar una vida bohemia de vino, mujeres y música. Pero las fiestas, la bebida y el espectáculo de las corridas de toros donde parece encontrarse a gusto son sólo fugaces instantes contra el tedio y la necesidad. Le hacen olvidar que es un tullido. De regreso, en su habitación, sufre la agonía y el tormento de la realidad. Padece de insomnio. Está angustiado y perseguido por la autocompasión. El heroísmo consiste en su habilidad para superar su debilidad por la apreciación de la belleza de la naturaleza cuando va de pesca y observa al toro en el arte del toreo. Como el “matador”, destaca sobre el toro muerto, conquista el miedo y afronta las dificultades de su vida. Esto significa que Jake conjuga la vida con la realidad y las condiciones de esa realidad con valor. Jake Barnes no aspira a la felicidad. Comprende que todo lo que haga en esta dirección fracasará. Complacido con llevar una vida que no causa daño a nadie, se encuentra bien consigo mismo. Impávido, enfrenta su fracaso determinado en presentar un buen combate. Es un perdedor, pero un perdedor orgulloso. En palabras de Jake:

Creí haber pagado por todo. No como las mujeres pagan, pagan y pagan. Ninguna noción de premio o castigo. Sólo intercambio de valores. Diste algo y obtuviste algo... Pagaste de alguna forma por todo lo que estuvo bien... También pagaste por lo que aprendiste de ello, por propia experiencia o por los riesgos que corraste, o por dinero. Disfrutar de la vida fue aprender a gastar cuanto pasta tenías. El mundo era el lugar más idóneo. Pintaba bien. En cinco años, pensé, será tan estúpido como cualquiera de las otras intenciones del pasado... Quizás no fue una buena idea. Quizás aprendiste algo después de todo. Me traía sin cuidado el sentido de la vida. Todo lo que quería era saber cómo vivir. Si alguna vez lo descubría entonces lo entendería.¹⁵

Esta es la razón por la que Jake Barnes es un héroe; ha encontrado la verdad y se ha reconciliado con ella. Su reconciliación le hace destacar del resto de la deshumanizada existencia.

Frederick Henry, otro ejemplo perfecto, está atrapado socialmente, como Jake lo está físicamente. Es la

14 A. DEWING, *NAR*, octubre de 1931, pp. 366-367.

15 E. HEMINGWAY, *The Sun Also Rises*, Nueva York, 1926, p. 153 (*Fiesta*, trad. de J. Adsuar Ortega, Sol 90, Barcelona, 2003).

Frederick Henry, otro ejemplo perfecto, está atrapado socialmente, como Jake lo está físicamente. Es la personificación del hombre moderno que niega toda filosofía y prefiere el hedonismo

personificación del hombre moderno que niega toda filosofía y prefiere el hedonismo. Automarginado de la sociedad que sólo le ocasionó heridas, regresó a la naturaleza. En Suiza, parece feliz mientras disfruta de las montañas. Lo único cierto es su sentido de la belleza donde encuentra eventualmente alivio y olvida la pérdida de su querida Catherine, quien murió dando a luz a su hijo, razón por la que desertó del ejército. Sólo le queda la naturaleza en estado puro y su esencia. No ha caído en ningún error. Frederick está decepcionado por no haber encontrado ningún motivo para luchar en la guerra. Cuando cruzó el río y desertó, expresó su rechazo de las normas y los valores establecidos. Idealismo y patriotismo son meras palabras. Carecen de significado. Fue herido en el frente, mientras se recuperaba, conoció a Catherine, la enfermera inglesa de la que se enamoró. Sólo este amor le dio esperanzas a su mundo lleno de dolor y miseria por las secuelas de la guerra. Su amor alivió su carga y le dio ilusiones. Entretanto, Frederick Henry vivía su vida. Pero su felicidad fue cortada en seco. La guerra los atenazaba con su crueldad. La decisión de Frederick de escapar probó que el amor es más poderoso que las normas sociales. Su relación extramatrimonial señaló el retorno del héroe a lo más sencillo y elemental. Renunció a la sofisticación que la sociedad asigna a sus miembros. La impresión es que el conflicto entre religión o espíritu y ciencia y mundo cruel ha sido resuelto en favor de este último. El romance entre Frederick y Catherine es lo único real que ha existido. Permite al héroe su conexión con el mundo. En otras palabras, el sexo es tan real como la muerte. Frederick Henry sabe que la muerte es inevitable, de modo que elige lo menos doloroso. No obstante, no pudo escapar a su cazador. La muerte alcanzó a Catherine y a su hijo. Finalmente, carece de ilusiones. Sufre en vano durante la guerra; sus miserias sobrepasan los ideales de paz y patriotismo, además, ya no podrá ser feliz. En todo caso, su experiencia humana durante aquellos días con Catherine le sostendrá siempre. Como Jake, ha enfrentado la realidad desde su falta de compleción, pero fue Frederick quien pudo continuar sin su guía en un mundo sin promesas, a excepción, claro está, de la contemplación de las montañas y la apreciación de la naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

- C. BAKER, *Ernest Hemingway, Critiques of Four Major Novels*. Charles Scribner's Sons. Nueva York, 1962.
- H. COHEN, *Landmarks of American Writing*, Voice of America Forum Lectures, Washington, D. C., 1970.
- , *Landmarks of American Writing*, The Modern Language Journal, Vol. 55, 1, pp. 44-45, 1971.
- Writers at Work*, ed. By Kay Dick, Penguin, Middlesex, 1962.

J. GRAY, *One Second Thought*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1946.

E. HEMINGWAY, *The Short Stories of Ernest Hemingway*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1953.

—, *A Farewell to Arms*, Charles Scribner's Sons, New York, 1929 (*Adiós a las armas*, trad. de J. Adsuar Ortega, Sol 90, Barcelona, 2003).

J. HOWELL, *Hemingway's African Stories, Their sources, their critic*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1969.

J. McCORMICK, *American Literature, 1919-1932, A Comparative History*, Routledge and Kegan Paul, Londres.

D. NYREN, *A Library of Literary Criticism, Modern American Literature*, Frederick Ungar Publishing, Co., Nueva York, 1960.

C. SHAPIRO, *Twelve Originals Essays on Great American Novels*, Wayne State University Press, Detroit, 1958.

W. J. STUCKEY, *The Pulitzer Prize Novels*, University of Oklahoma Press, Norman, 1966.

TRADUCCIÓN

Manuel González Riquelme



El naturalismo moral de Steinbeck y Santayana

MATTHEW C. FLAMM

Matthew C. Flamm es profesor de filosofía en Rockford College, Estados Unidos.

La capacidad de respuesta de Steinbeck ante la pérdida de conciencia de la modernidad convierte *Las uvas de la ira*, *Al este del Edén* o *El invierno de nuestro descontento* en modelos literarios no sólo de “naturalismo cósmico”, sino de una comunicación verdadera entre el mundo natural y la existencia humana, al igual que la obra filosófica de Santayana responde a la necesidad retrospectiva, volviendo a la naturaleza, de restaurar la conciencia de América al margen de la experiencia fallida del “moralismo” o el “sobrenaturalismo”. Fruto de este reencuentro es el “materialismo simbólico” que une a ambos, tanto formalmente como por el contenido, en la escritura de una literatura próxima a la filosofía y de una filosofía que bebe de la literatura o poesía.

*The responsiveness of Steinbeck at the loss of consciousness of modernity turns *The Grapes of Wrath*, *East of Eden* or *The winter of our discontent* not only in literary models of “cosmic naturalism”, but a real communication between the natural world and human existence, like the philosophical works of Santayana responds to the need retrospective, returning to nature, to restore the conscience of America outside the experience of the failed “moralism” or “supernaturalism”. The result of this reunion is the “symbolic materialism” that unites them, both formally as the content, in writing a literature next to the philosophy and a philosophy that drinks in literature or poetry, respectively in the works of Steinbeck and Santayana.*

Palabras clave:

- Conciencia
- Materialidad
- Naturalismo
- Simbolismo
- Convicción
- América

La erudición reciente ha puesto de relieve de forma alentadora la filosofía moral de John Steinbeck.¹ La eterna preocupación de Steinbeck no residía en el progreso moral humano que se ocupa de la diversidad de los aspectos de la vida, sino en el interés eminentemente filosófico por exponer los cruces sorprendentes en la experiencia de la verdad, la realidad y el deseo humano. Así, los lugares centrales de la filosofía no implican para el escritor la carga que a veces implican para un filósofo nominal y, de este modo, se convierten en manos de Steinbeck en una oportunidad para la comprensión creativa, antes que en una potente demostración lógica.

Quizás se podría afirmar lo contrario del filósofo George Santayana, cuyo destacado valor literario era propenso a dificultar la recepción de sus principales contribuciones filosóficas. Incluso, y a pesar de otras importantes diferencias, las mismas preocupaciones visibles en Steinbeck se dan en las obras de Santayana, derivadas de una forma compartida de naturalismo moral. Ambas perspectivas morales aparecen alienadas en un intento de encajar la búsqueda de la conciencia, en sí misma un instrumento de culpa, en existencias intachables que harían frente a intereses naturales. La reconciliación de la conciencia y de la existencia natural es llevada a cabo, de acuerdo con este naturalismo moral, mediante un modo de vida extraordinariamente liberador en su capacidad tanto para soportar como para estimular los intereses humanos originales.

A pesar de esta conexión, algunas diferencias obvias entre Steinbeck y Santayana podrían ser tenidas en cuenta al principio. Amante aristocrático de la cultura

en la línea de Matthew Arnold, Santayana habría sido una brusca compañía para Steinbeck, de tendencia socialista y hombre comprometido de la calle. Aunque fueron relativamente contemporáneos (Steinbeck vivió de 1902 a 1968 y Santayana de 1863 a 1952), no llegarían a intercambiar opiniones durante sus vidas ni jamás tuvieron conocimiento de la obra del otro. Es difícil imaginar que Steinbeck, amigo de Lyndon Johnson, tenga algo en común con un tipo notable que tuvo palabras de alabanza para la Italia de Mussolini, donde residió durante el ascenso fascista del dictador al poder. En un sentido más amplio, Santayana no trataría de celebrar o de ponerse de parte de los desfavorecidos económicamente, ni de aquellos privados de sus derechos civiles, si bien Steinbeck simpatizaría para siempre con la complicada situación de todos ellos.

Incluso en torno a todos esos evidentes contrastes, hay en el trasfondo de la obra de Santayana una asombrosa simpatía democrática que se asemeja a la que muestran todos los puntos de vista de Steinbeck. Santayana sostenía que, bajo la mirada penetrante de la eternidad (*sub specie aeternitas*), todas las perspectivas son igualmente legítimas y toman su confirmación de un reino de esencias eternas, una categoría ontológica de la personificación existencial del carácter. Si bien esta democracia ontológica carece de un correlato evidente con los enfoques políticos conservadores de Santayana, éste no era en absoluto iliberal en su juicio sobre la diversidad de formas en que las personas eligen vivir sus vidas. Santayana mostraba un continuo reconocimiento, en gran parte como Steinbeck, de las elecciones de vida llevadas a cabo por distintos individuos de su entorno provistos de múltiples medios de

¹ *The Moral Philosophy of John Steinbeck*, ed. by S. K. George, Scarecrow Press, Oxford, 2005.

El materialismo de Santayana, muy parecido al reflejado en las obras de Steinbeck, no consistía en un científicismo estrecho de miras que reduce a los humanos a partículas

subsistencia. La tarea de cada figura refleja un reconocimiento progresivo del impacto de viajar y del cambio climático en la vida humana del individuo.

Esta nota común es expresada por un término español con un equivalente impreciso en inglés. Steinbeck tendría en mente 'El camión vacilador' como título de una obra temprana para *The Wayward Bus (El autobús perdido)*.² La novela —una de sus últimas obras atípicas e irregulares— es una especie de comentario sobre la distancia cultural entre el término "vacilar" y su análogo en inglés "vacillate". No existe, tal como observó Steinbeck, un sinónimo neutral o que no sea negativo en inglés para "vacillate", que se refiere a sentirse inseguro, inestable o sin rumbo precisamente en el momento en el que siempre es preferible sentirse seguro, firme y decidido.³ El término "vacilar" en español tiene en cambio un significado que no es necesariamente peyorativo. De acuerdo con su uso lingüístico, el término "vacileo" se utiliza para expresar una actitud bromista o burlona que evoca una sensibilidad similar a la de muchos de los personajes más memorables de Steinbeck. Abundan las descripciones del buen humor de sus antihéroes errantes.

El interés de Steinbeck por las sutilezas omitidas en la traducción de "vacilar" por "waywardness" es revelador; a diferencia de los equivalentes en inglés, señala una desenfreno que no es desesperado ni subyace ausente,⁴ en el sentido de que se encuentra libre de la presión y de las convenciones sociales, aunque no sin propósito, lo cual capta el significado de una de las acciones de uno de los personajes principales de *El autobús perdido*, el conductor Juan Chicoy que se deshace deliberadamente del autobús, insatisfecho, y se pone a divagar acerca de sus aspiraciones morales a escapar de su antigua vida sumida en la rutina. Ahora encontramos una conexión más profunda entre Steinbeck y Santayana: cada uno imagina la postura moral correcta como una aspiración a la aquiescencia quijotesca simbolizada en una vida de servicio a lo *vacilador*: una orientación que aporta humildad a la presencia insondable de la naturaleza, provocadora y alegre pese a esa relación desigual, y la convicción de que ir por el camino moral antes de haber llegado a su fin sigue siendo el modelo más duradero de una vida interior.

Steinbeck aparecería en el panorama cultural de los años 30 al lado de autores como Erskine Caldwell y James T. Farrell, que se servirían del naturalismo documental de un modo único. Como alternativa al desencanto existencialista de generaciones expatriadas y olvidadas, ese estilo a la hora de escribir significaba más un medio de conducir la experiencia humana hasta lo social que hasta la conciencia individual. Los autores naturalistas entre los que puede contarse a Steinbeck aplicaban una presión cada vez más fuerte sobre los

problemas ocultos del siglo XX que afectan fundamentalmente a la enajenación individual.

Se lee a Steinbeck de manera miope como poco más que un propagandista socialista.⁵ Pero esta interpretación sobrestima en exceso lo político como fuente de mayor estímulo por encima de su obra. Como ya he sugerido, Steinbeck siempre se sintió incómodo con la política.⁶ Era propenso a considerar los asuntos políticos como subordinados al proceso creativo y, cuando otros identificaban aspectos de su obra que habían sido bañados de tintes políticos, quedaba frustrado, debido a que tales aspectos introducían motivos ocultos que no tenía a la hora de escribir sus libros. Para Steinbeck no valía la pena escribir una obra de ficción a menos que la abordara con absoluta sinceridad tras un largo período de absorción. La ficción dominada por las agendas políticas con demasiada facilidad lleva la mácula de intentos que no consiguen una articulación de las verdades que el nombre del digno arte de la virtud consigue. Éste no era el caso de la obra de Steinbeck, que se mantiene firmemente opuesta a la de varios contemporáneos suyos, devotos con mucho gusto de cierto simbolismo moralizador, un simbolismo autoconsciente que Steinbeck siempre hallaría repulsivo.⁷

Santayana tampoco demostró mucho interés por los temas estrictamente políticos. Hay que subrayar que, excepto por un libro irregular que había sido escrito de modo intermitente durante una serie de años (*Dominations and Powers*), nunca le dedicaría más atención a ese asunto. Santayana, como Steinbeck, seguía a su musa. (Algo más extraño en un filósofo de lo que debiera ser.) Creó poesía a lo largo de su prematura carrera literaria y, después de varias producciones académicas, pasó la mejor parte de su vida publicando en la contemplación absoluta, aunque nunca desconectado del ambiente intelectual de su época.

Como he sugerido, si bien políticamente conservador en contraste con la tendencia socialista de Steinbeck, Santayana escribiría filosofía, pese a todo, con el mismo enfoque que un resuelto visionario. Santayana trataría el problema de la enajenación que acosa al individuo moderno con una mirada abigarrada, antigua, enlazando las contribuciones de los presocráticos, los estoicos y el racionalismo moderno de Spinoza. De ahí que su naturalismo resultara una anomalía dentro del contexto filosófico del siglo XX. Mientras contemporáneos como Husserl y Heidegger deslegitimaban lo que antiguamente se llamaba la "actitud natural", pensadores como Bergson y Sartre privilegiaban la "existencia" como moral antes que como un concepto naturalista. Siendo incluso peor para su reputación, Santayana se proclamaría enérgicamente a sí mismo como "materialista", cuando era (y todavía es) un lugar común el hecho de reconocer la supuesta, y evidente, incoherencia de esta posición.

Pero el materialismo de Santayana, muy parecido al reflejado en las obras de Steinbeck, no consistía en un científicismo estrecho de miras que reduce a los humanos a partículas. Rechazaba sistemáticamente cualquier intento de pasarse a lo que hoy sería llamado "fiscalismo" y lo juzgaba como un iluso privilegio de los ideales científicos en boga. Decir que los secretos de la materia habían sido descubiertos por la ciencia era desde el punto de vista de Santayana una falacia de atri-

² Véase la carta a Charles Brackett de 1956 en *Steinbeck: A Life in Letters*, ed. by E. Steinbeck and R. Wallsten, Penguin Books, Londres, 1952, p. 284.

³ "Vagrancy," otra acepción negativa, es un significado relativo a este concepto inglés.

⁴ "No todo el que divaga está perdido", como reza la pegatina de parachoques, pero el significado de "wander" se distancia ahora del significado de "vacilar".

⁵ Para un ejemplo reciente y vital de esa lectura, véase K. WINDSCHUTTLE, 'Steinbeck's Myth of the Okies', en *The New Criterion*, June 2002 (<http://www.newcriterion.com/archive/20/jun02/steinbeck.htm>).

⁶ "Hay cosas más fáciles de entender en el fondo de las corrientes que la confusión estalinista, hitleriana, demócrata y capitalista, y el vudú", escribiría Steinbeck en 1939 a Carlton A. Sheffield durante el tumultuoso período de la publicación de *Las uvas de la ira (Steinbeck: A Life in Letters)*, pp. 193-194.

⁷ En respuesta a la solicitud de su editor de cambiar el memorable final de *Las uvas de la ira* por culpa, entre otras cosas, de su excesivo efecto "simbólico", Steinbeck contestaría: "Si hay un símbolo, es un símbolo superviviente y no un símbolo de amor; ha de ser un accidente, ha de ser un extraño, y ha de ser rápido" (*Steinbeck: A Life in Letters*, p. 178). Steinbeck se resistía a cualquier intento de moralizar.

Oyente de los gigantes literarios del pasado, Steinbeck exhibía un enorme aprecio por las realidades de los participantes separados de la trama principal. Los capítulos que alternan en Las uvas de la ira, recuerdan a La Ilíada de Homero

bución de una realidad literal a lo que en la actualidad sólo consistía en una transferencia existencial y simbólica. Su mantra tan epistemológico —de que “el conocimiento es la fe mediada por símbolos”— señala el papel absolutamente mediador y simbólico que él adivinaba en la comprensión científica y, en sentido más general, en la interpretación de la naturaleza.

Las obras de Steinbeck están animadas por el mismo materialismo simbólico. El mundo natural es la condición como telón de fondo del drama moral humano que con frecuencia obsesiona a ambos, como sucede en los capítulos que alternan en *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*). Pero incluso en su obsesión, el mundo material se transforma en la fuente perpetua del entendimiento humano, en caso de que sea trasladado simbólicamente a diversas narraciones humanas que tropiezan con su propia resistencia obstinada. Las obras de Steinbeck y Santayana comparten una sutil verdad naturalista apenas admitida: que la profundidad de la resistencia material que circunscribe la experiencia humana en cada etapa no es un mero obstáculo físico, y la experiencia está exhaustivamente circunscrita por el ser implicado en las realidades transferidas.

Oyente de los gigantes literarios del pasado, Steinbeck exhibía un enorme aprecio por las realidades de los participantes separados de la trama principal. Los capítulos que alternan en *Las uvas de la ira* recuerdan a la *Ilíada* de Homero en el momento en que, en mitad de la puesta en escena de los griegos y de los troyanos en plena batalla, avisa al público de la imagen pacífica de un pastor —omitiendo la violencia pendiente— lejos de atender a su rebaño. Este naturalismo es cósmico, pretende que el público se muestre sensible a la locura pasajera de los proyectos locales y presentes. Tan atados a las batallas actuales como todos hemos llegado a estar —la pesada caminata de Joad con su carga, cada crujido del motor y la azarosa contingencia que pone en peligro la integridad en la curva cerrada de sus planes—, existe una realidad semejante y opuesta que, aunque de modo indirecto, determina nuestros resultados, pase lo que pase.

En *Cannery Row*, un libro redactado en parte como exorcismo a las peticiones que le hicieron a Steinbeck a partir de la gran recepción de *Las uvas*, aparece de pronto un capítulo como contraste que proporciona una poderosa expresión de este amplio naturalismo cósmico. Steinbeck acaba de introducir los personajes principales entre los que están Lee Chong, el tendero, y Mack y su banda de merodeadores, que ha obtenido de Chong, mediante alguna treta, el “Palace Flophouse and Grill”, un edificio usado anteriormente para vender harina de pescado:

La palabra es un símbolo y un placer que absorbe al hombre y a los paisajes, árboles, plantas, fábricas y peki-

neses, para que después la Cosa se transforme en la Palabra y vuelva a la Cosa otra vez, aunque pervertida y transfigurada en un modelo fantástico. La Palabra absorbe a Cannery Row... Lee Chong es más que un tendero chino. Debe ser eso. Quizás se trate de un desequilibrado suspendido por el bien —un planeta asiático se mantiene en su órbita por la atracción de Lao Tze y se mantiene alejado de Lao Tze por la fuerza centrífuga del ábaco y de la máquina registradora—, Lee Chong suspendido, girando, dando vueltas entre las tiendas de comestibles y las imágenes... Mack y sus muchachos giran demasiado en sus órbitas. Son las Virtudes, las Gracias, las Bellezas de la veloz y mutilada locura de Monterrey, la cósmica Monterrey en la que los hombres con miedo y con hambre destruyen sus estómagos luchando por asegurarse alguna comida, en la que los hombres que pasan hambre por amor destruyen todo lo adorable para ellos... Padre Nuestro cual arte en la naturaleza, que has concedido el don de la supervivencia al coyote, a la rata parda común, al gorrión inglés, a la mosca doméstica y a la polilla, debes albergar un gran e incontenible amor por los no-bienes y por el descrédito en la ciudad y los holgazanes, y por Mack y los muchachos... Padre Nuestro cual arte en la naturaleza.⁸

Steinbeck transporta ahora al lector del mundo por menorizado de la presencia al alcance omnipresente de la naturaleza, un mundo acelerado de modo simbólico en una especie de metáfora cuántica: *Padre Nuestro cual arte en la naturaleza*, que permite que todo modo de vida prospere sin reparar en la presencia o ausencia de la probidad moral.

Mientras Steinbeck muestra esta sensibilidad cósmica a través de mundos ficticios, Santayana proporciona una articulación filosófica para ellos:

El moralismo, que toma su sentido moral de la fundación de la religión e incluso de la cosmología, es un error radical. El bien y el mal son relativos a las naturalezas ya existentes y llevan a cabo exigencias específicas: pero, como esas exigencias pueden estar determinadas de manera imperfecta o conflictiva entre unas y otras, o como las circunstancias pueden impedir su satisfacción, el fracaso y las dificultades son incapaces de ayudar a seguir los pasos vacilantes de la humanidad. Sin embargo, en la medida en que el hombre y la sociedad están plenamente integrados, el bien aparecerá claramente ante sus ojos y su búsqueda será inagotable y su virtud dará el fruto deseado.⁹

Santayana, como Steinbeck, expone aquí el contexto natural propio de la moralidad humana, lo que implica la integración de los humanos y de la sociedad de tal modo que el bien aparezca como inspiración y en semejanza a la “palabra” bíblica (según la interpretación de Steinbeck), pese a que todo acabe naturalizado a fin de que se establezca un acuerdo entre la relatividad de las perspectivas y la distinción orgullosa de los individuos humanos y sus proyectos. Lo que recogen los lectores del naturalismo cósmico de Steinbeck y Santayana es una visión moral extraordinariamente sincera. La moralidad llegar a ser para ambos ridícula y merecedora de burla desde el momento en que surge separada de sus orígenes naturales. Tal es la enseñanza que se des-

⁸ J. STEINBECK, *Cannery Row*, Penguin Books, Londres, 1945, pp. 14 y 15.

⁹ G. SANTAYANA, ‘Relativity of Morals’, *Physical Order and Moral Liberty: Previously Unpublished Essays of George Santayana*, ed. by J. and Sh. Lachs, Vanderbilt University Press, 1969, p. 206.

*Así, la filosofía de Santayana ofrece
protección contra la
deformidad moral,
advierte contra la desnaturalización
de la experiencia humana*

prende del análisis de algunos personajes de Steinbeck que ejemplifican, a su vez, la abstracción del naturalismo moral como motivo de la decadencia de su obra. Así, la filosofía de Santayana ofrece protección contra la deformidad moral, advierte contra la desnaturalización de la experiencia humana.

Aron Trask, personaje central de la segunda parte de *East of Eden* (*Al este del Edén*) de Steinbeck, y Oliver Alden, protagonista de *The Last Puritan* (*El último puritano*) de Santayana, son, desde el punto de vista de un naturalista, lecciones clarísimas de falta moral. La objeción de conciencia que aflige a Trask y a Alden les impide la celebración del fruto de una vida moral significativa, que es la que se persigue con la expansión orgánica de la vida natural. Cada personaje se vuelve ridículo al apartarse de la vida natural, al identificar la trascendencia con el rechazo terrenal antes que con los momentos renunciando de perfección o la liberación de las preocupaciones. Tras sentirse mal, literalmente hablando, por el encuentro carnal, Trask y Alden se refugian en el celeste consuelo intelectual de sus mentes devotas.

Esos personajes proveen a Steinbeck y a Santayana de una herramienta de argumentación según la cual una aspiración moral grandilocuente, en su rechazo de la vida natural, quedaría desfigurada, y constituye cierta fidelidad modificada por una ruptura de las condiciones existentes en una monstruosidad. Aron llega a estar así cada vez más distante de su familia y sus seres queridos y, al enterarse de la razón del abandono de su madre, la madame del burdel, y habiendo buscado sin éxito refugio de los enfermos del mundo en la iglesia, huye precipitadamente hasta cierta fidelidad suicida a la causa de la guerra, mientras Oliver abandona la misma guerra después de un flirteo parecido con la fidelidad religiosa. El sacrificio de la guerra es la expansión sublime de los diversos sacrificios espirituales que han hecho cada vez más débiles a los dos personajes. Esos sacrificios preparatorios habían supuesto principalmente la fractura de la posibilidad genuina del amor humano y, como en el *Werther* de Goethe, Trask y Alden vuelven la totalidad de sus fidelidades contra sus deseos animales porque eran las únicas realidades que rechazaban la subordinación a la solicitud moral. Sus búsquedas espirituales se convierten en un medio de entablar comunicación con cierta perfección que se les escapa en cada etapa de sus vidas naturales. Sin embargo, en la negación de la vida natural, la vida espiritual se convierte en una prisión de la que, paradójicamente, les salva la verdadera moralidad.

El dilema reproduce cierto patetismo en una conversación de *Al este del Edén* entre Lee, el sirviente chino de Adam Trask, el padre de Aron y Abra, la novia de Aron desde hace tiempo. Abra se dirige a Lee, que aparece como una firme influencia a lo largo de la segunda

mitad de la obra, buscando consejo sobre su pérdida de fe en Aron. Le cuenta a Lee que “nunca se sintió lo suficientemente bien” con Aron y que “siempre deseó explicarle” que *no estaba bien*. Y Lee responde: “Ahora que no tienes que ser perfecta, puedes estar bien, ¿no es así?”. Naturalmente Lee está en lo correcto. La tendencia a ambicionar la perfección moral sólo estrangula la auténtica bondad. Ésta es la eterna lección de los evangelistas y de los políticos caídos: realizar exteriormente las exigencias de la perfección moral sólo aumenta las imperfecciones internas y al final desbarata toda capacidad para actuar o ser bueno, sea como sea. La verdadera felicidad de la que disfrutaría Aron si aceptase a Abra tal como es (y al mundo y a los demás), incluidas sus manías, comprometería la vida de perfecta honradez que ha organizado para sí mismo.

De manera similar, Oliver Alden, en *El último puritano*, de Santayana, renuncia a una vida de “felicidad” terrenal a cambio de la honradez. Oliver reflexiona:

Podría ser envidiable el tener interés y entusiasmo por las realidades, aun cuando sean desagradables o peligrosas o terribles. Envidiable, pensaba Oliver, si deseas ser feliz, pero imposible si deseas hacer lo correcto, mejorarte a ti mismo y al mundo. [“Simpatizando con la naturaleza”] simplemente estás animando a que los tontos sigan siendo tontos.

Oliver, al igual que Aron, está convencido de que existe “una única lealtad suprema, una dedicación a la verdad, a la misericordia y a la belleza, que es infinitamente preferible a esta variopinta experiencia y a esta pesada rutina llena de distracciones”. El Aron de Steinbeck y el Oliver de Santayana son retratos idénticos de la tragedia del sobrenaturalismo moral. Las afinidades entre tales naturalistas morales se multiplican con un examen más profundo.

Las primeras obras filosóficas de Santayana ofrecen percepciones morales directamente identificables con los rasgos principales de las novelas del último y gran período de Steinbeck, como *El autobús perdido* (1947), *Al este del Edén* (1952), y *The Winter of Our Discontent* (*El invierno de mi desazón*, 1961). Santayana escribió en 1913 acerca del clima intelectual americano:

Una de las principales características de la situación [contemporánea] es que la confusión moral no se limita al mundo en general, siempre escena de profundos conflictos, sino que ha penetrado en la mente y en el corazón del individuo en particular. Tal vez jamás fueron los hombres tan amables entre sí ni estuvieron tan divididos dentro de sí mismos.

El invierno de mi desazón, de Steinbeck, es el estudio de un caso auténtico de confusión moral en el individuo moderno. Como Stephen K. George ha observado: “La integridad moral o, en concreto, ‘la dificultad de un individuo’ para mantenerse es [tal] que...la integridad en un mundo avaricioso y tortuoso es el tema central de...*El invierno de mi desazón*”.¹⁰ Ethan Hawley, padre sumiso de familia dueño de una tienda y protagonista de la novela, intenta escapar a cierta pereza moral, un intento de fuga que sólo le conduce a la ruina. “¿He de suponer”, se pregunta Hawley en el apogeo de su decli-

ve moral,¹¹ “que mi humilde e incansable puesto de oficinista no era después de todo una virtud, sino pereza moral? Para cualquier éxito se necesita osadía. Tal vez yo simplemente era tímido, temía las consecuencias — en un palabra, perezoso”. Ocurre que un padre de familia como Hawley, consciente de sí mismo, ha evitado a lo largo de toda su vida asumir riesgos que habrían significado una verdadera conducta virtuosa y se ha ocupado, en cambio, de actividades cotidianas, insignificantes e improductivas que se hacen pasar por virtud. Por eso Hawley se enfrenta a un desafío muy real, habitual en Santayana y a veces en Steinbeck y aun hoy más presente que nunca: si no existen bases sociales para una conciencia moral, sino únicamente un paradigma inferior dominante en el que uno encuentra hechos que se desvanecen ante su rostro, cada vez más y de manera inevitable los individuos cuestionan el significado de sus propios gestos morales. En tal caso, la desesperación y la desolación persisten e incluso, como vimos con Hawley de Steinbeck, empujan a los individuos a reemplazar la moralidad picaresca que creen correcta por una *amoralidad* excesivamente autoritaria y corrupta.

Santayana lo explica como un tipo de obsolescencia propia de la conciencia moral en América. Escribe: “La conciencia americana no es insincera, es sólo tardía, inaplicable”.¹² Como sucede con Hawley, de Steinbeck, Santayana reconoce la sinceridad, incluso la tenacidad de la conciencia americana, lamentando al mismo tiempo su obsolescencia moral. La vida pública de América, sugiere Santayana, ha sido “transformada y acelerada de tal modo que la conciencia no puede seguir su ritmo, por la que aún es deslumbrada y que no tiene el valor de condenar”. La conciencia privada ya obsoleta no tiene el valor de condenar la confusión moral pública, sugiere Santayana, debido a que pretende apaciguar una nueva conciencia emancipada y más joven, “con su nuevo par de ilusiones y su orgullo por una vida extraordinariamente ambiciosa”.

Steinbeck presenta el análisis de un personaje de esta nueva clase en la figura del señor (Elliot) Pritchard, una de las personalidades principales de *El autobús perdido*. Se trata de un hombre de negocios de Chicago con una ética cuestionable y con una falsa idea de sí mismo, y rodeado de otros. Mantiene engañada a su esposa Bernice, que finge dolores de cabeza para lograr el control y la atención de su hija adolescente en ciernes y de su marido distante. El señor Pritchard se expresa con afirmaciones pintorescas —*refranes* sobre las relaciones personales y comerciales que se contradicen con un exterior superficial y disimulado. Interiormente se halla confuso y se ve arrastrado hacia diferentes puntos conflictivos (hacia “Camille”, la “stripper” rubia que entra en la acción del viajero, por ejemplo), aunque por fuera su confianza y su alarde de conocimiento son del todo falsos. Hay una continua y vergonzosa comedia que tiene lugar entre el señor y la señora Pritchard. Cuando las situaciones de alta tensión, aprendizaje o conflicto emergen, entonces llama a su esposa “niñita” y ella disfruta de cierta condescendencia, lo cual acoge con un acto cursi de su creación a fin de expandir el problema. La acción es sobre todo un medio para eludir el compromiso genuino, existencial.

El señor Pritchard presume de conocer el sentido

*La libre conciencia americana,
en alza y caída junto a la oleada
de esfuerzos capitalistas, pierde
fácilmente su forma y,
de pronto, descubre en sí misma
un extranjero en una tierra natal*

elevado de las cosas porque es capaz de memorizar hechos como la producción de remolacha azucarera en las Salinas e inventar estrategias para la conversación con tal de empezar a dominar el intercambio de nombres con sus contactos comerciales. A fin de consolidar sus propias ilusiones, la señora Pritchard exige que el carácter superficial de su marido muestre cierta inteligencia comercial y la habilidad de ser más listo que otros. En realidad los demás no encuentran en el señor Pritchard a una persona convincente. Sus relaciones dan un giro macabro y no muy sutil cuando, tras recibir su merecido por parte de la Rubia debido a sus transparentes intenciones, el señor Pritchard viola a su esposa en una cueva en la que estaba convaleciente desde que sufriera uno de sus dolores de cabeza, al propio tiempo que el autobús averiado espera ser reparado. La escena es escalofriante tanto por su brusquedad como por sacar a la superficie los elementos del yo desilusionado del señor Pritchard.

El Pritchard de Steinbeck —muy parecido al Loman de Miller— registra una advertencia contra la conciencia americana recientemente emancipada: cuidado con vivir de segunda mano y con que vuestras creencias piquen en las falsedades; cuidado con lo que Santayana llama, de manera determinante, en otro contexto un “trágico atavismo en los individuos, como el que debe aparecer esporádicamente en todas las épocas y naciones, una inoportuna mutación de la naturaleza, la eclosión de un pájaro del paraíso en las regiones árticas”.¹³ La libre conciencia americana, en alza y caída junto a la oleada de esfuerzos capitalistas, pierde fácilmente su forma y, de pronto, descubre en sí misma un extranjero en una tierra natal. En tal caso, como demuestra Steinbeck, la conciencia de Hawley y de Pritchard se las gasta con gestos maniacos, impredecibles y destructivos.

El hecho de vincular los casos de Hawley y Pritchard con los de Trask y Alden resultará instructivo en este momento. Trask y Alden no acaban en finales menos trágicos que Hawley y Pritchard, aunque los suyos representan más la decadencia de lo cumplido que una ilusión sin cumplir. Trask y Alden hacen lo que deben para realizar sus sueños de impoluta purificación, mientras que los sueños de Hawley y Pritchard son explotados por realidades que escapan a su control. Trask y Alden, proverbiales mariposas de la noche disueltas en la llama de la aspiración, son trágicos por haber alcanzado sus sueños y por haber vivido vidas breves y miserables, aun innecesariamente. Hawley y Pritchard, imágenes depravadas de Trask y Alden, son trágicos por haberse enterrado vivos a sí mismos voluntariamente y, aun cuando estuvieran vivos con tiempo suficiente para darse cuenta de su error, se verían obligados a vivir con su horrible verdad (en el caso de Hawley no por mucho tiempo, y el lector puede adivinar la suerte de

10 S. K. GEORGE, ‘The Disintegration of a Man: Moral Integrity in *The Winter of Our Discontent*’, en *The Moral Philosophy of John Steinbeck*, p. 169. (El invierno de mi desazón, trad. de M. Martínez-Lage, El Aleph, Madrid, 2002).

11 Este análisis se inspira en el trabajo anterior que llevé a término en mi tesis, *Blameless Existence and Moral Turn*.

12 ‘Marginal Notes on Civilization in the United States’, en *Santayana on America*, ed. by R. C. Lyon, Harcourt, Nueva York, 1968, p. 188.

13 *Santayana on America*, p. 186. Santayana lo plantea como una cuestión retórica relacionada con la aparición del interés por el socialismo en América.

Pritchard). Diferencias aparte, la conciencia que Hawley y Pritchard tienen del mundo se corresponde con la de Trask y Alden en una conducta patológica que predispone a la conciencia contra la naturaleza, la ilusión puritana de escapar a la inevitabilidad de la existencia.

El fiel servidor de América es su conciencia y, como Steinbeck y Santayana ayudan a que veamos, se trata de un órgano que descubre la culpabilidad y que ha de tener su propia forma, a pesar de encontrarse con realidades naturalmente indispuertas a admitir la culpabilidad. La de Hawley delimita un nuevo territorio moral cuando, a causa del carácter inamovible de las circunstancias existentes, su culpabilidad respecto a puntos de vista anteriores no da resultados; la de Pritchard se ensaña de vez en cuando con quienes se hallan más cerca de reestablecer el sentido del orden y de la propiedad sobre sus pseudo-identidades al haber sido amenazados por la verdad; la de Trask y Alden acaba por mostrarse impasible ante las imperfecciones del universo, a través de la supresión del instinto y las sublimaciones de la voluntad. El universo moral que surge estará poblado de personas y únicas voluntades absolutas y habrá de arrojar todas y cada una de esas condiciones a un mar feroz de irrelevancia. Así es la moral ilusoria del individuo moderno presagiada por el naturalismo de Steinbeck y Santayana. El problema de alcanzar una vida moral libre (la vida de *vacilando*) estriba, en efecto, en la comprensión de lo que es la conciencia y cómo, al dirigir nuestros asuntos, puede corromper esa libertad. Una vez más, Santayana proporciona el marco filosófico, y Steinbeck el literario, necesario para esa comprensión.

La conciencia es la capacidad para decir que algo está mal, así como para creerlo. Muchas personas dicen que algo está mal con una verdadera neutralidad interior, contando sólo con los beneficios sociales de decirlo en su pensamiento. Sea cual sea la convicción que surge de esos casos, ésta consiste en el temor implícito a desviarse de la opinión pública y/o comparecer en oposición a las impresiones aceptadas por la sociedad. La diferencia entre una persona de conciencia y una persona que busca la aprobación moral parece ser, por tanto, de fuerza o grado de convicción. Pero es aquí donde hay que tener cuidado de no simplificarlo todo demasiado. Así como las convicciones débiles indican motivos falsos, las firmes se convierten fácilmente en dogmas. Para apreciar la complejidad de esta dinámica hay que esclarecer la naturaleza de la creencia y su capacidad para motivar actos tanto morales como inmorales. Cuando decimos que hemos “actuado en la creencia de” es difícil aclarar el significado preciso de ese pensamiento. Cada acto es en cada caso una expresión implícita de una creencia o al menos de una convicción, algo que Santayana elabora de modo persuasivo en su noción de “fe animal”:

La filosofía de los mayores es propensa a unificarse en una serie de convicciones por las que sus demás sentimientos son coloreados. En mi caso, la mayoría de esas convicciones son antiguas o incluso primitivas. Primitivo es, desde luego, algo acerca de lo cual todos los seres vivos actúan por la fuerza de sus impulsos y que yo llamo fe animal, y me refiero a la asunción de que, si ves algo,

debes tocarlo y, quizás, comértelo; de que las cosas siguen donde están puestas, a menos de que sean trasladadas... o a la asunción de que hubo un ayer que habrá de ser un mañana.¹⁴

En otro lugar explica que “las cosas al ser postuladas son conocidas como sustancias” (AF, 186). Sin constituir una declaración y/o tal vez inconscientemente, incluso los actos más básicos de los animales presuponen la creencia implícita en la realidad de los fenómenos naturales, creencia que mantiene una primacía crucial sobre el conocimiento absoluto. La *asunción* más allá de los actos físicos básicos resulta sin duda alguna intrínsecamente tendenciosa, incapaz de lograr una síntesis en una sola definición o, incluso, general. Pero, en fin, está claro que algunas *asunciones* acerca del mundo permanecen en cierto lugar con tal de realizar los actos más básicos de nuestra experiencia. La cuestión principal es si Santayana tiene justificación al decir que esta asunción conlleva una imputación de *materialidad*.

No se trata de una reivindicación que quizás aceptasen los epistemólogos contemporáneos al margen de una profunda sospecha. Para los epistemólogos sería sospechosa porque exigen que las creencias sean lo que llaman “justificadas”. Sin embargo, éste es un modo de decir que debe haber una razón para cada creencia, que las creencias deben justificarse a sí mismas para conocer. Santayana rechaza explícitamente, y con razón, semejante opinión: “En el momento en que la razón despierta en el hombre se pregunta por las razones de todas las cosas. Pero esta salida no es razonable, no puede haber razones para todas las cosas” (AF, 186).

Al hablar así reconoce la superficialidad cognitiva de las creencias de la realidad material al nivel de la fe animal: “Aunque [lo] prometido por la sustancia [en el acto, por ejemplo, de un susto]... se haya cumplido, [tal] conocimiento es superficial” (AF, 216). Los actos en los que estamos involucrados al nivel de la experiencia cotidiana poseen una naturaleza disimulada. Nunca sucede que digamos que hemos “actuado en la creencia de” cuando cogemos un vaso de agua y bebemos. Lo que se debe a que la “creencia” que seguimos es una impulsión precognitiva inmersa en un momento de la existencia, aquel en el que el acto y la creencia se difuminan en uno solo. Se da por supuesto que las sustancias —el vaso, el agua, la boca, la garganta— por medio de las cuales llevo a cabo el acto de beber agua *existen*. Porque el “conocimiento” que se deriva de esta experiencia que investiga más allá de la superficialidad cognitiva es necesario, aunque se ve subordinado al hecho según el cual una *creencia precognitiva* de la existencia debe haber sido revelada por los actos. Una vez más, la primacía de las creencias sobre el conocimiento se reafirma en la acción.

La existencia es, en efecto, el axioma de mis actos básicos, pero ¿por qué la existencia *material*? Santayana está recuperando para la experiencia humana un hecho que concierne al crecimiento y el desarrollo que, ya que solamente filosofamos una vez nos hemos adaptado a los hábitos transparentes de la edad adulta, resultan irreconocibles en la mayoría de las teorías filosóficas. Todos los humanos llegan al mundo provistos de una cegadora pasión por la realidad material, fundamentalmente corporal. Al séptimo mes de

¹⁴ 'The Wind and the Spirit', en *Animal Faith and Spiritual Life*, ed. by J. Lachs, Appleton-Century Crofts, Nueva York, 1967, p. 12 (en adelante, AF).

He aquí donde uno encuentra el tema predominante y común en Steinbeck y Santayana: a causa de la primacía de la vida natural, los sistemas formales de la moralidad resultan privilegios de un lujo excesivo

vida empiezan a agarrar pequeños objetos para examinarlos, se los acercan a la cara y a la boca y, literalmente, los prueban. Sólo los adultos consideran que tenga importancia poner una atención pasiva en el descubrimiento de rasgos y conductas características. Los niños pequeños examinan la *materialidad* de la experiencia de manera íntima y a la vista de todos, no para “descubrir”, sino para consumir un deseo caprichoso. El plástico frío es restregado contra la mejilla; las pelusas hacen presión en la boca; la mesa de roble recibe manotazos con la palma abierta de la mano; el hierro sigue estando rayado por el sonido y el tacto que contrastan con su fondo de algodón. Esos son exámenes *en*, no *del* mundo, y asumen la materialidad simplemente porque el niño no ha tenido aún que imputarle ninguna otra característica a la realidad.

Como viene a decir Santayana, dichos exámenes de la natalidad dejan de ser imputaciones de la materialidad únicamente desde que una mayor conciencia de sí mismo se desarrolla por sí sola como fruto de la discriminación entre puntos *corporales* de vista: “En última instancia... el espíritu puede llegar a preguntarse por qué contempla todas las cosas desde el punto de vista de un cuerpo en particular, que parece no tener prerrogativa alguna sobre los demás en su reino común” (AF, 215). Semejante despertar espiritual humilla a la experiencia desde un principio, pero no necesita llegar al abandono del impulso original para atribuir su materialidad a las cosas.

Dar cuenta de todo esto en relación con los actos básicos es un primer paso crucial encaminado hacia el análisis de actos menos básicos entre los que pueden ser incluidos los actos morales. He aquí donde uno encuentra el tema predominante y común en Steinbeck y Santayana: a causa de la primacía de la vida natural, los sistemas formales de la moralidad resultan privilegios de un lujo excesivo. Los actos morales identificables son “menos básicos” que otros actos, en el sentido de que arrastran intenciones como consecuencia de la creación de un entorno de vida estable. Una vez que las necesidades están en su lugar, hasta tal punto de un modo óptimo que ya no forman parte de una preocupación visible, los intereses humanos aumentan en complejidad. Después de que la vida ha vuelto a la normalidad, y continúa prosperando, ya no es cuestión de tener un baño, agua corriente o comida, sino de tener un baño limpio y caliente, mantener una apariencia “presentable” y preparar una comida agradable y única. Lo cual ilustra el hecho de que los actos morales conscientes sean, desde el punto de vista de un naturalista, lujos.

Steinbeck lo describe en *Las uvas de la ira* mediante una interacción de la que participan Rose de Sharon, una fanática religiosa, y un jefe de campo del gobierno. Joad acaba de llegar al campamento, donde se pelean

por los preparativos para una visita de la “comisión”, un grupo que se ha autodenominado a fin de atender a las necesidades y a los asuntos de otros miembros del campamento. Rose de Sharon ha tomado su primer baño en varios meses, continúa luchando por saber algo sobre la desaparición reciente de su amante Connie y contempla atónito la llegada inminente de su pequeño a un mundo escaso de medios. Los lectores han sido advertidos de la ingenuidad y de la juventud de Rose de Sharon, que todavía confiaba imprudentemente en Connie, incluso mucho después de que los demás ya hayan sospechado de su naturaleza veleidosa. Una mujer que lleva ropa reconoce a Rose de Sharon y se dirige a ella dando lugar a un intercambio de palabras sobre su embarazo. Rose de Sharon explica que ella y su familia acaban de llegar y que tienen planes de quedarse si consiguen encontrar trabajo. La mujer responde:

“Seguro que puedes encontrar trabajo. Es lo que dicen todos”.

“Mi hermano consiguió un trabajo esta mañana” (contesta Rose de Sharon).

“¿Ah, sí? Tal vez tengas suerte. Permanece atenta a tu suerte. No puedes fiarte de ella”. Entonces se detuvo a su lado. “Sólo puedes aspirar a una suerte en particular. No podrás tener más. Eres una buena chica”, dijo furiosamente. “Sé buena. Si albergas pecados contra ti, es mejor que cuides de tu bebé en ese momento”. Se agachó delante de Rose de Sharon. “Aún siguen pasando cosas escandalosas en este mismo campamento”, dijo misteriosamente. “Alguna vez durante la noche de los sábados bailan, y no sólo se enderezan y bailan. ¡A veces se agarran y se abrazan! Yo les he visto”.

Rose de Sharon comentó con precaución: “Me gusta bailar, enderezarme y bailar”. Y añadió con sabiduría: “Nunca he hecho otra cosa”.¹⁵

Ahora continúan igual, la mujer insiste en tener razón sobre la necesidad de conservar la virtud, mientras Rose de Sharon ata con incomodidad sus propios cabos. La mujer construye su propia jeremiada sobre los pecadores y sobre cuantas gentes “superficiales y con sangre de cordero” hay en el campamento y sobre cómo Dios está observando todo el tiempo y delibera acerca del golpe final: “Lo he visto. La chica lleva un pequeño, justo como tú. Y actuaba y bailaba abrazada. Y —la voz se volvió sombría y ominosa— de pronto ella se encogió y empalideció y soltó a ese mismo bebé, ya muerto” (GW, 217). La mujer se familiariza con ello liberándose aparentemente de su ira moral y abandona a Rose de Sharon en una auténtica tragedia. El jefe de campo aparece detrás de ella justo cuando estalla en lágrimas, y le da consuelo:

“No hay de qué preocuparse”, dijo. “No te preocupes”.

Brillaron las lágrimas de sus ojos. “Pero lo he hecho”, gritó. “Bailé abrazada. No te lo he contado. Fue en Sallisaw. Connie y yo”.

“No te preocupes”, dijo.

“Dice que deberé soltar al bebé”.

“Ya lo sé. Tengo los ojos puestos en ella. Es una buena mujer, pero hace infeliz a las personas... No consentiré que convierta a los demás en unos miserables” (GW, 218).

¹⁵ J. STEINBECK, *The Grapes of Wrath*, Octopus, Heinemann, 1976, pp. 216-217. (*Las uvas de la ira*, trad. de M. Coy, Cátedra, Madrid, 2002; en adelante, GW).

Y, al igual que Santayana, Steinbeck también sabe apreciar la primacía de las creencias sobre el conocimiento con respecto a la moralidad. Lo señala en sus muchas percepciones de la tendencia humana a tener creencias

En este instante el lector reconoce a Steinbeck en la sabiduría del jefe. Gracias a su amplitud de pensamiento Steinbeck diagnostica el moralismo, a menudo como un estado de sorprendente simpatía por sus fuentes. Lo analiza dentro de un contexto de necesidad extrema que permite ilustrar la relación entre la moralidad y las necesidades humanas básicas. Nosotros estamos avergonzados de la mujer y de la regañina a Rose de Sharon por su vulnerabilidad, y realmente sorprendidos por la protección de su sabio jefe. Él reconoce en el juicio moral un privilegio, en particular de la vida material (en su más alta opinión los moralistas suelen ser los más ricos) y siente la suficiente empatía hacia la grave situación de los acampados como para comprender sus propensiones moralistas. La mujer sólo conserva su dignidad mientras humilla a otros y el movimiento de sus dedos, como hace al procurarse su prosperidad material, no le protege de la acusación de algunos burgueses; lo último es el resultado de una vida estable durante mucho tiempo. La agresión moral de la mujer a Rose de Sharon es más bien la humillación de las circunstancias que alcanza su punto culminante en el contraste con el origen natural de la moralidad. Al admitir el “baile abrazado” como un acto inmoral, la mujer tiene que abusar de una interpretación próxima a un criterio de evaluación un tanto más sofisticado, uno no dado por lo general a cuantos hay en condiciones de necesidad extrema.¹⁶ Steinbeck es un maestro en el diagnóstico del carácter evasivo del juicio moral.

Y, al igual que Santayana, Steinbeck también sabe apreciar la primacía de las creencias sobre el conocimiento con respecto a la moralidad. Lo señala en sus muchas percepciones de la tendencia humana a tener creencias —supersticiosas unas veces, gratuitamente estereotipadas otras—, a pesar de la conciencia de su falsedad. “Tenemos tantas creencias, que sabemos que no son verdaderas”, observa con astucia a propósito de la opinión general según la cual los agentes de la ciudad son “estúpidos, torpes y paletos”.¹⁷ Del mismo modo, la moralista Rose de Sharon probablemente está menos convencida de la verdad de sus proposiciones que de su fuerte impacto en la frágil psique de su víctima. Con un estilo cómico, Steinbeck mantiene aferrados a los habitantes de *Cannery Row*, en sus vidas interiores, a las supersticiones, a pesar del reconocimiento público de que “todo el mundo sabe” que son absurdas.

Los humanos a menudo se aferran voluntariamente a nociones absurdas a causa del encanto que ellos mismos añaden a una vida amenazante o que les va sumiendo en la penumbra. Antes que descartar esa encantadora tendencia humana, Steinbeck y Santayana prefieren concederle un lugar destacado en el contexto moral de la vida natural. El mundo natural, después de todo —y pese a muchos de los intentos grandilocuentes de filósofos ingeniosos por demostrar lo contrario—

advino primero. Que los humanos advinieran en segundo lugar los deja en una situación moralmente no desventajosa. Sólo se les obliga a vivir la vida del *vacilando*, de los aspirantes vagabundos que conceden a la naturaleza lo que deben, y a sí mismos lo que pueden. Una habilidad como ésta es propia de los que entienden, como hicieron Steinbeck y Santayana, que la conciencia ha de permanecer reconciliada con la existencia, y no al revés.

TRADUCCIÓN

Antonio Fernández Díez

¹⁶ Ésta es la razón por la que los juicios morales emitidos en cómodas butacas tienen el tinte de la piedad que resulta tan deficiente en juicios similares emitidos en condiciones de necesidad.

¹⁷ J. STEINBECK, *Sweet Thursday*, Penguin Books, Londres, 1982, p. 34 (*Dulce jueves*, trad. De I. Esteban Güell, Plaza & Janés, Barcelona, 1982).



El pluralismo cultural y las virtudes de las hipótesis

H. G. CALLAWAY

H. G. Callaway es editor de *The Conduct of Life*, de Ralph Waldo Emerson (University Press of America, 2008).

Este texto se centra en la evaluación preliminar de las expresiones del sentimiento moral bajo las condiciones del pluralismo cultural. El avance de la ciencia y la tecnología pone aún más poder en las manos del hombre y, si este nuevo poder es para dar más servicio a los humanos, debe convertirse en el medio o el material de la virtud humana. Esta perspectiva plantea la cuestión de la relación entre poder y virtud, y al mismo tiempo, la cuestión de cómo los avances científicos pueden considerarse susceptibles de entrar en un pluralismo de doctrinas y deliberaciones morales.

This paper focuses on the preliminary evaluation of expressions of moral sentiment under conditions of cultural pluralism. The advance of science and technology puts ever new power over nature in human hands, and if this new power is to more fully serve human ends, then it must become the means or material of human virtue. This prospect poses the question of the relationship between power and virtue, and equally, the question of how scientific advances may be understood to enter into a pluralism of moral doctrines and deliberations.

Palabras clave:

- Tradición
- Sentimiento
- Moral
- Bioética
- Evaluación

¿No es útil que de cuando en cuando el poeta, el filósofo, agarren un poco a la Felicidad por los pelos, y le digan, restregándole la cara por la sangre y la basura: "Ve tu obra y bebe tu obra"?

CHARLES BAUDELAIRE

I PODER Y VIRTUD. La palabra "virtud" nos llega, en parte a través de la tradición de las traducciones, del griego antiguo. Entendida especialmente así, los conceptos de poder y virtud están muy relacionados. La palabra inglesa "virtue" deriva directamente de la palabra "virtu" del inglés medieval, a través del francés antiguo, que derivaba del latín *virtud-* y *virtus*, que significaba fuerza, hombría, virtud. Las palabras latinas, a su vez, derivan del latín *vir* que significa hombre o macho. Mi diccionario¹ distingue seis significados interrelacionados de la palabra "virtud", que incluyen: 1) "conformidad con un estándar de derecho: moralidad"; 2) virtud como "una especial excelencia moral"; 3) "una cualidad o poder beneficiosos de una cosa"; 4) "fuerza humana o coraje," es decir, "valor"; 5) "una cualidad o rasgo encomiable", es decir, un mérito; y 6) virtud también puede querer decir "capacidad de actuación" o de negarse a actuar. Las tres "gracias espirituales" de la fe, la esperanza y la caridad son tradicionalmente conocidas como las "virtudes teologales"; y también existe una lista tradicional de virtudes naturales o "cardinales", que incluyen la prudencia, la justicia, la templanza y la fortaleza. Ya desde Aristóteles, las *virtudes morales* se diferencian de las *virtudes intelectuales*. De una manera destacada este texto se refiere directamente a la relación entre las virtudes morales y una concreta interpretación o desarrollo del concepto de virtud intelectual.

Nos acercamos a las fuentes griegas cuando pensamos en la virtud como mérito de una persona al otorgarle la capacidad o habilidad para actuar. La antigua palabra griega es "arete" —y aquí es apropiado decir que la virtud de un caballo es la velocidad en la carrera,² o que la

virtud en un cuchillo es que sea bueno cortando. Cualquiera que sea el fin o propósito de una cosa, la virtud es la habilidad o disposición para llevar a cabo su fin o función. Por ello, muchas fuentes griegas conectan directamente la virtud con la hombría y lo que podríamos llamar las virtudes del guerrero, pero la filosofía griega generalizó el concepto a un amplio espectro de actividades humanas. La virtud está directamente conectada con el poder de actuar, y las virtudes morales son los rasgos del carácter que facilitan la acción moral y la bondad moral. "La bondad humana," dice Aristóteles, "resulta ser una actividad del alma de acuerdo con la virtud, y si hay más de una virtud, de acuerdo con la mejor y más completa".³

Entre las virtudes morales, Aristóteles distinguía el coraje, la templanza, la liberalidad o magnanimidad, el respeto a sí mismo, la amabilidad, la sinceridad, la simpatía, la modestia y otras, cada una con sus excesos y defectos opuestos. Desde la discusión de las virtudes intelectuales de Aristóteles, podemos con convicción centrarnos en la sabiduría práctica, especialmente en lo referente a la expresión del sentimiento moral. Consideraremos virtudes intelectuales todos los rasgos del carácter que facilitan la consecución del conocimiento, la verdad y la sabiduría práctica. Mi argumento es que la consideración de las virtudes de las hipótesis puede ayudarnos a identificar los excesos y defectos del sentimiento moral, incluyendo la justificada indignación y la aprobación moral —en relación con las tradiciones morales vigentes.

II. LOS CONTEXTOS PARA LOS SENTIMIENTOS MORALES. En ocasiones necesitamos las expresiones de los sentimien-

¹ Merriam-Webster's Collegiate Dictionary (11ª edición).

² Cf. R. J. CUNLIFFE, 1977, *A Lexicon of the Homeric Dialect*, University of Oklahoma Press, Norman, OK, 1977, p. 53.

³ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, I, 7.

tos morales. Pueden ser hechas bien explícitamente con declaraciones y aplicaciones universalistas, o bien con una base más populista, como por ejemplo un dietario o unas leyes del *Sabbath*. Aunque ciertamente podemos perseguir la universalidad de las reivindicaciones morales, la consecución de dicha universalidad permanecerá en duda, al mismo tiempo que las objeciones particulares permanecen plausibles. Metodológicamente, creo que existe una considerable ventaja en tratar todas las expresiones del sentimiento moral como reivindicaciones particulares o expresiones de unas tradiciones morales, religiosas o culturales específicas, hasta que se demuestre lo contrario. Esto es así, en parte, porque hay bastante tendencia a esconder (o confundir) las expresiones de unas tradiciones morales concretas bajo el manto de la universalidad. Esto funciona dentro de una configuración social especialmente agresiva que frecuentemente se dirige hacia lealtades intensivas y popularistas, al tiempo que desarma la oposición con el aspecto o apariencia de aspiraciones y validez universales.

Un buen ejemplo en este momento sería R. W. Emerson, las expresiones de sus sentimientos abolicionistas durante el advenimiento de la Guerra Civil americana. Lo que Emerson dijo en estas líneas podría ser tomado como algo que hace referencia a reivindicaciones y aspiraciones universales, ya que en la actualidad, naturalmente, miramos la esclavitud de los hombres bajo la misma luz. Aun así, y al mismo tiempo, es posible mirar los escritos de Emerson opuestos a la esclavitud como un desarrollo dentro de una tradición concreta, americana, protestante e inconformista. Podríamos también ver el abolicionismo de Emerson como una contribución a la transición del lado más liberal de la tradición política reformista angloamericana dentro de la configuración de los republicanos de Lincoln de mediados del siglo XIX. Al mismo tiempo que yo argumentaría que Emerson pertenece claramente a cada una de estas tradiciones, ninguna de ellas es creíble observada como incuestionablemente universal o universalmente válida en sus reivindicaciones. Si comparamos el inconformismo de Emerson con las tradiciones británicas de las que discrepaba, creo que verán algo de las raíces particularistas del pensamiento liberal americano.

Al protestar contra la esclavitud, Emerson se dirige a los efectos negativos de la esclavitud sobre el potencial humano y las aspiraciones de los esclavizados, lo que contrasta con los objetivos de la Constitución americana:

Los trofeos de la sociedad, la trompeta de la fama, los privilegios de aprender, de la cultura, de la religión, las decencias y alegrías del matrimonio, el honor, la obediencia, la autoridad personal, y una mejora perpetua hacia una civilización mayor, estos eran para todos, pero no para ellos.⁴

Lo que está mal de la esclavitud, dice Emerson, es que las bondades del desarrollo personal y de la realización les son negadas a los esclavos americanos, aunque, sobre la base de las reivindicaciones de los derechos universales de los hombres en los documentos fundacionales de América, los negros, como seres humanos, habrían tenido derecho a las mismas oportunidades. En la medida en que la posición de Emerson contra la esclavitud puede considerarse enraizada en las tradiciones intelectuales y morales concretas de los Estados Unidos y de Nueva

En la medida en que consideramos las expresiones del sentimiento moral aparte del contexto de su origen y desarrollo, hacemos su evaluación mucho más difícil

Inglaterra, la validez de su desarrollo de estas tradiciones se convierte en algo más fácilmente evaluable desde las tradiciones concretas en cuestión. O, de nuevo, podría considerarse que Emerson estaba señalando nociones específicas y tracción moral en una charla, por lo demás vaga, sobre la dignidad humana, al recurrir a su propia tradición trascendentalista y unitarista.

En la medida en que consideramos las expresiones del sentimiento moral aparte del contexto de su origen y desarrollo, hacemos su evaluación mucho más difícil; tendemos hacia la confusión de la validez o aceptabilidad de la expresión del sentimiento moral con una sofisticada conveniencia política. Parece evidente que ha habido importantes desarrollos históricos del sentimiento moral en diferentes tiempos y lugares. La idea que las expresiones genuinas y válidas del sentimiento moral deben ser eternamente universales y, por consiguiente, eternamente atrayentes, es simplemente imposible. Después de todo, el mismo Emerson iba contra el sentido común de la época y los compromisos sobre la esclavitud de la Constitución original de los Estados Unidos.

Lo que puede parecer una extensión natural y creíble o una extrapolación de una tradición moral concreta no se acoplaría tan bien con otras tradiciones morales alternativas y susceptibles de contraste. Los conflictos morales entre el Norte y el Sur antes de la Guerra Civil son hechos a tener en cuenta. En consecuencia, es mejor mantener las preliminares expresiones de sentimiento moral en relación con las tradiciones de su origen, reconociendo y formulando, de la mejor manera posible, las particularidades que conllevan.

Los problemas que comporta la evaluación comparativa de tradiciones morales alternativas se hace mucho más tenaz al aumentar las dificultades para identificar dichas tradiciones, y esa es una razón para no intentar hacer una evaluación preliminar de las expresiones morales del sentimiento inmediata e inevitablemente como un asunto de reivindicación y validez universales. Dada la tenacidad de los diferentes hábitos del corazón humano, llegamos razonablemente a una mayor generalidad con más lentitud y vale la pena considerar las expresiones de sentimiento moral, en un primer momento, como expresiones o desarrollos de tradiciones particulares. En el contexto de las discusiones que estamos tratando ahora, creo que es de especial importancia enfatizar el contraste entre los conservadores británicos y las tradiciones legalistas canadienses, por un lado, y la tradición republicana afín al liberalismo de Lincoln de mediados del siglo XIX, por otro, enraizado como estaba en el pensamiento *Whig* americano y británico y que contrastaba con el pensamiento político de Alexander Hamilton y el partido federalista de la Fundación americana. Las confusiones sobre este tema parecen especialmente corrientes entre los recientes “neoconservadores” americanos, y creo que la actual reconstrucción del pensa-

⁴ R. W. EMERSON, 'Address on the Emancipation' (1844), *Emerson's Antislavery Writings*, ed. by L. Gougeon and J. Myerson, Yale University Press, New Haven, 2002, p. 9.

miento conservador americano es necesaria para una adecuada reconstrucción del pensamiento liberal americano contemporáneo —después de la Guerra Fría. Es perjudicial para la república americana reducir todo esto a hablar de “ala derecha” y “ala izquierda” según el estilo europeo, lo que facilita una captación de las ideas de Hamilton por parte del pensamiento conservador americano y mueve su oposición hacia el estilo, si no la sustancia, de la izquierda continental a la antigua usanza.

El campo de la evaluación preliminar de las expresiones del sentimiento moral es muy amplio y esto saca a relucir el punto de que, en general, no creemos que todo lo que llegamos a ser capaces de hacer, digamos, como resultado de un desarrollo científico y tecnológico, sea algo que deberíamos hacer. Además, esta evaluación preliminar puede ramificarse en todas las variedades de las diferencias culturales existentes.

Como un ejemplo más, consideremos el ámbito de la reacción moral a los advenimientos y posibilidades de la investigación sobre células madre humanas. Algunos han pedido la abolición de las investigaciones por ser incoherentes con un adecuado respeto por la vida humana y el embrión nonato. Otros han pedido la aceleración de las investigaciones porque promete significativos tratamientos para un gran espectro de enfermedades y lesiones humanas. Recientemente se ha considerado la posibilidad de la creación o diseño científico de nuevas formas de vida o “biología sintética”. ¿Es esto lo mismo que “jugar a ser Dios” y poner en peligro el medio natural y biológico, o es un importante tipo de solución científica a los problemas técnicos en la fabricación de drogas y otros productos biológicos? Ha habido un amplio abanico de respuestas morales a estas nuevas posibilidades. ¿Cómo podemos medir y clasificar tales respuestas, al verlas como hipótesis morales?

III. VIDA SINTÉTICA Y LAS VIRTUDES DE LA HIPÓTESIS. En el centro de las discusiones sobre las “virtudes de las hipótesis” está el objetivo de la evaluación comparativa de las hipótesis que compiten antes del momento de su comprobación, confirmación o refutación empíricas. Presuponemos que tenemos diversas teorías establecidas o aceptadas en campos concretos y que, a la vista de los problemas destacados, una doctrina aceptada se debe complementar, corregir o modificar para satisfacer la evidencia disponible. Es una cuestión de evaluación preliminar, comparativa. Queremos saber, de una forma preliminar, qué tipo de hipótesis puede responder mejor a unos requisitos específicos sobre una ocasión específica de investigación. La figura 1 caracteriza las virtudes de las hipótesis ordenándolas y ofreciendo excesos y defectos contrapuestos.

Generalmente, las virtudes de las hipótesis se retratan aquí como una variedad que va de las virtudes del experimentalista a las virtudes del teórico, y que abarca la siempre presente tensión entre las verdades o convicciones particulares y las aspiraciones universales. Las virtudes se discuten y entienden mejor si se relacionan con ejemplos. Nuestro objetivo es mostrar que la consideración de las virtudes de las hipótesis puede ayudarnos en la evaluación preliminar de las expresiones del sentimiento moral; en términos aristotélicos, nos ayudan a dividir el *continuum* entre los extremos de excesos y defectos y a encontrar un medio dorado de correcta expresión.

Queremos saber, de una forma preliminar, qué tipo de hipótesis puede responder mejor a unos requisitos específicos sobre una ocasión específica de investigación

Recientes proyectos de investigación sobre “biología sintética” pretenden crear nuevas formas de vida ensamblando constituyentes orgánicos inertes, o por la adición de determinados programas genéticos a organismos existentes. El biólogo molecular Craig Venter, famoso por su trabajo sobre la decodificación del genoma humano, actualmente está intentando sintetizar un organismo vivo a partir de materiales inertes para obtener células capaces de actuar como una fábrica bioquímica para que produzca con eficacia biocombustibles elaborados a partir de azúcar y luz solar. Aunque se han sintetizado virus artificiales, en este momento las primeras células artificiales están todavía en la pizarra. Más convencional es un proyecto para producir la droga contra la malaria, artemisinina, utilizada en las variedades resistentes a la quinina del parásito de la malaria, introduciendo genes de la planta del ajeno dulce en una célula de levadura y luego utilizando la levadura genéticamente modificada para producir un precursor químico de la droga, ácido artemisínico, que ahora se obtiene, con un gasto y esfuerzos considerables, de la propia planta del ajeno. La Fundación Gates ha donado unos 42 millones de dólares para el trabajo contra la malaria que se está realizando en Berkeley. Otro ejemplo es el del biólogo molecular de Princeton Lee Silver, que, en un reciente artículo,⁵ habla del trabajo de Christopher Voight (U. C. San Francisco) y Christina Smolke (Caltech.), cuyo objetivo es diseñar un microbio capaz de circular a través del cuerpo humano, buscando y destruyendo tumores cancerígenos.

El sentimiento moral expresado como reacción a los planes y posibilidades de la biología molecular y proyectos concretos en ese campo tiende a estar teñido de respuestas anteriores a la ingeniería genética en las plantas comestibles que ha engendrado una amplia resistencia y prohibiciones legales, en parte a la luz del hecho de que la distribución del polen de dichas plantas no puede ser controlada bajo las condiciones normales agrícolas. El punto sugiere con fuerza que el precio de “jugar a ser Dios” o adjudicarnos poderes que no sabemos cómo controlar es más convincente cuando hay una amenaza de que los organismos artificiales o modificados escapen al medioambiente: hay una conservadora preocupación general por el bienestar humano.

La idea de que los científicos están “jugando a ser Dios” en un intento de crear o reestructurar genéticamente organismos vivos se oye a menudo, pero no es siempre igualmente viable. Lo que está implícito es que los científicos están adjudicándose poderes que no saben utilizar y que, el un intento de rehacer la naturaleza de esta manera, convincentemente, viene a ser lo mismo que una falta de piedad hacia el medio natural. En ocasiones lo que puede contestarse de manera inmediata se refiere a la vaguedad de la crítica, su defecto de precisión. Queremos saber por qué no se paga el mismo precio por el vuelo tripulado o por la larga historia de intervención

⁵ Véase L. SILVER, ‘Life 2.0’, *Newsweek International*, número del 4 de junio, 2007, Vol. CXLIX, 23, pp. 37-41.

Cualquier argumento conservador amenazar  con caer en el exceso de dogmatismo cuando falta a la precisión, especialmente si le falta precisión y cae en la vaguedad

humana en el mundo biológico a través de los programas de reproducción. De una manera convincente, sin el éxito de los programas llevados a cabo sobre la reproducción de animales y plantas comestibles, la raza humana no estaría en disposición de alimentarse en estos momentos. De una manera significativa, los programas actuales de ingeniería biológica continúan con sus objetivos históricos de selección de reproducción de plantas y de animales que ha sido utilizada para producir plantas y animales domesticados con un valor positivo. Aun así, queda todavía lugar para el temor en la medida en que la reproducción selectiva ha reducido la variedad genética de los organismos domesticados y los ha sujetado al peligro de las extinciones en masa o de ataques biológicos de organismos que causan enfermedades. Pero enfatizar este miedo y señalar una legitimidad general de nuestra piedad para con la diversidad de la naturaleza es una crítica que tiene que ver con el grado de intervención que puede ser justificable o aceptable, y no señala con un dedo a ningún proyecto o tipo de proyecto específico.

Un tipo de crítica más preciso se ha elevado según líneas similares. Es una objección contra la intervención humana en la “misma gramática de la vida como ha sido planeada y deseada por Dios” (Papa Benedicto XVI), y la objección parece aplicarse más directamente a ideas y planes como los de Tom Knight, Profesor del MIT Artificial Intelligence Lab, el cual recientemente se ha centrado en la ingeniería con microbios. Se dice que Knight ha dicho que ya que “el código genético tiene 3,6 miles de millones de años”, es hora de “rescribirlo.” Hay una analogía evidente en esta declaración entre la programación informática y el código genético. La idea sería que, por encima de su largo desarrollo evolutivo, el código genético, al contrario de muchos programas informáticos, ha acumulado un buen número de características puramente históricas y accidentales y que podría ser útil desarrollar una versión revisada y simplificada del código genético para la investigación y la ingeniería genética.

La objección es una expresión de sentimiento moral que decididamente favorece el conservadurismo, no de un organismo concreto o sus particulares medios de reproducción, sino un conservadurismo que quiere preservar la “gramática” desarrollada evolutivamente del código genético. Me concentrar  en la idea de que la piedad natural debería obligarnos a no manipular la “gramática” del código genético. Seguramente hay mucho logro práctico, de tipo evolutivo, contenido en el código genético, como se ve en el extendido deseo de averiguar cosas sobre los profundos secretos de la vida. Doy por sentado que la objección, centrada en la gramática del código genético, está intimamente ligada a una discusión ling u stica ordinaria —aquí hay una amplia analogía.

Sin embargo, tenemos que preguntarnos qué es la “gramática” y qué es el “contenido” del código genético. En segundo lugar, vale la pena considerar que no siem-

pre ponemos objeciones a la modificación de la gramática de las lenguas humanas —digamos a la simplificación de la gramática, como la pérdida de la mayoría de los marcadores de género y caso del inglés a primeros del periodo moderno, o incluso modificaciones más profundas, por ejemplo, la gramática simplificada y regularizada del lenguaje específico de la lógica y las matemáticas.

Cualquier argumento conservador amenazar  con caer en el exceso de dogmatismo cuando falta a la precisión, especialmente si le falta precisión y cae en la vaguedad. Por ello, con razón, si deseamos evaluar las objeciones a las intervenciones en la “gramática” del código genético, entonces necesitamos saber con alguna precisión qué es la “gramática” y algo sobre el objetivo de la intervención propuesta. Con seguridad, un intento de entender el código genético refiriéndonos a una versión con una gramática simplificada no estaría abierto a las mismas objeciones que estaría un plan para sustituir el código genético existente en general, con una reescritura simplificada o más eficiente. Es más, sospecho que el profesor Knight está más interesado en la posibilidad de un código genético simplificado con el objeto de entender la versión existente o para usarlo en la investigación especializada y que no planea una intervención masiva en la preponderancia del código genético existente, sean las que sean sus características gramaticales o no gramaticales.

Un tipo de objección relacionada con esta ha sido recientemente expresada por Leon Kass, el anterior Presidente del Consejo de Bioética del Presidente Bush. Según Kass, los científicos son “inherentemente incapaces de entender la vida como se vivida —no solo los seres humanos, sino cualquier cosa viviente.” La evidente implicación es que los proyectos de biología sintética fracasarn seguro cuando lleguen al punto de decir qué es realmente importante sobre la vida y los seres vivos. Otra vez, esta objección parece beneficiarse del conservadurismo, pero es, por otra parte, un tanto dudosa; amenaza con una vaguedad o falta de precisión. Podemos admitir, creo, que los científicos aún no hayan entendido qué es esencial para la vida en el sentido de que ningún organismo vivo nuevo, a parte de la posible excepción de los virus, ha sido producido en un laboratorio. Pero este punto no nos prueba que esos organismos sintéticos no puedan ser producidos o que nunca lo serán.

Mirando la objección con compasión, podemos sentirnos inclinados a interpretar que lo que quiere decir es, no que esos proyectos científicos sobre biología sintética están predeterminados a fallar, sino que incluso si tienen éxito, los científicos no serán capaces de entender “la vida como vivida”. Esta interpretación sugiere al mismo tiempo la idea de que estaría mejor centrar nuestra atención, o la de los científicos, no en los proyectos de la biología sintética, sino en otro lugar: en “la vida como vivida,” algo como la importancia o el valor de la vida, en lugar de los mecanismos genéticos de los seres vivos. Mientras que no puedo imaginarme una objección convincente a nuestra necesidad de centrarnos en la importancia o el valor de la vida, la objección, tomada como una objección a los proyectos de biología sintética, parece demasiado general o quizás rígida. Exactamente,  por qué deberíamos pensar que si llegamos a entender los mecanismos genéticos de la biología molecular y tenemos éxito en los proyectos de biología sintética esto interferir  en nuestra apreciación o experiencia de la impor-

tancia y el valor de la vida? ¿Creemos que un conocimiento más profundo tiene que destruir el aprecio, que el aprecio siempre tiene que residir en el desconocimiento de los hechos?

Lo que parece claro es que nuestra apreciación histórica de la importancia y el valor de la vida, la vida de los hombres y de cualquier ser vivo, ha estado en parte condicionada por una sensación de sobrecogimiento relacionado con nuestra falta de conocimiento sobre los mecanismos de la vida. La idea podría ser que no debemos manipular lo que no hemos sido capaces de entender o crear. Aun así, creo que esto no se puede ofrecer convincentemente como una razón para no intentar entender los mecanismos de la vida o llevar a cabo estudios experimentales para llegar a tal entendimiento. Ya que, en primer lugar, debemos darnos cuenta de que la larga historia de la indiferencia humana por la vida no ha sido controlada con efectividad por nuestra igualmente larga historia de incompreensión de los mecanismos moleculares de los seres vivos; por ello la objeción parece fallar en la generalidad y caer en la rigidez. En segundo lugar, la objeción, sea cual sea su intencionada generalidad, parece fallar en la elegancia y caer en la ingenuidad. ¿Se deduce que, por ejemplo, como la ciencia ha descubierto los mecanismos de vuelo tripulado y animal, ahora carecemos del adecuado aprecio por los seres vivos con alas? Aunque el vuelo de los pájaros no nos sorprenda como algo mágico, no hemos dejado de mirarlo como un hecho maravilloso.

IV. CONCLUSIÓN. En conclusión, parece importante señalar que las expresiones del sentimiento moral como reacción a los posibles avances científicos o proyectos se expresan a menudo sin establecer claramente los valores o actitudes preexistentes sobre los que descansan. Aun así, de acuerdo con el enfoque dado aquí, una evaluación preliminar de las expresiones del sentimiento moral depende de manera decisiva del hecho de ser capaz de identificar los valores presupuestos. Una aproximación a esta necesidad ha sido suponer que las existentes presuposiciones sobre el valor pueden ser accesibles a través del lenguaje corriente. En un mundo globalizado, es necesario abrir este enfoque considerando el pluralismo de las lenguas. Al mismo tiempo, no está del todo claro que la aproximación en lenguaje corriente a la dilucidación de los valores preexistentes sea igualmente efectiva en un “elevado contexto” y en un más explícito “bajo contexto” de las culturas lingüísticas.

Los valores preexistentes o los sistemas de valores son seguramente vistos como algo que descansa sobre formas preexistentes de vida y que suponen que hay varias formas diferentes de vida cultural humana, por lo que la aproximación en lenguaje corriente podría ramificarse al referirnos a ellas. Sin embargo, en culturas menos explícitas o de “contexto elevado”, seguramente es necesario un tipo de explicación para conseguir una mayor comprensión descriptiva. Una posibilidad utilizada por el avance científico es que nuevas formas de vida cultural aparecerán, en las cuales nuestra relación con la naturaleza se reconstruirá, para bien o para mal, a través de la ampliación del conocimiento de la ley científica y los procesos naturales. Para conocer mejor cómo nuestras nuevas responsabilidades pueden ser modificadas o aumentadas de mejor manera bajo la luz de las nuevas posibili-

dades de acción, necesitamos una relación bastante detallada de los detalles de las responsabilidades preexistentes.

Sin embargo, a menudo se considera que el curso del avance científico y las aplicaciones tecnológicas sencillamente ha ido demasiado rápido, de forma que nuestros recursos culturales, adecuados para transformar los nuevos poderes humanos sobre la naturaleza en nuevas expresiones de los valores y las virtudes humanas, no han sabido reaccionar para mantener el ritmo. Creo que hay mucho de cierto en esta perspectiva. Aunque parece igualmente cierto que las expresiones del sentimiento moral pueden también aparecer en grandes cantidades, lo que no facilita su evaluación. El presente enfoque a la evaluación del sentimiento moral ofrece una promesa de una evaluación más firme en relación a los valores preexistentes, aunque aquí la preocupación ha sido principalmente la evaluación *preliminar* de las expresiones del sentimiento moral —considerado como hipótesis moral— y el papel que las virtudes de las hipótesis pueden jugar en una evaluación preliminar. Supongo que dicha evaluación preliminar puede tener fallos a largo plazo, una vez que sabemos más sobre cómo unos desarrollos y proyectos científicos concretos pueden realmente mejorar el bienestar humano. Como dice Aristóteles, una golondrina no hace verano; y, de la misma manera, la evaluación comparativa de la hipótesis moral no resolverá por sí sola nuestros actuales dilemas. Consultar las ventajas de las hipótesis puede, sin embargo, ayudar a limitar y definir mejor los problemas que requieren atención. Parece evidente que nuestros conflictos y dilemas no se disolverán en un vacío empírico de falta de atención a los efectos reales de nuestras posibles innovaciones sobre la práctica.

Fig. 1
VENTAJAS DE LAS HIPÓTESIS

Particular						Universal
Exceso:	inverosimilitud	dogmatismo	docilidad	Übergenauigkeit	ingenuidad	rigidez
Virtud:	Refutabilidad	Conservadurismo	Modestia	Precisión	Elegancia	Generalidad
Defecto:	autoaislamiento	extravagancia	vanidad	vaguedad	complejidad	parcialidad
Experimentalista						Teórico

TRADUCCIÓN
María Àngels Romeu



6 Esta es una lista adaptada de W. V. Quine y J.S. Ullian, *The Web of Belief*, 1978², caps. VI y VII.

7 “Übergenauigkeit”, sobre-exactitud; compárese con el latín *meticulosus*, miedoso.

Comunicación y literatura: decir lo indecible

ARTURO BORRA

Arturo Borra es Licenciado en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Entre Ríos (Argentina).

Sostener un lazo simple entre comunicación y literatura es relativamente evidente, pero irrelevante a principios del siglo XXI, porque hoy día todo lo social, incluida la literatura como práctica discursiva, es susceptible de leerse en términos de comunicación. Además, con independencia de su intencionalidad comunicativa, el escritor es lanzado a un intercambio simbólico desde el momento mismo en que irrumpe públicamente con su discurso. Sólo en ese momento en que un texto adquiere notoriedad pública nace como literario. Poner en el centro la voluntad tal vez no sea más que una fantasía de control: el sujeto literario, como cualquier humano, dice más de lo que (cree que) dice.

To support a simple link between communication and literature is relatively evident, but irrelevant at the beginning of the 21st century, because today everything social, included literature as discursive practice, is capable of being read in terms of communication. In addition, with independence of his communicative premeditation, the writer is thrown to a symbolic exchange from the moment itself in which irrupts publicly with his speech. Only in this moment in which a text acquires public reputation it is born like literary. To put in the center the will maybe not any more than a fantasy of control: the literary subject, as any human being, says more than he (believes that) says.

Hay que escribir aquello que no se puede hablar
A. COMTE-SPONVILLE¹

Palabras clave:

- Literariedad
- Illocucionario
- Autonomización
- Opacidad
- Silencio

I Que hay un vínculo entre “comunicación” y “literatura” es sencillo de explicar. Lo literario es, ante todo, un hecho del lenguaje, y allí donde el lenguaje se *actualiza* en una práctica social específica como es la *práctica literaria*, hay “comunicación”, si por ello entendemos *producción de sentido de unos sujetos (individuales y colectivos) determinados*. Podría señalarse así una concurrencia válida entre dos campos que se desbordan mutuamente. (Podrían trazarse indicaciones similares entre “creación imaginativa” y “literatura”. Es frecuente todavía recluir la “imaginación creadora” o la “creatividad” a secas al campo artístico; sin embargo, esta perspectiva conceptual resulta teóricamente insostenible a la luz de diversas investigaciones ligadas a lo “imaginario”: J. P. Sartre, G. Bachelard, J. Lacan y C. Castoriadis, entre otros autores, han argumentado en sus escritos, por caminos diversos e incluso divergentes, acerca de la imposibilidad de una reducción de lo imaginario a una esfera restringida de la actividad humana. Así pues, lo literario es un *tipo específico* de creación (discursiva), producto de lo “imaginario radical” —y no sólo de la imaginación individual— que hace posible su emergencia, por usar una distinción formulada por Castoriadis.² Eso no evita, con todo, que aún hoy la figura del artista sea rodeada por una especie de aura mítica: la referencia al “creador” como *origen de la obra* es síntoma de este malentendido.)

La afirmación, sin embargo, no resulta ni arriesgada —por carecer de novedad— ni demasiado interesante, por tener pocos detractores en la actualidad, salvo para quienes pretenden que la escritura literaria es un fenó-

meno que no está dirigido más que *a uno mismo*. Es cierto que no faltan discursos de corte individualista (habitualmente prologados por el enunciado denegatorio “no escribo más que para mí”) incluso en el espacio literario, pero el hecho mismo de apelar al campo del lenguaje los muestra ya implicados en una relación social, en la que un sujeto, en el mismo momento de afirmar su independencia absoluta del Otro, la niega *pragmáticamente*, al dirigirse a alguien, al llamar a *otros* a la escena, sea para ahondar en sus motivos y finalidades (colindantes al *acto de escribir*), sea para constituirlo como lector (de sus creaciones verbales). Extraña comunicación ésta que niega al Otro y a los otros. Tampoco es extraño que, bajo pretexto de no interesarse por éstos, los apabulle con su retórica auto-referencial. La coherencia que hay que reclamar a esta posición ideológica no es la petición de un *silencio* a secas o el llamado a una retórica *muda*, puesto que al fin y al cabo dicho sujeto bien puede escribir con fines no-literarios, puramente catárticos o terapéuticos. (El “diario” —como relato autobiográfico— es de esas escrituras que parecen no tener otro destinatario más que el *sí mismo*; sin embargo, exige un desdoblamiento del sujeto. En cuanto adquiere cierta dimensión literaria, el diario pierde necesariamente la *condición secreta* que se le atribuye, abriéndose a la lectura de un destinatario virtualmente anónimo. El espacio íntimo, en este caso, reenvía a la esfera pública.) Pero desde el momento mismo en que la escritura desarrolla *pretensiones literarias*, desborda la experiencia privada de los sujetos. De ahí que el gesto más coherente de este tipo de escritura que no reclama ningún destinatario es, en última instancia, el mutismo *público*. (El valor de las

¹ A. COMTE-SPONVILLE, *Impromptus*, trad. de Ó. L. Molina, Andrés Bello, Barcelona, 1999, p. 44.

² C. CASTORIADIS, *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. de A. Vicens, Tusquets, Buenos Aires, 1999.

*Todo conocimiento tiene como
condición de posibilidad la
comunicación intersubjetiva, de la que
resultan productos discursivos
determinados que, en determinados
contextos histórico-culturales,
identificamos como literarios*

producciones literarias, no obstante, es independiente de las consideraciones teóricas que pudieran hacer al respecto sus productores. Que determinado sujeto artístico desarrolle una auto-interpretación de su hacer poco plausible no implica de forma necesaria que sus creaciones carezcan de valor estético.) De la misma manera, contraponer una “poesía del conocimiento” a una “poesía de la comunicación” es erróneo, puesto que no hay *conocimiento* posible sin unas específicas relaciones sociales de producción de sentido, esto es, sin una práctica de intercambio comunicativo. Dicho en otros términos: todo conocimiento tiene como condición de posibilidad la comunicación intersubjetiva, de la que resultan productos discursivos determinados que, en determinados contextos histórico-culturales, identificamos como *literarios*. Toda poética (sea experiencial o metafísica, sentimental o concienal, horizontal o vertical, realista u onírica, oficial o resistencial, ensimismada o comunitaria, por usar algunas dicotomías vigentes en el campo poético español contemporáneo) presupone unas concretas relaciones de sentido que exceden cualquier intencionalidad comunicativa. (Sería interesante indagar acerca de los *usos* estratégicos que se hacen de estas dicotomías, no sólo para *privilegiar* uno de sus términos en detrimento del contrario, sino también para *enmarcar* cierta producción poética de forma reductiva bajo la forma del rótulo negativo, esto es, del *prejuicio* que condena por irrelevantes poéticas enteras que no aceptan sin más la *dicotomización* del campo poético ni encajan de forma exclusiva en una de las alternativas esbozadas. En otras palabras: el autor forma parte de un proceso semiótico del cual no sólo no es su punto privilegiado, como “origen” o “fuente”, sino que además ni siquiera controla plenamente en términos de lo que produce.) Los efectos de sentido que una producción textual genera en destinatarios específicos (no necesariamente previstos por el texto en cuestión) desbordan claramente las anticipaciones subjetivas, cuestionando así la idea de un “sujeto soberano” que gobernaría la lógica de la relación comunicativa. En esta dirección, cabe sostener que “la necesidad crucial de la teoría literaria, en la actualidad, es desarrollar instrumentos conceptuales capaces de hacer justicia a la experiencia postindividualista del sujeto en la vida contemporánea misma, así como en los textos”.³

Dicho lo cual, y como contrapartida, sostener un lazo *simple* entre comunicación y literatura es relativamente evidente pero irrelevante a principios del siglo XXI, porque hoy día *todo lo social* —incluyendo la *literatura como práctica discursiva*— es susceptible de leerse en *términos comunicacionales*. Si unas décadas atrás, éste podría ser un debate de interés —en el que las vanguardias tendrían un papel no menor—, hoy día asistimos más bien a una suerte de generalización de lo comuni-

cacional que paga su precio en una dificultad para distinguir producciones textuales diferenciadas. El valor informativo de este enunciado de partida es entonces más bien bajo: no progresamos en nuestro análisis si no podemos especificar las peculiaridades de este *tipo* de comunicación que es la práctica literaria. Dicho de otra manera, la *especificidad literaria*, o si se prefiere, la *irreductibilidad de la experiencia literaria*, para ser algo diferente a una profesión de fe, debe poder especificarse.

II

Empecemos entonces revisando esa “evidencia” primera: ¿qué significa que la creación literaria es una *forma específica de comunicación*? No es éste el espacio para reconstruir de forma pormenorizada las respuestas teóricas más típicas que suelen ponerse a consideración.

La más frecuente —aunque los intereses cognoscitivos de sus principales precursores teóricos fueran completamente ajenos a este campo problemático—⁴ podría invocar el siguiente itinerario esquemático: la literatura, como cualquier otro sistema social, es el conjunto de “mensajes” —o “informaciones”— que un “emisor” *transmite* a un “receptor”. En otras palabras, el “mensaje literario” es transmitido desde un polo comunicativo (el escritor o el poeta), mediante un “código” (la lengua elegida), a través de un “canal” (el libro, la mayor parte de las veces), en un “contexto” (la situación a la que el poema o la narración remite), a otro polo comunicativo (lector), quien a su vez “retroalimenta” (o retro-informa) al emisor de los efectos de su mensaje. Lo específicamente literario estaría determinado tanto por la condición del emisor como por el tipo de mensaje. Estableciendo un paralelismo con un autor de una orientación diferenciada, y apoyándonos en la terminología del formalista ruso Jakobson,⁵ se podría sostener incluso que lo *distintivamente* literario de esta comunicación es su “función poética”: el centramiento en el *mensaje*, más allá de sus referentes. Incluso desde una perspectiva interna habría que clarificar la relación entre “mensaje” y “código” en esta respuesta, puesto que no es claro cómo podría pensarse lo literario con independencia de los lenguajes que utiliza. Por lo demás, en este esquema, la claridad conceptual de las clasificaciones tiene como contracara una restricción más o menos radical del análisis: la dimensión institucional de lo literario, la intervención de diversos sujetos sociales en este campo simbólico, el vínculo entre lo cultural y lo ideológico con lo enunciativo, así como la relación entre lo enunciativo y las posiciones de poder que los distintos participantes ocupan en el campo literario, por mencionar algunas cuestiones, se disuelven o al menos no son suficientemente consideradas. Esta perspectiva comunicacional no sólo concluye allí donde sería preciso ahondar (¿cómo se constituye el “mensaje” o esas polaridades de “emisor/receptor”? ¿cómo se genera ese mensaje, portador de información, que sería decodificada como “literaria”?), sino que hace tanto más difícil pensar lo literario cuanto más rigurosamente nos aferramos a sus categorías de análisis (¿qué sería al fin y al cabo la “información literaria”, por poner un caso?, ¿cómo podría percibirse la diferencia

3 F. JAMESON, *Lo imaginario y lo simbólico en Lacan*, trad. de L. Sánchez, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1995, p. 47.

4 Un examen más pormenorizado nos conduciría a abordar algunos textos de Niklas Luhmann, quien desde una perspectiva sistémica abordó el campo del arte.

5 Las distintas funciones del lenguaje (incluyendo la función poética) han sido desarrolladas por Roman Jakobson en *Lingüística y poética*, trad. de A. M. Gutiérrez, Cátedra, Madrid.

entre un mensaje literario y uno extraliterario si ambos mantendrían el uso de un mismo “código”, etc.). De hecho, el esquema comunicacional aquí supuesto es criticado desde líneas conceptuales diversas, sobre todo, por considerar que no da cuenta de la complejidad de los fenómenos comunicacionales y por incurrir en ciertos reductivismos (a los que habría que añadir los propios reductivismos de la crítica al *funcionalismo* comunicacional). Digamos elípticamente que la comunicación así representada está basada en una analogía con la cibernética y la teoría matemática de la información y que esa analogía no puede dar cuenta de las especificidades de la comunicación humana, incluyendo la comunicación literaria. Por otra parte, la llamada “crisis de la literariedad” ha producido un marco de nuevas reflexiones en las que se cuestiona la exclusividad de la función poética con respecto a la literatura. También otros tipos de discursos despliegan una función poética; la “retoricidad” es una dimensión de toda enunciación (aunque existan grados diferenciales de elaboración retórica según los tipos de juegos de lenguaje) y no un rasgo distintivo de lo literario. No es de extrañar que aquello que identificamos como literatura no sea más que la intensificación de ciertas operaciones que pertenecen al lenguaje en general. Siguiendo a J. Culler, podemos decir que la “literariedad” también está fuera de la literatura: los rasgos que habitualmente se le asignan están presentes, en diferentes medidas, en otros discursos. La lógica narrativa, por ejemplo, es común tanto a la literatura como a la historia. Los recursos retóricos, asimismo, no son privativos de los textos literarios y son usados con frecuencia en textos no literarios.⁶

Una segunda respuesta está relacionada a la “teoría de los actos de habla”, procedente de la filosofía anglosajona del lenguaje, filosofía que tampoco se detuvo de forma pormenorizada en el estudio de la literatura. Al respecto, nos dice uno de los más destacados defensores de esta posición en el campo que nos interesa: “...una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos; es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva”.⁷ La literatura sería la “desviación” del uso cotidiano del lenguaje; Austin llama a esta presunta desviación “uso parasitario” o incluso “uso no serio” (sic). Una obra literaria sería “parasitaria” o “no seria” con respecto a los actos de habla “normales” (sic). (Sin negar los valiosos aportes que la filosofía del lenguaje ha efectuado en general, considero, entre paréntesis, que la terminología utilizada para abordar lo literario es sintomática de un déficit analítico en este campo.) Con ello —aclara el autor— no se haría ninguna alusión peyorativa; tan sólo se trataría de señalar la existencia de un lenguaje primero

Quizás fue el dadaísmo uno de los movimientos artísticos que mejor mostró cómo un mismo objeto en contextos diferentes puede hacer cambiar su valor simbólico: pasar de una condición no-artística a una artística o a la inversa

con respecto al que la literatura se estructuraría como *mimesis*. Lo peculiar sería la *depotenciación* o *decoloración* ilocucionaria del acto de habla literario. El acto ilocucionario (lo que *hago al decir*), se vería reducido al punto cero. Pero el mismo Ohmann se apresura en expresar una reserva: “El escritor realiza, por supuesto, el acto ilocutivo de escribir una obra literaria”. Con esta reserva, sin embargo, la sencillez y claridad de la definición precedente se muestran radicalmente sospechosas y la plausibilidad de la definición se debilita. Ohmann mismo señala que este tipo de definición de la literatura incluye numerosas subclases de discurso que no pertenecen a ella, tales como chistes, respuestas irónicas, parábolas y fábulas, etc. Sin embargo, sin aducir razón alguna, el autor sostiene que la admisión de dichas subclases no supone incurrir en un “grave error”. Sin olvidar el riesgo de *fonocentrismo* de estas posiciones que privilegian el “habla” y reducen la “escritura” a un fenómeno parasitario o incluso a un apéndice de la voz,⁸ en esa reserva se condensa casi todo: ¿puede decirse que un discurso literario está despojado de fuerza ilocucionaria cuando es estructurado para ser reconocido como “obra literaria”? Dicho de otra manera, ¿resulta irrelevante para el análisis la *pretensión literaria* de la obra, como primera acción ilocucionaria? Incluso admitiendo que la descontextualización es una operación posibilitada por la escritura *en general*, abriendo a lecturas en distintos espacios y tiempos relativamente distantes, ¿puede pensarse lo literario fuera de la reinscripción de un texto en unas condiciones sociales e institucionales específicas de manera de enmarcarlo como “juego de lenguaje” literario?

Quizás fue el dadaísmo uno de los movimientos artísticos que mejor mostró cómo un mismo objeto en contextos diferentes puede hacer cambiar su valor simbólico: pasar de una condición no-artística a una artística o a la inversa. Lo decisivo aquí es que el escritor realiza “el acto ilocutivo de escribir una obra literaria”. ¿Podemos decir sin contradicción que lo específico de lo literario es lo que supuestamente le falta, esto es, su carencia de fuerza ilocucionaria?⁹ Aun admitiendo que este tipo de definiciones permiten subsumir algunas otras (la literatura como “mimesis”, “creación de mundos”, “retórica”, “juego”, “drama”, “simbolismo representativo”, etc.), de ello no se deriva su validez ni su capacidad para distinguir el discurso literario de otros discursos. Al igual que la función poética, la pérdida de fuerza ilocucionaria no es privativa a la literatura o mejor dicho, a la “literariedad”.

Autores como Habermas suscriben a esta tradición filosófica, aunque reformule parcialmente el planteo de Austin:

En la práctica comunicativa cotidiana los actos de habla mantienen una fuerza que pierden en los textos literarios. En la práctica comunicativa cotidiana funcionan en contextos de acción en que los participantes han de dominar situaciones y, por consiguiente, han de resolver problemas; en el texto literario están cortados al talle de una recepción que descarga al lector de la necesidad de obrar: las situaciones a las que se enfrenta, los problemas que se le ponen delante no son directamente los suyos propios. La literatura no obliga al lector al mismo

6 J. CULLER, *Breve introducción a la teoría literaria*, trad. de G. García, Crítica, Barcelona, 2004, p. 29 y ss.

7 R. OHMANN, ‘Los actos de habla y la definición de la literatura’, en *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. de J. A. Mayoral, Arco Libros, Madrid, 1999, p. 28. No es extraño que el autor llame a los actos literarios “quasi actos de habla” (p. 29).

8 Véase la meticulosa crítica por parte de J. Derrida, efectuada en algunos pasajes *De la gramatología*, trad. de O. Del Barco y C. Ceretti, Siglo XXI, México, 1998, donde cuestiona la reducción de la “escritura” a un apéndice de la voz como proximidad de la presencia del ser.

9 Dejemos claro que aquí no se discuten los “efectos perlocutivos” de la literatura —lo que el decir *hace* en el receptor—, sino aquello que *hacemos al decir*.

tipo de tomas de postura que la comunicación cotidiana a los agentes. Ambos se ven implicados en historias, pero de forma distinta.¹⁰

Sin embargo, en el texto literario no habría pretensiones de validez salvo para los personajes:

La transferencia de validez queda interrumpida en los márgenes del texto, no continúa hasta el lector a través de la relación comunicativa. En este sentido los actos de habla literarios son actos de habla ilocucionariamente depotenciados. La relación interna entre el significado y la validez de lo dicho sólo permanece intacta para los personajes de la novela, para las terceras personas o para las segundas personas convertidas en terceras –para el lector fingido–, pero no para el real.

Lo que vale lo decide el autor como *soberano*. Si el lector quisiera tomar postura frente al texto literario, destruiría la ficción. Así entonces, lo distintivo aquí ya no sería sólo la depotenciación (compartida con los textos teóricos) sino la suspensión de sus pretensiones de validez. ¿Es aceptable con todo esta respuesta? A mi entender, de ninguna manera, porque desconoce la validez —habitualmente metafórica, pero no menos imperiosa y constitutiva— que reclama un texto literario. No digamos solamente la omisión que hay con respecto a la poesía en este contexto teórico, sino incluso la omisión que se hace del nuevo tipo de referencia que la literatura construye.

Aún cuando una crítica exhaustiva implicaría un espacio mayor de reflexión, me permito remitir al estudio de P. Ricoeur, en *La metáfora viva*,¹¹ que muestran de forma perspicaz que la literatura, en particular sus juegos metafóricos, producen una «referencia de segundo grado» que de ninguna manera puede reducirse a una ornamentación textual. La metáfora viva, la metáfora que la poesía hace suya como forma de producción de significaciones (o incluso, podríamos agregar, la simbología a la que apela la narrativa literaria), no es segunda con respecto a un sentido primigenio; es *constitutiva* de ciertos conocimientos: su condición de posibilidad. Condenar la metáfora —y en general, los recursos retóricos— como *disfráz* es resultado de un malentendido radical: la tesis de una literalidad originaria que podría decir-se al desnudo y que la (mala) literatura vendría a ocultar en una retórica eufemística. Por lo demás, si el *juego literario* no buscara una *verdad artística* —de la que nunca podría estar seguro de haber encontrado—, sería un juego que *quizás* no valdría la pena jugar; a lo sumo, un pasatiempo intelectual o un artificio fulgurante, limitado a un instante de belleza.

En condición de interrogantes, podríamos señalar lo siguiente: ¿puede hablarse de un lenguaje cotidiano primero sustraído de lo poético-literario o incluso de una secuencia fija entre cotidianeidad y poeticidad? ¿Qué relación hay entre lo literario y el lenguaje cotidiano? ¿Cómo concebir los argot nacidos en los márgenes, en los cuales existen no sólo recursos como la metáfora o la catacresis, sino también una intensa actividad creadora? (Aquí cabe hacer alusión a algunas de las reflexiones de Heidegger acerca de la originariedad del lenguaje como *Poesía* o *Poetizar* en sentido amplio, esto es, como *hacer creador, dar forma a la materia*, irreducti-

¿Cómo concebir los argot nacidos en los márgenes, en los cuales existen no sólo recursos como la metáfora o la catacresis, sino también una intensa actividad creadora?

ble a la poesía como arte. El autor parece aproximar “poética” y “poiesis”.¹² Si bien un análisis crítico de sus reflexiones excede este espacio, su teoría del arte como *fijación de la verdad en la forma*, o *desocultación del ser*, aun siendo problemática en más de un sentido, permitiría confrontar con esta concepción de lo literario como acto de habla especial que imita los actos de habla cotidianos, sin valor de verdad ni pretensión de validez alguna: “La obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra”; más adelante, agrega: “El ser-creado de la obra quiere decir fijada la verdad en la forma. Es la conjunción conforme a la cual se ajusta la desgarradura. La desgarradura conformada es la unión del resplandor de la verdad”. Ideas tales como que la poesía es “el fundamento que soporta la historia”, el “lenguaje primitivo de un pueblo histórico”, “diálogo”, “fundamentación de la existencia humana” o incluso aquello que hace posible el lenguaje, entre otras, desbordan la noción de lo poético circunscrito a la institución artística y reclaman una elucidación independiente. Con todo, remiten a un hecho más básico: la relación intrínseca que hay entre poesía y lenguaje cotidiano. “El lenguaje mismo es Poesía en sentido esencial... Así, pues, el habla no es Poesía porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía”.)

Por su parte, Mary Louise Pratt reformula lo precedente: la literatura es un contexto lingüístico que requiere una serie de sobreentendidos, conocimientos, convenciones y expectativas que se ponen en juego cuando el lenguaje es usado en esta situación enunciativa; la “literariedad” no está ligada a propiedades textuales formales más o menos invariantes sino a una disposición de los interlocutores hacia el mensaje; la teoría de los actos de lenguaje permite más bien describir lo literario con los mismos términos que permiten describir otras clases de discurso (inscribiéndose en el mismo modelo básico de lenguaje que todas las otras actividades comunicativas).¹³ Siguiendo a Caparrós, estas asunciones conllevarían al menos dos implicaciones: 1) la noción de literatura es “normativa” y, 2) la “literariedad” no es problemática, porque de hecho son los participantes en este campo —como escritores, críticos, editores y lectores— los que hacen de una obra literaria una obra artística.

Sin embargo, la respuesta anterior, a pesar de inscribir la literatura en un contexto histórico-social específico, resulta insatisfactoria: no hace más que postergar el tratamiento de la problemática bosquejada; más que ofrecer una solución teórica, resitúa la problemática en un marco institucional determinado. (Culler también cuestiona esta solución: concluir que es literatura lo que una sociedad considera literatura es inconducente: “No resuelve la cuestión, sólo la desplaza; en lugar de

10 J. HABERMAS, *Pensamiento postmetafísico*, Taurus, 1990, Madrid, pp. 257-258.

11 P. RICOEUR, *La metáfora viva*, trad. de A. Neira, Trotta, Madrid, 2001.

12 Para esta cita y las siguientes, véase M. HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999, Prólogo y pp. 20 y ss, 67-68, 100, 114.

13 J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, ‘Literatura y actos de lenguaje’, en *Pragmática de la comunicación literaria*, pp. 99-103.

preguntarnos qué es la literatura, debemos preguntarnos ahora qué es lo que nos impulsa (a nosotros, o a los miembros de otra sociedad) a tratar algo como literatura".¹⁴ Bastaría, pues, con repreguntar: ¿qué hace que unos sujetos reconozcan ciertos productos lingüísticos como literarios y que a otros les sea negada su carta de ciudadanía artística? ¿Qué normas —y decididas por quiénes— determinan la pertenencia literaria? Al fin y al cabo, en un plano sociológico, permanece la pregunta: si literatura es lo que unos portavoces —autorizados por unas comunidades específicas— seleccionan de la madeja de textos existentes en una cultura dada, ¿qué ocurre con aquellos textos que no son con-validados por esos portavoces? Bien podríamos señalar aquí la centralidad del desarrollo de pautas literarias *críticas*, como forma de tomar distancia de los cánones culturales dominantes e incluso como forma de recuperación de textos literarios olvidados. No se trataría, pues, de una función *mesianica* de la crítica —que vendría a restituir la verdad de lo reprimido, una suerte de "contracanon"—, sino más bien, de su potencia para producir *debates*, para cuestionar cualquier monopolio de la legitimidad literaria, de lo que "es" literatura. El ejercicio de una "crítica dialógica" radical permitiría, así, cuestionar el derecho de unos portavoces institucionalizados a reducir lo literario a *sus* definiciones y nociones, en suma, a un "canon literario" fijo y necesario. De ahí la centralidad de este tipo de crítica, finalmente, en la producción de una cultura literaria *pluralista*, resistente a todo intento de reducción desde una perspectiva única. (Todorov nos previene, con todo, del "puro pluralismo" en el cual se produce la "suma aritmética de varios inmanentes, a una copresencia de voces que es también ausencia de atención: varios sujetos se expresan, pero ninguno tiene en cuenta sus divergencias con los demás". Eso nos conduce a evitar un modelo de yuxtaposiciones, reclamando más bien la confrontación de perspectivas.)¹⁵ Si en ocasiones podemos juzgar unos productos literarios como *mejores* con respecto a otros, un *pluralismo estricto* nos prohíbe determinar la *mejor obra* en términos absolutos. Puesto que el *ser (literario) se dice de muchas maneras* —parafraseando a Aristóteles— no estamos en condiciones de determinar un único *estilo* o más ampliamente, *una* tradición literaria que sería depositaria exclusiva del valor estético. Antes bien, cada tradición produce determinadas obras cumbre y aunque, *en última instancia*, dichas tradiciones sean mutuamente comparables, no existe una medida impersonal o un metalenguaje (poético) neutro que conduciría a una elección universal y unívoca por una de estas tradiciones.¹⁶ Dicho lo cual, la apertura acerca de lo que constituye lo literario no resulta en absoluto un obstáculo. Las distintas formas de comprender la literatura han conducido a diversos proyec-

tos de escritura y esos proyectos —a menudo en disputa— pueden ser invocados para cuestionar los intentos prematuros de clausurar los debates acerca de lo literario. (No sugiero de ninguna manera que todo texto con pretensiones literarias sea con-validado como tal o tenga el mismo valor estético. Antes bien, señalo la *multiplicidad* como un punto de partida. Nada nos impide, por otra parte, considerar determinado tipo de literatura como más o menos valiosa, más o menos olvidable. No dudo de que el análisis crítico de ciertas creaciones literarias conduce a constatar no sólo una preocupante uniformización estética, sino además una decepcionante reducción de las posibilidades creativas.)

III

Como respuestas *vivas*, en curso, estas interpretaciones de la comunicación literaria no son instantáneamente descartables. Habrá que evaluar su fecundidad, las nuevas aportaciones que realizan y su fuerza interpretativa. Con todo, entiendo que una tercera respuesta plausible, incorporando elementos del campo de la *pragmática del lenguaje* (es decir, recuperando parcialmente la segunda respuesta precedente), puede remitirse no sólo a la filosofía sino asimismo al campo de la semiótica y de los estudios culturales. Al interior de estos campos intelectuales, sin dudas, hallamos líneas diversas de investigación que a menudo producen lecturas contradictorias entre sí. Me contentaré con esbozar algunas hipótesis de lectura que, apoyándose en dichos campos, no pretenden ser más que *exploratorias*.

Partamos entonces de la afirmación que sostiene que en el mundo humano, la comunicación es una práctica significativa en múltiples niveles; lo que Charles Peirce llamó el proceso de *semiosis social infinita*, o la producción social de sentidos que, dado su modo de funcionamiento, es inagotable, en tanto todo signo es signo de otro signo *ad infinitum*, esto es, signo que reclama *de otros interpretantes a su vez interpretables*.

Partamos entonces de la afirmación que sostiene que en el mundo humano, la comunicación es una práctica significativa en múltiples niveles; lo que Charles Peirce llamó el proceso de *semiosis social infinita*, o la producción social de sentidos que, dado su modo de funcionamiento, es inagotable, en tanto todo signo es signo de otro signo *ad infinitum*, esto es, signo que reclama *de otros interpretantes a su vez interpretables*. Un texto literario es creación verbal, en primer orden. Y todo lenguaje presupone una relación social que lo sostenga. Al lenguaje como decía magistralmente Barthes, hay que entenderlo como "intercambio de imágenes, como intercambio, efectivamente, de reconocimientos. Cuando hablo, pido ser reconocido por el otro, diga lo que diga. ... El lenguaje no sirve solamente para comunicar; sirve para existir, sencillamente".¹⁷ Dejo en suspenso la distinción final entre "comunicación" y "existencia", que corre el riesgo de dicotomizar algo que dista de ser dicotomizable; parafraseando a Wittgenstein, que se refería a los distintos "juegos de lenguaje", podemos decir que *somos ahí*. Al fin y al cabo, no hay vida humana ni identidad por fuera de los intercambios simbólicos (no sólo verbales) que producimos al interior de una comunidad de pertenencia. Lo que ahora en cambio me interesa destacar es que, cuando hablo o escribo, cuando apelo al lenguaje, *ya estoy demandando* un reconocimiento del otro: reclamo ser escuchado/leído, reclamo otro que está allí para hacer posible esta escena de la escritura en la que, en general, el "yo" ni siquiera es *dueño* o *propietario* del sentido de lo que crea y mucho menos en el campo de

14 J. CULLER, *Breve introducción a la teoría literaria*, p. 33.

15 T. TODOROV, *Crítica de la crítica*, trad. de J. Sánchez, Paidós, Barcelona, 2005, p. 176. Con un enfoque histórico, pueden rastrearse algunas ideas sobre la importancia de la diversidad estilística en C. GINZBURG, *Ojazos de madera*, trad. de A. C. Ibáñez, Península, Barcelona, 2000, especialmente, los capítulos VI y VII, pp. 145-205.

16 En este contexto no puedo abordar la problemática de la "incomensurabilidad" tratada, de diverso modo, por T. KUHN y P. FEYERABEND. Véase T. KUHN, *La estructura de las revoluciones científicas*, trad. de A. Contin, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996, y *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*, trad. de J. Romo y A. Beltrán, Paidós, Madrid, 1996.

17 R. BARTHES, *Variaciones sobre la escritura*, trad. de E. Folch, Paidós, Barcelona, 2002, p. 176.

Si literatura es lo que unos portavoces —autorizados por unas comunidades específicas— seleccionan de la madeja de textos existentes en una cultura dada, ¿qué ocurre con aquellos textos que no son convalidados por esos portavoces?

lo literario en particular, donde la invención está regulada por unas tradiciones artísticas específicas, incluyendo aquella tradición de la invención que acompaña la literatura propiamente moderna.

La “comunicación”, desde luego, no es algo distintivo de lo literario; hay comunicación donde hay *humanidad*, donde hay sujetos capaces de dar sentido al mundo que habitan. De forma complementaria, dentro del campo literario, hay formas de comunicación diversas, basadas en estéticas divergentes: desde el *realismo* que reclama un estilo directo, típicamente anecdótico y sencillo hasta el *hermetismo* que radicaliza su apuesta por lo indirecto, lo sumergido y complejo. Con todo, con independencia de las estilizaciones del discurso literario, o incluso a las ideologías que necesariamente subyacen a toda búsqueda estética, quisiera remarcar el lazo regular que existe entre *opacidad* y *literatura*.

1. No es infrecuente reconocer que, tras la *elaboración* literaria, se pone de manifiesto la condición opaca del lenguaje, desapercibida en el mundo cotidiano que *naturaliza* —o incluso, *normaliza*— ciertos usos lingüísticos. Esta *opacidad* de la comunicación literaria, en una de sus dimensiones fundamentales, es *crítica del lenguaje*: muestra que los discursos articuladores de la esfera práctica en general ocultan su contingencia, su carácter político, su apertura radical. Dicho en otros términos: explicitan que el universo lingüístico del presente —sobre el cual se estructuran las prácticas cotidianas— podría ser diferente. La posibilidad de otros lenguajes es también promesa de otros mundos. Al cuestionar la transparencia del lenguaje coloquial, reactiva sus límites: interroga por lo excluido de ese universo, por las formas de nombrar lo real, por los modos en que constituye un mundo. En suma, hace reconocible que el lenguaje no es un instrumento neutro sino un vehículo ideológico que soporta una multiplicidad de luchas sociales, incluyendo los antagonismos de clase. La filosofía marxista del lenguaje —incluyendo a Bajtín y a su alter ego Voloshinov— han enfatizado la “multiacentualidad del signo”, queriendo con ello significar que todo significante es susceptible de una multiplicidad de significados, dependiendo de su articulación en una cadena lingüística determinada. En este sentido, la comunicación literaria, al hacer estallar los límites habituales del lenguaje, muestra las mediaciones político-culturales que operan en toda interpretación del mundo, incluyendo aquella que pretende erigirse como “lo real mismo”, como la Cosa en sí, esto es, aquella que se impone como “sentido común cotidiano”. Con ello, la comunicación literaria pone en juego la *oscuridad* de toda comunicación o, si se prefiere, muestra la imposibilidad radical de un discurso transparente y neutro que expresaría la realidad a secas. (El realismo estético no invalida lo precedente, puesto que su estrategia consiste en *ocultar sus propias operaciones interpretativas*: niega sin suprimir esta opacidad. Dicho en otros términos, su eficacia narrativa o poética se basa en presentar como “evidente” aquello que es producto de una determinada perspectiva discursiva. Estrictamente, se trata de un borramiento del sujeto de la enunciación que, sin embargo, no lo anula como intérprete. Si, con todo, esta estrategia discursiva es reconocida como *literaria*, esto se debe fundamental-

mente a la dificultad de borrar de forma completa las *marcas textuales* que lo especifican como producto estético. Esto significa que, en última instancia, el realismo debe contradecir de forma implícita lo que propone, a menos que terminemos postulando la condición inherentemente literaria de lo real.)

2. Ahora bien, la comunicación literaria es también comunicación *de* la opacidad. Con independencia de toda sintaxis literaria, de los modos de articulación lingüística —más o menos complejos—, la literatura suele comprometer —incluso arriesgando su comprensibilidad misma— una interrogación por lo desconocido: *produce un sentido* sobre lo enigmático que hay en lo humano, en el mundo histórico-social y en la comunicación misma. Lo enigmático no refiere ni preferente ni primariamente a una condición metafísica, sino al campo de lo real y, en particular, a la realidad histórico-social efectiva, incluyendo sus dimensiones políticas, culturales y económicas. Es ilusorio suponer que disponemos de un “mapa completo de nuestra formación social”; lo que sabemos, pues, es susceptible de reenviarse a lo que desconocemos y este reenvío es lo que nos hace interrogarnos; es, por tanto, una forma de reenvío a la oscuridad en que moramos. La repetida alusión al carácter elusivo de lo literario, a la condición constitutiva del enigma en el proceso de creación literario, no son simples artilugios para disimular nuestra incapacidad, en cualquier caso recurrente, de especificar aquello que constituye el ser de lo literario: es, parafraseando a Lacan, la resistencia de lo real a la simbolización. Por lo demás, una experiencia artística que eluda esa opacidad genera *habitualmente* creaciones estéticas poco interesantes e incluso triviales. En este sentido puede entenderse lo que el poeta Antonio Gamoneda refirió en un recital poético dado en mayo de 2007 en la Universidad Politécnica de Valencia: “El poema viene de lo que no sabemos” o incluso, algo que planteó en uno de sus libros: “El trabajo se inicia y fundamenta en la eliminación, en la tachadura...”.¹⁸ Un texto literario que no implica hacer avanzar nuestra comprensión (es decir, que no nos permite dar sentido a aquello que nos resulta ininteligible) puede resultar *redundante*, cuando no *superfluo*. Si bien resulta legítimo hablar de una función rememorativa de lo literario, dista de ser mera repetición de una memoria colectiva. Antes bien, es alumbramiento de lo que se olvida. Cuando tachamos lo redundante, lo ya-sabido, nace la escritura literaria. Por tanto, si bien es válido sostener que la literatura es un acto rememorativo, siendo este hecho fundamental tanto en términos estéticos como políticos (por ejemplo, al recordar determinadas injusticias históricas), ello no contradice lo anterior: la rememoración conlleva una relectura del pasado, lo cual

La comunicación literaria pone en juego la oscuridad de toda comunicación o, si se prefiere, muestra la imposibilidad radical de un discurso transparente y neutro que expresaría la realidad a secas

*Así pues, “opacidad” y “exceso”
aparecen interrelacionados en la
literatura, bajo la forma de una
resistencia a convertir sus creaciones
simbólicas en meros ejemplos de
teorías preexistentes clarificadas*

supone introducir lo no-sabido (incluso lo “inconsciente” en sentido freudiano) en el campo de la memoria. (También José Ángel Valente, dentro del campo poético español, sugiere algo análogo en su búsqueda de una “poesía del conocimiento”. ¿Qué habría que decir en este contexto sobre las vanguardias estéticas de principios del siglo XX y, en particular, sobre el surrealismo? En todo caso, la premisa que parecen compartir, a pesar de las diferencias, podría formularse de la siguiente manera: la literatura es irreductible a un lugar de *ilustración* o *ejemplificación* de una teoría elucidada por otros medios.)

No es éste el espacio para abordar la compleja relación entre “literatura” y “conocimiento”. Digamos, sin embargo, que la literatura es irreductible a toda *operación de traducción* de unos saberes preconstituidos en otros espacios. La idea de que el arte literario muestra en términos concretos lo que unas teorías previas determinan de forma independiente es al menos unilateral. La literatura no es mera ejemplificación de lo conocido —aunque sin dudas apele en ocasiones a tal recurso—, sino *alumbramiento*, producción de unas significaciones que desestructuran y reestructuran nuestros conocimientos disponibles o, si se prefiere, que muestran los límites de nuestro saber actual. Sólo así podría sostenerse que la literatura no sólo *dice lo no-dicho* (y aquí reside su función rememorativa), sino que también *dice lo indecible* (al menos en otros géneros discursivos, incluyendo el discurso cotidiano).

3. La opacidad no refiere en primer término a una *escasez* (de claridad, de significados) sino a un *exceso semántico* producto de una elaboración formal radicalmente abierta, que habilita e incita a múltiples lecturas: la *condensación* a la que a menudo apela la literatura, así como el conjunto de recursos estilísticos que apuntan a la “intensificación del significante”, constituyen un *plus* de sentido y ese *plus* es precisamente lo que explica la *densidad significativa*, la apertura del sentido que, sin ser privativa a la literatura, es reapropiada por este campo para hacer estallar las significaciones sociales habituales. Ese exceso es precisamente lo que hace de cada lectura una batalla interpretativa, una pugna por reasignar un sentido que se fuga en una multiplicidad —potencialmente inagotable— de otras interpretaciones más o menos interesantes. Así pues, “opacidad” y “exceso” aparecen interrelacionados en la literatura, bajo la forma de una resistencia a convertir sus creaciones simbólicas en meros *ejemplos* de teorías preexistentes clarificadas. El carácter relativamente inasimilable de la literatura moderna, quizás, se explique por estos rasgos coexistentes. El lenguaje poético, en este sentido, más que instaurar una nueva codificación, es destrucción de la lógica codificadora que, en última instancia, instaura la pretensión de uni-

vocidad para todos los juegos de lenguaje: es *estallido* y ese estallido sólo puede significar *puesta en acto de la opacidad* que habilita a múltiples lecturas de una superficie de por sí estructuralmente ambigua, dado tal excedente de sentido.

IV

Sin pretender cancelar debates incipientes, que requieren elucidaciones críticas, vale remarcar aquello que ya puede entreverse: un escritor, con independencia de su intencionalidad comunicativa (esto es, si *quiere o no* comunicarse), es *lanzado a un intercambio simbólico* desde el momento mismo en que irrumpie públicamente con su discurso. Sólo en ese momento en que un texto adquiere notoriedad pública —esto es, que se *extraña* de quien lo formuló, que se abre a la mirada de los otros, autonomizándose de su productor— nace como *literario*. La autonomización del discurso literario con respecto a su autor es un fenómeno particular de una regularidad comunicacional más amplia: en último término, todo producto comunicativo se independiza de su productor, siendo apropiado de formas diferenciales por sus destinatarios. Georg Simmel, uno de los principales precursores del siglo XX acerca de los estudios sobre lo cultural, decía: “La mayor parte de los productos de nuestro crear espiritual contienen en el interior de su significación una cierta cuota que nosotros no hemos creado... En casi todas nuestras realizaciones hay contenido algo de significación que puede ser extraído por otros sujetos, pero que nosotros mismos no hemos introducido”.¹⁹ Lo dicho permite avanzar en la distinción entre “composición literaria” y “literatura”. En parte, despeja la pregunta de si un texto *inédito* puede ser literario o no, dado que no niega su constitución formal inmanente, sino que cuestiona que baste por sí misma para ser aceptado como producto literario por una comunidad interpretativa. Estrictamente, permite explicar por qué un texto puede *devenir literario* —lo que requiere que esté dispuesto de tal forma que alguien pueda reconocerle una condición literaria inmanente— sin necesariamente serlo en la actualidad.

Habría que decir como contrapartida que algunos textos literarios pueden perder tal condición en otra época; ser reclasificados, marginados, o incluso desestimados por carecer de “calidad artística” o por no ajustarse al “canon” literario dominante. Por más controvertida que sea esta cuestión, en los debates sobre lo que *es* literario suelen irrumpir, de forma más o menos solapada, consideraciones normativas que conducen a excluir ciertos discursos del campo literario, generalmente por no respetar las “reglas de género”, a pesar de que las grandes obras artísticas también lo hacen. En última instancia, la distinción entre lo fáctico y lo normativo, cuando da lugar a una *separación* rígida, termina dando lugar a juicios que no se reconocen a sí mismos, tornándose irreflexivos. Cualquier intento de “demarcación” rigurosa se enfrenta a estos problemas entre otros, aunque es razonable preguntar por qué habría que reconocer ciertos textos como “literarios” cuando prescinden de las convenciones y recursos usados en (la historia de) este campo. En cualquier caso, considero imposible sustraer la dimensión programática de las conceptualizaciones acerca de lo literario.

19 G. SIMMEL, *Sobre la aventura*, trad. de G. Muñoz y J. Mas, Península, Barcelona, 2001, p. 348.

Ahora bien, si el “ser” o incluso el “estatuto” de un texto literario depende de su notoriedad pública y, en general, de cierto *reconocimiento* social como tal, en suma, de su circulación dentro de una comunidad cultural que le asigna un sentido específico —enmarcándole dentro de clases o géneros de discurso—, eso no niega la incidencia decisiva de esa comunidad en el momento mismo de su *producción*. Digamos de forma anticipada que esa incidencia social en la producción textual no determina el *posicionamiento* del sujeto en cuanto al tipo de discurso en que se emplaza. Ese sujeto está marcado *socialmente*, esto es, fijado en sus pertenencias y filiaciones y puede que incluso esas marcas prefiguren los órdenes de discurso a los que podría aspirar legítimamente. Pero es *la decisión del sujeto* —decisión a menudo inconsciente, basada en unas identificaciones determinadas— lo que hace que un texto sea elaborado con pretensiones artísticas o no. Podría darse el caso de que un texto sea reconocido como literario sin tener pretensiones de serlo; a la inversa, hay textos con pretensiones literarias que no consiguen ser reconocidos nunca como tales. En ninguno de los dos casos las condiciones sociales de producción de un discurso determinan de forma unilateral la “literariedad” (y más ampliamente, la “artisticidad”), aunque sin dudas, jamás podría ser reconocido como tal si en sus propiedades formales no hubiera al menos componentes que dejen asimilarlo a tal campo. Como contrapartida, la *literariedad* de un texto tampoco es determinable de forma exclusiva a partir de su inmanencia textual, siendo la “intertextualidad” una de sus condiciones de formación. Esto es decir: la producción literaria está sobredeterminada por condiciones sociales e históricas de producción y recepción específicas, lo que supone a su vez una relativa autonomía de lo literario con respecto a otras dimensiones de la vida social.²⁰

¿Cuáles son entonces las marcas *distintivas* de la comunicación literaria? Antes de avanzar un paso más, intentaré despejar un malentendido. No faltan quienes reprochan a ciertas creaciones literarias su desatención a la “comunicación”, queriendo con ello decir que habría creaciones literarias herméticas y de difícil acceso, cuando no directamente inaccesibles. Hacer literatura “comunicable” sería hacer textos de comprensión más o menos universal. Pero tanto para quienes sostienen que la literatura no está relacionada con la comunicación como aquellos que ponen lo comunicacional como una propiedad normativa vinculante, *desconocen* de manera crucial —y es lógico o internamente coherente que así sea— no sólo la presencia insoslayable de esta dimensión, sino el hecho más fundamental de que la *comunicación* no constituye una *opción* lingüística o una forma *electiva* de desarrollar inteligibilidad, sino una *condición constitutiva de todo texto (literario o no)*.

Ya dijimos que una cierta función poética se despliega en diversos géneros escriturales, por lo que no es sostenible que el despliegue de una *estética del lenguaje sea distintiva del juego literario*. Aun admitiendo que existieran fronteras porosas entre los discursos sociales en un contexto cultural dado, también aquí podríamos apelar a la pragmática, para señalar que la comunicación literaria *suele* tomar distancia, de forma deliberada o no, de los juegos de lenguaje cotidianos: la historia de la literatura, entonces, sería la historia de un

*La literatura, testimoniante
de una experiencia de extranjería,
de los dramas de la individuación,
es permanente “borrador de
inconsciente”, que se transpone en
la forma de texto*

alejamiento, de una autonomización tanto formal como semántica del discurso, no sólo como función de una voluntad de distinción, sino como posibilidad misma de *decir lo que permanece indecible en el mundo cotidiano*. Al respecto, J. Kristeva resume esta posición en un bello texto:

Que el escritor —y el extranjero, ese traductor— transfiera a la lengua de su comunidad es la lengua singular de su ‘memoria involuntaria’ y de sus sensaciones... Traductor en este sentido, el escritor es radicalmente otro, el extranjero más escandaloso.²¹

La literatura, testimoniante de una experiencia de extranjería, de los dramas de la individuación, es permanente “borrador de inconsciente”, que se transpone en la forma del texto. En este sentido, este *amor por la otra lengua* supone violentar el discurso de los clanes: el escritor con sus trazas conquista la extranjería, abandonando así la familiaridad de su lengua materna. “El que habla la ‘otra lengua’, nuestro extranjero-traductor, es invitado a callar, a menos que se una a alguno de los clanes existentes, a una de las retóricas en vigor”.²² Ahora bien, ¿podríamos incluir en ese espacio literario la *literatura de cordel*, el *melodrama*, la *sátira*, o, para decirlo refiriéndonos a un continente mayor, la “literatura popular”? Quizás *no* con la *perspectiva del extrañamiento lingüístico*, aunque no deberíamos dejar de preguntar si la *pérdida de extrañeza* no suele conducir a una *asimilación sistémica* como “producto masivo” (en la que lo “popular” es usado como clave hegemónica y no como distancia crítica). (No deja de ser importante recordar, de todas formas, que el *extrañamiento* no es una simple *técnica literaria* sino un modo de vincularse a lo real. Ginzburg, en sus estudios sobre la distancia, se refiere a ello a propósito de lo que Tolstoi aprendió de Voltaire.)

Admitamos, de forma provisoria, la regionalidad del intento de fijación del sentido de lo literario como “extrañamiento”. Al fin y al cabo —podría alegarse— también el arte literario puede concebirse como “proximidad” con respecto a experiencias sociales mayoritarias (y así lo pretenden algunas vertientes estéticas), pese a que esta proximidad no remita habitualmente a la pertenencia común de enunciador y enunciatario, sino a un intento de aproximación que, por lo demás, no podría evitar vestigios de una distancia social de partida. Desde luego, sería difícil justificar por qué habría que seguir considerando esa literatura como *popular*, pero en cualquier caso, podría admitirse que hay cierto tipo de literatura que no se reconoce en el discurso de la extranjería.

Desde luego, sería un prejuicio pernicioso asimilar “literatura popular” a un tipo de escritura que prescindiera de la distancia crítica, como si la “crítica” fuera un

²⁰ Me remito a la “teoría general de la discursividad”, reformulada por E. Verón, *La semiosis social*, trad. de E. Lloveras, Gedisa, Barcelona, 1988. También puede consultarse M. Foucault, *La arqueología del saber*, trad. de E. C. Frost, S. XXI, México, 1985, especialmente en el análisis de las relaciones entre discurso y condiciones de emergencia discursivas.

²¹ J. KRISTEVA, *El porvenir de la revuelta*, trad. de V. Pozanco, Seix Barral, Barcelona, 2000, pp. 82-83.

²² J. KRISTEVA, *El porvenir de la revuelta*, p.68.

atributo inherente a ciertas clases sociales. ¿Por qué deberíamos aceptar la invisibilización de un cierto tipo de “literatura”, especialmente de la “literatura popular”, incluso asignándole un supuesto familiarismo? ¿Por qué repetir en el campo de los estudios literarios el típico etnocentrismo cultural, por no mencionar el clasicismo que le colinda?

Una respuesta que evite estas objeciones (de la que aquí no puedo más que trazar un esbozo preliminar), partiría, pues, de la consideración comprensiva de que *la comunicación literaria es aquella que tiende a subvertir, mediante procedimientos y técnicas diversas, lo que públicamente se considera comunicable en un momento dado, a menudo descartado como irrelevante e incluso como arcaico. Entre el mundo cotidiano y el mundo artístico no hay una relación de pura continuidad ni de radical ruptura: cada formación literaria específica una distancia determinada con respecto a lo cotidiano —que sigue siendo una de sus referencias fundamentales—, planteando de forma simultánea líneas de continuidad y discontinuidad. Más que un corte con el mundo primario de la vida o con una formación social en su conjunto, la literatura los recupera de forma selectiva, para ponerlos en tensión, apelando a la alteridad de lo ausente* (de ahí la centralidad no sólo de las rememoraciones sino también de las invocaciones utópicas). La comunicación literaria —caracterizada por su opacidad en el sentido antes especificado—²³ pone en cuestión los límites de lo enunciable y al hacerlo, al menos en sus momentos más destacables, desafía una “voluntad de verdad” prevalente en una sociedad, en el sentido que Foucault da a esta categoría.²⁴ Y si bien el vínculo de lo literario con respecto al mundo cotidiano dista de ser invariante, no deja de ser cierto que cuando el discurso literario prescinde de una determinada *relación crítica* con la realidad histórica, se hace *romo*. De hecho, lo literario *puede* ser (y a menudo es) *usado como apoyatura estratégica para cuestionar la intrusión de “poderes extraños”, esto es, para antagonizar con los “imperativos sistémicos” tanto del mundo político-económico como de la cultura oficial*. Eso explica, sin dudas, la tendencia de la literatura moderna a ser leída como un campo de *resistencia político-cultural*, aunque en el contexto presente, no cabe desconocer la reapropiación económica que se hace de ésta como *mercancía cultural específica o como instrumento propagandístico* (de un régimen político o incluso de una forma específica de vida). (Pensar los vínculos específicos entre “literatura”, “industrias culturales” y “cultura masiva” excede los objetivos de este ensayo. Me limitaré a señalar que la dimensión resistencial y subversiva de las producciones literarias modernas no excluye —incluso de forma contradictoria— una articulación determinada con mercados editoriales específicos, susceptibles de convertir esa dimensión crítica en un aspecto promocionable destinado a públicos *inicialmente* minoritarios. No deja de resultar irónico que producciones literarias de este tipo —piénsese por ejemplo en *Cien años de Soledad* o en *Canto general*— se conviertan en *best-sellers*, subvirtiendo en última instancia la lógica misma de subversión, aunque no por ello neutralizándola de forma completa. Que los bienes culturales sean incorporados a mercados capitalistas no significa que pierdan todo su potencial crítico; la asimilación sistémica

Desde luego, sería un prejuicio pernicioso asimilar “literatura popular” a un tipo de escritura que prescinde de la distancia crítica, como si la “crítica” fuera un atributo inherente a ciertas clases sociales

no equivale a su anulación, ni a desconocer sus especificidades significativas. Resulta cínico plantear como plenamente equivalentes productos comunicacionales diferenciados. Además de atribuir una falsa omnipotencia al capitalismo —en particular, a su capacidad de asimilación—, negaría no sólo las finalidades radicalmente distintas de esos productos, sino además, la producción de efectos de sentido diferenciales.)

Esta tercera hipótesis de lectura quizás no constituye una regularidad universal; podría ayudar a pensar ciertas producciones artísticas (entre las que estarían incluidas las del vanguardismo), pero posiblemente no la *totalidad* de la «literatura» como objeto teórico. Así, *hay* comunicación literaria que cuestiona lo que en los discursos sociales cotidianos aparece como *comunicable* y que, en nuestros términos, hay que redescubrir como aquello que aparece como “horizonte de comunicación”, esto es, como las fronteras del campo de significación en el que los participantes se mueven en su interacción concreta. También podríamos decirlo de forma más rotunda con Octavio Paz: “El decir poético dice lo indecible”.²⁵ La opacidad tendencial que está presente en estos productos comunicativos no es descartada bajo el descrédito, la sospecha o incluso la acusación de estar ante algo absurdo o insignificante, sino que es aceptada como parte constitutiva de esa producción (aun cuando su contenido pudiera ser leído como escandaloso o como una infracción de ciertos códigos morales o de ciertas prohibiciones). Es lo que se conoce como “principio de cooperación hiperprotegido”,²⁶ que se puede condensar en una fórmula: cuando un lector reconoce un texto como *literario*, está dispuesto a hacerse cargo de sus oscuridades, sin suponer que carecen de sentido, incluso cuando éstas fueran provocativas o perturbadoras.

Esa respuesta permitiría explicar por qué a menudo la literatura pone de manifiesto, llevándola al límite, *la opacidad del lenguaje*, visibilizando los modos de funcionamiento de lo lingüístico, esto es, desnaturalizando nuestros universos significantes. Quizás habría que precisar restringiendo nuestra respuesta: las obras literarias modernas (por más problemática que resulte la categoría de “obra” en la época del pastiche) ponen en crisis la presunta *transparencia* del lenguaje cotidiano, esto es, la supuesta naturalidad que adquiere a fuerza de sedimentación. Esa transparencia, en última instancia sospechosa, es efecto de la dominación simbólica, en la que se instaura un universo lingüístico que favorece a ciertos sujetos hegemónicos (el sujeto burgués, masculino, blanco, europeo, heterosexual, joven, católico). En particular, los mejores exponentes de la literatura moderna siembran *inquietud*, dislocando nuestro horizonte de sentido previo. La perplejidad que tan a menudo se produce ante ese tipo de literatura no es accidental; constituye un efecto estético decisivo. Se

23 La “opacidad” no tiene como núcleo privilegiado el círculo de la intimidad, ni mucho menos la esfera privada: también hay regiones de la esfera pública —*estatal y societal*— que resultan *oscuros*, cuando no *oscurecidas*, como efecto tanto de una creciente complejidad social, como de unas políticas regidas por el secretismo y el particularismo de ciertos agentes (gubernamentales, sindicales o empresariales). Para una distinción entre lo público-estatal y lo público-societal, véase C. CASTORIADIS, “La democracia como procedimiento y como régimen”, en *Iniciativa Socialista*, 38, febrero de 1996.

24 M. FOUCAULT, *El orden del discurso*, trad. de A. González Troyano, Tusquets, Madrid, 1973.

25 O. PAZ, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 112.

26 J. CULLER, *Breve introducción a la teoría literaria*, pp. 37 y ss.

Asumiendo la esencial indefinición de lo que significa un “texto literario”, en cualquier caso, emerge en esta red de interacciones simbólicas, a las que llamamos comunicación

trata de una puesta en crisis de nuestro horizonte interpretativo, mediante el cuestionamiento de las categorías de lenguaje y pensamiento que estructuran y reproducen la vida cotidiana. Estas operaciones, en última instancia, son *subversivas* aún contra la intencionalidad del escritor: no remiten en primer lugar a una disidencia explícita con un orden social efectivo, sino más bien a modos de discurso que producen efectos desestructurantes sobre ciertas identidades sociales, condición de todo cambio histórico.

V

No pretendo eludir la precariedad de la respuesta esbozada. Pero puede que aunque insuficiente, ayude a construir apuntes relativamente valiosos para distinguir el discurso literario de otras matrices discursivas, lo que no implica que el discurso literario sea el único registro que produce estas dislocaciones con respecto a las prácticas de comunicación. Tampoco desconozco que lo precedente no vale para todo género literario de la misma forma ni mucho menos para todas las orientaciones estéticas (desde los vanguardismos hasta las transvanguardias).

Admito sin reservas que ninguna de estas conceptualizaciones permite identificar un conjunto estable de rasgos que permitirían arribar a un concepto universal de lo literario, en su heterogeneidad radical. Pero arribar a una “definición” —la más de las veces dudosa y hasta donde conozco, no demasiado convincente— no es una condición *indispensable* para avanzar en nuestro conocimiento de lo literario. Es probable que ni siquiera existan algo así como “rasgos estables” de la literatura: su historicidad es un fenómeno insoslayable y cualquier intento de conceptualización (cualquier teoría literaria), debe pasar por el tamiz de la historia interna de la literatura, conectada a la historia en general.

Ahora bien, si el ser *inestable* de *lo literario* —y de aquello que aparece históricamente como valioso dentro de ese campo— es significado por prácticas discursivas en las que necesariamente participan sujetos diversos (autores, lectores, editores, críticos, etc.), entonces, toda “definición” con pretensiones universales será objeto de disputa social y política por instituir ciertas pautas de legitimidad. A menudo, serán puestas en cuestión apelando a contraejemplos que esas definiciones excluirían de forma inválida. En cualquier caso, la condición histórica de la literatura y la pluralidad de sentidos que adquiere en la historia humana, preservaría de toda cristalización en un concepto cerrado, aunque desde luego nada nos prohíbe hacer uso de éstos en tanto construcciones abiertas.

Comprobar esta precariedad de nuestros conceptos es al mismo tiempo reconocer que *los discursos literarios* no pueden aislarse del campo general de la discursi-

sividad (tal como parecen señalar algunos estudios culturales ingleses). La inscripción de un texto como *literario* no se efectúa simplemente por una serie de atributos esenciales (si así fuera, una obra no podría *devenir literaria*), sino por su entrada en una red de relaciones de comunicación: aquellas que permiten *significar socialmente un discurso como literario*.²⁷ Que un discurso sea identificado así por un conjunto de actores deja intacta la problemática. La respuesta que aquí esboqué en otro nivel permite evitar la objeción etnocéntrica: no determina una sola manera de producir distancia con respecto al mundo histórico-social ni señala el grado de lejanía (o proximidad) con respecto a ese mundo. Si la comunicación literaria pone en crisis aquello que socialmente se considera públicamente comunicable —y aquí lo grotesco, lo sucio, lo bajo y lo feo suelen tener un espacio, aunque *retóricamente* elaborado—, de ahí no se deduce ningún procedimiento en particular ni mucho menos una posición ideológica en relación a una formación social concreta.

Dejaré en suspenso, pues, el intento de conceptualizar la “literatura” como *totalidad abierta o en devenir*. Lo precedente señala, al mismo tiempo, que producir una conceptualización válida de lo literario supone enfrentarse a serias dificultades, a irresoluciones concretas y específicas que, hasta donde conozco, siguen abiertas y pendientes.

VI

Asumiendo la esencial indefinición de lo que significa un “texto literario”, en cualquier caso, emerge en esta red de interacciones simbólicas, a las que llamamos *comunicación*. La pretensión monádica (a la que suscribiera Adorno en su *Teoría estética*) sólo podría sostenerse como *una estrategia de resistencia a la integración con respecto a un mercado artístico serializado* en el que las exigencias de comunicabilidad son, meramente, exigencias de transparencia para un consumo fácil que reafirma las formas de conciencia y el orden existentes. Pero incluso estas formas de resistencia textual *comunican* una distancia social e ideológica a la vez. Marca un posicionamiento que, lejos de quebrar una relación de sentido entre determinados interlocutores, señala más bien su asimetría radical. Esta soledad de la obra —resultado de un aislamiento no siempre deliberado— tendería a denunciar una condición histórica del ser humano: la de su creciente reificación. Cabría preguntarse si un aislamiento tal, finalmente, *no impotencia el deseo de la obra*, esto es, su voluntad de ser leída, de afectar, de comprometer. Siguiendo esta línea, podríamos arriesgar la siguiente paradoja: para criticar la alienación cultural de las masas, Adorno apuesta por un arte monádico; pero al resistirse a todo intento de comunicación, termina la obra misma convirtiéndose en una cosa, privada de sentido. La resistencia a la cosificación *mercantil* lleva a la cosificación en este caso *inútil* del arte. Es probable que se replique que *esta cosificación no mercantil* es su forma de resistencia —y tal su sentido—: la autonomía de la obra cuestionaría la sociedad de la que nace, pero la sociedad, al no poder comunicarse con la obra, sería *perturbada*. La distancia radical haría manifiesta la “incomunicación” colectiva. Puede que ésta

²⁷ Como procuré enfatizar, lo “social” en este contexto remite a un tejido heterogéneo de sujetos individuales y colectivos, que excede toda forma instituida de “sociedad”. No supone ninguna homogeneidad ideológica ni reenvía de forma exclusiva a una estructura de clases o a una unidad racionalmente estructurada.

sea la astucia de Adorno, réplica de la astucia de Kafka: “Para él, la única, débil, mínima posibilidad de impedir que el mundo tenga al final razón consiste en dársele”.²⁸ Pero, en última instancia, no podría haber “conmoción”, ni “disonancia”, ni “negatividad” si el arte (literario) no ingresara a trama comunicacional de lo social. Como sugerí, entiendo que algunas dificultades que surgen de esta postura podrían ser salvadas si lo comunicacional fuera resemantizado, en la dirección aquí reconstruida.

En cualquier caso, *nunca estamos suficientemente solos para escribir*, tal como decía Kafka. Hay que despejar el eterno malentendido de que la soledad del escritor es deseo de no tener un destinatario (por más difusos que sean sus contornos). Puede que el sujeto de la escritura no logre tomar distancia de sus predecesores e, incluso, que retornen cuanto más quiera conjurarlos. Pero en cualquier caso, ese sujeto necesariamente tiene al Otro como destinación, incluso como aquel que (imagino) me llama a esta escena para decir algo; un llamado al que respondo *necesariamente* mal, dada la magnitud del llamado y al que, sin embargo, debo responder con mi *responsabilidad*. Como contraparte, la labor del escritor es menos la preocupación de *hacer comunicable*, que de articular modalidades comunicativas específicas en vista a determinadas finalidades. Incluso el más radical hermetismo comunica una distancia con el lector, una región de ininteligibilidad deliberada, que lejos de *suspender o cancelar* la diseminación semántica, la incita.

La comunicación (y el malentendido que le es consustancial) no es entonces, en primera instancia, una decisión del escritor, sino una dimensión irreductible de la condición humana. Plantearla como algo opcional —que podría estar ausente en un específico juego de lenguaje literario— resulta engañoso. Lo comunicacional, sin embargo, dista de ser un intercambio armónico y transparente. La ambigüedad (y la pluralidad de lecturas) son condición misma de lo comunicacional y no fenómenos que la interrumpen. (La incomunicación total, en este sentido, es la muerte.)

Habría pues que insistir en que la comunicación literaria no es ni clara ni distinta y, cuando lo es, termina socavando su propio registro. Antes bien, recuerda lo que el racionalismo olvida: el espesor del ser humano, en su danza pasional, sus luchas agónicas, sus esperanzas y temores a menudo enfrentados a los de otros. Por eso la literatura es diálogo y pugna de sentido; la dificultad de asimilación es medida de su fuerza inventiva y subversiva. Eso no significa, desde luego, que la “incomprensibilidad” sea de por sí indicio de literariedad; a menudo, sin embargo, los textos literarios más valiosos exigen una auténtica batalla, un intento por construir una relación de inteligibilidad entre un discurso y un lector dispuesto a darle crédito. Una obra que juzgamos bella, imprescindible o incluso valiosa más allá de su belleza, suele implicar cierta dificultad para asimilarla, esto es, una condición enigmática, que poco o nada tiene de común con una actitud oscurantista. Ante la exigencia de una “obra”, se erige el desafío, la promesa de un sentido estructurante (de belleza, de verdad, de justicia).

Todo lector desarrollará alguna hipótesis de lectura, en la que pone en juego un grado específico de com-

En cualquier caso, nunca estamos suficientemente solos para escribir, tal como decía Kafka. Hay que despejar el eterno malentendido de que la soledad del escritor es deseo de no tener un destinatario (por más difusos que sean sus contornos)

prensión e incompreensión a la vez. Nunca se comprende *todo*, pero eso no quita que nos privemos de una interpretación. Dentro de la experiencia literaria hay entonces una dimensión a interrogar que es la comunicación (intersubjetiva), pero esa experiencia también tiene que habérselas con otras dimensiones, incluyendo la dimensión estética. Estética y comunicación se enlazan y se rebasan: nada nos exime, pues, de tener que elaborar *juicios estéticos*, sobre la base de razones y motivos que articulan una crítica literaria particular. No es éste, sin embargo, el lugar para intentar trazar esos lineamientos.

VII

¿Qué hay del silencio en la literatura? En último término, introducir lo comunicación *en* lo literario es preguntarse no sólo por el campo de la palabra sino también por el campo del silencio que excede los espaciamentos, las pausas versales y estróficas, las elipsis, las perífrasis, las capitulaciones. También el decir literario nace de un silencio, de un intervalo o, como ya insinué, de una distancia incluso consigo mismo. ¿Cómo se comunican los silencios? ¿Cómo se coexiste con los límites del lenguaje, incluso de ese lenguaje que la institución literaria radicaliza con voluntad de construir un lenguaje de los límites? ¿Qué lugar da a lo indecible cada poética? ¿Qué economía lingüística —más o menos reticente— produce cada formación literaria? Ante estos asuntos, más que determinar si una “obra” (concepto problemático pero no menos requerido desde el punto de vista interno a la exigencia creativa, como captó Blanchot en *El espacio literario*) transmite un “mensaje comprensible”, resulta clave saber por qué el autor queda *apresado* en ciertas modalidades comunicativas específicas, qué genera en la diversidad de lectores, con sus itinerarios diversos (independientemente a la voluntad de quien escribe) y aun, por qué se puede producir una comunidad de sentido más allá del desfasaje constitutivo entre creación y recepción. Son interrogantes sobre los que habrá que volver.

En todo caso, tomar la decisión teórica de cruzar unas categorías, de poner en relación dos términos, no es simplemente aplicar un sentido sedimentado sobre lo comunicacional y lo literario, en buena medida porque no son tan claros como quisiéramos y, en segundo lugar, porque aquellas instancias que atestiguan lo sedimentado —como es el caso del saber enciclopédico— no resuelven las disputas sociales por el sentido de ciertos términos y en particular, los debates (en las ciencias sociales y en la filosofía) acerca de la comunicación humana y la literatura.

No alcanza con sostener que el enunciador (en este caso el poeta o el escritor) no tiene privilegio. Hay que descentrarlo radicalmente: la comunicación no depen-

²⁸ T. ADORNO, *Crítica cultural y sociedad*, trad. de M. Sacristán, Sarpe, Madrid, 1984, p. 188.

de exclusivamente de su decir como instancia voluntaria, aunque el sentido común diga lo contrario. Hacer centro en la voluntad tal vez no sea más que una fantasía de control: el sujeto literario, como cualquier humano, dice más de lo que (cree que) dice (y Lacan nos lo recuerda). Porque siempre que nos comunicamos, sea de forma lingüística o no, se produce una relación de sentido que el sujeto no domina en absoluto: el discurso se autonomiza dando lugar a un juego de interpretaciones diversas que a veces ni siquiera el propio sujeto conoce. Hay resemantización permanente incluso *contra* el enunciador. El desfase entre enunciador y destinatario es fundante de todo proceso comunicacional, y eso vale especialmente para el texto literario como “texto abierto”.

Reclamar univocidad a la literatura es negar, de este modo, uno de sus rasgos distintivos. La multiplicidad de lecturas no es una amenaza, a pesar de los contrasentidos que habitualmente produce: activan interpretaciones con acentos múltiples y tal es su riqueza, contra *los sentidos sedimentados* por unos discursos dominantes. De ahí, también, la silenciosa crítica al “discurso del amo” que pretende gobernar de forma soberana el “sentido”, pretensión que se opone a la “diseminación” en nombre de una verdad extra-textual de la que sería portador único y excluyente.

No es precisamente éste el tiempo de concluir, sino más bien el tiempo de una interrogación sin término. Puede que esas preguntas nos permitan reactivar algunos límites de nuestros discursos —mostrando sus omisiones y clausuras— y a través de esa reactivación, podamos devolver la “literatura” a las prácticas contingentes que la instituyeron en los límites de lo (in)decible.



Hacia un nuevo (y viejo) concepto de naturaleza

JAVIER ALCORIZA

Javier Alcoriza es codirector de La Torre del Virrey. Este texto se corresponde con la conferencia impartida en el curso Desarrollo sostenible y cambio climático, dirigido por Enrique Romero y Alberto Navajas, celebrado en Jaca del 21 al 23 de julio de 2008.

El texto pretende contribuir al estudio de la historia de los conceptos que han servido para forjar nuestras ideas sobre la conservación del medio ambiente en las sociedades avanzadas. Son dos los Estudios Culturales que pueden tener un vínculo más estrecho con los problemas derivados del cambio climático: la ética de la literatura y la ecología de la cultura. Con los precedentes literarios de Stevenson y Thoreau, la reciente antología sobre de American Earth nos invita a replantear si el valor que asociamos a la naturaleza es coherente con la experiencia o el experimento democrático que aún llevamos a cabo.

The text tries to be a contribution to the study of the history of concepts that have served to forge our ideas on the conservation of the environment in advanced societies. There are two kinds of Cultural Studies that can have a direct link with the problems derived from climatic change: literary ethics and the ecology of culture. With the literary precedents of Stevenson and Thoreau, the recent anthology on American Earth invites us to restate if the value that associated with nature is coherent with the experience or the democratic experiment that still we carry out.

What chemistry!
WALT WHITMAN

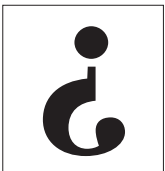
...that we have escaped out of the Bastille of civilization
ROBERT LOUIS STEVENSON

Let us try to keep the new world new
HENRY DAVID THOREAU

For all nature is doing her best each moment to make us well
HENRY DAVID THOREAU

Palabras clave:

- Obedecer
- Escuchar
- Independencia
- Leer
- Escritura medioambiental



Por qué hace falta, en tiempos en que hace falta un curso sobre *Desarrollo sostenible y cambio climático*, hablar del concepto de naturaleza? ¿Por qué hace falta un “nuevo” concepto de naturaleza? ¿Viene este concepto a reemplazar a otro concepto antiguo o anticuado de naturaleza? ¿Y cómo es posible que haya, incluso entre paréntesis, tal como se plantea en el título, un concepto “viejo”? Para empezar, es obvio que la naturaleza se anticipa en este sentido a la novedad de su concepto. La naturaleza se renueva continuamente, es decir, todas las mañanas o, por decirlo de manera menos poética, pero aún metafórica, cada día representa una renovación de la naturaleza. Sólo su concepto, por tanto, puede ser viejo o nuevo. Lo que designa el concepto es demasiado antiguo o demasiado joven para poder ser captado por él. El concepto o cultura de la naturaleza, a diferencia de la propia naturaleza, es susceptible de tener una historia, a la que contribuimos con nuestro trabajo en la teoría y la práctica. En el seno de la naturaleza, del mundo natural, resulta absurdo hasta cierto punto hablar de lo viejo y lo nuevo. Ésta es la primera distinción que honestamente hemos de establecer: no hay un ajuste exacto entre la naturaleza y el concepto que nos formamos sobre ella, ni siquiera a la hora de calibrar el alcance de nuestras acciones y obrar de manera responsable en el ámbito de sus procesos, de los que el mundo humano constituye sólo una parte, no un todo; y una parte, como le agrada recordar a la filosofía, prescindible. No es imprescindible que el ser humano forme parte del mundo natural. Al expresarlo así, convertimos la distinción en un hiato o abismo, y nos negamos a pronun-

ciarnos con la reserva de la piedad sobre la vida de los hombres en la tierra. Pensamos en el mundo como un ámbito no necesariamente humano. Desestimamos incluso que haya un medio ambiente; desestimamos las mediaciones. Como es obvio, esta no es la vía por la que me propongo hablar del concepto de naturaleza. Pero no hemos de negarnos a considerarla en el debate intelectual sobre lo que es un desarrollo sostenible o insostenible. Si es insostenible, de hecho, coincidirá con esa perspectiva fatal o inexorable. Este el extremo que el curso de nuestras preocupaciones, de hecho, se propone evitar.

Vuelvo a la observación inicial: la naturaleza es demasiado antigua y joven, al mismo tiempo, para que podamos adscribirle un concepto viejo o nuevo. Este pensamiento lo encontramos en el autor al que me referiré más adelante, el escritor norteamericano conocido como el padre fundador de la literatura ecológica: Henry David Thoreau. No sólo el contenido, como resultará patente, sino también el método de estas observaciones se deriva de la lectura de Thoreau. Diría que el desajuste entre la naturaleza y su concepto es el que habría intentado salvar con la calificación simultánea de “nuevo (y viejo)”, y con la primera palabra del título: “hacia”. Quisiera llamar aún más la atención sobre esas palabras. La aproximación que llevaré a cabo respecto a la naturaleza será por necesidad indefinida, aun cuando —o precisamente porque— somos seres naturales. Quisiera introducir otra metáfora, familiar para todos: el ser humano ha sido el experimento más completo que la naturaleza ha llevado a cabo (véase la estrofa 7 de ‘Yo canto el cuerpo eléctrico’, en *Hijos de Adán*, de Walt Whitman.) Ha sido, si se

me permite ahora usar una figura evangélica, el hijo pródigo de la naturaleza. Durante mucho tiempo ha despilfarrado la parte de la herencia que le correspondía y, en cierto momento de su vida, que es nuestra historia, ha decidido volver a casa; hemos realizado lo que el pensamiento judío conoce como *teshuva*, que traducimos como regreso o arrepentimiento. Un curso sobre desarrollo sostenible y cambio climático como el que aquí se celebra se sobrepone a la mala conciencia con que la gran familia humana, el hijo pródigo de la parábola natural, ha llegado a un punto que parece, sin querer jugar demasiado con las palabras, sin retorno posible. Las llamadas a la responsabilidad, a unos principios éticos y jurídicos que deberían ser elucidados y aplicados por las instituciones con el fin de no agravar, en el peor de los casos, o de enmendar, en el mejor, la situación de deterioro medioambiental a la que hemos llegado, esas llamadas, insisto en ello, tendrían una raíz bíblica. Tratan de mover nuestra conciencia antes que nuestra inteligencia. La precedencia está tan asumida que la perdemos de vista al buscar las “soluciones” que podríamos ofrecer en el presente. Vivimos, en efecto, para dar solución a los problemas. Nuestro mundo moderno, en su faceta más amable, tiene un mayor número de soluciones a su alcance que ninguna otra época de la historia. Es bueno que así sea, ya que la urgencia de las medidas que adoptemos, de los procedimientos aprendidos y aplicados, ha pasado a ser un dato inevitable en cualquier análisis solvente. Creo que aquella persona que no apelara a algún tipo de solución frente al problema global que nos amenaza podría ser tenida por irresponsable. Sin embargo, el reproche nos devuelve al punto de partida, al sustrato de la acción, a la índole de las decisiones que tomamos. Sería igualmente fatídico que nos limitáramos a seguir ciegamente las recomendaciones de los expertos en este tema para superar el momento crítico en que nos encontramos. Debería producirse un cambio en nuestra percepción de la realidad. Tenemos la experiencia de que, sin ese cambio, los esfuerzos serán útiles sólo a corto plazo: serán remedios cosméticos, no profilácticos. Ahora bien, ¿es posible inducir a los ciudadanos a un movimiento de arrepentimiento que les empuje a modificar sus hábitos de conducta con el fin de paliar los efectos del cambio climático y fomentar modelos de desarrollo sostenible? ¿Sería factible una *teshuva* colectiva, una vuelta a casa de los pródigos seres humanos, con la esperanza de que su “padre” (o la madre naturaleza) los acogiera en su casa de nuevo? De entrada nos encontramos con un problema, con otro problema: en la Biblia, como enseña la filosofía, no hay una palabra para designar a la naturaleza. En la narración bíblica la naturaleza no ocupa un lugar prominente. En un pasaje de las memorias de Isaac Bashevis Singer, el novelista

La gran familia humana parece haber llegado de manera insensible e irremediable a la bancarrota de sus expectativas materiales y morales

judío, durante un viaje de su infancia a un pueblecito polaco, comparaba el mundo que descubría desde las ventanillas del tren en primavera con un “Pentateuco abierto”. Pero no hay palabra bíblica para naturaleza; por tanto, ¿cómo vamos a inducir a una *teshuva* generalizada, para que nuestra exhortación no sea meramente testimonial? ¿Cómo transformar un problema medioambiental en un problema ético? ¿Cómo traducir la ecología a la lengua de una cultura que no contiene la preocupación esencial por el mundo natural? ¿Estarán los “hablantes” de esa lengua dispuestos, además, a hacer suyo un compromiso con el medioambiente que pueda equivaler a una “salvación” del planeta? Hemos llegado aquí a un dilema conceptual que descubre la tensión inherente a nuestra cultura. Sin embargo, Leo Strauss, el pensador que explicó esa tensión o contraposición, también enseñaba a sus alumnos que no había que desesperar de ella. Occidente nace con esa oposición de dos ciudades antiguas, Atenas y Jerusalén, de las que somos hijos adoptivos en nuestras ciudades modernas. Desestimar la tensión no nos va a hacer progresar más que negarla. En realidad, el progreso es una idea que han cultivado quienes han depositado su confianza en la capacidad autónoma de la razón, y tal vez de lo que ahora se trata, como decíamos, es de regresar, antes de continuar con nuestro indefinido progreso y hacerlo sostenible. Pero el regreso no está garantizado. Etimológicamente, nuestro concepto de naturaleza no lo comprende. La base de nuestra exploración, por tanto, no puede ser Jerusalén. Jerusalén invitaba a hacer y después a obedecer o escuchar (Éxodo 24:7). Nosotros no estamos dispuestos a hacer nada antes de haber oído a todas las partes; y es a eso, por cierto, a lo que hemos venido aquí. La parábola de la humanidad pródiga resulta sólo una fantasía consolatoria. La gran familia humana parece haber llegado de manera insensible e irremediable a la bancarrota de sus expectativas materiales y morales. Jack London tiene una denominación inolvidable para esta humanidad desesperanzada: la llama el pueblo del abismo. Abismo es una palabra que ya hemos empleado. Pero no nos conformamos con ese diagnóstico; tampoco London se conformaba con él. Queremos saber cómo salvar el abismo. ¿Será Atenas, por tanto, el origen y destino de la especulación en este terreno? Pero ¿no perderemos así la fuente de la vitalidad de la que se ha nutrido nuestra cultura secularmente? Mi intención, como he dicho, es volver la mirada hacia un nuevo y viejo concepto: en realidad, hacia una nueva y vieja tierra. (Curiosamente, ese es el nombre que había recibido el Estado de Israel, cuyo sexagésimo aniversario se conmemora este año.) Pero no hablo de Israel. América es la democracia más vieja de la tierra y, al mismo tiempo, sigue siendo o queriendo ser un nuevo mundo. Aunque fuera de manera retórica o provisional, el nuevo y viejo concepto de naturaleza sería americano.

Pero el recorrido o la “procesión” americana hacia la naturaleza podrían comenzar más cerca. No quisiera olvidarme del sentido aproximativo del título, ni de que toda exploración exige, a su vez, una preparación. La historia de la filosofía, al menos desde el famoso poema de Lucrecio hasta las reflexiones de los físicos contemporáneos, serviría a ese fin si no nos apartara del moti-

vo que nos lleva ahora a reflexionar especialmente sobre el vínculo entre la sociedad humana y la naturaleza. Por su parte, la noción del estado de naturaleza, como es sabido, habría ejercido una fuerza de atracción especial sobre el pensamiento político de los filósofos modernos, tanto en Jean Jacques Rousseau como en Edmund Burke. No obstante, propondría el nombre de un literato, Robert Louis Stevenson, como guía inicial de esta excursión textual. La fama de Stevenson se ha debido, sobre todo, a sus novelas de aventuras. Sólo al concebir la vida como la aventura en que se ve inmerso o atrapado, el personaje stevensoniano se pone a prueba. Ponerse a prueba es una manera indirecta de aceptar el desafío de cada época. La preparación podría suponer un cambio en nuestra óptica y hacernos adoptar, en lugar de la lengua de la fatalidad, la lengua de la posibilidad. El cambio, sin embargo, no es sólo mental o interno: ha de ser material y externo, y es importante que ello no nos vuelva menos joviales. Las novelas de Stevenson retienen una alegría que buscaremos en vano en las novelas de Conrad. Creo que Stevenson es una voz muy recomendable a estas alturas, aunque hablar de ficciones podría sonar elusivo. Llamaré la atención, por tanto, sobre uno de sus primeros libros, su crónica de viaje en las Cévennes a lomos de la burra, "Modestine". Con esa compañía, la aventura parece de reducidas proporciones. El héroe es el propio autor, y su relato es una descripción fehaciente de las tierras y gentes que ha conocido en sus andanzas por esa región de Francia. La distancia con la que Stevenson juzga, no obstante, las circunstancias de su "aventura" es un indicio de la virtud de esta escritura. Leemos: "Mi ingenioso espíritu no es capaz de discernir un motivo por el que alguna persona pudiera sentir el deseo de visitar Luc o Cheylard. Yo, por mi parte, no viajo para ir a un sitio determinado, sino para ir. Viajo por el gusto de viajar. Lo importante es moverse; sentir más de cerca las necesidades y los inconvenientes de nuestra vida; bajar de este lecho de plumas de la civilización y encontrarse bajo los pies el granito del globo, cubierto de afilado pedernal. Por desgracia, cuando prosperamos en la vida y nos preocupamos cada vez más por nuestros asuntos, hasta unas vacaciones exigen un trabajo. Sujetar un fardo sobre una albarda contra un vendaval que viene del norte helado no es una tarea muy elevada, pero sirve para ocupar y sosegar la mente. Y cuando el presente es tan exigente, ¿quién podrá preocuparse por el futuro?". La virtud de esta escritura, como vemos, está dictada por la necesidad. Toda la belleza observada por el escritor es tributaria de esa necesidad, descubierta durante el viaje. Con esa perspectiva, lo principal sería el movimiento, no el destino. Ir, es el verbo, no llegar, lo que condice con el genio del inventor de fábulas. La naturaleza pasa así a primer término. Ya no es sólo el fondo, sino la figura del paisaje retratado. Hay pasajes de este librito de clara ascendencia rousseauiana, en que Stevenson recuerda al paseante solitario. Un sano instinto, contra resquemor alguno, invita al autor a pernoctar al aire libre. Dice: "Bajo techo, la noche es un periodo de mortal monotonía, pero en el mundo abierto pasa ligeramente, con sus estrellas, sus rocíos y sus perfumes, y las horas vienen marcadas por cambios en el rostro de la naturaleza. Lo que a la gente que está ahogada entre paredes y corti-

*Lo importante es moverse; sentir más
de cerca las necesidades
y los inconvenientes de nuestra vida;
bajar de este lecho de plumas
de la civilización*

nas le parece una especie de muerte temporal, no es más que un sueño ligero y vivo para el hombre que duerme al aire libre... Tenemos un momento para levantar la vista a las estrellas, y a algunas mentes les produce un placer especial reflexionar que compartimos el impulso con todas las criaturas al aire libre de nuestros alrededores, que hemos escapado de la Bastilla de la civilización y que nos hemos convertido, por el momento, en simples animales amables y en ovejas del rebaño de la naturaleza". No quiero dejar de citar este último pasaje: "Pocas veces he disfrutado de una posesión de mí mismo más serena ni me he sentido más independiente de las ayudas materiales. El mundo exterior, del que huimos refugiándonos en nuestras cosas, parecía al fin y al cabo un lugar amable y habitable, y parecía que la cama del hombre está puesta y le espera noche tras noche en los campos, donde Dios tiene casa abierta a todos". Nuestro concepto de la naturaleza debería estar en consonancia con lo que la naturaleza puede hacer por nosotros, o con lo que podemos hacer por nosotros mismos en un ambiente natural. El día, sin embargo, seguirá a la noche, a la comunión del ser humano con la naturaleza, que es absolutamente hospitalaria, y también los hombres serán hospitalarios, como conoce nuestro viajero por las Cévennes, aunque no todos lo reciban en todas partes con el mismo humor. Sabemos que esa hora de vigilia en medio de la noche, en la más profunda madrugada, en que el gallo canta como un "sereno jovial", es la antítesis de las diferencias que encontraremos durante el día entre los hombres. La diferencia fundamental entre los hombres tendría que ver, desde luego, con su profesión de fe. Decíamos que, para el autor, importaba más ir que llegar, pero la escritura de Stevenson tiene, por así decirlo, otro centro de gravedad diverso a la del descubrimiento de lo que somos por naturaleza. De hecho, el novelista es capaz de reconocer que una creencia arraiga con fuerza mayor en un hombre que ha vivido en contacto con la naturaleza. No es antinatural, por tanto, que el ser humano se mantenga fiel a su fe; ni tampoco resultará fácil evitar que se produzcan conflictos entre comunidades forjadas en torno a su propia fe compartida. El último capítulo de *Viajes con una burra* abunda en episodios revividos de la hostilidad entre católicos y protestantes en el país de los *camisards*. Los *camisards* fueron perseguidos, explica Stevenson, poco después de la revocación del Edicto de Nantes, a finales del siglo XVII. Casi dos siglos después, la divergencia se mantendría, aunque la violencia hubiera desaparecido. Entre aquellos años y el presente de Stevenson habría ocurrido la Revolución francesa, la toma de la Bastilla. La naturaleza nos liberaba de la Bastilla de la civilización. La Reforma protestante había sido, siglos atrás, el primer episodio de disentimiento que alcanzaría hasta la Revolución francesa. Los *cami-*

sards habrían sido los precursores de los revolucionarios. El puritano Stevenson acabaría por admitir que su trato con los protestantes franceses era muy distinto al que había tenido con los católicos. Su espíritu tolerante, el de la moral laica, se pronunciaría generosamente sobre ambas iglesias, pero los creyentes, según señalaba, no reaccionan del mismo modo al fenómeno de la conversión. Quedarían, después de esta rápida relectura, algunas preguntas en el aire: ¿no es una especie de conversión lo que tiene lugar cuando el ser humano se hace consciente de sus necesidades? ¿Requieren los problemas ecológicos una respuesta que sea, antes que nada, una especie de protesta? ¿Puede entenderse la protesta en línea con anteriores expresiones de disidencia respecto a dogmas o creencias autorizadas o mayoritariamente compartidas?

Ningún acto de disidencia ha tenido mayores consecuencias en la historia de la cultura occidental que la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América. Si nos atenemos a ese término para pasar del Viejo al Nuevo Mundo, el tránsito será más personal de lo que podría parecer, ya que Thoreau fue uno de los escritores más admirados por Stevenson. La personalidad o perspectiva —“elevada y adusta”, anota sobre Thoreau— tiene que ver, desde luego, al referirnos a estos autores, con el carácter literario. Carácter es una palabra de máxima importancia. Según la definición con la que empezaba Voltaire esa entrada de su *Diccionario filosófico*, era la huella que deja la naturaleza en el ser humano; que haya un carácter literario significa, por tanto, que la huella, aun siendo indeleble, no tendrá un valor arbitrario. El carácter no es el hado. El carácter resultaría poder en manos de un escritor: el poder que ejerce en virtud de la educación que ha recibido con cuidado o que ha buscado con independencia. En los casos de Stevenson y Thoreau, recibir y buscar educación han sido movimientos complementarios. La educación, como es manifiesto, era la que reportaban los libros y, como diría Emerson, maestro y amigo de Thoreau, en su conferencia sobre ‘El escolar americano’, la teoría de los libros es noble. Sin embargo, la influencia de la literatura, para los escritores americanos, era subsidiaria respecto a la influencia de la naturaleza, que era la primera en importancia. La naturaleza sería el presente continuo, mientras que los libros eran el pasado y la confianza en sí mismo, enunciada por Emerson como un deber para el escolar, después de referirse a la influencia de la acción, sería una disposición para el futuro. Pero nos hemos adelantado a nuestro objetivo, que es apuntar el modo en que se hace presente la naturaleza en la obra de Thoreau.

La apertura a la naturaleza podría ser la premisa con que los americanos del siglo XVIII habían declarado su independencia. Recordemos el comienzo: “Cuando, en el curso del devenir humano, un pueblo se ve obligado a disolver los lazos políticos que lo han ligado a otro, asumiendo entre las potencias de la tierra el puesto separado e igual a que las leyes de la naturaleza y el Dios de la naturaleza le dan derecho, un honesto respeto a la opinión de la humanidad le exige que declare las causas que le impelen a la separación”. El nacimiento de la democracia, como vemos, ya que se habla de lazos políticos, derecho y opinión, no es ajeno a las “leyes de la naturaleza y el Dios de la naturaleza”. No

hay duda de que la soberanía última reside en el “Dios de la naturaleza” que domina por igual a todas sus criaturas, incluidos los seres humanos. Pero no olvidemos que la Declaración fue escrita para separar a una comunidad de otra, o para unir a los miembros de esa comunidad, en última instancia, con un vínculo más fiable y legítimo que el que había existido hasta entonces. Setenta años después de esa fecha, Thoreau escribiría: “Cuando por vez primera fijé mi residencia en los bosques, es decir, empecé a pasar allí tanto mis noches como mis días, lo que hice, por accidente, en el Día de la Independencia, el 4 de julio de 1845, mi casa no estaba acabada para el invierno, sino que era sólo una defensa contra la lluvia, sin revoque ni chimenea, con bastos tablones manchados por paredes, con amplias grietas que no evitaban el frío de la noche”. Tal vez no sea demasiado osado suponer que Thoreau se refería tanto a su cabaña en Walden como a su país, aún por entonces mitad libre y mitad esclavo, cuando mencionaba que su casa “no estaba acabada para el invierno”. La democracia, entendida de manera plena y trascendente, era un recordatorio impío, ya que se justificaba sobre la convicción de que, como dijo Jefferson, los muertos no tienen derechos. ¿Por qué conmemorar el Día de la Independencia, aunque sólo fuera “por accidente”, cuando se trataba de llevar a cabo un experimento de vida en los bosques? El único sentido que tenía evocar tanto el Día como la Declaración de Independencia sería prospectivo, es decir, el de renovar los votos del trabajo por hacer, el de disponerse a completar una tarea que sería, al mismo tiempo, terminable e interminable. Thoreau declaraba su independencia en Walden de un pueblo que había declarado su independencia, y lo hacía, casualmente, el mismo día en que ese pueblo lo había llevado a cabo hacía 69 años. La laguna de Walden, podríamos pensar, era una sinécdoque de América, y el ciudadano nacido en democracia, además de gozar de sus “derechos inalienables”, estaría obligado a perfeccionarla en la medida de sus posibilidades. El ciudadano inerte, viene a decirnos entre líneas esa declaración de independencia por accidente, sería una semilla de tiranía, porque los compromisos de la sociedad democrática, si es cierto que los muertos no tienen derechos, deben ser renovados sobre la convicción de que las generaciones venideras sí los tendrán.

Que Thoreau es uno de los fundadores o herederos de la filosofía en América ha sido una distinción argumentada por quien mejor ha estudiado su obra principal, el profesor Stanley Cavell, en *The Senses of Walden* (Los sentidos de Walden). Como vemos, hay una pluralidad de lecturas de *Walden*: política, filosófica, literaria y, por supuesto, ecológica. Walden era el nombre de la laguna a orillas de la cual construyó Thoreau la caba-

*Ningún acto de disidencia ha tenido
mayores consecuencias en la historia
de la cultura occidental
que la Declaración de Independencia
de los Estados Unidos de América*

Un nombre reciente de este método de trabajo es el de “ecología de la cultura”, uno de los Estudios Culturales sobre los que contamos con una reveladora monografía

ña en la que vivió y en la que escribiría buena parte de su obra homónima. *Walden*, la laguna, era una condición de *Walden*, el libro, lo que nos llevaría a destacar la precedencia de la naturaleza en esa indagación de su concepto en la escritura americana o constitucional. Las leyes o el Dios de la naturaleza adquirirían nombre propio en *Walden*, pasaban de ser un ideal a una experiencia que podría ampliar los márgenes de la vida, o transformar su pobreza en promesa. No está lejos de la intención de Thoreau hacernos conscientes del momento —o de que hay realmente un momento— en que esto puede ser así para cada uno de nosotros, que hemos pasado a ser, con el tiempo, visitantes curiosos de la laguna o meros lectores de *Walden*. La precedencia de la naturaleza sería coherente con las exigencias de la escritura. (Que hay dos acepciones de *Walden*, y que se ha establecido una fecunda correlación entre el lugar y el libro es una idea elaborada por el novelista Doctorow, el cual ha recuperado, a su vez, la consigna emersoniana de contar o informar sobre el universo como el privilegio y obligación de todo auténtico escritor.) El mundo de la naturaleza y el arte de escribir se dan cita continuamente en las páginas de Thoreau. Ello ocurre de manera característica, desde luego, en *Walden*, pero, en general, a lo largo del extenso diario de Thoreau, al que podemos recurrir para especificar el punto de vista con el que nos aproximamos a una lectura “deliberada y reservada” de su obra.

Un nombre reciente de este método de trabajo es el de “ecología de la cultura”, uno de los Estudios Culturales sobre los que contamos con una reveladora monografía. Se trataría de un concepto que desarrolla una indagación sobre la ética de la literatura de la que hallamos un ejemplo notable en Thoreau. La ética de la literatura nacería de la circularidad establecida entre el arte de vivir y el arte de escribir. El 19 de agosto de 1851, Thoreau anotaba: “¡En vano nos sentamos a escribir si no nos hemos levantado a vivir! Creo que cuando mis piernas empiezan a moverse mis pensamientos empiezan a fluir, como si le hubiera franqueado el paso a la corriente en su extremo y nuevas fuentes manaran en él al principio. Mil arroyos que tienen su nacimiento en las fuentes del pensamiento brotan y fertilizan mi cerebro. Tendríamos que incrementar el caudal inferior, como los propietarios de los prados del río Concord dicen de la presa de Billerica. La circulación sólo es perfecta mientras estamos en acción. La escritura que consiste en sentarse por hábito es mecánicamente inexpresiva y tan opaca a la lectura como un leño”. Diez años antes, en otra entrada de su *Diario*, había escrito: “Un libro realmente bueno apenas atrae favor sobre sí. Es tan verdadero que me enseña algo mejor que a leerlo. Pronto habré de dejarlo a un lado y empezar a vivir según sus indicaciones. No concibo cómo se las arregló su autor para terminar de escribir-

lo; esa capacidad debe ser el último rasgo del genio. Cuando leo un libro indiferente, me parece lo mejor que puedo hacer, pero el volumen que me inspira apenas me deja tiempo para terminar sus últimas páginas. Se desliza entre mis dedos mientras leo. No crea una atmósfera en la que podamos leerlo, sino una atmósfera en la que sus enseñanzas puedan llevarse a la práctica. Me da tanta riqueza que lo dejo con el menor de los pesares. Lo que he empezado leyendo debo terminarlo obrando”. Fijémonos en las imágenes de Thoreau: “nos sentamos”, “nos hemos levantado”, “se desliza”, “obrando”. Son verbos que inducen a un movimiento constante, más allá de los caracteres estáticos que recorreremos con la vista sobre la página. Recordemos que Mortimer Adler, el editor de la *Britannica*, decía que el ojo, al leer, es ciego. Como los de su maestro y amigo Emerson, los libros de Thoreau tienen una cualidad que resulta al mismo tiempo atractiva y repelente. Quieren, por así decirlo, ser emulados, antes que estudiados. El verdadero poema no es el que lee el público, decía Thoreau, sino aquello en lo que el poeta se haya convertido mediante su obra. Esta sucesión de hitos de vida y escritura tendría un efecto desalentador si no estuviera mediado por un mundo, un ámbito, un ambiente en que compartimos las enseñanzas y los desafíos. La naturaleza pone a nuestro alcance los medios para traducir al lenguaje de nuestra vida cada una de las provocaciones de Thoreau. La noción original del trascendentalismo como filosofía había sido que “la naturaleza es el símbolo del espíritu”. Con esa perspectiva, *Walden* habría sido la mejor lectura de *Naturaleza*, de Emerson, y somos conscientes de que *Walden* se ha convertido en el texto fundador de la ecología, que ya es una ciencia de nuestro tiempo. No quisiera abandonar *Escribir*, la antología a que pertenecen los pasajes anteriores, sin referirme a la riqueza que Thoreau había descubierto en el concepto de naturaleza. La riqueza del concepto provendría de la sinceridad con que el escritor lo usaba. Cultivar su campo de judías, como sabe el lector de *Walden*, era una metáfora eficaz sobre la escritura. Pero los trascendentalistas sabían que la domesticación, que señalaba los límites en que la propia obra humana era susceptible de crecer y conservarse, no agotaba las acepciones de lo natural, que en el sentido ordinario equivalía a lo salvaje: “Ese pájaro no será un ave de corral, ni pondrá huevos para vosotros, y siempre ocultará su nido.” Anticipándose a los hallazgos de nuestra cultura ecológica, Thoreau había escrito que “lo que llamamos salvajismo es una civilización distinta a la nuestra”. ¿Cuál habría de ser, por tanto, “nuestra” civilización? En otro pasaje, Thoreau había dicho que en la literatura “sólo nos atrae lo salvaje”. Los ejemplos que citaba a continuación eran Homero y Shakespeare. Clásicos sería una denominación tan inapropiada para ellos como “salvajes” para los indios americanos. El mensaje ecológico había de ser comprendido, pues, por una ecología de la cultura, así como no bastaría con hablar de la literatura como un arte, sino que había que insistir en el interminable trabajo de las artes. Esta rectificación resulta conveniente para situar a Thoreau como fundamento de nuestra consideración final de la “escritura medioambiental”, que es la manera con que se presenta el proyecto de ahondar en la necesidad de rescatar la tierra de los abusos del hombre.

La escritura medioambiental respondería a la necesidad de continuar con una escritura de la naturaleza a la altura de nuestra época. La expresión de la altura de la época no resulta del todo afortunada, como demuestra el hecho de que los autores preocupados por el problema del calentamiento global y el cambio climático nos interpelen en términos de lucha. La fuerza del progreso habría disimulado la fuerza de la inercia con la que hemos disfrutado de sus ventajas. Disidencia y lucha han sido palabras que ya nos han salido al paso. No habría, en efecto, con la perspectiva de este nuevo y viejo concepto de naturaleza, ningún indicio de que las conquistas del mundo civilizado hagan innecesaria la revisión del concepto de civilización. Thoreau podría seguir siendo nuestro guía en esa reflexión, aun cuando su “problema” haya sido compartido por una serie de escritores que contribuyen a dar sentido a la empresa de inculcar en el mundo de los lectores la conciencia de que la educación, en su dimensión medioambiental, es un objetivo inalcanzado, pero alcanzable. Una parte representativa de esa serie ha quedado contenida en la antología de textos editada por Bill McKibben con el título de *American Earth* (Tierra americana). En su conjunto, el volumen debe entenderse como un prólogo a la acción que ha de ser asumida como prioritaria por los ciudadanos actuales. Como se menciona en el volumen respecto al día dedicado a la plantación de árboles, esta edición no es un acontecimiento retrospectivo, sino orientado a la posteridad. La inspiración de las piezas de *Tierra americana* es múltiple. Enunciaremos algunos de sus motivos principales. El sustrato elemental, como es obvio, sería la relación del ser humano con el mundo natural. El desplazamiento de la frontera hacia el oeste habría hecho de la historia de los Estados Unidos un progreso de orden espacial antes que temporal, y la colonización de nuevas tierras habría situado en el centro de esa experiencia la redefinición del modelo de convivencia y la relación de la sociedad con su entorno. De ese modo, las nociones de campo y ciudad han adquirido una connotación especial en los escritores medioambientales. Todas nuestras así llamadas mejoras, escribía ya Thoreau en todo desaprobatorio, tienden a convertir el campo en la ciudad. La presunción, denunciarían los herederos de Thoreau, sería creer que conocemos el campo suficientemente tal como es. Bastaría repasar los textos de John Muir o John Burroughs para darnos cuenta de lo poco que hemos cultivado el “arte de ver las cosas”. Uno de los textos seleccionados por McKibben es la descripción hecha por Muir de una tormenta contemplada desde lo alto de un árbol en medio de un bosque. Muir toma las precauciones precisas para asistir a ese fenómeno, y el resultado es un caudal de experiencia que va más allá, desde luego, de cualquier propósito inmediatamente ecológico o medioambiental. Por su parte, Burroughs propone su “arte de ver las cosas” como el mejor antidoto contra los dos peligros que nos acechan a lo largo de los años, la petrificación y la putrefacción de nuestros hábitos, y se pregunta si, por encima de la contemplación complaciente del mundo natural, no hay una “visión espontánea e impremeditada”, capaz de corresponderse con el “arte de la naturaleza”, que sigue la “dirección del ocultamiento”. En Burroughs el arte de ver se aproxima retóricamente al

Todas nuestras así llamadas mejoras, escribía ya Thoreau en tono desaprobatorio, tienden a convertir el campo en la ciudad. La presunción, denunciarían los herederos de Thoreau, sería creer que conocemos el campo suficientemente tal como es

arte de leer cuando habla del libro de la naturaleza: “El libro de la naturaleza es una página rescrita o impresa con caracteres de diferentes tamaños y en muchas lenguas diferentes, interlineados y cruzados, y con un gran variedad de notas marginales y referencias”. Cohonestando su saber científico con el relato bíblico, anota: “No me sorprende que el Creador considerara que el polvo de la tierra era la materia idónea para hacer a Adán”. En el fragmento titulado ‘La molienda de los Dioses’, cita a Whitman para glosar el valor de la inmanencia del universo, tras considerar la escasa fracción de la que el hombre es consciente. Los versos rezan: “Nunca ha habido más energía original que ahora, ni más juventud o ancianidad que ahora, y jamás habrá más perfección que ahora, ni más cielo ni más infierno de los que hay ahora”. En otro pasaje, el autor nos recuerda que el lugar propicio para descubrir la naturaleza es el propio hogar y, a renglón seguido, advierte que la familiaridad no debería conducir al embotamiento de la curiosidad o el interés. Las anotaciones más persuasivas sobre la tierra americana nos devuelven así a la convicción de que la naturaleza representa, en cualquier parte, ese mundo inalcanzado, pero alcanzable, que ya hemos mencionado. Los libros están por escribir y, como glosaba Thoreau, la naturaleza está por describir. Otro de los poetas de esta antología, Robinson Jeffers, expresaba esta idea cuando exhorta a los hombres a descentrar su mente o a “des-humanizar un poco nuestras visiones”.

Hoy no concebimos una solución a los desafíos de nuestro tiempo, como la inmigración, los problemas medioambientales y la crisis económica (anecdótica frente a la permanente pobreza en que sobrevive la mayoría de la humanidad), fuera del marco de la democracia. Pero esos desafíos entrañan a su vez el desafío superior de entender lo que significa pensar en términos democráticos. Aunque la pintura atraiga nuestra atención, por así decirlo, el marco no está dado. Los filósofos clásicos, al dedicarse a las cuestiones políticas, orientaban su investigación según la búsqueda del mejor régimen. Aquella investigación o búsqueda, como es sabido, tenía que ver con su concepto de la naturaleza humana. El origen supuesto en la fundación de la democracia moderna no pone un punto final a la búsqueda del mejor régimen, pero establece como irrenunciable una declaración de derechos que consolida la idea de una naturaleza humana común. Una lección de la democracia moderna ha sido que esos derechos no deberían concebirse sólo en abstracto, sino que tienen que ser traducidos a la lengua de las leyes que constituyen nuestros Estados, aun cuando no nos hayamos aproximado a una situación en que la relación entre los estados sea afín a las reglas democráticas con que aspiramos a gobernarlos. Un gran peligro de nuestra democracia sería dar por supuesto lo que, una y otra

vez, debería ser traducido a reglas de acción para la conducta de la vida. A mi juicio, la conquista de las “imágenes” adecuadas para despertar la conciencia de que la tierra nos ha sido concedida, como subrayaba George Marsh, en usufructo, y no para el consumo, y menos aún para el despilfarro, sería un paso dado en esa dirección. Haber hablado aquí del concepto americano de naturaleza sería evocar que la democracia es, de suyo, un régimen político exportable siempre y cuando exista una idea común sobre la naturaleza de los seres humanos que consienten en ser gobernados. América puede ser leída, en el mejor caso, como un símbolo del descubrimiento de la naturaleza que debe preceder y suceder a la implementación de una política medioambiental eficaz. ¿Cómo insistir en que la naturaleza, en general, y la naturaleza humana común deben conciliarse en nuestra educación como ciudadanos? La explicación antigua de por qué el Dios bíblico creó a un solo hombre y a una sola mujer redundante en la preferencia por la igualdad y comunidad posible entre sus descendientes. Nuestro mundo está lejos de parecerse a un jardín del Edén, pero, como recordaba William James, cada mañana, al despertar, podemos advertir que se renueva el milagro de la creación. El credo democrático, como el pedagógico, no estará completo a menos que postulemos que las oportunidades de aprender y actuar en consecuencia no están agotadas. Tal vez la imagen de la naturaleza como la mañana de la creación siga siendo muy ilustrativa. Tal vez el nuevo concepto de naturaleza al que hemos hecho referencia sea también mucho más antiguo que ningún viejo concepto en el que podamos pensar.

BIBLIOGRAFÍA

- W. WHITMAN, *Hojas de hierba*, trad. de F. Alexander, Mayol Pujol, Barcelona, 1980.
- I. B. SINGER, *Un día de placer. Relatos de la vida de un muchacho en Varsovia*, trad. de A. Bosch, Bruguera, Barcelona, 1979.
- L. STRAUSS, *¿Progreso o retorno?*, trad. de F. De la Torre, Paidós, Barcelona, 2004.
- Biblia del Peregrino*, trad. de L. A. Schöckel, Ega/Mensajero, Bilbao, 1995.
- J. LONDON, *El pueblo del abismo*, trad. de J. L. Moreno-Ruiz, Valdemar, Madrid, 2003.
- R. L. STEVENSON, *Viajes con una burra*, trad. de A. Pareja, Maeva, Madrid, 1998.
- , ‘Henry David Thoreau: su carácter y opiniones’, trad. de A. Lastra, *Res publica. Revista de la historia y del presente de los conceptos políticos*, 2, Murcia, 1998, pp. 235-254.
- R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.
- T. JEFFERSON, *Autobiografía y otros escritos*, trad. de A. Escotado y M. Sáenz de Heredia, Tecnos, Madrid, 1987.
- H. D. THOREAU, *Walden*, ed. y trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Cátedra, Madrid, 2005.
- , *Escribir (Una antología)*, trad. de J. Alcoriza, A. Casado da Rocha y A. Lastra, Pre-Textos, Valencia, 2007.
- S. CAVELL, *The Senses of Walden, An Expanded Edition*, North Point Press, San Francisco, 1981.

E. L. DOCTOROW, *Poetas y presidentes*, trad. de J. Arbonès i Montull, Muchnick Editores, Barcelona, 1996.

A. LASTRA, *Ecología de la cultura*, Katz Editores, Buenos Aires, 2008.

American Earth: Environmental Writing Since Thoreau, edited by Bill McKibben, foreword by Al Gore, The Library of America, Nueva York, 2008.



Tras la muerte del arte como ideología: un diálogo entre Adorno y Danto

ÁNGEL CARRASCO CAMPOS

Ángel Carrasco Campos es Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y en Humanidades por la Universidad de Alcalá de Henares.

Necesariamente mi discurso ha de comenzar por el principio: el título. Quizá parezca confuso y pueda inducir a que en nuestra lectura tengamos falsas y grandes esperanzas de encontrar-nos temas que no son tratados. Puede que no sea así: puede que el lector haya comprendido que con la expresión *tras la muerte del arte* se pretende hacer referencia no a un *tras* de carácter histórico y temporal, como sugiere el *after* del *After the end of art* de Danto,¹ sino más bien a un *tras* de carácter local. No nos referimos, por tanto, a un *después*, o a un *after*, sino a un *detrás*, o a un *behind*, siguiendo con nuestro juego de paralelismos con el inglés, y atreviéndonos de paso a ofrecer una alternativa al antes mencionado autor. Con esto se intenta llamar la atención a que la muerte del arte como concepto y herramienta filosófica —recordemos que la filosofía, nos guste o no, tiene la limitación de sólo saber trabajar con concepto— eclipsa y encubre una determinada, aunque puede que inadvertida e inconsciente, manera de pensar el arte. De este modo, sirviéndonos del arte como fenómeno social, podremos hacer una crítica más amplia; esa es al menos nuestra motivación e intención final.

Ahora volvamos a nuestras consideraciones primeras, de tinte más filológico. Con ese *tras* tanto comentario ha requerido, y que todavía requeriría, que resalta un encubrimiento o un eclipse, no pretendemos dar a entender que hay un *delante*. Al afirmar *tras* de la muerte del arte en nuestro título, llamamos la atención sobre la necesidad de una nueva forma de leer, de comprender y de mirar el concepto tan utilizado de muerte del arte. Queremos advertir de este modo que para

comprender en su totalidad ese concepto de génesis más o menos reciente, ese tópico social e intelectual que, en definitiva es la supuesta muerte del arte, debemos distorsionar nuestra mirada, como si de ver aquellos dibujos que aparecen camuflados en los libros del ojo mágico se tratase. No decimos exactamente que la muerte del arte esté delante de todo aquello sobre lo que queremos llamar la atención con este ensayo, sino que más bien intentamos señalar que la muerte del arte como recurso erudito implica más cosas de las que se nos dicen; que también importa aquello que de ella no se nos dice, o se nos dice sin que nadie haya pedido que se dijese. Nuestra tarea será la de hacer *como si* fuésemos filósofos de la sospecha, pero comprendiendo que esos filósofos y pensadores son precisamente los que han ofrecido la mirada más ingenua, desnuda y atenta al mundo, siendo propiamente los *sospechosos* —sospechantes, desconfiados, descontentos y resentidos con el mundo— tanto los racionalistas modernos, con sus grandes cosmovisiones metafísicas, como nosotros, quienes les dimos ese nombre. Y sin más preámbulo ni rodeo, comencemos ya con nuestra exposición.

En primer lugar, como es lógico, se nos presenta necesario analizar la noción misma de muerte del arte, sobre la que venimos dando vueltas. Tradicionalmente se atribuye a Hegel la sentencia de que el arte ha muerto, de que ha llegado a su fin. Sin embargo, en ningún momento el alemán llegó a emplear literalmente esa expresión; al menos nada de eso consta en sus escritos.² Lo que Hegel en algún momento afirmó fue el “carácter pretérito del arte”, o que “el arte es cosa del pasado”. Con ello se pretendía afirmar “que el arte

1 A. C. DANTO, *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, Princeton University Press, Princeton, 1997 (*Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. E. Neerman, Paidós, Barcelona, 1999; en adelante, DF).

2 Al respecto debemos recordar, tal y como nos dice Danto, que “la *Estética* de Hegel nació como una serie de conferencias dictadas en la universidad de Berlín”, surgiendo el libro “a partir de las notas del propio Hegel, aumentadas por las notas de los estudiantes que asistieron a las conferencias”; véase ‘El arte de pensar el Arte’, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. De la muerte del arte y otras artes*, 41, Madrid, 2000.

había perdido la capacidad de producir la cohesión política que tuvo en sociedades más integradas como la griega”,³ lo que parecía la inevitable desvinculación entre arte y verdad: el arte había perdido su función social, su esencia artística.

El estudio de Danto comenzará por aceptar la muerte del arte, por tomarla como un auténtico acontecimiento ya acaecido. Desde su punto de vista, parece inevitable aceptar este hecho desde el mismo momento en el que objetos como un urinario o una caja de estropajos *Brillo* dejan de ser considerados objetos del día a día, transfigurándose en auténticas obras de arte. Para Danto, el arte ha muerto cuando se puede llevar a cabo ese “sutil milagro de transformar en obras de arte los objetos banales del *Lebenswelt* cotidiano”.⁴ Nada está a salvo de poder ser considerado obra de arte; no podemos establecer ningún tipo de diferencia de carácter material o sensible (de carácter estético, remontándonos al origen etimológico de estética en relación con la *aistheis*, con el conocimiento sensual) entre la obra de arte y el objeto corriente: “El fin del arte está relacionado con el hecho de que ya nada puede ser descartado como arte, que una obra de arte puede ser hecha con cualquier cosa y tener cualquier aspecto”.⁵

En este marco de indiscernibilidad material entre arte y no-arte es donde resulta apropiado encuadrar el arte de la sociedad de masas por excelencia: el *pop art* o arte pop. Es esta nueva forma de arte la que perfectamente encaja con el problema de la muerte del arte tal y como queda definido por Danto, pues el arte pop, como abreviatura de *arte popular*, construye sus obras a partir de objetos y fenómenos cotidianos y corrientes: populares. Comparado con el arte tradicional, el *pop art* viene a representar su antítesis al dar prioridad a la producción técnica frente a la destreza manual.

El arte pop es el fiel reflejo de la sociedad contemporánea, del *american way of life* imperante como consecuencia de la hegemonía de los Estados Unidos en todos los niveles de nuestra vida. La universalización del consumo se presenta como principal corolario de la americanización de las sociedades industrializadas. La cultura *pop* es un espejo perfecto de estas sociedades, capaz de reproducir lo existente y el actual estado de cosas. Se ha producido un desplazamiento de la tradicional *mimesis*, que ha pasado de tener como objeto la naturaleza misma, a imitar los mecanismos y objetos de la moderna sociedad, dicho en otras palabras, nuestra segunda naturaleza.

En el momento en el que un supermercado no tiene nada que envidiar a una galería de arte, las obras que allí se exponen ponen de manifiesto el carácter fundamental de nuestra sociedad. La sociedad contemporánea es una sociedad de consumo, y el arte es un mercado más donde realizar nuestras compras: el *supermercado*, como se autodenominan algunas tiendas. El arte como gran mercado, como un súper-mercado más, ha conseguido desarrollar su propia industria. Nos referimos a la industria de la cultura: la *Kulturindustrie*. Como una industria más, la industria de la cultura se constituye como medio de explotación sistemática y planificada, en este caso del arte, según el estándar de rendimiento, producción y división del trabajo características del capitalismo. De este modo, no es extraño que nos encontremos con afirmaciones tales como “el

La obra de arte, como otro elemento de nuestra sociedad, se ha hecho mercancía, y como mercancía, el arte ya no puede ejercer las funciones que tradicionalmente desempeñaba

arte, como la fruta o el marisco, se rige por la ley de la oferta y la demanda”, dicha en el boletín de noticias de mediodía de la cadena de televisión Antena 3, el día 6 de mayo de 2004, un día después de que la obra *Garçon à la pipe* de Pablo Picasso fuese adquirida por un comprador anónimo, por 93 millones de dólares en una subasta celebrada en la *Sotheby's* de Nueva York, batiéndose todo un récord en el mercado del arte.

En este mundo-mercado global en el que todo puede venderse, pues todo tiene su precio, la obra de arte se ha convertido en otro de tantos productos que podemos adquirir: en nuestro gran mercado que es Occidente, ya no podemos hablar de objetos ni de simples cosas, sino que debemos hablar de mercancías producidas mediante los complejos mecanismos de la industria moderna. Como mercancías, los productos son relevantes ya no por su valor de uso, sino por su precio: su valor de cambio.

La obra de arte, como otro elemento de nuestra sociedad, se ha hecho mercancía, y como mercancía, el arte ya no puede ejercer las funciones que tradicionalmente desempeñaba. Efectivamente, desde este punto de vista sí podemos afirmar en cierto modo la muerte del arte. Siguiendo a Adorno, podemos hablar mejor de la desestetización, *Entkunstung*, de la obra de arte, en referencia a su pérdida de la esencia artística. La disminución de la distancia entre lo contemplado y aquel que lo contempla ha provocado la vulgarización y desacralización de la obra de arte misma. Adorno nos dice: “Hasta llegar a esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenamente y perderse en ello. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte... De esta forma hacía honor al sujeto”.⁶

Pues bien, parece que en su reflexión sobre el fin del arte Danto no tiene en cuenta precisamente el hecho, hoy por hoy insoslayable, de la mercantilización de la totalidad de los objetos del *Lebenswelt*; parece obviar que el *mundo de la vida* de la sociedad moderna es el centro comercial, a modo de lugar común, *commonplace*, punto de encuentro o *forum*, donde la gente común puede realizar la actividad común: ir de compras, el *shopping* americano. Danto parece no querer hacerse cargo de la actual situación de un capitalismo global, cuando afirma que cualquier objeto de la vida cotidiana puede ser considerado obra de arte. Preso de la realidad social que le ha tocado vivir, afirma la banalidad de los objetos cotidianos, sin darse cuenta de que esa banalidad es sólo fruto del mencionado proceso de mercantilización, que implica la infravaloración del valor de uso de los objetos en virtud de la hipervalorización de su valor de cambio. Si un urinario o unos estropajos son considerados banales es porque cual-

3 J. M. RIPALDA, 'Hegel y el fin del arte', en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. De la muerte del arte y otras artes*.

4 A. C. DANTO, *The transfiguration of the commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981 (*La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, trad. de A. y A. Mollá Román, Paidós, Barcelona 2002, p.14).

5 A. C. DANTO, 'El arte de pensar el Arte', p. 26.

6 Th. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970 (*Teoría estética*, trad. de F. Riaza, Orbis, Barcelona, 1983, p. 31; en adelante, TE).

quier persona de una sociedad industrializada tiene alguno en su casa. Los objetos cotidianos siempre nos parecen triviales hasta que los necesitamos.

Adorno nos recuerda al respecto que “en nuestra época de superproducción, el mismo valor de uso de los bienes es cuestionable y cede ante el goce secundario del prestigio, del goce de estar al día, en definitiva, del goce de la mercancía; mera parodia del resplandor estético”.⁷ La inutilidad característica de la gran mayoría de los productos que podemos adquirir en el mercado moderno es ocultada por la sociedad capitalista, la cual, en su inteligencia, es capaz de compensar la falta de valor de uso de los bienes con goces añadidos. Los individuos de la sociedad actual estamos siendo constantemente engañados, al pretender encontrar en nuestras compras la solución a problemas y necesidades inducidas, sin caer en la cuenta de que ha sido el propio mercado quien ha creado dicha necesidad y quien nos hace ver en el consumo la posibilidad de su satisfacción. (Necesidades inducidas, pero no por ello falsas, tal y como algunos críticos se contentan con afirmar. Son inducidas por hallarse su génesis en la propia dinámica del mercado capitalista, pero siguen siendo necesidades en tanto que, como parte y partícipes de la sociedad de consumo, no podemos prescindir de su satisfacción si no queremos vernos laboral o socialmente excluidos; pongamos como ejemplo los siempre aludidos teléfonos móviles, que han trascendido su original génesis como producto para la comodidad hasta transformarse en una auténtica, aunque inducida, necesidad social y laboral). Al adquirir valor de cambio, la mercancía se nos presenta propiamente como un fetiche, como algo que está en el lugar de otra cosa. Siguiendo a Marx y su concepto de fetichismo de la mercancía, podríamos hablar de una ideología, como falsa conciencia, asociada al ocultamiento de la verdad: la inutilidad de los bienes de consumo.

El interés por la mercancía esconde, por tanto, un interés por la plusvalía. Pero, centrándonos en el mundo del arte, ¿cuál es el plus de una obra de arte con respecto a cualquier otro tipo de mercancía? ¿Qué hace especial a la caja de *Brillo* de Warhol frente al resto de cajas de *Brillo* que podemos adquirir en cualquier tienda? La obra de arte en el mundo moderno se caracteriza por su radical inutilidad, fruto de la mencionada pérdida de su valor estético y, sin embargo, su valor de cambio es muy elevado. Esto es debido a que la creación artística se presenta tradicionalmente como original. Desde siempre, la grandeza de la obra de arte ha radicado en que como ella no hay más que una; que es una expresión y un acontecimiento único en el mundo. La sociedad de consumo ha sabido valerse de esto para cargar el peso del producto artístico en su condición de original. De este modo, el plus ontológico de la obra de

arte radica en que su posesión implica el derecho legal a hacer reproducciones y copias de ellas, el *copyright*, las cuales podrán ser vendidas legalmente en el mercado, obteniéndose con ello elevados beneficios.

La obra de arte como original se nos presenta por tanto bajo una doble caracterización:⁸ por una parte, es condición de posibilidad de toda copia posterior, aunque por otra se caracteriza precisamente por ser aquello que jamás podrá llegar a ser copiado. Es en esta doble dimensión de resto no susceptible de copia y de condición de posibilidad de la copia misma donde reside la plusvalía de la obra de arte, esos dólares de diferencia entre la caja de *Brillo* de Warhol y la de la droguería de la esquina. Sin embargo, el mercado es capaz de encubrir este plus del original para hacerlo más valioso, centrando toda nuestra atención como consumidores en la homogeneidad de las copias. Andy Warhol hace patente ese poder del capitalismo de encubrir la distinción original-copia cuando nos dice: “Puedes estar mirando la tele y ver una Coca-Cola, y puedes saber que el presidente bebe Coca-Cola, Liz Taylor bebe Coca-Cola, y piénsalo, tú también puedes beber Coca-Cola. Una Coca-Cola es una Coca-Cola y ninguna cantidad de dinero puede brindarte una mejor Coca-Cola que la que está bebiendo el mendigo de la esquina. Todas las Coca-Colas son iguales y todas las Coca-Colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, el mendigo lo sabe y tú lo sabes”.⁹ Siguiendo este razonamiento podemos afirmar que, en efecto, todas las Coca-Colas que podemos adquirir en cualquier tienda, supermercado o máquina expendedora son igual de buenas pero, por un lado, la Coca-Cola se nos ofrece en el mercado como el refresco de cola original e inimitable que el resto de refrescos pretenden copiar, y por ello estamos dispuestos a pagar un poco más. Por otra parte, todas las Coca-Colas del mercado son iguales, pero la fórmula de la Coca-Cola, la Coca-Cola original en sentido estricto, tiene un valor muy superior al resto de Coca-Colas por, como antes decíamos, ser condición de posibilidad del resto de sus copias comerciables. Es esa Coca-Cola primera y original la que podríamos considerar como una auténtica obra de arte moderna por su plusvalía.

El arte *pop* asume las condiciones de la sociedad actual, y juega con ellas. El artista *pop* es un artista comercial, pues ha asumido que su obra se va a vender como la fruta o el marisco. La empresa del artista no es hacer obras de arte, sino producirlas. Warhol nos dice que “cuando dejé de hacer cosas y empecé a producirlas, quise saber qué decía la gente de ellas porque no había nada personal en ellas. Fue una decisión de empresario la de empezar a leer los artículos sobre mis productos, porque, como cabeza de la compañía sentía que debía pensar a los demás”.¹⁰ El artista se ha vuelto empresario con la muerte del arte, y como tal ha de producir en función de los posibles consumidores de sus productos. Según esta idea, tal y como nos comenta Danto (DF, 236), los artistas posthistóricos como Vitaly Komar y Alexander Melamid produjeron la pintura *America's Most Wanted*. A través de encuestas y estudios de marketing, estos dos autores consiguieron plasmar en un lienzo el gusto y deseo del americano medio, creando un *best-seller* de la pintura. Sin embargo, el americano medio no existe. El hombre medio,

El interés por la mercancía esconde, por tanto, un interés por la plusvalía. Pero, centrándonos en el mundo del arte, ¿cuál es el plus de una obra de arte con respecto a cualquier otro tipo de mercancía?

7 Th. ADORNO, *Teoría estética*, p. 31.

8 Doble caracterización a la que, en cierto modo, ya se habría encargado Benjamin en ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica’, en *Discursos Interrumpidos I*, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.

9 A. WARHOL, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, trad. de M. Covián, Tusquets, Barcelona 1998, p. 111.

10 A. WARHOL, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, p. 195.

El arte ha perdido su potencial negativo, trasgresor y crítico desde el momento en el que cualquier cosa puede ser arte: la indiscernibilidad material entre arte y no arte se apoya en la mercantilización del producto artístico, en su pérdida del valor de uso

ese moderno sujeto trascendental, no es una persona de carne y hueso y, por tanto, no es de extrañar que la *America's Most Wanted* no le tenga que gustar a nadie como pintura..., pero tampoco disgusta. La nueva obra de arte tras su muerte queda así definida por su contenido, por resultar familiar y accesible a las personas, en tanto que consumidores.

Esa familiaridad y accesibilidad del arte actual es una de las señales por las que podemos considerar al arte actual como muerto. Como decíamos, el arte *pop*, como caso más representativo del arte actual, es un espejo, un reflejo de la sociedad occidental. Pero a esto debemos añadir que no es un espejo crítico. Como forma de arte, se limita a aplicar las técnicas de producción industriales para reproducir la forma de vida moderna consumista, típicamente americana. El arte *pop* busca la repetición y la tendencia a la uniformidad. En su pretensión de igualdad y democratización, reconoce la superioridad de la técnica sobre la innovación. La estetización de la vida es una de las consecuencias del arte *pop*: arte y mundo se confunden al hacerse idénticos, se vuelven indiscernibles.

Como decíamos al principio, este es el punto de partida de la reflexión de Danto: la imposibilidad actual de establecer diferencias sensibles entre el arte y no-arte, presentándonos así al sujeto moderno como un sujeto que consume productos visuales, incapaz de pensar imágenes y distinguir mercancías de obras de arte. La sociedad actual, tal y como la dibuja Danto, es un universo psicótico en el que todo remite a todo, en el que no hay elemento de diferencia entre la ficción, el arte, y la realidad. Sin embargo, el abismo entre la realidad y la obra de arte existe a pesar de la aparente indiscernibilidad: la tranquilidad queda garantizada por esta distancia estética, por saber que la representación no es real. Sin embargo, Danto no cree que esa diferenciación, necesaria para nuestra estabilidad y salud psicológica, venga garantizada por la sociedad, por algo externo al arte, rechazando así la teoría institucional del arte, según la cual serían las instituciones de nuestra sociedad quienes tienen la responsabilidad de establecer qué producto es arte y cuál no. Danto, como alternativa, combina así su posición historicista con un importante elemento esencialista a la hora de caracterizar el arte.

Como esencialista, Danto defiende una "identidad artística fija y universal" (DF, 219), intemporal, en el arte. Que las teorías estéticas tradicionales no puedan contemplar en su definición de qué es arte la heterogeneidad de las producciones artísticas actuales, no quiere decir que debamos invalidar el propósito de una definición esencialista. Para abarcar toda las posibilidades que el arte nos ofrece hoy en día, Danto propone la búsqueda de una definición esencialista, no extensional ni inductiva, propósito estéril ante el pos-

tulado de indiscernibilidad sensorial, sino intencional y deductiva, que sirva de vara de medir apriorística para el arte. Como historicista, reconoce que "la extensión del término 'obra de arte' es histórica" (DF, 223), que ha variado con el tiempo. El desarrollo particular del arte en la historia ha sido lo que ha hecho posible que a día de hoy cualquier cosa pueda ser arte. La historia del arte inaugura así un periodo posthistórico en el que todo es posible, menos una cosa, pues el artista siempre ha de cargar con las limitaciones históricas de su tiempo determinado. Partiendo de la distinción analítica entre uso y mención de un término, Danto declara que el arte actual ha alcanzado un grado máximo de libertad al tener la posibilidad de mencionar todas las formas y estilos artísticos del pasado. El precio que hemos de pagar por alcanzar ese grado de libertad máxima posible es el de la imposibilidad de hacer uso de esos estilos: "Mientras que todas las formas son realmente nuestras, no podemos relacionarnos con ellas del mismo modo en que originalmente lo hicieron los otros con sus propias formas. Este es un precio especial que debemos pagar por nuestra libertad de apropiarnos de dichas formas" (DF, 225).

A pesar de ese precio a pagar por la libertad, Danto se muestra bastante optimista (recordándonos al Rousseau de *El contrato social*): la muerte del arte ha traído consigo la felicidad, podríamos decir. Sin embargo, este optimismo contrasta con el evidente pesimismo con el que se refiere Adorno a ese mismo acontecimiento. En su *Teoría estética*, el pensador alemán cree precisamente que ese precio por el nuevo reino de libertad alcanzado es demasiado caro: "La libertad del arte se había conseguido para el individuo, pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad" (TE, 9), del todo social. En el arte hay cada vez una mayor libertad, eso no se niega, pero ello ha implicado la pérdida del parqué estético, la desestetización, *Entkunstung*, del arte. El arte ha perdido su potencial negativo, trasgresor y crítico desde el momento en el que cualquier cosa puede ser arte: la indiscernibilidad material entre arte y no-arte se apoya en la mercantilización del producto artístico, en su pérdida del valor de uso. La libertad en la producción artística se nos ofrece como tapadera de la mayor esclavitud social que supone la creciente mercantilización. El nuevo arte, ese que sólo puede ser mencionado, se vuelve parodia cómica, aunque acrítica, del mundo moderno.

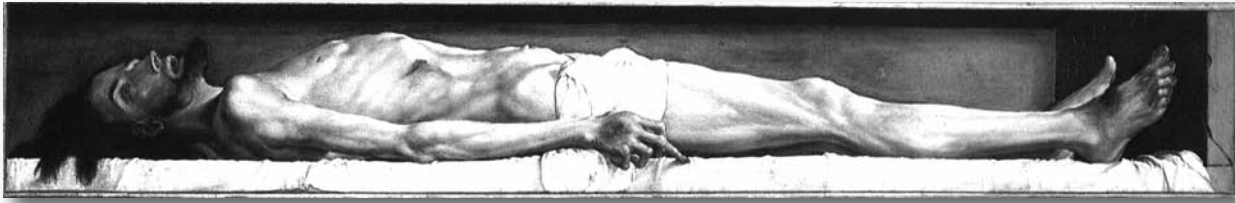
Tampoco parece que Danto quiera darse cuenta de las consecuencias de que su defensa de una definición esencialista intencional para el arte ponga un gran peso al elemento teórico de la reflexión. La filosofía, también la filosofía del arte, no puede cometer jamás el gran error de dejar de lado a la realidad, de distanciarse del mundo empírico. El pensamiento no puede permitirse el lujo de ser prescriptivo ni teórico: ha de tener un momento de *praxis*, de atención al objeto. La filosofía ha de comenzar desde la mirada atenta al mundo, desde un materialismo radical, sin tapujos, asumiendo los problemas existentes del mundo, y no obviándolos o limitándonos a teorizar. La filosofía sólo nos podrá traer la felicidad prometida si comienza a vérselas con la realidad.

Asumir la muerte del arte en el pensamiento contemporáneo implica, por tanto, asumir el actual estado de cosas como el único posible. La muerte del arte queda de este modo definida como un concepto ideológico, al servicio de mantener el *status quo* del capitalismo burgués. Decir que el arte ha muerto es decir que ya no hay arte que no sea mercancía, que no sea producto de la industria. Matar al arte es privarle de su valor de uso, que es su potencial trasgresor, crítico y negativo para con el actual estado de cosas, pues “el arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. Si no se objetiva se convierte en mercancía” (TE, 296). Rechazar el valor de uso del arte en favor de un valor de cambio, tal y como hace el capitalismo, es simplemente rechazar la posibilidad del arte como arma para el cambio. La obra de arte ha de ser reclamada como grito de dolor ante el mercantilismo y su capacidad de abstracción, mostrándose como vía de resistencia ante la universalización, como crítica del proceso homogeneizador y eliminador de la subjetividad del individuo. Su grandeza radica en su capacidad de desvelar lo que la ideología oculta, pues es capaz de poner en juego que el estado de cosas de la sociedad moderna no es producto de ninguna necesidad. Restringir arte a mercancía es hacernos un flaco favor a nosotros mismos al reducir su función a la de mero narcótico y placebo, que puede hacer más llevadero y soportable nuestro paso por un mundo de barbarie. Si aceptamos felizmente que el arte ha muerto, tal y como hace el *pop art* con su *mimesis* positiva de la sociedad americanizada, el propio Danto, o muchos de los actuales expertos en arte, en estética y en cultura visual, estamos rindiéndonos ante la realidad tal y como es, asesinando a una de las más potentes armas pacíficas, aunque violentas, para poder mostrar que otro mundo es posible. El arte en esencia no es nada; como histórico y llegado a ser, *Gewordensein*, el arte puede dejar de ser lo que hoy es: mercancía. La muerte del arte no es asunto para hacer comedia, sino para echarse a llorar.

BIBLIOGRAFÍA

- T. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, trad. de J. M. Ripalda, Taurus, Madrid, 1992.
- , *Mínima moralía*, trad. de J. Chamorro, Akal, Madrid, 2004.
- , *Prismas*, trad. de M. Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962.
- , *Terminología filosófica*, trad. de R. Sánchez Ortiz de Urbina, Taurus, Madrid, 1976.
- T. W. ADORNO y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de J. J. Sánchez, Trotta, Madrid, 1994.
- J. FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*. Ariel, Barcelona, 1998.
- M. JIMÉNEZ, *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*. Amorrortu, Buenos Aires, 1973.
- J. JIMÉNEZ, *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid, 2002.
- I. KANT, *Crítica del Juicio*, trad. de M. García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 1973.
- K. MARX, *El Capital*, trad. de M. Castellote, Folio, Barcelona, 1997.

Cristo muerto (1521), Hans Holbein. Óleo sobre tabla. Öffentliche Kunstsammlung. Basilea.



Figuras de la muerte

V. JAVIER LLOP PÉREZ

V. Javier Llop Pérez es doctor en Filosofía y profesor de Filosofía en la Enseñanza Secundaria.

Es difícil y de mucha responsabilidad hablar dignamente de Fiódor Mijáilovich Dostoievski y de su importancia para nuestro mundo interior, pues el peso y la envergadura de este hombre único requieren una nueva medida.¹ Con estas palabras comienza Stefan Zweig la presentación de su estudio sobre Dostoievski, resaltando la profundidad a que nos obligan sus personajes, ya que de ellos “arranca un pozo que desciende hasta las simas demoníacas de lo terrenal, cada vuelo al mundo del espíritu roza con sus alas la faz de Dios” (TM, 95). Presentamos estas reflexiones sobre la muerte analizando tres episodios que ofrece la obra de Dostoievski *El idiota* (1868). Sabido es que muchos de los personajes de Dostoievski presentan una complejidad difícil de abarcar y, en ocasiones, sus acciones y pensamientos provienen de experiencias vividas por el propio autor: “No debemos olvidar que las causas de las acciones humanas suelen ser infinitamente más complejas y diversas de lo que luego decimos al procurar aclararlas, y raras veces se perfilan con precisión”.² Las diferentes miradas, incluida en ocasiones la del narrador, confluyen sobre los personajes para darnos una visión compleja y caleidoscópica que nos acerca, quizá más que ningún otro escritor, a lo enigmático de la naturaleza humana. Dostoievski siempre plantea los problemas cruciales de la existencia dramatizándolos y encarnándolos en sus personajes, dándoles palabra y vida: “El prodigio realizado por Dostoievski consiste en que cada uno de sus personajes —y ha creado un verdadero enjambre de ellos— existe, en primer lugar, en función de sí mismo y en que cada uno de esos seres íntimos, con su

secreto particular, se nos presenta con toda su problemática complejidad; el prodigio estriba en que son precisamente esos problemas los que dan vida a cada uno de sus personajes, y quizá debiera decir que tales problemas viven a expensas de cada uno de los personajes, problemas que chocan entre sí, se combaten y se humanizan para extinguirse o triunfar ante nosotros”.³

Este es el caso de las tres figuras o cuadros de la muerte que analizaremos aquí: el condenado a muerte, al que en el último instante se le conmuta la pena, el cuadro de Hans Holbein del descendimiento de Cristo y los ataques de epilepsia del príncipe Mischkin. Tres experiencias que, sin duda, marcaron al propio Dostoievski y que le suscitaron reflexiones de gran profundidad.

Una lectura atenta de *El idiota* no deja de hacer sentir al lector que la muerte, en múltiples formas y como una niebla persistente, atraviesa la novela de principio a fin: la casa de Rogochin —“semejante a una tumba”, como señala Ippolit—, los anuncios del asesinato de Nastasia Filipovna, la muerte de Mary, el asesinato del campesino por un reloj de plata, las citas de asesinos famosos, la muerte del general Ivoguin... Finalmente, la muerte de Ippolit, la de Nastasia. Centraremos nuestra atención en tres cuadros o figuras de la muerte que nos parecen cruciales por la densidad que encierran para nuestra reflexión. Estas tres figuras son, como hemos señalado anteriormente: el condenado a muerte, el Cristo de Holbein y la enfermedad del príncipe Mischkin.

Adelaida, una de las hijas de la generala Yepanchina, le pide al príncipe materia para pintar un cuadro, porque, dice, “no sé mirar”. El príncipe recuerda entonces

1 S. ZWEIF, *Tres maestros* (Balzac, Dickens, Dostoievski), trad. de J. Fontcuberta, El Acantilado, Barcelona, 2004, p. 93 (en adelante, TM).

2 F. DOSTOIEVSKI, *El idiota*, trad. de A. Vidal, Bruguera, Barcelona, 1981, p. 576 (en adelante, EI).

3 A. GIDE, *Dostoievski*, trad. de S. Marsal, J. Janés Editor, Barcelona, 1950, p. 61.

Evidentemente, sabemos de todo ello porque algunos hombres escaparon del final y, de diferentes formas, nos acercan con el alma en vilo a un abismo que apenas podemos barruntar porque siempre estamos fuera y lejos de esa visión y de esa experiencia

su estancia en el extranjero, en una aldea suiza donde fue muy feliz, y en soledad había imaginado cómo sería su vida futura, y soñaba en Nápoles “en la que todo son palacios, ruido, fragor, vida” (EI, 73). Y añade: “Luego me parecía que también en la cárcel es posible hallar una vida inmensa”. Pues bien, el cuadro que va a proponer a Adelaida es “el rostro de un condenado a muerte un minuto antes del golpe de la guillotina, cuando aún está de pie en el cadalso, antes de que le tiendan en la báscula” (EI, 78).

Esta terrible propuesta es el resultado de dos acontecimientos vividos por el príncipe. El primero es el relato que le hizo un condenado a muerte a quien, en el lapso de quince o veinte minutos, le conmutan la pena capital; el segundo es la visión directa de un condenado a muerte en Lyon. En el primer caso se trata de un hombre de veintisiete años, sano y fuerte. Ante la inminencia de la muerte, los cinco minutos previos a la ejecución le parecen “un tiempo infinito, una riqueza inmensa; tenía la impresión de que en aquellos cinco minutos iba a vivir tantas vidas que no necesitaba pensar aún en el último momento” (EI, 74), que le daría tiempo de despedirse, “*pensar en sí mismo*” (cursivas en el original) y mirar alrededor. Y, efectivamente, estos tres momentos de tiempo están cargados de significado: despedida de los compañeros; reflexiones sobre el dejar de ser; contemplación de los rayos de sol que centellean en la dorada cúpula de una iglesia y que se le muestran “su nueva naturaleza y que a los tres minutos, de un modo u otro, se fundiría con ellos” (EI, 75). Y más terrible que el horror que se aproximaba, era pensar: “¡Oh, si no tuvieras que morir! ¡Oh, si te devolvieran la vida, qué eternidad! ¡Y sería toda mía! ¡Oh, cada minuto lo convertiría yo en todo un siglo, no perdería nada, calcularía cada uno de los minutos, ni uno solo perdería en vano!” (EI, 75).

La tremenda experiencia de este hombre, que había sido la del propio Dostoievski, se presenta como tiempo comprimido (cinco minutos) y expandido (espacio de tiempo infinito), espacios anulados y transfigurados (fusión con la cúpula), peso de la existencia que se percibe y experimenta en toda su conciencia y su valor inmenso. Entonces, ese condenado fue indultado y se encontró esa “vida eterna” en sus manos, esos minutos eternos a su disposición. Y, sin embargo, no vivió con tal intensidad, porque no es posible: “Es imposible vivir ‘llevando la cuenta’ de todos los minutos. Por lo que sea, pero es imposible” (EI, 76), dice Aleksandra.

En el segundo caso se trata de “un hombre inteligente, impávido, fuerte, ya entrado en años. Se llamaba Legros” (EI, 28). En la descripción que hace el príncipe Mischkin al criado de los Yepanchines, resalta que “cuando subió al patíbulo lloraba y estaba blanco como el papel” (EI, 28). Lo trágico es imaginar una situación en la que llora de puro terror, un hombre que jamás

había llorado. El príncipe, que ha presenciado esa escena, aún la tiene ante los ojos y cinco veces ha soñado con ella. Y ante la apreciación que le hace el criado de que, al menos, habrá sufrido poco, el príncipe le propone la siguiente idea (que quizá, dice, parezca “salvaje”): cuando uno muere por causa de torturas y sufrimientos, el dolor físico “distrae” del “dolor principal, el más fuerte”, y que consiste en saber con *certeza* que vas a morir y en eso “radica todo el espantoso tormento, y no hay otro que le supere en todo el mundo” (EI, 29). La muerte por asesinato o en la guerra tiene su lógica y su azar propios, pero la condena a muerte a plazo fijo quita toda esperanza y “se volverá loco o se pondrá a llorar. ¿Quién ha dicho que la naturaleza humana es capaz de soportar semejante tortura sin que la razón se perturbe?” (EI, 30).

Al relatar el príncipe a Adelaida esta visión del reo de Lyon, destaca el momento en que dos miradas se cruzan, la del reo, una vez subida la escalerilla que conduce al cadalso, y la del príncipe, que está abajo: “Yo me fijé en su rostro y lo comprendí todo” (EI, 79). El príncipe no escatima detalles para hacernos ver la situación física y anímica del condenado: muy pálido, blanco como el papel, los pies renqueantes, la garganta oprimida... Y “la cabeza vive con una intensidad asombrosa, seguramente trabaja con fuerza, con fuerza, con fuerza, como una máquina en marcha” (EI, 80). Y el reo, repite por tres veces el príncipe, *sabe*: “todo lo sabes y todo lo comprendes... hasta el mismísimo cuarto de segundo último, cuando la cabeza ya se apoya en el cepo y... *sabe*... El sacerdote le aproxima la cruz, el otro quiere besarla con sus labios azules, mira y *lo sabe todo*” (EI, 81).

Y como si de un vórtice se tratara, atrayendo hacia sí todas estas experiencias escuchadas y vividas, aparece la propuesta sorprendente del príncipe de un cuadro que refleje el rostro de un condenado, de ese condenado que él vio a punto de morir, en el momento que la vida se comprime en un segundo. Esa experiencia indescriptible sólo se puede representar haciendo el esfuerzo inaudito de imaginar en lo posible los sentimientos, experiencias y espasmos que atraviesan al condenado. Ese instante, que “delataba algo de religioso” (y no sólo por la cruz que le ofrece a besar el sacerdote), es el filo indescriptible en que vida y muerte se tocan, es el punto cero en que se siente qué es la vida, es el fondo oscuro y, a la vez, luminoso, en que se sabe... sin comprender, cuando las teorías, doctrinas, prejuicios y raciocinios se esfuman ante la experiencia muda y desnuda de la vida que aparece concentrada en unos segundos eternos, vida infinita y poderosa de la que quisiéramos dar cuenta en toda su profundidad. Pero, a la postre, resulta que no se puede vivir llevando la cuenta... Y, sin embargo, cabe la sospecha de que ese vivir el instante como si fuera el último (y lo es porque es único e irrepetible) adensa la vida concentrando toda su riqueza. El príncipe titubea acerca de esa imposibilidad: quizá piensa en vivir cada instante en la línea de la tensión escatológica de los primeros cristianos que esperan la *parusía*.⁴ Pero esa espera hoy no es ya posible.

Evidentemente, sabemos de todo ello porque algunos hombres escaparon del final y, de diferentes formas, nos acercan con el alma en vilo a un abismo que

4 Al menos así lo entiende Joseph Frank, el mejor biógrafo de Dostoievski: “Pues Mischkin siente con tal fuerza el milagro y deslumbramiento de la vida... precisamente porque vive ‘contando cada momento’ como si fuera el último... En otras palabras, el príncipe vive en la tensión escatológica que fue (y es) el alma misma de la primitiva ética cristiana, cuya doctrina de *ágape* totalmente desinteresado fue concebida en la misma perspectiva del inminente fin de los tiempos”. J. FRANK, *Dostoievski. Los años milagrosos 1865-1871*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 362.

apenas podemos barruntar porque siempre estamos fuera y lejos de esa visión y de esa experiencia. Por ello, la propuesta para el cuadro de Adelaida, la que no sabía mirar, es la propuesta más extrema y arriesgada para un pintor, que tiene que sacar de sí aquello que representa. Se la invita así a adentrarse en un sentimiento extremo de máxima tensión y concentración. “Y un sentimiento tal,” —señala Zweig refiriéndose a la obra entera de Dostoievski— “que por decirlo así reduce a una sola cifra la enorme suma de la vida, este sentimiento de extrema concentración, angustia y vértigo a la vez, que en una ocasión él mismo llamó ‘sentimiento de las alturas’ —la locura divina de asomarse al propio precipicio y gozar por anticipado de la dicha de la caída mortal—, este sentimiento supremo de que en la plenitud de la vida uno experimenta también la muerte es también la invisible cima de las grandes pirámides épicas de Dostoievski” (TM, 185).

Al decir del príncipe, lo espantoso es saber cuándo vas a morir, es experimentar minuto tras minuto —que entonces se hacen eternos— esa condena de la que sabes y de la que no hay esperanza alguna de escapar, es tener fijo ante los ojos el instante de la muerte. Como imposible es pretender vivir en esa actitud que querría aprovechar al máximo cada instante con toda su intensidad y concentración. Dos extremos, pues, que tensan al ser humano hasta el límite, y ahí no es posible vivir. Dos extremos, sin embargo, que se iluminan mutuamente: la inminencia de la muerte realza el valor inconmensurable de la vida, que convierte cada segundo en lo más valioso; la vida, concentrada en unos minutos supremos, nos asoma al abismo del final. Y, en medio de esa recíproca iluminación, el cuerpo, escenario y frontera privilegiados de combate, es arrastrado y zarandeado como por un tornado que acelera la sangre, provoca sudor frío, paraliza los miembros, atenaza la voz, nubla la mente, crispera los nervios hasta la locura, invade el pánico...

Pero “de esa tortura y de ese horror habló también Cristo”, dice el príncipe (EI, 30).

Ese cuadro imposible ha sido pintado. El príncipe lo ha visto en Basilea, según le relata a Adelaida: “Hace poco tiempo vi un cuadro semejante en Basilea. Me gustaría describírselo... Procuraré hacerlo alguna vez..., me causó una impresión honda” (EI, 78). Esa impresión se reproducirá cuando visite la casa de Rogochin. En ella, encima de la puerta de un cuarto, un extraño lienzo está colgado: es alargado y estrecho. Es el único de la casa que tiene valor, aun siendo una copia. “Representaba al Salvador, recién descendido de la cruz”. El príncipe reconoce en esa copia el original de Hans Holbein que vio en el extranjero y que no pudo olvidar. El príncipe, a propósito de la pregunta de Rogochin “¿crees en Dios?”, comenta: “¡Contemplando

este cuadro, hasta la fe puede uno perder!” (EI, 261).

También Ippolit ha visto ese cuadro “en una de las salas más lóbregas de la casa” de Rogochin. Destaca que “se representa en él el verdadero cadáver de un hombre que ha sufrido torturas sin fin antes de su crucifixión... Es el rostro de un hombre al que acaban de bajar de la cruz, hace *un momento* tan sólo, es decir, aún conserva rasgos de vida y calor... El rostro está representado sin compasión alguna; ahí se ve tal como se da en la naturaleza misma... En el cuadro, el rostro se ve atrocemente maltratado por los golpes, hinchado, con horribles equimosis, tímidos y ensangrentados, con los ojos abiertos y las pupilas al sesgo” (EI, 488). Ese cuadro del siglo XVI, época de angustias pánicas, con la Reforma recién iniciada en Suiza, es estremecedor: un ser humano tumefacto, lívido, sin aureola ninguna que dulcifique su rostro, los miembros crispados, sobre todo su mano derecha... En cinco ocasiones repite Ippolit la expresión “el cadáver de un hombre”. Es la representación del momento supremo de la *kenosis* del Salvador. Pero ¿qué salvación puede ofrecer ese cadáver? Ese muerto, en su total abandono, ¿qué puede mostrar sino la fuerza ciega y brutal de la muerte? A la interrogación suscitada por la fe, “muerte, ¿dónde está tu victoria?”, la respuesta poderosa de Holbein: aquí está el triunfo de la muerte, el despojo, el cadáver... Una doble interrogación suscita en Ippolit la visión del cuadro: ¿cómo pudieron creer los discípulos, las mujeres, (poseídos por una “pena y un desaliento atroces”, por “un miedo espantoso”) en la resurrección de Cristo al verlo con esta figura? ¿Cómo habría subido a la cruz el mismo Cristo si se hubiera visto así? Cabe pensar que la visión de ese hombre muerto trastornaría tanto a sus seguidores como a él mismo si hubiera podido contemplarse (¿no lo intuyó acaso cuando suplicaba: “Padre, si es posible, aparta de mí este cáliz?”). Las miradas habrían quedado abrasadas en su esperanza al chocar con la imagen del máximo abandono, carne lacerada ofrecida a la corrupción. La conclusión de Ippolit es: “En ese cuadro, diríase que se expresa precisamente la idea de fuerza oscura, insolente y eternamente absurda, a la que todo se halla subordinado, y al que contempla el cuadro esta idea se le transmite a pesar suyo” (EI, 489). Fuerza oscura que arrastra todo, fuerza sin sentido que se manifiesta en una imagen que puede quitar la fe a más de uno al mostrar sólo al hombre y a un hombre en la postrera soledad, en el mayor abandono, sin esperanza ni consuelo trascendente alguno. Pero “¿puede manifestarse en una imagen lo que carece de imagen?” (EI, 490), se pregunta Ippolit en medio del delirio. Con razón alude a conceptos irrepresentables como “forma extraña e imposible”: “Pero a mí de vez en cuando me parecía ver, en una forma extraña e imposible, esa fuerza infinita, aquel ser sordo, oscuro y mudo” (EI, 490), pues de ella no tenemos noción ni conseguimos respuesta a nuestras preguntas. El Hijo del Hombre enmudece y nos deja abandonados a nuestra suerte que es la suya, pues todos quedamos sometidos a la ley de la Naturaleza. Así lo entiende Ippolit. Pero el príncipe, que no está cerrado al sentimiento religioso, recuerda que a Rogochin le gusta mirar ese cuadro, pero con su mayor comprensión del fondo de las personas, interpreta que, en realidad, “siente necesidad de mirarlo”, que “quiere volver por la

El Hijo del Hombre enmudece y nos deja abandonados a nuestra suerte que es la suya, pues todos quedamos sometidos a la ley de la Naturaleza. Así lo entiende Ippolit

fuerza a la antigua fe". "¡Sí, necesita creer en algo, creer en alguien! De todos modos, ¡qué extraño ese cuadro de Holbein!" (EI, 276), dice el príncipe. El apasionado Rogochin se siente atraído por el Cristo de la Pasión, por el Cristo muerto antes de su entierro y resurrección, pasión de la que participaba Holbein al pintarlo de ese modo único; pasión de la muerte y por la muerte anudada en la mirada de Rogochin que quiere creer y siente la necesidad pasional de matar, que ama y odia con la misma intensidad, por lo que es imprevisible lo que puede esperarse de él. El lienzo de Holbein es un monumento a la muerte del hombre en la pasión y testimonio de la pasión humana por la muerte, está elevado a la categoría de obra de arte que, al ser contemplado, arrastra en el torbellino de lo oscuro y absurdo, y que abre una interrogación suprema que divide en dos: aplastamiento por la ley de la naturaleza o apuesta por la fe. En todo caso, ¡cuánta *pasión* en ese lienzo!

Cuando el príncipe relataba la experiencia del hombre que subía al cadalso, comparaba esa vivencia terrible con el miedo que puede sacudirnos ante la inminencia de una casa que se desploma sobre nosotros. La cuestión es que quizá se ha vivido algo parecido a esa muerte: "¿No han tenido nunca esta sensación, después de un gran susto o en un momento muy terrible, cuando el entendimiento conserva aún toda su lucidez, pero ha perdido ya todo poder?" (EI, 80). El tercer cuadro o figura de la muerte se refiere al "cuadro" clínico de la epilepsia del príncipe Mischkin. La epilepsia: señal demoníaca, enfermedad sagrada, *le grand mal*, el ataque tónico-clónico, denominaciones que recibe según las diferentes *epistèmes* y que tiene como consecuencia la pérdida de la conciencia con espasmos más o menos bruscos, y todo ello precedido por un aura de síntomas previos. Dos ataques sufre el príncipe en *El idiota*, apelativo que recibe por sufrir ese mal y que da título a la novela. El primero, a las pocas horas de abandonar la casa de Rogochin (parte II, cap. 5); el segundo, en la reunión del *gran mundo*, cuando es presentado al grupo de aristócratas en casa de las Yepanchinas (parte IV, cap. 8).

El príncipe ha abandonado la casa de Rogochin después de recibir la bendición de su anciana madre. Lleno de desazón e inquietud, ensimismado, con cambios continuos en sus sentimientos y resoluciones, pasea por Petersburgo al atardecer y en su mente se superponen sensaciones e ideas que van ganando alternativamente la superficie de la conciencia dirigiendo sus pasos. "Su demonio" lo tiene agarrado y una "idea súbita" —ver los ojos de Rogochin— le obsesiona. El capítulo termina con el intento de asesinato del príncipe por Rogochin, que frustra el ataque de epilepsia. Pues bien, en un momento de esa tarde, sus reflexiones se dirigen hacia su estado epiléptico. Un instante antes del ataque, se produce una exaltación de sus energías vitales. "La sensación de vida, de conciencia de sí mismo, casi se duplicaba en aquellos instantes, que duraban lo que un relámpago" (EI, 269-270). Su ser se sumía en una "calma superior llena de armonía, dicha y clara esperanza, llena de comprensión y de sentido". Hasta tal punto esa experiencia es estremecedora y pletórica, que parece elevarle a una "existencia superior", a una "síntesis más elevada de la vida", era "belleza y plegaria". Ahora bien, su reflexión le lleva inmediatamente a

determinar el sentido de esa experiencia y a caracterizarla como consecuencia de su enfermedad: "Al meditar acerca de aquel segundo, con frecuencia se decía el príncipe a sí mismo que todos esos momentos y destellos de una sensación y una conciencia más elevadas de sí mismo... no son otra cosa que una enfermedad, que una alteración del estado normal" (EI, 280).

Y, sin embargo, esa experiencia es real y en absoluto baladí. La interrogación es pertinente: ¿qué valor tiene esa experiencia? Tal exaltación de la vida es la caracterización de un nivel ontológico al que se accede gracias a una lucidez extraordinaria. Comparado con el nivel pragmático-utilitario de la vida cotidiana, "normal", es decir, sometido a las categorías del pensamiento racional y a las necesidades diarias, aquella experiencia "de la conciencia, y, al mismo tiempo, de la autosensibilidad, en alto grado inmediatas" supone una plenitud en la que la vida adquiere su intensidad más elevada. Hasta tal punto que, en ese último instante, antes de perder la conciencia, podría afirmar: "¡Sí, por este momento puede darse toda la vida!" (EI, 271). Instante supremo de la existencia que colma el jarro sin desbordarlo y en el cual las mayores revelaciones de un Dios pueden producirse, como le ocurrió al epiléptico Mahoma; momento único de armonía y lucidez extrema en que se percibe la vida como ofrecida en un don que sólo cabe agradecer y frente al cual los demás instantes quedan empobrecidos; segundo último antes de la caída que conforma una síntesis de la vida en la que se experimenta que "en adelante dejará de existir el tiempo" (EI, 271), como se dice en el Apocalipsis, porque todo está ya consumado, todo está justificado y bendecido. ¿Efectos de la enfermedad? Cabe dudar, pues aun siendo así, la realidad de ese transporte es demasiado trascendental para desecharlo como restos de un desequilibrio cerebral, y entonces la "dialéctica" del razonamiento le lleva al príncipe a ver que "el embotamiento, la confusión del alma y el idiotismo como clara secuela de aquellos 'supremos momentos'" (EI, 271). Los síntomas de la enfermedad son consecuencia y no causa de esa visión armoniosa del todo; esa suprema experiencia es tan potente que produce efectos inmediatos en la mente y en el cuerpo, pues excede lo humano. Así describe la armonía de lo que le rodea poco antes del ataque en casa de los Yepanchines, delante de los aristócratas del *gran mundo*: "¡Sabe, no comprendo cómo puede uno pasar junto a un árbol y no ser feliz viéndolo! ¡Cómo se puede hablar con una persona y no ser feliz queriéndola! ¡Oh!, lo que ocurre es que no sé cómo expresarme..., pero ¿cuántas cosas hay a cada paso tan hermosas que hasta el más desesperanzado de los hombres las encuentra hermosas? Miren a un niño, miren la divina aurora, miren una hierbecita, cómo crece, miren los ojos que le contemplan y

*¿No han tenido nunca esta sensación,
después de un gran susto o en un
momento muy terrible,
cuando el entendimiento conserva
aún toda su lucidez, pero ha
perdido ya todo poder?*

le quieren” (EI, 659-660). Una experiencia que compromete todas las potencias del ser humano sumergiéndonos en “otra” realidad sin escisiones ni conflictos, donde se manifiesta en toda su intensidad el carácter trascendental del ser: *unum, verum, bonum, pulchrum*. La dicha del ser humano y la belleza de todas las cosas se anudan en esta especie de visión mirífica, donde cualquier ser, por ínfimo que sea, merece ser amado. Y después de esa visión extática, casi de místico, la caída: “Oía el grito salvaje ‘del espíritu convulso y derrotado’ del infeliz”. Las palabras con las que describe Zweig la epilepsia de Dostoievski pueden aplicarse al príncipe Mischkin: “En medio de su cuerpo tenía clavado como una estaca el más peligroso de los males, terrible y eternamente presente símbolo de la muerte: la epilepsia... En una abreviatura de lo más increíble Dostoievski vive la muerte en vida y en cada segundo antes de morir experimenta la esencia más fuerte y embriagadora del ser, la tensión patológicamente acrecentada de ‘sentirse a sí mismo’” (TM, 121-122).

En el caso especial del príncipe Mischkin (que, no lo olvidemos, tiene claros rasgos cristológicos), no hay relación entre mal físico y mal moral. La enfermedad no es señal de degeneración y caída sino acontecimiento que toca a algunos seres y les concede una nueva experiencia de la realidad. Parece que la epilepsia demoníaca se ha convertido en epilepsia sagrada o, al menos, si no usamos términos de tanto peso, portadora de elementos positivos. Por el contrario, en otros personajes importantes de la novela como Nastasia o Ippolit, la “maldad” (siempre relativa y con muchos matices) está ligada a la enfermedad: Nastasia no sólo fue seducida y mantenida por un hombre mayor (Totskii) desde pequeña, sino que se la considera a menudo “loca”;⁵ Ippolit está cercano a la muerte por su tisis y eso le llevará a tensiones extremas. En todo caso, Dostoievski nos invita a adentrarnos en el núcleo de esta experiencia en vez de observarla “desde fuera”, objetivamente. Sólo así puede haber “comprensión”. Lejos de la lógica discursiva que pretende “explicar” los síntomas, lejos del método de las *Naturwissenschaften* que eliminan la libertad humana (“la razón de Euclides”, como la llamaba Dostoievski), encontramos una auténtica autoexposición de la experiencia epiléptica. Por ello Berdiaeff ha escrito que, más que psicólogo, Dostoievski fue un “pneumatólogo”.⁶ Foucault ha hablado de “intuición” como medio apropiado para acercarse a la experiencia de la enfermedad mental: “La intuición reduce, hasta anularla, la distancia que implica todo conocimiento objetivo: el análisis naturalista encara al enfermo con el distanciamiento propio de un objeto natural; la reflexión histórica lo mantiene en una exterioridad que permite explicarlo, pero difícilmente comprenderlo. La intuición, saltando al interior de la conciencia mórbida, trata de ver el mundo patológico con los ojos del enfermo mismo: la verdad que busca no corresponde al orden de la objetividad, sino de la intersubjetividad”.⁷ A estos razonamientos, cabría añadir la lúcida opinión de Gide sobre la relación directa entre anomalía y reforma, enfermedad y creación:

Así, pues, Mischkin es epiléptico; y lo son también Kirilov y Smerdiakov. En cada uno de los grandes libros de Dostoievski figura un epiléptico. Sabemos que tam-

*Decía el príncipe Mischkin
que había ciertas experiencias
que podían acercarnos a comprender
lo que siente un condenado a muerte
y una de ellas es la epilepsia*

bién lo era Dostoievski, y la insistencia con que hace intervenir la epilepsia en sus novelas nos ilustra lo suficiente acerca del papel que atribuía a la enfermedad en la formación de su ética, en la trayectoria de sus pensamientos. Si investigamos a fondo, en el origen de toda profunda reforma moral encontraremos siempre un pequeño misterio fisiológico, una insatisfacción de la carne, una inquietud, una anomalía. En el origen de una reforma existe siempre una inquietud, un malestar; el desasosiego de que sufre el reformador es consecuencia de un desequilibrio interior. Su obra no es otra cosa que un intento de reorganización de acuerdo con su razón, su lógica y el desorden que advierte en sí mismo, pues la falta de orden le es intolerable. Por lo tanto, si no basta, naturalmente, ser un desequilibrado para ser un reformador, sí, en cambio, cualquier reformador es en principio un desequilibrado.⁸

Decía el príncipe Mischkin que había ciertas experiencias que podían acercarnos a comprender lo que siente un condenado a muerte y una de ellas es la epilepsia. En ellas se da la unión de una percepción agudísima de la existencia y el instante de la caída en la muerte en vida. Experiencias ambas acompañadas de una lucidez extraordinaria. Pues bien, la epilepsia produce una lucidez “parecida a la del *haschich*, el opio o el alcohol”, según dice el príncipe. A modo de confirmación de esto queremos recordar las experiencias con mescalina y LSD que realizó Huxley y que dejó consignadas en su obra *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Aquí se destacan tres cuestiones que nos interesa subrayar. En primer lugar, cómo las categorías espacio-temporales se subvierten y alteran, cómo las formas se desestructuran y diluyen, cómo la visión utilitaria de la realidad queda anulada. Y señala: “Pero, mientras miraba, esta visión estética de cubista fue reemplazada por lo que sólo puedo describir como la visión sacramental de la realidad”.⁹ En segundo lugar, cómo Huxley valora el contenido de la experiencia sin darle importancia al cómo de su acceso a ella: “La razón de la experiencia importa menos que la experiencia misma” (PP, 33). Y, en tercer lugar, resalta algo que incide directamente sobre el *status* de esa experiencia, y es que no se puede vivir así: “Esta participación en la gloria manifiesta de las cosas no dejaba sitio, por decirlo así, a lo ordinario, a los asuntos necesarios de la existencia humana y, ante todo, a los asuntos relacionados con las personas” (PP, 34). Visión sacramental, gloria: expresiones que apuntan a un nivel de percepción, conciencia y sensibilidad trascendentes, al menos sobre el nivel ordinario de los asuntos humanos, y que suspendería, de quedar encerrados en él, las ocupaciones y necesidades cotidianas, las relaciones humanas más vitales, atrayéndonos a un círculo armonioso, pero condenándonos a un autismo tan maravilloso como letal: la

5 El príncipe es el más explícito al considerarla así: “En ese instante, lo sentía plenamente; estaba convencido, plenamente convencido, por motivos que sólo él conocía, de que aquella mujer estaba loca”; “—¡Está loca! ¡Loca! ¡Se lo aseguro! —respondió el príncipe con voz temblorosa, tendiéndole no se sabe por qué motivo sus manos asimismo temblorosas” (EI, 419-422).

6 N. BERDIAEFF, *El credo de Dostoyevsky*, trad. de A. Markoff, Apolo, Barcelona, 1935, p. 236.

7 M. FOUCAULT, *Enfermedad mental y personalidad*, trad. de E. Kestelboim, Paidós, Barcelona, 1991, p. 64.

8 A. GIDE, *Dostoievski*, pp. 189-190.

9 A. HUXLEY, *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*, trad. de M. de Hernani, Edhasa, Buenos Aires, 1977, p. 21 (en adelante, PP).

*Digamos, con lenguaje más filosófico:
el hombre está siempre, de principio,
entre los entes y abocado a los entes,
pero tiene la posibilidad de
arrancarse de los y acceder a aquello
que es condición de posibilidad de la
existencia misma y de los entes: el ser*

muerte en vida. No importa tanto cómo se accede a ello, pues hay diversos caminos: epilepsia, drogas, mística, cuanto lo que ofrece y da... aunque sea momentáneamente. El *qué* y el *cómo* se co-responden: qué sucede y acaece en el ataque no es independiente de cómo sucede, y este “cómo” es inseparable de *lo que* acaece, están imbricados el acontecimiento y el proceso en el que sucede. Desde este nuevo conocimiento, su auto-comprensión queda alterada y con ella su propia caracterización de la enfermedad: el “qué” reinterpreta el “cómo”. Cuando el príncipe se comprende y comprende el mundo con el conocimiento, esa experiencia que le transforma, puede sentirse víctima, pero no víctima accidental a la que advienen de vez en cuando efectos que constituyen el *corpus* de la enfermedad, sino víctima en el sentido en que cuerpo y mente, corazón e inteligencia, son atrapados en otra dimensión que exige su “sacrificio” a cambio de la nueva perspectiva alcanzada: caer en un ocaso que es tránsito y transporte, caer en el abismo que es correlativo de la más alta síntesis de la vida. No está el príncipe curado al aparecerse el mundo como un jardín del paraíso, ni es posible vivir *en* esa experiencia, pero sí es legítimo hablar y experimentar el mundo y la vida a través del prisma de esa experiencia. Estamos ante situaciones límite, experiencias limítrofes a la muerte, instantes de una plenitud indescriptible cuya intensidad nos suspende —verdadera *epoché* existencial— ante el trasiego diario con las personas y las cosas.

Es momento de hacer un balance de los cuadros o figuras que hemos analizado y que Dostoievski nos presenta a lo largo de *El idiota*.

El condenado a muerte, para el cual pide el príncipe un cuadro, es ese ser que, en el límite de su existencia, queda trastornado y como vuelto del revés, como el rostro de Jano mirando hacia delante —al abismo de la muerte— y hacia atrás —a la vida que se deja inmediatamente después—, y entonces, en esos instantes, todo cobra un valor y un relieve extraordinarios, instantes últimos que parecen quedar suspendidos en el tiempo, congelados, eternizados. Pero luego, salvada la vida, se vuelve a mostrar en su cotidianidad, porque aquello que se experimentó de forma privilegiada no es posible vivirlo de continuo. Pero haber pasado por ello de seguro habrá dejado una huella imborrable que incidirá sobre los restantes días de la existencia.

El cuadro de Holbein representa la muerte y nos obliga a decisiones extremas, pues no es sólo un hombre muerto lo que allí se muestra, sino el Hijo del Hombre recién descendido de la cruz, y en la medida que aparece como un cadáver, sin dulcificaciones ni aura alguna de santidad, somete la vida a un *criterium* radical y excluyente, que compromete nuestra propia existencia: creer en una vida trascendente o aceptar que nada existe más allá. *Experimentum crucis*, experiencia de la

cruz o experiencia crucial que nos sitúa en una encrucijada donde debemos elegir entre dos caminos extremos, pues en esa elección se juega el destino de la vida, vida expuesta a las leyes de la naturaleza o vida resguardada en la fe. A no ser que pasemos de largo delante del cuadro sin experimentar su llamada...

La enfermedad del príncipe, que no se reduce sólo a un cuadro de síntomas y que guarda parecido esencial con los efectos de cierto tipo de drogas, es experiencia radical en la que, un instante antes de la pérdida de la conciencia, la vida se ofrece en una dimensión transfigurada, *sub specie aeternitatis*, instante decisivo por el que valdría la pena dar toda la vida, cuando el tiempo se suspende configurando un aura donde cosas y personas se armonizan. Experiencia que conmociona el cuerpo, territorio donde se da y no causa que la produce. El mismo Dostoievski ha creado algunos episodios de *El idiota* bajo tal inspiración.¹⁰

Debemos concluir. Estos cuadros o figuras de la muerte nos interrogan acerca de cómo se debe vivir y cómo se debe morir. En ellas hay siempre un transporte que suspende la línea de las preocupaciones cotidianas y eleva a una esfera de máxima intensidad, donde la realidad queda sumida en un estado armonioso y las relaciones entre las cosas y las personas adquieren un valor supremo. ¿Cómo y en qué medida pueden estas experiencias orientar la vida? ¿Qué valor tienen, en definitiva, si son excepcionales, ya que “no se puede vivir así”? Parece que la existencia del ser humano transcurre necesariamente en una línea o llanura donde lo vitalmente esencial tiene la preeminencia, pero aparecen crestas o cimas (quizá pozos) desde las que se ilumina esa existencia, iluminación que es tan poderosa que no se puede soportar. Digamos, con lenguaje más filosófico: el hombre está siempre, de principio, entre los entes y abocado a los entes, pero tiene la posibilidad de arrancarse de ellos y acceder a aquello que es condición de posibilidad de la existencia misma y de los entes: el ser. Desde esa cima se muestra el carácter metafísico de la realidad, y el rasgo existencial del ser humano aparece en su nódulo.¹¹ Ahí, en ese vértice, muerte y vida aparecen como una unidad en ese instante único y especialísimo que es “mediodía y eternidad”, para decirlo con la expresión de Nietzsche: “el instante de la sombra más corta, en el que se encuentran la mañana y la tarde, el pasado y el futuro. Este punto de encuentro es el instante de la unidad suprema de todo lo temporal en la mayor transfiguración de la luz más clara, es el instante de la eternidad”.¹² Desde ese “corte”, necesariamente la vida se reorienta, pues aparece sin culpa, sin responsabilidad, sin tiempo, visión inocente como en la mirada del niño que no sabe aún de palabras, de compromisos, de tiempos, de diferencias. Ese instante de corte merece el nombre de “transformación”. Momentos de máxima lucidez y consciencia en la vida que Jünger pedía para el momento de la muerte, en vez de lenitivos o calmantes, vida y muerte que se reflejan mutuamente en su recíproca suspensión y que iluminan (¿para siempre?) el devenir humano. Tránsito e iluminación, hemos dicho. El tránsito ofrece distintas formas: de lo más conocido para nosotros a lo menos conocido —el fundamento—, la experiencia terrible que se vive en breves minutos —el condenado a muerte, la epilepsia—, la acción de ciertas

¹⁰ En carta a Maïkov, en marzo de 1868, Dostoievski confiesa que algún episodio lo escribió en estado de inspiración: “J’ai écrit ce finale (la grand soirée chez Nastassia Philippovna) en état d’inspiration et il m’a coûté deux crises consécutives” (Ph. CHARDIN, *Un roman du clair-obscur. L’Idiot de Dostoievski*, Archives de Lettres modernes, 162, Paris, 1976, p. 42).

¹¹ “En ese instante de la vida, querido Sócrates —dijo la extranjera de Mantinea—, más que en ningún otro, vale la pena el vivir del hombre: cuando contempla la belleza en sí.” PLATÓN, *El Banquete*, trad. de F. García Romero, Alianza, p. 98.

¹² M. HEIDEGGER, *Nietzsche I*, trad. de J. Luis Verma, Destino, Barcelona, 2000, p. 325.

drogas —el trance—, la experiencia mística —el éxtasis. Señalábamos que lo esencial era aquello a que conducían y lo que ofrecían, y no el modo de acceso: iluminación de la vida cotidiana. Las relaciones pragmático-utilitarias, las oposiciones sujeto-objeto, las formas ofrecidas espacio-temporalmente quedan suspendidas, y así los objetos se nos ofrecen tal como son, dejados en su ser cosas (*Sein lassen*) o transfigurados en forma de monumento, como en una obra de arte: las *manzanas, melocotones, peras y uvas* de Cézanne, las armonías y acordes de la 5ª de Mahler, el poema 'La pantera' de Rilke... Si el hombre es, en ocasiones, el lugar de ese choque vida-muerte, ¿no quedará trastornado, es decir, vuelto hacia aquello que lo trans-torna? Si el hombre es "el que está en un ángulo" (*Ecken-steher*), si "no podemos ver más allá de nuestro ángulo",¹³ esa nueva perspectiva o ángulo al que se accede, ¿no ofrecerá posibilidades nuevas, posibilidades que en sí mismas producen efectos, sin necesidad de que se manifiesten en un "hacer" inmediato? En vez de deslizarse por la existencia, el hombre se hunde en el *ex* —desde el cual surge y aparece— *sistere*. Esa es la cima o el fondo *desde* el cual el ser humano es... No se puede vivir así, pero esos instantes, esas iluminaciones, esas cimas son las que hacen valioso el existir humano al arrancarlo del simple sobrevivir sonámbulo. Estas figuras de la muerte suscitan interrogaciones esenciales sobre el vivir y el morir, no ofrecen soluciones que sólo eludirían nuestro esfuerzo para pensarlas.

El *Cuarteto para el Fin del Tiempo* en el centenario de Olivier Messiaen

JAVIER COSTA

*Javier Costa es compositor, profesor de fundamentos de composición en el Conservatorio Profesional Maestro Vert de Carcaixent, de análisis musical en el Conservatorio Superior de las Islas Baleares y doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación. Su tesis doctoral se centra en la obra para piano de Olivier Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant - Jesús*.*

El 15 de Enero de 1941, ante cinco mil prisioneros de guerra, se escucha por primera vez el *Cuarteto para el Fin del Tiempo*, música escrita por un joven compositor —él mismo prisionero— que gozaba ya de cierta celebridad. ¿Quién era ese músico que, privado de su libertad, pudo, no obstante, escribir y estrenar una composición musical?

APUNTES BIOGRÁFICOS. Olivier Messiaen nace en Avignon, el 10 de Diciembre de 1908, en el seno de una familia culta. Poco antes de nacer, su madre, la poetisa Cecile Sauvage, escribe un libro de poemas sobre el tema de la prematernidad, que va a influir notablemente en el compositor. A su padre, Pierre Messiaen, profesor de inglés, se le debe una traducción crítica al francés, de la obra completa de Shakespeare. El propio Messiaen recuerda declamar fragmentos de obras de Shakespeare, entre los 8 y los 10 años de edad, a su propio hermano Alain. Comienza a estudiar piano de manera autodidacta y escribe tempranamente (cuando sólo contaba 9 años de edad) su primera obra *La Dame de Shalott* (1917). Su primer profesor de armonía, Jean Gibon, le regala el *Pelleas y Melisenda* de Debussy. “Cosa inaudita —indicará Messiaen— que un profesor de provincias haga conocer a un niño de 10 años la partitura del *Pelleas*. Este hecho va a poseer tal importancia para mí que después de 40 años puedo analizar de memoria, para mis alumnos, la partitura entera.”

A la edad de 11 años inicia sus estudios en el Conservatorio de París, y su trayectoria como alumno no puede ser más brillante. Obtiene primeros premios en diferentes disciplinas: Piano, Armonía, Contrapunto

y Fuga, Instrumentos de percusión, Historia de la música y Composición musical. Todavía como alumno, en la clase de Paul Dukas, compone obras que ya poseen su inconfundible sello personal: el *Díptico* para órgano, las *Tres melodías* para canto y piano y los *Ocho Preludios* para piano. Se le nombra organista de la iglesia de la Trinidad en París, a la edad de 22 años, entonces el organista más joven de Francia. Desde ese momento y a lo largo de toda su vida, Messiaen atenderá semanalmente, como organista, los servicios religiosos de este templo.

Aunque ya en 1932 había sido profesor de L'Ecole Normale y de la Schola Cantorum, pasa a formar parte del Claustro de Profesores del Conservatorio Superior en 1942, inicialmente como profesor de armonía; más tarde impartiendo la docencia de análisis, estética y ritmo y, finalmente en 1966, como profesor de composición. Sus clases reciben tal atención y suscitan tanto interés que por ellas pasarán los compositores más significativos e importantes del momento: Boulez, Stockhausen, Xenakis forman un elenco de un larguísimo etcétera. Su inquietud pedagógica se manifiesta en una serie de tratados teóricos, algunos muy tempranos (como las *Veinte lecciones de Solfeo Moderno* de 1933 o las *Veinte Lecciones de Armonía* de 1951), y encontramos otros tratados como plasmación teórica de su quehacer compositivo (nos estamos refiriendo a su famosa *Técnica de mi lenguaje musical* y al póstumo *Tratado del ritmo, del color y de la ornitología*), trabajos todos ellos que nacen de la necesidad imperiosa y al mismo tiempo generosa, de transmitir a sus alumnos la propia experiencia, en palabras de Messiaen, “con la esperanza de que recojan y continúen las ideas, sea para apro-

Messiaen se dedicó a estudiar la música hindú y encontró en ella una fuente inagotable de ricos y variados ritmos. Tâla significa ritmo en sánscrito y Decî-Tâlas son los ritmos populares de la India

vecharlas mejor o para hacer con ellas algo muy distinto, o para rechazarlas definitivamente si el porvenir demuestra que no son viables”.¹

En 1961 se casó con la pianista Yvonne Loriod, a quien dedicará sus monumentales obras para piano *Veinte Miradas sobre el Niño Jesús y el Catálogo de Pájaros*. Recibió numerosos reconocimientos (como el gran premio musical de *Renania-Westfalia* en 1963, la medalla de oro de la *Royal Philharmonic Society* en 1976 o el premio de música *L. Sonnig*, de Dinamarca en este mismo año. En América, cerca de Salt Lake City, se le da su nombre a una montaña (Messiaenax).

LA JOVEN FRANCIA. Unos años antes, en 1936 funda, junto con Jolivet, Daniel Lesur e Yves Baudrier el grupo *Joven Francia*, entre cuyos postulados estéticos se preconiza un nuevo humanismo musical, devolviendo su importancia al lirismo en la música, en clara oposición al neoclasicismo que imperaba entonces en Francia. Yves Baudrier redacta el manifiesto que describe las intenciones del grupo. Dice así:

La Joven Francia, retomando el nombre que creó antaño Berlioz, prosigue la ruta en la que duramente caminó el maestro. La Joven Francia se propone difundir obras jóvenes, libres, tan alejadas de lo revolucionario como de lo académico. Las tendencias del grupo serán diversas y se unirán en un mismo deseo de satisfacerse sólo con la sinceridad, la generosidad y la conciencia crítica; su objetivo es crear y hacer crear una música viva. Espera así alentar la joven escuela francesa que la indiferencia o la penuria de los poderes oficiales está dejando morir, y proseguir con fe la obra de los grandes antepasados que hicieron de la música francesa, en este siglo, una de las joyas más puras de la civilización.²

El primer concierto de la *Joven Francia* tuvo lugar el 3 de Junio de 1936 en la sala Gaveau de París con gran éxito de público y de crítica. El grupo pudo todavía organizar, antes de la Segunda Guerra Mundial, 7 conciertos en Francia, Bélgica y Suiza. Una vez finalizada la guerra, la actividad del grupo cesó, aunque no desapareció nunca de manera oficial.

RASGOS ESTILÍSTICOS DE SU MÚSICA. Entre las influencias que se observan en el lenguaje de Messiaen encontramos en primer lugar aquélla que parte de la escuela musical francesa, de su tradición sonora y, concretamente, de la figura de Claude Debussy. Por otra parte, aunque no escriba para el órgano, el *sonido* de este instrumento está presente en su música. El compositor utiliza frecuentemente una gran sonoridad de conjunto, estructurada en diversos planos, que recuerda la sonoridad del órgano y su efecto en un gran espacio resonante.

De su acentuada religiosidad (Messiaen es un católico ferviente y puntual practicante) tomará la temática de un grupo importante de obras de su catálogo (entre sus títulos, encontramos: *Las Tres pequeñas Liturgias de la Presencia Divina*, para orquesta, *Las Visiones del Amén*, para dos pianos, *La Misa de Pentecostés*, para órgano, *Las Veinte Miradas sobre el Niño Jesús*, para piano, o su única ópera *San Francisco de Asís*). Por otro lado, el Canto Llano, canto propio del culto católico, constituye otro de los aspectos de su expresión, influyendo notoriamente en la configuración de algunas de sus melodías.

Messiaen se dedicó a estudiar la música hindú y encontró en ella una fuente inagotable de ricos y variados ritmos. *Tâla* significa *ritmo* en sánscrito y *Decî-Tâlas* son los ritmos populares de la India. A partir del estudio de los 120 *Decî-Tâlas* reunidos en el tratado titulado *El Océano de la música*, que fueron recopilados y catalogados en el siglo XIII después de Cristo por Çarngadeva, poeta y músico, Messiaen obtendrá una serie de *principios rítmicos* que aplica en su propia música. Cada *tâla* constituye un ritmo distinto, peculiar, específico, aunque en todos ellos prevalece una sola idea básica: es posible combinar valores largos y breves con total libertad y flexibilidad.

Por otro lado, le interesa enormemente al compositor, el empleo que de los ritmos griegos realiza Claude Le Jeune en su obra *Le Printemps*, al establecer permutaciones de valores en la unión de los diferentes ritmos griegos, utilizados, por tanto, de una forma muy libre.

Se siente especialmente atraído por los sonidos que proporciona la naturaleza. En sus conversaciones con Antoine Golea indica el compositor: “Para mí, la verdadera, la única música ha existido siempre en los sonidos de la naturaleza. La armonía del viento en los árboles, el ritmo de las olas del mar, el timbre de las gotas de la lluvia, el choque de las piedras, los diferentes gritos de los animales son para mí la verdadera música. Si he escogido por maestros a los pájaros es porque la vida es corta y, para un músico, el canto de los pájaros es más fácil de transcribir al dictado”.³ Confiesa el compositor, que aquellos momentos del día, al salir o ponerse el sol, solo en el bosque, copiando al dictado el canto de los diferentes pájaros, los recuerda como los más felices de su vida. Ese *canto del pájaro* copiado, posteriormente será manipulado, desarrollado, utilizado en definitiva por Messiaen, como *material sonoro* para la composición de sus obras, obteniendo un tipo de melodía muy característico, libre, rítmicamente flexible, con cierto carácter de improvisación, que recuerda precisamente la fuente original.

También es habitual citar, como rasgo común de la música de Messiaen, la utilización de modos. Se trata de una elección de sonidos de entre los que ofrece la escala cromática, ordenados simétricamente dentro del ámbito de la octava, que otorga a sus melodías características distintivas. A estas ordenaciones peculiares de sonidos, Messiaen las denomina *Modos de transposiciones limitadas*.

En el aspecto vertical de su música se observa una tendencia hacia la acumulación de sonidos, hacia una gran densidad sonora, a veces formando acordes peculiares de acuñación propia: aquéllos denominados por

1 O. MESSIAEN, *Técnica de mi lenguaje musical*, trad. de D. Bravo López, 1993, p. 7.

2 C. ROSTAND, *La musique française contemporaine*, PUF, Que sais-je, 517, París, 1971, p. 53.

3 A. GOLEA, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Slatkine, Ginebra, 1984, p. 223 (en adelante, ROM).

él como *acorde sobre dominante* o *acorde de la resonancia*. En cualquier caso, el sonido pleno, intenso, amplio, formando un gran espectro, constituye una de las características más notorias de su primera época o primera madurez, que comprende hasta la creación de las obras seriales posteriores (obras que nacieron alrededor de 1950).

No es posible hablar de la música de Messiaen sin incidir en su aspecto tímbrico. El compositor habla frecuentemente del *color* de su música, el color de sus modos, el color de sus acordes. Cuando habla de sus modos de transposiciones limitadas indica: “El violeta —mezcla de calma azul y de furioso rojo, unión de extremos— es el color más extraño, el más misterioso, el más surreal. Es el color de mi segundo modo. El naranja —obtenido de la fusión del amarillo y del rojo, los dos colores más dinámicos—, es un color caliente, rico, de carácter oriental: es el color de mi tercer modo”.⁴ En otro momento, el propio compositor nos refiere la impresión que le causan las vidrieras de las iglesias. También encontramos en su música multitud de citas al fenómeno natural del arco iris. El compositor oye su música en términos de color: “En mi música hay una búsqueda del sonido-color, que es la característica más importante de mi lenguaje”.⁵

EL CUARTETO PARA EL FIN DEL TIEMPO. El *Cuarteto para el Fin del Tiempo* posiblemente destaca como la obra más difundida del catálogo de Messiaen, no sólo por su innegable belleza o por poseer todas las características que definen su lenguaje, sino también por las especiales circunstancias que concurren en su creación.

TÍTULO DE LA OBRA. Como nos indica Nommick,⁶ el título de la obra en su traducción al castellano debe ser *Cuarteto para el fin del Tiempo* y no como se observa habitualmente en otras traducciones *Cuarteto para el fin de los tiempos*, dado que para Messiaen *el fin del tiempo*, no se refiere únicamente al fin del mundo o a la consumación de los siglos, es decir, al fin de la humanidad, sino más profundamente a la instauración definitiva del Reino de Dios, es decir, a la entrada en la eternidad: “El cuarteto está escrito para el fin del tiempo, sin juego de palabras con el tiempo de mi cautividad, sino para el fin de las nociones de pasado y futuro, es decir, para el comienzo de la eternidad y para esto me apoyo en el magnífico texto del Apocalipsis según San Juan” (ROM, 64).

En su *Tratado del ritmo, del color y de la ornitología* (I, cap. 1) comenta el compositor: “Este tiempo, en el que vivimos, tiene que acabarse un día. En ese momento terrible, inaudito, los elegidos —como los ángeles— podrán participar, en cierta medida, de la eternidad. En

No es posible hablar de la música de Messiaen sin incidir en su aspecto tímbrico. El compositor habla frecuentemente del color de su música, el color de sus modos, el color de sus acordes

una de las más maravillosas visiones de su Apocalipsis, San Juan nos ha descrito el anuncio del fin del Tiempo”.

DATOS GENERALES DE LA OBRA. Nommick sigue refiriéndonos:

El día 1 de septiembre de 1939, las tropas de Hitler invaden Polonia y dos días después Francia e Inglaterra declaran la guerra a Alemania. Messiaen fue inmediatamente movilizado. No fue destinado a unidades combatientes y, después de ejercer diversas funciones, sirvió como enfermero. En mayo de 1940, estaba en Verdún cuando se produjo el desmoronamiento del ejército francés y, como tantos otros soldados, intentó huir, pero fue capturado por las tropas alemanas en un bosque cerca de Nancy. Después de estar internado unos días en un gran campo, al aire libre, cerca de Nancy, Messiaen fue trasladado a un campo de prisioneros, el Stalag VIII A, en Görlitz (Silesia, región perteneciente en su mayor parte a Polonia desde 1945). Pasó cerca de un año en ese campo, obteniendo la libertad al final del invierno de 1941. Durante ese duro periodo de cautiverio, padeció hambre y frío, pero consiguió sin embargo papel pautado, lápices y gomas, y emprendió la composición del *Cuarteto para el fin del Tiempo*, sobrecogedor canto de esperanza y de fe en Dios creado en medio de las peores circunstancias, en privación de libertad y alejado de su hogar. A pesar del frío, del hambre y de las tareas obligatorias del campo, Messiaen logró, con un tesón y voluntad admirables, terminar la composición del *Cuarteto*.⁷

Yvonne Loriod, viuda del compositor ha comentado: “Messiaen me contó que para estar tranquilo, para poder pensar un poco, se quedaba fuera por la noche, hacía guardias. Hacía de centinela para poder pensar en su composición”.⁸ Con relación a la composición de este cuarteto, comenta el propio compositor: “Si he compuesto este cuarteto fue para evadirme de la nieve, de la guerra, de la cautividad y de mí mismo”.

PROCESO CREATIVO DEL CUARTETO. No obstante, el *Cuarteto*, no se compuso en su totalidad en el campo de prisioneros, como podría pensarse, sino que es fruto de un proceso creativo un poco más largo. Inicialmente, en el campo próximo a Nancy, donde pasó sus primeros días de detención, Messiaen compuso para el clarinetista Henri Akoka, prisionero como él, una pieza para clarinete solo que se convertiría en el *Abismo de los pájaros*, tercer movimiento del cuarteto. En el Stalag VIII A, escribió una pieza corta destinada a los tres compañeros del campo que estrenarían su *Cuarteto*: el violinista Jean Le Boulaire, el clarinetista Henri Akoka y el violonchelista Étienne Pasquier. Se trata del *Intermedio* (cuarto movimiento de la obra). Después compuso el sexto movimiento, *La Danza del furor, para las siete trompetas* y a continuación, el segundo, *Vocalización para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*, y el séptimo, *Confusión de arcos iris, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*. El primer movimiento, *Liturgia de cristal*, ya lo había esbozado Messiaen antes de su internamiento, pero pensado para otros instrumentos. En cuanto a las dos *Alabanzas*, son transcripciones de obras anteriores rea-

4 O. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, I, Alphonse Leduc, París, 1994, p. 206.

5 C. SAMUEL, *Permanences d'Olivier Messiaen: Dialogues et commentaires*, Actes Sud, París, 1999, p. 25.

6 Y. NOMMICK, ‘Tradición, Modernidad y sincretismo en el Quatuor pour la fin du Temps’, *Quodlibet*, 25, Alcalá de Henares, 2003, p. 14.

7 Y. NOMMICK, ‘Tradición, Modernidad y sincretismo en el Quatuor pour la fin du Temps’, p. 17.

8 J. BOVIN, *La classe de Messiaen*, Christian Bourgois, París, 1995, p. 31.

lizadas de memoria por el autor en el Stalag: la *Alabanza a la Eternidad de Jesús*, quinto movimiento, es transcripción del episodio lento de la *Fiesta de las bellas aguas*, obra para sexteto de ondas Martenot, compuesta en 1937 y estrenada ese mismo año; la *Alabanza a la inmortalidad de Jesús*, octavo movimiento, es una transcripción de *Le Paradis* (el Paraíso), segunda parte del *Diptyque* para órgano, compuesto en 1930 y que, con otras dos obras (*Tres melodías*, para soprano y piano y *La muerte del número*, para soprano, tenor, violín y piano) valió a Messiaen para conseguir ese mismo año el Primer Premio de Composición del Conservatorio de París.

ESTRENO DE LA OBRA. El estreno de la obra tuvo lugar el 15 de Enero de 1941 ante un público compuesto, según declaración de Messiaen a Golea, por 5.000 prisioneros de guerra que reunía “todas las clases sociales: campesinos, obreros, intelectuales, militares de carrera, médicos, sacerdotes, etc.”

Todo fue extraordinario en ese concierto, pues incluso se dispuso de programa de mano, realizado por un militar alemán. Etienne Pasquier, violonchelista del estreno, ha manifestado:

Por suerte, el gobernador militar comprendió la importancia de la presencia de este joven maestro ya célebre que dedicaba mucho tiempo a sus compañeros prisioneros y los reconfortaba. Esto, el gobernador lo sabía muy bien. Y después de haber encontrado unos instrumentos más bien mediocres, Messiaen recibió autorización de presentar en el Stalag, en primera audición, la obra en la que trabajaba, el *Cuarteto para el Fin del Tiempo*. Todas las tardes a partir de las seis, ensayábamos: Olivier al piano, Henri Akoka al clarinete, Jean Le Boulaire al violín y yo mismo al violoncello. Venían a escucharnos militares alemanes. No se movían. Después del ensayo, se acercaban a nosotros con mucho respeto.

Y llegó la primera audición, ese famoso 15 de Enero de 1941. La expectación de los prisioneros era inmensa. Todos querían venir a escuchar. El gobernador concedió incluso una autorización especial a los prisioneros en cuarentena, para que asistieran al concierto. El barracón estaba lleno. Todos escucharon religiosamente, con gran recogimiento, incluso los que oían música de cámara por primera vez. Fue milagroso⁹.

Al regresar a París, el *Cuarteto* pudo estrenarse en Francia en el *Théâtre des Mathurins*, con el propio compositor al piano, André Vacellier al clarinete, Jean Pasquier al violín y Étienne Pasquier al violonchelo.

LA CITA DEL APOCALIPSIS DE SAN JUAN. La cita del Apocalipsis de San Juan, que aparece en la propia partitura y que inspirará la obra, dice así:

Vi un ángel poderoso, bajando del cielo, envuelto en una nube, con un arco iris sobre la cabeza. Su rostro era como el sol y sus piernas como columnas de fuego. Apoyó su pie derecho en el mar y el izquierdo en tierra firme y, plantado sobre el mar y la tierra firme, alzó la mano hacia el Cielo y juró por el que vive por los siglos de los siglos, diciendo: ya no habrá Tiempo; pero el día de la trompeta del séptimo Ángel, será consumado el misterio de Dios (Apocalipsis, 10:1-7).

En sus conversaciones con Antoine Golea, comenta Messiaen con relación a este asunto:

Esta cita es el punto de partida. No he querido en modo alguno hacer un comentario del Apocalipsis, sino solamente motivar un deseo de cese del tiempo. Desde el punto de vista musical, he querido eliminar el tiempo igual. Para ello utilizo mi predilección por el número primo. Al mismo tiempo las nociones de compás y tiempo están reemplazadas por el sentimiento de un valor breve y sus multiplicaciones libres (ROM, 65).

En otro momento todavía añade al respecto:

Normalmente se ve el Apocalipsis solamente como una acumulación de cataclismos y catástrofes. Sin embargo contiene también grandes y maravillosas luces, seguidas de silencios solemnes. Mi propósito inicial era la abolición del Tiempo, cosa infinitamente misteriosa e incomprensible para la mayoría de los filósofos del tiempo, desde Platón hasta Bergson (ROM, 70).

Es interesante también leer las indicaciones que sobre el *Cuarteto* escribe Messiaen, en el Prefacio de la propia partitura:

El *Cuarteto* para el fin del Tiempo está directamente inspirado en esta cita del Apocalipsis. Su lenguaje musical es esencialmente inmaterial, espiritual y católico. Los modos realizan melódica y armónicamente una especie de ubicuidad tonal y acercan al oyente a la eternidad en el espacio y en el infinito. Los ritmos especiales, fuera de todo compás, contribuyen poderosamente a alejar lo temporal.

Este *Cuarteto* contiene 8 movimientos. ¿Por qué? Siete es el número perfecto, la creación de los 6 días santificada por el Sábado divino; el 7 de este descanso se prolonga en la eternidad y deviene en el 8 de la luz indefectible, de la inalterable paz.

PIEZAS DEL CUARTETO. Cada una de las 8 piezas del *Cuarteto* posee una personalidad concreta, una intención expresiva diferenciada, debido a:

- a) la forma en que se relacionan entre sí los instrumentos del cuarteto, es decir, al grado de importancia — dentro del conjunto — que posee la música destinada a cada uno de ellos.
- b) el número de instrumentos que participan en cada momento: el cuarteto completo sólo aparece en la mitad de las piezas; en el resto, Messiaen presenta instrumentaciones variadas.
- c) el carácter que posee cada movimiento, lo que necesariamente supone un *sonido* asociado a ese carácter y un gesto instrumental que lo posibilita.

Al regresar a París, el Cuarteto pudo estrenarse en Francia en el Théâtre des Mathurins, con el propio compositor al piano, André Vacellier al clarinete, Jean Pasquier al violín y Étienne Pasquier al violonchelo

⁹ E. PASQUIER, *Olivier Messiaen, homme de foi. Regard sur son oeuvre d'orgue*, Trinité Média Communication, París, 1995, p. 92.

d) Aunque Messiaen parte de los moldes tradicionales para dar forma a sus piezas, cada una de ellas sin embargo presenta una organización estructural diferente.

En el Prefacio de la partitura, Messiaen escribe unos comentarios con relación al sentido e intención de cada una de las piezas.

LITURGIA DE CRISTAL. Messiaen desea que el violín y el clarinete toquen sus notas *como el canto de un pájaro*. Así lo indica en la partitura. Para el compositor, los pájaros —*esos pequeños servidores de la inmaterial alegría* en palabras de Messiaen— son una fuente inagotable para formar sus melodías. Mientras, el violoncello realiza un ostinato de cinco notas y quince duraciones, y el piano realiza otro ostinato de 29 acordes diferentes y de 17 duraciones. (Obsérvese la importancia del *número primo* en su música). Comenta Messiaen:

Entre las 3 y las 4 horas de la madrugada, el despertar de los pájaros: un mirlo o un ruiseñor solista improvisa, rodeado de poderosos sonidos, de un halo de trinos perdidos muy arriba en los árboles. Transportando esto al plano religioso: tenemos el silencio armonioso del cielo.

VOCALIZACIÓN, PARA EL ÁNGEL QUE ANUNCIA EL FIN DEL TIEMPO. Uno de los usos habituales de Messiaen es utilizar determinados *motivos o fragmentos musicales* que reaparecen a lo largo de la composición, lo que establece *guiños* o relaciones entre las piezas de la misma, creando además una cierta unidad y cohesión a la obra en su conjunto. En este segundo movimiento encontramos esta utilización cíclica de motivos. Además, en su parte central, (*gotas de agua en arco iris* indica la partitura) el violín y el violoncello *recrean* acústicamente la sonoridad de las ondas Martenot. Indica el compositor:

La primera y la tercera parte (muy cortas) evocan el poder de este ángel fuerte, cubierto de un arco iris y envuelto en una nube, que pone un pie sobre el mar y otro sobre la tierra. En el centro aparecen las armonías impalpables del cielo. En el piano, cascadas de dulces acordes azul-naranja; alrededor de su carrillón lejano, la molepea, casi canto llano, del violín y violoncello.

ABISMO DE LOS PÁJAROS. Después de un largo y sostenido sonido, la aparición inesperada de la melodía *tipo pájaro* (*soleado, como un pájaro*, se indica en la partitura) aporta un gran contraste, un nuevo carácter, una luminosidad renovada. Indica Messiaen:

Clarinete solo. El abismo es el tiempo, con sus tristezas y su hastío. Los pájaros es lo contrario al Tiempo; es nuestro deseo de luz, de estrellas, de arco iris y de vocalizaciones jubilosas.

INTERMEDIO. Este movimiento se relaciona de nuevo cíclicamente con fragmentos de los movimientos I, II y VII del *Cuarteto*. Es interesante observar cómo se incide sobre el sonido resultante, combinando el canto de todos los instrumentos al unísono o variando este resultado sonoro, al incidir sobre el canto protagonista de alguno de ellos. Aunque se trata de escritura esencialmente modal, encontramos un pequeño *guiño* a la

Después de un largo y sostenido sonido, la aparición inesperada de la melodía tipo pájaro (soleado, como un pájaro, se indica en la partitura) aporta un gran contraste, un nuevo carácter, una luminosidad renovada

cadencia típica de la tonalidad clásica, con las dos últimas notas del violoncello. Comenta el compositor:

Scherzo de carácter más exterior que los demás movimientos, pero relacionado con ellos por determinados giros melódicos.

ALABANZA A LA ETERNIDAD DE JESÚS. Messiaen cita aquí el versículo 1 del capítulo 1 del Evangelio según S. Juan. Una melodía majestuosa del violín, infinitamente lenta y estática, se despliega acompañada por el piano mediante acordes insistentemente repetidos, que favorecerán esa idea de *eternidad* del Verbo. Música deliberadamente *consonante* que tiende hacia el ascenso en sus giros melódicos. Comenta Messiaen:

Jesús aquí está considerado como Verbo. Una gran frase infinitamente lenta del violoncello, magnífica con amor y reverencia la eternidad de este Verbo poderoso y dulce “cuyos años nunca se agotarán”. Majestuosamente, la melodía se despliega en una suerte de lejanía tierna y soberana. “Al principio era ya el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios.”

DANZA DEL FUROR, PARA LAS SIETE TROMPETAS. Los instrumentos tocan la misma música, en diferentes octavas. Aparece aquí el empleo de los *ritmos no retrogradables*, es decir aquellos que, leídos en los dos sentidos (de derecha a izquierda y viceversa), resultan idénticos. Messiaen en su *Tratado del ritmo, del color y de la ornitología* indica que “estos mismos ritmos ya estaban presentes en el cuerpo humano, en los jardines a la francesa, en la arquitectura, las vidrieras, las alas de las mariposas, las fórmulas mágicas, los palíndromos y los cuadrados mágicos”.¹⁰ Escribe Messiaen sobre este movimiento:

Rítmicamente es el fragmento más característico de la obra. Los cuatro instrumentos al unísono, simulan el gesto instrumental de gongs y trompetas (las seis primeras trompetas del Apocalipsis, seguidas de catástrofes diversas, la trompeta del séptimo ángel anunciando la consumación del misterio de Dios). Empleo del valor añadido, de ritmos aumentados o disminuidos, de ritmos no retrogradables. Música de piedra, formidable granito sonoro; irresistible movimiento de acero, de enormes bloques de furor púrpura, de metal helado. Escuchad sobre todo el terrible fortísimo del tema por aumentación y cambió de registro de sus diferentes notas, hacia el final del fragmento.

CONFUSIÓN DE ARCOS IRIS, PARA EL ÁNGEL QUE ANUNCIA EL FIN DEL TIEMPO. Se recupera la música ya escuchada en el segundo movimiento, aunque aquí transformada y desarrollada. Indica el compositor:

¹⁰ O. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, II, Alphonse Leduc, Paris, 1995, p. 21.

Retomamos aquí ciertos pasajes del segundo movimiento. El Ángel lleno de fuerza aparece, y sobre todo el arco iris que le cubre (arco iris, símbolo de la paz, de sabiduría y de toda vibración luminosa y sonora). En mis sueños, oigo y veo acordes y melodías clasificadas, colores y formas continuas; después de este estado transitorio, paso a otro irreal en donde sufro con éxtasis un remolino, una compenetración giratoria de sonidos y colores sobrehumanos. Las espadas de fuego, las corrientes de lava azul naranja, las brucas estrellas: he aquí la confusión, he aquí el arco iris.

ALABANZA A LA INMORTALIDAD DE JESÚS. En esta *Alabanza*, Messiaen utiliza de nuevo, un instrumento de cuerda, el violín, para cantar. *Extremadamente lento y tierno. Extático*, se indica en la partitura al inicio del movimiento, para expresar esa necesidad de *contemplación* del *Verbo hecho carne*. El dibujo melódico tiende permanentemente hacia el ascenso, de forma decidida: *Ascensión del hombre hacia Dios*. El piano, en un ritmo uniforme, contrasta con la melodía y le aporta solidez y seguridad, en ese canto hacia el infinito. Comenta Messiaen:

Amplio solo de violín, haciendo pareja con el solo de violoncello del V movimiento. ¿Por qué esta segunda alabanza? Ésta se dirige muy especialmente al segundo aspecto de Jesús, a Jesús hombre, al Verbo hecho carne, resucitado inmortal para comunicarnos la vida. Es todo amor. Su lenta ascensión hacia el extremo agudo es la ascensión del hombre hacia Dios, del Niño Dios hacia su Padre, de la criatura divinizada hacia el Paraíso.

BIBLIOGRAFÍA

- P. GOÑI, 'Quatuor pour la fin des temps', *Analyse Musicale*, 44, París, 2002, pp. 42-54.
- S. GUT, *Le groupe Jeune France*, Champion, París, 1984.
- A. LOUVRIER, 'Quatuor pour la fin du Temps, 1er Mouvement: Liturge de crystal, (1941)' *Musique langage vivant*, 3, París.
- A. POPLE, *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- R. RISCHIN, *For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 2003.

DISCOGRAFÍA DEL CUARTETO

La discografía de la obra es de las más extensas del catálogo del compositor. La relación que se detalla a continuación está seleccionada arbitrariamente entre 25 registros posibles:

- Edward Brunner (Cl), Natalia Gutman (Vlc) Maryvonne Le Dizes (VI), Pierre Laurent Aimard (Pno), *Live Classics*.
- Heinz Deinzer (Cl), Siegfried Palm (Vlc) Erich Gruenberg (VI), Michel Béroff (Pno), *EMI*.
- Thomas White (Cl), John Kennedy (Vlc), Madeleine Mitchell (VI), Joanna MacGregor (Pno), *Collins*.

Incluso el propio compositor realizó una grabación, hoy ilocalizable:

Jean Pasquier (VI), Etienne Pasquier (Vlc) André Vaeellier (Cl), Olivier Messiaen (Pno), *Club Français du disque*.

La memoria de Pamuk

CARLOS GALÁN

Carlos Galán es profesor de la Universidad Carlos III de Madrid.

Voy a escribir sobre Orhan Pamuk. Él es el protagonista de estos párrafos, él y los recuerdos que encierra *Estambul*, sus primeras memorias, si acaso no lo son todos los libros, en alguna medida; pero también he de escribir sobre mí. No crea, sin embargo, amable lector, que tal comportamiento obedece al inevitable deseo de sucumbir a la tentación de hablar de sí mismo que, a la postre, todo escritor tiene. Nada de eso: si finalmente he tomado esta decisión ha sido porque me ha parecido entrever que al glosar los recuerdos del joven Orhan se hacía necesario hablar también de mis propios recuerdos y, quizás —y esto es lo verdaderamente importante—, de los de muchos hombres que, en un mismo tiempo, han tenido pareja edad y educación, pese a las distancias y los continentes.

Mientras leía *Estambul, ciudad y recuerdos* —que alguien muy querido había regalado a mi hijo en su último cumpleaños— me parecía, en más ocasiones de las que ahora me vienen a las mientes, estar evocando mi pretérita historia: mis años de niñez y juventud; reviviendo en el camino de la lectura sentimientos dormidos —que no olvidados—, deseos y comportamientos tan naturales como, en ocasiones, inconfesables. Esos años al fin en los que Rilke instalaba la verdadera patria del hombre. Nunca he percibido tan clara la tesis del poeta praguense como leyendo estas páginas de Pamuk. Que el escenario de su libro se encuentre a miles de kilómetros de distancia, en la eterna y siempre distinta ciudad turca, no tiene importancia alguna.

Pamuk nació en el seno de una familia acomodada que, lejos de esplendores pasados, conservaba el sosie-

go del que se halla, pese a todo, muy por encima de la media. No se desprende de sus páginas, por tanto, sensación de angustia, de pérdida irreparable; si no es aquella que el autor hace extensiva a toda la sociedad turca, a la amargura que destila una ciudad que fue grande durante el apogeo del imperio otomano y que contempla ahora, con la belleza que Baudelaire atribuía a la melancolía, cómo se consume entre las llamas de sus constantes incendios y la progresiva pérdida de una identidad que se va diluyendo al socaire de la tan ancestral como inútil lucha entre oriente y occidente.

Yo mismo, como Pamuk, tres años después que él, nací y crecí en una familia que, aun alejada del brillo de aquella estambulí, nunca sufrió la estrechez con la que una larga posguerra condenó a nuestros vencidos política, moral o económicamente. Aquí arrancan los parecidos. Sin embargo, claro está, muchas habrán de ser las diferencias, mas como se verá, más aparentes que reales en no pocos casos.

El niño Orhan —así llamado en recuerdo de un discreto sultán pretérito— se crió en el íntimo triángulo de un padre amante de la mujer —en el más generoso de los sentidos—, una madre de singulares belleza y melancolía, y un hermano algo mayor que él, cuyo recuerdo infantil le evoca, a un tiempo, peleas y amparos.

Por su parte, el niño Carlos —nombre debido al deseo paterno de huir de aquel Manuel con el que se habían bautizado los primogénitos de varias generaciones previas— compartió los escasos metros cuadrados de la vivienda familiar con un padre —más tranquilo quizás que aquel Gündüz turco, aunque no menos entusiasta de las mujeres y sus cualidades— y una madre,

El mar es inseparable de Orhan, casi se podría decir que las aguas del Bósforo forman parte de él tanto como sus leucocitos, quizás más

posiblemente no tan bella, pero, en según qué casos, igualmente temible. No hubo, sin embargo, hermano alguno con el que medir las fuerzas o del que solicitar consejo o cobijo. He aquí la primera —y quizás— más ruidosa diferencia.

Ruidosas también, y formidables —según afirma en su libro—, las frecuentes peleas del matrimonio turco. No menos habituales las del español, y —vengo a coleccionar— por iguales o análogos motivos.

Durante su infancia, el niño Orhan creció creyendo tener un duplicado, un *alter ego* oculto en alguna de las casas de madera que parecían brotar de la misma tierra, en las orillas del Bósforo. El niño Carlos, por las cosas en las que de ordinario se detenía su pensamiento, lo hizo creyendo ser único, un ejemplar irrepetible y un poco raro que, desde luego, se guardaba mucho de participar a los demás, pero que anidaba en su interior, tanto como su timidez y, como aquel otro, su atracción por la pintura y la música.

Orhan lo descubrió en la intimidad solitaria de su cuarto, mientras miraba un cómic de indios. Carlos no tuvo tanta suerte: su primera erección tuvo lugar mientras su tía, tras sacarlo de la bañera, lo vestía encima de la mesa de la cocina. Naturalmente, para ninguno de los protagonistas aquello representó nada especial. Para Orhan era un pito, para Carlos parecía más un cañón de los que salían en las películas de guerra. El turco logró llevar aquello en secreto. El español, sin embargo, tuvo que convivir una temporada con su incapacidad para entender aquella mezcla de risitas y azoramientos familiares.

Pasan los años, sentado en una silla e inclinado sobre una mesa de tijera, el joven turco traza con lápices y carboncillos los contornos del Estambul próximo al mar que se divisa desde la terraza. Dentro, en una cómoda, una fotografía familiar en blanco y negro deja ver un hombre de traje y gafas oscuras, bajando las cortas escaleras de un avión comercial con un maletín en la mano derecha. En los mismos años, de pie, enfrentado al espejo del cuarto de baño, el joven español silueteaba su propia imagen en un bloc de dibujo. Dentro, en el salón de recibir, agrupada junto a otras en uno de los cajones del aparador, un hombre de delineado bigote sonriente, en mangas de camisa y con la americana doblada en torno a su brazo izquierdo, saludaba desde una fotografía, también en blanco y negro, mientras desciende de un cuatrimotor *Douglas*.

Ambos aprendices de pintor recibían con callado orgullo las alabanzas que, respecto de sus obras, les transmitían familiares y allegados, mas —¡ay!— mucho me temo que infinitamente más merecidas en el turco que en el español. Sea como fuere, tanto el de allá como el de acá decidieron un día colgar los caballetes y venir a sustituirlos, con el tiempo, por pluma y ordenador. Pero eso sucedió mucho más tarde.

Como otros, a Orhan le dolía Estambul; por eso, con la placidez de la melancolía buscada de propósito, se complacía recorriendo nictálope sus viejas calles; aquellas adoquinadas travesías en cuesta que caminaba con la tristeza de la contemplación de las roídas fachadas de madera de sus edificios, descoloridos y tristes como las ropas de los estambulíes que a aquellas horas regresaban a casa bajo la miserable luz de las farolas de gas.

Mientras tanto, Carlos se internaba en las no menos oscuras sendas de un Madrid a la par antiguo y viejo, dónde sólo esta piedra venía a sustituir aquella madera; y, como su coetáneo turco, podía sentir el dolor de una ciudad, de un país, que finalmente se había quedado dormido en los peligrosos brazos de una dictadura cateta y miserable.

En sus paseos, ya adolescentes Orhan y Carlos, portaban sendas cámaras fotográficas. Pamuk no precisa la marca, la mía era una *Regula King* alemana que —tras mucho insistir— había logrado que mi padre me permitiera sacar de casa. Con ambas, en las primaveras y veranos de mediados de los sesenta, se tomaron las instantáneas de dos ciudades y dos gentes que, si bien se mira, no habrían de diferir tanto.

Sin embargo, en algo —más importante de lo que a simple vista parece— se apartan las historias infantiles de Orhan y Carlos: el mar.

El mar es inseparable de Orhan, casi se podría decir que las aguas del Bósforo forman parte de él tanto como sus leucocitos, quizás más. Por lo que puede saberse, por lo que podemos adivinar de sus libros, de su extraordinaria narrativa, por todo eso que brota una y otra vez en estas tempranas memorias, el mar es en gran medida el culpable de que Pamuk sea lo que hoy es. Si no podemos concebir un Dickens sin Londres, tampoco seremos capaces de imaginar un Pamuk sin ese mar de nadie y de todos, entre el Negro y el de Mármara.

Carlos se crió en plena meseta castellana y aunque desde muy pequeño ya tuvo ocasión de viajar al turístico mar de la costa levantina, jamás aquella agua —la misma, si bien se mira, que baña Estambul— moldeó su carácter, aquietó su espíritu o lavó sus heridas, como, a no dudar, hizo con su coetáneo turco. No todo, por tanto, habrá de ser semejante a entrambos, y este asunto —lamentando más que enunciando— constituye, creo, la mayor de las diferencias.

En el Madrid de las cartillas de racionamiento no hay muchas cosas, tampoco hay bandas de perros callejeros. Al menos, el niño Carlos no las ve cuando, acompañado por su madre o por su abuelo materno, va camino del colegio, y eso pese a tener que atravesar un descampado en el que no tardarían en edificar aquellos modernos edificios con terrazas de ladrillo que terminaron por invadir una zona dominada hasta entonces por balcones de hierro forjado o acristalados miradores. De modo que, a diferencia del Estambul del niño Orhan, donde, según cuenta, las bandadas de perros parecen constituir, incluso hoy día, una segunda población de la ciudad, en el Madrid de aquellos años no hay perros; por contra, los gatos se multiplican inusitadamente. Permanentes serenatas de maullidos se hacen oír, especialmente en los lugares próximos a los mercados de abastos, dejando en el aire —como sus convecinos humanos— el aliento de la desesperada búsqueda de la subsistencia.

A Pamuk le gusta la noche y —estaría por asegurar— el aprecio debe ser recíproco, pues nadie como él para describir el misterio que encierran las silenciosas calles, solitarias y adoquinadas, del viejo Estambul; un silencio sólo turbado, de tanto en tanto, por los pasos de una pareja de ancianos que, sombríos como la propia noche, regresan a casa. Pamuk recuerda esas vigili-
as que recorría adolescente, como oscuras travesías entre claridades que se van y regresan, y esas otras noches, precursoras, que los personajes del padre y del hijo, consumían recorriendo horas y vías, a bordo del Ford Taunus en el que Orhan se aficionó a la música de los Beatles, de Sylvie Vartan y de Tom Jones. Canciones todas ellas tan familiares para los niños Orhan y Carlos, el oriental y el occidental, como extranjeras para ambos.

De las noches infantiles, pese a todo, las que más cautivaban a Carlos eran aquellas que acompañaba a su padre a tomar el autobús en la parada que había al lado mismo de las Cortes Generales, en la carrera de San Jerónimo. Esa zona, muy transitada de mañana por el estamento oficial, se despojaba de todo signo de vida llegada la noche, pareciendo, incluso, que la luz de las escasas farolas languidecía a medida que las horas pasaban. Manuel y su hijo se arrimaban al poste del autobús y aguardaban. Aquello representaba la espera y la noche. Carlos empezó a aprenderlo entonces.

Era en esas ocasiones, conduciendo el Ford Taunus o en la parada del autobús, cuando Gündüz y Manuel contaban a sus hijos lo que pasaba más acá o más allá, lo que les parecía esto o aquello, lo que sentían sobre tal o cual cosa o persona. Era en esos momentos cuando Orhan y Carlos percibían que sus padres se sublimaban en el ser humano que tenían dentro. No consta lo que, llegado ese punto, pensaba Orhan; en mi caso, cuando mi padre se mostraba así, anímicamente desnudo, dejando al descubierto buena parte de su alma, me daba miedo; sentía pánico por el sólo hecho de atisbar que mi padre, que *debía* representar el paradigma de la seguridad, era también un ser humano, tan vulnerable como lo podía serlo yo. Entonces, como digo, me entraba tanto miedo que cambiaba de conversación y le obligaba a mostrarse otra vez seguro de sí mismo. Sólo así regresaba la calma a mi espíritu. Tuvieron que pasar muchos años —él ya se había ido— para darme cuenta de lo injustamente que lo había tratado entonces.

Manuel, mi padre, no solía desaparecer, como ocurría con Gündüz, el padre de Pamuk; eso no significa, sin embargo, que no se muriera de ganas de hacerlo de vez en cuando. Y si no lo hacía —sospecho— era porque sobre él pesaba más la comodidad de las comidas regulares y la cama cierta que una aventura sin duda placentera pero a buen seguro mucho más agotadora. En aquellos años, yo no entendía esa manía suya de hacer requiebros a las mujeres; es más, me producía tan fuerte desazón que, en ocasiones, derivaba en un explícito rencor que no podía disimular. No era capaz de ponerme en su lugar. A Pamuk —barrunto, por lo que podemos leer— le debió pasar algo muy parecido. Él —dedicándole su libro de memorias— ha hecho público su reconocimiento a aquel que desaparecía como los gatos en celo, para regresar al cabo de los días o semanas como si nada hubiera pasado. Por mi

parte, muchos años después, cuando resulta imposible toda manifestación de comprensión o complicidad —mi padre se marchó de este mundo apenas cumplió los cincuenta años— alcanzo a comprender muchas cosas. Por eso, a mi particular ausente, declarándolo erga omnes —igual que Pamuk, aunque algunos años antes que él— decidí dedicar mi primer libro.

Carlos decía que su novia se llamaba Silvia. Ambos, él y ella, tendrían ocho o nueve años. Naturalmente, su relación no pasó del amor platónico que él le profesaba y que se evidenciaba en las largas y tiernas miradas que le dirigía durante el recreo. Ella jamás correspondió a su amor con muestra alguna de aprecio. Lo más seguro es que nunca sospechara lo que encerraba aquella cabeza de cabello ensortijado. La segunda novia de Carlos vino al tiempo que lo hacía aquella otra —voluntariamente anónima— que amó nuestro joven turco. Los cuatro muchachos ya eran universitarios, y aunque de comportamiento parejo por lo general, Carlos jamás llegaría a mantener relaciones sexuales con su novia. Mientras el universitario Pamuk disfrutaba de un piso propio en el que desplegaba su creatividad plástica y donde materializara al tiempo su primer desnudo femenino y su primer coito, el universitario Carlos sólo disponía de la porción de acera más alejada del farol de gas de una calle solitaria, y sólo de ocho a diez de la noche. Poco, por tanto, puede materializarse en tales circunstancias. Ambos, pese a todas las limitaciones, descubrieron por entonces el amor, el sexo, los celos... Ninguno —creo, aunque sólo puedo hablar por el más cercano— pensaba entonces en el futuro. Quizás por eso eran enormemente felices.

La novia de Orhan lo abandonó y se marchó a estudiar a un colegio de Suiza. Él le escribió varias cartas de encendido amor. Carlos también escribió a su novia cuando esta, asimismo, lo dejó. Ninguno de los dos obtuvo respuesta jamás.

La amargura: he aquí una de las esencias del libro de Pamuk.

Para el premio Nobel la amargura es un estado de ánimo —más que un sentimiento— que, sin distinción de personas, puede hallarse —incluso hoy— a poco que se rasque, en cualquier lugar de Estambul. En el Madrid de aquellos años también podía detectarse cierta sensación de amargura, aunque —así lo recuerdo, al menos— de forma más callada, más hipócrita. En Estambul la amargura no se oculta. En el Madrid de finales de los cincuenta la amargura *debía* ocultarse. Por eso, los menos avisados atribuyeron a la ciudad de la meseta una amable despreocupación muy alejada de la realidad. Era en aquellos años, sin testigos, cuando el niño Carlos apreciaba la seriedad de las caras, la tristeza que se adivinaba tras unos ojos, la indecisión de unas manos. Madrid —como Estambul— era una ciudad triste, pero a diferencia de la turca, la española se afanaba por demostrar lo contrario. Madrid debía dar ejemplo al resto del estado, *tenía* que ser una ciudad alegre, llena de hombres y de mujeres alegres. Plena, por consiguiente, de niños también alegres.

Y ambas tenían sus poderosas razones para intentar-
lo: una, como atacada por una enfermedad degenerativa, estaba en trance de perder lo que del esplendor pasado tuvo; la otra, se sentía amargamente callada, o calladamente amarga o... Una, sin futuro, se debatía en

*La occidentalización de la muerte,
su descarado ocultamiento,
parece estar prevaleciendo sobre lo
que debería ser la lógica
y el sentido común*

su inevitable devenir histórico; la otra, sin presente y obligada a olvidar su pasado, le estaba vetado pensar más allá. Ambas eran ciudades amargas aunque, seguramente, ninguna de las dos era plenamente consciente de ello.

Para su maestra, el infante Orhan era listo y era bueno. No sé que podría pensar la mía; me inclino más por lo segundo que por lo primero. La ambición de Orhan era que aquella le preguntara algo y que, tras el invariable acierto en la respuesta, le felicitara públicamente por ello. La ambición de Carlos era que su maestra se casara con él, sólo que, en este caso, el asunto comportaba la dificultad añadida de su condición de monja. Él no lo menciona respecto de la suya, pero la mía se llamaba Guadalupe: la madre Guadalupe. Tendría entonces unos dieciocho o veinte años y era —de eso estoy seguro— muy guapa. Un día se lo dije y añadí a la declaración mi propuesta de matrimonio. Me acarició la mejilla y me mostró un anillo dorado. Estoy casada con Dios, me dijo. Ante tal rival, creo, no había objeción alguna.

La gran parentela de Orhan, además de vivir en el mismo edificio (el edificio *Pamuk* en el que las familias nucleares se repartían los pisos, dejando de ordinario las puertas abiertas para facilitar el tránsito entre viviendas) disfrutaba compartiendo mesa y mantel en la menor ocasión. La familia de Carlos, por su parte, también se reunía en las fiestas señaladas —él siempre recordará las inolvidables veladas tras la cena de fin de año en casa de su abuela— donde, como los turcos, también ellos apartaban momentáneamente las diferencias y se concentraban en el mutuo deseo de felicidad. El padre de Carlos, llegado ese momento, solía tomar la voz cantante —literalmente— y, ayudándose de un vaso a modo de micrófono y acompañado por el laúd de mi tío, cantaba aquel bolero de moda o algún tango que entonaba al mejor estilo de su adorado Gardel.

No conservo recuerdo claro sobre el particular, pero en el Madrid de mis ocho o nueve años —creo— resultaba poco menos que imposible escuchar ninguna conversación entre españoles que no tuviera lugar en la lengua oficial.

Mis primos eran catalanes, mas cuando venían a Madrid o nosotros íbamos a Barcelona siempre hablábamos en castellano. En el Madrid de aquellos años, en la España de los sesenta, según recuerdo, sólo estaba bien visto expresarse en esta lengua, a la que entonces debía denominarse *español*.

En la Estambul de los ocho o nueve años de Orhan Pamuk, según él nos cuenta, había mucha gente que hablaba griego, o armenio, pero sólo estaba bien visto hacerlo en turco, siendo así que la gente era increpada públicamente si no lo hacía.

¿Cosas de los nacionalismos o de la mera estupidez humana? Quién sabe.

Con todo, creo que las mayores diferencias entre oriente y occidente se ponen de manifiesto en el trato que los habitantes daban —¿dan?— a sus muertos.

Pamuk describe una infancia donde los cementerios se mezclan con las casas. Se iba caminando por una calle cualquiera y, ¡zas!, uno se daba de bruces con un cementerio; pasado el cual reaparecían, sin solución de continuidad, los edificios que bordeaban el adoquinado.

Nunca he visto eso en Madrid; más aún: nuestros cementerios siempre se han alejado deliberadamente de las poblaciones, marcando claras distancias entre vivos y muertos. Como si la propia evidencia no fuera suficiente.

Lamento que esta costumbre oriental —que no hace sino disponer cerca lo que cerca está— se esté perdiendo en todo el mundo. La occidentalización de la muerte, su descarado ocultamiento, parece estar prevaleciendo sobre lo que debería ser la lógica y el sentido común.

Y, como he dicho, llegó la universidad: ya eran universitarios. Los anhelos de sus familias se habían cumplido.

Orhan estudiaba —eso decía— arquitectura; Carlos —así afirmaba—, ingeniería de minas. Sin embargo, para ambos, la asistencia a clase, agradable al principio por lo novedosa, acabó por convertirse en un suplicio. Los dos aprovechaban cualquier pretexto para abandonar las aulas o para excusar su asistencia. Ambos dedicaron aquellas horas a pasear por la ciudad, a leer, a escribir, a hacer o a escuchar música, a compartir el tiempo con amigos no estudiantes...

Hemos llegado al final. Si el autor de estas líneas ha logrado que, entreverados con los recuerdos del muchacho turco y el español, el amable lector haya dispuesto los suyos, se dará por satisfecho. Hemos percibido muchos parecidos, también algunas diferencias, nada en todo caso que no haya venido a arreglar el tiempo. Dos muchachos nacidos y crecidos en lugares muy apartados entre sí. Tan lejos y tan cerca. Orhan halló pronto cual habría de ser su dedicación en los años que le quedaran de vida: deseaba ser escritor. ¡Cuánto habríamos de celebrar su decisión! De Carlos, por hoy, ya hemos hablado bastante.

¿Qué es la teología política?

Introducción a un concepto controvertido¹

HEINRICH MEIER

Heinrich Meier es profesor honorario de filosofía en la Universidad Ludwig-Maximilians de Munich y profesor invitado en el Boston College. Es director de la Carl Friedrich von Siemens Stiftung. Dirige la edición alemana de las obras completas de Leo Strauss, en curso de publicación.

El concepto de teología política está íntimamente ligado al nombre de Carl Schmitt. No sólo fue “introducido en la literatura” por Schmitt, como escribió Erik Peterson en 1935.² Actualmente, setenta años después, podríamos afirmar que Schmitt ha contribuido a que el concepto de “teología política” gane importancia en todo el mundo, cruzando fronteras disciplinares y nacionales, así como a través de frentes políticos y teológicos. La posición de Schmitt está determinada sobre todo por este concepto. El concepto *teología política* da nombre al centro de la empresa teórica de Schmitt. Caracteriza el punto unificador de una obra rica en vertientes históricas y circunvoluciones políticas, en decepciones deliberadas y sombras involuntarias. La íntima conexión con esta obra, que ha sembrado la animadversión y recogido animadversión como pocas, habría bastado para hacer de la teología política un concepto controvertido.

Tampoco se puede equiparar el tema de la teología política con el aumento de importancia del concepto, ni apareció en el mundo con la articulación de la teoría de Schmitt. La teología política es tan vieja como la fe en la revelación y continuará existiendo mientras los seres humanos puedan hablar, mientras la fe en un Dios que exige obediencia siga existiendo. La cuestión “¿Qué es la teología política?” nos lleva más allá de la confrontación, o reflexión, con la posición de Schmitt. Tiene una significación mucho más fundamental. Aun así, cualquiera que plantee hoy la cuestión lo hace dentro del horizonte del debate que Schmitt inauguró. El que formula la pregunta tropieza con opiniones, expectativas y prejuicios que han emergido del debate. Éste es el

motivo por el que sería prudente empezar por el comienzo de esa batalla. Es más, la consideración del primer teórico en la historia de la teología política que hizo suyo este concepto y lo usó con el propósito de característica propia arroja luz sobre el asunto en sí mismo.

En no menos de tres ocasiones, durante tres fases bastante diferentes de su carrera, y en tres momentos históricos diferentes, Schmitt agita la bandera de la “teología política” para que todos la vean. En 1922 publica el primer libro con este título. El subtítulo reza: ‘Cuatro capítulos sobre la doctrina de la soberanía’. En 1934, un año después de haberse unido al partido nacionalsocialista, publica una edición abreviada y revisada que empieza con una instructiva ‘Advertencia a la segunda edición’. Casi cuarenta años después, presenta su publicación final en forma de libro bajo el título *Teología política II*. Su subtítulo, ‘La leyenda de la liquidación de toda teología política’, indica al lector desde la portada que se enfrenta a un concepto polémico y que al leer el libro estará tratando con un tema rodeado de leyendas. Pero la leyenda a la que se refiere Schmitt —la leyenda promulgada por Erik Peterson y sus seguidores de la liquidación final de la teología política— es solamente una entre las muchas leyendas que rodean la teología política. Otra leyenda bastante extendida reduce el concepto a un simple y estrecho término técnico usado por historiadores interesados en la secularización de los conceptos teológicos durante las diferentes fases de la modernidad, o desintoxica y convierte la teología política en una tesis en el campo de la “filosofía de la ciencia” o la “historia conceptual”, que tiene que ver con ciertas “correspondencias”, “analogías” o “afinidades estructurales” entre teología y juris-

¹ *Was ist Politische Theologie?* se publicó por primera vez en el volumen *Politische Theologie zwischen Ägypten und Israel*, hrsg. von Jan Assmann, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 2006, y se ha traducido al italiano, al chino y al polaco. La traducción inglesa, *What Is Political Theology* apareció primero en *Interpretation. A Journal of Political Philosophy*, vol. 30, 1 (2002), y, como capítulo 3, en HEINRICH MEIER, *Leo Strauss and the Theologico-Political Problem* (Cambridge UP, 2006; la traducción española, *Leo Strauss y el problema teológico-político*, trad. de M. Dimopoulos, M. Magnus y M. A. Gregor, Katz, Buenos Aires, 2006, no lo incluye). En edición bilingüe alemán/inglés, *Was ist Politische Theologie?/What Is Political Theology?* (trans. by Marcus Brainard), apareció como una separata publicado por la Carl Friedrich von Siemens Stiftung, en München, 2006. En nuestra traducción hemos estado atentos, de acuerdo con el autor, tanto al texto alemán como al inglés.

² E. PETERSON, *Der Monotheismus als politisches Problem. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Theologie im Imperium Romanum*, Jakob Hegner, Leipzig, 1935, p. 158 (*El mono-teísmo como problema político*, trad. de G. Uribarri y A. Andreu, Trotta, Madrid, 1999).

3 C. SCHMITT, *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*, Duncker & Humblot, Berlin, 1970, pp. 30, 101, nota 1; compárense las pp. 22, 98, 110. Schmitt no duda en deslizar dentro del mismo pasaje la afirmación: “Mi escrito *Teología política* de 1922 lleva el subtítulo ‘Cuatro capítulos sobre la sociología del concepto de soberanía’”. La razón *más obvia* para estilizaciones de este tipo — indefendible, como podrá percibir cualquier lector de *Teología política* y *Teología política II*, por no hablar de los otros escritos de Schmitt— se menciona al final de la cita. (Véase CARL SCHMITT, *Teología política*, trad. de F. J. Conde y J. Navarro Pérez, epílogo de J. L. Villacañas Berlanga, Trotta, Madrid, en curso de publicación, que recoge los dos escritos de Schmitt). Sobre la *razón más profunda* para la estrategia defensiva de Schmitt, véase mi *Carl Schmitt, Leo Strauss und Der Begriff des Politischen. Zu einem Dialog unter Abwesenden* (1988, *Carl Schmitt, Leo Strauss y El concepto de lo político. Sobre un diálogo entre ausentes*, trad. de A. Obermeier, Katz, Buenos Aires, 2008); destacamos el flagrante ejemplo documentado en la nota 92.

4 C. SCHMITT, *Der Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, München/Leipzig, 1932/1963, p. 31 (*El concepto de lo político*, trad. de R. Agapito, Alianza, Madrid, 1991, p. 89).

5 K. REINHARDT, *Poseidonios*, Beck, München, 1921, p. 408 ss.

6 M. TARENTIUS VARRO, *Antiquitates Rerum Divinarum*, ed. Burkhart Cardauns, Steiner, Weisbaden, 1976, vol. I, fr. 6, 7, 9, 10, pp. 18-20 y 37; véanse el comentario, vol. II, pp. 139-44, y E. L. FORTIN, “Augustine and Roman Civil Religion: Some Critical Reflections”, *Études Augustiennes*, 26 (1980), pp. 238-56.

7 G. LIEBERG, “Die *theologia triperita* in Forschung und Bezeugung”, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I, 4 (1973), pp. 63-115.

8 M. BAKUNIN, *La Théologie politique de Mazzini et l'Internationale* (1871), en *Œuvres complètes*, vol. I, Champ Libre, Paris, 1973.

9 M. BAKUNIN, *La Théologie politique de Mazzini et l'Internationale*, pp. 43-44; cf. las pp. 45 y 72.

10 “Toute autorité temporelle ou humaine procède directement de l'autorité spirituelle ou divine.” M. BAKUNIN, *Dieu et l'Etat* (1871), en *Œuvres complètes*, vol. VIII, Champ Libre, Paris, 1982, p. 173.

11 C. SCHMITT, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, Munich/Leipzig, 1922, pp. 45, 49, 50, 55, 56 (2ª ed., 1934, pp. 64-65, 69, 71, 81, 83-84; *Teología política*, cit.); *Römischer Katholizismus und politische Form*, Jakob Hegner, Hellerau, 1923, pp. 74-78 y 80 (2ª ed., Theatiner, Munich/Roma, ligeramente revisada, 1925, pp. 49-51 y 53; *Catolicismo romano y forma política*, trad. de C. Ruiz, Tecnos, Madrid, 2000); *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*, Duncker & Humblot, Munich/Leipzig (2ª ed., 1926, pp. 79, 83, 87; *Sobre el parlamentarismo*, trad. de T. Nelsson y R. Grueso, Tecnos, Madrid, 1990); compárense con *Der Begriff des Politischen*, pp. 60, 64, y especialmente la tercera redacción (Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburgo, 1933), p. 45.

12 Schmitt no menciona *La Théologie politique de Mazzini*, aunque dice de Bakunin: “Su batalla contra el italiano Mazzini es como la simbólica escaramuza fronteriza de los germanos [en el tardío Imperio Romano]. Para Bakunin, *la fe en Dios* del masón Mazzini era, simplemente como *toda fe en Dios*, una prueba de esclavitud y la verdadera raíz de todo mal, de toda autoridad gubernamental y política; era centralismo metafísico” (*Römischer Katholizismus*, p. 75 [p. 49]; *Catolicismo romano*, cit.). Es más, compárense el contraste entre Bakunin y Mazzini en la última frase de ese libro, que, según las palabras de Schmitt en su *Teología política*, fue escrito “al mismo tiempo” que éste “en marzo de 1922”. Su *Teología política* culmina con un ataque al enemigo, sobre quien Schmitt pone su objetivo al elegir el título: la frase que concluye ofrece una imagen de Bakunin como un “teólogo de lo antiteológico” y “el dictador de una anti-dictadura”. Que Schmitt, precisamente en lo que se refiere a los términos y las frases claves de su trabajo, se abstiene de dar “referencias”, puede verse en una serie de ejemplos. Sobre el tema, véase *Carl Schmitt, Leo Strauss und Der Begriff des Politischen*, pp. 46, 82, notas 103 y 104; compárense con las pp. 61-62 (*Carl Schmitt, Leo Strauss y El concepto de lo político. Sobre un diálogo entre ausentes*, cit.).

prudencia. Fue precisamente esta leyenda la que Schmitt trató de apoyar en su último trabajo cuando, retrospectivamente, definió su *Teología política* de 1922 como un texto “puramente jurídico” y afirmó que todas sus afirmaciones sobre el tema eran “afirmaciones de un jurista” que se movía en la “esfera de la investigación en la historia de la ley y de la sociología”.³

Para entender qué tipo de bandera agita Schmitt cuando, sin explicación de ningún tipo, elige el título *Teología política* para un libro sobre la doctrina de la soberanía, hay que saber —para seguir con la propia explicación de Schmitt que establecía los principios para entenderla— contra qué enemigo se agitaba, qué “oposición concreta” tenía “en mente” cuando usaba el concepto.⁴ Schmitt no toma la expresión de los estoicos⁵ ni de Varro,⁶ como hicieron Agustín y sus seguidores —y como todos los predecesores de Schmitt habían hecho— con la intención de criticar la teología política. En lugar de eso, lo tomó de Bakunin. No sigue la larga tradición de la *theologia triperita*,⁷ sino que responde al reto del anarquista ruso. Bakunin había arrojado el concepto contra Mazzini, atacando lo que él llamaba “la *Théologie politique* de Mazzini”.⁸ Bakunin la utilizó como un arma en una guerra en la que dos ejércitos irreconciliables se enfrentaban, uno bajo el signo de Satán y otro bajo el signo de Dios.⁹ Schmitt usa el arma en la misma guerra. Pero quiere ayudar al contrario para que gane, y mientras que todo lo dicho sobre la lucha entre Dios y el Demonio no era sino una ficción inventada por el hombre para el anarquista ateo, para el teólogo político es una realidad otorgada por Dios. Bakunin ataca la verdad de la revelación y niega la existencia de Dios; quiere abolir el Estado y niega la declaración universal del catolicismo romano. Bajo el lema *Ni Dieu ni maître*, se rebela con “furia escita” contra toda dominación, todo orden, toda jerarquía, contra la autoridad divina y humana.¹⁰ Schmitt ve en Bakunin que el “verdadero enemigo de los conceptos tradicionales de la cultura de la Europa occidental” entra en la arena. Cree que en Bakunin encuentra, en generaciones anteriores a los “bárbaros de la república rusa de los soviéticos”, el adversario más persistente de la moralidad y la religión, del Papa y de Dios, de la idea y del espíritu.¹¹ Mientras que Bakunin usaba el término “teología política” para denominar y herir mortalmente al oponente contra quien el anarquista estaba haciendo la guerra, Schmitt hace suyo el polémico concepto para responder así con la afirmación más decisiva que, en su opinión y en 1922, parece el más extremado asalto a la teología y la política.¹²

La “oposición concreta” a la vista de la cual Schmitt hace suyo el concepto de “teología política” es, por tanto, la oposición entre autoridad y anarquía, fe en la revelación y ateísmo, obediencia y rebelión contra la soberanía suprema. Pero *autoridad, revelación, y obediencia* son determinaciones decisivas de *la sustancia* de la teología política, independientes de la particular

La “oposición concreta” a la vista de la cual Schmitt hace suyo el concepto de “teología política” es, por tanto, la oposición entre autoridad y anarquía, fe en la revelación y ateísmo, obediencia y rebelión contra la soberanía suprema

actualización de ella misma que avanzó Schmitt. Precisamente porque con su acusación Bakunin negaba “lo correcto” (*das Richtige*) en el doble sentido de la palabra,¹³ Schmitt puede transformar la teología política en un concepto positivo sin depender polémicamente —ni el propio Schmitt ni ningún otro teólogo político— de Bakunin o la oposición al anarquismo.¹⁴ La teología política, entendida como una teoría política o una doctrina política que asegura estar basada en la fe de la revelación divina, se convierte por primera vez en un concepto de autoidentificación y autocaracterización. No sólo los teólogos políticos que siguieron las enseñanzas de Schmitt o se refirieron con aprobación a ellas utilizarán el concepto en el futuro con este nuevo y afirmativo sentido.¹⁵ Esto también es verdad, y más frecuente incluso, en el caso de aquellos que más directamente rechazan las opciones políticas de Schmitt o no comparten su fe: los teólogos políticos cuya actitud básica es conservadora o liberal, que tienen convicciones revolucionarias o contrarrevolucionarias, cuyos credos pueden ser el catolicismo o el protestantismo, que pueden pertenecer al judaísmo o al islam. Es tentador decir que el concepto de teología política —por la vía del reto de Bakunin y la respuesta de Schmitt— finalmente encontró su camino hacia su verdadera sustancia.

Sin embargo, debemos regresar a Schmitt por un momento. La “teología política” es la adecuada y la única caracterización apropiada de la *doctrina* de Schmitt.¹⁶ Pero al mismo tiempo el concepto le sirve a Schmitt como un *arma* universalmente desplegable dentro del marco de trabajo, y para la promoción de los objetivos, de su teología política. Así pues, el concepto marca, por un lado, el lugar geográfico dentro de la batalla política de la fe. Por otro lado, es el instrumento que utiliza con mayor habilidad para forzar al adversario a unirse a la batalla. No usa el término “teología política” sólo para teorías políticas que, como la suya, declaran estar ancladas en la teología. Más bien sabe cómo detectar “teologías políticas” incluso donde toda teología es expresamente repudiada, donde la política es negada y donde se declara que toda teología política ha sido “liquidada”.¹⁷ Las posiciones de los adversarios están basadas en “transferencias” o “refundiciones”, demuestran ser formas y productos de la “secularización” o son desechadas como metafísica *malgré lui*. La teología política de Schmitt, su “puro y completo conocimiento” sobre el “elemento metafísico de toda política”, ofrece el fundamento teórico para una batalla en la que sólo la fe se encuentra con la fe, en la que la fe correcta contrasta las mil variedades de fe herética. En el plano de la teología política no puede haber “partidos neutros”, únicamente “teólogos políticos”, incluso si son “teólogos de lo antiteológico”, como a Schmitt le gusta decir al referirse a Bakunin. Ni la indiferencia ni la ignorancia ofrecen una salida. La verdad de la revelación llama y hace aflorar la distinción entre amigo y enemigo. Cualquiera que niegue esa verdad es un mentiroso. Cualquiera que la ponga en duda obedece al Viejo Enemigo. Quien no lo apoye está en contra. La verdad en la que se apoya la teología política demuestra su poder para apoderarse de todo e impregnarlo todo, forzándonos precisamente a tomar una decisión, enfrentándonos a una disyuntiva que no podemos eludir.

Una razón por la que la teología política es un concepto controvertido es que los mismos teólogos políticos prefieren usarla como arma en sus batallas.

¹³ Los dos sentidos de *das Richtige* (“lo correcto”) son, por un lado, lo que es en sí mismo correcto —para Schmitt, la autoridad de Dios y del Estado, que Bakunin niega— y, por otro lado, aquello cuya negación le permite a Schmitt transformar la “teología política” en un concepto positivo y revertir así el valor de un concepto que resulta negativo en Bakunin. Es “lo correcto” (o corregido) porque su negación es justamente lo que Schmitt necesita para apropiarse de ello para sus propósitos.

¹⁴ Téngase en cuenta la determinación del enemigo y de su propia identidad al final del ‘Epílogo’ que Schmitt escribió para su *Teología política II* y que es, con mucho, la parte más importante de todo el libro. Compárese con C. SCHMITT, *Donoso Cortés in gesamteuropäischer Interpretation*, Greven, Colonia, 1950, pp. 9-10.

¹⁵ Los primeros ejemplos son el libro del teólogo protestante Alfred de Quervain *Die theologischen Voraussetzungen der Politik. Grundlinien einer politischen Theologie*, Furche-Verlag, Berlín, 1931, y el ensayo ‘Politische Theologie’ del teólogo católico Karl Eschweiler en *Religiöse Besinnung*, 2 (1931-32), pp.72-88. Durante ese tiempo, el flujo de libros y ensayos que incluyen el concepto de “teología política” en sus títulos ha crecido mucho. Debemos destacar que el primer ensayo escrito sobre Schmitt se titulaba ‘Carl Schmitts Politische Theologie’ (en *Hochland*, junio de 1924, pp. 263-86). Sin embargo, su autor —el escritor Hugo Ball, que en un primer momento estuvo fuertemente influido por el anarquismo y que luego fue católico acérrimo— aún no estaba familiarizado con el corazón conceptual de la teología política de Schmitt (la nueva versión del concepto de lo político), que fue elaborado entre 1927 y 1933.

¹⁶ En *Carl Schmitt, Leo Strauss y El concepto de lo político* he intentado desarrollar este concepto con mayor amplitud y discutirlo con mayor profundidad. En el mismo trabajo he sometido la posición de Schmitt a una crítica profunda (véanse especialmente las pp. 11-132). Esta interpretación fue confirmada, inesperadamente y con bastante claridad, por la publicación del *Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947-1951* (ed. E. Freiherr von Medem, Duncker & Humblot, Berlín, 1991) de la

obra literaria de Schmitt (compárese, por ejemplo, las pp. 28, 63, 89, 95, 139, 165, 203, 212, 213, 269, 283). De la misma manera, considero que su trabajo ha confirmado mi crítica en todos sus puntos. Después de leer las notas tras la guerra, no debería resultar difícil reducir los ataques antisemitas de Schmitt del período anterior a 1945 a “oportunismo” o a actos de “camuflaje” y negar su conexión con su teología política. Compárese *Carl Schmitt, Leo Strauss und Der Begriff des Politischen*, notas 5, 40, y 64, y el capítulo ‘El filósofo como enemigo’, así como mi *Die Lehre Carl Schmitts. Vier Kapitel zur Unterscheidung Politischer Theologie und Politischer Philosophie*, J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2004², pp. 231-243.

¹⁷ Sobre esto y lo que sigue, véanse las referencias en *Carl Schmitt, Leo Strauss y El concepto de lo político. Sobre un diálogo entre ausentes*, pp. 76-85, 116, 190. En el texto de su *Teología política*, Schmitt usa el concepto de “teología política” exactamente tres veces: en las pp. 40, 44, 45. La primera y la tercera vez se refiere a los “escritores de la Restauración” (los teólogos políticos Maistre, Bonald, Donoso Cortés, Stahl); en la segunda, por el contrario, el concepto aparece en el contexto de la visión de Kelsen de la democracia como “expresión de la científicidad relativista e impersonal”.

18 E. PETERSON, *Der Monotheismus als politisches Problem*, p. 99 (las cursivas son mías; *El monoteísmo como problema político*, cit.).

19 Sobre este punto, véase la informativa e iluminadora disertación de Barbara Nichtwei, Erik Peterson. *Neue Sicht auf Leben und Werk*, Herder, Freiburg, 1922, pp. 764-779.

20 "Puede haber algo así como una *teología política* sólo en el campo del judaísmo y el paganismo", *Der Monotheismus als politisches Problem*, pp. 99-100 (*El monoteísmo como problema político*, cit.). Compárese con KARL LÖWTH, *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933*, Metzler, Stuttgart, 1986, p. 94 (*Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*, trad. de R. Zauner, Visor, Madrid, 1992), y con la afirmación de Peterson del año 1925 de que no hay teología en los judíos ni en los paganos, que recojo en mi '*Warum Politische Philosophie?*' Stuttgart/Weimar, 2000, pp. 24-25 ('¿Por qué la filosofía política?', en *Leo Strauss y el problema teológico-político*).

21 E. PETERSON, *Der Monotheismus als politisches Problem*, pp. 70, 95-97 (*El monoteísmo como problema político*, cit.), y 'Kaiser Augustus im Urteil des antiken Christentums. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Theologie', en *Hochland*, 30, 2, (agosto-septiembre de 1933), pp. 289-99, esp. 289 y 298-99, pero también *Die Kirche aus Juden und Heiden*, Anton Pustet, Salzburg, 1933, pp. 24-26, 31, 34, 40, 42, 56, 62, 64, 71 nota 28, así como el libro que inmediatamente siguió a *El monoteísmo como problema político*, es decir, *Zeuge der Wahrheit*, Jakob Hegner, Leipzig, 1937, pp. 14-15, 20, 22, 39-45, 58, 60, 68. Nichtwei ha presentado mucho material adicional de papeles inéditos de Peterson que muestran en qué medida era un teólogo político; véase Erik Peterson. *Neue Sicht auf Leben und Werk*, pp. 789-90, 797-98, 805, 807, en especial 820-26.

22 Discutiendo desde el punto de vista de la teología política, Jacob Taubes hizo de la "teología política de Pablo" el objeto de una serie de conferencias sobre la *Epistola a los romanos* en el Forschungsstätte der evangelischen Studiengemeinschaft, en Heidelberg, unas semanas antes de su muerte (*Die politische Theologie des Paulus*, Fink, Munich, 1993; *La teología política de Pablo*, trad. de Miguel G. Baró, Trotta, Madrid, 2007).

23 Para una discusión sobre el tema, véase Carl Schmitt, *Leo Strauss y el concepto de lo político. Sobre un diálogo entre ausentes*, así como *Die Lehre Carl Schmitts*. Compárese la distinción entre teología política y filosofía política que Ralph Lerner y Mushin Mahdi dibujan en el mundo del judaísmo y el islam: *Medieval Political Philosophy: A Sourcebook* (Free Press, Glencoe, Ill, 1963; Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1978), pp. 7-20.

24 Platón, *Apología de Sócrates*, 20 d-e.

25 Compárese el comentario de Calvino en Romanos 1:5, en *Commentarius in Epistolam Pauli ad Romanos*, ed. T.H.L. Parker, Brill, Leiden, 1981, p. 16.

Schmitt sobresalió en este juego *à deux mains*; su peculiaridad era usar el concepto de teología política incluso después de su "refundición positiva" como arma para forzar al enemigo a luchar en el campo de batalla del propio Schmitt. Pero mientras que Schmitt busca que sus enemigos se "acerquen" a su concepto, frecuentemente otros teólogos políticos lo utilizan con el propósito inverso: para distanciarse de los teólogos políticos cuyas doctrinas políticas desapruaban y para atacar cualquier teología política que no se base en su propia fe.

En el siglo XX, el ejemplo más famoso de esta práctica tan común es el tratado de 1935 de Erik Peterson sobre el monoteísmo, que culmina en su muy citada tesis de la "imposibilidad teológica de una *teología política*". Bajo el disfraz de un libro culto en cuyo centro se encuentra la crítica de la teología política de Eusebius, obispo de Cesarea, el amigo de Schmitt desde los años veinte ataca todas estas aplicaciones políticas de las nociones teológicas que considera malas utilizaciones de la teología cristiana. El teólogo cristiano llega a la conclusión de que, "en principio", el dogma de la Trinidad marca la "ruptura con toda *teología política* que *hace un mal uso* de la Proclamación Cristiana para la justificación de una situación política".¹⁸ Sea lo que sea lo que se piense de la capacidad de persuasión de su afirmación desde un punto de vista teológico o histórico, no se puede dudar de que el libro de Peterson ataca un tipo concreto de teología política. Su veredicto está dirigido a la legitimación de una norma política o régimen —al menos en la medida en que el autor desapruaba las razones de esa norma o régimen por razones teológico-políticas—, por ejemplo, la legitimación expresada en la fórmula "Un Dios, un señor del mundo". El tratado teológico de Peterson es un intento de ejercer una influencia de una manera premeditada tanto políticamente como dentro de la iglesia.¹⁹ Contiene una clara reprobación dirigida a su viejo amigo, que al mismo tiempo se había convertido en un abogado del régimen nacionalsocialista. Por último, pero de manera no menos importante, el libro contiene un ataque apenas oculto al judaísmo.²⁰ Así pues, es un tratado altamente político, escrito por un teólogo político muy dotado, como cualquier lector imparcial de su trabajo puede ver.²¹

El hecho de que el concepto de teología política se use de muy diferentes maneras no hace que sea inútil el intento de aclarar la sustancia de la teología política. Mucho más importante es el hecho incontestable de que el número de teologías políticas que se aprovechan del concepto para caracterizar sus *propias* posiciones está creciendo. Así, es posible emplear el concepto de tal modo que, en primer lugar, da nombre a la causa a la que apunta la pregunta "¿Qué es la teología política?" sin atacarla; en segundo lugar, incluye los más importantes representantes de esta causa sin ejercer la violencia sobre ellos, y, en tercer lugar, sigue siendo un

En el siglo XX, el ejemplo más famoso de esta práctica tan común es el tratado de 1935 de Erik Peterson sobre el monoteísmo, que culmina en su muy citada tesis de la "imposibilidad teológica de una teología política"

El hecho de que el concepto de teología política se use de muy diferentes maneras no hace que sea inútil el intento de aclarar la sustancia de la teología política

concepto que distingue sin discriminar en sentido peyorativo. Ya he definido antes la causa: una teoría política, doctrina política o posición política por la cual, en la comprensión de sí mismo del teólogo político, la revelación divina es la suprema autoridad y el último terreno. Entre los más importantes representantes de la teología política de la historia del cristianismo podemos mencionar a Pablo,²² así como a Tertuliano y Agustín, Lutero y Calvino. Por último, la teología política sigue siendo un concepto de distinción en la medida en que está separada de la *filosofía política* por una diferencia imposible de erradicar.

La teología política y la filosofía política están unidas por la crítica de la complaciente ofuscación o la intencionada catalogación de lo que es más importante. Ambas están de acuerdo en que la batalla sobre lo correcto —sobre lo que es simplemente la norma, el mejor orden, la paz real— es la batalla fundamental y en que la cuestión "¿Cómo debo vivir?" es la primera cuestión para el hombre. Sin embargo, con la respuesta que cada una de ellas da a esta pregunta, se colocan en una oposición insuperable.²³ Mientras que la teología política construye sin reservas sobre el *unum est necessarium* de la fe y encuentra la seguridad en la verdad de la revelación, la filosofía política eleva la cuestión de lo que es completamente correcto sobre la base de la "sabiduría humana"²⁴ para desarrollar la cuestión en la más fundamental reflexión y la manera más completa para el hombre. De la manera más completa, en la medida en que todas las respuestas conocidas son examinadas, todos los argumentos concebibles son aceptados y todas las preguntas y objeciones que afirman ser fidedignas son incluidas en la confrontación filosófica, en particular aquellas que la teología política propone o podría proponer. En la reflexión más fundamental, es así porque el nivel en el que la confrontación tiene lugar no puede ser sobrepasado o vencido por argumento alguno, y porque la forma de vida que permite la confrontación más completa con la pregunta "¿Qué es lo correcto?" es en sí misma el objeto central de esa confrontación, o de reflexión exhaustiva.

Desde el principio, la teología política niega la posibilidad de una justificación racional del propio modo de vida. La teología política sabe que está basada en la fe y quiere estar basada en ella porque cree en la *verdad de la fe*. La teología política subordina todo a esta verdad; describe todo según esa verdad. En la medida en que la teología política defiende la fuerza comprometedora de la revelación, se coloca a sí misma al servicio de la obediencia. Para obedecer a la revelación o parar ser consecuente consigo misma, la teología política tiene que desear ser una "teoría" a partir de la obediencia, para apoyar la obediencia y por la obediencia. La *obediencia de la fe*²⁵ es la razón de ser de la teología política en el mejor de los sentidos. El hecho de que las doctrinas y las preguntas que la creyente obediencia es capaz de derivar de la revelación puedan desviarse e incluso contradecirse enormemente entre ellas no contradice el

principio que rige la teología política. La teología política puede apoyar la autoridad mundial o la revolución. En una situación histórica concreta, puede también abstenerse de decantarse por una opción *política*, en el sentido más restringido de la palabra “política”.

La respuesta brevemente dibujada aquí a la pregunta “¿Qué es la teología política?” pretende, por una parte, devolver a un concepto difusamente utilizado la precisión única que nos permite hacer distinciones en lo que se refiere al tema en cuestión.²⁶ Por otra parte, nuestra respuesta intenta llevar la reivindicación de la verdad de la teología política de una manera radicalmente seria para entrar en el horizonte de su fuerza. Pues sólo cuando la filosofía política entabla combate con la teología política en el horizonte de su fuerza, o, de una manera equivalente, cuando la filosofía política piensa la teología política, puede la filosofía política —en su confrontación con la teología política— ganar claridad sobre su propia causa y saber lo que no es, lo que no puede ser y lo que no quiere ser.²⁷

Si la cuestión “¿Qué es la teología política?” obtiene en primer lugar su significado filosófico con respecto al conocimiento de sí mismo del filósofo político, entonces su relevancia política nace del creciente interés que la teología política ha despertado en los últimos años. Obtiene su sustento de muy diferentes fuentes y puede ser observada en áreas que están separadas por grandes diferencias. Me gustaría mencionar cuatro aspectos interesantes. 1) El colapso del imperio soviético y la erosión mundial de las esperanzas marxistas que lo precedieron han inspirado en muchos lugares la búsqueda de una nueva certeza de fe. 2) No sólo las religiones reveladas prometen una seguridad que ninguna de las ideologías desaparecidas proponen. También parecen ofrecer un eficiente punto de apoyo para resistir el triunfo global del liberalismo y del capitalismo, o más bien presentan una alternativa al secularismo de la modernidad en su totalidad. El peso que ambos momentos tienen en el tipo antioccidental de radicalismo político-religioso es obvio. Este radicalismo es, sin embargo, simplemente una variedad, aun cuando en la actualidad sea la más espectacular, del renacer de las ortodoxias islámica, judía y cristiana. 3) Tanto el desencanto de las utopías político-religiosas como las expectativas de salvación que aparecen en el establecimiento de una teocracia han recuperado la urgencia de la cuestión de la relación entre la política y la religión que pocos reconocían desde hacía mucho tiempo. 4) Comparado con los tres puntos de vista que acabo de mencionar —los anhelos de un nuevo compromiso completamente vinculante, el regreso de las ortodoxias y el reflejo de la cuestión de los fundamentos teológico-políticos de la comunidad—, el cuarto aspecto parece tener menos importancia. Aún así, no debería ser subestimado, dado el clima intelectual en el que una teoría política que afirma estar fundada en la fe en la revelación divina está ganando atractivo y audiencia. Estoy pensando en esas difusas expectativas que en la amplia corriente de la “posmodernidad” giran alrededor del *Ereignis*, que, de ocurrir, daría fin al “vagar en el desierto” y que no debe ser convertido, si es para mostrarse abiertamente en su diferencia, si es para ocurrir precisamente como el *Ereignis*, en el objeto de un pensamiento que concibe, distingue y, por tanto, busca la dominación. Jean-François Lyotard ha recordado el mandamiento divino dado a Abraham para que sacrificara a Isaac y la obediencia de Abraham como el

paradigma del *Ereignis*, de la llamada impredecible, así como de la actitud con la que uno debe responder. La proximidad de algunos autores “posmodernos” no sólo a Kierkegaard, el famoso escritor religioso de Copenhague, sino también a Schmitt, el teólogo político de Plettenberg en Westfalia, es mayor de lo que podría parecer en un principio. De una manera complicada —*dans un état de latence ou dans un état de langueur*— están encaminados hacia las decisivas determinaciones de la causa del teólogo político: autoridad, revelación y obediencia.

TRADUCCIÓN
María Àngels Romeu

²⁶ Nos ayuda a dejar a un lado lo que no es pertinente y aun así, ignorando lo más importante, a menudo se mezcla. De esta manera, por ejemplo, la *religión civil* de Rousseau, que jugó un importante papel en la discusión que rodeaba la teología política, es una concepción respaldada por la filosofía política. Los “artículos de fe” que Rousseau postula en *Du contrat social*, IV, 8 “comme sentiments de sociabilité” son propuestos por un teórico político que no fue de ninguna manera un teólogo político y que sometía las presuposiciones de la teología política a una crítica trascendental. Compárese J. J. Rousseau, *Discours sur l'inégalité*, ed. de Heinrich Meier, Ferdinand Schöningh, Paderborn, UTB 725, 1984^s, edición revisada y aumentada, 2001, pp. xxxii ss., 70 ss., 104, 150, 168, 270, 318 ss., 386 ss.

²⁷ Las líneas de argumentación que he elaborado en *Die Lehre Carl Schmitts* han sido extendidas y continuadas en mi epílogo a Carl Schmitt, Leo Strauss y *El concepto de lo político. Sobre un diálogo entre ausentes*. La segunda parte de este epílogo confronta las *Politiques de l'amitié* de Jacques Derrida a la luz de la distinción entre teología política y filosofía política. Véase también mi *Leo Strauss y el problema teológico-político*.¹ Véase D. COSKUN, ‘Cassirer and Heidegger. An Intermezzo on Magic Mountain’, en *Law and Critique*, 17, 1 (2006), pp. 1-26.

Leo Strauss y la dimensión teológica de la filosofía política

MARTIN D. YAFFE

Martin D. Yaffe es profesor del Departamento de Filosofía y Estudios sobre la Religión en la University of North Texas (Denton, Estados Unidos).

Acerca de STEVEN B. SMITH, *Reading Leo Strauss: Politics, Philosophy, Judaism*, Chicago UP, 2006 (en adelante RS); KIM A. SORENSEN, *Discourses on Strauss: Revelation and Reason in Leo Strauss and His Critical Study of Machiavelli*, Notre Dame UP, 2006 (DS); HEINRICH MEIER, *Leo Strauss and the Theologico-Political Problem*, trad. de Marcus Brainard, Cambridge UP, 2006 (*Leo Strauss y el problema teológico-político*, trad. de M. Dimopoulos, M. Magnus y M. A. Gregor, Katz, Buenos Aires, 2006, STP); LEORA BATNITZKY, *Leo Strauss and Emmanuel Levinas: Philosophy and the Politics of Revelation*, Cambridge UP, 2006 (*Leo Strauss y Emmanuel Lévinas. La filosofía y la política de la revelación*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Trotta, Madrid, 2009, SEL).

I Cada una de estas cuatro versiones sobre cómo Leo Strauss (1899-1973) entendió la filosofía política llama la atención sobre su pensamiento acerca de la revelación bíblica. Cada una en gran medida sigue un camino propio: según Steven B. Smith, Strauss sería ateo; según Kim Sorensen, las reflexiones de Strauss sobre Maquiavelo indican su apertura filosófica a la revelación bíblica; según Heinrich Meier, la confrontación de Strauss con la revelación bíblica fue la parte central de su concepción y defensa de la filosofía política y, por último, de acuerdo con Leora Batnitzky, Strauss tenía sus dudas acerca de la revelación bíblica, en particular según la presentan los pensadores judíos modernos, aunque, o quizá precisamente porque, la entendió mejor de lo que esos pensadores suelen hacerlo. La existencia de un desacuerdo entre estos cuatro autores parece tener su origen, en parte, en la propia advertencia de Strauss sobre una tensión fundamental entre revelación bíblica y filosofía política, entre Jerusalén y Atenas, como él mismo la llamó. El propósito de estas páginas es comparar lo que cada uno de ellos tiene que decir sobre esa tensión.

II

En opinión de Smith, Strauss fue un ateo a la manera en que lo fue Baruch Spinoza (1632-1677). El alegato de Smith es un tanto sorprendente. Strauss fue acusado de ateísmo al menos una vez durante su vida y preparó una breve refutación, que nunca publicó, pero que hoy en día está al alcance de quien quiera leerla.¹ Smith no menciona dicha acusación ni la refutación de Strauss.

En su lugar presenta en su libro su propio argumento, no muy convincente, en defensa del ateísmo de Strauss a lo largo de su, en otros aspectos, interesante revista de lo que Strauss tenía que decir tanto sobre “Jerusalén” como sobre “Atenas” (que son los títulos que Smith da a las dos series de ensayos que componen su libro).

Los ensayos de “Atenas” incluyen amplias glosas de las opiniones de Strauss sobre Platón, Martin Heidegger (el padrino filosófico de los deconstruccionistas actuales), Alexandre Kojève (en su debate con Strauss acerca de la relevancia contemporánea del diálogo sobre la tiranía de Jenofonte) y la democracia americana. Un ensayo final conjetura cómo vería Strauss la política exterior actual de los Estados Unidos. Esto último está estrechamente relacionado con el propósito general de Smith, que pretende rescatar a Strauss de las acusaciones de doctrinario de derechas elevadas a menudo contra él desde dentro y fuera del ámbito académico. Smith objeta que Strauss no era un ideólogo y trata de distinguirlo en este aspecto de sus discípulos políticamente activos y políticamente conservadores. Asegura a sus lectores que él mismo no es uno de ellos, y se define, por el contrario, como un simple estudioso y admirador de Strauss. Los ensayos de Smith, en breve, muestran la concepción de Strauss de la filosofía política como no adepto a partido alguno y, en calidad de tal, del todo compatible con la variedad de puntos de vista políticos corriente en la actualidad en las universidades. Por ejemplo, su ensayo sobre el Platón strausiano enfatiza un parentesco entre el “liberalismo” de los diálogos platónicos —la tolerancia y apertura de Sócrates hacia las distintas opiniones de sus interlocu-

¹ K. H. GREEN, *Jew and Philosopher: The Return to Maimonides in the Jewish Thought of Leo Strauss*, SUNY Press, Albany, 1993, pp. 237 y ss.; H. GILDIN, ‘Déjà Jew All Over Again: Dannhauser on Leo Strauss and Atheism’, *Interpretation*, 25, 1997-1998, p. 126; DS, 45.

tores con la idea de examinar filosóficamente sus méritos— y la tolerancia de la diversidad que encontramos en las democracias liberales modernas. Otro ensayo señala cómo, a diferencia de Heidegger, Strauss “volvió a los antiguos no para descubrir los orígenes del nihilismo moderno, sino para considerar una alternativa a éste” (RS, 116). Un tercer ensayo resume las diferencias de Strauss con Kojève sobre si el papel propio (o inevitable) del filósofo es el de “consejero de tiranos”, como Kojève sostenía, “más que el de un rebelde o crítico social que trata de derrocar las condiciones de la tiranía” (RS, 137). Y un ensayo sobre América —quizá el más elaborado de Smith— arguye que el legado de Strauss a la ciencia política contemporánea es haberla devuelto a su principal cometido, esto es, “no enseñar ni un distanciamiento científico del país propio y sus tradiciones ni un partidismo fanático que considere la diferencia entre amigo y enemigo como la experiencia política primordial, sino más bien una *decidida lealtad a una constitución digna e incluso a la causa del constitucionalismo*”.² La conclusión sobre la política exterior actual sugiere, a la luz de lo dicho, que Strauss se habría opuesto a cualquier guerra emprendida “para librar del mal al mundo”. Por supuesto, esta sugerencia es convincente si y sólo si la frase se ha de entender en su sentido hiperbólico y utópico de erradicar el mal de la sociedad humana, como supone Smith (RS, 199-201), pero lo es menos si se entiende referida en primer lugar a amenazas claras y presentes como el terrorismo global o la tiranía a las puertas de casa. La reconocida admiración de Strauss por estadistas como Churchill debiera alentar a Smith a considerar más la segunda posibilidad (LAM, 131, 196-197).

Tres ensayos sobre “Jerusalén” preceden a los dedicados a “Atenas” y ayudan a establecer el tono de éstos al presentar a Strauss como un “buen europeo” (en la expresión de Nietzsche), es decir, un hombre moderno cosmopolita de extracción judía, más bien que un judío fiel o practicante.

Estos ensayos ponderan, a su vez, cuán (o cuán poco) judío era Strauss, cómo puede valorarse a Strauss en comparación con su amigo Gershom Scholem (la principal autoridad académica en misticismo judaico del siglo XX), y cómo entendió Strauss a Spinoza. La única crítica sustancial a Strauss que hace Smith en todo su libro se refiere a que, según él, Strauss tomara a Spinoza como su modelo teológico. Sin embargo, el argumento que da Smith para ello es bastante artificioso y no está bien documentado, pues no puede superar un examen atento, como señalaré en breve.

Debo antes que nada indicar un inconveniente metodológico de la aproximación esquemática o “a vista de pájaro” de Smith a Strauss. Como bien sabe Smith, el cuidado y la sutileza de Strauss como escritor fueron

producto de sus cuidadosas y sutiles observaciones, en especial en lo tocante a textos filosóficos cuidadosa y sutilmente escritos. Strauss comenzaba por ver las cosas obvias que decía el texto en su sentido más claro, y sólo al notar incongruencias superficiales buscaba indicios soterrados para resolver las incongruencias o, en todo caso, esclarecerlas cuando no fuera posible una solución simple. Es sabido que las exploraciones subtextuales de Strauss eran amplias y profundas, pero nunca perdían de vista los fenómenos superficiales que les dieron origen. “El problema inherente a la superficie de las cosas, y sólo en la superficie de las cosas — Smith cita a Strauss— es la parte esencial de las cosas”.³ Los resúmenes de Smith, por el contrario, presentan el riesgo de difuminar la multitud de detalles textuales que era el punto de partida de Strauss, y por ello, hacen peligrar la posibilidad de entender a Strauss como Strauss se entendía a sí mismo, algo que, sin embargo, como el propio Strauss advirtió, es un comienzo necesario para la crítica de escritores reflexivos, es decir, para el intento de entenderlos mejor de lo que ellos mismos se entendieron.⁴ Que Smith presente a Strauss como spinoziano en asuntos teológicos es un ejemplo ilustrativo.

Hay al menos dos ocasiones más en las que, a mi parecer, Smith se aparta demasiado rápido de los detalles superficiales de lo que dice Strauss. Una es su noticia del tratamiento de Strauss del judaísmo como una “ilusión”, aunque una “ilusión heroica”, como si fuera obvio que la intención de Strauss al usar esta expresión fuera proatea, mientras que el propio Strauss corta de raíz más adelante precisamente esa inferencia explicando, como admite Smith al citar parcialmente la aclaración de Strauss, aunque sin más comentarios, que por “ilusión” entiende un “sueño” o “aspiración” o “intuición de una visión enigmática”, y que “una visión enigmática en sentido enfático es la percepción del misterio fundamental, de la verdad del misterio último”; Strauss añade que el misterio en cuestión no es negado, sino confirmado por la creencia moderna en la naturaleza esencial y eternamente progresiva de la ciencia (RS, 82 y ss).⁵ La otra ocasión surge cuando Smith infiere, de la afirmación de Strauss de que la tensión entre Jerusalén y Atenas no se puede resolver, que la supuesta elección de Strauss del ateísmo sobre el judaísmo es “fideísta”, es decir, decisionista o irracional (RS, 16 y ss., 70 y ss., 80 y ss.) (Véanse, no obstante, mis observaciones sobre Sorensen y sobre Meier, más adelante.)

El problema de definir a Strauss como spinoziano se manifiesta cuando Smith también reconoce la profunda deuda filosófica y teológica de Strauss con Moisés Maimónides (1135-1204). Maimónides es el gran defensor y preservador de la ortodoxia judía con la ayuda de la filosofía platónica y aristotélica; Spinoza, por el contrario, es el gran atacante y aspirante a destructor de la ortodoxia judía en nombre de la interpretación crítica de la Biblia y de la democracia liberal, las dos instituciones modernas de las que es el pionero filosófico. Pese a ello, Smith atribuye a Strauss el asimilarlos teológicamente. Por una parte, imputa a Strauss la idea de que Maimónides presenta la ley bíblica “sólo con valor instrumental”, esto es, como un simple medio de enseñar la virtud moral, que se subordina a su vez a la virtud intelectual, es decir, a la filosofía.⁶ De otra parte,

*El problema de definir a Strauss
como spinoziano se manifiesta
cuando Smith también reconoce
la profunda deuda filosófica
y teológica de Strauss con Moisés
Maimónides (1135-1204)*

² RS 183, en que cita a L. STRAUSS, *Liberalism Ancient and Modern*, Basic Books, New York, 1968, p. 24 (en adelante, LAM; *Liberalismo antiguo y moderno*, trad. de L. Livchits, Katz, Buenos Aires, 2007).

³ RS p. 117, en que cita a L. STRAUSS, *Thoughts on Machiavelli*, Glencoe, Free Press, 1958, p. 13 (en adelante, TM; *Meditación sobre Maquiavelo*, trad. de C. Gutiérrez de Gamba, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1964).

⁴ L. STRAUSS, *Persecution and the Art of Writing*, Glencoe, Free Press, 1952, p. 143 (*Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*, ed. de A. Lastra, Alfons el Magnànim, Valencia, 1996).

⁵ L. STRAUSS, 'Why We Remain Jews', *Jewish Philosophy and the Crisis of Modernity: Essays and Lectures in Modern Jewish Thought*, ed. de K. H. Green, SUNY Press, Albany, 1997, pp. 327-329 (en adelante, JP; *Jerusalén y Atenas y otros escritos sobre judaísmo*, ed. y trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Trotta, Madrid, en preparación).

⁶ RS, 39. Smith admite aquí apoyarse en lo que supone que es el hilo de la interpretación que Strauss hace de Maimónides, más que en los detalles de lo que Strauss o Maimónides dicen de primera mano.

*Al hacer las opiniones verdaderas
obligatorias, dice Maimónides,
la ley promueve la virtud intelectual y
no sólo la virtud moral*

atribuye a Spinoza (y por implicación a Strauss) la opinión de que la ley, llegada, como fue el caso, después de la liberación de los israelitas de la esclavitud y la superstición egipcias, estaba “lejos de suponer una liberación” de éstas y “simplemente sustituyó una forma de opresión por otra” (RS, 13 y ss). Comoquiera que sea, Maimónides y Spinoza comparten, según Smith, una negación de que la ley contiene o promueve un entendimiento verdadero de Dios, como la ley misma afirma (Dt., 4: 6). Ése es el “ateísmo” que Smith atribuye también a Strauss, pero aquí a Smith —a diferencia de Strauss— los árboles no le dejan ver el bosque. Teológicamente hablando, Maimónides y Spinoza se parecen en ocasiones sólo si uno no entra en mayores detalles de sus respectivas lecturas de la ley. Maimónides sostiene que la ley bíblica difiere de cualquier otro código legal en que su propósito no es sólo abolir injusticias e inculcar cualidades morales útiles para el conjunto de la sociedad, sino también promulgar opiniones verdaderas sobre Dios (*Guía de perplejos*, 3, 27). Las opiniones verdaderas, tal como Maimónides las entiende, no son lo mismo que las opiniones políticamente útiles. (Las opiniones en cuestión son la existencia de Dios, su unicidad y su incorporeidad; LAM, 149 y ss.) Al hacer las opiniones verdaderas obligatorias, dice Maimónides, la ley promueve la virtud intelectual y no sólo la virtud moral.⁷ Spinoza, por supuesto, niega enfáticamente todo esto, como Smith señala con acierto, aunque por desgracia Smith prosigue exagerando la deprecación de la ley por parte de Spinoza al insinuar que, según Spinoza, la ley no hizo a los israelitas más libres de lo que habían sido en Egipto.⁸ Spinoza, por el contrario, debate ampliamente que la ley fue concebida como un elaborado sistema de observancias y equilibrios, por lo que, al funcionar como estaba previsto, el israelita medio tenía amplia seguridad para el uso y disfrute discrecional de su propiedad privada⁹ y suficiente libertad de expresión para poder transmitir sus opiniones teológicas como quisiera.¹⁰ Sea como fuere, la afirmación de Smith de que Strauss era teológicamente tanto spinoziano como maimonideano no encuentra apoyo en los pormenores del discurso de los propios Spinoza y Maimónides.¹¹

III

En contraste con lo anterior, Sorensen ve pruebas de la apertura filosófica de Strauss a la revelación bíblica en sus reflexiones sobre Maquiavelo. Para ello ofrece un análisis detallado de *Thoughts on Machiavelli* de Strauss, o más bien de su capítulo culminante: ‘La enseñanza de Maquiavelo’, con la cuestión de la razón-revelación en mente (TM, 174-299; véase la pauta de este capítulo de Sorensen párrafo por párrafo en DS, 167-168). Sorensen dice algo más aparte de que Strauss

identificó un fallo en la estructura antiteológica del pensamiento de Maquiavelo; al cabo, un ataque fallido a la Biblia apenas cuenta como una reivindicación de ésta. Tampoco las dudas filosóficas de Strauss sobre el rechazo de Maquiavelo a las enseñanzas bíblicas bastarían para probar sin otros argumentos que al propio Strauss le atraían filosóficamente esas enseñanzas, y Sorensen es consciente de ello, por lo que empieza por considerar la opinión de Strauss acerca de la revelación en general, aparte de su análisis de Maquiavelo, antes de pasar a las implicaciones teológicas del argumento de Strauss sobre Maquiavelo en particular.

Desde el punto de vista metodológico, el modo de Sorensen de exponer las ideas de Strauss es citar los pasajes apropiados de su obra para dejar que hablen lo más posible por sí mismos, con un mínimo de comentario añadido. En manos menos capaces, este proceder podría haber acabado en poco más que una serie de citas probatorias insuficientemente aclaradas o posiblemente engañosas, pero Sorensen añade a sus citas straussianas una amplia muestra de citas de otras autoridades secundarias y del mismo Maquiavelo (durante su análisis de Maquiavelo), también, en general, con aclaraciones y críticas, y concluye cada capítulo de su libro con un resumen lúcido y convincente. En ocasiones, sin embargo, se deja llevar por un texto aparentemente sencillo o una autoridad secundaria, de los que saca conclusiones quizá demasiado precipitadas (TM, 196-197).

Además del ejemplo que en seguida pasaré a comentar, me parece que Sorensen hace una deducción demasiado precipitada cuando cita a Strauss diciendo que Maquiavelo, a diferencia de los lectores actuales, no era “consciente de la legitimidad” de la distinción “entre el núcleo y la periferia de las enseñanzas bíblicas”, y comenta: “He aquí una rara ocasión en la que Strauss trata de entender a Maquiavelo mejor de lo que éste se entendió a sí mismo” (DS, 69). Sorensen pasa por alto la posibilidad de que Strauss pueda estar no tanto intentando entender a Maquiavelo mejor de lo que se entendió a sí mismo (esto es, sin haberlo entendido antes *como* se entendió así mismo), como tratando de desengañar a los lectores actuales que pudieran pensar que son capaces de comprender a Maquiavelo mejor que el propio Maquiavelo, simplemente aplicándole de manera retrospectiva esa distinción, que hoy en día tiene una “legitimidad” que no tenía para Maquiavelo. (Véase un discurso similar en el ‘Prefacio a *La crítica de la religión en Spinoza*’, de Strauss, como aparece en JP, 148-53). Compárese, por otra parte, la cándida aprobación de Sorensen a la observación de Strauss: “Iríamos demasiado lejos si llegáramos a afirmar que Maquiavelo nunca oyó la Llamada o sentido la Presencia, ya que contradiríamos sus comentarios referidos a la conciencia, pero lo cierto es que se niega a hacer caso de experiencias de esa índole” (DS, 78, sobre TM, 203).

Las conclusiones anteriores tienden a referirse al tratamiento de la revelación por parte de Strauss, acerca del que Sorensen parece menos seguro que cuando habla de lo que Strauss dice de Maquiavelo. Aunque las inferencias en cuestión no estorban el fluir del argumento general de Sorensen sobre el Maquiavelo de Strauss, nos indican que podríamos hacer bien en abor-

7 L. STRAUSS, *Philosophy and Law: Contributions to the Understanding of Maimonides and His Predecessors*, trad. de Eve Adler, SUNY Press, Albany, 1995, pp. 103, 105 y 121.

8 Posiblemente Smith yerra por su confianza en la traducción de Samuel Shirley del *Tractatus Theologico-Politicus* de Spinoza. Un pasaje que Smith cita de Shirley para asegurar su argumento de Spinoza dice así: “Sería muy poco probable que los hombres apegados a la superstición egipcia... hubieran tenido alguna idea cabal de Dios” (RS, 34, en que cita a B. SPINOZA, *Theological-Political Treatise*, trad. de Shirley Hackett, Indianapolis, 1995, p. 32; *Tratado teológico-político*, trad. de A. Zozaya, Orbis, Barcelona, 1985). El mismo pasaje continúa, en la versión de Shirley: “Por tanto el modo de vida justo, o verdadera vida, y el culto y el amor a Dios eran para ellos servidumbre más que verdadera libertad”. En el original latino de Spinoza, las cinco últimas palabras son: *magis servitus, quam vera libertas* (Spinoza, *Opera*, ed. Carl Gebhardt, 4 vols., Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1925, vol. III, p. 41, líneas 6 y ss.). Una traducción más literal diría “más servidumbre que verdadera libertad”.

9 B. SPINOZA, *Tractatus Theologico-Politicus*, cap. 17 (*Opera*, III, pp. 201-21, especialmente las pp.207-217).

10 Spinoza tiene en mente la libertad de los profetas bíblicos para expresarse como considerasen oportuno; véase *Tractatus Theologico-Politicus*, cap. 2, en donde habla de cómo las profecías “variaban en relación con la diversidad de opiniones de los profetas” (*Opera*, vol. III, p. 32, línea 32 y ss.).

11 Véase también D. R. LACHTERMAN, ‘Laying Down the Law: The Theologico-Political Matrix of Spinoza’s Physics’, *Leo Strauss’s Thought: Toward a Critical Engagement*, ed. de A. Udoff, Boulder, Lynne Rienner, 1991, pp. 123-153.

*Sorensen concluye que lo que indica
la apertura de Strauss a la
revelación bíblica no es sólo que
mostrase que las doctrinas de
Maquiavelo eran
dudosas; es cómo lo hace*

dar con ciertas precauciones su versión acerca del lugar que ocupa Maquiavelo en las ideas de Strauss sobre la revelación.

Para mostrar cómo veía Strauss el problema de la revelación, Sorensen se vale de un dicho de Strauss sobre que él era un “filósofo abierto al reto de la teología”: “Nadie puede ser a la vez filósofo y teólogo o, para el caso, algo que esté por encima del conflicto entre filosofía y teología, o una síntesis de las dos. Pero cada uno de nosotros puede y debe estar abierto a la una o a la otra, el filósofo abierto al reto de la teología, o el teólogo abierto al reto de la filosofía”.¹² La explicación de este dicho le lleva a considerar, entre otras cosas, la relación de Strauss con el judaísmo tal como se expone en una conferencia de 1962: ‘Why We Remain Jews’ (JP, 311-356), a propósito de la cual trata varios puntos: uno de ellos es que la llamada “cuestión judía” —el problema de cómo los judíos como tales se integran o no en la sociedad moderna— era, de acuerdo con el propio Strauss, el tema principal de sus reflexiones desde hacía tiempo (DS, 48 y ss., junto con JP, 312); otro es que Strauss superó su sionismo político inicial una vez que alcanzó a ver que cualquier solución puramente política de la cuestión judía no podía de por sí tratar con propiedad la dimensión más que política, teológica, del judaísmo (DS, 48 y ss., junto con JP, 317 y 319). Más aún: aunque para Strauss la “única solución clara” de la cuestión judía era que los judíos modernos volviesen a la ortodoxia judía, esa solución le parecía poco factible. Es difícil, comentó Strauss, para la mayoría de los judíos de hoy día (él incluido), creer en la inspiración verbal de la Torá o en milagros, tal como enseña la ortodoxia judía; y, no obstante, para que el judaísmo sea viable, debe creer en Dios como creador del mundo (y, por tanto, como autor de la Torá y de los milagros). Strauss se encontró, pues, en un callejón sin salida.

Sorensen interpreta esta dificultad con ayuda de lo que dijo Strauss en su ‘Prefacio a *La crítica de la religión en Spinoza*’ de 1962 sobre la “probidad intelectual”, que es la barrera que impide a los judíos modernos el retorno a la ortodoxia (Sorensen cita la versión que aparece en JP, 137-177). Por desgracia, Sorensen se apoya enteramente en una autoridad secundaria que define la idea de Strauss de esta probidad intelectual simplemente como “una honradez del corazón que es igual a la honradez de la mente”, e infiere que Strauss quería decir que la barrera se puede atravesar toda vez que los judíos reconozcan que la “*teshuvah*, una vuelta... al Dios de los ancestros, está rodeada de riesgos”, es decir, que es una cuestión de valor y voluntad, o de resolución decidida, desafiando la convicción moderna de que el hombre está solo y abandonado en el mundo.¹³ Sorensen, o el autor en quien se basa, no tiene en cuenta el giro sucesivo de la crítica de Strauss de la probidad intelectual, que culmina en la idea de

que no es exactamente una virtud filosófica, “que se asienta en un acto de voluntad, de creencia, y que el basarse en la creencia es fatal para toda filosofía” (JP, 172; también para las dos citas siguientes). Strauss, pues, lejos de respaldar la citada reivindicación de la ortodoxia, consideraba su coste inaceptable: suponría, advirtió, “la autodestrucción de la filosofía racional”. Si alguna forma de ortodoxia religiosa pudiera ser reclamada de ese modo, añadió, por fuerza no debía ser la ortodoxia judía, pues “la ortodoxia judía basa sus pretensiones de superioridad sobre otras religiones en su racionalidad superior (Dt., 4: 6)”. Con permiso de Sorensen, lo que Strauss vio como el “reto de la teología” incluía la necesidad de resistirse a todo sacrificio moderno de la razón, tanto en la filosofía como en el propio judaísmo.

Para mostrar que su interpretación de Maquiavelo abrió a Strauss las puertas de la idea bíblica de la revelación, previa o ajena a Maquiavelo, Sorensen sigue e ilumina los puntos más importantes del tema de ‘La enseñanza de Maquiavelo’. El capítulo de Strauss se divide en dos secciones principales: la enseñanza de Maquiavelo sobre religión (según la cual no sería cristiano ni pagano; §§ 1-43) y sus doctrinas sobre moral y política (de acuerdo con las que reemplaza la virtud bíblica de la humildad frente a Dios por una idea puramente mundana de la virtud, y la concepción aristotélica de la virtud moral como situada en el medio entre dos extremos moralmente indeseables por una idea de la virtud trasladada a un punto medio entre la libertad y la licencia o entre la libertad y la tiranía, esto es, entre la humanidad y la inhumanidad; §§ 44-87). La primera parte, que trata de las enseñanzas de Maquiavelo en materia de religión, se divide a su vez en su crítica del cristianismo (es decir, que sus doctrinas ultraterrenas han apartado a los hombres de la resolución efectiva de los asuntos de este mundo; §§ 1-30) y consideraciones más amplias sobre cosmología y sobre la utilidad política de la religión (lo que deja al descubierto cómo a la vez corrige y depende de la crítica averroísta de la religión; §§ 27-43, reconociendo algunas coincidencias). El análisis que hace Sorensen de cada una de estas secciones es sencillo, esclarecedor, atractivo y accesible de principio a fin, pero he de dejar la apreciación detallada de sus méritos para otra ocasión; me limitaré aquí a resumir las conclusiones de Sorensen acerca de cómo el estudio de Maquiavelo atrajo la atención de Strauss hacia el horizonte supremaquiavélico de las enseñanzas bíblicas —y, por supuesto, las lecciones de los filósofos políticos clásicos (Sócrates, Platón, Aristóteles y Jenofonte)— que Maquiavelo y su legado habían logrado eclipsar.

Sorensen concluye que lo que indica la apertura de Strauss a la revelación bíblica no es sólo *que* mostrase que las doctrinas de Maquiavelo eran dudosas; es *cómo* lo hace. En ningún momento disputa Strauss, señala Sorensen, la acusación de Maquiavelo de que las enseñanzas ultraterrenas del cristianismo han perjudicado la capacidad de los hombres para ver la vida política tal cual y actuar en consecuencia; en lugar de eso, dice, Strauss sugirió un parentesco entre Maquiavelo y los averroístas, o aristotélicos con hábito de cristianos, quienes se acordaban con el cristianismo sólo en apariencia y mientras éste enseñase una moral política-

¹² DS, 445, en que cita a Strauss. ‘The Mutual Influence of Theology and Philosophy’, como aparece en *An Introduction to Political Philosophy: Ten Essays by Leo Strauss*, ed. H. Giddin, Wayne State University, Detroit, 1989, p. 290.

¹³ DS, 52, en que cita a M. MORGAN, ‘The Curse of Historicity: The Role of History in Leo Strauss’s Jewish Thought’, *Journal of Religion*, 61, 1981, p. 351. Véase, por contraste, mi comentario sobre Meier, más adelante.

Meier descubre la confrontación de Strauss con la revelación —lo que llamó “el problema teológico-político”— no sólo en la periferia de su actividad filosófica, sino en su centro neurálgico

mente útil. Incluso siendo así, continúa nuestro autor, Maquiavelo difiere según Strauss de los averroístas al tomar las enseñanzas cosmológicas del cristianismo más en serio, incluida su doctrina acerca de la divina providencia, aunque sólo como un pretexto para reemplazar a Dios o al Cielo por la Fortuna, es decir, por el azar, que puede a su vez ser vencido o dominado por cierta clase de hombres. Durante el proceso de llegar a comprender las lecciones de Maquiavelo como las entendió el propio Maquiavelo, por tanto, Strauss discernió al mismo tiempo los contornos y los atractivos de las enseñanzas rivales —bíblica y filosófica— que Maquiavelo rechaza a sabiendas. Sorensen resalta cómo, según Strauss, Maquiavelo comparte con los filósofos políticos clásicos la premisa de que lo que es bueno para el hombre, junto con lo que es bueno sin reservas, se puede conocer en principio y que la dignidad humana consiste en el reflejo de ese bien, esto es, en la filosofía. Si Maquiavelo no deja lugar a los filósofos para aconsejar a los gobernantes justos y oponerse a los tiranos a la luz de ese bien, es porque, a efectos prácticos, o al menos eso es lo que Sorensen cita como que Strauss dijo de Maquiavelo, “no hay bien por grande que sea que sea bueno sin reservas” (DS, 143, en que cita TM, 284). En palabras de Sorensen, “el que Maquiavelo evite el bien, considerándolo como una norma imposible para la acción humana, implica que no tiene escrúpulos al aconsejar a los gobernantes, incluso a los tiranos, que actúen contra la religión, la moral y el bien común” (DS, 143). Sorensen deduce de todo esto que Strauss volvió a las enseñanzas moralmente saludables de los filósofos políticos clásicos y de la Biblia (no obstante sus diferencias ulteriores) para tratar de llenar el vacío dejado por lo implacable de las doctrinas de Maquiavelo. Encuentro la inferencia general de Sorensen muy plausible.

IV

Meier descubre la confrontación de Strauss con la revelación —lo que llamó “el problema teológico-político”— no sólo en la periferia de su actividad filosófica, sino en su centro neurálgico. Según Strauss,¹⁴ tanto la filosofía política clásica como la revelación bíblica plantean la pregunta “¿Cómo debo vivir?” y sus respuestas se solapan. Tanto el filósofo como el partidario de la revelación se preocupan por el bienestar de la comunidad política, es decir, por la justicia o la moral; no obstante, ambos buscan apoyo para sus respectivos modos de vida más allá del alcance de la moral. En esto último difieren: la vida vivida de acuerdo con la revelación es la vida de sincera obediencia a la voluntad declarada de un dios que es omnipotente, omnisciente e insondable, mientras que la vida filosófica se guía sobre todo por la libre búsqueda de conocimiento evidente. El filósofo,

por tanto, no puede evitar cuestionar las alegaciones de la revelación, aunque o porque también se dicen basadas en el conocimiento —el conocimiento omnividente de un dios misterioso que sólo nos es conocido a través de deliberadas autorrevelaciones y que no tolera rivales. Del mismo modo, el creyente en la revelación ha de considerar anatema la filosofía.

Al mismo tiempo, ni el filósofo ni el creyente pueden refutar al otro, puesto que aunque ambos coinciden en la importancia de la moral, discrepan acerca de cómo entender lo que existe más allá de la moral como aval último de ésta. En resumen, el problema teológico-político como lo entendió Strauss está relacionado con la inquietante circunstancia de que la vida de obediencia a la revelación y la vida filosófica son incompatibles y mutuamente irrefutables.

Aun así, Strauss no lo deja ahí. El libro de Meier trata de indicar por qué. Es un argumento complejo, cuyos distintos aspectos presenta Meier en cuatro imponentes capítulos. El primero se subdivide en tres: empieza exponiendo cómo el problema teológico-político no sólo no es un tema más entre los muchos en la obra de Strauss, ni siquiera el tema principal, sino que es el único tema; después anuncia dicho tema en abstracto analizando una conferencia de Strauss en 1948 titulada ‘Razón y revelación’, cuyo texto —previamente inédito— Meier adjunta en su libro¹⁵ y, más adelante, comenta la relevancia, o más bien irrelevancia, teológica de Heidegger para el tema de Strauss. Un segundo capítulo continúa mostrando por qué las investigaciones de Strauss en la historia de la filosofía política eran inseparables de las investigaciones teológico-políticas. El tercero señala cómo la teología política —tal como Carl Schmitt utilizó el término a partir de 1922— es la imagen especular de la filosofía política. Por último, el cuarto capítulo muestra cómo las indagaciones teológico-políticas se sitúan dentro de la filosofía política.

Meier argumenta como sigue a continuación que el tema teológico-político subyace bajo todos los demás en los escritos de Strauss: la pieza clave es el descubrimiento de una afirmación del filósofo medieval musulmán Avicena según la cual la verdadera comprensión de la revelación bíblica puede hallarse en Platón.¹⁶ Esto implicaba que se podía inquirir en las bases y el sentido de la ley revelada del mismo modo en que, *mutatis mutandi*, Platón había investigado lo que supone fundar una comunidad política perfectamente justa. Esta pista condujo a Strauss en varias direcciones. Por una parte, ofrecía una alternativa viable al historicismo radical, la dominante, pero dudosa opinión de que la investigación filosófica nunca podría salirse de los límites de tiempo y lugar, o cultura, en los que el investigador mismo se encontrase. Por otro lado, llevaba a una comprensión de Platón independiente del platonismo cristiano y así dejaba margen para la apreciación filosófica del elemento estrictamente político de la cuestión de la vida justa. Además, también dejaba al descubierto la debilidad obvia de los tratados teológico-políticos de los fundadores de la filosofía moderna (Maquiavelo, Bacon, Hobbes, Spinoza *et al.*), quienes habían intentado desechar el reto que la revelación ofrece a la filosofía al considerar la religión revelada simplemente una parte más entre otras de la cultura, aunque sin refutar realmente las pretensiones de la revelación, sólo eclip-

¹⁴ Véase, para lo que sigue, Strauss, ‘On the Genealogy of Faith in Revelation’, en STP, 141-180; ‘Progress or Return? The Contemporary Crisis in Western Civilization’, en JP, 87-136, en particular 117-132.

¹⁵ Además Meier adjunta el texto anteriormente inédito de una conferencia de 1940 titulada ‘The Living Issues of German Postwar Philosophy’, una libre interpretación de las corrientes filosóficas tal como Strauss las conoció de joven durante los años de la República de Weimar (STP, 115-39).

¹⁶ Como señala Meier (STP, 12), la afirmación de Avicena de que el tratamiento de la profecía y la ley divina se encuentra en las *Leyes* de Platón es citada y elaborada por Strauss en *Philosophy and Law*, pp. 122-25, y es el epígrafe del último libro de Strauss, *The Argument and the Action of Plato’s Laws*, University of Chicago Press, Chicago, 1975.

*La reacción de Strauss es ofrecer
una genealogía de la creencia
en la revelación que respondería por
la dimensión moral que separa
la revelación del mito*

sándolas. Meier también dice algo más aparte de que las amplias investigaciones de Strauss tenían como remoto punto de partida la confrontación de la filosofía con la religión revelada; más bien, cada una de ellas era un examen para ver cómo se sostendría la filosofía durante la confrontación. Tal como lo ve Meier, cada una equivalía a una medición de presión. Strauss, sostiene, abultó la disputa de la revelación contra la filosofía para probar la firmeza de ésta provocando la respuesta argumental más fuerte posible. En este sentido, Meier pone en duda la difundida opinión —hacia la que se inclinan Smith y Sorensen, como hemos visto— de que Strauss, en su ‘Prefacio a *La crítica de la religión en Spinoza*’, en cierto modo infería de la incapacidad de la filosofía para refutar la revelación que la filosofía, como la religión revelada, se apoya en la fe. Además de llamar la atención sobre las dudas de Strauss acerca de si la probidad intelectual como virtud moral es el patrón correcto para juzgar la controversia entre la filosofía y la revelación, Meier se pregunta a continuación por qué Strauss, en primer lugar, presentó así la controversia y, al hacerlo, la dejó acabar en punto muerto. Su respuesta es que Strauss estaba adoptando a sabiendas el presupuesto historicista radical legado por Nietzsche y Heidegger a los debates filosóficos contemporáneos —según el cual la filosofía es inseparable de la moral y las creencias políticas (ligadas a la cultura) que no cuestiona—, aunque sólo para rebatirlo. Strauss, anota Meier, tenía en mente a “los lectores filosóficos de sus tratados teológico-políticos” para quienes “el punto muerto alberga la exigencia de seguir preguntando y de pensar por sí mismos; el callejón sin salida contiene el estímulo para buscar rodeos para salir de él.” (STP, 24; 16 y ss.)

La conferencia de Strauss sobre ‘Razón y revelación’ confirma la tesis de Meier como sigue: la conferencia invoca el que es “quizá el más imponente argumento teológico” (STP, 32, 164) contra la filosofía y considera a continuación cómo se puede resistir a él. El argumento es que la filosofía no intenta enfrentarse a la singularidad histórica de la revelación, sino que en vez de eso reduce la revelación a un mito. A diferencia del mito, la revelación resulta en exigencias morales inevitables, en el *theios nomos* o ley divina. La reacción de Strauss es ofrecer una genealogía de la creencia en la revelación que respondería por la dimensión moral que separa la revelación del mito, además de por la sincera sumisión al legislador divino que distingue al creyente del filósofo. Tal genealogía, si llegaba a buen puerto, probaría la visión más clara de la filosofía en cuanto a las dimensiones estrictamente teológica y meramente humana de la creencia en la revelación. La intrincada y vigorosa conferencia de Strauss, junto con el conciso y esclarecedor comentario de Meier, invita a un análisis por separado. Baste decir aquí que, como menciona

Meier, la genealogía de Strauss se asemeja a las de *De la naturaleza de las cosas* de Lucrecio y del *Discurso sobre la desigualdad* de Rousseau en que sigue la pista a las raíces de la ley hasta una necesidad presocial del hombre. La genealogía pasa por once etapas, cada una de las cuales representa una mejora con respecto a las anteriores, pero de las que sólo la última es a la vez totalmente satisfactoria de por sí y consecuente con el modo en que las propias religiones reveladas ven la obediencia a la ley. La etapa culminante es la de una “plena obediencia a la ley” que es producto de una única y definitiva revelación por parte de un Dios omnipotente, quien por sí solo no solamente garantiza que la ley es la fuente de todo bien mientras sea obedecida con la apropiada pureza de ánimo, sino que también proporciona la necesaria purificación como un don (STP, 33; 40 y ss.; 166 y ss.). Como subraya Meier en todo esto, precisamente porque la genealogía de Strauss es planteada por un filósofo para mostrar cómo la revelación pretende suplantar a la filosofía, funciona como una defensa de la filosofía.

Meier redondea lo anterior con un breve tratamiento de lo que Strauss en su *Filosofía y Ley* de 1935 llamó el “ateísmo de la probidad” de Heidegger,¹⁷ lo que le permite profundizar en la reflexión crítica de Strauss acerca de la probidad intelectual. Si al escribir antes sobre el ‘Prefacio a *La crítica de la religión en Spinoza*’ de Strauss de 1962, Meier formulaba lo que entendía Strauss por probidad intelectual como “la satisfacción de uno mismo con el mérito moral que se deriva de la renuncia, el sacrificio y la crueldad para consigo mismo” (STP, 31) ahora aclara esta definición mostrándola aplicada al desacuerdo teológico citado aquí por Strauss entre Heidegger y su contemporáneo el pensador judío Martin Buber. (Meier cita estos párrafos del ‘Prefacio’ de Strauss como aparecen en LAM, 234-237.) Esta discrepancia surge cuando Buber se sale de su línea para defender la opinión de que la revelación —que para él significa simplemente la experiencia sobrecogedora e inefable de la presencia de Dios— se ha de entender como la “experiencia absoluta” (en palabras de Strauss), contra la idea de Heidegger de que la experiencia absoluta no es sino la voz de la conciencia, que, lejos de ser una experiencia grata que nos ofrece consuelo o seguridad (como se podría pensar que haría el Dios bíblico), es una experiencia no deseada que deja al descubierto nuestra inseguridad fundamental en el mundo.¹⁸ Strauss señala de paso que Heidegger reemplaza aquí a Dios por la nada o la muerte.¹⁹ Buber replica al argumento ateo de Heidegger insistiendo en que en realidad es la revelación la que proporciona la experiencia de nuestra inseguridad fundamental, basándose en que las exigencias de Dios tienen como fin sacudir cualquier resto de complacencia por nuestra parte. Según Strauss, sin embargo, la respuesta de Buber no se apoya en una concepción de la revelación tal como la entiende la Biblia, sino que la provoca el deseo de competir con Heidegger por mostrar que la “autenticidad” humana consiste en la capacidad de obtener satisfacción moral de las propias “desprotección, soledad y desnudez fundamentales” (LAM, 236): “Seguramente la Biblia enseña que, a pesar de todas las apariencias de lo contrario, el mundo está dirigido por Dios o, por usar el término tradicional, que existe una providencia par-

17 L. STRAUSS, *Philosophy and Law*, pp. 32-38.

18 Véase M. HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, sec. 57, junto con las subsiguientes referencias de STP, p. 49, n. 9, y su tratamiento general, STP, pp. 48-51.

19 La nota a pie de página 23 del ‘Prefacio a *La crítica de la religión en Spinoza*’ de Strauss invita al lector a considerar, además de la sec. 57 de *Ser y tiempo*, la identificación de Dios con la muerte en la novela corta *The Tempting of Pescara* del escritor suizo Conrad Ferdinand Meyer (trad. al inglés de Clara Bell, W.S. Gottsberger, Nueva York, 1890; reimpresa en Howard Fertig, Nueva York, 1975); véase también STP, 45-47.

ticular, que el hombre está protegido por Dios si no confía en la carne y la sangre sino sólo en Dios, que no está del todo desprotegido o abandonado, que no está solo, que ha sido creado por un ser que es, según la expresión de Buber, un Tú” (LAM, 234 y ss.). Strauss sugiere que, de continuar hasta el final, el concurso puedo-asustar-más-que-tú de Buber lo habría ganado Heidegger. Como explica Meier, la defensa de Heidegger de la voz de la conciencia no tiene, en el fondo, otra base que la conciencia misma. “Una vez que la probidad intelectual se independiza del amor a la verdad”, comenta Meier, “la buena —o mala— conciencia se convierte en el más alto tribunal de apelación”. Meier continúa: “El consuelo que se obtiene de las propias resolución, fortaleza y fidelidad a la conciencia ocupa el lugar del conocimiento que ata a la obligación... La inclinación de Heidegger hacia ‘la muerte o la nada’ como la inevitable, decisiva posibilidad de ser en la que cada *Dasein* ‘entra’ no es menos adecuada que la confianza religiosa en el ‘otro total’ ‘para arropar la desprotección, soledad y desnudez fundamentales del hombre,’ a cuya defensa, después de todo, parece haberse dedicado tal inclinación” (STP, 48).²⁰

El cristianismo aparece rara vez de manera explícita en las pesquisas de Strauss sobre la historia de la filosofía política, aunque los dos primeros de los últimos tres capítulos de Meier muestran que representa algo más que un papel menor. En primer lugar, el cristianismo apareció en escena después del establecimiento de la tradición de la filosofía política por parte de Platón, Aristóteles *et al.*; hizo una entrada tardía en la “caverna”, por usar la imagen platónica de la sociedad política mediante la que retrata la actividad del filósofo como un paso adelante con respecto a las opiniones mayoritarias del tiempo y el lugar propios de cada uno (*República*, VII). Durante la Edad Media cristiana, sin embargo, la filosofía se tornó, como plantea Meier, “un instrumento al servicio de la fe... que utilizaba la filosofía para sus propios fines y que adoptaba conceptos, argumentos y puntos de vista de la filosofía para fortalecer su propia doctrina”. La teología cristiana medieval, pues, tendía a difuminar la diferencia entre el modo de trascender las opiniones políticamente reputadas de la filosofía y el propio, puesto que “la filosofía, por su sentido natural, no es ni un instrumento ni un arma, sino un modo de vida; de hecho, un modo de vida cuya razón de ser excluye su subordinación a cualquier autoridad” (STP, 59). Aquí el objetivo general de Meier es explicar por qué Strauss se implicó en estudios filosóficos sobre la historia de la filosofía. Strauss percibió una necesidad apremiante de salir de lo que llamó la segunda caverna, artificial, que yace bajo la “caverna natural”, antes de poder salir de la verdadera caverna.²¹ La caverna-bajo-la-caverna consiste en las opiniones reputadas que, como la teología medieval cristiana, se apropian de la filosofía con fines no filosóficos y con ello dificultan más aún la salida de la caverna natural alegando que una salida estrictamente filosófica es innecesaria o imposible. En este sentido está más próxima a nuestro tiempo la ya reputada opinión formulada por vez primera en los tratados teológico-políticos de Maquiavelo y Bacon *et al.*, según la cual la filosofía se ha de incluir en el proyecto moderno de transformar progresivamente la naturaleza y las condiciones de vida del hom-

El cristianismo aparece rara vez de manera explícita en las pesquisas de Strauss sobre la historia de la filosofía política, aunque los dos primeros de los últimos tres capítulos de Meier muestran que representa algo más que un papel menor

bre, un proyecto práctico que pone la filosofía en peligro al olvidar que es en sí misma un modo de vida (olvido facilitado por los persistentes efectos teológico-políticos de la larga tradición de la teología cristiana) y al tratarla, en lugar de eso, como una simple contribución a tal proyecto (STP, 57 y ss.). Ésa es, a grandes rasgos, la concepción de Strauss del contexto en el que se sitúa la afirmación del historicismo radical de que no nos es posible entender a los filósofos pasados tal como se entendieron a sí mismos, sino sólo en la medida en que contribuyen a nuestro estado presente de autocomprensión. Con la intención de rescatar a la filosofía de la caverna-bajo-la-caverna excavada en particular por el historicismo radical, Strauss intentó en sus exploraciones históricas, desafiando al historicismo radical, entender a cada filósofo ante todo y sobre todo como éste se entendió a sí mismo. Esto exigió a Strauss como historiador trasladar el objetivo de la investigación desde la supuesta *contribución* del filósofo en cuestión a su *intención* filosófica como tal (STP, 66 y ss., 71 y ss.).

Con este cambio, como observa Meier, llegó su filosóficamente saludable unión de la investigación histórica y el estudio filosófico. El autor resume muy bien este resultado (STP, 71): “Quienquiera que se dedique por entero a entender a un filósofo exactamente como se entendió a sí mismo, y quienquiera que se deje guiar en su estudio de aquel filósofo por el principio de que se ha de poner el mayor cuidado y esfuerzo en descubrir si hay verdad en su obra, puede llegar al punto en que ya no hay ninguna diferencia para él entre pensar los pensamientos del filósofo o los propios, ya que se halla en un plano en el que los argumentos toman las riendas y aparecen a la vista alternativas que, más allá de las ‘situaciones históricas’ del autor y del intérprete, deciden el resultado hacia el que se dirige el pensamiento de ambos”. Ese era el modo de Strauss de refutar el historicismo radical *ad oculos*.

En segundo lugar, el cristianismo es también el marco de la noción de “teología política” como la fórmula Schmitt, sobre cuyo casi-diálogo con Strauss escribe Meier en otras páginas.²² Meier muestra aquí que Schmitt transformó el sentido de ese concepto tradicional cristiano por apropiación del nada tradicional, polémico significado que le dio el anarquista Mikhail Bakunin, quien habló despectivamente de la “*théologie politique*” (STP, 79) del nacionalista italiano Giuseppe Mazzini. Schmitt tomó la expresión de reproche de Bakunin y le dio consistencia analizando sus implicaciones “metafísicas” (STP, 82). El término pasó a denotar, en palabras de Meier, cualquier “teoría política o... doctrina política que se dice fundada en la fe en la revelación divina” (STP, 81, 84). Al atribuir “teologías políticas” igualmente a todos los actores políticos que en un momento u otro apelan a la verdad de sus credos teo-

²⁰ He enmendado las traducciones de Brainard de “inappellablen Instanz” (al final de la frase citada en el texto) y de “die religiöse Inanspruchnahme durch das ‘Ganz Andere’” (en el pasaje que acabo de citar); véase H. MEIER, *Das theologisch-politische Problem: Zum Thema von Leo Strauss*, Metzler, Stuttgart, 2003, p. 78.

²¹ STP, 56, y 57 n. 2, donde Meier cita, entre otras fuentes, la crítica de Strauss de 1931 sobre *Über die Fortschritt der Metaphysik*, de Julius Ebbinghaus, (en L. STRAUSS, *Gesammelte Schriften*, ed. Meier, Metzler, Stuttgart, 1996, 6 vols., en preparación; vol. II, pp. 438-439; también en *Leo Strauss: The Early Writings*, ed. de M. Zank, SUNY Press, Albany, 2002, p. 215); y L. STRAUSS, *Persecution and the Art of Writing*, pp. 155-156.

²² H. MEIER, *Carl Schmitt and Leo Strauss: The Hidden Dialogue*, trad. de J. Harvey Lomax, University of Chicago Press, Chicago, 1995 (*Carl Schmitt, Leo Strauss y El concepto de lo político. Sobre un diálogo entre ausentes*, trad. de A. Obermeier, Katz, Buenos Aires, 2008).

lógico-políticos —sean conservadores o liberales, revolucionarios o contrarrevolucionarios, católicos o protestantes o judíos o musulmanes, o incluso ideólogos anti-teológicos— Schmitt implicaba que las diferencias políticas son en el fondo las de los “verdaderos creyentes”, para quienes no hay “partidos neutrales” (STP, 82). Desde el punto de vista de las varias teologías políticas que dividen la vida política, entonces, todo el mundo es amigo o enemigo, esto es, un correligionario o un hereje. La teología política como la entendió Schmitt es, por tanto, justamente lo contrario de la filosofía política tal como Strauss llegó a concebirla. “Desde el principio mismo”, explica Meier, “la teología política niega la posibilidad de una justificación racional del modo de vida propio de cada uno” (STP, 85).

Prosiguiendo con lo dicho, Meier localiza la materia-sujeto de la teología política dentro de la filosofía política, pero no sugiere que Strauss pensara que la relación entre ambas fuera tan simple como la de una subespecialidad dentro de una subespecialidad. Strauss, arguye Meier, entendió la filosofía política a la luz de sus orígenes platónico-jenofónicos. Platón responde a la cuádruple crítica contra (el “presocrático”) Sócrates en *Las Nubes* de Aristófanes: los filósofos presocráticos carecen de conocimiento de sí mismos; no pueden justificar su propia actividad, ni pueden defenderla de ataques externos, y su comprensión de la vida humana y política es inferior a la de los poetas. (STP, 91-94 y ss.) El giro del Sócrates platónico hacia la filosofía política, al igual que el del propio Strauss, se caracteriza por la necesidad de afrontar esas cuatro acusaciones interrelacionadas de forma global: primero, la materia sujeto de la filosofía política es la misma vida política, incluidas sus pretensiones discordantes sobre cuál es el modo de vida correcto, con la idea de descubrir la verdadera respuesta a esta pregunta; segundo, la investigación de los asuntos políticos por parte de la filosofía política saca a la luz la precariedad de la situación en la que el filósofo se encuentra en la vida política y, con ello, tanto la necesidad como las posibilidades de una defensa política de la vida filosófica; además, a su vez, reclama una justificación estrictamente filosófica de esa vida; y finalmente, la filosofía política es, por las razones citadas, el lugar para el conocimiento de sí mismo del filósofo como hombre y ciudadano. La teología política, a su vez, entra en consideración a su debido tiempo como parte del tercero de estos cuatro componentes de la filosofía política, la justificación de la vida filosófica. Sin embargo, como ya hemos visto, puesto que la teología política (a diferencia de la filosofía política) requiere el apoyo de la revelación divina, presenta el mayor desafío para la filosofía. Por ello, no es sólo objeto legítimo de escrutinio filosófico; es también la adversaria inseparable de la filosofía. La filosofía, infiere incontestablemente Meier, “tiene mil razones para enfrentarse abiertamente a una postura que no sólo la hace peligrar políticamente, sino que además cuestiona su mismo fundamento” (STP, 102).

V

No puedo hacer justicia aquí a la elaborada reivindicación teológica de Strauss que hace Batnitzky, sino que he de contentarme con resumirla bastante libremente, pues está destinada a otros especialistas en el pensa-

En cualquier caso, Batnitzky señala que Lévinas abraza el mesianismo judío partiendo de una visión estrictamente atea del propio ser y con el fin de entender el ser como tal

miento judío más que a filósofos políticos. Establece una comparación entre Strauss y el reputado pensador judío postheideggeriano Emmanuel Lévinas. ¿Quién —se pregunta— proporciona una mejor justificación del judaísmo? Lévinas comienza por reconocer mi capacidad individual para responder a otras personas con las que me encuentro asumiendo la responsabilidad moral hacia cada una. Es una “responsabilidad infinita” (SEL, p. 32), pues no sólo me plantea un número infinito de exigencias morales específicas, sino que también indica que tengo libertad para satisfacer estas exigencias y que la libre respuesta que les doy según van surgiendo no es sólo lo que hago, sino lo que soy, ontológicamente hablando. La respuesta sincera, continua e infatigable a estas exigencias por parte de todos los individuos, por más contrario a los hechos que esto pueda parecer aquí y ahora, se dice que es lo que el judaísmo llama la edad mesiánica. En cualquier caso, Batnitzky señala que Lévinas abraza el mesianismo judío partiendo de una visión estrictamente atea del propio ser y con el fin de entender el ser como tal. Su mesianismo es una construcción filosófica que sobreimpone a la vida política; a diferencia de Strauss, Lévinas no empieza por intentar comprender a los políticos tal como se entienden a sí mismos; por tanto, el pensamiento de Lévinas es a la vez “filosóficamente problemático y políticamente peligroso”; sus opiniones no son “racionalistas, sino que son un salto de fe”; no nos deja “ningún criterio para juzgar [política o filosóficamente]” (SEL, 90). Tampoco nos ofrece motivos racionales por los que los judíos (o cualquier otro) deban ser fieles a la ley judía en particular.

Según Batnitzky, Strauss tampoco proporciona una justificación positiva para la ley judía, pero deja margen para ella y muestra su necesidad de esta manera: la clave es lo que nuestra autora llama el “escepticismo filosófico” (SEL, 118, 129-136) de Strauss, entendiéndolo por esto que Strauss consideraba que la razón era incapaz de discernir o idear leyes políticas que fueran moralmente obligatorias para toda la humanidad. Batnitzky infiere de ello que lo que Strauss estaba diciendo es que debemos, pues, confiar en la revelación en lugar de en la razón como guía moral. Si esto fuese así, se seguiría que Strauss habría tenido la revelación no sólo por irrefutable, como ya vimos en nuestros autores previos, sino por irremplazable; porque —Batnitzky hace aquí una pregunta retórica— “si sólo nos queda el escepticismo, ¿cómo, desde el punto de vista intelectual, puede la religión ser otra cosa, en una sociedad democrática moderna, que una adaptación a las estructuras políticas actuales?” (SEL, 132).

TRADUCCIÓN
Carlos Valero

¿Crecer? Nunca jamás. Peter Pan y Wendy: dos patrones de conducta adolescente

MARÍA ANGULO EGEA

María Angulo Egea es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. En la actualidad es Jefa de Estudios y profesora de Literatura Periodística y de Literatura y Medios Audiovisuales en la Facultad de Comunicación de la Universidad San Jorge de Zaragoza.

De *Peter Pan* a *La Cenicienta*, muchos de los personajes de nuestras fantasías infantiles se identifican con patrones de comportamientos negativos e incluso destructivos. Generalmente, la mayoría de estas conductas son ignoradas por los individuos que las experimentan y se gestan en la infancia y en la adolescencia.

El complejo o el síndrome de Peter Pan, denominado así por el psicólogo norteamericano Dan Kiley en 1983, no es una patología temporal, sino un comportamiento ligado a la propia existencia del ser humano. Define la tendencia a no asumir el paso del tiempo; a no querer crecer; a no saber crecer; a una resistencia, voluntaria o no, hacia el proceso de maduración.

Es difícil para cualquier adolescente convertirse en adulto. La inevitable asunción de responsabilidades, el reconocimiento paulatino de que hay derechos y obligaciones y de que, a diferencia de en los primeros años de crecimiento, estos derechos, libertades y autonomía se obtienen en función del responsable ejercicio de las diversas obligaciones, es una realidad que cuesta asumir. Hay que guiar esta evolución de los niños y de los adolescentes. Hay que incentivar esa autonomía, progresando en la concesión de parcelas de autogestión en función de la respuesta ante sus responsabilidades. Hay que romper con las dependencias, sin traumas, pero también sin que se produzcan abandonos.

Esta tarea compete, cómo no, a las familias, pero también, y debido a muchos condicionamientos sociales, más que nunca a la escuela.

La sociedad actual dificulta el tránsito de la adolescencia a la madurez. Existe una supervaloración de la

juventud, como si el hecho de ser joven, adolescente, entrañase en sí mismo algo positivo. Lo es y no lo es. Y todos sabemos que la juventud no es un valor en sí mismo, ni la niñez, ni la edad adulta. Todo depende de los casos, las circunstancias, el entorno. Pero lo cierto es que nuestros hijos perciben esa resistencia al envejecimiento de sus adultos; esa especie de alergia a cumplir años, ese culto al cuerpo joven, no ya sano, y detectan la incapacidad de los mayores para asumir responsabilidades. Lo que observamos en los adolescentes, como siempre, es un reflejo de lo que sucede a los adultos, elevado a la enésima potencia.

Esta incapacidad del ser humano para asumir el paso de los años no es algo nuevo, pero quizá nunca antes una sociedad (en occidente, claro) había desarrollado tantos mecanismos de protección y comodidad; aspectos positivos que facilitan la convivencia y nos permiten vivir mejor, tener mayores posibilidades, acceso a muchas más cosas. Todos buscamos ese estado del bienestar pero, como ocurre con las nuevas tecnologías, si no las manejamos bien, en lugar de aliados, pueden volverse contra nosotros.

La literatura, desde antiguo, ha tratado la resistencia o dificultad del hombre para afrontar el paso del tiempo. El tópico del viejo que busca a una joven para rejuvenecer, para no envejecer, lo trataron ya los griegos y ha sido posteriormente abordado en todos los periodos literarios. Muchas son las historias que se centran en la búsqueda de la eterna juventud, por métodos mágicos, la bebida de algún elixir, o por medio de pactos diabólicos. Ahí está el emblemático *Retrato de Dorian Gray*. El propio don Quijote de la Mancha no deja de ser un hombre reticente a asumir

su madurez, y que gracias a la locura consigue mantenerse joven, y por ello vivo. Será la cordura, la que le devuelva a la vejez y le conduzca a la muerte. Las novelas de *Ferdydurke* (1937) del polaco Witold Gombrowicz y *El tambor de hojalata* (1959) del siempre controvertido Günter Grass son también claros ejemplos. La primera habla de Joe Kowalski, un treintaero que, por un extraño sortilegio, se transforma en adolescente. La segunda, de un niño, “un maligno Peter Pan”, que se niega a crecer por autodefensa.

La fantasía como un mundo paralelo que puede suplantar al mundo real y que permite al individuo sobrevivir en situaciones extremas es un tópico literario que ha recogido la literatura y recreado extraordinariamente bien el cine. Un ejemplo muy reciente lo tenemos en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro. Sin embargo, siempre tienen que ser los niños, los adolescentes, o los locos y excéntricos quienes pueden recurrir a la imaginación, a mundos fantásticos, para sobrellevar las cargas de una realidad hostil. Tal vez es esa renuncia absoluta a la fantasía, que se identifica como inevitable en el mundo de los adultos, lo que genera esa resistencia al crecimiento. El mundo de los adultos pocas veces se asocia a diversión (si no es desde la trasgresión), a la fantasía. Lo interesante de madurar está precisamente en distinguir entre realidad y ficción; en saber jugar con los dos planos sin dejarse aplastar por el ideal, pero reconociéndolo como un motor de arranque, como un objetivo. Es la búsqueda del equilibrio entre lo ideal y lo real. Ese término medio es el que debe aprender el adolescente para no renegar de lo real, porque el ideal le parezca inalcanzable. El ideal es en sí mismo inalcanzable, pero su búsqueda puede transformar, acomodar la realidad, para que se acerque a lo deseado. El personaje de Gombrowicz extrae su fuerza creativa precisamente de su inmadurez, del ímpetu adolescente.

En 1904 James Mathews Barrie dio a luz su *Peter Pan*, un niño que no quería crecer. Este personaje tan jovial, divertido, caprichoso, inconsciente y mágico, es en el fondo un ser indefenso, que busca una madre (Wendy) que le aporte seguridad, que le proteja, cuide y dé cariño. Porque Peter Pan es un “niño hecho a sí mismo” a causa de un abandono. Todos los “niños perdidos” del reino de Nunca Jamás son proyectos inconclusos, niños que no han podido o no han sabido crecer y que tan sólo pueden sobrevivir en una realidad paralela, en una isla mágica, en Nunca Jamás. Es en ese “Nunca” y en ese “Jamás” al que están sometidos, donde “son felices”, como en un espejismo, porque a este espacio están circunscritos y limitados.

Como cualquier grupo o sociedad inmadura, los “niños perdidos” se refugian en un líder, Peter Pan, una suerte de “pequeño dictador”, que organiza los juegos, los tiempos, qué hacer y qué pensar. Peter es uno de ellos, algo más carismático, por eso les dirige y entretiene, pero no les permite crecer, adquirir autonomía, ni decidir, porque ni siquiera él sabe hacerlo. Prefiere vivir en el mundo de la ficción, que identifica con la niñez, que asumir la realidad del paso del tiempo.

El propio James Barrie fue una suerte de Peter Pan que vivía refugiado en el mundo del teatro. La emble-

La fantasía como un mundo paralelo que puede suplantar al mundo real y que permite al individuo sobrevivir en situaciones extremas es un tópico literario que ha recogido la literatura y recreado extraordinariamente bien el cine

mática y muy recomendable película *Descubriendo Nunca Jamás* (Marc Foster, 2005) recrea la biografía de este singular dramaturgo. Su personalidad insegura, su dedicación al teatro y su peculiar amistad con los hijos pequeños de los Davies están retratadas en el filme. Johnny Deep encarna bien al controvertido escritor y sus dificultades para conciliar su mundo fantástico e imaginativo con la sociedad, comunidad y realidad inglesa de principios del siglo XX. Perdió muy joven a su hermano y esta muerte cambió el rumbo de su vida, fundamentalmente porque su madre jamás lo superó y él se vio despreciado, abandonado en su infancia, sin una madre que le acogiese, como los “niños perdidos” de su historia. Quienes han estudiado la vida de James Barrie destacan la fijación del escritor por su madre, a quien adoró hasta el extremo de dedicarle una biografía, *Margaret Ogilvy*, muy personal y reverente.

Parece que fueron los hijos de los Davies quienes generaron emociones en el joven dramaturgo que le sirvieron para crear su *Peter Pan. El niño que no quería crecer*. En concreto, fue uno de los niños (Peter, en la película de Marc Foster), el modelo para su historia. Un niño complicado, antisocial, que no quiere soñar, porque la realidad se le ha impuesto de una forma cruel con la enfermedad y muerte de su padre. Se siente abandonado, desamparado, y la dura enfermedad de su madre reavivará en el crío su sentimiento de desamparo. En la vida real, James Barrie llegó a adoptar a los hijos de este matrimonio cuando murió su madre, Silvia Davies, en 1909.

Estos niños, estos Peter Pan, se resguardan como pueden del mundo real. Para ello suelen recurrir a mundos paralelos, en donde no necesitan de nadie. Especialmente no necesitan la protección de una madre. Ocultan su inseguridad con una ligera capa de prepotencia. Recogiendo las ideas de Barrie, Peter es un líder para el resto. Ahora bien, su obsesión por evitar el sufrimiento, y su miedo a enfrentarse con una realidad que no controlan, con unos adultos que les mienten, les convierten en seres huidizos, inconstantes y en ocasiones despóticos.

Dos momentos singulares de *Descubriendo Nunca Jamás* son protagonizados por Peter, el hijo de Silvia más introvertido, antisocial y problemático:

Barrie (Johnny Deep) juega con los hijos de Silvia a indios y vaqueros. Peter no es capaz de entrar en la ficción. Se muestra agresivo con sus hermanos porque Barrie, convertido en el jefe indio y a punto de morir, le reconoce como su propio hijo. Peter le recriminará que no es su padre, y echará a correr hasta el interior de su casa, no sin antes pelearse con sus hermanos, que sí entran en el juego. Peter rechaza la imaginación porque el choque posterior con la realidad le produce demasiado dolor.¹

¹ M. FORSTER, *Descubriendo Nunca Jamás*, 2005, mins. 16:15-18:00.

Peter, poco a poco se ha ido dejando encandilar por la creativa mente del escritor Barrie, y por ello, siguiendo sus consejos, ha escrito una obra de teatro. En plena representación su madre sufre un ataque de tos y se interrumpe la función. Peter intuye que su madre está muy enferma, aunque nadie se lo diga, como sucedió con la enfermedad de su padre. Se muestra irritado porque sabe que los adultos le van a mentir de nuevo. Y en efecto, es lo que sucede. Silvia, en lugar de contarle la verdad, lo excusa todo en un simple catarro.²

Este sufrimiento de Peter ante un mundo que le miente, y una realidad que se le impone cruel, porque le deja indefenso ante la muerte de sus padres, es el que produce el nacimiento de una personalidad como la de Peter Pan. Una personalidad inmadura e inconstante, incapaz de reconocer su necesidad de amor y de protección. El ejemplo más evidente de esta dificultad, lo encontramos en la obsesión del Peter Pan de Barrie por olvidar a su madre. Prohíbe la palabra, “madre”, en *Nunca Jamás*. Todos los “niños perdidos” añoran una madre, pero Peter no quiere ni oír hablar del tema porque él mismo también siente el desamparo de esa ausencia. Wendy vendrá a ocupar ese hueco, al menos por un tiempo, porque ella finalmente sí querrá crecer, y volver al mundo real.

El personaje de Wendy es interesante porque representa el papel femenino en esta historia. En esta historia que es la vida. Algunos estudios psicoterapéuticos, basados en parte en teorías psicoanalíticas freudianas, se han ocupado también del complejo de Wendy, del incipiente proceso de maduración que representa esta adolescente. El mismo Dan Kiley se ocupó del papel femenino de Wendy, poco después del síndrome de Peter Pan (1985).

El cuento de Barrie comienza:

Todos los niños crecen, excepto uno. No tardan en saber que van a crecer y Wendy lo supo de la siguiente manera. Un día, cuando tenía dos años, estaba jugando en un jardín, arrancó una flor más y corrió hasta su madre con ella. Supongo que debía estar encantadora, ya que la señora Darling se llevó la mano al corazón y exclamó:

—¡Oh, por qué no podrás quedarte así para siempre!

No hablaron más del asunto, pero desde entonces Wendy supo que tenía que crecer³.

No es casualidad que en *Nunca Jamás* no haya “niñas perdidas”. Peter le aclara rápidamente este asunto a Wendy en su primer encuentro en Londres. *Peter Pan. La gran aventura* refleja excepcionalmente este momento⁴ en el que Peter Pan le declara a Wendy que en *Nunca Jamás* no hay “niñas perdidas” porque ellas no se caen de las cunas. Le confiesa que las niñas son más listas. ¿Las niñas son más listas? ¿Les obligan a ser más listas?

El caso es que el papel reservado a la mujer (niña o adolescente) suele ser el de cuidar primero a los hermanos y en el futuro a sus hijos. Es sintomático que en el primer encuentro Wendy cosa la sombra de Peter Pan. Coser, ésa es la función femenina desde tiempo inmemorial. Trasladémoslo a un modelo más actual y en cualquier caso siempre la salvaguardia del

Algunos estudios psicoterapéuticos, basados en parte en teorías psicoanalíticas freudianas, se han ocupado también del complejo de Wendy, del incipiente proceso de maduración que representa esta adolescente

entorno, la protección del medio, de la casa, de la familia, de la pareja, son los papeles designados a la mujer. Son las mujeres las que deben preocuparse, no sólo ocuparse, como hacen los hombres, por el estado de ánimo de todos los de su entorno. Así les educan y de ahí que su proceso de maduración sea mucho más rápido. No es sólo una cuestión biológica, sino también cultural y social. Las modernas versiones de *Peter Pan* se han ocupado casi más del personaje de Wendy que del de Peter Pan, que ha quedado relegado a un segundo plano. Es lógico si atendemos a la revolución social que ha generado el nuevo posicionamiento de la mujer en el mundo occidental. Que las películas infantiles se centren en estereotipos como Mulan, Pocahontas, Lara Croft, etc., no es gratuito. Las mujeres interesan a la industria, y al comercio. Hoy día dan más dinero los asuntos femeninos que los masculinos, aunque estos sean abordados desde la concepción masculina, no siempre acertada, de lo que sienten, viven y piensan las mujeres. Fijémonos también en las series para adultos: *Mujeres desesperadas*, *Sexo en NY*, la serie de tv *Aida*; o en el cine más actual: *Mataharis*, *Trece rosas*, *Siete mesas de billar francés*.

Este cambio de enfoque hacia el personaje femenino, hacia la personalidad de Wendy, se aprecia de manera sintomática en la segunda parte de la película, producida en la factoría Disney: *Peter Pan 2. Regreso a Nunca Jamás*. Aquí la protagonista es Jane, la hija mayor de Wendy, porque ésta ha crecido y se ha hecho madre. De nuevo es el abandono del padre, en este caso porque tiene que ir a la guerra, el que desencadena el comportamiento desequilibrado de la niña. La película se sitúa durante la Segunda Guerra Mundial y el padre de Jane le hará responsable de la seguridad familiar. Ella tiene a su cargo el cuidado de su hermano pequeño y de su madre. Jane trata de convertirse en un adulto rápidamente y asume los papeles que en principio se le atribuirían al “hombre de la casa”. Sale a buscar comida y recursos entre los escombros de un Londres constantemente bombardeado, escucha la radio, y se ha convertido en una mujer absolutamente pragmática, en una superviviente (Wendy siempre fue una superviviente), que no quiere soñar, ni fantasear porque la dura realidad de la guerra y la ausencia prolongada de su padre se le ha impuesto como un castigo, y ya no confía en la magia de la imaginación. Le regala a su hermano pequeño por su cumpleaños unos calcetines “crecederos” en lugar de un juguete, un cuento o algo para divertirse. Las escenas que reflejan mejor esta transformación de Wendy en este filme son:

a) Justo al comienzo de la película cuando el padre de Jane, Eduard, se despidió de su familia porque se marcha a la guerra. Le dice a su hija que llora por su

² M. FORSTER, *Descubriendo Nunca Jamás*, mins. 45:22-46:38.

³ JAMES MATHEW BARRIE, *Peter Pan*, Alianza, Madrid, 2007, p. 7.

⁴ P. J. HOGAN, *Peter Pan, La gran aventura*, 2003, mins.16:30-17.

abandono: “Te necesito aquí, para cuidar de mamá y de Dani. ¿Lo harás por mí?”⁵

b) Jane se tiene que hacer la dura y por ello no le cuenta cuentos a su hermano pequeño y regaña a su madre porque lo hace. Cuando llega a su cuarto Jane se siente sola y desprotegida.⁶ La letra de la canción corrobora la nueva imagen: “Ya no soy una niña. Sé cuidarme yo sola” y eso es lo que hace Jane, incluso en *Nunca Jamás*.

La nueva versión de Disney muestra cómo Jane construye un bote para escapar de la isla; cómo se alía con Garfío para que éste le devuelva a su mundo; cómo sobrevive sola, por la noche, en el bosque, a pesar de la tormenta y la oscuridad. Jane, hay que insistir, es una superviviente, pero esta actitud también le pasa factura. Su fortaleza se sustenta en un muro de contención, que le aísla del dolor, pero también del resto de sentimientos. Y sobre todo, no le permite fantasear, ni soñar con mundos mágicos. Le impide “volar, tener fe y creer en las hadas”, máximas del cuento de Barrie y símbolos de la capacidad para ilusionarse y para crear. Será cuando recupere esta confianza en el mundo, en el ser humano, cuando consiga ser libre y verdaderamente autónoma para regresar a Londres y ayudar a su familia.

EL SÍNDROME DE PETER PAN

Pero recuperemos a Peter Pan, que ya analizaremos más adelante el “Síndrome de Wendy”.

¿Cómo y de qué manera se gesta un Peter Pan? Sin que tengamos las claves de todas las causas, lo lógico es pensar que el síndrome surge cuando se configuran las relaciones emocionales. De ahí la importancia que tiene la relación afectiva que se establece entre el niño y los padres. Como afirma el psiquiatra Polaino Lorente, la clave está en cómo se establece esta “urdimbre afectiva”, en cómo se construye este vínculo afectivo en la infancia⁷. Dos son las circunstancias más frecuentes para que el niño se convierta en una suerte de Peter Pan: abandono o ausencia de la figura paterna y exceso o sobreprotección de la figura materna.⁸

En el primero de los supuestos, nos encontramos con niños que no encuentran a su padre, bien porque el padre ha abandonado la familia, o bien porque no le dedica ningún tiempo al niño, o emplea mal este tiempo.

Por lo general, el niño tiende a supervalorar al padre. Es su modelo y, sin embargo, esta figura es una suerte de ideal, de ser fabricado por su propia imaginación, en el que no encuentra un estímulo. El niño busca la atención de este ser al que admira, al que quiere emular, pero el padre no atiende al hijo. Las ocupaciones profesionales u otros condicionantes mantienen ocupado a un padre que no convive realmente con su hijo y, por lo tanto, no se establece una relación afectiva sana. Todavía se encuentran padres que atienden al patrón de la denominada “educación formal”: paternidad entendida como estricta autoridad, como un aplicador de sanciones, como una persona distante que establece escasas conversaciones, casi siempre graves y exigentes, sin apenas ninguna incursión ni incidencia en contenidos lúdicos.

La versión de *Peter Pan* de Steven Spielberg, *Hook*,

¿Cómo y de qué manera se gesta un Peter Pan? Sin que tengamos las claves de todas las causas, lo lógico es pensar que el síndrome surge cuando se configuran las relaciones emocionales

presenta una nueva imagen del héroe y nos muestra este prototipo de padre convencional. Lo curioso es que este padre es el propio Peter Pan, que en un momento determinado se enamoró de la nieta de Wendy, y decidió crecer. Sin embargo, este Peter adulto sigue reflejando los rasgos propios del síndrome que lleva su nombre: egoísta y tremendamente inseguro, desatiende su entorno familiar porque se refugia en el ámbito laboral, único lugar en el que recibe ciertas recompensas, porque sigue sin manejar bien los sentimientos y las relaciones afectivas.

El adulto Peter Pan no tiene tiempo para sus hijos y descuida su atención. Su hijo Jack le requiere en muchas ocasiones, pero Peter está siempre ocupado con sus negocios. No acude a un partido de béisbol importante del crío y no atiende a ninguna de sus demandas. No cumple sus promesas a pesar de que le repite a su hijo: “lo prometido es deuda”. Este niño, Jack, busca un padre, más que una madre, como sucedía en las anteriores versiones. Véase *Hook*⁹.

El niño insiste en la búsqueda de un padre que nunca está. Este desasosiego infantil se camufla en ocasiones en una falsa autosuficiencia, en una falsa autonomía, en un “no necesitar”, para no sufrir. Falsa autosuficiencia porque en realidad se trata de un niño inseguro, que no tiene el referente paterno, salvo como sancionador, en el período más necesario. Con lo cual, este niño se convierte en un adolescente inseguro y un adulto inseguro. Es una sensación de inestabilidad, de inseguridad perpetua en todas las acciones que difícilmente se supera con los años. Al no haber tenido la aprobación, el refuerzo primero, por mucho que la realidad le devuelva a este individuo éxitos y logros personales, siempre habrá un poso de insatisfacción y, principalmente, de inseguridad, que inevitablemente le devolverá al desasosiego infantil y a esa búsqueda constante de aprobación en el exterior.

El capitán Garfío en la versión de Spielberg aprovecha las debilidades emocionales del adulto Peter Pan. Quiere la gloria con una batalla final con su mayor adversario; por ello, viaja a Londres y secuestra a los hijos de Peter Pan. Garfío es un personaje complejo en esta versión. Está mayor y es sibilino, sus acciones son peligrosas y concienzudamente dañinas. Busca, desde el secuestro, el punto débil, sentimentalmente hablando, de los personajes a los que quiere herir. Manipula bien los sentimientos.

Así lo hace con el hijo de Peter, estudia la frágil relación entre Jack y su padre, para ganarse al pequeño. Una escena muy significativa es aquella en la que Garfío lleva a Jack al “museo de los relojes rotos”, para que destruya el reloj que le regaló su padre.¹⁰

El niño tiene que romper el objeto que simboliza el afecto de su padre hacia él, y con esto, parar el tiempo

5 R. BUDD, *Peter Pan 2. Regreso a Nunca Jamás*, 2002, min. 3-3.48.

6 R. BUDD, *Peter Pan 2. Regreso a Nunca Jamás*, mins. 6.26-13. 55.

7 A. POLAINO LORENTE, *¿Síndrome de Peter Pan? Los hijos que no se marchan de casa*, Desclee de Brouwer, Bilbao, 2000, p. 19.

8 Realidades que pueden incluso surgir a un tiempo. Una como consecuencia de la otra.

9 S. SPIELBERG, *Hook*, 1991, mins. 1-7:50.

10 S. SPIELBERG, *Hook*, mins. 1.18.56-1.23.

y dejar de sufrir. “Detén el tiempo para siempre”, le dice Garfio. Ésa es la gran obsesión de Garfio, y también la de Peter Pan, “Nunca Jamás” es el espacio en el que el tiempo no corre. Parece que si se detiene el tiempo uno puede alcanzar la felicidad, lograr lo que desea. No es gratuito que el cocodrilo que persigue a Garfio se haya comido un reloj. Es el tiempo, representado en el cocodrilo, el que persigue inexorablemente a Garfio. Éste quiere conseguir que Jack se desligue de su padre, convertirle en un aliado, y para ello tiene que romper con el pasado y construir un presente y un futuro, un tiempo nuevo, al lado de Garfio y sus piratas.

Hay que reflexionar sobre dos ideas claves de esta escena: “tu casa, lugar de promesas incumplidas”; “por un padre que nunca está”. Éstas son las premisas que pueden hacer que un niño desarrolle el síndrome de Peter Pan.

El segundo de los casos, la sobreprotección materna es, si cabe, mucho más frecuente en la sociedad actual. Podemos definirla como sobreprotección materna, porque tradicionalmente se asocia ese papel protector con la madre, pero hoy lo podemos ver tanto por parte del padre como de la madre. Hoy en día, las familias tienden a cuidar, mimar y proteger en exceso a sus hijos; en parte porque se les quiere dar todo aquello de lo que estos adultos carecieron.

Las habitaciones de los adolescentes se transforman, con el apoyo y consentimiento de los padres, en *bunkers*, de los que los chicos, sólo tienen que salir (y a veces ni eso), para comer y pedir dinero. Los adolescentes no tienen que compartir habitación con sus hermanos, si es que los hay, que tampoco es ya frecuente. En general, no tienen que compartir nada, porque tienen en su habitación, su ordenador, su televisión, su *Playstation*,... Muchas veces es la búsqueda de autonomía de los adultos, de espacios propios, la conquista del “salón familiar”, la que permite que se construyan estos *bunkers*. El caso es que pocos son los lugares de encuentro en los que se generan y establecen las necesarias normas de convivencia y educación. Pero estas “habitaciones propias” (tergiversando mucho el concepto de Virginia Woolf) no se deben a logros personales. Los niños se transforman en jóvenes y van adquiriendo prerrogativas por el simple transcurrir de los años, no por sus propios méritos. Lógicamente, interpretan que la vida es así, que tienen derecho a todo y que siempre están sus padres para suministrarles todo lo material. Y no sólo lo material, sino que también están para afrontar todas las situaciones complicadas.

Hoy día nos encontramos con que los padres acuden a la universidad con sus hijos de 18 años para solventar cuestiones burocráticas, pero también para

hablar con los profesores y saber por qué “su niño” no aprueba; son padres que justifican y consienten todo a sus hijos, en muchas ocasiones, por no cometer errores que vieron en sus progenitores, porque sus hijos no padezcan las exigencias y la rigidez excesiva que acusaron ellos en su infancia y adolescencia.

Pero tan malo es el exceso como el defecto. De aquí también surgen adolescentes y adultos inseguros que necesitan para cualquier decisión, para cualquier movimiento en la vida, el refrendo paterno. Esta sobreprotección les ha convertido en individuos débiles, incapaces emocionalmente, poco solventes y muy inseguros, que buscarán siempre de uno u otro modo, a un padre o a una madre.

Éstas suelen ser las causas por las que un adolescente desarrolla el síndrome de Peter Pan y las consecuencias son que nos encontramos con individuos: egoístas y manipuladores; inseguros; con una impotencia emocional que desemboca en una impotencia social; se sobreestiman o infravaloran. Siempre en desequilibrio.

La aparente docilidad respecto de sus padres se transforma en ocasiones en la adolescencia en una repentina y airada rebeldía difícil de controlar. La indolencia que observan los padres con extrañeza en sus hijos adolescentes, es síntoma del resentimiento con el que estos ven a sus progenitores, porque les hacen culpables de su contrahecha afectividad.

La primera versión de Disney y la más conocida de *Peter Pan* muestra esta rebeldía del héroe. Una rebeldía amable porque se trata de una película para niños y de dibujos animados, pero rebeldía al fin y al cabo. Peter Pan está quejumbroso del abandono que ha padecido. Y se muestra inseguro y egoísta. Por ello al final, decide (es lo único que decide) quedarse en Nunca Jamás porque es su “espacio natural”, en el que puede ser el amo, en el que está seguro y protegido. No quiere saber nada del mundo real. No se atreve. Es cobarde. No es gratuito que Peter llegue a Londres, al mundo real, persiguiendo a su sombra y que sea Wendy quien se la cosa.

LA SOMBRA DE PETER PAN

Haciéndonos eco de las corrientes psicoterapéuticas de la Gestalt, e incluso de algunas de las aportaciones al respecto del psicoanálisis freudiano, quisiéramos reflexionar sobre la aparición de la sombra de Peter Pan en el cuento de Barrie. Este doble del héroe anda libre por el mundo, se ha escapado de su dueño. Este “otro yo” rebelde, desconocido e inquietante, es quien saca a Peter de su acomodado mundo fantástico y le transporta hasta el mundo real.

La sombra es una realidad paralela que llevamos todos, que nos acompaña y recuerda aquello que quizá queremos olvidar, que nos provoca e inquieta. Y quisiéramos incidir en la importancia que tiene en el cuento. Persiguiendo su sombra, su lado oscuro, Peter se enfrenta a su realidad y descubre sus temores e inseguridades: la necesidad de una madre, de alguien que le proteja, que le cuente cuentos...

El reconocimiento de nuestra sombra es lo que nos permite conocernos y superar conflictos enquistados. Tampoco es casual que cuando Peter encuentra su sombra, sea en casa de Wendy, su futura compañera y

La sombra es una realidad paralela que llevamos todos, que nos acompaña y recuerda aquello que quizá queremos olvidar, que nos provoca e inquieta. Y quisiéramos incidir en la importancia que tiene en el cuento

La más conocida imagen de Wendy es la que ofrece la versión cinematográfica de Disney de 1953. Se presenta, al menos en un primer momento, como una marisabidilla que no para de hablar, bastante insoportable

protectora. Es más, Wendy elimina toda duda cuando, ejerciendo conforme a su sexo, le cose a Peter su disoluto “otro yo”. Es el primer paso de una atadura a la realidad, de la que le costará mucho desengancharse.

Una interesante recreación del mito de *Peter Pan* lo encontramos en el cuento para niños de cinco a ocho años de Paloma Orozco Amorós, significativamente titulado, *La sombra de Peter Pan*.¹¹

Este cuento se recrea en la sombra de Peter Pan para dar rienda suelta a la imaginación. En realidad es la sombra la que permite a los protagonistas conocer el mundo de fantasía que habita en ellos mismos. Un mundo reconocible cuando somos niños, pero que abandonamos al crecer. Los protagonistas de *La sombra de Peter Pan* son cinco chicos “perdidos”, abandonados por sus padres y por la sociedad. Se encuentran en una casa mágica, en la que descubren el mundo de los cuentos. El mundo de la imaginación que les habían vetado. Cada niño responde a lo que hoy más que nunca entendemos por un niño abandonado, es decir, aquel inmigrante africano, hindú o ruso que ha tenido que sobrevivir en un país extranjero. Gracias a la magia, cada uno encontrará en un cuento tradicional el reflejo de su realidad, su sombra, y será la ilusión de esta imaginación desbordada la que les devolverá la confianza en sí mismos y en el mundo.

También Peter, guiado por su sombra, descubrirá ese “otro yo” en el espejo, como la Alicia de Lewis Carroll. Y es en ese momento precisamente cuando entrará en acción el personaje de Wendy. Peter sin Wendy está incompleto. De ahí la necesidad de este personaje femenino, a un mismo tiempo, madre, esposa y amiga.

Curiosamente será también su sombra, su reflejo, su “otro yo” el que, en la particular versión de Spielberg, le haga recordar a Peter, y le transporte a la infancia, al porqué llegó a ser un niño perdido, al porqué se convirtió en Peter Pan.

En el momento crucial de *Hook*,¹² en el que Peter Pan trata de volar, éste busca desesperadamente un pensamiento alegre para lograrlo; sin embargo, le resulta imposible. Su reflejo en el río le da la clave. Es un reflejo de aquel joven que fue. Es su yo interior, que no ha envejecido.

Gracias a su sombra, Peter recuerda a su madre. Y en esta escena del pasado, su madre está hablando del futuro alentador que tendrá su hijo. Cuando los adultos pronostican sobre el futuro de sus hijos es cuando estos se agobian y se caen de las cunas, huyen de la realidad y se refugian en el mundo de la fantasía de Nunca Jamás. Las proyecciones de los adultos asfixian a los niños. Dice Peter Pan: “Yo tenía miedo porque no quería crecer, porque todo el que crece ha de morir algún día”.

Al conocer a Moira, la nieta de Wendy, algo cambió para siempre en su interior. Peter, por amor (un amor adulto entre hombre y mujer), volvió a la tierra y creció porque quería ser padre. Ése es su pensamiento alegre: sus hijos; y así consigue volar. Reparemos un momento al menos en la genialidad del director americano que permite volar al héroe, que representa por excelencia la resistencia al crecimiento, gracias a su reconocimiento como padre y como adulto.

EL SÍNDROME DE WENDY

“Ni sospechosamente bella ni especialmente luminosa, la Wendy del cuento espera pedaleando ante la máquina de coser a un bohemio que aparece de madrugada para saciar su hambre de ternura”; así define al personaje de James Barrie la guionista y directora de cine cubana, Wendy Guerra.¹³

Y en efecto, Wendy seguirá a su “hombre niño” en su juego insaciable. Se convertirá en su soporte, su complemento. Es Wendy quien equilibra al héroe. Es Wendy quien disculpa los desplantes de Peter, quien acompaña a los niños perdidos cuando Peter les abandona en busca de otras aventuras más seductoras, quien les cuenta cuentos, les calma y consuela, quien se preocupa por ellos y les cose los calcetines o les prepara la ropa. Wendy llega a Nunca Jamás para ser la madre de todos. Para gobernar y llevar una casa como la que le construyen. La generosa Wendy ama ciegamente a Peter aunque él prefiera a Campanilla en los mejores momentos de la trama, los de aventura real. Jamás habrá un reproche, ni siquiera al final de la obra, cuando Peter Pan decida no decidir.

La más conocida imagen de Wendy es la que ofrece la versión cinematográfica de Disney de 1953. Se presenta, al menos en un primer momento, como una marisabidilla que no para de hablar, bastante insoportable, a quién finalmente calla la boca Peter con un displicente “anda, cóselo ya. Cose y basta”.¹⁴

Una nueva recreación de Wendy cuando llega a Nunca Jamás y el particular reparto de papeles entre Peter y ella, padre y madre, respectivamente, de los niños perdidos, puede observarse en *Peter Pan. La gran aventura*,¹⁵ *role-playing* que termina por cansar a Peter. Por cansarle y por agobiarle porque no quiere ser padre, ni quiere amar, porque no quiere crecer. Los sentimientos son un asunto vetado para este jovencuelo que se resiste a conocer la realidad, que no quiere sentir apego hacia nada ni hacia nadie, porque cuando sentía, sufrió y fue abandonado.

En otra escena de *Peter Pan. La gran aventura*, vemos a Wendy y Peter encandilados, bailando en el cielo iluminado por millones de pequeñas hadas. En esta intimidad con Wendy, surgen de manera irremediable todas las resistencias de Peter a amar, a comprometerse, a crecer.¹⁶ En esta escena, le comenta Peter a Wendy con respecto a estos roles paternos: “¿Sólo es una fantasía, ¿verdad? Me sentiría muy viejo si fuera un padre”. Pero Wendy sigue hurgando en la llaga del héroe y le pregunta por sus sentimientos, si siente amor. Peter Pan inevitablemente estalla: “¿Amor? ¿Qué es eso?”, para terminar por recriminarle: “¿Por qué lo estropeas todo?”.

Wendy padecerá desplantes del caprichoso e inconstante Peter Pan, pero estará siempre a su lado,

¹¹ PALOMA OROZCO AMORÓS, *La sombra de Peter Pan*, La Brújula, Madrid, 2005.

¹² STEVEN SPIELBERG, *Hook*, mins. 1.27.42-1.37.

¹³ WENDY GUERRA, “Mis personajes de ficción. Wendy”, *El País*, 15 de agosto de 2007, p. 40.

¹⁴ Véase la escena en HAMILTON LUSKE, *Peter Pan*, USA, 1953, mins.12-13.25.

¹⁵ P. J. HOGAN, *Peter Pan, La gran aventura*, mins. 34-38.

¹⁶ P. J. HOGAN, *Peter Pan, La gran aventura*, mins. 53-55.27.

complaciente, tierna, aguantando todas sus impertinencias. Ha sido educada para amar y callar, para ayudar, para proteger y para escuchar. Para acompañar, facilitar, comprender...

En el pasado, el papel adjudicado a la mujer, la vinculaba directamente a la pareja, a ser el soporte emocional de la misma. Y este papel ha cambiado hoy día. Principalmente el discurso (otra cosa tal vez sea la práctica), porque lo cierto es que donde hay Peter Panes suele haber Wendys, y ambos patrones de conducta son frecuentes.

Los rasgos por los que podemos reconocer en una adolescente el síndrome de Wendy serían más o menos los siguientes: cree que el amor es sacrificio y resignación; le gusta sentirse imprescindible; excusa constantemente lo que entiende por inadecuado en su pareja y entorno; evita a toda costa el enfado y siempre está pidiendo perdón; se preocupa en exceso por el bienestar de las personas que quiere y utiliza el victimismo porque no es capaz de asumir las frustraciones.

De nuevo, como con el síndrome de Peter Pan, el complejo de Wendy se instala en la joven como un patrón de comportamiento y resulta complicado rectificar estos parámetros mentales y de actuación. Sin embargo, si conseguimos hacerles conscientes del papel que están representando, del desequilibrio que les provoca y de que existen otras posibilidades, tal vez se logren ciertas modificaciones. El cine puede ayudarnos a ello en el aula o en casa con todas estas versiones. Cualquiera de ellas nos puede ser útil para enfatizar uno u otro aspecto. Y lo mejor, es no tener que llegar a la rectificación de una conducta ya deformada, sino emplear estas películas infantiles con los propios niños, guiándoles antes, durante y después del visionado, para que tengan los recursos necesarios para interpretar los diferentes mensajes. La revista que edita el Centro de Comunicación y Pedagogía publicó una guía docente basada en la versión cinematográfica de Hogan, *Peter Pan. La gran aventura* (2003) muy recomendable para trabajar con ella en las aulas de primaria y secundaria.

GARFIO Y CAMPANILLA

Otros dos personajes emblemáticos en *Peter Pan* que complementan a Peter y a Wendy son el capitán Garfio y el hada Campanilla.

Garfio: Como en cualquier cuento que se precie si hay un héroe tiene que haber un antihéroe. Y en *Peter Pan* este antihéroe es el capitán Garfio.

Si han podido señalarse tantos “defectos” del héroe de esta historia, sin duda pueden encontrarse el mismo número de virtudes del antihéroe. Lo más fácil

La revista que edita el Centro de Comunicación y Pedagogía publicó una guía docente basada en la versión cinematográfica de Hogan, Peter Pan.

La gran aventura (2003) muy recomendable para trabajar con ella en las aulas de primaria y secundaria

es observar cómo se complementan ambos personajes, y de la comparación entre uno y otro analizamos qué hay detrás de esta singular historia creada por Barrie, una historia que refleja la resistencia del ser humano a crecer.

El capitán Garfio es quizá, después de Peter, quien mejor representa esa resistencia al paso del tiempo. Es el cocodrilo-reloj quien le persigue. Es el tiempo quien le acosa y quiere acabar con su vida. Garfio se parece en esa resistencia a Peter, y en el hecho de necesitar a su alrededor una serie de acólitos que le ensalcen y veneren: en el caso de Garfio, los piratas; y en el de Peter Pan, los niños perdidos.

Garfio es un ególatra (como el propio Peter). Y lleva esta egolatría al extremo. La preocupación por su aspecto es sintomática. Frente a la vestimenta natural de Peter, hojas y pieles, particular recreación del buen salvaje rosseauniano, Garfio ha desarrollado un gusto sofisticado. Viste como un francés del XVIII: su peluca larga y con tirabuzones, su traje, casaca y blusa con chorreras, sus bigotes alargados (casi “dalinianos” diríamos hoy), sus zapatos con grandes hebillas. El mal siempre es más complejo y sofisticado que el bien. Esta imagen dieciochesca, un tanto amanerada de Garfio, contribuye a hacer más ridícula su figura. Una vez más, como en la literatura del siglo XVIII, se emplea al “moderno”, al “violeta” como se llamaban en la época, para ridiculizar al personaje. Sin embargo, Garfio, como los modernos del XVIII, es educado, lee, tiene mundo, es inteligente, se ha cultivado.

Este aparato externo aporta dignidad al personaje y le hace singular, carismático, al margen del garfio, que le da nombre y que es la señal indiscutible del mal. Cualquier antihéroe tiene algún defecto físico o atrofia que lo señala ante el resto de la sociedad. Pensemos por ejemplo en los “malos” de las películas de James Bond; el último lloraba sangre por uno de sus ojos.

En definitiva, es su peluca y ropaje lo que imprime carácter a Garfio. En la lucha final que tiene lugar entre Peter Pan y Garfio en *Hook*, éste le pide a aquel que le devuelva su dignidad, y se está refiriendo a la peluca. En esta escena vemos cómo Peter no sólo vence a Garfio, sino también el miedo al paso del tiempo que representa en su máxima expresión el temido pirata. Los niños reducen a la nada al capitán cuando comentan de él que “No es más que un viejo malo que no tiene madre”.¹⁷

Campanilla: Si Garfio es el contrapunto de Peter Pan, Campanilla viene a ser la antítesis de Wendy. Pero esta hada singular es mucho más que la representación de los celos femeninos. Campanilla es una fiel compañera de Peter Pan, que se ve desterrada injustamente por los caprichos de su “amo”, con la llegada de Wendy.

Además, Campanilla es una especie de Pepito Grillo para Peter Pan. En parte es la voz de su conciencia. Será, como este tipo de personajes, algo excéntrica y altanera, pero siempre fiel consejera de su protector. Con ella decide finalmente quedarse Peter, cuando asume no crecer y permanecer en Nunca Jamás. Tal vez sea Campanilla quien más le recuerda su condición de niño perdido, el lugar al que pertenece, Nunca Jamás, su entidad.

¹⁷ S. SPIELBERG, *Hook*, mins. 1.52-2.0.

Campanilla es un hada, pero también una mujer. De hecho, como señala Barrie en su cuento:

Campanilla no era todo maldad: o, más bien, era toda maldad en ese momento, pero, por otro lado, a veces era toda bondad. Las hadas tienen que ser una cosa o la otra, porque al ser tan pequeñas desgraciadamente sólo tienen sitio para un sentimiento a la vez. No obstante, les está permitido cambiar, aunque debe ser un cambio total. Por el momento estaba celosísima de Wendy.¹⁸

Una vez más, las mujeres entran en conflicto por un hombre, aunque se trate de un cuento infantil. En este caso, es Campanilla quien entra en confrontación con Wendy, que considera que está robando su espacio, su parcela con Peter. En la versión de *Hook*, Campanilla incluso hace magia para crecer y convertirse del tamaño de Peter. Pero por lo general, en todas las versiones, es la suministradora de polvo de hadas, para poder volar, y un ser intrigante que complica la vida a los protagonistas. Y a pesar del tópico de la imposible amistad entre mujeres, especialmente cuando hay un hombre de por medio; en *Peter Pan 2. Regreso a Nunca Jamás*, Campanilla y Jane se alían para salvar a Peter. Se olvidan de celos y rencillas. Jane cree en Campanilla y gracias a ello el hada revive. Al recuperar la fe, Jane consigue volar. Será, en este caso, Jane (la niña) quien salve a Peter (el niño).¹⁹

Campanilla, por ese carácter intenso y esos sentimientos unilaterales de los que hablaba Barrie en su libro, es un personaje controvertido. En su pasión por Peter está su fortaleza, pero también su debilidad. De igual forma que en la escena anteriormente citada se asocia con Jane para salvar a su héroe, en *Peter Pan La gran aventura*, será Garfio su aliado. La ira y los celos, Garfio y Campanilla, llegan a unirse para terminar con la relación entre Wendy y Peter, que le está dejando a uno sin enemigo, y a otra, sin amante.

LOS SÍMBOLOS EN EL CUENTO DE *PETER PAN*

Muchos son los símbolos y elementos que aparecen en estas versiones del cuento y todos ayudan a desentrañar la realidad que quieren mostrarnos. Ya hemos comentado el “garfio” con el que identificamos el mal; la “sombra” de Peter como reflejo del otro yo que todos tenemos; la “casa” que le construyen a Wendy para que gobierne un hogar; etc. Pero hay dos elementos fundamentales que dicen mucho de los personajes y de los comportamientos que venimos retratando. Me estoy refiriendo al “beso” y al “vuelo”.

El beso. Esta singular manifestación de cariño es la que retrata a Wendy, en su capacidad para amar, y por lo tanto para crecer, frente a Peter Pan, que no sabe lo que es un beso, porque, como señala Garfio en *Peter Pan La gran aventura*, Peter está incompleto, incapaz porque es incapaz de sentir, de amar.

En el primer encuentro que mantienen Peter y Wendy, ante la iniciativa de ella de darle un beso, y ante el desconocimiento de él, se intercambian un dedal y una bellota. No son dos objetos escogidos al azar. El dedal, beso simbólico de Wendy, representa su condición femenina. Le acaba de coser la sombra a

La capacidad para emprender el vuelo, viene ligada directamente en Peter Pan a la capacidad para soñar, para creer en la fantasía, para tener ilusiones y ser feliz. Los personajes no logran volar hasta que no reúnen estas condiciones

Peter. La bellota representa ese mundo “natural” del que viene el protagonista. Es más, será precisamente ese “beso” de Peter el que salve la vida a Wendy cuando en pleno vuelo le disparen los niños perdidos, confundidos y alentados por los celos de Campanilla. En definitiva, hay una entrega por parte de ambos, con esos besos. Wendy le ofrece el cariño, cuidado y protección que Peter y sus niños perdidos requieren y Peter le enseña el mundo sin condicionamientos sociales, espontáneo, alegre, natural de Nunca Jamás. Cada cual da lo que tiene, luego no están obligados a más. ¿Seguro?

En el cuento de Barrie, el beso que guarda en la boca la madre de Wendy representa la belleza y el candor femenino por excelencia. Es un beso que no regala y que difícilmente concede, porque es un tesoro preciado, que va mucho más allá de lo que identificamos como una muestra de afecto. Este beso dibujado en la boca de la madre de Wendy, será el que reproduzca su hija en el momento en el que empieza a ser mayor; síntoma que en *Peter Pan La gran aventura* comenzará a condicionar de manera significativa la vida, costumbres y formas de Wendy. Es muy sintomático el comienzo de esta película para ver cómo se refleja al personaje de Wendy: los deseos de la todavía niña, que quiere ser novelista para volcar en sus escritos todas las fantasías que inventa con sus hermanos; y las obligaciones que le impone su crecimiento, más bien las normas de comportamiento de la sociedad en la que está creciendo. Es interesante contemplar este retrato de familia que presenta la película y que viene a reproducir los clichés femeninos y masculinos que hemos comentado.²⁰

Ese beso, le dice su tía, es para “la aventura más importante de todas. Aquel que lo encuentre tocará el cielo”. El beso es especialmente significativo en esta versión. Peter rozará la boca de Wendy. Y será este beso de Wendy el que en la lucha final con Garfio salve la vida al héroe.²¹

El vuelo. La capacidad para emprender el vuelo, viene ligada directamente en *Peter Pan* a la capacidad para soñar, para creer en la fantasía, para tener ilusiones y ser feliz. Los personajes no logran volar hasta que no reúnen estas condiciones. La inocencia e imaginación de los niños les convierte en seres aptos para el vuelo, pero los adultos, con un poco de fe y de polvo de hadas también pueden conseguirlo. El vuelo nos conduce al mundo de la fantasía, al mundo que nosotros queramos; da la libertad de soñar, de elegir; es verdaderamente mágico. Hay un poema de Oliverio Gironde sobre un hombre que busca una mujer que sepa volar. La metáfora es similar al significado del vuelo en *Peter Pan*. Tan evocador y libre es este pensamiento del vuelo que este poema de

18 J. MATHEW BARRIE, *Peter Pan*, p. 78.

19 R. BUDD, *Peter Pan 2. Regreso a Nunca Jamás*, mins. 48.46-50.17.

20 P. J. HOGAN, *Peter Pan, La gran aventura*, mins. 2.50-6.05.

21 P. J. HOGAN, *Peter Pan, La gran aventura*, min. 1.21-1.30

Girondo sirvió de inspiración al director Eliseo Subiela para crear su película *El lado oscuro del corazón* (1992).

Todas las versiones de Peter Pan prestan atención al momento en el que sus personajes consiguen volar. El Peter Pan adulto de Spielberg lo consigue, como se ha visto, al reconocer que su pensamiento alegre es el hecho de ser padre y de tener a sus dos hijos. Es en ese momento cuando Peter alza el vuelo. Jane, en *Peter Pan La gran aventura*, consigue volar cuando olvida su pragmatismo y confía en la fantasía, cuando se deja llevar por la imaginación y cree en la existencia de las hadas. Cuando vuelve a creer en el mundo, en el ser humano, es cuando alza el vuelo la hija de Wendy.

Y no hay que olvidar que escapan por una ventana. Las ventanas deben estar abiertas siempre para que entren cosas buenas o para que vuelen las ilusiones. Este objeto es, una vez más, símbolo de apertura al mundo.

Es más que sintomático que el cuento de Barrie termine con estas palabras de Wendy:

No puedo ya ir contigo, Peter. Se me ha olvidado cómo volar ... Luego, Wendy encendió la luz y Peter lo vio. Soltó un grito de dolor, y cuando aquel ser alto y hermoso se inclinó para cogerlo en brazos se apartó rápidamente.

—¿Qué pasa?— volvió a exclamar.

Ella tuvo que decirselo.

—Soy mayor, Peter. Tengo mucho más de veinte años. Crecí hace mucho tiempo

—¡Prometiste que no lo harías!

—No pude evitarlo.”²²

Este desgarrador final sirvió de impulso al poeta Leopoldo María Panero en ‘Palabras para Peter Pan’, recogido en su poemario *Así se fundó Carnaby Street* (1970). Y es también el crecimiento de Wendy lo que pareció inspirar al cantante Ismael Serrano para su disco *La traición de Wendy*; madurez que entiende el compositor como una infidelidad de Wendy hacia Peter, ya que al convertirse en adulta no puede viajar más a Nunca Jamás.

Porque la capacidad de volar, no entraña otra cosa que la capacidad para soñar, para fantasear, para seguir buscando y luchando por un ideal. Si vuelas, conservas algo de inocencia; sin ella, es imposible creer en la magia, en las hadas, es imposible tener fe y confianza en el ser humano, en el mundo, en la posibilidad de cambio. Hay que tratar de que los niños y los chicos confíen en sí mismos, que se reconozcan con ciertas virtudes y habilidades; y también hay que estimular su imaginación, sin llegar a convertirles en

inconscientes soñadores, pero tampoco en seres limitados por estrictos parámetros pragmáticos.

El vuelo está ligado simbólicamente a una ventana abierta; ésa por la que Peter Pan entra en la vida de Wendy, esa ventana abierta a la imaginación.

Este repaso por la obra de Barrie y por la filmografía que ha generado la figura de Peter Pan pretende, además de generar la reflexión y el análisis de las patologías denominadas *síndrome de Peter Pan* y *de Wendy*, servir de estímulo y apoyo para recuperar en las aulas el placer por la literatura, y, sobre todo, para introducir el cine como una materia indispensable para establecer un contacto real y eficaz con los adolescentes de hoy día en la escuela.²³ La importancia de incorporar el cine en el entorno educativo que trata de fomentar este trabajo viene siendo desde hace tiempo apuesta y reivindicación de muchos estudiosos y pedagogos. Una buena muestra es el trabajo que se realiza desde el Gobierno de Aragón con su programa anual dedicado al cine en las aulas. Véanse por ejemplo los estudios que se recogen en sus títulos más recientes como *Cine y aula, promotores de salud* (2006) y *Cine y habilidades para la vida* (2007). Trabajos referenciales a los que este estudio quisiera sumarse en su espíritu y letra, así como al también significativo volumen de Saturnino de la Torre, María Antonia Pujol y Nuria Rajadell, *El cine, un entorno educativo* (2005). El apéndice que incorporamos a continuación, reflexiona sobre asuntos pedagógicos relacionados con la obra de Barrie que sin duda terminan por aclarar la importancia de introducir en la escuela el cine, la literatura, el juego y la fantasía para hacer del aula un espacio rico y que ayude al desarrollo completo y sano de los individuos.

²² J. M. BARRIE, *Peter Pan*, pp. 258-259.

²³ Casualmente hemos podido contactar con una estudiante de bachillerato, Elena Moreno, que ha escrito una segunda parte de *Peter Pan*, titulada *Tigre Lily, La búsqueda del Elegido*. En esta obra que retoma el texto Barrie, y más concretamente continúa la historia donde la dejó la versión cinematográfica de Spielberg, *Hook*, se relega a un segundo plano a los emblemáticos Peter y Garfío. Son la princesa india Tigridia y el niño perdido Duro de Pelar quienes nos conducen de nuevo por el universo mágico de la isla de Nunca Jamás. Es claro que este mito literario y filmico sigue vivo entre los adolescentes y da juego a muchas reflexiones e imaginaciones nuevas, cercanas, como éstas que crea Elena Moreno, a la realidad del siglo XXI. Abogamos desde estas páginas para que alguna editorial se anime a publicar esta estupenda novela.

Y no hay que olvidar que escapan por una ventana. Las ventanas deben estar abiertas siempre para que entren cosas buenas o para que vuelen las ilusiones. Este objeto es, una vez más, símbolo de apertura al mundo

Reflexiones pedagógicas sobre *Peter Pan*

MARIAN ALEGRE DEL REY

Marian Alegre del Rey es funcionaria de carrera del cuerpo de profesores de Enseñanza Secundaria-Especialidad Psicología-Pedagogía. Ejerce de Orientadora en un Equipo de Orientación Educativa y Psicopedagógica E.O.E.P. de la Comunidad de Madrid.

De la salida del Jardín encantado, del ansia loca de probar el árbol de la ciencia, quedó como manzana encantada el arte, la magia de su tiempo inventado.
MARÍA ZAMBRANO, *La confesión: género literario.*

E

LLA REVOLVIÓ CON LAS MANOS EL PELO DE AQUEL NIÑO TRÁGICO.

Una madre donde reposar, bien podría ser el reclamo de aquel que vuela pero carece de la capacidad de poner los pies en la tierra. No olvidemos que Peter Pan carece de memoria. O al menos de una memoria con proyección de futuro, con posibilidades de pacto con la realidad. Peter Pan carece de la capacidad para saberse responsable y desarrollar un compromiso. Se imposibilita con ello el proceso de su maduración. La memoria paradójicamente fecundada por las posibilidades de futuro emerge como facultad imprescindible para construir con la colaboración del entendimiento algo más allá de la pura fantasía.

Por otra parte, ¿no podría ser a su vez el reclamo de Wendy, la Wendy adulta, algo así cómo...?: “busco a un niño que me entretenga, que me enseñe a volar, que me haga feliz”. Peter se sentó en el suelo y se echó a llorar y Wendy no supo como consolarlo por el contrario salió corriendo de la habitación para tratar de pensar.

Ciertamente otra gran tragedia: la del adulto cuya supuesta madurez le impide saber consolar, el cual desarrolla su vida desde un ángulo tan únicamente lógico que ésta se petrifica, y los elementos más sutiles de la vida simbolizados en el agua, como la emoción se estancan, dando paso a la incapacidad para el abrazo, el consuelo; a la incapacidad de encuentro con otros y con uno mismo. Nos topamos entonces con una realidad de piedra, con un peso que imposibilita la levedad para el vuelo. Encerrar el deseo en parámetros cúbicos, rígidos, cerrados y desconectar-

lo de los afanes cotidianos imposibilita para construir algo más allá de lo puramente legislado, estipulado por la tradición.

Fantasia y realidad aparecen en esta obra como dos ámbitos contrapuestos. Parece ser Jane la hija de Wendy quien, conocedora del anhelo de volar de su madre y habiendo compartido sus emociones y realizaciones al respecto, crece desarrollando la capacidad de inventar, acrecienta con ello su imaginación y reconoce un deseo que bien sabe le llega de la realidad de la madre, ya que le es transmitido por ella a lo largo de su infancia. Es por esto que es la única capaz de integrar, de volar sin desasirse de la tierra, de la vida concreta y también amable. Pues es ahí en su casa, en su hogar, donde ha recibido, donde se le ha recordado el mensaje de los cuentos. Lo visible y lo invisible se contonean en la vida formando la danza de la realidad. Una madre con memoria que reconoce desde el consciente el placer de soñar.

De entre las múltiples vertientes de la obra de Barrie, destacamos la posibilidad que nos brinda de visionar una familia a lo largo de varias generaciones. La central y con la que se inicia es la de Wendy y sus hermanos; avanzada la obra aparece el personaje de Jane, al que hemos aludido anteriormente como pieza clave por el conocimiento al que va teniendo acceso desde su infancia y las consecuencias que de ello se derivan. Y aunque a penas sea a través de una pincelada, en el último capítulo tenemos ocasión de saber que Jane a su vez tuvo también una hija, Margaret. Insistimos por tanto en la importancia de la trasmisión generacional que subyace en la obra a través de esta perspectiva genealógica que se nos ofrece:

*Se trata de huir de esterilidad
derivada de la pura fantasía, sin más,
y de la esterilidad que genera la
tradicción cuando ésta está regida
únicamente por la ley, una ley
antigua y miope*

“Es sólo para la limpieza de primavera”. Le dice Jane a su madre cuando ésta se sorprende de verla suspendida en el aire. ¡Ah! eso sí, le advierte encantada y feliz de que esa actividad a la que le requiere Peter -su Peter, su niño interior- será para siempre.

Le trasmite a su madre que no se va a desconectar de la realidad; no se convertirá en una Niña Perdida. Pero no será a costa de abandonar su ilusión por imaginar y desear espacios nuevos, de abandonar su capacidad para recrear sus sueños, ya que a esa actividad a la que ella dará juego, se va a entregar de lleno al menos una vez al año, con la misma periodicidad con la que se suceden una y otra vez las estaciones del año; por ejemplo, la primavera.

Y, apenas avanzamos unos párrafos, se nos dice que Jane es una mujer adulta y corriente y lo sabemos gracias a lo que se nos anuncia de su hija Margaret, que ha transmitido con conciencia miles de vuelos y aventuras de los que no se ha privado, pues Peter Pan escucha entusiasmado los relatos que Margaret conoce, pues se los comunicó su madre.

La mujer corriente en la que se convirtió Wendy y en la que se convierte Jane y en la que se convertirá Margaret, no nos ha de pasar desapercibida. Mujer corriente y a la vez singular, especial, pues se convertirán en estrellas al final de sus días. En las estrellas a su vez se posa la mirada cuando se emprende el vuelo con Peter Pan, ya que uno se aleja por el cielo hasta hacerse tan pequeño como ellas.

Las estrellas se nos muestran aquí como punto de conexión, de fusión. Quizás el único punto en el que se funden de pleno Fantasía y Realidad, se encuentra en el más allá. Ése más allá, fue señalado por Freud y simbolizado en el ombligo en su obra *La interpretación de los sueños* como punto de llegada a una interpretación que por ilimitada resulta imposible de alcanzar, permaneciendo así, por otra parte, perenne el enigma y su infinidad de significados.

Parece por tanto que esas posibilidades de fusión quedan en un horizonte lontano de muy difícil alcance, tan distante a su vez como ese origen primigenio simbolizado en el ombligo. Un más allá que se concreta en unas estrellas que parpadean en un cielo bello pero lejano, y al que incluso se le pudiera suponer incierto.

Insistamos por tanto: ¿cuáles son entonces las posibilidades de transformación para aquellos que Nunca Jamás se han atrevido a jugar, a profundizar en sus sueños, a aventurarse en la fe por miedo a la desaprobación de una sociedad que en lo profundo sienten como ajena?

Recordemos la descripción de los padres de Wendy y sus hermanos: “A la señora Darling le encantaba tener todo como es debido y el señor Darling estaba obsesionado por ser exactamente igual que sus vecinos...”. Parece que de Wendy y su rama genealógica; no obs-

tante hemos recogido algunas claves. La comunicación, la mirada a los sueños, al mundo de lo inconsciente que comienza por un consciente querer mirar aquello no tan predecible e instalado en el deseo. Todo un proceso se nos revela como vía de acceso.

Pero... ¿y para Peter y los Niños Perdidos del País de Nunca Jamás, para aquellos que revolotean por un mundo de fantasía y a quienes la conexión interior con la madre les resulta de difícil acceso? ¿No resulta acaso necesario para aquellos a quienes les es imposible armonizar un componente emocional, con un componente mental, un sistema que les aliente y oriente?

Tratar de potenciar y cultivar el ritmo entre estos componentes del ser humano se habría de traducir en desarrollar de adultos una sexualidad integrada, imbricada en valores éticos, en un amor más consciente que dependiente, o lo que es lo mismo, generar acciones sustentadas en el compromiso, y en una toma de decisión propia que visiona la dimensión social y personal de la existencia. Se trata de huir de la esterilidad derivada de la pura fantasía, sin más, y de la esterilidad que genera la tradición cuando ésta está regida únicamente por la ley, una ley antigua y miope. Para ello, es menester haber desarrollado una visión binocular, en profundidad, propia del ser humano humanizado y no del primate. Pasaríamos así de la posibilidad que nos brinda un Peter Pan de un proceder insensible, incapaz de crecer, a un personaje consciente con capacidad de dar alas a todas aquellas iniciativas susceptibles a su vez de convertirse en cobijo para lo más vulnerable de su entorno.

PETER PAN, LA FANTASÍA, EL JUEGO Y EL AULA

¿Existe acaso un lugar que temple y contribuya a armonizar y potenciar todos estos componentes? Si no es así, ¿no debería existir? ¿No debería tratarse acaso de uno de los objetivos fundamentales de la escuela?

Detengámonos entonces de nuevo en algunas páginas de la obra que elaboró Barrie a principios del siglo XX.

—Por supuesto, todos los chicos fueron enviados a la escuela.... Después de asistir a la escuela durante una semana se dieron cuenta de lo tontos que habían sido por no quedarse en la isla, pero ya era demasiado tarde y no tardaron en acostumbrarse a ser tan normales como vosotros, yo o cualquier hijo de vecino. Es triste tener que decir que poco a poco fueron perdiendo la capacidad de volar.

Unas líneas más abajo el autor nos cuenta como aquellos niños perdidos lo atribuían a su falta de práctica, pero lo que en realidad quería decir aquello era que no creían. Son éstos párrafos sencillos y a la vez imponentes que, en una pincelada, resumen una realidad educativa demoledora. ¿O acaso no ha de ser ése el calificativo que acompañe a una escuela que sea garante de lo anteriormente descrito, iniciadora de una merma en la ilusión y en la capacidad de crear, crear e inventar?

Los adultos no ajenos a esta realidad, tratamos de incorporar medios en la escuela: estrategias de aprendizaje, referentes curriculares y dinámicas de intervención que faciliten el desarrollo de mentes reflexivas y activas. Buen ejemplo de ello lo encontramos en guías

didácticas diseñadas para tal fin; guías didácticas que hacen uso de la aplicación de nuevas tecnologías, del cine,... tratando así de incorporar a las posibilidades creativas de la docencia el atractivo de éstas para los adolescentes.

En una sociedad en la que el diseño y uso de la imagen se conforma en referente y medio de comunicación colectiva el cine, debería constituir un recurso fundamental para el aula. Miguel Melendro Esteff ha elaborado unas *Estrategias educativas con adolescentes y jóvenes en dificultad social. El tránsito a la vida adulta en una sociedad sostenible*, guía didáctica en la que se expresa la importancia de la aplicación de los medios audiovisuales en el aula. En ella encontramos actividades orientativas susceptibles de ser adaptadas al nivel y necesidades del alumnado. Todas ellas giran en torno al filme *La gran aventura*, adaptación realizada por P. J. Hogan de la novela de James Barrie.

Un Peter Pan cinematográfico del que se puede hacer uso didáctico para replantearse los significados que puede suscitar la imagen cuando ésta se fundamenta en parámetros que la abocan a una calidad artística. Abordando en este caso la temática de la misma, nos encontramos con un amplio campo de posibilidades para la reflexión y el debate en torno a personajes cuyo comportamiento entraña toda una gama de deseos, emociones y posturas ante la vida que, por su riqueza en matices y contrastes, nos brinda una fuente de análisis educativo para la acción tutorial del profesorado.

Todos estos recursos se hacen imprescindibles a la hora de desarrollar la intervención educativa, pero no menos que la fundamental transformación o empeño al menos de quienes han decidido participar en la dinámica escolar.

Cuando nombramos el problema de la escuela, de los adolescentes, nombramos el problema de los adultos. Adultos que no creen, portadores de abismos, con "realidades agrietadas" como señala Ingman Bergman en *Como en un espejo* (1961), en las que la palabra, la comunicación en todo su potencial afectivo y empático, se minimiza hasta el extremo como puente creador, y/o es abortada en sus posibilidades de encuentro con el Otro.

El interpelante pedagogo italiano Francesco Tonucci, en su libro *La escuela como investigación* (1975), se refiere a los riesgos de que la enseñanza se convierta en una profesión alienadora, de tal manera que los profesionales que en ella ejercemos nos convirtamos en mediadores de un saber aprendido superficialmente, sentido como ajeno y no como algo propio y comunitario, y en lo que se está afanado en mejorar.

Tonucci designa como absurdo que una persona que no sabe arriesgar sus propias opiniones en una tarea

colectiva con sus iguales, sepa incluirse en una tarea de grupo, de personas inferiores, por lo menos en cuanto a edad respetándolos, tutelándolos sin constreñirlos ni manipularlos.

La palabra como elemento transformador, y el uso de la misma que el adulto hace en su ejercicio profesional, en su compromiso con la tarea personal y colectiva, afecta a la diversidad de ámbitos sociales, no únicamente el educativo.

El uso creativo de la palabra y la acción, se ha de anteponer por tanto al afán productivo que con frecuencia impera en la sociedad, eclipsando las posibilidades de innovación cultural y creativa y, lo que es más importante, eliminando espacios de cordialidad y humor absolutamente necesarios, para no potenciar trastornos graves en el desarrollo de la cultura y con ello de la educación.

Recordemos al respecto la afirmación de Kant en la que señaló que en una comunidad ética el aprecio por la virtud se constituye en moneda corriente.

Aquellos Niños Perdidos y aquellas niñas de alma fragmentada sólo encontrarían posibilidades de aprendizaje en espacios de armonía y cooperación; en espacios desde donde el error y la combinación de los diferentes aspectos de los saberes favorezcan la gestación de nuevas perspectivas, tantas como ángulos se pueden escoger en un espacio abierto en el que se gravita.

Al respecto Edgar Morin, en su estudio *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* (2004) reitera la idea de que una reforma de pensamiento pasa ineludiblemente por articular e integrar distintos saberes, "ligar conocimientos".

Únicamente podríamos hacer así de la cultura un espacio flexible y moldeable en la que un limitado número de interpretaciones no se tornen como referentes arrogantes y rígidos que desechan las posibilidades de imaginación de niños y adultos. Un indicador incuestionable sería que al igual que en el juego de ficción los niños utilizan un palo de forma simbólica trascendiendo la realidad y convirtiéndolo en caballo, la cultura se convirtiera así mismo en este juguete o "pivote" (Vygotsky) como punto de partida para alejarse de la situación perceptiva presente constituyendo así un apoyo y dando cabida a lo real y lo imaginario. Acercamos así esa fusión de Fantasía y Realidad que parece únicamente posible en el universo lejano de las estrellas al universo cercano del aquí y ahora.

Una educación que no desestime el conocimiento del deseo posibilitará al joven a captar los dilemas de la sociedad como conjunto abriéndose así, tal y como lo expresa Bruner (1984), a vías que permitan nuevas soluciones. Si bien dudamos de que estos jóvenes lleguen a constituir el nuevo fenómeno al que apunta Bruner de la generación intermedia, si concebimos que este modo de proceder ha de constituir la vía metodológica que vele y se afane por un uso de lenguaje como medio expresión creativa y no coercitiva.

Detectamos por tanto como rasgo característico y necesario en un clima educativo que persiga tales fines, uno de los condicionantes básicos que posibilitan el juego. Recordemos que el juego se torna en actividad imprescindible en el proceso de desarrollo de los niños y vamos a apuntar que también en el de los adultos. Los condicionantes que lo conforman se tornan a su vez

Únicamente podríamos hacer así de la cultura un espacio flexible y moldeable en la que un limitado número de interpretaciones no se tornen como referentes arrogantes y rígidos que desechan las posibilidades de imaginación de niños y adultos

*Las condiciones principales
que requiere el juego son:
combinación de posibilidades,
idealización de la vida, invención,
placer y exploración
sin riesgos vitales*

indispensables en aquellas actividades que protagonizan la dinámica de una sociedad a la que pretendamos calificar de sana y saludable.

Las condiciones principales que requiere el juego son: combinación de posibilidades, idealización de la vida, invención, placer y exploración sin riesgos vitales.

Éstas han de tener cabida para niños y adultos en una sociedad que aspire a crear ciudadanos íntegros capaces de desarrollar lo que denominaremos como Fantasía Ética. Se hace por tanto esencial una reflexión que difiere del razonamiento técnico cuando éste se posiciona ajeno a un componente ético y filosófico.

La práctica reflexiva que requiere este enfoque, dará lugar a la aplicación entre otras de una de las facultades más motivadoras del ser humano: la imaginación. Este ejercicio vital sólo es posible desde la reforma de nuestro pensamiento. Y siguiendo los postulados de J. Elliot en su conocido libro *El cambio educativo desde la investigación* (2000) éste sólo será posible desde la conciencia de las posibilidades de reinterpretación de los parámetros esenciales de la vida a través de la práctica reflexiva.

Imaginemos pues a Peter Pan y a Wendy ejerciendo una Fantasía Ética. No hablaríamos ya por tanto de síndromes y traiciones; y más que imaginarlos ejerciendo, los imaginaríamos disfrutando al poder ser artífices de la cultura en la que se desenvuelven.

No escatimemos un segundo a movilizar tamaña empresa, pues sabemos que hasta Garfío, navegante en un mar de emociones revueltas por mucho que de un personaje de ficción se trate, tiene un tiempo contado para poner en marcha todo aquello en lo que cree.

BIBLIOGRAFÍA

La libertad sentimental. Cuadernos del anuario filosófico, ed. J. Aranguren, Universidad de Navarra, Pamplona, 1999.

J. BRUNER, "Juego, pensamiento y lenguaje", *Acción, Pensamiento y Lenguaje: Escritos de J. S. Bruner*, e. J. L. Linaza, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pp. 112-118.

C. CRUZ, 'Actitudes. Del cómic al diván el otro yo de los héroes infantiles', <http://www.producto-light.com.ve/actitudes/comics.html>

J. ELLIOT, *El cambio educativo desde la investigación-acción*, Morata, Madrid, 2000.

S. FREUD, *La interpretación de los sueños*, Amorrortu, Madrid, 1900.

P. W. JACKSON, *La vida en las aulas*, Morata, Madrid, 1992.

D. KILEY, *The Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up*, Mead & Co., Dood, 1985, (*El síndrome de Peter Pan. Los hombres que nunca crecieron*, traducción de J. Vergara, Monte Grande, Buenos Aires, 1983).

—, *El Complejo de Wendy. Un cambio de actitud en la mujer que es esposa y madre de su marido*, ed. de J. Vergara, Monte Grande, Buenos Aires, 1985.

M. M. STEFF, *Peter Pan La gran aventura-Guía Didáctica*, Centro de comunicación y pedagogía, <http://www.prensajuvenil.org/cineduca/peli/peter/inicio.htm#bat>

E. MORENO, *Tigre Lily. La búsqueda del elegido*.

E. MORIN, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Encuentros Fundación Santillana, Madrid, 2004.

L. M. PANERO, 'Palabras para Peter Pan', en *Así se fundó Carnaby Street*, Llibres de Sinera, Barcelona, 1970.

I. SERRANO, *La traición de Wendy*, disco editado en 2002.

F. TONUCCI, *La escuela como investigación. La creatividad*, Avance, Madrid, 1975.

El cine, un entorno educativo, ed. de S. DE LA TORRE, M. A. PUJOL Y N. RAJADELL, Nancea, Madrid, 2005.

A. VIÑAO, *Sistemas educativos, culturas escolares y reformas*, Morata, Madrid, 2002.

VV. AA., *Cine y aula, promotores de salud*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2006.

VV. AA., *Cine y habilidades para la vida*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2007.

Ciudadela transida de luz

Incluso el dolor danza, y a veces canta
MOHAMMED SEBBAGH, *Árbol de conchas.*

A estas calles donde sólo reinan los maullidos
y el espectro de una corona lejana
les han clavado muy hondo
la tristeza de todas las mujeres,
túnicas al viento, vaciadas de amor.

La luz, a duras penas,
se filtra entre los muros
burlando el espesor de las piedras,
guardianes silenciosos de sollozos,
engañifas desbordantes de jazmín en flor.
Es luz vencida o rayo peregrino
que no podrá saciar su sed,
ni humedecer su rostro de desierto,
de caminante colmado de desierto,
en las miradas secas de estas calles,
indiferente al miedo o al hastío,
tejedora incansable de las sombras,
enemiga incondicional del tiempo,
resignada a las leyes del dolor.

Me sumerjo, como no podrían sumergirse
los forasteros de simulacros risueños,
en el manto invulnerable,
imperceptible para quien devora rebajas de sol,
de esta ciudadela transida de luz.
Es luz de sabia espera o rayo de acero
que sabe convivir con el silencio
y andar a tientas entre las nubes
de la arrogante desidia de los hombres,
del inútil dictamen de los hombres,
indiferente al placer o al frío,
astuta risilla de alma libre,
aliada temeraria de los siglos,
vencedora de suspiros y pasión.

A estas calles donde reinamos los susurros
y el espejismo de una corona refulgente
le han clavado muy hondo
la alegría malograda de los hombres,
vigilias desnudas, rostros sin amor.

WILLIAM NAVARRETE
Lumbres veladas del Sur
Aduana Vieja, Valencia, 2008.



AJUNTAMENT DE L'ELIANA

www.latorredelvirrey.es
www.estudiosculturales.es
PVP 9 €



9 771885 735004