

# Kultur y Culture

THEODOR W. ADORNO

*La Torre del Virrey agradece a los profesores Steve Zahnnow (Humboldt Universität, Berlín) y Ramón del Castillo (UNED, Madrid) su ayuda en la localización de este texto, pronunciado como una conferencia durante la Hessische Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung celebrada en el verano de 1958 y publicado en 1959 (Verlag Dr. Max Gehlen, Bad Homburg vor der Höhe, Berlín y Zürich, pp. 246-259). El término Culture (en inglés) sólo aparece en el título. "Cultura" traduce siempre Kultur (en alemán).*

## Advertencia preliminar:

La gran estima y agradecimiento del autor ante la iniciativa de la dirección de las Semanas de la Escuela Superior, que pondrá a disposición de los participantes la transcripción de las conferencias, iguala la inquietud que le supone aceptar su publicación. Es consciente de que, en su peculiar proceder, el efecto de la palabra hablada y escrita difiere más aún de lo que generalmente sucede hoy en día. Si el autor hablase según la exigencia de la exposición del tema, resultaría incomprensible; nada de lo que diga hará justicia a lo que puede requerir de un texto. A mayor generalidad de los objetos —y los de la conferencia aquí publicada se formularon de modo fastidiosamente general— más se endurecen las dificultades para alguien a quien recientemente un crítico indicaba que su producción obedecía al principio "El buen Dios vive en el detalle". Allí donde un texto tendría que dar pruebas exactas de ello, conferencias como ésta permanecen necesariamente fijas en las afirmaciones dogmáticas de los resultados. Por tanto, el autor no puede asumir la responsabilidad de lo aquí impreso y lo considera sólo un recordatorio para aquellos que estuvieron presentes en su improvisación y quieren seguir pensando por su cuenta sobre las cuestiones tratadas, a partir de las modestas sugerencias que el autor les transmitió. En el hecho de que en todos sitios encontramos la tendencia a grabar en cinta el discurso libre, así lo llaman, y luego difundirlo, ve el autor un síntoma de ese comportamiento del mundo administrado que fija con clavos la palabra efímera, la cual tiene su verdad en su propia transitoriedad, para comprometer al orador en ella bajo juramento. La grabación es algo así como la huella digital del espíritu vivo. En la medida en que el autor hace uso de la amabilísima disposición de la dirección del curso para pronunciarse sobre todo esto sin ambages, espera evitar al menos alguno de los malentendidos a los que se expone innegablemente.

T.W.A.



Señoras y señores:

"Cultura" equivale a cuidado, del latín *colere*, y *colere* significa originariamente la actividad del campesino, del *agricola*, que establece una relación con la natura-

leza y su cuidado. En general, podríamos decir que siempre que se habla de cultura se alude a un ámbito en el que tiene lugar una contraposición del hombre con la naturaleza. Pero esta representación a su vez general y bastante imprecisa de la cultura deja sitio a diversas posibilidades de definición; para simplificar y al mismo tiempo mejorar la plasticidad de la exposición, me permitirán traer a colación dos significados típicos que parecen relacionarse con el contraste entre la cultura americana y la alemana. Por un lado, "cultura" significa el ejercicio de violencia sobre la naturaleza en el sentido de dominio. Un dominio tanto sobre la materia y las fuerzas naturales exteriores como sobre el instinto del hombre y su inconsciente. Este concepto de cultura se caracteriza a su vez esencialmente por pensarse como configurador de realidad. Con esto no querría decir que en América la realidad esté configurada en un sentido radical, que la realidad misma se haya visto despojada por el entendimiento positivista de su crecimiento en tanto naturaleza. En cierto modo, los procesos sociales no dejan de ser allí tan ciegos como en otras partes del mundo. Pero en América la idea dominante de cultura se ha obtenido en la configuración de la realidad, sobre todo en el conjunto de la sociedad, de las relaciones entre los hombres, del dominio sobre la naturaleza y la disposición habitual de los recursos naturales a través de la técnica, como todos ustedes ya saben. A esto

se opone otro momento en el concepto de cultura. Cuidar no significa lo mismo que dominar. Cuidar la naturaleza no significa simplemente oprimirla y explotarla, pues este concepto de cuidado contiene también el momento de la protección por la protección misma, el momento en el que lo no apropiado y no dominado por el hombre no debe ser destruido ni exterminado, sino conservado en su esencia. Para ilustrar esta idea de cultura pensemos en un buen vino, un producto artístico, obtenido de la uva en un complejo proceso de fermentación; conocemos la tierra en la que se crió, la uva de la que fue prensado: recordemos los buenos vinos franceses. Estos productos específicos son culturales y esta idea de cultura como protección, propia de la capacidad del hombre, representa especialmente el concepto europeo de cultura. Esto significa cierta introspección e interiorización del hombre, en virtud de la cual se quiebra la violencia inmediata ejercida sobre la naturaleza. Tal vez esta idea de cultura esté más presente en Alemania que en cualquier otro país del mundo que se atribuya una "cultura espiritual". Una cultura representada por grandes formas en el arte, la filosofía o las ciencias. La diferencia entre estas dos ideas de cultura —que acabo de exponer de modo abstracto desde el lado conceptual— hunde sus raíces en la realidad de los procesos sociales, en el hecho de que —y vuelvo a hablar de modo exagerado— América es un país fruto de una revolución civil-burguesa; no sólo se trata de que ésta tuviese éxito, sino de que constituye el presupuesto básico de toda su sociedad, un país cuyo fundamento real fue articularse y orientarse según el sentido civil-burgués. Por el contrario, todos ustedes conocen el destino problemático de la Revolución alemana; la revolución en el sentido de la Revolución francesa fracasó

en Alemania en 1848 y, precisamente en 1918, cuando parecía que iba a tener éxito, la sociedad civil era tan distinta que las categorías revolucionarias también habían cambiado. Tal vez no sea accesorio enfatizar esto, pues con ello puede explicarse que el concepto alemán de cultura haya experimentado esa espiritualización. No creo necesario indicar el significado positivo de esa espiritualidad, a la que tanto deben la música y la filosofía de este país. No es menos importante, aunque resulte menos agradable, recordar que este proceso de espiritualización cultural compensó en cierta medida el intento fracasado de configurar la realidad en el sentido de los ideales de la Revolución Francesa o de la inglesa, los ideales de la burguesía. Las energías se dirigieron hacia el interior, ya que el ensamblaje del orden semiabsolutista y feudal les había impedido plasmarse en la realidad. Esto no sólo otorgó a la cultura alemana una fuerza incondicional en el espíritu, sino que refleja también un momento de carencia de realidad. Es el fenómeno que describe Hölderlin cuando dice que los alemanes son “pobres en proezas, pero ricos en pensamientos”, y que, más que una cualidad natural del pueblo alemán, una especie de constitución originaria, señala una función de su dinamismo histórico. Esa función nos condujo a plantear lo espiritual en términos absolutos, olvidando que todo lo espiritual contiene una referencia a su plasmación en la realidad; un espíritu que se basta solo a sí mismo y se enajena de toda relación con la realidad ya no es propiamente espíritu.

De lo dicho se sigue quizás que ambas concepciones de cultura, que no son sólo concepciones conceptuales, sino que tras ellas se hace visible el destino social de los dos países, tienen también sus momentos negativos. En América el concepto de cultura, como diríamos en nuestra perenne lengua filosófica, es enteramente inmanente, es decir, la cultura americana se agota propiamente en la configuración de las cosas exteriores, en las relaciones interhumanas y, si hay algo espiritual que no se agote en ello de modo inmediato, encuentra la medida de su valor en su posible contribución a la vida de la gente. Eso implica, no obstante, que cualquier forma de trascendencia de la cultura frente a la realidad de la vida social en comunidad queda en el exterior; la función crítica de la cultura, ese remitir de lo espiritual hacia la exterioridad de lo que simplemente es, resulta totalmente desactivado o de tal modo neutralizado que apenas queda nada de él. Frente a ello, los momentos negativos de nuestra propia concepción de la cultura son un elemento determinado de lo no-obligatorio, renuncia a la intervención, olvido de que el pensamiento de la cultura como ocupación consciente con la naturaleza fuera y dentro de nosotros también es esencialmente una configuración de la realidad, incluso de la realidad política. Apenas se exagera cuando se afirma que la sublimación infinita de lo que llamamos cultura espiritual la pagamos con elementos de rudeza en el interior de nuestra propia vida social, en la vida comunitaria entre seres humanos, especialmente en las formas de vida política. Si es cierto eso que hemos escuchados tantas veces, que uno de los verdugos más terribles del nacionalsocialismo, para descansar después de sus miserables crímenes, no sólo escuchaba sinfonías de Bruckner, sino que también entendía bastante de música —y creo que debemos aprender que antinomias semejantes realmente existen, se

puede ser un verdugo y al mismo tiempo comprender las sinfonías de Bruckner—, si eso es cierto, entonces estaríamos, por así decirlo, ante la prueba extrema de ese momento de neutralización de la cultura, su separación como ámbito especial frente a la realidad. Los prejuicios o los falsos juicios que cada pueblo tiene sobre el otro pueden consistir en lo esencial —para decirlo sencillamente— en que los dos conceptos de cultura que les he expuesto se aplican sin mediación y sin ruptura uno a otro. Nosotros concebimos la “Kultur” como cultura espiritual y cuando nos las vemos con la configuración americana de la vida y con las formas civilizatorias en América, entonces mostramos cierta tendencia a pronunciar ese juicio desafortunado: “Ésos no tienen cultura”, un prejuicio provocado por determinados fenómenos producidos en el interior de la cultura espiritual alemana, prejuicios que, en esos casos, yo sería el último en negar. Por el contrario, los americanos, para quienes la cultura significa una determinada relación entre la gente y con la realidad, tienen un prejuicio más cercano y mucho menos peligroso sobre nuestra cultura, que ven como un mero juego limitado a lo estético, un mundo de imágenes; mundo de imágenes que es despachado como un embeleco, en lo cual tiene que ver cierta falta de tradición y experiencia en los asuntos específicamente espirituales. Lo “no realizado” pragmáticamente les parece la escapatoria de una tarea que requiere gran esfuerzo. Si mis observaciones americanas no me engañan, el hombre cultivado en sentido europeo encontrará cierta desconfianza en América, como si no se hubiera amoldado del todo. También encontramos ahí un momento justificado de la crítica a lo privilegiado, del cual nuestra cultura no podrá nunca verse libre, y también el rencor hacia quien no se entrega a la actividad práctica de la vida cotidiana.

Permítanme a continuación decirles algo sobre la imagen alemana de América.

Lo que primero llama la atención es el llamado materialismo americano. Cuando se viaja a América, una de las experiencias más fuertes es encontrarse con la sobreabundancia de productos que se ofrecen. En ocasiones no me libro de la sospecha de que, en esa idea de que un mundo que produce tantos bienes de consumo sólo puede ser un mundo materialista, se esconde la envidia de aquellos “que no pueden coger las uvas porque están demasiado altas”. Precisamente es ahí donde se debe ir con cuidado y delicadeza, pues esa sobreabundancia de mercancías que encontramos en América adquiere un rasgo que difícilmente podría describir quien no lo haya vivido, pero que tampoco podrá negar ni estimar como poco importante. En esa idea hay algo del País de Jauja. Basta con visitar uno de esos supermercados americanos que se encuentran en las grandes ciudades del oeste de América y tendremos la impresión —por más superficial y engañoso que pueda ser el sentimiento— de que aquí ya no falta de nada, estamos en la satisfacción completa y sin límites de las necesidades materiales. Pero ahí deberíamos preguntarnos con seriedad: ¿no hay en toda cultura, en nuestro sentido europeo, algo así como una remisión a esa utópica abundancia? Recuerden alguna de las grandes formas de la cultura espiritual de Europa. No distingo aquí entre Alemania y Europa; he vivido tanto tiempo en América y me he americanizado lo suficiente como para que determinadas cosas me resulten propias de Europa como unidad. Piensen ustedes en

*Romeo y Julieta* de Shakespeare. La enorme fuerza de esta obra apenas existiría si no se basara en la idea de realización plena, la plenitud sin límites del amor, el amor completamente erótico entre estas dos personas. Si en esta obra, no como tendencia, sino como fuente de fuerza que sostiene todo el asunto, la felicidad se realizara de hecho, si las personas pudiesen asegurarse unos a otros la plenitud del amor, que nada está prohibido, entonces incluso el poema del ruiseñor y la alondra sería uno de los más grandes poemas escritos en una lengua europea; entonces la obra de Shakespeare podría ser una obra de arte, pero como creación espiritual no sería lo que es. Entre las impresiones más curiosas que uno puede tener en América está la de observar a los niños. No quiero decir que sea siempre divertido. Puede pasarte que, al cruzar la calle y sin que puedas prever nada, un niño te lance una piedra; y cuando vas luego a casa de sus padres para que le reprendan, te espeten que no entiendes nada de *progressive education*. Pero la manera en que todo niño americano como sin interrupción un *ice-cone*, la manera en que puede encontrar a cada instante una forma de plena realización de la felicidad infantil, por la que nuestros niños se partirían el cuello en vano, eso es realmente un pedazo de utopía realizada. Tiene algo de paz, de pérdida del miedo y de la amenaza, como estar en un reino hipnotizado. La sobreabundancia de productos, el hecho de que la carencia desaparezca, a pesar de todo lo que sabemos por los grandes novelistas americanos sobre el Sur, proporciona a la experiencia cotidiana un momento de paz y de no-agresividad que hemos perdido por completo en Europa. Se trata de un tipo de amabilidad que uno puede observar sobre todo en las llamadas gentes sencillas, en gasolineras, en el panadero que te trae el pan, en el hombre que trae el agua a casa, pues el agua del grifo no es potable allí; es una especie de compenetración de la sociedad con la humanidad en el comportamiento inmediato, lo cual contribuye a disculpar que estas personas no sepan quizá pronunciar muy correctamente nombres como Bach o Beethoven, cosas que para nosotros son muestras de buena educación.

Sé muy bien que nada es gratis en América, el país del capitalismo monopolista. Cuando hablo de la sobreabundancia de productos y del País de Jauja, no soy tan ingenuo como para creer que esta abundancia no guarde alguna proporción con el poder adquisitivo de quienes la desean. Continuamente, y aunque sabemos que en América como en todo el mundo se produce sólo por los beneficios económicos —y en América de modo todavía más organizado e insensible—, sucede que, a causa del gigantesco aumento de la técnica y la maquinaria, la cantidad de objetos de uso a disposición de la gente es tan grande que siempre es mucho lo que sobra, a pesar de la motivación del propio beneficio empresarial. Repito: tampoco allí nada es gratuito. Pero puede decirse que el principio burgués, que sólo estrechamente coincide con el principio de la humanidad, no sólo se ha pensado allí radicalmente hasta el final, sino que se ha puesto en práctica. Es una sociedad basada puramente en el intercambio. Pero esto no quiere decir que todo suceda por el beneficio económico, y puede decirse en cierto sentido que en América todo sucede en función del beneficio económico y que pueden rastrearse las huellas del intercambio y el mercado hasta en las zonas más sublimes de las relaciones humanas. Esta univer-

salidad de la práctica del intercambio significa también que todos están ahí para todos y que nadie puede enrocarse en la limitación de su interés particular, como sucede en la vieja Europa. En América, el sentimiento vital de la gente está mucho más próximo a la forma política de la democracia. En virtud de esto hay en la vida americana un momento de paz y benignidad que nosotros, después de la maldad y la envidia estancadas de los años 1933-1945 en Alemania, no podemos aceptar tan fácilmente y que tampoco deberíamos reprochar con tanta facilidad. En América es posible encontrar entre la gente un momento, casi diría yo, de no-agresividad, lo cual tiene mucho más que ver con el concepto de humanidad real de lo que por lo general creemos saber. La humanidad real, por su parte, remite de nuevo al hecho de que, en una sociedad burguesa totalmente basada en el intercambio como es la americana, la propia democracia, con sus reglas de juego y sus procedimientos, resulta mucho más sustancial que la democracia alemana, es decir, las formas democráticas no son vistas por el pueblo como algo ajeno. Cuando uno se encuentra en estudios sociológicos sobre Alemania una y otra vez afirmaciones del estilo: “Todavía no estamos maduros para la democracia” —y a veces tengo la impresión de que en Alemania 60 millones de personas podrían decir que no están maduros para la democracia, queriendo decir que son los otros 59.999.999 quienes no están preparados—, entonces pienso que afirmaciones semejantes serían completamente impensables en América. Las formas de la democracia parlamentaria alcanzan hasta las asociaciones más informales, clubes, las clases de los colegios; esas formas penetran en todo lo imaginable y están presentes de un modo mucho más fuerte de lo que resulta posible entre nosotros. En América existe una proximidad incomparablemente mayor entre las formas políticas y la vida. Con esto no quiero decir que América esté completamente libre del peligro de dar un vuelco hacia formas de dominio totalitario. Ese peligro se encuentra en la tendencia misma de las sociedades modernas en tanto tales y sería ridículo suponer que algún país del mundo actual sea ajeno a ello, pues el problema del totalitarismo puede replantearse siempre de modo nuevo, como tan dolorosamente se vive hoy en Francia. Pero hay que decir también que probablemente la fuerza de resistencia contra corrientes totalitarias es mayor en América —me atrevería a decir— que en cualquier otro país europeo, a excepción de Inglaterra, que constituye una especie de nexo de unión, en muchas más formas de las que estamos acostumbrados a creer, entre América y la Europa continental.

Tenemos la tendencia a ver en el concepto de asimilación, el *adjustment*, que desempeña un papel tan grande, peligroso y negativo en la cultura americana, la eliminación de la espontaneidad, de la autonomía del ser humano en tanto individuo. Pero probablemente sea un espejismo, algo que fue criticado por Goethe y Hegel: creer que el proceso de humanización, el cultivo de lo humano, se desarrolla de dentro hacia afuera. Ese desarrollo tiene lugar sobre todo como “exteriorización”, según expresión de Hegel. No nos hacemos hombres realizándonos a nosotros mismos como individuos, sino saliendo de nosotros, en este “salir de sí”, al entrar en relación con otras personas. A través de esta exteriorización nos determinamos como indivi-



duos, no como Wilhelm von Humboldt esperaba que lo hiciéramos, según su concepto de formación, regándonos como plantitas para ser personas educadas en todos los sentidos. Este momento, que en América se celebra en el concepto repugnante de lo “extrovertido”, ha conservado allí un sentido positivo. Quiero expresar algo tal vez un poco escandaloso. Pienso en la categoría del *keep smiling*, de la sonrisa obligatoria. En América cualquier dependienta que nos atiende sonríe de una forma encantadora. Primero nos sentiremos soliviantados al percibir que esa sonrisa no es la de este individuo, y que no es sólo que responda a la orden de un superior, sino que la ha aprendido en una de las llamadas *Charm-School*, es decir, en una escuela de encanto. Distinguimos todo eso en el modo de sonreír, sobre todo cuando no les sale del todo bien. Pero creo que tampoco hay que tomárselo demasiado a la ligera. Probablemente suceda que alguien obligado a ser amable de esta manera alcance una humanidad en su relación con otras personas que es desconocida para quien, sólo para ser idéntico a sí mismo —como si esta identidad consigo mismo fuera siempre deseable—, pone una cara desagradable y le hace comprender a uno que la otra persona ya de entrada no existe y que no tiene nada que decirle a su interioridad. Por tanto, deberíamos, sin por ello ignorar en modo alguno esos momentos negativos, esforzarnos en no conducirnos de modo superficial y antidialéctico justo en el momento en que nos deshacemos de la superficialidad.

La forma de exteriorización de la vida americana que les he descrito puede calificarse como una victoria general de la Ilustración en el sentido europeo general del proceso ilustrado. Pese a muchas instituciones malencaradas, como las organizaciones femeninas, de las que ya habrán oído hablar, en América hay infinitamente menos tabúes y cegueras a los que pueda obedecer ciegamente la gente, obediencia que hace surgir, por su mera existencia, tendencias destructivas, como sucede aquí. En América hay una libertad de debate, una posibilidad de hablar sobre las cosas, que no sólo no se encuentra en nuestro país, sino que, entre nosotros, se haría además sospechosa en el momento en que alguien, empleando nuestra jerga de la autenticidad, dijese algo así (cito una expresión alemana): “No se trata de debate, sino del encuentro”, que al cabo sólo quiere decir que se nos sustrae de esa turbia zona de la vida común el momento de los pensamientos que se rozan unos a otros y el momento de la razón en sus diferentes formas. Me he referido ya a la relación americana con los niños. No podemos ni imaginarnos en qué medida crecen en la cultura americana de una forma más libre, menos reprimida y con menos violencia que en nuestro país, ni de qué manera influyen los logros de la psicología moderna en la vida cotidiana. Por más grosero y superficial que suene, la actitud de una madre consciente de poder generar una neurosis a su hijo si le golpea, me parece más cercana a la humanidad que aquel comportamiento que, tras explicar de antemano que Freud ya no alcanza las profundidades de nuestra existencia, desecha el psicoanálisis de la vieja guardia y busca finalmente excusas diciendo que los niños llegarán a ser mejores soldados si se les propina palizas de modo correcto. Yo diría que es preciso entonces incluir este elemento en lo que justamente se llama crítica de la superficialidad y empezar a entender que la libertad respecto a la autoridad se ha

extendido por América en un sentido más específico y fecundo que en nuestro país.

Al hablar ahora de libertad y autoridad llego a un punto muy difícil. En cierto sentido, la conducta de la gente, en América, es menos autoritaria y está menos sujeta a la autoridad que la nuestra. En otro sentido, tal vez lo esté más. Permítanme recordar que en América el principio burgués, el de la sociedad basada completamente en el intercambio, se ha llevado hasta sus últimas consecuencias. Esto afecta a todas las instancias sociales, incluidas aquellas que remiten más allá del principio de intercambio o del funcionamiento cerrado de la sociedad. Ésta es la razón por la cual no existe a lo largo y ancho de la cultura americana un concepto de espíritu que pudiese relacionarse sustancialmente con el nuestro, y que allí donde en América encontramos espíritu en el sentido europeo, éste aparece de antemano como un espíritu de oposición, como inconformismo, en el tiempo de Edgar Allan Poe y después en Concord, con Emerson y Thoreau, y no de modo distinto en tiempos de Melville o incluso hoy en la literatura americana de vanguardia. Debido a este momento según el cual todos están por todos y todo lo que es lo es sólo para los otros y no para uno mismo, se forma una presión que en cierto modo es más fuerte que la presión autoritaria que pesa sobre nosotros, esto es, el peso del conformismo, la presión que obliga a ser como los demás y no distinguirse ni en las más íntimas formas del comportamiento, no llamar la atención. El primero en expresar esta experiencia en toda su crudeza fue Tocqueville. Dicho sea de paso, precisamente en ese instante de la conformidad y su presión reside la razón de que América se nos haga tan difícil a los intelectuales europeos. En muchas ocasiones sólo podemos elegir entre la rendición, y pagar entonces la capitulación con un exceso de identificación acrítico en la que han caído muchos inmigrantes, o el aislamiento, encapsularse y no acceder a dialéctica efectiva entre la experiencia americana y lo que somos nosotros mismos. Una tercera opción no parece posible para casi nadie; ésa es la fatalidad tal vez trágica que tiene lugar hoy en la relación entre las culturas americana y alemana. Si me permiten ilustrar este elemento negativo de la cultura americana de una forma drástica, les citaré a Hölderlin: “He comprendido la lengua del éter, la lengua de los hombres no la he entendido jamás”. Ahora hay suficientes poetas americanos inconformistas que sobreviven más o menos modestamente —a veces sin ninguna modestia— como profesores en cualquier *College* y, por su percepción espiritual y su reflexión, una palabra como la de Hölderlin puede llegar a sus debates. Pero el sentimiento de la vida americana se halla lejos de que un americano pregunte: ¿qué significa “He comprendido la lengua del éter”? El éter no habla ninguna lengua, no hay otra lengua más que la de los hombres y lo que tú llamas lengua del éter no es más que una proyección psicológica de tu propia lengua. Sin duda, esto es lo que les responderá cualquier estudiante americano normal de un *College*; todo un sentimiento vital se expresa en una conciencia semejante. En el debate sobre la cultura americana en el nivel de la cultura de masas uno se encuentra a menudo cuestiones del siguiente tipo: “¿Cómo es posible que América no haya producido aún un Beethoven o un Tchaikovsky?” Cito esto literalmente de una publicación americana enormemente difundida. La respuesta suele ser que el ideal del yo de los niños americanos

con el cual se mide cualquier tipo de resultado es tan distinto del nuestro —siento decir esta barbaridad— que no puede formar ni siquiera la intención de llegar a ser un Beethoven o un Tchaikovsky. Un niño que se decantara por ello recibiría una paliza de sus compañeros por querer ser una “Sissi”, una especie de “hermanita” con inclinación homosexual. No tendría oportunidades de desarrollarse si se tomara verdaderamente en serio esas aspiraciones. El ideal del yo en que se educan es el del éxito que representa la valoración social de la propia existencia, porque en el ideal de la cultura americana el poder se busca únicamente en la sociedad real, a través de la cual debe acreditarse y confirmarse la cultura. La concepción de la cualidad no remunerable falta completamente, excepto en los “expatriados” y los inconformistas conscientes. Lo particular, lo excepcional, lo que no sigue el orden establecido, lo tiene seguramente difícil en todo el mundo, pero cuando uno se imagina lo que se movió espiritualmente en Alemania hacia el año 1800 o lo que liberaron las energías espirituales de Europa en torno a 1910, debe admitirse entonces —según la medida de la cultura del espíritu— que las condiciones sociales generales eran entonces mucho más favorables para las creaciones que no armonizaban con el orden establecido. Falta al mismo tiempo la funda protectora, la capa aislante en la cual se forma ese tipo de talentos y que no se disuelve de repente en la asimilación de lo distinto. Faltan los residuos feudales no regidos por el mercado y asimismo falta, como ya he dicho, el antiguo alto estamento de la sociedad. Es una dialéctica curiosa la que resulta de este elemento de lo moderno, de lo vanguardista, que no se recompensa, vive de forma material y espiritual de los restos de un orden precapitalista en el cual el principio del intercambio aún no se imponía universalmente. Nos encontramos con una sociedad completamente socializada. Uno puede escuchar con frecuencia que se considera enfermo mental o paranoico a quien, en su convicción teórica, cree tener razón y opina que la mayoría está equivocada; cuando es justamente en ese momento de resistencia —que de hecho rara vez falta a los paranoicos— en el que tiene sus raíces toda libertad y productividad espirituales. Permítanme señalar aquí un momento que suele pasar inadvertido al hablar de estas cuestiones. Una esfera completamente espiritual central para la conciencia común europea está ausente en América: el ámbito de la metafísica especulativa en sentido amplio. Nombres como Emerson, Royce, Whitehead apenas significan nada en contra del espíritu objetivo dominante. En cualquier caso, a lo largo de la vida americana, lo que ha sucedido es que la creencia positiva en la religión —la religión en un sentido sectario, rígido y “fundamentalista”— se disolvió y fue sustituida por una creencia inflexible en las ciencias, en los resultados positivos sobre lo mensurable y cuantificable, mientras la esfera autónoma del pensamiento libre desfallecía entre la religión y la ciencia. Creo que sólo si tenemos claro que América no ha pasado realmente a través de la experiencia del pensamiento especulativo sustancial —pienso sobre todo en la ciencia americana— podremos concebir determinados aspectos del espíritu americano. Por ejemplo, hay una inclinación generalizada, cuando alguien expresa una idea, a preguntar: “Where is the evidence?”, dónde están los hechos a los que remite esta idea. Frente a cierta inclinación entre nosotros al pensamiento salvaje, que se afirma y se abso-

lutiza a sí mismo, este motivo americano tiene algo de curativo, pero tiene al mismo tiempo una negatividad que termina en una especie de prohibición del pensamiento. Un amigo profesor me contó que una vez le dijeron a un estudiante de Historia del Arte en la Universidad de Columbia, cuando comenzaba su trabajo de investigación: “You are here in the order to do research, not to think”. Esto seguramente es una caricatura y una rareza, pero como mínimo muestra una tendencia.

Permítanme añadir que estas tendencias represivas del conformismo están económicamente sintetizadas en el violento sistema de la industria cultural americana, que realmente constituye un sistema totalmente cosificador de la heteronomía. Es un antiguo mecanismo de manipulación que no deja fuera nada, ni siquiera la organización espiritual. Para un escritor americano es algo natural que, al entregar alguno de sus trabajos en cualquier sitio, escuche que el texto necesita reelaboraciones y *editing* para poder comercializarse y salir a la venta. Cuando en cierta ocasión aceptaron un trabajo mío en una reconocida revista científica americana, me lo enviaron de forma tan revisada que no reconocí ni mis propias ideas; cuando quise retirar mi trabajo, recibí una carta tan amable como incomprensible, donde leí que esta revista debe su extraordinario éxito precisamente a la homogeneidad con la que editan todos sus artículos y que yo era un insensato al desaprovechar la oportunidad de llevar mis pensamientos —de los cuales no quedaba nada— a la gente. Digamos de paso que a uno le puede pasar que escriba un libro en forma distinta a lo acostumbrado en el país, por ejemplo, dialécticamente, y te digan que está *badly organized* y que no se sabe qué pinta todo eso ahí. A la misma esfera pertenece el modo de interpretar música o el montaje de todo lo que aparece en una película o también el preguntar a propósito de una publicación: “At which audience do you aim?”, en vez de valorar la cosa en sí misma. Es típico que una publicación sea considerada en términos de su posible efecto en vez de verla tal cual es. La manera que tienen los alemanes de confundir el jazz americano —siempre se dice que el jazz al que yo me refiero es un jazz particular y no el jazz en general— con las tendencias vanguardistas de la música parece ser un síntoma de desorientación absoluta. Esto se debe al hecho de que en Europa no sabemos atravesar el velo de la estandarización que impone la industria cultural, o para decirlo de una manera más adecuada, la funda de celofán con la que la industria cultural lo ha empaquetado todo.

Finalmente, permítanme añadir algo sobre el problema de la continuidad histórica. Solemos reprochar a los americanos una ausencia de sentido histórico y en general una carencia de tradiciones. Pero esto no es más que un producto de escarapate del antiamericanismo cultural de la Europa conservadora. Precisamente aquí es donde distingo una de las injusticias más grandes, pues si le dejamos tiempo para desarrollarse y crecer tranquilamente, no será la cultura americana la que emulará a Alemania y Europa, como repiten aquí y allí los ideólogos, sino al revés, la tendencia general de la historia acabará por la americanización de Europa; a lo cual podremos oponernos críticamente cuanto queramos, pero no sin verlo antes como un hecho en sí decisivo para Europa. Es aquí particularmente donde se da también el problema de la pérdida de la conciencia histórica. Mi colega

Hermann Heimpel, de Göttingen, ha demostrado claramente en sus trabajos que la conciencia alemana de la historia se está descomponiendo y que nos inclinamos a olvidar todo lo que acostumbramos a reprochar a los americanos como expresión de su ignorancia. En todas estas cosas no es América la que se ha quedado atrás, sino Europa. Cuando todo consiste en una relación malograda con la historia se podrá formular la pregunta de si el falso renacimiento alemán de los restaurantes Lüchows en Nueva York es preferible al americanismo con el cual hace tiempo que convertimos Rothenburg y casi hasta Salzburgo en un *souvenir*. Seguramente podemos aprender de los americanos a no dar *for granted*, si me permiten la expresión americana, las circunstancias en las cuales crecemos como si fueran dadas por la naturaleza, sino a ganar una especie de libertad respecto a las condiciones de la propia existencia, una libertad de la que hasta hoy no disponemos completamente. Sólo quiero darles aquí un ejemplo más: un pianista alemán amigo mío me contó que, durante un viaje de Norteamérica a Suramérica, le preguntaron a qué se dedicaba. Cuando el interlocutor se enteró de que mi amigo era pianista, le respondió: "Well, many entertainers now go to South America". Mi amigo quedó entonces muy indignado y posiblemente tenía razón; es una barbaridad calificar de entretenimiento una interpretación de Beethoven y Schumann. Pero quiero decir que, incluso en el momento en que se reivindica la música como el arte más excelso, tal como afirmó Thomas Mann, una especie de pasatiempo elevado, hay algo ahí de lo que nosotros los artistas podemos aprender un poco de autorreflexión; seguramente nos sería beneficioso limitar esa pretensión de absoluto que volcamos en lo que hacemos. Por mi parte creo que, más preocupante que esta idea de la cultura como entretenimiento (para mí del todo ajena), es la tendencia a dirigir la cultura y a convertirla en asunto de comités de señoras mayores. Pero también quiero añadir que esta situación, que caracteriza la mayoría de los insulsos programas musicales, no es total. Sucede algo parecido a lo que pasaba en Roma durante la época helenística: con la desaparición de los intelectuales europeos, verdaderos portadores de la cultura europea, que se van en masa a América, quizá pueda producirse un gran cambio.

Señoras y señores, si me preguntan qué hay que hacer en lo que atañe al respeto y la comprensión de estas dos culturas, diré, como hago siempre que me plantean esa pregunta, que es preciso evitar perseverar en el propio punto de vista, hay que tratar de ver las cosas de forma más compleja si aspiramos a comprenderlas, como he intentado mostrar aquí, si bien de modo insuficiente. Es complicado tanto aquí como allá. Allá, debido a la curiosa idea del *God's own country* analizada por muchos críticos de la cultura. Aquí, por una forma de narcisismo colectivo que reprime toda idea crítica sobre los asuntos alemanes y produce de antemano el contragolpe: del "sí, pero".

Pero opino, y con esto quiero terminar, que no se trata de entenderse bien simplemente porque seamos muy simpáticos, amables e ilustrados. Tampoco depende de que uno vea que esto y aquello tienen determinados aspectos positivos. Si entendieran así mi discurso, no lo harían correctamente. En realidad lo que importa es, tanto en un lado como en otro, poder permanecer en los pensamientos críticos en

vez de rendirse al poder de lo establecido y acabar diciendo: "Esto es así y debe ser así y así hay que aceptarlo". Lo que deberíamos tratar de superar, aquí y allí, realmente no es otra cosa que la rigidez que se opone al pensamiento crítico, y yo sólo he querido estimular sus propias ideas y alcanzar cierta fluidificación de las oposiciones estancadas, que no podía presentarles sino en esa forma detenida, justamente porque una vez más se han visto paralizadas en un mundo reificado.

*Traducción de Daniel Barreto González,  
Diego López Estrems y Anne Schieppel*



# Sobre 'Kultur y Culture' de Theodor W. Adorno

JOSÉ FÉLIX BASELGA

José Félix Baselga es licenciado en Filosofía por la Universitat de València y profesor de Filosofía en la Enseñanza Secundaria. Última su tesis doctoral sobre *Identidad y diferencia: la teoría de la razón de Adorno*.

# E

l objeto de la conferencia 'Kultur und Culture', impartida por Adorno en 1958, fecha en la que había transcurrido prácticamente una década desde su retorno del exilio en los Estados Unidos,<sup>1</sup> consiste, como deja transparentar ya su título, en establecer un fino juego de contrastes entre la cultura de los Estados Unidos y la cultura europea, representada, a su entender, de forma ejemplar por la forma de vida, los modos de pensamiento y las producciones espirituales en el orden del arte, la ciencia y la filosofía por Alemania. De esto da testimonio que, pese a ser, de forma constante, este país el que se pone como contrapunto oportuno a América en la conferencia, al inicio de la misma hace notar Adorno que "he vivido tanto tiempo en América y me he americanizado lo suficiente para que determinadas cosas me resulten propias de Europa como unidad" cuando ha de justificar su recurso a ejemplos con valor paradigmático no alemanes, como es el caso de Shakespeare. Pero si esta comparación de la idea de cultura y sus formas de realidad entre América y Europa es el tema central del discurso que hila Adorno, constituye también, sin embargo, el marco conceptual en el que se desarrolla el grueso de la conferencia, dedicado a analizar los elementos destacados y singulares de la cultura americana tal como se muestran ante un observador europeo cualificado por su larga permanencia, entre los años 1938 y 1949, como inmigrante en los Estados Unidos.

A diferencia de *Dialéctica de la Ilustración*, obra escrita en cooperación con Max Horkheimer en la década de 1940 y publicada en 1947, donde las percepciones sobre América se realizan desde dentro, *in situ*, la presente conferencia queda marcada por la distancia; la década transcurrida desde el retorno otorga a las descripciones de la *culture* cierto carácter rememorativo. Tal vez no constituya éste el menor de los motivos que puedan explicar el cambio de tono o de actitud, que no de contenido, entre ambos textos. Adorno fue un gran lector e incondicional admirador de Proust y, sin duda, suscribiría el principio de *En busca del tiempo perdido* aplicable a este caso, el de la nostalgia por lo irremediadamente perdido que se quiere conservar en el recuerdo. Algo de todo esto hay en la imagen del niño con el helado o en la de la sonrisa de la dependienta, escenas que parecen querer transmitir la vivencia singular de aquél en quien se grabaron. Sin embargo, bajo esta disonancia de modos permanece, éste es el argumento, una unidad de diag-

nóstico. Justamente lo contrario sostiene Claus Offe en el capítulo que dedica a Adorno en su libro *Autorretrato a distancia* en el que estudia, junto a otras dos figuras del pensamiento político y social como son Tocqueville y Weber, su experiencia americana y las conclusiones que a partir de ella extrajo en referencia a la realidad europea. Son aquí especialmente relevantes las reflexiones de Offe a causa de la sustantividad que confiere a este texto, sin duda menor, cuando lo pone en el otro lado de la balanza que *Dialéctica de la Ilustración* a fin de evidenciar lo que entiende que constituye una incoherencia teórica de Adorno de largo alcance, pues afecta al núcleo mismo de su teoría de la racionalización occidental, ya que, según estima, esta conferencia cuestiona la validez de su idea de la industria cultural. Offe es categórico cuando afirma, a modo de conclusión, que "Adorno presenta dos modelos de los Estados Unidos que se desmienten mutuamente, que son absolutamente incompatibles, y no logran convencer".<sup>2</sup> Argumenta que entre las fechas en las que ven la luz ambos textos, Adorno va paulatinamente modificando su visión y su estimación de la cultura americana, algo que se evidencia ya en las cartas a sus padres, pero que queda plenamente manifiesto en 'Kultur y Culture', donde esta sociedad es presentada, indica, con "sorprendente simpatía" y valorada positivamente en relación con Europa en aspectos tan relevantes como su alto nivel de bienestar material, el menor autoritarismo en ella presente, su mayor libertad, la menor represión infantil que allí se da y la falta de aspiraciones elitistas de sus ciudadanos entre otros. Tal evolución, sostiene Offe, lo aleja definitivamente de las tesis básicas de su teoría de la industria cultural. El valor de esta conferencia radica precisamente en que en ella se hace ostensible un proceso radical de revisión de, como mínimo, uno de los pilares básicos de *Dialéctica de la Ilustración* que hasta el momento se había producido de forma tácita. A ello hay que sumar, añade finalmente, que en ningún momento se manifiesta intento alguno de Adorno por superar esta contradicción, lo que constituye sin duda una muestra de debilidad teórica. En 'Kultur y Culture' simplemente se ignora tanto *Dialéctica de la Ilustración* como *Minima moralia*; ninguna referencia a estas obras principales que tocan de lleno el tema de la conferencia y donde la cultura americana es valorada en un sentido completamente opuesto. Sin embargo, el análisis de Offe adolece de una falta de contextualización en su interpretación y estimación de las descripciones y los comentarios de Adorno de la cultura americana. Esta es la razón por la que su lectura

<sup>1</sup> Constituye una excelente biografía de Theodor W. Adorno, tanto por su extensión como por la amplia documentación en la que se apoya, *En tierra de nadie*, de Stefan Müller-Doohm, publicada en el año del centenario del nacimiento de Adorn (trad. de R. H. Bernet y R. Gabás, Herder, Barcelona, 2003). *Adorno*, de Martin Jay es una buena introducción al universo conceptual de este autor que contempla sus más importantes datos biográficos (trad. de M. Pascual Morales, Siglo XXI, Madrid, 1988). Recientemente se ha publicado otra interesante biografía intelectual de Adorno, el libro de Detlev Claussen *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios* (trad. de V. Gómez Ibáñez, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2006).

<sup>2</sup> CLAUS OFFE, *Autorretrato a distancia*, trad. de J. Etxena, Katz Editores, Buenos Aires, 2006, p. 133.



de 'Kultur y Culture' parece un tanto forzada, y hasta, podría decirse, falta de fundamento.

Frente a esta visión que presenta una fractura en la que se pierde el pensamiento de Adorno, cabe considerar las cosas de otra forma. La idea es que no solamente existe una continuidad de diagnóstico entre *Dialéctica de la Ilustración* y 'Kultur y Culture' sobre la modernidad social y cultural en general y acerca de los Estados Unidos en particular, sino que, yendo más lejos en la conexión, esta conferencia de 1958 se torna plenamente inteligible cuando se lee con las claves contenidas en el libro de Adorno y Horkheimer. Es un error comprender el conjunto de las apreciaciones sobre América de 'Kultur y Culture' segregadas del armazón argumentativo en el que se incluyen. Ya Adorno explicita desde el principio los hilos que va a seguir en su lógica discursiva. Pretende, a partir de un fundamento común contenido en la noción generalísima de cultura en su referencia básica a la oposición hombre-naturaleza, explicitar los determinantes específicos de las ideas americana y alemana, europea, de cultura. Es la forma de sus respectivas relaciones con la naturaleza lo que marca la diferencia de contenidos entre ambas. Así, mientras la *Culture* queda definida por una estricta relación de dominio y explotación sobre la naturaleza, tanto externa como interna, por esto su ideal estriba en ser "configurador de realidad", la *Kultur* se significa en un trato de cuidado y conservación de la naturaleza para el que es determinante el momento de la autorreflexión por su capacidad para romper el binomio de poder-explotación de la naturaleza. Sin embargo, lo ciertamente relevante es que distribuidas en estas dos formas de cultura se encuentra el conjunto de los rasgos que pertenecen al pensamiento ilustrado según *Dialéctica de la Ilustración*. De un lado América, a la que se adscribe la tendencia a la exclusividad del momento técnico-dominador del pensamiento, que por su inherente falta de reflexividad renuncia a la negación de lo inmediato y, en consecuencia, se limita a reproducir lo existente en lo que supone una recaída en la mitología. La universalidad del principio de intercambio y la implantación de la industria cultural constituyen la mejor expresión de tal tendencia. Y por el otro, Europa, depositaria del principio de la autorreflexión que se plasma en una "cultura espiritual" representada por las grandes creaciones en el campo del arte, de la filosofía y de las ciencias. Pues bien, aquí, en la diferencia entre la idea americana y la europea de cultura queda planteado lo que en su libro denominan Adorno y Horkheimer "la aporía de la autodestrucción de la ilustración" que formulan así: "No albergamos la menor duda... de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier. Si la ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena".<sup>3</sup> Es esta aporía la que Adorno presenta en 'Kultur y Culture' bajo la forma de las dos ideas de cultura que se reparten los rasgos de este pensar ilustrado cuya dinámica histórica se encuentra en suspenso. Pero la intención de la exposición es crítica; a través del contraste entre América y Europa se evidencian todas las fisuras del proceso de racionalización occi-

dental, pues en las formas culturales realizadas en ambos continentes se manifiestan los aspectos regresivos del proceso ilustrado. La imparable implantación de una cultura en la que se realiza el principio del dominio, multiplicado desde la esfera de la relación con la naturaleza externa hasta el de la interna, que ha sido propiciada por la configuración exitosa de una sociedad civil, ilustra en el caso americano lo que, según la dialéctica de la ilustración, constituyen los momentos regresivos del progreso logrado: el precio del dominio devenido intransitivo en la forma de una universalización y reproducción masiva de las formas cosificadas de la subjetividad; la liquidación del individuo que acaece bajo la industria cultural.<sup>4</sup> Y, en un contraste que no deja de ser trágico, el movimiento de huida de la realidad que inició la cultura espiritual europea ante el fracaso de las revoluciones burguesas y la consiguiente quiebra en la realización de sus ideales emancipatorios, ese momento de incondicionalidad a través del cual se ha autodefinido la conciencia europea, se ha traducido en la realidad social de forma catastrófica. De ahí que Adorno afirme que constituye toda una metáfora del destino de Europa que los verdugos nazis descansaran escuchando música clásica. Si a la *Kultur*, pues, pertenece en el reparto de los potenciales de la ilustración el momento de la autorreflexión al que anuda toda posibilidad de una realización verdaderamente humana de la sociedad, la producción de una "realidad política", señala Adorno que la desconexión en ella efectuada entre la vida espiritual o intelectual y los procesos sociales bajo la forma de ausencia de compromiso, de "renuncia a la intervención" o, en definitiva, del olvido de aquello en lo que consiste la realidad humana, es el fenómeno que está a la base de la barbarie. Así lo reafirmará más tarde en sus reflexiones sobre lo que se ha convertido en el símbolo universal de ésta: "Auschwitz demostró irrefutablemente el fracaso de la cultura. El hecho de que Auschwitz haya podido ocurrir en medio de toda una tradición filosófica, artística y científico-ilustradora encierra más contenido que el de que ella, el espíritu, no llegara a prender en los hombres y cambiarlos. En esos santuarios del espíritu, en la pretensión enfática de su autarquía es precisamente donde radica la mentira".<sup>5</sup> Totalitarismo político y barbarie o masificación, cosificación y destrucción de la individualidad, tal parece ser la alternativa que se presenta a través de las formas específicas de racionalización a uno y otro lado del Atlántico. Sin embargo, se señala un punto de convergencia para ambas: la incapacidad de la razón para ejercer la función crítica, para desencadenar ese potencial que pueda resolver el estado de suspensión en el que se encuentra la ilustración.

Justamente es ésta la pretensión de la conferencia, tal como confirma Adorno en sus palabras finales. El sentido del balance entre estas dos formas de realizarse y entenderse la cultura es, desde luego, activar espacios de autorreflexión. Y más que en una comparación, donde se dejan intactos los extremos entre los que se realiza, consiste el discurso en un ejercicio de autocrítica donde, aparte de desenmascarar prejuicios, cada idea de cultura sirve de corrección a la contraria. Es este precisamente el motivo por el que Adorno, el intelectual y emigrante europeo, se detiene en su análisis de la cultura americana. Pretende a través de él ganar distancia respecto a Europa para elevar a conciencia los momentos singulares por los que ésta se determina.

3 MAX HORKHEIMER Y THEODOR W. ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de J. J. Sánchez, Trotta, Madrid, 1994, p. 53

4 Pese al cambio de tono general, Adorno mantiene en sus descripciones las premisas fundamentales de *Dialéctica de la Ilustración*. Así, pueden encontrarse en la conferencia afirmaciones como éstas: en América "se elimina o se neutraliza la función de crítica cultural casi hasta su total desaparición", allí se da una "verdad desconsiderada y organizativa que se preocupa más de los beneficios producidos que de las personas" y "podríamos detectar rastros del mercado de cambio hasta en las relaciones humanas más sublimadas". en el campo de las producciones espirituales existe "una especie de prohibición de pensamiento" y, finalmente, "esas tendencias represivas del conformismo están económicamente resumidas en el inmerso sistema de la industria de la cultura americana que realmente representa un sistema cosificador".

5 THEODOR W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, trad. de J. M. Ripalda, Taurus, Madrid, 1975, pp. 366-367.



Esta es la razón por la que, de forma regular, cada elemento de la cultura americana que es objeto de atención y comentario se valora también en lo que significa para Europa. En este aspecto el tono amable de Adorno se explica porque el diagnóstico de la *Culture* es a la vez el retrato en negativo de la *Kultur*, un señalamiento de sus carencias. Aquí, pues, se encontraría otro determinante de ese cambio de tono que injustificadamente extrema Offe. Pero no hay que olvidar este último. En 1958 ya se disponía de la suficiente perspectiva como para percibir en todo su alcance la serie de acontecimientos que desgarraron Europa desde los años 30 hasta el final de la segunda guerra mundial. De ahí que la barbarie se mostrara como lo peor, quedando en comparación a ella los fenómenos de cosificación propios de la sociedad de masas matizados en lo relativo a su capacidad para afectar a la conciencia reflexiva. Esto es congruente, por otro lado, con el hecho de que en *Dialéctica negativa* adquiere un papel central el motivo "pensar Auschwitz".

Sin embargo, pese a estas diferencias de forma, no se da entre *Dialéctica de la Ilustración* y 'Kultur y Culture' un giro en el diagnóstico de la sociedad americana. A lo largo de su exposición de la *Culture* va reparando Adorno en todos aquellos fenómenos que destacan ante un observador exterior a fin de distinguir sus apariencias. Así, cuando refiere la sensación de opulencia que ofrece la sociedad americana, la sobrabundancia de bienes de consumo por la que se impone la imagen del País de Jauja asociada a una idea de paz y felicidad,<sup>6</sup> indica que en la cultura europea se dan resonancias sobre una utopía de plenitud material que parece haberse realizado allí, y que, hay que señalar, él suscribe plenamente.<sup>7</sup> Pero añade que es ésta una apariencia del "país del monopolio", donde nada se regala y donde el principio del cambio determina el acceso a todo tipo de producto y el conjunto de las relaciones sociales. En lo que respecta a las formas políticas, Adorno destaca la sustancialidad de la democracia americana, que se entretiene con los procesos en los que se desarrolla la vida social y, en esa medida, preserva al conjunto de los peligros totalitarios ante los que, de necesidad, se ha tornado tan sensible la conciencia europea. En relación a estas formas de vida democrática, señala también la falta de tabúes y la libertad general de discusión que se dan en el país como un contrapunto a destacar en lo que significa para Europa. Sin embargo, *Dialéctica de la Ilustración* presenta los procesos de liquidación de la individualidad en el seno de una sociedad donde "la libertad formal de cada uno está garantizada".<sup>8</sup> Las referencias en 'Kultur y Culture' a la democracia y al sistema de libertades en América tienen un sentido pedagógico, buscan estimular la reflexión europea, pero no significan una negación de los presupuestos de la teoría de la industria cultural, pues ésta se formula precisamente para explicar los fenómenos de integración social que se llevan a término en tal tipo de sociedad. Además, este esbozo de América efectuado en la conferencia termina con una serie de consideraciones críticas acerca de la presión a la conformidad, de la estandarización, del ideal del éxito, de la industria de la cultura y del dirigismo cultural que sintonizan plenamente con el discurso teórico anterior, y posterior cabe añadir, de Adorno.

En todo caso, una lectura de este trabajo de Adorno que tuviere por premisa el contexto de las tan frecuen-

tes actitudes pro o anti-americanas lo malinterpretaría de forma absoluta. Un esquema interpretativo tal es del todo ajeno a Adorno, y a cualquier pensamiento que quiera desenvolverse a un nivel filosófico, por su extrema simplicidad que, sin duda, lo pone del lado de un discurso cosificado que hay que superar tal y como señala al final de la conferencia cuando afirma que "sólo he querido estimular sus propias ideas y alcanzar cierta fluidificación de las oposiciones estancadas". La idea que dirige a Adorno es que sólo pensando críticamente, lo que aquí se efectúa a través del otro, mirándose en él, puedan tal vez disolverse las endurecidas diferencias entre América y Europa en lo que tienen de formas unilaterales de racionalización en la perspectiva de la posibilidad, ciertamente frágil, de realización del desiderátum de la Ilustración. Y parece que en la comunidad de este interés compartido habría que conservar de la *Culture* la idea de la posibilidad real de superar la necesidad, mientras que en la *Kultur* se hallaría la indicación a la irrenunciabilidad de la individualidad.

6 En un momento de esta descripción dice Adorno que tal sensación de abundancia, de paz y de ausencia de miedo se parece a la imagen de un "reino hipnotizado". En este punto no se puede eludir la reflexión que se hace en el 'Excursus primero' de *Dialéctica de la Ilustración* a propósito del episodio de los lotófagos en el itinerario de Odiseo, donde se cuenta que quien come loto alcanza la felicidad del olvido de sí, la dicha en la inconsciencia. Si se hace valer la comparación, habría que indicar que la sociedad del cambio ha transformado la felicidad en su propio simulacro.

7 De hecho, éste es el telos de su materialismo iconoclasta. Puede leerse en este sentido: "El materialismo histórico se dirige, si a algún punto, a su propia superación, a la liberación del espíritu con respecto al primado de las necesidades materiales en el estado de su satisfacción. El espíritu se encuentra sujeto a las condiciones materiales, a la vez que se niega a satisfacerlas. Sólo cuando el impulso corporal se satisface, podrá reconciliarse. Hasta entonces no será lo que promete con su negación" (*Dialéctica negativa*, pp. 207-208).

8 *Dialéctica de la Ilustración*, p. 194.



Joan González Guardiola es doctor en Filosofía, secretario del Grupo de Estudios Fenomenológicos de la Sociedad Catalana de Filosofía y autor de diversos trabajos sobre Platón y la fenomenología.

# Conciencia y tragedia

JOAN GONZÁLEZ GUARDIOLA

## Palabras clave:

- Agnición
- Hiperconstitución del mundo
- Temporalidad kairológica

A través de un análisis hermenéutico del texto de Henry James 'La bestia en la jungla', se pretende reflexionar sobre la esencia de lo trágico contemporáneo, sobre la historicidad de la tragedia y sobre la conexión entre tragedia de la cultura (Simmel) y tragedia de la conciencia como fenómenos propios del *Zeitgeist* contemporáneo.

*Through an hermeneutics of Henry James's 'The Beast in the Jungle', the author thinks about the essence of the contemporary tragedy and the historicity of tragedy, and about the links between the tragedy of culture (Simmel) and the tragedy of consciousness of our Zeitgeist.*

1 K. JASPERS, *Lo trágico. El lenguaje*, trad. de J. L. del Barco, Agora, Málaga, 1995, p. 45: "Las grandes manifestaciones del saber trágico se presentan bajo forma histórica. Su estilo, contenido y tendencia poseen los rasgos de la época a la que pertenecen".

2 P. SZONDI, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, trad. de J. Orduña, Destino, Barcelona, 1994, p. 175.

3 ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a, 22-24. La tentación sería acabar esta definición diciendo "al deseado", pero esto sería sumamente impreciso, ya que la peripecia no siempre tiene que ver con la acción del personaje al que se le "tuerce" su intención. Si esto fuera de esta manera, la peripecia, en el ejemplo que pondrá Aristóteles como modelo, sería para el mensajero, y no para Edipo (en *Edipo Rey*, 924 y ss.).

4 *Edipo Rey*, 924 y ss. El otro ejemplo de peripecia citado por Aristóteles es el de una tragedia perdida de Teodectes, llamada *Linceo*. Lo único que sabemos de esta tragedia es lo que se dice de ella en la *Poética*: Linceo es conducido a la muerte con su verdugo, Dánao, pero el resultado es que Linceo se salva y es Dánao el que muere (véase *Poética*, 1452a 26-30).

5 Aristóteles no está dando una definición normativa general de lo trágico, sino que está señalando las normas del modelo de drama excelente (*kallistés tragodías*), que para Aristóteles consiste en la tragedia compuesta, con agnición y peripecia. Esta descripción del drama excelente

B

uscamos en esta investigación una definición de la tragedia de nuestro tiempo. Con la expresión "tragedia de nuestro tiempo" damos por sentado que el resultado de una definición de lo trágico

tiene que ver con la cuestión de la forma histórica mediante la cual lo trágico como tal se manifiesta en el devenir del tiempo histórico.<sup>1</sup> Vamos a pasar por alto, al menos de entrada, el problema de la posibilidad o imposibilidad de una definición suprahistórica de lo trágico, o la cuestión de la existencia o inexistencia de una esencia suprahistórica de lo trágico. En la expresión "tragedia de nuestro tiempo" partimos metodológicamente de "nuestro tiempo" para intentar decir algo, si se terciara, sobre la cuestión general de la tragedia. No nos instalamos pues inicialmente en el ámbito de lo que se ha venido a llamar "filosofía de lo trágico",<sup>2</sup> sino que nos instalamos metodológicamente en el ámbito de la hermenéutica de un texto determinado a través del cual el espíritu de nuestro tiempo se podría llegar a manifestar como trágico. Sólo durante la interpretación de este texto podrá la definición del aspecto trágico de nuestro tiempo ir perfilándose y manifestándose como tal.

La tragedia de nuestro tiempo se manifiesta como la tragedia de la conciencia. Con esto queremos decir que el conflicto trágico absoluto acontece en y desde la conciencia. La tragedia de la conciencia es la tragedia en la cual sólo en y desde la conciencia hay acontecer significativo, relevante. Fuera de allí, el mundo hiperconstituido tecnológicamente ha fagocitado considerablemente la posibilidad de la peripecia (*peripetía*), entendida ya desde tiempos de Aristóteles como "un cambio de la acción en sentido contrario".<sup>3</sup> Pero cabe precisar más exactamente lo que se quiere decir cuando afirmamos que en la tragedia de la conciencia la peripecia ha sido fagocitada por el mundo hiperconstituido tecnológicamente. El concepto de "peripecia", bastante confuso en su aplicación posterior, es

descrito por Aristóteles mediante el ejemplo del mensajero en *Edipo Rey*: el mensajero de Corinto, creyendo disipar el miedo de Edipo al incesto con Mérope, informándole de que en el fondo ni Mérope ni el recién fallecido por causa natural, Pólipo, son sus padres, acaba realizando el efecto contrario al buscado: si Mérope y Pólipo no son sus padres reales, Edipo puede de nuevo sospechar que la profecía del oráculo continúa en pie.<sup>4</sup> En vez de contribuir a eliminar su miedo a la profecía oracular, la alimenta. Este ejemplo de "peripecia" en Aristóteles hace a veces difícil su delimitación respecto a lo que pueda ser la agnición o reconocimiento, que es definida como "un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio" (*Poét.*, 1452<sup>a</sup> 30-33). Tanto la agnición como la peripecia son definidas como "cambios" (*metabolé*), pero mientras el primero lo sería de la acción (*práxis*), el segundo sería presentado en el eje del conocimiento y la ignorancia; es decir, en el alma. En el ejemplo de *Edipo Rey*, esta distinción no se hace patente de manera clara, precisamente porque esta obra sigue el modelo de la tragedia perfecta, que a juicio de Aristóteles es aquella en la cual la peripecia y la agnición van juntas.<sup>5</sup> Aristóteles presenta más adelante, cuando trata las especies de agnición, la posibilidad de presentar una agnición sin peripecia, y de esta manera posibilita una mejor delimitación de ambas por separado.<sup>6</sup> Se trata de la diferencia que se presenta en la *Odisea* entre el reconocimiento accidental de la verdadera identidad de Odiseo por parte de Euriclea, su ama de leche, en el libro XIX, contrastado con el reconocimiento de la identidad de Odiseo que llevan a cabo los porqueros en el libro XXI, que se produce por la propia voluntad del protagonista (*Odisea* XIX, 386-475; XXI, 205-225). Ambos ejemplos pertenecen al tipo de agnición basada en la interpretación de señales (*semeía*), que es, en general, evaluado como artificioso, pero Aristóteles considera la primera de más calidad artística, ya que es la nodriza la que, mediante un acontecimiento inesperado, des-

cubre por accidente, percibiendo la cicatriz en el lavatorio, la auténtica identidad de Odiseo. Es un acontecimiento ajeno a la voluntad de Odiseo (una peripecia, por tanto) el que provoca en este caso el reconocimiento. La voluntad está ausente como tal de esa agnición: Odiseo no muestra querer ser reconocido; Euriclea no muestra querer conocer; y, sin embargo, ambos acaban encontrándose como lo que propiamente son. En cambio, en la segunda interpretación, la agnición o reconocimiento se lleva a cabo por la propia voluntad de Odiseo, que muestra la señal (una cicatriz) para ser reconocido como tal frente a los porqueros. En este segundo caso, la agnición, de menor calidad artística según el juicio de Aristóteles, se da sin peripecia. El reconocimiento es fruto de la voluntad de Odiseo de ser reconocido: “Ahora voy a daros la prueba palpable de aquello que os digo, para que bien me podáis conocer y creáis” (*Odisea*, XXI, 217-219).

La tragedia de la conciencia se da cuando el mundo tecnológicamente hiperconstituido dificulta considerablemente (aunque no imposibilite absolutamente) la peripecia, entendiendo ésta según la definición dada como “un cambio de la acción en sentido contrario”. El sentido inicial que lleva la acción en un principio es, en nuestro tiempo, el sentido inerte de la cotidianidad hiperconstituida, el sentido de la hiperdeterminación del tiempo en el calendario y el reloj, el control de lo que pasa y lo que ha de pasar, de lo que ha de tener lugar. Es esencial comprender esta hiperdeterminación del tiempo y este control de lo que ha de tener lugar como fruto de la propia voluntad del hombre en su ser-con-otros (*Miteinandersein*); la hiperconstitución del mundo no es algo advenido “desde fuera” a los personajes, como una especie de fatalidad encontrada, sino que es algo a lo que los propios personajes contribuyen con su acción cotidiana, siendo, pues, el ámbito en el cual los personajes están ya siempre moviéndose y respirando; es, en definitiva, algo *querido* por ellos en alguna medida. El fagocitamiento de la peripecia en la hiperconstitución tecnológica del mundo deja el ámbito del reconocimiento tan sólo frente a sí mismo, sin otro índice al que enfrentarse que el de la propia voluntad de reconocimiento. Por eso, en la tragedia de la conciencia, tanto el arranque del mecanismo trágico como su desarrollo tienen lugar en y desde la conciencia, de manera absoluta, ya que el mundo que podría oponerse en algún momento al reconocimiento del protagonista no es otra cosa que el mundo que ha devenido la objetivación de su propia voluntad en la técnica. Es el propio hombre, pues, el que fagocita la peripecia en su ansia de hiperconstitución mundana. Pero lo que se cierra en este círculo es la propia posibilidad de la simultaneidad entre la peripecia y la agnición, simultaneidad que posibilitaría a su vez la distinción entre ser y apariencia.<sup>7</sup> Ahora el hombre tiene que vérselas tan sólo consigo mismo, y con las consecuencias no siempre sospechadas de sus propias acciones y voliciones. Por eso, “tragedia de la conciencia” y “tragedia de la cultura”, en el sentido preciso en que Georg Simmel las describió, no son otra cosa que dos caras de la misma moneda.

La tragedia de la conciencia es aquella que se desarrolla cuando un personaje pretende escapar de la

## ***La tragedia de la conciencia se da cuando el mundo tecnológicamente hiperconstituido dificulta considerablemente (aunque no imposibilite absolutamente) la peripecia***

tragedia de la cultura tal y como ha sido definida por Simmel; tragedia de la conciencia y tragedia de la cultura se presentan, pues, como las caras de la misma moneda. Es la negativa a participar de las objetividades constituidas y deseadas por uno mismo en la constitución técnica de la mundanidad lo que impulsa al sujeto a la reclusión en el ámbito de su propia conciencia todavía no objetivada. De ahí que el arranque de la tragedia de la conciencia sea siempre el reconocimiento de la ausencia (y prácticamente de la imposibilidad) de peripecia. El reconocimiento de la ausencia de la peripecia (es decir, de un acontecimiento que implique un cambio en sentido contrario al que tiene la propia vida) y de su práctica imposibilidad es el arranque del mecanismo trágico en la tragedia de nuestro tiempo. La primera transformación relevante que se lleva a cabo en este desplazamiento tendrá que ver, evidentemente, con la comprensión del *tiempo*.<sup>8</sup> La negativa a las objetividades constituidas en la técnica y en la cultura desplaza la significación (*Bedeutsamkeit*)<sup>9</sup> a un tiempo nuevo que se quiere opuesto al tiempo hiperdeterminado del calendario y el reloj.<sup>10</sup> No hay peripecia que active el mecanismo trágico, pero hay espera de un acontecimiento kairológico en la negativa a participar del mundo técnicamente hiperconstituido, y esta espera de algo que no ha pasado nunca, de algo que nunca ha tenido lugar, es el arranque del mecanismo trágico.<sup>11</sup> En la tragedia clásica, el *mundo* hace su entrada constantemente, incluso en forma de designio de los dioses, para entretenerse con la conciencia de los personajes y con la cuestión del reconocimiento. En el origen y desarrollo de la tragedia clásica hay una peripecia, que opone una resistencia a la conciencia de alguno de los personajes; la conciencia del personaje trágico se encuentra en la tragedia clásica acechada por una resistencia que el mundo (o los dioses que lo gobiernan) le presenta en forma de peripecias. Esta oposición inicial entre un eje de los hechos y un eje del reconocimiento es precisamente una condición de posibilidad de su simultaneidad ocasional, en la cual tanto el mundo constituido como la propia identidad podrían llegar a manifestarse como *aparentes*. Sólo en el cruce entre el cambio en el orden de los hechos y el cambio en el orden del alma pueden ambos, los hechos y mi alma, manifestarse como verdaderos o falsos. Pero, ¿qué sucede cuando muy difícilmente el mundo opone, con el carácter imprevisto de sus acontecimientos, una resistencia a la conciencia misma? ¿Qué sucede cuando lo imprevisto mismo como tal ha sido muy circunstancialmente aislado en el devenir del mundo hiperconstituido? Entonces, el desencadenante de la secuencia trágica sólo puede ser producido precisamente por algo *que no pasa*, es decir, algo que no es propiamente un acontecimiento.

En la tragedia de nuestro tiempo (la tragedia de la

no quiere decir, en ningún caso, que Aristóteles no reconozca como tragedias a todas las que no se ajustan a este modelo, pues es claro que eso excluiría de la definición de tragedia a la mayoría de tragedias griegas.

<sup>6</sup> La posibilidad de una peripecia sin agnición queda descartada de nuestros análisis, porque tal conceptualización escapa a la definición propia de lo trágico, como muy adecuadamente ha señalado Lesky: “Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente. Por ello, aquellas tragedias de un Zacharias Werner y compañía, en las que el hado juega al gato y el ratón con seres humanos inconscientes, no tienen nada que ver con lo auténticamente trágico” (*La tragedia griega*, trad. de J. Godó Costa, Acanalado, Barcelona, 2001, p. 46).

<sup>7</sup> Es el caso de la agnición con peripecia que estructura el *Edipo Rey*, y en el que se descubre simultáneamente tanto la apariencia del mundo que lo rodea como la apariencia de su propia identidad. En palabras de Karl Reinhardt: “*Edipo* no es de ninguna forma, a diferencia de otras tragedias griegas, la tragedia del destino humano, el modelo por el que se había tomado largo tiempo, en el cual por ‘destino’, tal como lo concebía el clasicismo alemán, siempre se sobreentendía ‘libertad’, es decir, la libertad sublime; es más bien, en contraposición a otras tragedias griegas, la tragedia de la apariencia humana, en la que hay que incluir la apariencia en el ser, como en Parménides *aletheia* se corresponde con *doxa*” (*Sófocles*, trad. de M. Fernández Villanueva, Destino, Barcelona, 1991, pp. 140-141).

<sup>8</sup> Las transformaciones en el concepto de lo trágico siempre han sido dependientes de las transformaciones en la comprensión del concepto de tiempo, incluso desde los orígenes de la tragedia. (Véase J. DE ROMILLY, *Le temps dans la tragédie grecque*, J. Vrin, Paris, 1995, p. 32.)

<sup>9</sup> En el sentido heideggeriano, según el cual la significatividad es el concepto mismo de mundo. El tiempo del mundo (*Weltzeit*) es entendido como “tiempo para ...”, y es el fundamento temporal del ser de los entes “a la mano” (*Zuhanden*), en tanto que el ser de estos entes es siempre un “ser para ...” (Véase M. HEIDEGGER, *Grundprobleme der Phänomenologie*, Gesamtausgabe 24, Klostermann, Frankfurt, 1975, p. 415). Al tiempo sobre el cual se fundamenta la totalidad de relaciones del



conciencia) se arranca siempre a partir de algo que no pasa. De algo que no ha llegado, de algo que no se ha dado nunca en el mundo: de algo que es tan sólo para y por la conciencia. En la tragedia de nuestro tiempo, el reconocimiento de algo que falta no va vinculado a ningún acontecimiento; no va, de hecho, vinculado a ninguna cosa que falte. La situación natural de la tragedia de la conciencia, la situación de salida, es el reconocimiento de la falta de algo, incluso cuando en el mundo circundante no falta nada; especialmente cuando en el mundo circundante no *podría* faltar nada. En la tragedia de nuestro tiempo, la cuestión del reconocimiento se muestra ya absolutamente desvinculada de las condiciones del mundo en el cual debería haberse generado.

En la tragedia de la conciencia no hay acontecimiento generador, y es esta propia ausencia el motor del mecanismo trágico. Es el “no hacerse presente” de peripecia alguna que suponga una agnición o reconocimiento lo que pone en marcha las piezas. Es el no ofrecerse resistencia alguna a la conciencia; es el no haber nada que la desmienta en su posición, el propio motor trágico. Cualquier desmentido de la conciencia deberá provenir de ella misma, con lo cual, de hecho, en ningún momento se sale de ella. Pero como la ausencia de peripecia es, en tanto que acontecimiento sostenido, algo vivido sólo en la conciencia, su desarrollo se produce también allí. Las piezas que se ponen en marcha, se ponen en marcha en la conciencia. Un buen ejemplo de esta tragedia de la conciencia lo encontramos en el relato ‘La bestia en la jungla’, de Henry James. Evidentemente, nos referimos a la definición de la esencia de lo trágico contemporáneo, mucho más allá de una cuestión de definición de géneros literarios. Mucho más allá de la adaptación de este relato al formato teatral por parte de Marguerite Duras, y mucho más allá de las cuestiones académicas sobre la delimitación entre literatura, teatro y filosofía, nos referimos a lo trágico como forma histórica de conocimiento. Por eso, a la hora de analizar lo trágico contemporáneo, nos basaremos tanto en la adaptación teatral de Duras como en el relato original de James, superando con mucho la asociación estrecha entre el concepto de tragedia y el mundo de la dramaturgia.

1. En ‘La bestia en la jungla’, el motor trágico es algo que no ha pasado nunca, algo absolutamente indeterminado, algo que ni tan siquiera se sabe qué es. La indeterminación de este acontecimiento es una característica esencial de su representación. Este acontecimiento, todavía no acaecido, es descrito de manera imposible de la siguiente manera:

Desde muy joven había tenido la profundísima sensación de que el futuro le tenía reservado algo extraño e inusitado, algo posiblemente prodigioso y terrible, que antes o después le sucedería; que lo presagiaba con absoluta convicción desde lo íntimo de su ser, y que acaso habría de destrozarle.<sup>12</sup>

John Marcher, el poseedor de esta profética vivencia, no se la ha confiado jamás a nadie, salvo a May Bartram, la guía de las visitas del lujoso castillo de Weatherend. Mientras rememoran un encuentro ante-

### ***La situación natural de la tragedia de la conciencia, la situación de salida, es el reconocimiento de la falta de algo, incluso cuando en el mundo circundante no falta nada***

rior, en el cual por primera y única vez en toda su vida la profética vivencia fue confesada a otra persona, Marcher expone también qué no será ésta:

Sólo que, como ya sabe, no es algo que yo tenga que hacer, no es un logro que deba alcanzar en el mundo, algo por lo que se me vaya a distinguir o admirar. No soy tan estúpido como para creer eso. Aunque, sin duda, más me valdría serlo (BJ, 18).

(El hecho de que John Marcher hubiera olvidado aquel primer encuentro, mientras May Bartram todavía lo recordara, es sin duda significativo: John Marcher lo explicó a “alguien”, a una persona no determinada. La persona “May Bartram” no se determina en su concreción hasta la constitución de la “espera” del acontecimiento kairológico, por lo cual no ha habido en ningún momento la irrupción de May Bartram como “cuerpo” en la escena. El recuerdo de Bartram de la situación inicial la sitúa en otra posición respecto a Marcher. Esta asimetría en su relación será fundamental en el desarrollo de los acontecimientos.)

El acontecimiento no puede tener nada que ver con una acción; es decir, con la voluntad, o con algo que “se quiere”. Marcher llama la atención explícitamente sobre esto: “No se trata de lo que yo *quiera*: bien sabe Dios que yo no quiero nada” (BJ, 19). La voluntad es, pues, extirpada de la esencia de este acontecimiento. Tampoco es algo que deba ser alcanzado “en el mundo”; no es, por tanto, en su esencia, algo “mundano”, pero no en el sentido de que no sea banal, sino en el sentido fenomenológico de que no es algo que tenga “forma de mundo”. Que el acontecimiento no tenga “forma de mundo” se refiere a que es algo que no puede venir previsto por el calendario o el reloj; no puede estar en ese “orden de cosas”. Que no pueda ser previsto por el calendario o el reloj no quiere decir simplemente que sea algo imprevisto; una visita inesperada de un amigo lejano no es algo previsto por el calendario y el reloj, pero en cualquier caso, *podría* haberlo sido; podría haberse presentado en ese “orden de cosas”. Lo que queremos decir cuando decimos que el acontecimiento de John Marcher no es un acontecimiento que tenga “forma de mundo”, es más exactamente que un acontecimiento como el que aguarda no se presenta de ninguna manera incardinado en la serie de acontecimientos del mundo y no podría de ninguna manera estarlo; no forma parte de él, sino que tiene que irrumpir en él, desde fuera. Este carácter de irrupción es lo que permite circunscribir el acontecimiento esperado como propiamente kairológico. También la irrupción del Día del Señor en la famosa primera carta de Pablo a los tesalonicenses, tan comentada por Heidegger, tiene este carácter:

“ser para”, Heidegger lo llamará más adelante “tiempo vulgar”, que es el tiempo del calendario y el reloj. A esta comprensión del “tiempo vulgar” opondrá Heidegger el “tiempo propio”, o la “temporalidad originaria”, de manera similar a lo que en la tragedia de la conciencia se constituirá, como veremos, como “tiempo kairológico”.  
10 Podrá llamarse a esta temporalidad “kairológica”, si se quiere, pero en un sentido diferente y nuevo que el de la temporalidad kairológica clásica, entendiendo por ésta la cristiana-apocalíptica. Veremos estas diferencias más adelante.

11 La negativa a participar del mundo es por una hiperconstitución de éste, y no por una insuficiencia suya, a diferencia de la apocalíptica judía o la kairológica cristiana. La negación es negación de los frutos de mi propia voluntad, y no de un mundo rechazado por ser ontológicamente injusto.

12 H. JAMES, M. DURAS, *La bestia en la jungla (relato): La bestia en la jungla (adaptación teatral)*, trad. de V. Úbeda, Arena Libros, Madrid, 2003 (en adelante, BJ y número de página); H. JAMES, *The beast in the jungle and other stories*, Dover Thrift, 1993 (en adelante, B y número de página).



Por lo que toca a los tiempos y a las circunstancias, hermanos, no tenéis necesidad de que os escriba, pues vosotros mismos sabéis perfectamente que el día del señor, como ladrón por la noche, así vendrá. Tan pronto como digan: ‘Paz y seguridad’, entonces de improviso se les echa encima el exterminio, como los dolores del parto a la que se halla encinta, y no escaparán (1 Te, 5, 1-6).

El acontecimiento kairológico, en éste como en tantos otros textos, es definido precisamente como aquel acontecimiento que no puede ser previsto; es definido por la impotencia de la cronometría respecto a él. Sobre su venida es exactamente sobre lo que no cabe interrogarse: la cronometría no puede aquí proporcionar ninguna predicción. Es en ese sentido, puramente fenomenológico, en el que decimos que el acontecimiento kairológico es “amundano”. Efectivamente, si el “mundo”, en sentido fenomenológico, no es otra cosa que la “totalidad de remisión” y la “totalidad de conformidad” de los entes (útiles) que se presentan inmediata y regularmente como “ser a la mano”, lo “no mundano” ha de ser la ruptura de esas totalidades. Pero esas totalidades están fenomenológicamente fundadas en el “tiempo del mundo” (*Weltzeit*). El tiempo del mundo es la significatividad (*Bedeutsamkeit*), por la cual el tiempo que se me presenta inmediata y regularmente es siempre ya un “tiempo para” (*Zeit, um zu...*);<sup>13</sup> un tiempo para hacer esto o aquello, un tiempo que perdemos o ganamos; un tiempo del que, de entrada, disponemos. El fundamento de este “tiempo para” es la actitud consistente en “contar con el tiempo” (*mit der Zeit rechnen*). Que un acontecimiento es “amundano” significa que irrumpe en nuestro “contar con el tiempo” y lo destruye. Lo inhabilita; no en el sentido de una suspensión accidental, o de que su constitución haya “funcionado mal”, sino en el sentido, mucho más grave, de que ha sacado su inconsistencia de base a la luz. Lo inhabilita en su sentido etimológico; lo hace inhabitable. Por eso decimos que el acontecimiento kairológico absoluto esperado “destruye” el mundo (“...Striking at the root of all my world and leaving me to the consequences, however they shape themselves”, B, 39). La destrucción del “mundo” quiere decir, en sentido fenomenológico propio, que se destruye la comprensión del “ser-en-el-mundo” que entiende a éste como fundamentado sobre un “contar con el tiempo”. Precisamente por eso, no cabe hablar de “destrucción del mundo” exclusivamente en un sentido metafísico (que es una posibilidad), sino principalmente en un sentido fenomenológico.

Sólo reteniendo esta interpretación fenomenológica del acontecimiento kairológico puede entenderse, sin contradicción, que mientras el acontecimiento que Marcher espera no pueda tener lugar “en el mundo” (en la interpretación fenomenológica aquí dada a esta palabra) sea, al mismo tiempo, algo completamente “natural”. Que es “natural” quiere decir que (a diferencia del fin de los tiempos cristianos) no refiere a nada metafísico; es decir, no dice nada respecto a su contenido. Por eso, cuando May Bartram le interroga sobre qué tendrá de insólito (*strange*) ese acontecimiento, John Marcher responde que no será nada extraño para él, pero sí será extraño para alguien, por ejemplo, como ella. “Ella”, aquí, en este momento del relato, quiere decir “cualquier persona”, es decir, la interpretación pública del acontecimiento. Para la

interpretación pública del acontecimiento, éste será algo absolutamente “extraño”. Solo introduciendo aquí la distinción entre la publicidad (*Öffentlichkeit*) y la comprensión propia del acontecimiento, es posible superar la aparente contradicción entre lo que Marcher explicó la vez primera a May Bartram, donde utilizaba, para explicar el acontecimiento, las palabras “extraño e inusitado, algo posiblemente prodigioso y terrible”, con el hecho de que ahora responda que sólo le resultaría “extraño” a alguien como ella.<sup>14</sup>

Yendo más allá de esta aparente contradicción, podemos decir que el acontecimiento que Marcher espera no es “extraño” para él mismo porque eso, indeterminado e imprevisible, se está constituyendo constantemente en el horizonte de su tiempo. Que no será extraño para él quiere decir que será reconocido automáticamente como “su” cosa; como “su” asunto (“I think of it simply as the thing. The thing will of itself appear natural” B, 40); que será recibido, al mismo tiempo, con la familiaridad de algo que ha estado acompañando toda la vida al protagonista a pesar de presentarse como lo absolutamente otro. Esta “familiaridad y espanto” simultáneos del acontecimiento kairológico se corresponde, en su forma de constituirse como horizonte del tiempo, con la definición heideggeriana del modo de existencia propia; concretamente, con la descripción de la “resolución precursora” (*vorlaufende Entschlossenheit*), que es definida como el “estar dirigido a’ el más propio y eminente poder-ser (*Sein zum eigensten Seinkönnen*)”, en la forma del “dejarse venir” (*sich auf sich Zukommenlassen*) hacia sí mismo soportando la posibilidad eminente”.<sup>15</sup> ¿Cuál es el más propio y eminente poder-ser de John Marcher? El fin de su mundo (donde el concepto de “mundo” está fenomenológica, y no metafísicamente, comprendido): la irrupción de su acontecimiento kairológico y la ruptura del tiempo cotidiano. En este sentido, la estructura kairológica de la espera de John Marcher difiere de manera notable del tiempo kairológico que en la filosofía sobre el tiempo ha tendido a constituirse como modelo de este tipo de temporalidad. En el caso de la temporalidad kairológica cristiana, a la estructura fenomenológica de la irrupción amundana del Día del Señor se le suma el contenido teológico implícito en éste. El Día del Señor es indeterminado en su databilidad, pero no en su contenido (aunque su descripción no sea posible mediante otros medios que los de la representación simbólica o alegórica, como en el *Apocalipsis* de Juan). El cristiano sabe algo de lo que pasará. Tiene noticia de ello mediante la revelación y los profetas. El acontecimiento, que viene a acabar con este mundo, reinstaurará, mediante el Juicio, todo lo que este mundo se vio incapaz de constituir. Nadie sabe cuándo pasará esto, pero se sabe que pasará esto, y no otra cosa. Es en ese sentido en el que el acontecimiento kairológico cristiano no es absolutamente indeterminado. La determinación de su contenido es proporcional a la determinación de lo negativo que este acontecimiento tiene que venir a subsanar. Así, obtenemos una “ley fundamental” de la temporalidad kairológica: *la determinación del “contenido” del acontecimiento kairológico es inversamente proporcional al nivel de constitución que el concepto de “mundo” sobre el cual la espera se ha levantado ha conseguido.*

<sup>13</sup> El hecho de que el ente que sale al encuentro inmediata y regularmente sea un “ser para...” (el útil), y de que el tiempo que sale al encuentro inmediata y regularmente sea un “tiempo para” (el tiempo vulgarmente comprendido), son claramente estructuras paralelas: el ser encuentra siempre su sentido en el tiempo.

<sup>14</sup> En su adaptación teatral, Duras percibe esta contradicción y la pone en boca del personaje de May Bartram (Catherine Bartram en su adaptación), cuando hace que ésta interroge al protagonista de la siguiente manera: “¿Entonces cómo se le aparecerá, al mismo tiempo natural y extraña?” (B], 84). Aquí es donde pone Duras en boca de Marcher su respuesta sobre la diferencia entre la comprensión pública y su propia comprensión del acontecimiento, y hábilmente pone por delante la respuesta de “los demás” en primer lugar, para tan sólo después concretarse en ella.

<sup>15</sup> M. HEIDEGGER, *Grundprobleme der Phänomenologie*, p. 374.

A mayor constitución del mundo, menor es la determinación del acontecimiento kairológico. Y, en el caso cristiano, a menor constitución del mundo, mayor determinación, por lo que respecta al contenido (no a la databilidad, sino a la indeterminación, de la cual simplemente no hay kairológica), alcanzará el acontecimiento kairológico. Es exactamente por esta razón por la que es tan peligroso, en el caso de la génesis de la temporalidad proyectiva apocalíptica, separar ésta de su contexto sociopolítico: sin el contexto de la ocupación extranjera, primero babilonia y después griega, difícilmente puede hacerse comprensible el origen de un pensamiento como el apocalíptico.<sup>16</sup> Según la formulación de esta “ley fundamental” de la temporalidad kairológica, la indeterminación total y absoluta (por lo que respecta no sólo a la databilidad, sino al contenido) del acontecimiento kairológico esperado por nuestro protagonista, John Marcher, ha de ser puesta en relación con la hiperconstitución del mundo en el que vive. Y efectivamente, así es: un pequeño empleo gubernamental, el cuidado de un modesto patrimonio, de su biblioteca, de su jardín en el campo, de unas relaciones basadas en invitaciones y en el retorno de esas invitaciones; en fin, una vida pequeño-burguesa perfectamente constituida, sólida, robliza y consistente.<sup>17</sup>

En su adaptación teatral, Duras coloca la escena, inteligentemente, en unos salones curvos, de forma sinusoidal, dispuestos en forma de hilera, como si de un refugio oval, casi uterino, se tratara, y en medio de un mobiliario de muebles sombríos, grandes chimeneas, lámparas de araña, revestimientos de madera y muchos cuadros de familia. John Marcher y May Bartram se nos presentan, pues, como personajes absolutamente ubicados en el sistema de los objetos, absolutamente fortificados en un mundo hiperconstituido. De ahí que el acontecimiento kairológico que Marcher espera no se presente indeterminado tan sólo por lo que respecta a su databilidad, sino también por lo que respecta a su contenido. Lo esperado no puede referirse a ningún mal funcionamiento de la mundanidad constituida, y precisamente por eso no encuentra ninguna determinación, ningún índice que le indique qué debería venir a cumplimentar ese acontecimiento. En ese sentido, el acontecimiento kairológico de Marcher es el acontecimiento kairológico puro, sólo determinado por su estructura temporal: pura forma carente de contenido. El acontecimiento kairológico de Marcher es caracterizado de esta manera como la forma de la ruptura misma, ruptura que, al no encontrar ningún aspecto determinable del mundo respecto al cual caer como tal ruptura, debe hacerlo respecto al mundo en su totalidad, fenomenológicamente comprendido. La tragedia que así empieza a andar se presenta como la de la negación del mundo, pero entendiendo ahora éste como el fruto de la objetivación de la propia voluntad; y, por tanto, no es otra tragedia que la de un hombre que desea que le acontezca algo en lo cual él mismo no ha tenido nada que ver; o dicho de otra manera, la de un hombre que intenta huir de sí mismo. (Por eso, como ya he dicho, tragedia de la conciencia y tragedia de la cultura no son más que dos caras de la misma moneda: el mundo es conciencia objetivada (en tanto que su fundamento ontológico descansa sobre la temporalidad, y la voluntad ha impuesto al mundo la hiperdeterminación de ésta), y su negación implica el cierre

en la conciencia de la espera de algo que no pueda tener nada que ver con el mundo como tal, es decir, con la voluntad.)

2. La única manera de decir algo del acontecimiento kairológico de John Marcher consiste en tener en cuenta (como si de una auténtica “teología negativa” se tratara) aquello que el acontecimiento *no* es: no es un acto de la voluntad, no es algo que se tenga que “hacer”, no es algo que se “quiera”. No es tampoco la “sensación de peligro” (*sense of danger*) de un enamoramiento (B, 39). Pero, en este último caso, no lo es porque John Marcher nunca ha asociado al amor ninguna “sensación de peligro”. El amor, para Marcher, es “agradable, delicioso, desgraciado” (*agreeable, delightful, miserable*, B, 40), pero no es “demoledor” y, sobre todo, no es “extraño” (*overwhelming, strange*, B, 40). En esta última negativa se deja entrever un malentendido, en el cual está contenido de alguna manera todo el desarrollo dialéctico posterior de la tragedia de la conciencia. No nos referimos a la obvia y, por otro lado, previsible respuesta de Bartram de que, si el amor que Marcher ha conocido no ha sido “demoledor” ni “extraño”, entonces no ha sido amor (BJ, 19) (Marcher responde a esto diciendo justificadamente que, de momento, su “cosa” no ha aparecido vinculada a nada que tuviera que ver con el amor). Nos referimos más bien a la confusión, prácticamente inadvertida, entre que May Bartram pregunte por el amor asociándolo a la “sensación de peligro” y que John Marcher vuelva a responder en relación con la no presencia de lo “demoledor” o lo “extraño”. May Bartram asocia el amor a una “sensación de peligro”, mientras que John Marcher asocia su acontecimiento a lo “extraño”. Pero es obvio que el ámbito de lo “peligroso” y el ámbito de lo “extraño” no son siempre ámbitos simétricos o intercambiables. Algo puede ser muy extraño o insólito y no ser apenas peligroso, y, al mismo tiempo, algo puede conllevar un peligro sin ser nada “extraño”. Incluso la “imagen simbólica” que John Marcher ha escogido para representar su vida (la imagen de la “bestia en la jungla”) fusiona ambos conceptos, haciéndolos indistinguibles:

Había alguna cosa que le esperaba, entre los giros de los meses y los años, como una bestia agazapada en la jungla. Poco importaba si la bestia agazapada estaba destinada a matarle o a morir. El hecho categórico era el salto inevitable de la criatura; y la lección categórica que deducía de ello era que un hombre sensible no se hace acompañar por una dama en una cacería de tigres. Tal era la imagen con la que había terminado por simbolizar su vida (BJ, 24).

La “bestia” es la imagen del acontecimiento kairológico, y en ella lo “peligroso” y lo “extraño” están inseparablemente asociados. Sólo en lo extraño hay peligro. Por eso, Marcher descarta la posibilidad de que el amor tenga nada que ver con su acontecimiento. Para May Bartram, sin embargo, el amor sólo está indirectamente relacionado con lo extraño (en su vigilancia de la espera de Marcher), pero está directamente relacionado con el peligro, con el *riesgo*. John Marcher, en cambio, parece entender el amor como algo “constituyente”, como algo que “hace mundo”, no como algo que lo destruye.

En la sociedad decimonónica que retrata Henry James, el matrimonio es la culminación de la acción por

16 Sobre el interés de esta génesis para el estudio del concepto fenomenológico de “mundo”, puede consultarse mi tesis doctoral, *Temps i mesura. Investigacions fenomenològiques sobre temporalitat i cronometria*, especialmente el parágrafo 8 (p. 73 y ss.).

17 La protagonista de ‘Los papeles de Aspern’, bastante parecida en varios aspectos a la May Bartram de nuestro relato, llega a decir: “No hay realmente nada que contar. Vivimos en un enorme sosiego. Apenas puede decirse que vivamos; no sé cómo pasan los días, todos iguales...”; en *The Aspern papers and other stories*, Oxford UP, New York, 1983, p. 23 (*Los papeles de Aspern*, trad. de J. M. Aroca, Tusquets Editores, 2001, p. 48).

medio de la cual los seres humanos constituyen su mundo. Es más, el matrimonio es el apogeo de la constitución en un mundo ya de por sí hiperconstituido. El matrimonio “hace mundo” con otro. La expresión “hacer mundo” está fenomenológicamente fundada en la siguiente estructura, ya anunciada: el sentido del ser reside en el sentido del tiempo; el sentido del tiempo inmediata y regularmente encontrado en el mundo es el del “tiempo para”, fundado a su vez en la actitud del “contar con el tiempo”; el matrimonio se fundamenta básicamente, pues, en poner en paralelo las estructuras del “tiempo para”, o del “contar con el tiempo”, con otra persona, de manera que el “contar con el tiempo” (como fundamento de sentido del “mundo”) de ambos se ajusta a una regularidad común y al establecimiento de una estructura común y compartida de “remisiones” (*Verweisungen*). Por eso, John Marcher, que aguarda algo que está destinado a acabar con toda constitución posible de su mundo cotidiano, da la espalda a la opción del matrimonio. “Un hombre sensible no se hace acompañar por una dama en una cacería de tigres.”

Marcher no comprende el amor como algo que tenga que ver con lo “peligroso”. Esta concepción del “peligro” parece, al contrario, natural a May Bartram, que, cuando piensa en el amor, lo hace en un sentido mucho más “destituyente”. El amor aparta a Bartram de una “constitución del mundo”, la deja suspendida vitalmente en una situación de vigilante a la espera del amado. May Bartram asume ese riesgo, asume el riesgo de verse definitivamente privada de constituir nada. Para ella, la vigilancia de la espera del amado es lo más importante. Pero ella se sabe amando, porque sabe del peligro de su situación. El peligro es para ella la más infalible señal del amor, y sólo a partir de él se comprende algo de lo extraño del amor. Por eso ella le llega a preguntar incluso tres veces, en su primera conversación sobre su “cosa”, si tiene miedo, y se lo vuelve a preguntar siempre, a medida que van pasando los años de su vigilancia, cada vez que hablan a fondo sobre la cuestión. Sólo el miedo podría, para ella, suponer alguna señal de que Marcher está comenzando a amar. A partir de la constitución de su vigilancia conjunta, el tema del miedo de John Marcher a la bestia agazapada acabará siendo el eje principal de sus conversaciones sobre la cuestión, y ella le interrogará muchas veces en sus posteriores encuentros sobre su miedo.

3. May Bartram accede a vigilar con John Marcher el advenimiento del acontecimiento destructor, el salto de la bestia agazapada en la hilera de los días, los meses y los años. Durante varios años, precisamente, vigilarán juntos. Se creará entre ellos una relación difícilmente clasificable, que acabará constituyendo, en buena parte, un mundo común. May Bartram acabará afirmando:

Lo que nos salva es que respondemos por completo a un cuadro muy corriente: el del hombre y la mujer cuya amistad se convierte en un hábito tan cotidiano, o casi tan cotidiano, que al final resulta indispensable (BJ, 28).

Ese “hábito tan cotidiano” de la amistad acaba constituyendo una relación extraña a las formas de constitución de la cotidianidad en la sociedad decimonónica del momento. Todo en esa relación recuer-

da a un matrimonio, excepto que no ha habido, en ningún momento, una “fundación” de éste como tal. El momento constitutivo-institucional ha sido extirpado de esa relación. Pero no solo el momento constitutivo-institucional; tampoco se presenta, en ningún momento, una relación sexual. La amistad entre Marcher y Bartram no es una relación institucionalizadora o constituyente, pero tampoco es, en el fondo, una relación que quede fuera de lo institucional (aunque pueda presentarse como tal a la interpretación pública); no es una relación entre dos amantes. La relación entre Marcher y Bartram está en una especie de “limbo” para la interpretación pública; queda descatalogada más allá de cualquier inventariado de las relaciones positivas; no mantiene la ley, pero tampoco la viola; no constituye el mundo, pero tampoco lo destituye. Una relación así entre un hombre y una mujer es incomprensible para una interpretación pública estrictamente basada en la vinculación entre constitución y sexualidad. Por eso, la interpretación pública tiende a entenderla como una relación destituyente; como una pura relación sexual. En esa interpretación pública, el papel de Marcher y el de Bartram no obtienen igual consideración: es evidente que las habladurías sobre Marcher le permiten pasar por “hombre normal”, es decir, sexualmente activo (o incluso le permiten probablemente pasar por alto alguna que otra sospecha de homosexualidad); mientras que en el caso de May Bartram, las habladurías no la ayudan a presentarse como una “mujer normal”, sino como una anomalía, dado el papel que socialmente se atribuye a la mujer respecto a la sexualidad.

Desde el punto de vista de la interpretación pública, el hecho de que su relación no se presente como una relación constituyente los deja en un lugar desigual: a él le permite salvaguardar su virilidad públicamente, mientras que a ella la presenta como una mujer fácil. Evidentemente, ambos viven absolutamente de espaldas a la interpretación pública de su relación, pero esta diferencia es importante: ella hace frente al peligro (que necesita como indicador de que está amando realmente), mientras que a él precisamente le permite evitarlo, para poder seguir viviendo en estado de apertura (*Erschlossenheit*) respecto a lo extraño kairológico que ha de irrumpir, sin tener que preocuparse por las habladurías mundanas. Este elemento asimétrico es importante: es la constitución de su vigilia en tanto que compartida, la que le permite a Marcher continuar en su estado de apertura respecto a su “cosa”. El mantenimiento del estado de apertura es posibilitado por la constitución de su vigilia compartida con Bartram, vigilia compartida que, a los ojos de la interpretación pública, no se presenta como tal, sino como una relación al margen del matrimonio y, por tanto, al margen de la ley. Que Marcher, como hombre, caiga del lado de fuera de la ley matrimonial es para la interpretación pública algo asumible, pero no es así para Bartram en tanto que mujer.

En este sentido podemos decir que, para Marcher, su relación con Bartram tiene un sentido instrumental que no tiene en la otra dirección.<sup>18</sup> El “estado de apertura” de Marcher respecto a lo extraño kairológico, como posición constituida mundanamente, lo es sólo en virtud del mantenimiento sostenido del “estado de apertura” de Bartram, como espera de la dicha de una constitución que se podría dar si John Marcher vencie-

<sup>18</sup> El tema literario de la “instrumentalización” de las relaciones humanas en ‘La bestia en la jungla’ tiene su trasfondo biográfico en la relación que el escritor mantuvo con Constance Fenimore Woolson (sobrina del escritor James Fenimore Cooper), que se suicidó en Venecia en 1894. James tuvo siempre un gran sentido de culpabilidad en esta muerte, y en la correspondencia entre ambos cabe situar la génesis de la idea de ‘La bestia en la jungla’ (véase L. EDEL, *Henry James. A Life*, Harper Collins, 1996, pp. 391, 557 ss.).



ra el miedo. De esta manera, se puede trazar un esquema de las relaciones entre los tres elementos que constituyen la compleja “situación de vigilia” de los dos protagonistas:

“Bestia”, “cosa”, acontecimiento kairológico / John Marcher  
May Bartram / Sociedad / (interpretación pública)

Relación de apertura (constitución del horizonte)  
Relación de fundación (constitución del mundo)  
Censura (interpretación pública)

John Marcher vive en “estado de apertura” hacia el salto de la bestia; es esta irrupción de la bestia la que constituye el horizonte hacia el cual toda su vida se dirige. Por “horizonte” entendemos aquí el fondo sobre el cual (*Worauhin*) se lleva a cabo el proyecto (*Entwurf*) de “vivir en la vigilia” por parte de John Marcher.<sup>19</sup> Todo en su vida tiene sentido en función de aquella irrupción venidera e imprevisible; todo cobra sentido a partir de aquel horizonte. También su relación con May Bartram forma parte de las cosas que constituyen su sentido a partir de aquel horizonte: May Bartram permite la posibilidad de constituir una espera más agradable de la “bestia”; una compañía en la vigilia. En cambio, el horizonte de May Bartram consiste en el propio John Marcher. Él es el “fondo a partir del cual” las cosas mundanas cobran su sentido: tomar café, pasear, ir a la ópera... Todo ello cobra sentido, no por sí mismo, sino en tanto que realizado con John Marcher. “Tomar café” puede ser lo que es en tanto que ese “estado de cosas” se lleva a cabo en el horizonte de comprensión de las cosas “John Marcher”. “Sentido” es el horizonte del proyecto estructurado por el haber-previo, la manera previa de ver y la manera de entender previa (*Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff*), horizonte desde el cual algo se hace comprensible en cuanto algo” (SZ, 151). El horizonte de sentido de May Bartram se constituye en el cuidado de John Marcher. El cuidado de otro (*Fürsorge*) como horizonte de sentido puede ser caracterizado de dos maneras: a) puede quitarle al otro el “cuidado” y, al ocuparse de él, tomar su lugar reemplazándolo; o bien: b) puede ser un cuidado del otro que, en vez de ocupar el lugar del otro, se anticipa a su poder-ser existivo, no para quitarle el “cuidado”, sino precisamente para devolvérselo como tal (SZ, 122).

Por su actitud en todo momento, puede fácilmente comprenderse que el modo en el cual May Bartram realiza el cuidado de John Marcher en el acompañamiento de su vigilia pertenece claramente al segundo tipo: su “ser-con” John Marcher es en todo momento un acompañar la vigilia de *su* espera; es un aguardar la irrupción de *su* “cosa” o “asunto”, es un aguardar el “salto de la bestia”. Incluso cuando ella parece sospechar, después de tantos años de vigilia, que ella misma es la “bestia” de Marcher, jamás lo confiesa; jamás pretende usurpar el lugar de Marcher en su consideración de lo que debería ser el acontecimiento que implicara su ruptura. Es precisamente su propio amor lo que le impide hablar, pues ella es sabedora de que el horizonte de sentido de Marcher consiste en la irrupción de la “bestia”, y la “bestia” debe irrumpir desde fuera del mundo, y no desde dentro. Su amor es mundano, en sentido fenomenológico; ella sólo puede ofrecerle lo que ya le está ofreciendo: un mundo en el que aguardar el fin del mundo. Pero lo

que jamás puede ocurrir en la mente de John Marcher (y eso ella lo sabe) es que “mundo” y “fin del mundo” sean la misma cosa.

Ella parece saberse constituyéndose lentamente como la “bestia” de Marcher, pero cuanto más se constituye, lenta e imperceptiblemente, con la marcha inercial de los días y los años, como la “bestia” de Marcher, menos posibilidades tiene de presentarse con el carácter kairológico con el cual la “bestia” debería presentarse. Su saber de esta situación claramente trágica e irresoluble parece ir configurándose con los años en su conciencia, a pesar de la inconciencia total de John Marcher al respecto.

¿Existe algo capaz de desencallar la situación trágica, de manera que se desvíe de su trágico fin? Una vez más, Bartram parece tener claro que el único elemento capaz de desencallar la situación tiene que ver con el *miedo* de Marcher. Es en la conversación sobre el miedo que se lleva a cabo al final del segundo capítulo donde se pone de manifiesto el malentendido trágico que sobrevuela en todo momento sus comprensiones de este fenómeno. Cuando May Bartram interroga en estas páginas sobre el “miedo” a John Marcher, sobre lo que está interrogando realmente es sobre el “miedo” que Marcher tiene a que efectivamente *no hubiera* “bestia” alguna, al menos no tal y como hasta ese momento está siendo kairológicamente pensada por Marcher. Pero el hecho de que no la hubiera, haría que la irrupción lo fuera del *mundo*, fenomenológicamente comprendido, sobre su *destrucción*, que había sido hasta ese momento el horizonte de comprensión del ser de John Marcher. De alguna manera, eso convertiría a May Bartram en la encarnación de la “bestia”: la “bestia” es el mundo, la cotidianidad que no tiene otro horizonte más allá de sí; es la inmanencia absoluta de la cotidianidad, y esa cotidianidad (que hasta ese momento se constituía simplemente como la espera de la ruptura) es May Bartram. Es sobre ese miedo sobre el que interroga May Bartram: sobre el miedo a que no haya “bestia” kairológicamente comprendida, o lo que es lo mismo, a que la “bestia” fuera el amor cotidiano y vigilante de May Bartram.

Es evidente, a tenor de todas sus respuestas, que John Marcher interpreta siempre ese miedo en clave del miedo a la “bestia” kairológicamente pensada; es decir, interpreta el miedo (*Furcht*) frente a un acontecimiento que sería finalmente mundano (Bartram = la “bestia”) como la angustia liberadora (*Angst*) de un acontecimiento kairológico que mostraría al mundo en su vaciedad. Como testimonio de este malentendido, obsérvese la respuesta de May Bartram a la afirmación de Marcher de que él no tiene miedo, y compruébese cómo puede ser interpretada tanto en un sentido como en otro:

Lo que veo, según yo lo entiendo, es que ha logrado habituarse al peligro (*danger*) de una forma casi sin precedentes. Ha vivido tanto tiempo y tan estrechamente con él, que ha perdido su noción del mismo; sabe que está ahí, pero le es indiferente, y ya ni siquiera tiene que silbar en la oscuridad como hacía antes. Teniendo en cuenta el peligro del que se trata, me atrevería a decir que su actitud es difícilmente superable (BJ, 31; B, 48).

Cabe interpretar la actitud de May Bartram en estas líneas como marcadamente irónica. La “convivencia estrecha” con la “bestia” en el horizonte de su constitución del ser es en el fondo su proximidad cotidiana a

19 MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, 1993, p. 324. (En adelante SZ y número de página.)



May Bartram. Es ella la que se ha constituido ya como algo tan cercano a él que prácticamente ha devenido en indiferencia, y no la “bestia”. Pero paradójicamente, las mismas palabras valen para la “bestia” kairológicamente pensada: gracias a May Bartram, que le ha proporcionado un “mundo en la vigilia”, la convivencia con el horizonte de la “bestia” kairológicamente pensada ha dejado de presentarse prácticamente como una amenaza; gracias a ella, él está comenzando a perder ese “deseo de angustia (*Angst*)” respecto a la aniquilación del mundo.

La posición antagónica que se da entre Marcher y Bartram puede ser presentada, pues, como la oposición entre la vida que lleva frente al miedo y la vida que lleva frente a la angustia. Bartram hace frente al miedo, y tiene un contacto lejano con la angustia, mediado a través de la espera de Marcher. Marcher cree hacer frente a la angustia, en una espera acomodaticia en la cual cada vez se encuentra más a gusto, y ni siquiera tiene noción de lo que pudiera ser tener miedo a algo, pues para su modo de ser propio, el miedo es considerado a las cosas. De hecho, un hombre que aguarda la destrucción del mundo difícilmente puede sentir miedo por nada mundano.

La filosofía ha gustado normalmente de dotar a la angustia de un papel más fundamental y, por decirlo de alguna manera, más “noble”, que el que ha reservado al miedo. Para Heidegger, la angustia es un modo eminente del estado de apertura del *dasein*, y es considerada como la disposición afectiva fundamental (*Grundbefindlichkeit*) mediante la cual se revela el ser libre para la libertad de escogerse y tomarse a sí mismo entre manos (SZ, 188). La angustia posibilita esta libertad sólo en cuanto ella abre el ser desde su modo más originario como el “no-estar-en casa” (*Un-zuhause*), según el cual el mundo, entendido como la totalidad de conformidad (*Bewandtnisganzheit*), se viene abajo. “El mundo adquiere el carácter de una total insignificancia” (SZ, 186: “Die Welt hat den Charakter völliger Unbedeutsamkeit”). La vida de John Marcher se constituye en la espera de la “bestia” que ha de traer esa angustia capaz de mostrar al mundo en su total vaciedad y ausencia de significado. Así, John Marcher parece invertir aquella máxima según la cual el dolor es preferible al sinsentido o al absurdo.<sup>20</sup> Marcher parece dispuesto a efectuar la inmersión en la vaciedad del mundo, en la destrucción definitiva del mundo (en lenguaje fenomenológico, en la desactivación definitiva de su significatividad), al precio de evitar de manera total cualquier contacto serio con la mundanidad que no sea “provisional”. Marcher evita, así pues, el miedo, que se distingue de la angustia precisamente por su carácter intencional (se tiene miedo siempre de “algo”, de algún fenómeno del mundo). De hecho, Heidegger considera el miedo como “una angustia caída en el mundo, angustia impropia y oculta en cuanto tal para sí misma” (SZ, 189: “Furcht ist an die ‘Welt’ verfallene, uneigentliche und ihr selbst als solche verborgene Angst”).

El miedo es impropio porque implica una caída en el mundo, y John Marcher vive en el horizonte de comprensión del ser de la destrucción kairológica del mundo, que no es otra cosa que la irrupción de la angustia definitiva que acabe con cualquier significatividad posible del mundo (y, por tanto, con cualquier forma de miedo).

La distinción entre miedo y angustia (que no está presente en ningún momento en el texto de James) nos ayuda a interpretar adecuadamente toda la ambigüedad que acompaña al diálogo con el que se cierra el segundo capítulo.<sup>21</sup> Es el propio Marcher el que repara en que su “no tener miedo” no puede corresponderse, en ningún caso, con “ser valiente” (*man of courage*), condición que, de hecho, May Bartram no le reconoce en ningún momento del diálogo:

—¿Pero acaso no sabe todo hombre valiente lo que le da miedo y lo que no? Yo no lo sé. No consigo enfocar. Ni nombrarlo. Sólo sé que estoy expuesto.

—Sí, pero expuesto, cómo decirlo, de un modo muy directo. Muy íntimo. De eso estoy segura.

—¿Tanto como para convencerse entonces, llegados al final de nuestra vigilia, de que no tengo miedo?.

—Usted no tiene miedo —dijo ella—. Pero nuestra vigilia no ha terminado. Aún le queda todo por ver (BJ, 32).

No tener miedo no quiere decir ser valiente, dado que el valiente sabe de qué tiene miedo. Una vez más, esto podría interpretarse bajo la perspectiva de la indeterminación del acontecimiento kairológico que advendrá sobre John Marcher (la “bestia”), pero, una vez más, esta interpretación presenta también otra posibilidad igualmente plausible: John Marcher no puede tener miedo porque vive en el horizonte de la irrupción de la “bestia”, y toda su comprensión del ser se mueve *dentro* de ese horizonte. Por tanto, Marcher no puede ni tan siquiera comprender el *miedo* que le podría sobrevenir del hecho de que *no hubiera “bestia”*. Ahora bien, la inexistencia de la “bestia” (del acontecimiento kairológicamente pensado) es, de hecho, la ruptura de su horizonte de comprensión del ser, y no deja de ser, de alguna manera, una irrupción: es la irrupción del *mundo* (encarnado en May Bartram, que constituye toda su relación con éste) en su inmanencia absoluta sobre el horizonte de su destrucción; o, lo que habíamos anunciado antes, la conversión de May Bartram en la “bestia” real y auténtica para John Marcher; o, en otras palabras, la irrupción de la comprensión de que no hay nada que irrumpa en el mundo, destituyéndolo.

Esta segunda posibilidad permite advertir la ambigüedad de la frase de Bartram sobre la cercanía y la intimidad de la exposición de Marcher al “peligro”. Por un lado, podría referirse a la intimidad de Marcher con su horizonte de comprensión, que le hace no temer nada de lo que tuviera que irrumpir kairológicamente (aquí, “miedo” querría decir efectivamente “angustia”, y el personaje de John Marcher es alguien que no teme a la angustia, dado que lleva toda su vida queriendo escapar del mundo), pero por otro lado, irónicamente, Bartram puede referirse también a la cercanía e intimidad que él tiene *con ella misma*: es su profesora, su amiga, y la persona mediante la cual John Marcher sigue manteniendo un hilo de contacto con la realidad. En este sentido cabría interpretar el un poco forzado: “De eso estoy segura”. De lo que Bartram estaría segura ya en este momento del diálogo es de que su propia proximidad y cercanía a Marcher es lo que evita que ella misma pueda aparecer como la “bestia”, y pueda por tanto aparecer como nada terrible, puesto que el acontecimiento que Marcher espera debe estar caracterizado por la presencia de la kairolología en él. Una vez más, si se piensa en la esencia del conflicto frente al cual nos encontramos, se manifiesta el carácter profundamen-

<sup>20</sup> Véase, por ejemplo, aquel personaje de Faulkner: “Entre la pena y la nada, elijo la pena” (W. FAULKNER, *Las palmeras salvajes*, trad. de J. L. Borges, Siruela, 2002, p. 258).  
<sup>21</sup> Sobre el papel fundamental que juega la ambigüedad y los dobles sentidos lingüísticos en la constitución de la tragedia clásica, véase J. P. VERNANT, ‘Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque’, en J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, La Découverte & Syros, Paris, 2001, p. 21 ss.

22 Tal y como lo expresaba Goethe al canciller Von Müller en una carta del 6 de junio de 1824: “Todo elemento trágico se funda en un antagonismo irresoluble. Tan pronto como sobreviene, o puede sobrevenir, un apaciguamiento, se desvanece lo trágico”. Véase P. SZONDI, *Teoría del drama moderno*, p. 200.

23 Sobre la compleja relación entre dialéctica y tragedia, véase P. SZONDI, *Teoría del drama moderno*, p. 236 y ss. Szondi presenta la tragedia como una “variante específica de la dialéctica”; es decir, toda tragedia presenta estructura dialéctica (además de, posiblemente, otras características), pero no toda dialéctica es trágica. Con esta solución, Szondi parece superar tanto la visión “pantrágica” de algunos críticos del siglo XIX como la disolución de lo trágico en lo histórico.

24 Podemos explicar el ambiguo valor de verdad de la frase mediante la útil distinción de Lesky entre “conflicto trágico absoluto”, que representaría el momento en el cual Bartram emite la frase, en la plena conciencia de la irresolubilidad, y la “situación trágica”, que es definida por Lesky como el marco en el cual está insertado el “conflicto trágico absoluto”, marco para el cual la falta de solución “no es lo último, no es lo definitivo”. Mediante esta distinción, Lesky cree poder explicar la distribución de las tragedias de Esquilo en trilogías, mediante las cuales sí habría finalmente una reconciliación, diluyendo el carácter de la “irresolubilidad” que Goethe atribuía a la tragedia. Así, *Edipo Rey* supone un “conflicto trágico absoluto”, en el sentido que Goethe atorgaba a lo trágico, pero cabe contemplar la “totalidad” en la cual la tragedia está insertada como formando parte de una trilogía que sólo encontraría su solución definitiva en *Edipo en Colono*, en el cual se mostraría lo que Lesky denominaba “situación trágica” (véase A. LESKY, *La tragedia griega*, p. 51 y ss.).

Adoptando estas distinciones conceptuales, podemos decir que el momento en el cual Bartram afirma la frase corresponde al “conflicto trágico absoluto”, pero el momento de la irrupción final de la bestia corresponde a la “situación trágica”, que en el caso de la tragedia de la conciencia que nos ocupa no toma el carácter de reconciliación alguna.

25 Esta idea de que el ser de algo no puede ser considerado nunca en su presencia, sino tan sólo en su ausencia (o de que algo es o se manifiesta como lo que es tan sólo precisamente cuando ya no está) recuerda a la

te trágico de éste, ahora en la característica de la *irresolubilidad*: ninguna de las opciones posibles presenta una resolución plausible del conflicto.<sup>22</sup>

Si May Bartram confiesa su amor, en ese mismo instante pasa a quedar destituida (en su carácter kairológico) de ser el acontecimiento que Marcher espera, dado que el amor de Bartram no rompe el mundo, sino que lo constituye; el amor de Bartram, de declararse, presentaría una perfecta continuidad con el mundo que John Marcher ha construido como tal para aguardar la irrupción de la “bestia”. Si no dice nada, sigue constituyéndose como el fundamento del mundo en la vigilia en el cual Marcher puede vivir aguardando la irrupción de la “bestia”, y por tanto manteniéndose siempre en el segundo plano. Debería ser el propio Marcher, en este segundo caso, el que comprendiera que la única “bestia” que va a hacer una irrupción en su vida desbaratándolo todo va a ser el amor mundano de May Bartram, pero ése acontecimiento, por su propia estructura, debe advenirle a Marcher *desde su propia conciencia*, única instancia de validez, pues es el propio Marcher el que ha opuesto su conciencia al mundo, en la negativa a participar de éste, como negativa a participar de su propia voluntad objetivada.

Ahora bien, este conflicto entre el miedo y la angustia, entre el mundo y la nada, entre el amor y la muerte, presenta en su desarrollo, como en toda tragedia, una estructura dialéctica.<sup>23</sup> Esa estructura dialéctica implica que cabe añadir, a la ambigüedad casi-irónica de los dobles sentidos de May Bartram, una ambigüedad que no es debida a voluntad lingüística alguna, sino al desarrollo dialéctico propio del mecanismo trágico. Nos referimos al valor de verdad de la frase de Bartram que cierra el capítulo segundo. Interrogada por Marcher sobre si ella sabe alguna cosa sobre la identidad de la “bestia”, Bartram responde que lo que sabe es que Marcher “jamás lo descubrirá” (B, 49: “You’ll never find out”). Esa frase es cierta, en ese momento del desarrollo dialéctico de la tragedia: no lo descubrirá, porque la irresolubilidad esencial al conflicto trágico impide el reconocimiento por parte de Marcher de que May Bartram es igual a la “bestia”, porque en el momento en el cual Marcher asociara a Bartram con la “bestia”, ésta dejaría de serlo, dada su continuidad estricta respecto al mundo constituido.<sup>24</sup> Pero la frase de Bartram es falsa con la perspectiva del desarrollo dialéctico completo de la tragedia: Marcher sí descubrirá la identidad de la “bestia”, pero la “bestia” no será ya May Bartram, sino *la toma de conciencia del significado de su ausencia definitiva e irreversible*. (Cabe precisar de manera muy importante esta “toma de conciencia”, pues no es la muerte inmediata de Bartram lo que supone para Marcher el salto de la bestia, sino sólo la toma de conciencia del significado de su ausencia, mucho tiempo después de que se haya producido su desaparición. Recordemos que nos movemos en la tragedia de la conciencia, y todo acontecer significativo y relevante tiene lugar allí. Asimismo, cabe interpretar de manera importante el hecho de que Marcher sólo se aperciba de la identidad de la bestia mediante la observación del rostro de *otro* hombre que habría realizado lo que él nunca llegó a realizar, en la que sería, probablemente, la única entrada del mundo (mediante el rostro) en la conciencia de John Marcher en todo el relato.) May Bartram sólo podrá

constituirse como la “bestia” kairológica de John Marcher precisamente cuando ya no exista. De esta manera, se configura una de las características esenciales de la tragedia de la conciencia: *la imposibilidad estructural (no casual) de una simultaneidad originaria en el establecimiento de las relaciones personales*, o, dicho de otra manera, el hecho de que sólo se está junto a alguien cuando se está lejos de él, o incluso más, cuando su proximidad es de hecho algo ya imposible.<sup>25</sup>

4. En ningún momento del relato, incluyendo aquellos en los cuales John Marcher parece sentir más necesidad de la compañía de May Bartram, se le pasa por la conciencia (única instancia de validez) al protagonista la posibilidad de que ella se constituya como la “bestia”, como su “asunto”, como su “cosa”. Incluso llega a descartar explícitamente la posibilidad de que la ausencia o la muerte de Bartram tenga nada que ver con la irrupción de la “bestia” (BJ, 36; B, 51: “Por aquellos días sintió lo que, por extraño que pareciera, no había sentido nunca: un creciente terror a perderla en alguna catástrofe —catástrofe que, sin embargo, no sería en modo alguno la catástrofe”). Cuando se descubre la enfermedad de May Bartram (un trastorno en la sangre), la causa principal de su preocupación es que ella “había comenzado a parecerle más útil (*useful*) que nunca”. Esta posibilidad se desvanece de manera completa en el desgarrador silencio del final del capítulo cuarto, y el desvanecimiento de esta última oportunidad es vivido por May Bartram como una consumación de la que en el futuro será la auténtica tragedia de John Marcher, el asalto de su auténtica “bestia”.

No ha pasado que ella se convirtiera en la “bestia” de Marcher (cosa que, desde la irresolubilidad del conflicto trágico, *no podía pasar*), pero en algún sentido, eso que no ha pasado ha puesto el germen que preparará la irrupción, muchos años después, del advenimiento kairológico de la “bestia” real (situación trágica). En este sentido, en el diálogo final del capítulo cuarto, se da la última oportunidad a John Marcher de darse cuenta (de tomar conciencia) de lo que tiene al lado: el amor mundano, el amor cotidiano e inmanente por encima (o por debajo) de la trascendencia aniquiladora del mundo. En esta última oportunidad, se hace más patente que nunca el mandato de May Bartram de *no hablar*. Hay una supresión del lenguaje por parte de Bartram (sostenida, por otro lado, durante todo el relato), una prohibición explícita y a menudo desesperante de dar expresión lingüística al problema de John Marcher. Pero se interpretaría de manera absolutamente errónea este mandato de “no hablar”, de no expresar con palabras lo que Bartram cree saber sobre la “bestia” de Marcher, si se interpretara bajo el signo de una timidez psicológica, o incluso bajo el signo de una situación social según la cual no correspondería a una dama hacer una declaración de amor de algún tipo. De hecho, en cierto sentido, si de algo *no* se está tratando en esta situación, es de “declaraciones de amor”. ¿Porqué May Bartram no habla de lo que cree saber? ¿Qué problema parece haber, en esta situación, con el lenguaje? Si se quiere llevar a cabo una interpretación completa del relato, y de su sentido estructural, se impone la necesidad de afrontar primero esta cuestión capital.





Dama triste

Una interpretación psicológica o sociológica es, a primera vista, como se ha dicho, la tentación más inmediata, y quizás por ello la más errónea. Es necesario no tener tanta prisa a la hora de descubrir la razón del misterioso silencio de Bartram. Sobre todo porque tanto una como otra interpretación colocan a May Bartram como una persona *cobarde*, cuando ésta no parece ser, ni mucho menos, la intención del autor. El silencio de May Bartram no parece, en los fragmentos en los cuales se manifiesta, fruto del miedo (al cual, de hecho, ella hace frente en todo momento en su opción vital de mantenerse al lado de Marcher), sino que más bien parece ser causado por el profundo conocimiento del problema de su amado.<sup>26</sup>

En cierto sentido, el proceder de May Bartram se asemeja, en algunos momentos, al proceder socrático según el cual es el interlocutor el que debe alcanzar su propia respuesta sin la intervención del guía, que ejerce de maestro o, según la famosa metáfora del *Teeteto*, de comadrona.<sup>27</sup> Tampoco Sócrates da nunca una definición de aquellos conceptos sobre los cuales se interroga; más bien se trata de “buscar juntos”, de manera que en el proceder mismo se halle una iluminación, o al menos, una situación aporética que es, en todo caso, la condición de posibilidad de todo conocimiento verdadero. En el caso de May Bartram, este procedimiento, según el cual es *a través de* las conversaciones con ella como John Marcher debe encontrar *por sí mismo* las respuestas, se impone en virtud de una necesidad de orden especial. Toda expresión de lo que May Bartram cree saber sobre la identidad real de la “bestia” tendría que hacerse mediante el lenguaje. El lenguaje expresa los hechos del mundo. Pero John Marcher no espera ningún hecho del mundo, sino la irrupción de aquél acontecimiento por

el cual el mundo perdería precisamente el carácter de “mundo”, es decir, la significatividad que tuviera hasta ese momento. Por tanto, en algún sentido, la indeterminación del acontecimiento kairológico (metafóricamente, la “bestia”) ha de guardar relación con lo inexpresable; con aquello que, por su propia esencia, no puede ser dicho.

Por el lado del concepto de “mundo”, esto ha quedado fundamentado mediante la “ley de la temporalidad kairológica”, según la cual, a mayor constitución de la mundanidad, mayor indeterminación del acontecimiento kairológico. Es el mundo hiperconstituido de John Marcher el que conlleva que el acontecimiento kairológico deba ser absolutamente indeterminado, pues ha de irrumpir contra la totalidad del funcionamiento perfecto del mundo en que se ha acabado transformando la voluntad objetivada técnicamente. Ahora la misma estructura puede ser fundamentada mediante el criterio del *lenguaje*. Si el lenguaje expresa hechos del mundo y el acontecimiento kairológico no puede ser nada que tenga “forma de mundo”, entonces es evidente que, por su propia esencia, el acontecimiento kairológico es en sí inexpresable lingüísticamente. A la hiperconstitución del mundo le corresponde, por el lado del lenguaje que lo expresa, la *saturación del lenguaje*: nada ha de quedar sin poder ser dicho; todo lo que tiene sentido ha de poder, al menos “de iure”, ser dicho.

La saturación del lenguaje colabora con la hiperconstitución del mundo, ofreciendo en todo momento la posibilidad de consumir significados en función de las necesidades puntuales de constitución, y en función del arrinconamiento obcecado de la neutralidad del ser. Mediante este consumo de significados, el lenguaje colabora a la hiperconstitución del mundo logrando que nada quede fuera de él. Es el imperativo de la expresabilidad total, paralelo al imperativo de la hiperdeterminación espacio-temporal del mundo. Alguien que espera una irrupción kairológica por la cual el mundo pierda su carácter de significación, no puede esperar obviamente que esta irrupción pueda tener nada que ver con algo que pueda ser expresado lingüísticamente, porque esta expresión lingüística es índice inmediato de su pertenencia al mundo, o al menos de su origen mundano. Por eso May Bartram calla. (Por eso es tan importante determinar si una relación se ha constituido desde el *lenguaje* o desde el *cuero*; una declaración de amor toma prestada públicamente su expresión lingüística, y fija de esta manera las condiciones de posibilidad de lo que deba acontecer después; el cuerpo no conoce nada sobre condiciones de posibilidad; no identifica qué es lo que pasa, y lo sostiene todo en una indeterminación, o mejor dicho, en una “determinación suspendida” sumamente inestable.) Ésta es la clave para interpretar el hecho de que, frente a la acusación de abandono de Marcher a causa de su silencio, May Bartram responda irguiéndose; responda con el *cuero*: “Sigo a su lado, ¿es que no lo ve?... No le he abandonado” (BJ, 45). Frente al silencio, Marcher acusa a Bartram de abandono, pero ella responde con el *cuero*, el gran ausente del relato, y el gran ausente, de hecho, en toda su historia común. En la irrupción del cuerpo se da algo que *rebase* el lenguaje; algo que *muestra* sin llegar a ser significación; algo que está en la “frontera del mundo”. Frente a la acusación de Marcher, que asocia silencio a abandono, Bartram responde derrotando la

idea griega de que la vida sólo puede ser evaluada como dichosa o desgraciada después de la muerte, y nunca mientras dura (HERÓDOTO, *Historia*, I, 32). Si en Grecia esta interpretación está vinculada a la idea de inmortalidad a través del recuerdo que la sociedad guarda de la figura del difunto en vida, en su versión moderna (en la versión de la tragedia de la conciencia) el hecho de que el ser de algo no pueda manifestarse como lo que verdaderamente es más que cuando ya no es, no encuentra reconciliación posible en la posteridad o en la comunidad, dado que esta comunidad mundanamente fundada forma parte de un desplazamiento dialéctico anterior, como elemento que ya había querido ser superado en la temporalidad kairológica desmundanizadora. **26** El silencio de May Bartram es muy distinto al silencio que inunda, por ejemplo, la relación entre el mayordomo Stevens y la señorita Kenton en la novela de Ishiguro *Lo que queda del día*, por ejemplo. El silencio entre los personajes de la novela de Ishiguro está basado en una represión institucionalizada y en unas relaciones de clase muy marcadas que censuran la intimidad de las relaciones. En el caso del relato de James, el diálogo entre los personajes se establece, en todo momento, en el ámbito de la intimidad, que es lo que no existe, y es severamente reprimido, entre el señor Stevens y la señorita Kenton. A este respecto, el señor Stevens llega a definir la esencia de la dignidad como “no desnudarse en público” (véase K. ISHIGURO, *Los restos del día*, trad. de Á. L. Hernández Francés, Anagrama, 2001, p. 216). **27** PLATÓN, *Teeteto*, 150b7 y ss. Cabe tomar esta comparación de manera muy laxa, pues es obvio que las diferencias son manifiestas: no hay *elenkhos*, no se trata de definir un concepto o esencia, no hay una dialéctica en sentido estricto..., pero sí que puede compararse el sentido según el cual es el interlocutor el que debe saber por sí mismo, elaborando al mismo tiempo el problema y su solución.

resistencia de su cuerpo enfermo, irguiéndose y mostrándose “en toda su belleza y delgadez” (B, 57: “Fairness and slimness”). Este acto, poco habitual en la conducta de Bartram (BJ, 45: “Un movimiento al que a la sazón rara vez se aventuraba”), intenta decir algo “más” de lo que es simplemente dicho con el “¿es que no lo ve?”, pero será, en su voluntad expresiva, un acto fallido. De la ambigua dualidad consustancial a la forma de manifestación del cuerpo erótico, el gesto de Bartram tan sólo está revestido, en su recepción por parte de John Marcher, del de la fragilidad. Pero el cuerpo de Bartram no puede presentarse eróticamente para Marcher, porque no se manifiesta nunca revestido de la segunda condición necesaria para constituir la ambigüedad propiamente erótica en su manifestación: la rotundidad, el “espesor no significativo y crudo de una ultramaterialidad exorbitante”.<sup>28</sup>

Si el cuerpo del amor se presenta fenomenológicamente siempre investido, de manera consustancialmente equívoca e inseparable, de esta simultánea “fragilidad y rotundidad exhibicionista”, es evidente que la manifestación del cuerpo de Bartram no se presenta a los ojos de Marcher, en esta última oportunidad, como un “cuerpo del amor”. No obstante, ésta es, en esta última oportunidad de superar el conflicto trágico, *la única manera posible de expresión por parte de May Bartram*. En ella se intenta expresar lo único “no dicho” todavía; lo único ausente: el cuerpo. Pero en el caso de Marcher, para el cual su relación con Bartram se constituyó, desde el principio, *lingüísticamente* (en la confesión de su secreto) y, por tanto, mundanamente, el cuerpo de Bartram se expresa tan sólo en su debilidad, acrecentada ahora por su enfermedad. Incluso cuando se refiere a su belleza, no describe ningún carácter del cuerpo, sino que lo hace refiriéndose al “encanto helado de sus ojos”, que se extiende posteriormente “a toda su persona”, recuperando de esta manera la apariencia de una juventud en la cual tampoco fue objeto de deseo para Marcher (B, 57: “But the cold charm in her eyes had spread, as she hovered before him, to all the rest of her person, so that it was for the minute almost a recovery of youth”).

Especialmente dolorosa es la interpretación que hace Marcher de este gesto, que ni tan siquiera es considerado en la respuesta que toda fragilidad suscita, la de la compasión: “No podía compadecerse de ella; tan sólo podía aceptarla tal y como se mostraba: como alguien todavía capaz de ayudarle” (BJ, 45).

Su única respuesta vuelve, pues, a la cuestión del *saber*: Marcher vuelve a interpretar erróneamente la situación en el sentido de creer que Bartram es poseedora de un saber que él mismo no tendría sobre su persona, cuando lo único de lo que es poseedora May Bartram es de un cuerpo que ha estado, a pesar de su condición de ignorado, siempre a su lado. Eso es lo que ella manifiesta performativamente con su acto de erguirse, pero eso es lo que él, una vez más, interpreta de manera educada como un gesto de devoción de ella hacia él y, sobre todo, a su “asunto”, a su “cuestión”, a aquello que lo hace admirable y extraordinario: a la irrupción de la “bestia”. Se retorna, pues, a la peculiar dialéctica en la cual se ha constituido hasta ese momento su relación habitual:

—Dígame, entonces, si tendré conciencia de mi sufrimiento.

—¡Jamás!

—¿Y qué puede haber mejor que eso? ¿A eso le llama usted lo peor?

—¿Le parece que no hay nada mejor?

—¿Por qué no, si uno no sabe nada? (BJ, 45).

(Para remarcar el ritmo dialéctico, eliminamos las observaciones del narrador que consideremos innecesarias para la interpretación del relato.)

Marcher no interroga sobre si sufrirá, sino sobre si tendrá conciencia de su sufrimiento. John Marcher ha constituido hasta tal punto a su conciencia como única instancia de validez, en su negación del mundo, que en su caso ambas cosas se confunden: John Marcher sólo podría sufrir si tuviera conciencia de ello. De esta manera, como su conciencia toma como único horizonte de comprensión del ser la irrupción destituyente del mundo de la “bestia” kairológica, la estructura de su comprensión de las cosas le proporciona un seguro contra cualquier tipo de sufrimiento; un seguro del cual May Bartram, pilar de su “existencia en la espera”, es el elemento principal. El “estar en el mundo” de Marcher es un “estar separado” que imposibilita, de manera estructural, la aparición del sufrimiento, que en él sólo podría provenir de la conciencia. Pero si algo caracteriza fenomenológicamente al sufrimiento es, como de manera magistral ha mostrado Lévinas, la *imposibilidad de distanciamiento*. El contenido del sufrimiento se confunde con la imposibilidad de alejar de sí el sufrimiento.

Por eso, en un sentido estricto, *el sufrimiento es la imposibilidad de la nada*.<sup>29</sup> El sufrimiento es el encadenamiento al mundo; es el “estar acorralado por la vida” (TA, 56). ¿Cómo puede alguien, cuyo horizonte de comprensión consiste en aguardar el fin del mundo, sufrir por cualquier cosa del mundo? Pero es la *mirada* de May Bartram a la última pregunta de John Marcher la que activa, por una vez, por un efímero instante, la *vergüenza* de Marcher frente al estado presente de las cosas. John Marcher parece comprender por primera vez que es posible que la irrupción de la “bestia” tenga que ver con el sufrimiento. Esto le coloca en una clara aporía, dado que el sufrimiento tiene que ver primordialmente con el mundo; más exactamente, con la imposibilidad de salir de él; y por una vez, parece que John Marcher perciba la posibilidad de que su “estar en el mundo” esté basado fundamentalmente en un error.

Pero es precisamente en ese momento, en el que la cuestión está comenzando a tematizarse de manera excesivamente lingüística e incluso conceptual, en el cual Bartram *rompe* la dialéctica; y la rompe una vez más frente al peligro de que Marcher absorba esa enseñanza de manera puramente *teórica*. A lo que Bartram se refiere, como está intentando expresar mediante su gesto de erguirse, es a algo que tiene que *hacerse*, y no simplemente comprenderse. Por eso, cuando May Bartram le indica a Marcher que está equivocado respecto a lo que está pensando en ese momento (que es conceptualmente acertado), no se refiere tanto al contenido de lo pensado como a la acción misma de *pensar* en sí (BJ, 46: “Es algo nuevo. No es lo que usted piensa. Ya sé lo que está pensando”). Por eso *la puerta sigue abierta*: la puerta sigue abierta a una acción imprevista que rompa los pasos de la tragedia de la conciencia en la que vive inmerso John Marcher y a la cual ha arrastrado a la propia

<sup>28</sup> Véase E. LÉVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*, pp. 286-7.

<sup>29</sup> E. LÉVINAS, *Le temps et l'autre*, PUF, Paris, 1983, p. 56. (En adelante, TA y número de página.)

<sup>30</sup> Sobre esta distinción conceptual, véase A. LESKY, *La tragedia griega*, p. 51 y ss.



May Bartram; la puerta sigue abierta, en ese momento todavía, a la solución del conflicto trágico.

¿Y qué es lo *nuevo* en lo que piensa May Bartram en el caso de que ella y su amor hayan fallado y no lleguen a constituirse jamás (al menos en vida) como la “bestia” kairológica de John Marcher? Lo nuevo es lo que Bartram está pensando en clave, no ya del *conflicto trágico*, sino de la *situación trágica*:<sup>30</sup> su “no constituirse” en el acontecimiento kairológico en la vida de Marcher pasa a ser una *pieza* del destino trágico de John Marcher, y no su culminación. Por eso no cabe sufrimiento por algo que, por los sinuosos vericuetos que sea, sucederá. “Cualquiera que sea la realidad, es una realidad” (BJ, 46). Cualquiera que sea el destino de John Marcher, *es* un destino. Por eso, lo que hasta ese momento se constituía desde su esperanza (que su amor tomara alguna vez el lugar de la “bestia” kairológica, irrumpiendo en la conciencia de Marcher), a partir de ese momento pasa a estar más allá de su campo de visión. En cierto sentido, una vez más, es cierto que, en la terrible espera de ella en silencio frente a él, ofreciéndose por última vez en su rostro, expresión de la verdad (BJ, 47), sucedió lo que tenía que suceder. Pero una vez más, como en la situación inicial del relato, lo que ha sucedido es que no ha sucedido nada. El “no acontecer nada” es el acontecimiento esencial a la tragedia de la conciencia. Como en el arranque de la tragedia, el acontecimiento fundamental que hace mover las piezas del mecanismo trágico es precisamente la ausencia de acontecimiento. Pero la ausencia de acontecimiento (en este caso, el hecho de que Marcher haya dejado pasar la última oportunidad que tenía de amar a May Bartram) es un acontecimiento que sienta las bases de lo que haya de acontecer en el futuro. No hacer nada es hacer algo; no actuar es, en el fondo, una manera de estar en el mundo. Para lo que supongan los acontecimientos futuros, no actuar es, tanto como la acción misma, causa de lo que acontezca.

5. La primera vez que John Marcher comienza a sospechar que la persona de May Bartram puede tener algo que ver con la irrupción de la “bestia” es precisamente cuando el estado de salud de ésta le impide verla por primera vez en la historia de su amistad. Ahí comienza a revelarse el otro movimiento dialéctico de la tragedia de la conciencia, que encara ya su culminación final: sólo la ausencia de la constitución del mundo que hasta ahora existía puede revelar lo que este mundo había sido en su esencia. John Marcher se encuentra de lleno con la paradoja de que lo que la presencia es sólo se comprende cuando ya no es, o al menos cuando ya no es presente. Pero el avance de este conocimiento por parte de John Marcher es muy lento y gradual. No tiene que ver, de entrada, con un amor real hacia la persona de May Bartram. Para comprender esto, hay que atender muy exactamente a las fórmulas mediante las cuales Marcher denuncia el desasosiego que acaba de apoderarse de él por no poder ver más a su amiga: la señal de alarma se enciende en Marcher frente a la “ruptura de sus hábitos” (B, 60: “...feeling at least that such a break in their custom was really the beginning of the end”).

Pero esa “ruptura en sus hábitos” no es algo accidental, no es algo accesorio: es algo esencial. Sólo en ese momento parece John Marcher comprender la

conexión constitutiva entre el mundo (entendido fenomenológicamente como la totalidad de remisión significativamente fundada) y el conjunto de hábitos que temporalmente fundamenta el ritmo de ausencias y presencias de las cosas. Una frase de Marcher certifica la conexión entre la ausencia de Bartram y el fin de su vida tal y como la había entendido hasta ese momento (como el fin del conjunto de sus hábitos): “Se estaba muriendo y él iba a perderla; se estaba muriendo y él mismo cesaría de vivir” (B, 60: “She was dying and he would lose her; she was dying and his life would end”).

Esto, antes que una proclama romántica, es una descripción del “estado de cosas”, en el sentido de que con “vida” se refiere Marcher a lo que ha sido su vida hasta ese momento; a las condiciones de posibilidad de su “existencia en la espera”. Sin May Bartram no hay “existencia en la espera”. Eso es lo que, en ese momento, se le revela. La espera se había constituido como una forma de vida misma. Y, en ese momento, John Marcher comprende también el vínculo de May Bartram con la “bestia”. La deducción en ese momento es en el fondo formal, y se sigue moviendo en un terreno puramente conceptual: si la irrupción de la “bestia” ha de ser lo que acabe con la “existencia en la espera” como modo de ser en el mundo, y la “existencia en la espera” es imposible sin May Bartram, entonces la desaparición de May Bartram ha de constituirse como la irrupción de la “bestia”. John Marcher comprende de manera inmediata el carácter decepcionante de esta deducción formal y, en el fondo, “externa” a lo que él hasta ese momento había comprendido como la irrupción de la “bestia”. Por eso John Marcher (equivocándose una vez más) interpreta esta decepción efectuando una “deskairológización” respecto a lo que tenía que constituirse como su destino:

No era algo de índole monstruosa, ni un destino singular y distinguido; tampoco un golpe de suerte de los que abruman e inmortalizan; simplemente tenía el sello de un destino ramplón (*common doom*) (B, 60).

Marcher, en un movimiento en el fondo bastante infiel al carácter de su espera, efectúa inmediatamente una “deskairológización” de su destino. Pasa a importarle más el hecho de tener un destino que el carácter kairológico del que lo había dotado hasta ese momento.

A Marcher, una vez más, le da más miedo haber estado equivocado que conocer en sí mismo el carácter de la verdad con la que se presentará la “bestia”. Con todo, con esta “deskairológización” a la que somete a su destino, no deja de estar más equivocado que antes: habrá “bestia” real, y ésta irrumpirá; saltará de la oscuridad destruyendo cualquier resquicio de mundanidad que hubiera quedado en su incansable huida de sí mismo.

Una vez más, el carácter real de lo que significa la desaparición de May Bartram (la imposibilidad de amar; el hecho de que la posibilidad de amar ha quedado atrás para siempre) no se manifestará hasta mucho después de que haya acontecido. Ahora, en el momento presente, la desaparición de May Bartram se manifiesta tan sólo como la imposibilidad de seguir manteniendo la existencia en la espera. Para la comprensión real de lo que significa la desaparición de

May Bartram será necesaria una interpretación, no ya puramente formal, sino “existencial”, de ese acontecimiento. Esta interpretación sólo será posible mucho después, y mediante la visión del dolor profundo en el rostro de *otra* persona. Sólo el rostro de otro podrá sacarle, y ya al final de su vida, de la prisión de su propia conciencia.

El hecho que desautoriza el carácter auténtico de esta primera asociación formal de Marcher de la “bestia” y la desaparición de May Bartram es precisamente que John Marcher puede pensar en ella antes de que acontezca; es “prevista” por Marcher en su reflexión y en su conciencia. Por eso hablamos de una “deskairológización” de la “bestia” en esta nueva comprensión formal de lo que acontece con la desaparición de Bartram. En esta comprensión formal es en la que Marcher puede “deskairológizar” su destino. Esta “deskairológización” deja en Marcher un gusto amargo, pero consolador:

Pero a estas alturas, el pobre de Marcher consideraba que un destino ramplón le era más que suficiente. Colmaría sus necesidades y, siquiera como consumación de su infinita espera, se plegaría a aceptarlo. Se sentó en un banco iluminado por el crepúsculo. No había sido un imbécil (B, 60).

Una vez más, su miedo a estar equivocado (a que no hubiera ningún destino; es decir, el miedo a haber sido en el fondo siempre libre) le lleva a considerar la “deskairológización” de la “bestia” como un hecho consolador.

En su última conversación con May Bartram, este miedo es el que conduce, una vez más, el hilo argumental de su charla. Una agotada May Bartram intenta por todos los medios convencer a Marcher de que sí hubo acontecimiento; de que sí hubo “bestia”, y de que ésta quedó atrás. No sólo hubo “bestia”, sino que ésta se constituyó en un suceso real y definido, con su fecha perfectamente determinada (B, 61: “You mean that it has come as a positive, definite occurrence, with a name and a date?. —“Positive. Definite. I don’t know about the ‘name’, but oh with a date!”. El acontecimiento fue determinado, real y con fecha. Bartram tan sólo duda de si el acontecimiento tuvo el nombre que debía tener; o incluso puede interpretarse que no sabe si, por las características peculiares del acontecimiento, existe nombre alguno capaz de nombrarlo. Recuérdese lo dicho respecto al acontecimiento y el lenguaje en la sección anterior.)

Entonces, en el que sin duda es el fragmento capital del texto, aparece por única vez tematizada entre ellos la cuestión de la *conciencia*. Si ya ha pasado, ¿cómo es que él no ha tenido conciencia de ello? ¿Cómo es que no le ha tocado? (B, 61: “But if I haven’t been aware of it and it hasn’t touched me?”) La respuesta de Bartram da la clave de la asimetría trágica sobre la cual se constituye todo el relato: *no ha tenido conciencia de ello, pero le ha tocado* (B, 61).

La conciencia, como único refugio respecto al mundo, acaba viéndose condicionada por fuerzas que escapan a su comprensión, que son invisibles a ella. La conciencia no ha podido captar el hecho de que el acontecimiento no sólo ha tenido lugar, sino que se ha apoderado completamente de su vida. La dialéctica de la tragedia de la conciencia ha actuado plenamente sobre él; y el alivio de Bartram consiste en comprobar

que ese desarrollo trágico sigue su curso, independientemente del curso de la conciencia de Marcher. Cuando May Bartram se refiere a que está contenta de haber podido ver que no era la “bestia”, se refiere a que está contenta de haber podido comprobar que no ha sido nada espectacular, nada fuera de lo común; nada, en el fondo, kairológico; nada del modo en que Marcher esperaba el acontecimiento (B, 62: “I’m too glad,’ she then bravely added, ‘to have been able to see what it’s not’”).

May Bartram comprende en ese momento que ella misma se ha constituido como la “bestia”, aunque no como ella misma había esperado toda su vida que se constituyera (en el amor), sino como algo que queda ya *delante* de ellos. May Bartram se sabe ya constituida como la “bestia” por el acontecimiento pasado, aunque este acontecimiento pasado sólo reciba su significación, en una forma que ni ella misma conoce, en el futuro. Por eso May Bartram recurre a la metáfora de las dos orillas (*sides*). El acontecimiento ya ha quedado atrás (se refiere concretamente a la última noche en la que *no* pasó que él comprendiera el ofrecimiento de su amor). En ese momento, el acontecimiento estaba siempre por suceder. Ahí se vivía en un momento del desplazamiento dialéctico; la “bestia” todavía se constituía como irrupción kairológica indeterminada de un acontecimiento aniquilador. El acontecimiento que sucede esa noche es que lo que *debería* ser el acontecimiento en su forma de irrupción kairológica (la revelación del amor de May Bartram) *no* aconteció como tal. El hecho de que no aconteciera no se debe a una falta de pericia o a la cobardía; no *podía* producirse por una necesidad estructural referente al carácter fenomenológico de lo que Marcher espera en su conciencia y el carácter del mundo en el que ha constituido su espera.

La paradoja trágica consiste en que lo que debería irrumpir es la comprensión de lo que nunca puede irrumpir por su propia definición esencial: la cotidianidad, la comprensión del significado de esa existencia en la espera que acaba transformándose en costumbre, en mundo cálido y sólido en el cual aguardar provisionalmente la destrucción de todo. *Aconteció*



El guardián

que no aconteció lo esperado en su forma kairológica: ése es el acontecimiento que ya ha quedado atrás. Lo que no aconteció condiciona (constituido como acontecimiento que tuvo lugar “con fecha determinada”) todo lo que tenga lugar después, pero no ya como algo “por venir”, sino como algo “ya sido”. La dialéctica trágica se constituye así, aunque en la conciencia de John Marcher no haya tenido lugar ninguna modificación seria. Para Marcher, como su conciencia no lo ha corroborado, todo está todavía “por llegar”, por mucho que él se haya conformado falsamente con un “destino común”. Por eso, su sufrimiento tampoco es todavía el sufrimiento real descrito fenomenológicamente por Lévinas como la “imposibilidad de nada”; es en el fondo un sufrimiento generado por la falta de comprensión (TA, 56).

Marcher sigue empeñado en comprender el acontecimiento, cuando el acontecimiento, en la forma kairológica que éste tomaba en la primera orilla (el amor de Bartram como figura inconstruible: irrupción y cotidianidad simultáneas) no consistía en nada que tuviera la forma de algo que adoptara en la segunda orilla (el reconocimiento de que la posibilidad de amar ha quedado ya siempre atrás a causa de la trampa kairológica de la conciencia) se constituye como algo demasiado insoportable para cualquier conciencia (TA, 63). Por eso, May Bartram censura ese sufrimiento, generado por la falta de comprensión de Marcher. Ese sufrimiento es un sufrimiento de la conciencia, en este caso de la conciencia de su ignorancia sobre los hechos. Y por eso es recriminado por May Bartram. Cuando había que comprender (en la primera orilla) era imposible hacerlo, dadas las características inconstruibles del acontecimiento. Ahora sería posible comprender, pero lo que hay que comprender sería demasiado insoportable para la propia conciencia (desnudada en su propia condición de engañadora), y ése es un dolor que Bartram quiere evitar, porque ama a John Marcher, también ahora en el momento final.

Con todo, esta prohibición de May Bartram será el acicate para que John Marcher pueda seguir aguantando su vida una vez ella haya desaparecido: su vida se consagrará a desobedecer el mandato de Bartram de no querer conocer demasiado; después de su muerte, John Marcher dedicará su vida a conocer, entre la selva de los días y los años pasados, cuál fue la esencia del acontecimiento que escapó a su propia conciencia. Desobedeciendo a Bartram, la conciencia volverá a ser la protagonista del último desplazamiento dialéctico de su propia tragedia: la revelación de aquello que la conciencia había ocultado hasta ese momento.

6. Lo primero que sorprende a John Marcher de la muerte de May Bartram es comprobar la asimetría que se establece entre la intensidad de su dolor interior y el lugar en el cual el mundo exterior coloca ese dolor en la escala de los convencionalismos sociales. Sólo en ese momento parece John Marcher tomar conciencia de lo extraña que era su relación con May Bartram; de hasta qué punto su relación se sostenía en un limbo entre figuras claramente delimitadas socialmente, ya fuera para su consagración o para su censura. Efectivamente, John Marcher y May Bartram no eran un matrimonio, pero tampoco eran

amantes. A ojos de la sociedad, el cese de esa amistad tan peculiar no era objeto de “la distinción, la dignidad, el decoro, si ya nada más, del hombre netamente consternado” (B, 64: “Not only had her interest failed him, but he seemed to feel himself unattended — and for a reason he couldn’t seize— by the distinction, the dignity, the propriety, if nothing else, of the man markedly bereaved”). La frase con la que John Marcher expresa esa sensación es realmente indicadora de hasta qué punto el dilema de Marcher sigue constituyéndose, después de la muerte de May Bartram, como el conflicto entre su conciencia y el mundo: “En definitiva, a partir de ese momento hubo de afrontar la evidencia de que el interés que May Bartram había tomado por él iba a rendirle un provecho (*to profit*) extraordinariamente escaso” (BJ, 55).

La muerte de May Bartram lo que ha hecho, a este nivel, es volver a poner de manifiesto el desajuste que se da entre su conciencia y el mundo; ha reabierto una herida que había existido siempre y que May Bartram, en su constitución como “existencia en la espera”, había permitido subsanar momentáneamente. ¿Qué expresaba sino la misma temporalidad kairológica, la misma constitución de la “bestia”, sino el conflicto entre la conciencia de Marcher y el mundo hiperconstituido por la objetivación de su propia voluntad?

Aquello que había causado la construcción temporal de la “bestia”; aquello que había sido mitigado por la constitución de la “existencia en la espera” en su vida compartida con May Bartram; aquel conflicto entre la conciencia y el mundo, es lo primero que vuelve a manifestarse tras la muerte de May Bartram. Vuelve a manifestarse porque la “existencia en la espera” se ha hecho imposible; se ha hecho “instrumentalmente” inviable. May Bartram era necesaria para él; sin ella, la “existencia en la espera” no puede continuar manteniéndose. El dolor de Marcher es en primer lugar dolor por la pérdida de la “existencia en la espera”; por la pérdida de los hábitos que iban ligados a esa “existencia en la espera” y que se particularizaban de manera irremplazable en la persona de May Bartram. Esta personalización de los hábitos en ella estaba irremplazablemente vinculada al hecho de que ella vigilaba con él la irrupción de la “bestia”.

Asimismo, en la vigilancia de ella, en el conocimiento por parte de ella de su secreto, él estaba también personalizado, él era “alguien” entre la masa. (En este sentido, es especialmente importante que John Marcher exprese que la pérdida de May Bartram (al implicar la pérdida de la “bestia”) ha hecho de él uno más: “Ahora era simplemente uno más: cubierto del mismo polvo, sin coartada alguna para sentirse diferente”, BJ, 59). Nada de esa estructura persiste ya. En este estado de cosas, la única solución que concibe John Marcher es la de consagrar la existencia a recuperar la “sustancia perdida de la conciencia” (*the lost stuff of consciousness*); es decir, a recuperar la vivencia que la conciencia no pudo registrar en el momento en el que fue presente; a recuperar la “bestia” en el momento en el cual, según testimonio de May Bartram, había actuado ya en el pasado. Su vida se consagrará pues a buscar entre su vida pasada un momento cuyo significado haya escapado a su conciencia; a descubrir lo kairológico que nunca se manifestó como tal. De hecho, lo que se dedica a buscar John Marcher es una contradicción imposible de



31 Véase E. LÉVINAS, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. de D. E. Guillot, Sígueme, Salamanca, 1977, p. 209. (En adelante, TI y número de página.)

32 J. L. CHRÉTIEN, *Lo inolvidable y lo inesperado*, trad. de J. Teira, Sígueme, Salamanca, 2002, p. 127.

33 Así, T. TODOROV, 'Les narracions de Henry James', prólogo de *La lliçó del mestre i altres narracions*, Destino, Barcelona, 2001, p. 50; L. EDEL, *Henry James*, p. 557.

34 S. D. ABRAMS, 'Prólogo' a la edición de *El banc de la desolació. La bestia en la jungla*, Deriva, 2000, p. 15; J. L. CHRÉTIEN, *Lo inolvidable y lo inesperado*, p. 126.

35 Así lo advierte el propio James en los *Prefacios* a la edición de Nueva York:

"Nada de lo que se le presenta, ninguna promesa o portento entrevisto o interpretado, impacta su alma supersticiosa como una maldición (si una maldición fuese lo que estaba en juego) suficientemente definida por su *calidad* de conciencia, ni como traducción a una dicha (si *ésta* fuese la hipótesis) suficientemente sublime como para llenar, vulgarmente hablando, los requisitos" (cursivas de James; véase H. JAMES, *Prefacios a la Edición de Nueva York*, trad. de M. Molina, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2003, p. 212). Con todo, también el propio James tiende a psicologizar; inevitablemente, al personaje de su creación, circunscribiéndolo al "tipo" de personajes por el que presenta predilección: el del "pobre caballero demasiado sensible" y "demasiado delicado para su rudo destino" (p. 214). Sin negar la importancia de estos aspectos psicológicos y de personalidad en la constitución de la trama, nosotros estamos interesados en el *fundamento ontológico* que es condición de posibilidad de esas constituciones psicológicas. Como afirma Lévinas, "los 'accidentes' psicológicos son las maneras bajo las que se muestran las relaciones ontológicas. Lo psicológico no es una peripecia", véase E. LÉVINAS, *Ética e infinito*, trad. de J. M. Ayuso, La Balsa de la Medusa, 2000, p. 61.

36 M. HEIDEGGER, *Grundprobleme der Phänomenologie*, p. 374.

37 J. L. CHRÉTIEN, *Lo inolvidable y lo inesperado*, p. 127.

38 HERÁCLITO, Diels-Kranz B 18. Chrétien lee el fragmento diciendo: "Si no esperas lo inesperado, no lo encontrarás. Es duro de encontrar e inaccesible", siguiendo a Gomperz, que, según él, "ha zanjado la cuestión" (véase J. L. CHRÉTIEN, *Lo inolvidable y*

constituir como acontecimiento, ni tan siquiera en el pasado: cómo encontrar camuflado de cotidiano algo que debería haberse manifestado como kairológico. El hecho de que tal figura se manifieste como claramente inconstruible lleva a John Marcher a realizar un viaje, en la esperanza de que "puesto que era imposible que en el confín opuesto del mundo fuera a hallar menos respuestas, bien pudiera ser que, siquiera por sugestión, hallara más" (BJ, 58).

Lo decisivo, antes de emprender este viaje, consiste en que, en el momento de su partida, John Marcher es incapaz de encontrar nada en el rostro que, sobre la lápida de May Bartram, parecen dibujar las letras de su nombre. No hay nada en el recuerdo de May Bartram capaz de sugerirle una respuesta a lo vivido no captado, a lo vivido sin conciencia, a lo "en sí" inconvertible en "para sí", a la "bestia" que pasó por su vida sin dejar otro rastro que el de su ausencia para la conciencia. Las letras de un nombre sobre una lápida no son todavía un rostro, aunque Marcher asocie metafóricamente su forma a la del rostro. Son lenguaje; son el "nombre" de Bartram, no su rostro. El nombre circunscribe el recuerdo de Bartram en la conciencia de Marcher. Este nombre constituye el recuerdo de la narratividad de May Bartram, de su vida explicada como un relato. Es en esta vida, considerada como un relato, donde John Marcher buscará esa "sustancia perdida" de la conciencia. Y es en ese relato donde no la encontrará. Tampoco en ese momento todavía, tampoco frente a la tumba del nombre de May Bartram, el ser de ésta se le manifestará a su conciencia como lo que efectivamente fue.

El ser de May Bartram, su identidad como la "bestia" en la multitud de manifestaciones en los diferentes momentos de su despliegue dialéctico (como constitución de la "existencia en la espera", como amor vigilante, como última oportunidad de amar y, finalmente, como toma de conciencia del desperdicio de su vida) sólo podrá tener lugar en la contemplación del rostro de un hombre desconocido que, sobre una lápida cercana, llora presumiblemente la muerte de su amada. ¿Qué ve John Marcher en este rostro? En este rostro ve lo Otro de sí en toda su esencia. El rostro que ahí llora, el rostro que ahí se descompone, es un rostro que nunca podrá ya ser el suyo. Se le presenta, en esa alteridad, como desafiante. Es ése un desafío a su comprensión, a su conciencia. En la contemplación del rostro del otro, "la dialéctica solipsista de la conciencia siempre sospechosa de su cautividad en el Mismo, se interrumpe".<sup>31</sup> En el rostro, la comprensión de la alteridad se manifiesta en sí sin posibilidad de engaño. Y lo que se manifiesta sin posibilidad de engaño es un ente "absolutamente no neutralizable" (TI, 211).

El rostro está más allá de cualquier posibilidad de desmundanización; la desmundanización absoluta del fin kairológico de los tiempos no comprende la neutralización del rostro, dado que el rostro "no pertenece al mundo" (TI, 211).

La irrupción de la "bestia" podría haber vaciado de significado al mundo, pero no al rostro del otro, que no responde precisamente a la categoría de la significación. ¿Y qué comprende John Marcher en la contemplación del rostro de ese desconocido, de ese rostro indesmundanizable por la kairolología al quedar más allá de la significación? Comprende por primera vez la naturaleza del sufrimiento. El sufrimiento se le

hace manifiesto por primera vez en su esencia como inseparabilidad del mundo (TA, 56). La temporalidad kairológica, que le había fortificado de manera inexpugnable contra el mundo, no puede protegerle de la lección del rostro del sufrimiento; de un sufrimiento que ya es demasiado tarde para que él lo pueda llegar a tener. En ese sentido, la "bestia" (la temporalidad kairológica) ha funcionado: le ha preservado. Ha sobrevivido.

La paradoja es que Marcher comprende de lo único que no pertenece al mundo y que, por tanto, escapa a la acción desmundanizadora de la kairolología (el rostro humano), la lección de que el sufrimiento, entendido como imposibilidad de salir del mundo, es la señal de la auténtica salvación. El rostro del otro sufriente (desde más allá del mundo) señala la imposibilidad de separarse del mundo como el camino de la auténtica vida. En ese momento, Marcher desea ser ese "otro". Y ese "otro" no es un "otro" cualquiera; es el "otro" que se presenta como imposibilidad de separarse del mundo: lo absolutamente otro de la vida de su conciencia, siempre aguardando el asalto de la "bestia" desmundanizadora. La aporía que así se presenta se manifiesta como una inversión, por lo que respecta a los elementos, de la paradoja evangélica: "Quien ama su vida (en este mundo), la pierde; y quien aborrece su vida en este mundo, la guardará para la vida eterna" (J 12, 25; L 9, 24; Mt 16, 25; Mc 8, 35).

Efectivamente, la inversión de la paradoja evangélica que parece hacerse manifiesta en el rostro del desconocido (en su versión secular) es que "aquél que permanece arraigado al mundo (en este caso, al amor mundano), vive (sufriendo, como no podría ser de otra manera); mientras que el que intenta huir del mundo, perderá la poca vida que nos está dado vivir en este mundo, y salvará a su conciencia incólume, sí, pero incólume para la nada". Pero esto es lo que se le hace manifiesto a John Marcher en su conciencia cuando ya es demasiado tarde. De esta manera, este conocimiento se hace acontecimiento. El reconocimiento del desperdicio de su vida (la agnición definitiva) no se constituye como un conocimiento más en la serie de conocimientos lineales de su vida consciente; se erige como un hecho inesperado, como una peripecia de la conciencia en su dialéctica; se erige como la "bestia" que kairológicamente había estado aguardando todos esos años.

La inmovilidad de la conciencia durante todos estos años; su inmovilidad en la espera, se manifiesta ahora como un acontecimiento con día y fecha. Y esta inmovilidad asalta con toda su rotundidad, con todo su poder. La "bestia", por tanto, sí le ha asaltado. Lo que Marcher no se esperaba es que el asalto se produjera "desde dentro". Agnición y peripecia se han fundido, pero no en el sentido aristotélico según el cual tenían que ir acompañados, sino en el sentido de que, por una vez, su conciencia ha conseguido *producir* el acontecimiento kairológico aguardado durante toda su vida (según el modelo de *Edipo Rey*, véase ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a30). Se ha salvado; es decir, no ha vivido: esta comprensión de la conciencia tiene todo de kairológico, en tanto que lo kairológico ha acontecido bajo el signo de lo inesperado. La paradoja es que lo inesperado no sea un hecho, o un acontecimiento del mundo exterior, sino que lo inesperado es la *manifestación de la esencia de la conciencia misma como agente principal del desperdicio de su vida*. Podía haber sucedido que el

mundo se le tirara encima en un sinfín de maneras posibles; podía pasar un sinfín de desgracias que acabarían con el poco significado que el mundo tenía ya de entrada para John Marcher; incluso en un acontecimiento anodino cualquiera podría John Marcher haber captado la esencia de la realidad (en la caída de una hoja durante un paseo una tarde de otoño, o en un momento de epifanía cualquiera en el cual se le manifestara la esencia de la cotidianidad). De ninguna de estas maneras se le ha hecho manifiesta a John Marcher la “bestia” que le había aguardado desde el principio de los tiempos.

La estructura dialéctica con la que hemos dotado a la descripción fenomenológica del acontecimiento kairológico de John Marcher, y su circunscripción a la tragedia de la conciencia, nos permiten ir más allá de la interpretación que de este final del relato ofrece Jean-Louis Chrétien en su obra *Lo inolvidable y lo inesperado*, y que se presenta como el modelo de la mayoría de interpretaciones:

Al consumir su vida en el aguardar vacío de lo desconocido, el personaje queda ofuscado para lo verdaderamente inesperado, en su caso lo más próximo, el amor y la fidelidad de una mujer que no cesa de acompañarle. La espera de lo inesperado no podría ser semejante horizonte vacío. La verdad sólo se da a aquel que la ha amado, aun cuando sus dones superen todo lo que podemos esperar. La anticipación de lo inanticipable es la del encuentro, que nos expone a la alteridad.<sup>32</sup>

La interpretación de Chrétien, como la mayoría de interpretaciones del relato, es simplista a la hora de analizar las motivaciones por las cuales John Marcher constituye su temporalidad kairológica. En el mejor de los casos no encontramos ninguna explicación,<sup>33</sup> cuando encontramos alguna referencia, se alude siempre vagamente a un ámbito psicológico, como un ansia de grandeza, o la creencia de estar reservado para algo más elevado.<sup>34</sup> Se olvida de esta manera la indeterminación absoluta del acontecimiento, que no se circunscribe ni a lo positivo ni a lo negativo, pero sí a lo extraordinario, a lo extraño.<sup>35</sup>

De esta manera, se desautoriza de entrada (y se banaliza excesivamente) cualquier momento de verdad que pudiera tener la constitución de la temporalidad kairológica de John Marcher. Se olvida, asimismo, que John Marcher es alguien que decide vivir en la espera de su “posibilidad más eminente”, donde su posibilidad más eminente se refiere a la desmundanización total y a la aniquilación del significado prestado del mundo. En cierto sentido, es alguien fiel a su “existencia propia”. De esta manera, la tragedia de su conciencia se transforma, en algún sentido, en la tragedia de la autenticidad. ¿O acaso no ha intentado John Marcher, durante toda su vida, “llegar a sí mismo a partir de la posibilidad más propia que se encuentra en la existencia del Dasein”?<sup>36</sup>

Lo que se le revelará a John Marcher, y esto sí que formará parte de la esencia de lo inesperado, es la identidad entre su “posibilidad más eminente” y la muerte. La desmundanización total, la aniquilación de la significación (*Bedeutsamkeit*) prestada del mundo, no tiene como correlato una vivencia de orden superior (y esto es lo que quizás Marcher había esperado erróneamente), sino la vivencia de la muerte (por muy paradójica que suene la expresión) como posibilidad definitiva.

Es la comprensión de la posibilidad de no existir para el mundo, posibilidad que él ha realizado durante toda su vida, y que ahora, en su final, es comprendida: es el “ser-para-la muerte”. Por eso, es decisivo comprender que el destino de John Marcher se ha cumplido, no de la manera que él habría esperado (por eso nos encontramos delante de un personaje claramente trágico), pero se ha cumplido. Ha habido “bestia”; ha habido kairológica. ¿En base a qué podría sostenerse, como lo hace Chrétien, que “la espera de lo inesperado no podría ser semejante horizonte vacío”?<sup>37</sup> Esta afirmación de Chrétien sume a Marcher en la existencia impropia, como si hubiera esperado una quimera mundana o, peor aún, una quimera amundana, cuando nosotros afirmamos que es absolutamente necesario, estructuralmente, que la espera de Marcher sea la espera de lo inesperado (en la conceptualización de Chrétien cabría decir: de lo imprevisto) en un horizonte absolutamente indeterminado, en un horizonte absolutamente vacío.

¿Y no es acaso lo vacío lo que le alzará al final de su vida, no es la comprensión determinada de la indeterminación radical de su vida, de su suspensión total en la nada, lo que advendrá con el salto de la “bestia”? Marcher obtiene lo que había buscado siempre, pero no bajo la forma que él había esperado. Contra la interpretación de Chrétien, nosotros sostenemos que Marcher es alguien que ha esperado verdaderamente,<sup>38</sup> y ha hallado así lo inesperado (o, en la conceptualización de Chrétien, lo imprevisto).<sup>39</sup> Lo que ninguna interpretación ha acertado a comprender es a la cuestión de *cómo se puede llegar a constituir la vida en la espera de lo inesperado (o lo imprevisto)*.

Poco importa aquí que el propio James hable de una personalidad psicológicamente “demasiado delicada para un rudo destino”,<sup>40</sup> pues entonces seguiremos interrogando sobre cómo una época forma ese tipo de psicologías tan delidadas como para no esperar nada del mundo, y esperar tan sólo algo absolutamente indeterminado y amundano que las saque de él. Nuestra interpretación, no obstante, al circunscribir los momentos del desarrollo del relato a una estructura dialéctica unitaria, permite referirlo al marco del problema de la hiperconstitución del mundo como problema de la tragedia de la cultura.<sup>41</sup>

Hiperconstitución del mundo y voluntad de muerte se constituyen como caras de la misma moneda: la saturación de mundo, la saturación de significado, es la otra cara del deseo de apocalipsis secularizado que significa la espera vacía de Marcher. Cualquier interpretación del relato basada en la “salida” que el amor de Bartram podría haber supuesto para John Marcher es una interpretación negada a observar la totalidad del desarrollo de la tragedia de la conciencia, y se basa en la hipótesis totalmente ficticia de “qué hubiera pasado si John Marcher hubiera amado a May Bartram”. Incluso el propio John Marcher se representa esta tentación, inconsciente también en este momento final de lucidez de que ese sentido salvador de su vida tan sólo se constituye desde ese ahora kairológico y desesperado en el cual la “bestia” se dispone a saltar. ¿Quién puede decir qué hubiera pasado si Marcher hubiera amado a Bartram? ¿Cómo amar sin amar?

Por otro lado, el propio Marcher es consciente del cumplimiento de su destino y, en una frase importantísima del relato, al circunscribir el sentido de su vida

*lo inesperado*, p. 124). Quizás la cuestión no esté tan “zanjada”; García Calvo sigue defendiendo la puntuación que ya Diels había propuesto: “Si no esperas, no encontrarás lo inesperado” (véase A. GARCÍA CALVO, *Razón común*, edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, Lucina, Madrid, 1999, p. 368 y ss.). Huelga decir que la diferencia de significado es notable. En el primer caso, tenemos que habérmolas con la construcción “esperar lo inesperado”, que García Calvo tilda de “contradicción absurda” (aunque a nosotros no nos lo parezca tanto); en el caso de la segunda lectura, tenemos una relación entre la necesidad de “esperar algo” para que después el mundo (o los dioses) desmienta, en general, lo esperado oponiendo a éste la irrupción de lo inesperado. Esta segunda lectura, posiblemente más ajustada filológicamente, se ajusta también al relato de James: Marcher espera (espera lo indeterminado, a pesar de la incoherencia que, según García Calvo, tiene la expresión), y en esa espera se le ofrece algo que no había esperado: el único significado de la vida consiste en aquello de lo que él quería huir, de lo determinado mundano; en este caso del amor mundano. <sup>39</sup> Chrétien indica, con la distinción entre “inesperado” e “imprevisto”, aproximadamente la distinción que nosotros hemos trazado entre una indeterminación por lo que respecta al contenido (imprevisto, que no se puede prever, porque no se sabe lo que “es”) y una indeterminación por lo que respecta a la databilidad, pero no al contenido (inesperado, que no se espera, pero en cuanto “lo que no se espera” recibe una determinación positiva), en la cual se sabe, de alguna manera, el contenido de lo que tiene que advenir, pero no su momento (*kairós*; véase *supra*). Lo imprevisto es lo que no se puede “ver”, y así es indeterminado; lo inesperado es lo que no se puede “esperar”, aunque pueda ser contemplado en su determinación positiva. El fin de los tiempos cristianos es inesperado, pero no imprevisto. El desenlace trágico y horrible de *Medea* de Eurípides, por ejemplo, no es inesperado para Jasón (pues Jasón no espera tampoco su contrario, ya que ni tan siquiera aparece esa posibilidad en su conciencia), sino absolutamente imprevisto. En cambio, en *Edipo Rey* no puede hablarse de “imprevisto”, pues Edipo es conocedor de las profecías, y por ellas había escapado de la tutela de sus padres, y cabe hablar de lo “inesperado” que se

a un acontecimiento epocal que trasciende su débil personalidad, afirma:

El destino para el que había sido marcado se había cumplido más que sobradamente: había apurado su copa hasta las heces; había sido el hombre de su tiempo, el hombre a quien jamás habría de sucederle nada (BJ, 64).

¿A qué viene aquí esta reflexión epocal, esta referencia al carácter de su tiempo, en pleno trance de dolor? Nosotros respondemos: a que seguramente Marcher es consciente del carácter trágico de su vida; Marcher es consciente, de alguna manera, de que tampoco había salvación, ni tan siquiera en ese amor al que no pudo hacer otra cosa que renunciar, ese amor que siempre había caído, en su conciencia, del lado de la saturación de significado. Toda interpretación que presenta una “salvación” en el amor, un refugio en la alteridad; toda interpretación que tiende a “destragedizar” la dialéctica de la narración en sus momentos, se queda, a nuestro gusto, muy lejos de captar el auténtico *pathos* del relato.

#### NOTA BIBLIOGRÁFICA

J. HILLIS MILLER, *Literature as conduct: speech acts in Henry James*, Fordham UP, New York, 2005.

H. JAMES, *La imaginación literaria*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Alba, Barcelona, 2000.

W. KAUFMANN, *Tragedy and Philosophy*, Princeton UP, 1992.

C. TRUEBA, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos, Madrid, 2004.

manifiesta de forma “imprevista”. Según esta distinción conceptual de Chrétien, muy fluctuante, cabría fijar que el advenimiento de la “bestia” kairológica de Marcher se da de manera peculiar: no se puede decir que John Marcher “espere lo inesperado”, según la interpretación que Chrétien hace del famoso fragmento heraclíteo, sino que “espera lo imprevisto”. En todo caso, Chrétien no utiliza siempre estos conceptos de manera estrictamente separada, ya que los obtiene de la traducción griega del vocablo *aelp-tós* (inesperado) en las tragedias de Eurípides, sosteniendo que algunas veces cabe interpretarlo como “inesperado” y otras como “imprevisto”. Es una distinción a posteriori basada en una palabra en la cual ambos significados parecen fusionados (véase J. L. CHRÉTIEN, *Lo inolvidable y lo inesperado*, p. 120).

40 H. JAMES, *Prefacios a la Edición de Nueva York*, p. 214.

41 Véase la definición de la “tragedia de la cultura” de Simmel en la p. 5.



Perfil



# De la inmediatez a lo estético: una reflexión sobre los valores culturales en Kierkegaard

FERNANDO R. CONTRERAS

Fernando R. Contreras es Profesor del Departamento de Periodismo 1 de la Universidad de Sevilla. Doctor en Ciencias de la Información y Licenciado en Bellas Artes. Ha realizado cursos de posgrado en Filosofía. Su línea de investigación son los Estudios Culturales, Medios, Semiótica y las Nuevas Tecnologías de la Información.

Este artículo trata sobre la interpretación filosófica de Kierkegaard sobre los valores de lo estético, lo religioso o lo ético, así como de lo temporal y lo finito tan importante en la comprensión de la cultura occidental.

*This article is a philosophical interpretation of Kierkegaard about the values of the Aesthetic, the Religion or the Ethical, as well as of the temporary time and the finite time so important in the understanding of the western culture*

## Palabras clave:

- Kierkegaard
- inmediatez
- temporal
- finito
- eternidad
- ético
- placer
- religioso
- belleza
- estética

Cuánto ha de durar este intervalo puedes determinarlo tú mismo; pero si te parece supondremos por culpa de la formalidad y de la broma que han transcurrido mil ochocientos cuarenta y tres años.<sup>1</sup>

# 1.

INTRODUCCIÓN: ANOTACIONES FILOSÓFICAS Y BIOGRÁFICAS PRELIMINARES. Cuando se lee la obra de Kierkegaard, nos encontramos con ese filósofo cuya vida o actitud frente a la vida determina la

comprensión de su pensamiento. No es que consideremos que las biografías de todos los filósofos sean necesarias para la comprensión de su filosofía. Sin embargo, coincidiremos en que el entendimiento de ciertos autores surge también de su contexto social, político, económico y finalmente, personal. Kierkegaard está, a mi juicio, dentro de este grupo. Es un pensador que inicialmente sorprende por una vida en la que se entrecruzan contrariedades, la confusión, la duda, la inestabilidad y un cierto relativismo frente a un pensamiento sólido y concluyente. Kierkegaard sólo está seguro en su vida en los instantes. Pese a ello, de su filosofía emana la fuerza de una vitalidad que bien no se sabe como es posible que se exponga tan compacta, pues continuamente reduce el mundo a efímeros, a momentos fugaces y a la volatilidad de una existencia solitaria e individual.

Kierkegaard es un hombre que aparentemente se deleita en la farsa y que disfruta haciendo de su vida una representación teatral. Emplea la teatralidad como defensa de su interioridad; a través del engaño oculta su espíritu. De este modo, su actitud en la vida se vuelve un enigma (su relación con Regina, su prometida, su aparente misoginia y enajenación que le llevan a lios y locas diversiones o a firmar sus textos con varios seudónimos reproduciendo una personalidad múltiple). La apariencia frívola de Kierkegaard confunde, pues es resultado de una fuerte convicción en la duda total, en esa duda que hace estremecer las entrañas del individuo. Este filósofo que durante su formación universita-

ria estudia apasionadamente a Hegel y es incluso acusado de romántico, acaba escribiendo en clara oposición a los postulados hegelianos, y entiende su vida y la filosofía como una continua inquisición de la verdad. Es un inconformista con la verdad, un esteta que continuamente experimenta en todas las direcciones y en todos los movimientos posibles.

Para Kierkegaard, la búsqueda de la verdad es el núcleo de la filosofía y está convencido de que en la desnuda realidad y en la vinculante idealidad todo podría afirmarse idénticamente, de modo que todo puede ser inmediatamente real e inmediatamente verdadero. La singularidad de su filosofía se basará, más que en derribar la razón, en un planteamiento sobre el sujeto que nos sitúa a unos ante otros. Idealistas y realistas están mirándose no en el tiempo, ni en la eternidad, que lo hace imposible, sino en la conciencia. Ni la realidad con el tiempo, ni la idealidad con la eternidad serán los campos donde se pueda dar la batalla de la verdad, así que, indagando en las cualidades del individuo, llega a la conclusión de que su existencia es el mejor de los lugares para la reflexión filosófica. La existencia del ser individuo pensante; ya que, como afirma irónicamente, existir como tal no es ser en el sentido en que una patata es. La existencia del hombre no es la existencia de un objeto, ni tampoco es la de un pensamiento, porque el primero carece de facultad cognoscente y el segundo es demasiado abstracto para estimarse como una consideración seria.

Su formación teológica le llevará a cotejar la doctrina cristiana con el pensamiento hegemónico de su época, y aparecerá un pensador cristiano y un pensador confuso frente a la verdad que ofrece la religión. Sin embargo, en este aparente debate interno que se contempla en la obra que firma como Johannes Climacus, *Migajas filosóficas*, ya muestra explícitamente que no es una disputa religiosa la que nos promete, sino que se centra

<sup>1</sup> S. KIERKEGAARD, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*, trad. de D. González y B. Sáez, Trotta, Madrid, 2004, p. 81.

en el cómo de cada existente: cómo cada uno de nosotros entra en relación con la verdad.

Así que esta breve monografía sobre Kierkegaard, aunque estudia la existencia y sus estadios en unos determinados escritos que son *Estudios Estéticos I*, *De los papeles de alguien que todavía vive*, *Temor y temblor* y *Migajas filosóficas o un poco de filosofía* (los títulos no son todos del autor y son de los editores españoles), se ha concentrado fundamentalmente en su escrito titulado 'El erotismo musical' (Kierkegaard, 1969: 105:251). En todas las obras mencionadas también he indagado sobre aquellas claves que nos permitan comprender la búsqueda de la verdad que transita, a mi juicio, paralela a otras como son la felicidad, el placer, la belleza o la inmediatez.

2. SOBRE EL EROTISMO MUSICAL Y EL DESVELO DE LO INMEDIATO. Es una gran admiración la que muestra Kierkegaard por Mozart y su *Don Juan*, hasta alcanzar a enjuiciar la obra como un clásico y a su compositor como gran maestro. *Don Juan* es el referente para el mediocre de su mediocridad, y también de eternidad para los hombres inmortales. Su admiración nos introduce en su irracionalismo, del modo más curioso:

¡Oh Mozart inmortal! A ti te lo debo todo. A ti te debo el haber perdido la razón. A ti te debo el que mi alma se haya llenado de asombro y que mi esencia íntima haya sentido escalofríos. A ti te debo el que a lo largo de mi vida no haya tropezado ya más ninguna otra cosa que pudiera conmovirme. A ti te debo eterna gratitud porque no me ha alcanzado la muerte sin haber amado antes, no importando nada que mi amor fuese desgraciado.<sup>2</sup>

Kierkegaard diferencia tres estadios concretos en la existencia humana: estadio estético, estadio ético y estadio religioso.

Ya en el estadio estético se opone abiertamente a la filosofía hegeliana y a la importancia que ésta destaca en la materia. Sencillamente, el clasicismo que inmortaliza a Mozart, es un equilibrio entre materia y forma y una posición clara sobre la individualidad creadora. Esta misma admiración es muy explícita sobre el *Don Juan* de Mozart: una obra maestra que le convierte en compositor clásico, absolutamente inmortal. Esta fascinación por la singularidad lo conduce a pensar que el clasicismo no puede apreciarse a través de valores esenciales. La esencialidad puede conllevar la dificultad de que se aplique a lo clásico sin que ya exista una legitimidad. Por ello, señala la importancia de la materialidad de la obra, pero sin reducirlo a lo absoluto, ya que requiere de sus dos elementos. De Hegel critica su insistencia en resaltar la importancia de la materia: es una equivocación pretender la identificación de las obras clásicas sólo desde la separación de la materia y la forma, o de la idea y la forma. La belleza proviene de la inmediatez, del equilibrio de lo abstracto y lo material. Ello es lo que pretenderá demostrar como objeto principal de la significación del erotismo musical y los diversos estadios que contienen en común el ser erótico-inmediato.

Fundamentalmente, presentará los estadios alrededor de las nociones de sensualidad, inmediatez y deseo. Además destacará la fuerza de la naturaleza y lo demoníaco o, lo que es lo mismo para Kierkegaard, la seducción, y la diferencia entre la idea (que es fuerza o

## ***La singularidad de su filosofía se basará, más que en derribar la razón, en un planteamiento sobre el sujeto que nos sitúa a unos ante otros***

vida) e individuo. Veamos con más detalle estas últimas aproximaciones.

Lo primero que debemos admitir es la importancia que tiene la existencia ideal al modo eterno de como existen las obras de arte o del momento sólo temporal en el que se goza de la sorpresa del objeto bello, la emoción que arrastra el arte en su primer impacto sobre el espectador. La existencia pasa de una realidad a convertirse en una realidad sentimiento, nos dice Maceiras. Todo queda en la posibilidad del presentimiento del deseo:

Del mismo modo que la vida de las plantas está aprisionada a la tierra, así el deseo ahonda aquí sus raíces en una especie de nostalgia silenciosa y momentánea, sintiéndose como absorbido en la contemplación. Y, sin embargo, no logra agotar su objeto, precisamente porque en sentido propio no es un objeto y es como si no existiera. Claro que tampoco podemos decir que semejante carencia sea en definitiva el objeto del deseo, pues entonces éste se pondría inmediatamente en movimiento y, si no de otro modo, estaría determinado al menos por el dolor y la pena (EE, 152).

La emoción que Kierkegaard demuestra frente a la obra de arte también la refleja en la importancia que tiene en su filosofía la pasión. Es precisamente la pasión lo que permite articular la existencia desde lo subjetivo. La subjetividad es aquello por lo cual el pensador no busca únicamente fuera de su existencia, sino que cumple con la función de comprender su existencia misma. Esta existencia es tan singular (*den Enkelte*) como la obra de arte, que no pretende tanto ser distinta de otras. Dice Maceiras:

La protesta kierkegardiana a favor del individuo está, en efecto, muy lejana de toda pretensión de ser distinto. Ella supone que cada existente es por sí y desde sí mismo, en la exigencia de una responsabilidad existencial que le queda confiada sólo a su estabilidad.<sup>3</sup>

Para Kierkegaard, la existencia de Don Juan plantea también la ontogénesis del individuo, no sólo desde su singularidad, sino también desde la consolidación de su autonomía existencial. La singularidad guarda relación con la responsabilidad personal del individuo con la eternidad. El hombre no es *un ser-en-el-mundo* o *ser-para-la-libertad*, sino un *ser-para-la-eternidad*. Para este filósofo, la existencia pasa de significar desde un simple enfrentamiento con la libertad a convertirse en la conclusión de que la existencia corresponde a la realidad singular, al individuo; donde se practica una religión, una doctrina, o sencillamente, es el lugar donde él encuentra la solución a su existencia. La existencia es un estado intermedio en el que se dan las posibilidades múltiples que formalizan la personalidad individual. Para Kierkegaard, *Stadier paa Livets Vei*, son los diversos estadios en el camino de la vida o dicho de otro modo, las diversas formas

<sup>2</sup> S. KIERKEGAARD, *Estudios Estéticos I*, trad. de D. G<sup>a</sup> Rivera, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 108. (En adelante EE y número de página.)

<sup>3</sup> M. MACEIRAS FAFIAN, *Schopenhauer y Kierkegaard. Sentimiento y pasión*, Cíncel, Madrid, 1996, p. 125.

de vida que el existente puede elegir. Según Maceiras:

Los estadios son formas alternativas y aisladas de vivir la existencia, que, por sí mismos, no evolucionan unos hacia los otros. No hay, por tanto, vinculaciones lógicas o dialécticas entre ellos. El posible paso de uno a otros produce en virtud de un salto cualitativo, que tiene como casa las contradicciones internas que el existente descubre en cada estadio.<sup>4</sup>

Para Maceiras, los tres estadios estético, ético y religioso están jerarquizados y conducen a la existencia religiosa, como la forma de la existencia auténtica. Kierkegaard trata los estadios eróticos inmediatos en la música, resaltando como veremos la puntualidad temporal del deseo, de la particularidad y de la vivencia de la diferencia (EE, 151-169). La música es un modo correcto para expresarlo, porque según afirma el pensador, la palabra es demasiado densa y pesada para hablar del estado del alma y de sus profundas contradicciones internas.

En el primer estadio, resalta la sensualidad, el deseo y el objeto del deseo. La sensualidad se despierta no para moverse, sino para permanecer en un estado estético esperando el deseo.

El deseo posee ya lo que será su propio objeto, más lo posee sin haberlo deseado propiamente, esto es, que en realidad no lo posee todavía. Tal es la contradicción dolorosa del primer estadio. Pero además, es una contradicción que con toda su dulzura le tiene a uno como seducido y encantado, traspasándole hasta los huesos con su peculiar melancolía y tristeza (EE, 151).

El deseo, el goce, es un momento de entrecruzamiento entre la eternidad y la temporalidad que el este sólo puede experimentar en el instante. Lo estético es temporal y, dentro de su temporalidad, es particular. Es difícil que pueda repetirse aquello de lo que gozamos. Así que lo único que puede ser real, es eso concreto dentro de todas las posibilidades.

El deseo se despierta; el objeto, múltiple en sus manifestaciones, se da a la fuga; la nostalgia se desata del suelo terrestre y se pone en camino; y a la flor le salen alas e, infatigable y caprichosa, se pone a revolotear de acá para allá... y los objetos aparecen y desaparecen como por ensalmo, mas antes de desaparecer siempre hay un instante de gozo, un instante de intensa emoción, corto pero feliz, brillante como un gusano de luz, caprichoso y fugaz como el aleteo de la mariposa, e inofensivo como ella (EE, 158).

Lo que exalta es la absolutización de lo particular e imprime el desvanecimiento absoluto después del goce puntual:

Aquí, por el contrario, se trata de una inmediatez propia de la sensibilidad o sensualidad, que en cuanto tal tiene otro medio de expresión totalmente distinto. Y, desde luego, la disparidad de medios nos enfrenta a una imposibilidad absoluta (EE, 160).

Para Kierkegaard, el pensar poético se desenvuelve entre la categoría de *Umiddelbarhed* (inmediatez) y la categoría de *Forholdet* (relación) como las claves existenciales para comprender sus estadios o caminos de la

vida. Esta alternativa dialéctica, según Cañas, queda explicada entre *Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical* y el concepto de relación, plasmado en *Temor y temblor*.<sup>5</sup> Kierkegaard y Schopenhauer han sido reconocidos como antihegelianos. El desmantelamiento de la obra de Hegel es decisivo para Kierkegaard a partir de un insistente empeño en la fundamentación de la vida personal. Él dijo que lo exterior, desde luego, es objeto de nuestras observaciones, pero no de nuestro interés. Si para Hegel lo auténticamente relevante es la distinción entre real y racional, para Kierkegaard la distancia se abre porque, para él, lo personal es real, y en última instancia, el ser es esencialmente personal. Si bien uno mira lo trascendental y lo abstracto, el otro mira hacia el individuo (*Enkelte*), su singularidad y su aspecto relacional. El hombre cabe en este esquema de posibilidades:

O → O  
 Hombre exterior → Hombre interior  
 Hombre estético → Hombre ético-religioso  
 Inmediato → Relacional

La diferencia entre la dialéctica de Hegel y la dialéctica de Kierkegaard es un salto de lo *cuantitativo* a lo *cualitativo*; es un salto hacia una dialéctica de la elección. El hombre camina hacia la perfección y eso supone sacrificio y sufrimiento, y una continua batalla en las múltiples elecciones entre los valores que cambian y se ofrecen durante la vida. Mientras que Hegel resalta la importancia del Estado sobre el individuo, de la vida del individuo en familia y del individuo en su soledad existencial, es decir, mientras que Hegel se empeña en que el sistema da primacía a lo general sobre el individuo, anteponiendo la ética de lo general sobre la ética del individuo, Kierkegaard reacciona de modo distinto (el propio Marx también respaldó la importancia de ese general, que le conduce al descubrimiento de su lógica dialéctica) No se opone al sistema,<sup>6</sup> como lo llamó; sencillamente se niega a la posibilidad de existencia de cualquier sistema, considerándolo como una atentado a la libertad individual.<sup>7</sup> Su yo concreto se negaba a la posibilidad de una fórmula que lo pudiese incluir, limitar y someter a la inmanencia de algo de lo que formara parte.

La resignación infinita es el último estadio que precede a la fe, de modo que quien no haya realizado ese movimiento no alcanzará la fe. Sólo en la resignación infinita me descubro en mi valor externo; sólo entonces, en virtud de la fe, podré tratar de hacerme con la existencia de este mundo.<sup>8</sup>

La existencia es una libre elección del individuo que se acepta a sí mismo como existente que dura; el hombre se elige a sí mismo como existente. Su camino también es elegido alrededor de la temporalidad y la finitud; puede renunciar a todo, o adecuarse a todo: la fe, además es un movimiento no estético, que pertenece a un estadio más elevado, que va precedido de la resignación, que no es un impulso inmediato del corazón, sino paradoja de la existencia. En estos términos definió Kierkegaard la existencia humana.

3. ENTRE LA INMEDIATEZ Y LO RELACIONAL EN LA SEDUCCIÓN Y EL EROTISMO. Mientras que en Hegel la ética es eliminada del sistema, ya que para él todo es válido,

<sup>4</sup> M. MACEIRAS FAFIAN, *Schopenhauer y Kierkegaard*, p. 164.

<sup>5</sup> J. L. CAÑAS, *Søren Kierkegaard. Entre la inmediatez y la relación*, Trotta, Madrid, 2003.

<sup>6</sup> "Al igual que en Hegel, lo que aquí comienza por nada no es el sistema sino la existencia, y el momento negativo a través y en virtud del cual todos los movimientos tienen lugar (la negatividad inmanente del concepto hegeliano) es la desconfianza, la cual dispone innegablemente de tal fuerza negativa que - y esto es lo bueno del caso - no puede sino acabar consigo misma, y esto acabará sucediendo, porque aquellos se estrellarán sin remedio tan pronto como al *juste milieu* (medio cabal), el único en el momento menos pensado se le ocurra decir con el molniese: jaguarda una miaja que me salive en las manos!" (S. KIERKEGAARD, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, trad. de D. González y B. Sáez, Trotta, Madrid, 2000, pp. 27-28.)

<sup>7</sup> Véase el estudio preliminar de Vicente Simón Merchan en S. KIERKEGAARD, *Temor y temblor*, trad. de D. G<sup>o</sup> Rivera, Tecnos, Madrid, 2001, p. XXIX.

<sup>8</sup> S. KIERKEGAARD, *Temor y temblor*, p. 38.



Kierkegaard plantea el camino de la vida como una continua elección entre los valores éticos que permiten al hombre no sólo madurar psicológicamente, sino también en su desarrollo moral. En un estado en el que todo es válido, no caben las elecciones y sólo se puede actuar por impulso, así que la vida tiene que desenvolverse en todos esos hechos que configuran nuestra existencia concreta y que modificamos con nuestra coherencia, evitando lo arbitrario. La elección de un estadio u otro, no implica la exclusión o el abandono de los otros; así explica Kierkegaard que la elección ética del matrimonio no elimina el erotismo de la vida natural.

El erotismo musical arma el primer estadio o estadio estético. En este estadio, como venimos exponiendo, se abordan sustancialmente dos elecciones importantes: lo inmediato y lo relacional. Existe cierta racionalidad en las elecciones que nos plantea el filósofo, siendo lo opuesto el puro impulso sin elección, tal como explicábamos en las líneas anteriores. Este estadio estético tiene una fuerte relación con la divisa juvenil muy contemporánea, de *vive el presente sin preocuparte del futuro*. El objetivo del primer estadio consiste en vivir lo inmediato, aprovechar el presente y desplegar todas las posibilidades de las cuales seamos capaces. Suances Marcos y Villar Ezcurra lo explican del siguiente modo:

Es pues una concepción immanente de la vida cuya divisa puede ser el "carpe diem", "aprovéchate del presente" de Horacio. Ésta es la concepción en la que vive la mayoría de los hombres; éstos se entregan de lleno a las ocupaciones cotidianas donde el placer, la ganancia y el poder son los móviles de su acción. Este modo de vida, para Kierkegaard, tiene su correlato en la visión inmanentista de Hegel en la que todo se justifica; aquí no tiene sentido un imperativo ético que obligue a desviarse individualmente del camino que todos siguen.<sup>9</sup>

Para Celia Amorós,<sup>10</sup> estas concepciones estéticas nos sitúan en pleno catarismo. El catarismo es paradójico en cuanto da paso al juego, en su coherencia misma, tanto para el más radical libertinaje como a la más estricta y puritana castidad. Para Amorós, el esteta es un cáтары que se permite ser libertino respecto de la ética y ascéta desde el extremo rigor disciplinario que requiere la estética. La vida del esteta se llena de todas las posibilidades que facilitan su ansia de placer. Si el goce decepciona, porque se agota, se acaba o finaliza, la posibilidad no. Mientras que Hegel cerraba el camino hacia las posibilidades de la subjetividad, Kierkegaard lo abre a todas las implicaciones emancipatorias para los individuos reales y concretos. Esta vía será explotada por el existencialismo contemporáneo y sentará las bases para la revisión de las modalidades de Kant y Hegel, fundamentalmente la necesidad, posibilidad y realidad.

Si Hegel admite que lo real es racional y que lo racional es todo y sólo aquello que se realiza, que contiene en sí mismo las determinaciones que pondrán su propia realización, en este contexto la posibilidad aparece expuesta sin sentido prospectivo como opción y apertura, y solamente su sentido retrospectivo puede ser admitido en tiempo pasado para saber qué es lo real y qué es real; llegados a este punto, es entonces cuando podemos construirlo racionalmente a partir de sus condiciones de posibilidad, alcanzando en ese momento la conclusión extensa de que *era posible*. Así, Kierkegaard muestra su disconformidad con Hegel. Las posibilidades no están detrás, sino delante, en el

futuro y en la angustia que supone la libertad de elección y su repercusión moral. El individuo se enfrenta en la posibilidad a la relación que supone sus elecciones y su salvación: ama y teme al mismo tiempo, ya que siempre es ésta la relación que media entre la posibilidad y la individualidad. Las responsabilidades están en las posibilidades futuras, pues responsabilidades sólo se tienen propiamente si existe lo posible como tribunal (la divinidad) y como instancia.

La quiebra del sistema hegeliano, al abrirse la fisura entre lo real y lo racional, desmontando el mecanismo imperialista de la "mediación" y liberando el espíritu subjetivo a la vez que lo agobia con responsabilidades ontológicas, le abre una dimensión de apertura y de respiro existencial.<sup>11</sup>

La etimología griega de estética, *aisthesis*, expresa correctamente el sentido que quiere ofrecer Kierkegaard sobre la búsqueda de las "sensaciones", en vez de una búsqueda de la belleza. El esteta vive en el que se diluyen y entremezclan múltiples sensaciones, experimentando matices y variaciones. Según pretende formular el filósofo, todos tenemos la necesidad de formalizar un concepto de vida, un ideal lleno de sentidos y significaciones que le confiera a nuestro transcurrir el placer de gozar de la vida. Así pues, el hombre emplea las condiciones que vienen desde fuera de él, es así más cómodo, pues no tiene que enfrentarse a las contradicciones internas. Depende directamente del exterior y no tiene que volver hacia la reflexión de sí mismo, es decir, se vuelca sobre lo inmediato.

La resistencia que el individuo tiene que vencer puede ser en primer lugar una resistencia exterior, es decir, una resistencia que está tanto en el objeto como en el mundo circundante; en segundo lugar, puede ser una resistencia que sólo radique en el objeto. Todas las concepciones de *Don Juan* se han ocupado preferentemente del primer caso, porque significan una contención de ese momento según el cual Don Juan debiera resultar vencedor en cuanto personaje erótico (EE, 205).

El hombre estético, Don Juan, no está capacitado para percibir el sufrimiento de otros, es la ventaja que ofrece la vida exterior y la ausencia de una reflexión interna; no empatiza con los otros. Además, Don Juan es incapaz de elegir, le gustan todas (o le gusta todo). No quiere elegir para no excluir ninguna posibilidad.

El amor síquico se desenvuelve cabalmente en medio de la espléndida diversidad de la vida individual, en la que los matices son en realidad lo importante. Por el contrario, el amor sensual es bien capaz de confundirlo todo. Lo esencial para él es la femineidad abstracta, y a lo sumo, solamente tiene en cuenta las diferencias sensibles más acusadas (EE, 183).

Para Kierkegaard, el esteta huye de un amor responsable y no toma decisiones que lo comprometan. El amor, como otros aspectos de la vida, son tomados con melancolía y frivolidad; para él, todo debe ser motivo de diversión. Lo esencial de la femineidad es la abstracción que le libra de enamorarse de alguna mujer; lo erótico, es precisamente lo contrario, es amar sensualmente a muchas, pero impidiendo continuamente que aparezcan los lazos del compromiso y la responsabilidad (lo ético-religioso).

<sup>9</sup> M. SUANCES MARCOS, A. VILLAR EZCURRA, *El irracionalismo. De Nietzsche a los pensadores del absurdo*, Síntesis, Madrid, 2000, p. 132.

<sup>10</sup> C. AMORÓS, *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero*, Anthropos, Barcelona, 1987, p. 129 y ss.

<sup>11</sup> C. AMORÓS, *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero*, p. 247.

Para Don Juan cualquier muchacha es una muchacha corriente, y cualquier aventura galante es para él una historia de todos los días. Zerlina es joven y hermosa y, sobre todo, es una mujer, esto es lo excepcional, lo que ella tiene en común con cientos y cientos de mujeres. Don Juan, sin embargo, no desea lo excepcional, sino lo común, lo que cada mujer posee en común con todas las demás mujeres (EE, 187).

Resalta Kierkegaard que el amor de la mujer puede ser importante para cada hombre por los motivos que éste desee, pero sin olvidar que esto es algo efímero. En *Don Juan* aparecen más explícitos que en otros escritos del filósofo el erotismo y la sensualidad. De este modo introduce la liberación del espíritu del cuerpo como promulga el cristianismo. La sensualidad se independiza del espíritu cobrando más fuerza y autonomía. *Don Juan* encarna en la obra de Kierkegaard a una figura sensual y demoníaca. Un hombre que cambia continuamente, y no desarrollando su moralidad, sino liberando la diversión y la inmadurez de quien no acepta responsabilidades. Demoníaco es el paradigma de *Don Juan* en el que introduce una nueva cualidad: la seducción. Tal como presentamos en una cita anterior, ya el seductor no basa sus estrategias en el desarrollo de un amor psíquico que *se desenvuelve en medio de la espléndida diversidad de la vida individual*. *Don Juan*, a diferencia de cómo los griegos entendían el amor, en términos individuales, es decir, como amor psíquico,<sup>12</sup> adopta la concepción de amor sensual, un amor infiel y pérfido, conseguido mediante la seducción: *Don Juan* no ama a las mujeres, las seduce (las engaña) y su vida se configura con la suma de sus conquistas. Según Larrañeta,<sup>13</sup> para Kierkegaard la música es el mejor medio lírico que expresa la sensualidad de la fuerza demoníaca seductora de *Don Juan*. La música, a diferencia de la pintura, mantiene la similitud de la incommensurabilidad de lo estético que sólo se goza en el instante de su ejecución.

Por eso llama la atención sobre la peligrosa confusión de lo estético y de lo que, en cuanto estético, se presta a la reproducción poética. Si de un modo, la poesía y el arte están en armonía con la vida, de otro están en hostilidad con ella, pues no reconcilian más que un aspecto del alma. He ahí la cúspide de lo estético. Quien tenga humildad y coraje para dejarse transfigurar estéticamente, él y sólo él habrá llegado a la cumbre. Es la eternidad, en la cual lo temporal no ha desaparecido como momento ideal, sino que perdura siempre como momento presente y real.<sup>14</sup>

Según Larrañeta, Kierkegaard admira en la estética la grandeza de lo que transfigura al hombre y le lleva a rozar lo eterno. El amor es otro referente esencial que determina la interioridad más auténtica. No obstante, el amor de los poetas vinculado a la pasión es el amor de sí, no es todavía lo eterno, es vértigo de la infinitud; los enamorados se prometen amor eterno, pero éste nunca alcanzará esta eternidad, salvo como una pura ilusión. El amor pierde la pasión cuando es eterno, pues la eternidad es el sello del deber, y ello conduce a un cambio posible que es el amor transformado en odio. Pese a ello, es también consciente de la belleza del amor que consigue prolongarse en la eternidad; ese es el amor verdadero, el que nunca cambia en odio.

La música de Mozart es el mejor contexto para mostrar el amor de un esteta como *Don Juan*. El amor que obtiene un seductor de su seducción se deja oír per-

fectamente a través de la composición de Mozart. La música en esta obra clásica, tal como la valora Kierkegaard, presenta el placer, el goce, la movilidad, la agitación, la pasión, pero también la tristeza, la angustia, la ansiedad, la infelicidad y la amargura. Muestra la alegría demoníaca de *Don Juan*, pero también la tristeza en la que las mujeres quedan sumergidas tras el desengaño; los sentimientos heridos son expuestos con crudeza y con la pena de unas vidas heridas. Por otro lado, vemos al esteta que gira la mirada hacia otra dirección, esquivando su responsabilidad, su daño y toda su seducción emerge en medio de la angustia y del mal que genera y comete con las mujeres. Surge en la escena engañando, mintiendo, alejándose de la honestidad, de la sinceridad y del compromiso. El esteta es reducido a un experimentador que se conforma con la superficialidad de las experiencias, de las meras abstracciones que no alcanzan a realizarse; se mantiene en el nivel de la expectación y no de la acción. Pasa del placer al dolor y del dolor al placer, que le provocan finalmente el aburrimiento, el hastío y el vacío. Por eso, como afirman Suances Marcos y Villar Escurra, *Don Juan* es un hombre que acaba en la soledad y la desesperación.

Cañas ofrece también su propia reflexión sobre el estadio estético de Kierkegaard a partir de todas aquellas nociones vinculantes a la dimensión del placer y del erotismo y que tienen que ver con la pura vida instintiva, la ironía sin interioridad, la compresión finita o la inmediatez. Es en este contexto, en el que Cañas avisa que tienen cabida muchas situaciones y fenómenos (subestadios) que van desde el estado de inocencia o ignorancia originarios de toda vida humana al terreno ético de la norma autónoma inmanente, o al terreno religioso del panteísmo.

Lo primero que también realza Cañas sobre el estadio estético en Kierkegaard es el valor del goce inmediato, del instante fugaz para sostener, igual que Adorno en su tesis doctoral, *La construcción de la estética*, que la estética es *una actitud*. La estética es una actitud a partir de una posición en la que sólo se respeta el instante del goce, pero que no llega a alcanzar un juicio o valoración de aquello; de este modo, lo estético queda reducido a “momentos abstractos” de la obra de arte y no ha salido del tosco esquema sujeto-objeto, o interior-exterior. El esteta permanece siempre dentro del marco de la exterioridad; su existencia no comprometida sólo se ejerce para la búsqueda instintiva del placer inmediato.

La existencia del hombre inmediato no forma una unidad, pues se compone de la yuxtaposición de momentos despojada de toda estabilidad.

La *inmediatez* es la única vía para el hombre “estético”, y todo lo que no pertenece al presentismo del “instante” y el “interés” no posee validez para el hombre inmediato.<sup>15</sup>

*Don Juan* piensa que la mujer alcanza su plenitud en un instante y no necesita comprender por qué se ha de pensar en las consecuencias. Las consecuencias de las acciones no se pueden evitar, así que para qué pensar en ellas. Según Cañas, el proceso existencial en Kierkegaard se encadena lógicamente mediante los conceptos de inmediatez, angustia y desesperación, y desembocan finalmente en la vivencia de las experiencias de vértigo. Kierkegaard ofrece existencia y fe que terminan en la soledad y la valentía del individuo fren-

<sup>12</sup> Lo psíquico tenía una preponderancia sobre lo sensual. Véase M. SUANCES MARCOS, A. VILLAR EZCURRA, *El irracionalismo*, pp. 135-136.

<sup>13</sup> R. LARRAÑETA, *La lupa de Kierkegaard*, San Esteban, Salamanca, 2002, pp. 64-68.

<sup>14</sup> R. LARRAÑETA, *La lupa de Kierkegaard*, p. 65.

<sup>15</sup> J. L. CAÑAS, *Soren Kierkegaard*, p. 46.

te a las cómodas facilidades de lo colectivo y convencional. La filosofía kierkegaardiana no comienza en la duda cartesiana, sino en la desesperación que provoca el desajuste existencial. La gran aportación de Kierkegaard fue la oposición entre sujeto y masa que él abrió al enfrentarse a la oficialidad y la generalización del cristianismo.

A pesar de esta primera huida de las responsabilidades del esteta, el filósofo percibe perfectamente que todas las acciones humanas tienen sus consecuencias; éste es el camino del vértigo (*summelhed*). El vértigo queda sujeto a la angustia, porque si el hombre inmediato siente la necesidad del momento o del instante como adición, de esta capacidad de libertad y también de la imposibilidad de negarse a ella, emerge la angustia. Según afirma Cañas, el vértigo en Kierkegaard conduce al hombre al vacío sin tener voluntad para oponerse. Es una espiral que nos absorbe y que nos asoma al vacío de sí mismo, produciendo ese vértigo existencial que llamamos angustia.

Si no es posible superar el plano infracreador al que arrastra el vértigo y ascender a un nivel de vida más creativo, la angustia desemboca en desesperación, que según Kierkegaard es aquella “enfermedad de muerte” que no mata sino que prolonga la situación de asfixia lúdica o de existencia esclavizada de sí mismo.<sup>16</sup>

El vértigo existencial en *Don Juan* es consecuencia lógica de una vida siempre bajo el engaño y la mentira, además de una actitud constante de *ser-en-el mundo*. Don Juan, para el juego del engaño, introduce, como adelantábamos ya, la seducción. Continuando aquí con la explicación de Cañas, la seducción es seducción reflexiva existencial y, como el erotismo musical, comparte el mismo principio antropológico conceptual: la inmediatez estética.

La seducción de *Don Juan* es característica del estadio estético por una clave definitoria del esteta manipulador. Esta clave consiste en simplificar a la persona como un objeto de posesión. El amante posee a las mujeres que le aman, y lo hace a través de la mentira, que es otra estrategia inmediata, pues la mentira no se mantiene en el tiempo, y sí se confunde con la verdad hasta ser descubierta; siendo todo esto propio de la vida inmediata. Kierkegaard toma dos nociones aparentemente opuestas del cristianismo, pero que muestra en su complementariedad. Por un lado, asume la sensualidad como un principio seductor y, por otro lado, la espiritualidad de lo religioso. *Don Juan* es seductor, pero rechaza el espíritu para mantenerse en la pura inmediatez. No obstante, *Don Juan* necesita del espíritu para contactar con la vida, es el estadio de lo religioso y frena el ámbito de lo inmediato propio del primer estadio.

Concluiré esta pequeña revisión cultural tratando el devenir y la repetición, pues si bien Kierkegaard y el *Seductor* nos hablan del rechazo moral de la utilización del otro, no podrán evitar evocar y repetir una anterior aventura amorosa. Para ello, será necesario volcarse en las artes escénicas y en el erotismo musical como una estrategia premeditada en la que él finge lo azaroso, lo fortuito, ocultando su melancolía o su espíritu religioso y resarcándose en el placer de lo previsible, del plan que gobierna y se representa, y el goce de los sutiles experimentos mentales con sus amantes. La repetición le conducirá al virtuosismo del fingimiento, a la rutina

de la simulación y también a las intrigas y a las situaciones complicadas controlando perfectamente todos los factores exteriores que se oponen a sus fines. De este modo surge de nuevo el esquema O→O, que desarrolla su dialéctica existencial, en esta ocasión, entre el devenir y la repetición. El devenir es el destino que no puede cambiarse, porque no puede concretarse el cambio del devenir, o no sabemos cómo cambia aquello que deviene. Todo otro cambio, dice el propio Kierkegaard, presupone que aquello con lo que se realiza el cambio existe, aún cuando el cambio consista en dejar de existir. No sucede tal cosa con el devenir, porque si lo que deviene no se mantiene en sí mismo sin alteraciones en el cambio del devenir, entonces lo que acontece es un cambio de uno a otro género. El cambio en el devenir está no en la esencia, sino en el ser y, según el filósofo, consiste en el paso del no ser al ser, siendo el ser que no es no-ser la posibilidad y el ser que es ser será sin duda el ser real o la realidad.

¿Puede devenir lo necesario? El devenir es un cambio, pero lo necesario no puede cambiar en absoluto, ya que se relaciona consigo mismo y se relaciona siempre de idéntica manera. Todo devenir es un sufrir y lo necesario no puede sufrir, no puede sufrir el sufrimiento de la realidad que consiste en que lo posible (no simplemente lo posible que permanece excluido, sino incluso lo posible que se ha admitido) se revela como una nada en el instante en que se hace real, puesto que la posibilidad es aniquilada con la realidad. Todo lo que deviene demuestra precisamente en el devenir que no es necesario, ya que lo único que no puede devenir es lo necesario, porque lo necesario es.<sup>17</sup>

Para Maite Larrauri, el devenir se interpreta desde la similitud entre la vida y una representación teatral.<sup>18</sup> Para Kierkegaard, según Larrauri, no existe una diferencia entre lo que es la vida y lo que es la farsa escénica, entre el mundo real y el mundo de ficción. Más allá de esta distinción, Kierkegaard lo considera como dos escenas de la misma representación. Las escenas son distintas; una más pesada y más complicada frente al mundo de la ficción, una escena más ligera y verdadera. Según Kierkegaard, la naturaleza de ambos planos conduce a los débiles a la resignación sólo del realismo y no van más allá. Él desprecia el mundo cotidiano, el mundo real y a quienes no se atreven a traspasar esa frontera para buscar la experimentación de las fuerzas puras, las esencias de los movimientos en el mundo del segundo plano. Así es como Deleuze explica que el “teatro del porvenir” es un teatro del movimiento, del devenir en el filósofo danés.

Es el erotismo musical visto de este modo, una sucesión de personajes, de espacios, de situaciones que se van colocando en un plano y que pasan a otro detrás del mundo cotidiano. Los movimientos son transformaciones, pasajes, devenires. El movimiento son saltos ejecutados con la maestría de un bailarín o un acróbata que, sintiendo el temor del comienzo, se lanza, dando fuerza y unidad a la vida. Es el modo en el que Kierkegaard concibe que percibimos la emoción y la pasión de la vida, saltando al riesgo apasionadamente y rechazando el conformismo en todas sus expresiones. La oficialidad del amor en el matrimonio, la institucionalización del cristianismo en la Iglesia y la seguridad de la vida burguesa por la pasión de la vida de un poeta, jugando socialmente, simulando ser quien no es, disfrazándose con seudónimos y rompiendo con lo obvio

<sup>16</sup> J. L. CAÑAS, *Søren Kierkegaard*, p. 48.

<sup>17</sup> S. KIERKEGAARD, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*, pp. 82-83.

<sup>18</sup> *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, ed. de J. Urdanibia, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 64-80.



y esperado. De este modo, su representación se compone de actos llenos de amor, pasión, engaños, mentiras, traiciones, llenando de subjetividad y matices la vida.

En este mundo entremezclado, la sexualidad, el deseo y la belleza son empujados a situaciones límite en las que la grandeza de la renuncia nos aproxima a la fuerza del deseo. La moral, escrita para todos, ahora sólo importa en el acto individual y difícilmente es traducida a un lenguaje que entiendan todos. La repetición, como observa Larrauri, comienza cuando los actos de su representación están delimitados y con ella comienza una vida más intensa que el bien y el mal; en la repetición lo que vuelve es uno mismo con más fuerza y la juventud del primer momento, pero, además, como resultado.

La repetición era el objetivo apuntado desde el comienzo de este movimiento en tres actos: lo que el deseo buscaba, lo que esperaba obtener, la recompensa de tanto ejercicio de salto, en una palabra, el final feliz.<sup>19</sup>

Kierkegaard en su interludio, *¿Es el pasado más necesario que el futuro? o ¿se ha hecho lo posible más necesario de lo que era por haberse vuelto real?*, revisa las nociones del devenir, lo histórico, el pasado y su concepción.<sup>20</sup> Son en estas líneas en las que se muestra más claramente el presente inmediato en el devenir y el rechazo a lo pasado y a lo histórico por su incapacidad de sentirse inmediatamente. Esta preferencia puede que para Kierkegaard radique en la imposibilidad que la percepción inmediata y el conocimiento inmediato presenta al engaño, ya que lo histórico (y en cierta medida el pasado) posee esa ambigüedad que supone en su interior, el devenir. Esto es importante para comprender la duda y poder en consecuencia asignar a la fe su puesto propio. (Según Kierkegaard, esto ya se encontraba en las bases filosóficas del escepticismo griego.). Concluye Kierkegaard sorprendentemente sobre el pasado y el devenir, lo citamos de nuevo:

Así pues, el pasado no se hace necesario en ningún instante, no era necesario cuando acaeció ni tampoco se mostró necesario para el contemporáneo que lo creyó, es decir, creyó que había acontecido porque la fe y el devenir se corresponden entre sí y conciernen a las determinaciones superadas del ser: al pasado y al futuro; a lo presente sólo en cuanto es visto bajo la determinación superada del ser como aquello que ha devenido. En cambio la necesidad atañe a la esencia de tal manera que lo propio de su esencia es precisamente excluir el devenir.<sup>21</sup>

La repetición sólo se ofrece alrededor de su posibilidad y es indiferente si hablamos acerca de esa posibilidad o no. En Kierkegaard la repetición no es sólo lo que obtiene, es además el método con el que trabaja. De idéntico modo que el teatro repite sus representaciones, la vida repite su acontecer. La repetición permite al filósofo tener la conciencia estética que busca la sustitución de la temporalidad por la eternidad. Esto lo crítica Kierkegaard, que pretende descubrir la falsedad de esta concepción del tiempo en la cual la posibilidad o la libertad desaparecen con la necesidad y en la que la duración finita se fragmenta en trozos, que, si bien permanecen en el recurso, no por ello constituyen una verdadera repetición. El esteta de Kierkegaard busca la repetición en lo concreto y determinado y no en las

posibilidades que encubren el futuro. Para este filósofo, el esteta no posee un yo claramente definido desde una existencia concreta, sino que se disuelve en el segundo mundo, en una existencia imaginaria o ficticia.

La conciencia estética buscará en la conciencia ética una solución a su secreto angustioso que lo arrastra por la soledad vacía, sin contenido y sin fundamento. Una conciencia que se refugia en la ironía, una forma de existencia desesperada que le permite sobrevivir sin mantener comunicación con el mundo que le rodea.

Dado que la ironía, finalmente, proclamaría el mismo principio que el temperamento piadoso al tomar conciencia de que la existencia no tiene realidad alguna, podría parecer que la ironía fuese una suerte de recogimiento.<sup>22</sup>

La ironía es una solución al no sentirse satisfecha la conciencia estética con su yo y al no saberse un yo más íntegro. Es un consuelo en el desmembramiento de la existencia estética que reduce al hombre a una realidad volátil. Es aquello que permite vivir sin posibilidad de diálogo, pues en la apertura al devenir temporal ya no existe la relación consigo mismo. La conciencia irónica es el miedo y el temor a conocer al otro, a abrirse a los otros, y se esconde tras la burla. Pese a ello, Kierkegaard ofrece una salida al hombre estético: siempre puede saltar al estadio ético de la conciencia.



<sup>19</sup> Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer, p. 769.

<sup>20</sup> S. KIERKEGAARD, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*, pp. 81-92.

<sup>21</sup> S. KIERKEGAARD, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*, p. 92.

<sup>22</sup> S. KIERKEGAARD, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, p. 284.

Ramón Moreno Cantero es licenciado en Historia del Arte, diplomado en Cinematografía y profesor de Enseñanza Secundaria. Ha escrito numerosos estudios sobre Lubitsch, Mann, Buñuel, Kieslowski, Zulueta y Capra. Es autor de la primera monografía en español sobre David Lean, de un estudio sobre Doctor Zhivago y de otro sobre *Apocalypse Now Redux*.

**Palabras clave:**

- Modelo Cinematográfico Clásico
- Eje de representación
- Cine negro
- *Western*

# Los años del cambio: la asimilación de la violencia por el código fílmico institucional

RAMÓN MORENO CANTERO

El modelo cinematográfico clásico entró en crisis a comienzo de los años cincuenta. El cine negro y el *western* asumieron el cambio en forma de una violencia mucho más extrema, a veces incluso gratuita. Un “modelo de transición” privilegiaría entonces el papel luctuoso del tiempo real, renunciando ocasionalmente a la elipsis, y trabajaría sobre el mismo eje de la representación, violando así una de las normas más queridas por el cine clásico. Proponemos la comparación entre un film clásico (*Río Rojo*) y otro de transición (*El hombre de Laramie*).

*The Classical Cinematographic Model ended up in crisis in the beginning of the fifties. Western and Film noir raised up with an extreme violence, even unjustified. Several aesthetic and linguistic changes transform Classical Model into a Transition Model. This one remarks the deadly role of real time, often forgetting the ellipsis, and crossing the 180 degrees classic axe in the filming space, principle of continuity editing. We propose to compare the classic Red River with the transition film The Man from Laramie..*

1 NOËL BURCH, *El tragaluz del infinito*, trad. de F. Llinás, Cátedra, Madrid, 1987. Para comprender el mecanismo empático por el cual el modelo institucional consigue su masiva aceptación, consistente en el consciente borrado de las huellas enunciativas, consúltese V. SÁNCHEZ BIOSCA, ‘El dispositivo descubierto’, en *Contracampo*, 42, veranotoño de 1987, pp. 52-64.

2 Ese marco es decisivo para la constitución del clasicismo, pero su acercamiento sobrepasa este ensayo. Una profundización sobre dicho aspecto pasa por consultar la monografía de E. MORDDEN, *Los Estudios de Hollywood*, trad. de A. Fernández Harmony, Ultramar, Barcelona, 1988, para comprender la relación específica establecida entre cada productora y el público dentro del sistema de estrellas, así como D. GOMERY *Hollywood: el sistema de estudios*, trad. de A. C. Iriarte, Verdoux, Madrid, 1986, para establecer la base económica sobre la que toda la industria se sustentaba.

3 J. COMA, *De Mickey a Marlowe. La edad de oro*, Península, Barcelona, 1987.

4 V. J. BENET, ‘Narración, tiempo y cohesión del relato en *Gone with the Wind*’ en *Archivos de la FilMOTECA de la Generalitat Valenciana*, 14, junio 1993, pp. 127-144.

5 Un desglose elemental de las coordenadas del cine clásico puede encontrarse en J. L. CASTRO DE PAZ, ‘El modelo narrativo clásico de Hollywood. Sucinto esbozo de un estado de la cuestión’, en *Vertigo*, 13-14, noviembre de 1998, pp. 74-83. Esenciales son los estudios de D. BORDWELL, *Narration*



A VIOLENCIA CAMBIA DE ROSTRO: CLASICISMO Y MODELO FÍLMICO DE TRANSICIÓN. Cualquier obra audiovisual que logre una comprensión universal puede ser calificada de instituida, siguiendo la nomenclatura definida por Noël Burch en su Modelo de Representación Institucional,<sup>1</sup> modelo que incluye la disección de un código fílmico narrativo (de raíz novelesca decimonónica) e icónico (figurativo) dúctil a pesar de su aparente rigidez teórica, y que ha sido instrumentalizado de muy diversas formas. Quizás la que mayor grado de identificación consiguió fue la del clasicismo. Es indudable que existió un dilatado período denominado clásico (por consenso general aceptado), bajo el cual se estableció un modo de elaboración de sentido cuyas peculiaridades afectan —y unen en el mismo registro— al grueso de la producción cinematográfica entre mediados de los años veinte y mediados de los años cincuenta. Su marco industrial es el Sistema de Estudios de la producción cinematográfica estadounidense.<sup>2</sup> Si la etapa está tan bien definida es por dos razones. Primero, porque los veinte suponen la definitiva superación del Modelo Primitivo y el comienzo de la evolución del código dominante. Segundo, porque su paulatino ocaso durante los cincuenta coincide con el que sufrió el inmenso torrente de creatividad que afectó a cine, fotografía, teatro, radio, prensa, cómic, música y literatura en los Estados Unidos. En ese final tuvo mucho que ver el Comité de Actividades - Antiamericanas, tal y como explica Javier Coma.<sup>3</sup> El código fílmico institucional quedaría englobado por ese conjunto de manifestaciones que levantaron un “arte del pueblo y para el pueblo”, en el cual consumismo y excelencia se dan la mano. Proponemos asumir esta etapa, siempre y cuando nos centremos en los mecanismos ideológicos que producen el sentido mencionado, ya que son éstos los que cuecen el barro institucionalizado transformándolo en una cerámica brillante: la clásica.

No nos compete definir la compleja discursivización del modelo clásico con profundidad. Tan sólo pretende-

mos rendir cuentas de lo que ocurrió con lo que podríamos llamar “la necesidad de la violencia” cuando dicho modelo entró en crisis. Aún así, debemos constatar que el film clásico necesita un final de trayecto, lo pide desde su apertura como una consumación necesaria que otorgue sabiduría al relato,<sup>4</sup> el cual se sostiene sobre unos valores que dirigen la construcción comunal: su trayecto —a veces errático, pero siempre justificado— forma la espina dorsal del drama. El héroe clásico, sea como luchador contra cualquier forma tiránica (territorial, social o política) o como amante, era capaz de equilibrar pasión con conducta moral establecida. El sacrificio une ambos tipos: Rick en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) es su paradigma. Más discretamente y con menores esfuerzos de producción, centenares de *working class heroes* protagonizaron relatos clásicos, sobre todo en los géneros negro y *western*.<sup>5</sup> En cambio, la posición que comienza a abrirse paso a inicios de los años cincuenta parece exigir una inmolación progresiva del propio relato, cuestionando los principios ensalzados hasta el momento. Cuando el personalismo cobre fuerza por encima del grupo, la tensión hará quebrar los valores citados y la escritura fílmica procederá a su propia demolición. Recuérdese la esquizoide espiral en que se ve atrapado Scottie, el protagonista de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1959), cuya narración asume una obsesión inacabable, esto es, carente de final.

Pero el cambio fue extraordinariamente paulatino en el tiempo, y es rastreable en una serie de obras que van creando un modelo de transición, gozne entre el clasicismo y la diáspora lingüística, genérica e industrial que estallaría desde inicios de los sesenta a ambos lados del Atlántico, disgregación que a veces corre paralela a un nuevo tipo de violencia que imperará durante la segunda mitad del siglo pasado.<sup>6</sup> Temporalmente, el modelo de transición abarcaría casi todos los años cincuenta, con ejemplos distribuidos por todos los géneros cuyas coordenadas implican conflicto dialéctico-ético. Por mencionar sólo algunos ilustres recuerdos asociados a directores intergenéricos: en el negro, Joseph H. Lewis con *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, 1949), Nicholas Ray con *La casa de las*



sombras (*On Dangerous Ground*, 1951) o Samuel Fuller con *Manos peligrosas* (*Pickup on South Street*, 1953); en el bélico Robert Aldrich con *Attack!* (1956) o Anthony Mann con *La colina de los diablos de acero* (*Men in War*, 1957); en el suspense, Alfred Hitchcock desde la mencionada *Vértigo* y *Psicosis* (*Psycho*, 1960).<sup>7</sup>

El *western*, objeto preciso de nuestro estudio, comenzó expresándose en la década de los cincuenta por medio de una agresividad injustificada socialmente respecto al código ético ensalzado en el período anterior. El héroe deja paso al solitario y la fundación territorial expone sus contradicciones, gracias a directores como Burt Kennedy, Delmer Daves, Budd Boetticher, Robert Aldrich, Samuel Fuller, Richard Brooks o Nicholas Ray, que arrojan la figura tan regeneradora como disruptora de Anthony Mann. He aquí los demolidores del edificio clásico levantado durante no menos de treinta años por John Ford, William Wyler, Raoul Walsh, Howard Hawks, Michael Curtiz, Cecil B. De Mille, William A. Wellman o King Vidor, nombres escogidos entre una verdadera legión dedicada, concretamente, al desarrollo del *western* como espacio mitológico en la etapa álgida del clasicismo cinematográfico estadounidense. Algunos de estos directores se hicieron eco de los nuevos tiempos, forzando el modelo al que se debían para describir comportamientos heterodoxos: el linchamiento en *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1948), o la anarquía individual como medio para consolidar territorios, dominando el *wilderness*, en *La pradera sin ley* (*Man Without a Star*, King Vidor, 1955).

DOS MODELOS, DOS OBRAS. *RÍO ROJO* Y *EL HOMBRE DE LARAMIE*. Lo más apropiado para conocer el momento del cambio es examinar de cerca una de las más célebres vasijas clásicas, comparada con otra que no puede considerarse como tal, a pesar de que su apariencia externa así lo indique. Elegimos dos films insertos en el mismo género (puntal del clasicismo hollywoodiense), el *western*, atravesados por protagonistas afectados por parecidos deseos vengativos, por unos personajes semejantes en más de un aspecto y por su esencia visual, consagrada a los exteriores paisajísticos. A pesar de las coincidencias iconográficas, *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948) es una obra fundacionalmente clásica, mientras que *El hombre de Laramie* (*The Man from Laramie*, Anthony Mann, 1955) sólo comparte del clasicismo la práctica del código dominante. Nuestro método saltará de una a otra para diseccionar los dos modelos. Pero antes es preciso resumir sus argumentos.

En *Río Rojo*, Tom Dunson (John Wayne) y su amigo Groot Nadine (Walter Brennan) abandonan St. Louis y se dirigen a California en 1851 para colonizar una porción de Texas, no sin perder el primero a su prometida en un ataque indio, tras el cual encuentran a un adolescente que ha quedado huérfano, llamado Matthew. El trío toma posesión de unas tierras y el relato salta quince años, cuando Matthew (Montgomery Clift) es un hombre, sus dos “padres adoptivos” casi unos ancianos y el rancho se ha convertido en el que posee mayor cantidad de ganado en Texas; pero tras la guerra no hay mercado en el Sur, y deciden marchar a Missouri en un peligroso y largo viaje con miles de cabezas y un grupo de vaqueros reclutados. Dunson se obsesiona con llegar cuanto antes, no duda en castigar las debilidades de sus hombres y llega casi a asesinar a dos de ellos; Matthew se lo impide y toma el

mando hasta el final, abandonando a Dunson, el cual jura matarlo. Acuciado por el deseo de vengarse, persigue a su antigua expedición hasta hallarse días después en Abilene, donde, tras una pelea, ambos protagonistas terminan reconciliándose.

En *El hombre de Laramie*, Will Lockhart (James Stewart) llega a un pueblo que vive a la sombra del patriarca, dueño del mayor rancho de la zona, Alec Waggoman (Donald Crisp), de su vandálico hijo Dave (Alex Nicol) y de su hijo adoptivo Vic Hansbro (Arthur Kennedy). Lockhart es un oficial del ejército en excedencia que busca a un hombre que vende rifles a los indios, los mismos que masacraron la patrulla de la caballería en la cual prestaba servicio su hermano pequeño. Lo busca para matarlo en venganza, pero en el trayecto tropieza con Dave y sus hombres, que lo humillan. En un tiroteo posterior, ambos terminan heridos en la mano derecha, y Dave se enfrenta a su hermanastro por los rifles, ya que ambos son los artífices del negocio clandestino: Vic mata a Dave y su padre, Alec, culpa a Lockhart hasta que descubre el doble juego de Vic. Se lo comunica a Lockhart, éste corre en su busca y llega justo a tiempo para impedir la venta a una tribu cercana: obliga a Vic a lanzar la carreta con los rifles por un desfiladero y deja que los indios, defraudados, lo asesinen.

¿Cuál es la esencia del comportamiento heroico? Antes lo ciframos en clave de sacrificio, recogiendo ancestrales personajes literarios que alientan a sus herederos fílmicos. Es más, algunos de ellos pueden renacer bajo una nueva entidad tras consumir su donación (su deber) en forma de sufrimiento. La renuncia redimirá al individuo de toda trasgresión pasada y lo cubrirá con su nueva armadura heroica.<sup>8</sup> Será recompensado, además, con la integración social y familiar, o con un futuro esperanzado. Pero el modelo de transición agrieta esa brillante armadura, mostrando su cara oculta: a veces, el sacrificio exige permanecer al otro lado de la ley, vale decir del grupo, para conservarlo intacto. Es el caso de ese héroe oscuro, necesariamente auto-excluido (inmolado por la narración) una vez ha terminado el trabajo con alto coste de sangre, pero que tiene el honor de clausurar el relato con una puerta que se cierra en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956).<sup>9</sup> En efecto, nos movemos en un espacio tan primordial como legendario, uno de los últimos creados por el arte occidental.

Todo lo expuesto se manifiesta en la analítica dicotómica que proponemos. *Río Rojo* manifiesta un hálito fundacional sostenido en narraciones legendarias y, por tanto, dotadas de fuerte intemporalidad: podremos comprobar cómo el uso de la elipsis diluye el impacto tanto de la muerte como de la violencia, siempre desenfocada y nunca gratuita. En cambio, *El hombre de Laramie* no construye una narración heroica: el tiempo corre palpable en determinadas escenas anunciando violencia vindicativa y desatada. El individualismo dirige el relato; su protagonista ni renuncia a la venganza ni se sacrifica. Sin embargo, libra al pueblo de la gerontocracia caciquil, a pesar de lo cual (y de la mujer que podría obtener) partirá sin considerar echar raíces. La historia en sí es un hecho particular casi insignificante, sin la aspiración legendaria del film de Hawks (que, en su ámbito general, crea nada menos que una nación). Pero comparémoslos alternativamente y por partes.

TÍTULOS MONOLÍTICOS-TÍTULOS HERIDOS. Comencemos por el (los) principio(s). Los propios títulos inaugurales

in the fiction film, Methuam and Co., Londres, 1985, o de T. GUNNING, *D. W. Griffith and the origins of American Narrative Film*, Illinois UP, Urbana & Chicago, 1981, y los realizados por Bürc (‘Porter o la ambivalencia’, trad. de A. Villalba, en *Cuadernos de cine 2 Textos Críticos. Modos de ver*, Valencia, 1984). La bibliografía española puso un puntal con el monográfico *El cine clásico y nosotros: teoría, historia*, coordinado por Vicente Sánchez Biosca y Vicente J. Benet, en *Archivos de la FilMOTECA de la Generalitat Valenciana*, 14, junio de 1993, en el cual el análisis textual específico y diferenciado ayuda a construir una visión teórica conjunta sobre el modelo clásico que ya iniciara la revista *Contracampo*.

<sup>6</sup> Históricamente, estos cambios se larvan en el clima de desconfianza propio de la Guerra Fría, que dejó muy atrás el pensamiento hegemónico de la Segunda Guerra Mundial. La escalada armamentística nuclear y conflictos como la guerra de Corea exigieron nuevas respuestas artísticas a un mundo que se dividía dejando en el aire cualquier posición monolítica.

<sup>7</sup> Como ejercicio ilustrador para establecer las diferencias entre ambos modelos, compárense *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941) con su versión posterior, *He muerto mil veces* (*I Died a Thousand Times*, Stuart Heisler, 1955). Si es preciso poner rostro a dichos modelos y a sus implicaciones antagónicas, piénsese en los de Humphrey Bogart en la primera película y en el de Jack Palance en la segunda, encarnando al mismo personaje.

<sup>8</sup> Para comprender la imbricación que el clasicismo opera entre heroicidad y deseo, formando el trayecto especular sobre el cual transitan los diferentes desplazamientos del punto de vista, véase J. GONZÁLEZ REQUENA, ‘Cuerpo a cuerpo’, en *Contracampo*, 20, marzo de 1981, pp. 37-42.

<sup>9</sup> Tal final resuena sobre el héroe híbrido —también afectado por irrefrenables deseos vengativos— de *Munich* (Steven Spielberg, 2005) en su última secuencia: la metáfora puerta fordiana asume la forma de un destierro en el diálogo. Este último suspiro ético del modelo de transición demuestra que tenemos más concordancia ideológica con el mismo que con el período clásico. Lo cual, una vez recordadas sus coordenadas históricas, no es una buena noticia.



definen el carácter estético-ideológico de cada film. Ambos mantienen en sus bandas sonoras dos canciones, pero de diferente carácter: la de *Río Rojo* es un auténtico himno que glosa la valentía de aquellos que buscan nuevas fronteras; la de *El hombre de Laramie* es una balada arrastrada que habla sobre un solitario de incierto pasado y sin futuro. En *Río Rojo*, tanto el título como los nombres de los actores están cincelados en roca, a modo de montañas desnudas e inamovibles, esto es, intemporales: la solidez que tal imagen evoca tendrá su correspondencia en los personajes, y juega con la identificación de fortaleza previa a los mismos, clara para la memoria colectiva, al menos, en el caso de John Wayne (fotograma 1). Sin embargo, los créditos principales de *El hombre de Laramie* transcurren sobre un costurón cosido que atraviesa la pantalla diagonalmente sobre un fondo casi neutro de color ocre (quizás una piel curtida) (fotograma 2): cicatriz suturada burdamente que nos enfrenta a una herida apenas cerrada, la misma que aqueja al protagonista del discurso y que al tiempo define su propuesta. El sistema instituido en esta ocasión no quiere cimentar, sino abrir.

NARRACIONES CONTRAPUESTAS. El peso de una narración de índole mítico alienta *Río Rojo*. Tras los créditos, un prólogo que es continuación, ya que está esculpido en la misma roca: una introducción a la historia de Texas y a la historia de los protagonistas que va a desarrollarse, y que trata de fundir ambas. A continuación, *Early Tales of Texas* es el viejo manuscrito que nos narra la (H)historia, sobre papel apergamino que remite a una palabra históricamente cierta sobre la cual se aposenta la leyenda. Ese verbo añejo habla de la formación de Texas, cuando Dunson y Groot parten de St. Louis en una caravana colonizadora. Dos escrituras se han sumado en un mismo substrato legendario, incuestionable: aquella esculpida sobre roca y ésta manuscrita sobre pergamino. Pero en realidad ya son cuatro las voces que reverberan sobre nosotros: la del tema coreado como un himno, la de los créditos monolíticos, la del prólogo y la del ajado pergamino. Todas tratan de consolidar un simulacro que está en la base ideológica del film: la “historicidad de la ficción”, una identificación entre relato y verdad que es capaz de crear mito. La información, por tanto, es exhaustiva, y se ve completada por la primera imagen no literaria, primer encuadre de la película: la caravana que forma una línea curva desde el primer jinete hasta los carros del final; línea que parece el reflejo del descenso esbozado por las colinas del paisaje (fotograma 3). La configuración no es azarosa, e inscribe dos fuerzas divergentes: la civilización y el medio natural que se le resiste (¿no ha creado mitos ese choque?); pero además visualiza el trayecto “aparte” del héroe, ya que Dunson abandona la fila con su carro para ser uno de los fundadores del “gran país”. Podríamos decir que este cuadro constituye la quinta voz, contundentemente icónica, que refuerza toda la intencionalidad: éste es un principio preñado de futuro, como todos los principios que así se reconocen.

En cambio, el segmento inicial de *El hombre de Laramie* es de una economía informativa irritablemente austera, sobre todo comparada con el caudal de datos descrito. Otra caravana, ahora de pocas carretas, atraviesa un esquelético desierto fotografiado sin el bagaje metafórico del plano anteriormente mencionado, hasta que se detiene y Lockhart baja para visitar, en absoluto silencio y soledad, un recodo oscuro que

alberga los restos calcinados de unos carromatos y algunos uniformes rotos. Sólo avanzada la narración sabremos que los restos son los de la unidad de caballería que fue masacrada por los indios en la cual prestaba servicio su hermano pequeño, pero de momento, la desolación no tiene motivo. Únicamente tres datos nos colocan sobre la pista: un cartel de la caballería, un sombrero chamuscado y la trompeta lejana que se filtra en la música incidental; tal precariedad narrativa no responde a una planificación clásica habitual. Nos encontramos frente a un relato aclásico, en este caso levantado sobre los pedazos de otro truncado por la muerte; el trayecto del protagonista es así postnático (no ha encajado la muerte de su hermano, como él mismo dirá) y pretanático (busca al hombre que vendió los rifles a los indios para asesinarlo). La narración permanece en deuda con otra pretérita de la cual sólo quedan huellas quemadas, pero que la dirige: Lockhart levanta la vista y es respondido en riguroso contraplano por una panorámica que rodea el lugar, vacío pero lleno de reminiscencias pasadas que resuenan inmediatamente sobre un plano medio acotado a primer plano de su ominoso rostro. La panorámica no termina, pues, su promesa de constituir una visión subjetiva sino tras un recorrido independiente de la cámara. El lenguaje fílmico —respondiendo a la silenciosa llamada de un pasado doloroso— se ha lanzado a recorrer ese espacio inaugural por su cuenta, sin asignar tal indagación al personaje de forma exacta y geométrica, tal y como una planificación clásica hubiese hecho, breve y moderadamente.<sup>10</sup> El intento por utilizar el punto de vista subjetivo sin desarrollarlo plenamente nos habla del modelo de transición, en el cual la fractura con su precedente no se ha operado de forma rotunda. De nuevo constatamos su condición de “film-sutura”.

TIEMPO DRAMÁTICO CLÁSICO Y TIEMPO REAL TRANSICIONAL. *Río Rojo* construye un relato mítico, pero jugando con dos trayectos unidos por una elipsis temporal de quince años —como se recordará por la sinopsis argumental— que avanza la narración. Esos años pasan sobre una serie de imágenes emblemáticas del ganado y del rancho en crecimiento que unen dos encuadres casi idénticos: un primer plano de Dunson agachado que se amplía al levantarse, descubriendo a Groot y Matthew detrás, en pie; en el segundo se acusan ya en sus fisonomías los efectos de la edad, del tiempo eludido. Pero es precisamente el tiempo real el gran expulsado de la narración: su transcurso tiene una problemática inserción en el planteamiento clásico por el anuncio luctuoso que supone. Ya que, en un discurso predefinido por y para la intemporalidad de la figura heroica, la muerte se incluye a través de la metáfora, pero nunca por medio del devenir cronológico, necesariamente soslayado por un mecanismo elíptico que construye otro tiempo, el dramático. De hecho, el último plano mencionado incluye el precio del mito: al fondo del encuadre, y de los siguientes, pueden verse siete cruces que corresponden a las tumbas de aquellos que quisieron arrebatar el rancho a Dunson; el tiempo ha dejado su luctuosa estela. El resto del film usará las elipsis indefinidas como principal artefacto para tejer ese tapiz temporal dramático por el cual transita la historia clásica.

Analícemos dos de esos momentos. En la primera parte del relato, Dunson y su compañero se enfrentan a un ataque indio nocturno, solventado con brutalidad por el primero al acuchillar repetidamente al último de los

<sup>10</sup> Hay pocos films clásicos que instrumentalicen el subjetivismo. Tal vez los más célebres pertenezcan al cine negro: *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1946,) en su totalidad, y *Senda tenebrosa* (*Dark Passage*, Delver Daves, 1949) en su primera mitad.

atacantes. La escena esgrime una violencia excesiva aun para ser meramente defensiva, pero es justificada cuando Dunson descubre en la muñeca del muerto el brazalete regalado un día antes a su prometida, que permaneció con el grupo principal. Así, un acto de crueldad lava otro. Lo relevante para nosotros es lo que sucede a continuación, pero que no vemos: Dunson escucha a más indios y desaparece entre las sombras... Tras un fundido en negro, unos buitres sobrevuelan la zona de día, mientras su compañero nos informa de que ya no quedan indios en los alrededores. La "limpieza étnica" es difícilmente disculpable, y menos si responde a una venganza personal, pero pasa de puntillas sobre la percepción gracias a esa elipsis que ha expulsado el momento más sanguinario. Más tarde arrebatará una gran porción de tierras al gobernante local, simplemente tomando posesión de las mismas, para lo cual tendrá que asesinar a uno de sus sicarios. Tampoco este momento es eludido, pero consigue ser embragado apelando a una palabra aún más mítica, la religiosa: Dunson, piadosamente, lo entierra y reza sobre su tumba. Cuando la violencia se abre paso debe simbolizarse; más en este caso, ya que así se cimentó el hogar, la patria.

No ocurre lo mismo en *El hombre de Laramie*, donde el espacio se sostiene sobre un tiempo lento y real, cuya evidencia enfrenta a protagonista y espectador con la propia mortalidad del devenir vital. Algo común a los cinco *westerns* dirigidos por Anthony Mann con James Stewart es la ocasional desaparición de la elipsis corta, aquella que elimina una parte de la acción breve en un borrado operado por el montaje sin afectar a la diégesis filmica, pero que adelanta el relato. Detengámonos en uno de esos momentos que podrían haber sido reducidos, pero que son mostrados a plena luz solar, y que comparte con la última secuencia analizada de *Río Rojo* otro conflicto territorial. En un espacio desnudo —el desierto salino cincelado en blanco quemador— Lockhart y sus hombres cargan un carro con sal: por el horizonte se intuye un grupo de jinetes, o más bien el polvo que levantan; todo el recorrido de ese grupo, desde la informidad fotográfica que provoca su lejanía hasta la llegada, no es evitado, sino enfocado en una sola y prolongada toma. Tamaña intrusión temporal hubiese sido eliminada en otro caso, pero aquí se sacrifica el dinamismo del relato para ganar en pánico, ya que, en efecto, esos jinetes traen una agresividad que transformará el escenario. Cuando se marchan, después de acusar de ladrón a Lockhart y humillarlo (cuya faz ha pasado a ser un rostro mudado en odio), matar sus mulas y quemar los carros, el encuadre claudica en una cortina ocre enturbiada por humo negro, restos de un paisaje monocromo que ha estallado en llamas. Éstos son los intereses que el tiempo real cobra cuando es convocado por cualquier narratividad sin amparo clasicista.<sup>11</sup> La coda de esta escena que ha comenzado sin elipsis llegará con otra que también empieza sin elipsis, pero que termina de idéntica forma, con una violencia incontrolada: nos referimos a la paliza que Lockhart da a Dave minutos después en el pueblo, cuya descripción aplazamos.

LA MÁSCARA DEL HÉROE Y EL ROSTRO DEL SOLITARIO. Los dos sujetos objeto del engranaje institucional movilizan éste en gran medida hacia su derivación clásica o anticlásica. Es, pues, conveniente detenerse en ellos. Ambos tienen algo en común: afán vengativo y el peso de una muerte precedente. Pero la forma en la cual

gestionan dicha carga dista de ser parecida. Para distinguirlos, asumimos la distinción entre máscara y rostro definida por E. H. Gombrich.<sup>12</sup> Según ésta, rara vez es representada otra cosa que no sea *la máscara*, el disfraz social que suele ir acompañado por un complejo simbolismo ritual. La máscara oculta *el rostro*, que condensa lo inmutable del ser, reflejo de la pulsión pasional no encauzable, desde el sexo al temblor tánático. Pocos artistas pueden, según el autor, transparentar el rostro bajo la máscara. Para nosotros, el discurso clásico es "masquérico", mientras que el de transición se dedica a agrietarlo para hacer emerger el rostro.<sup>13</sup>

*Río Rojo* alienta el sacrificio necesario para fundar comunidad: Dunson pierde a su prometida en el primer segmento del film (de la cual sólo conserva la pulsera de su madre), la cual es sustituida casi de inmediato por un hijo adoptivo, el niño errático que ha perdido a sus padres y que lleva una vaca como única herencia; Dunson, por su parte, tiene un toro, así que el animal que el nuevo personaje aporta es providencial, ya que asegura la reproducción del futuro ganado. Pero no sólo garantiza la creación del rancho (del territorio, del país), sino de la familia, cuya génesis estaba en peligro. La relación entre ambos personajes será la de padre-hijo, y Dunson actuará en las siguientes escenas como figura paterna, es decir, legando: cuando llegan a las tierras elegidas, deben ganarlas al patriarca mexicano a quien pertenecen, con la primera sangre derramada; el padre debe defender su territorio matando y, acto seguido, entrega el revolver del fallecido a Matt, para —tras enterrarlo— pasarle su propia Biblia. Dos legados que son talismanes de valor fundador inequívocamente paternos, el arma (la fuerza) y la ley que debe guiarla. Tras el salto de quince años, comprobaremos en un plano detalle que Matt además porta la pulsera de aquella que tendría que haber sido su madrastra, ya muerta: el tercer talismán —ahora materno— que lo configura como hijo.

Por tanto, Dunson porta dos máscaras socializantes, la de héroe colonizador y la de padre transmisor; el aglutinante de ambas será la autoridad. Desde la atalaya que le proporciona espera dirigir hombres y bestias hasta Abilene con su extensa manada; el viaje será la crónica de una natural rebelión contra el padre. Prueba de que importa el grupo antes que el individuo es la forma en la cual se recoge la partida: el montaje fragmenta ese momento con brevísimos primeros planos de cada miembro aullando para mover el ganado, sin exceder así su valor de meros integrantes unidos por el impulso que emana de Dunson en un mismo tratamiento escalar. Predomina la sensación de grupo cohesionado.<sup>14</sup> Un grupo que se quiebra cuando la figura paterna que lo posibilita se arroga la ley infundiéndole más miedo que respeto, al exigir un esfuerzo superior al que los hombres pueden dar. "La ley soy yo", dirá Dunson, transformado así en tirano y provocando la respuesta del hijo, que toma el mando de la expedición cuando va a ajusticiar a dos de los vaqueros cuyo crimen fue huir. Es entonces cuando se siente traicionado y emprende la persecución contra el hijo no sanguíneo, el cual debe ocupar mientras tanto el lugar del padre utilizando para ello los talismanes que recibió de él. Finalmente, los dos resolverán sus diferencias a puñetazos, no a tiros, reconciliándose con una rapidez inusitada: el aprendizaje se ha completado, Matt mide sus fuerzas con el padre y la pelea refuerza los vínculos familiares clásicos. Es claro, pues, que el intervalo vengativo que sacude a Dunson, y al relato en su segunda

**11** David Lean recurrió a la misma planificación en otro desierto, llevándola al extremo, para presentar al Sheriff Ali en *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), prolongando su llegada en silencio hasta que dispara matando al guía de Lawrence. La narración también se tomó el tiempo necesario para aliarse con la fotografía y transformar el borrón icónico de la figura lejana en signo mortal.

**12** E. H. GOMBRICH, 'La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte', trad. de A. López Lago y R. Gómez Díaz, incluido en *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 99-127.

**13** Una aplicación de tal principio sobre la filmografía compartida entre Anthony Mann y James Stewart puede consultarse en R. MORENO CANTERO, 'Anthony Mann: la máscara del *western*, el rostro de Stewart', en *Vértigo*, 12, diciembre de 1995, pp. 42-49.

**14** Peter Bogdanovich comprendió bien el compañerismo masculino perfecto que destila esta secuencia, y así la incluyó en *La última sesión* (*The Last Picture Show*, 1971): proyectada en la pantalla de un cine en su última noche antes de ser cerrado, vista por dos muchachos que han perdido su grupo adolescente durante el proceso de crecimiento. Esa incondicional amistad masculina (más añorada que real) sería expuesta por Hawks muchas veces a lo largo de su filmografía: *Una novia en cada puerto* (*A Girl in Every Port*, 1928), *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*, 1930), *Pasto de tiburones* (*Tiger Shark*, 1932), *Rivales* (*Come and Get It*, 1936), *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939), *Air Force* (1943), *Río Bravo* (*Río Bravo*, 1959) o *Peligro...línea 7000* (*Red Line 7000*, 1965). Para comprobarlo en boca del mismo director, revítese la entrevista con Joseph McBride, recogida en *Hawks según Hawks* (Akal, Madrid, 1988). Una opinión crítica casi legendaria la aporta Robin Wood en *Howard Hawks* (JC, Madrid, 1982, pp. 97-144).



mitad, no es tan obsesivo como parecía ni tenía matiz criminal, sino tan sólo didáctico: era la última lección para su hijo. Es más, el trayecto de la venganza se diluye en otra línea argumental, con la aparición de la protagonista (Joanne Dru), que así le resta fuerza.

Todo lo contrario al malsano deseo vindicativo que aqueja a Lockhart en *El hombre de Laramie*: la entidad caracterial del personaje está tocada por esa especie de pecado original, cuyo peso —cargado de muerte anunciada— hace asomar el rostro bajo la máscara social. Si la intención de Dunson es arraigar (y sólo emprende la marcha forzada), Lockhart se definirá claramente en el registro opuesto cuando dice: “El sitio en que me encuentro es mi pueblo” o “somos piedras movedizas”. Su objetivo implica desplazamiento y expulsión, y no asentamiento ni aceptación, algo que también comparten los otros cuatro vaqueros interpretados por Stewart para Anthony Mann, en *Winchester 73* (1950), *Horizontes lejanos* (*Bend of the River*, 1952), *Colorado Jim* (*The Naked Spur*, 1953) y *Tierras lejanas* (*The Far Country*, 1955). En este grupo la clausura del relato está siempre presente, acarreada por un ser y su venganza —omnipresente— satisfecha por uno o varios cadáveres. Tal sentido unívoco cubre con un velo fúnebre muchos relatos transicionales, remachando con cada nuevo paso la detención de la ficción que es metáfora de muerte, y que la obra clásica trata de diluir.

Si los films hawksianos pretenden fundar y cohesionar, los de Mann evidencian disgregación: sus protagonistas rara vez encuentran redención clánica, imposible precisamente por la ontología del personaje (de un “individualismo furioso”),<sup>15</sup> especialmente en *Colorado Jim*, encerrado en una perpetua esquizofrenia. Y aunque exista un islote de futuro (en *El hombre de Laramie* una mujer que pertenecía a otro: precisamente al traficante de armas buscado), Lockhart no se agarra al mismo y abandona el lugar una vez ha terminado su trabajo. La representación se abre al rostro, conformando un icono gestual contraído: siganse los primeros planos del actor en los films citados. En tal clima, no es de extrañar la furia desatada en la secuencia que termina con Lockhart inmovilizado recibiendo un disparo a bocajarro en una mano: sufre así la venganza de Dave, que acaba de recibir idéntica herida en un tiroteo “licito”. (En *Tierras lejanas* su protagonista también es temporalmente neutralizado por un disparo en la mano. En el contexto genérico tamaña mutilación equivale a una castración, no tanto sexual como antropológica. El acto en sí tutoriza la interpretación, como expresión patológica de un personaje trastornado por los celos hacia el hermanastro, y que se enfrenta a otro trastornado por la muerte de su hermano. Unidos a su pesar por odios semejantes, terminan marcados con el mismo estigma. Su cicatrización, imposible para uno, improbable para otro, cruzaba la pantalla en los créditos. No es casual el último encuadre de esta secuencia, en el cual Lockhart se aleja tambaleándose a caballo, convertido en sombra negra por efecto de un premeditado contraluz: su disolución es la consecuencia de enfrentarse a sí mismo, ya que Dave no es sino su doble.

Resulta instructivo comparar la factura de la secuencia con aquella de *Río Rojo* en la cual Dunson es despojado de su autoridad: también recibe un disparo en una mano que le impide desenfundar, entre varios vaqueros que impiden su avance, pero controla el odio hasta el punto de que el único que intenta dispararle es abofeteado por Matt. Para garantizar la comunidad clá-

sica, a veces es necesario cuestionar el liderazgo, más aún si éste es paterno. La violencia queda instituida como herramienta. En cambio, en *El hombre de Laramie* la violencia se intuye como fin y como catarsis: un camino iniciado por el cine estadounidense sin vuelta atrás, y que mató el clasicismo.

LA REGLA DE EJE EN LOS WESTERNS CLÁSICOS Y TRANSICIONALES. Llegados a este punto, es preciso dar un rodeo antes de retomar nuestro estudio comparativo. Hasta ahora hemos procurado integrar diversas metodologías analíticas: genérica, ideológica, histórica, icónica y narratológica. Así lo demandan las obras sobre las cuales hemos posado nuestra mirada subjetiva, demostrando la utilidad de plantear el acercamiento exegético interdisciplinar e interculturalmente.<sup>16</sup> Sin embargo, nuestra lente tiene que afinarse técnicamente para rendir cuentas de dos secuencias cruciales en las cuales la estructuración visual se impone. Ambas son construidas bajo una ley representacional, pero usada de manera esclarecedoramente distinta. Esa ley es la regla del eje o de los ciento ochenta grados, según quien la denomine, y constituye el sello escénico del código dominante desde los años veinte.

Una descripción esquemática de la regla del eje sería la siguiente. Durante la filmación de una escena se establece un semicírculo imaginario en el cual toda ubicación de la cámara es correcta para filmar tomas que crearán continuidad en su montaje posterior. Si se intercala una toma hecha desde el “otro lado del eje” se rompería dicha continuidad al variar la dirección de las miradas, de los personajes y el escenario del fondo. El sistema clásico fijó un ángulo de unos treinta grados de la cámara respecto del personaje, sin colocarse en el propio eje más que en contadas ocasiones.<sup>17</sup> Para los cineastas clásicos, la línea marcada es infranqueable porque asegura la narración y la unidad temporal. Para el espectador “completa la ilusión de ver un espacio ficcional íntegro”.<sup>18</sup>

Practicada en el modelo primitivo, fue asumida por el instituido cuando se enfrentó al ordenamiento de planos que suponía el montaje, necesitando asegurar la continuidad en la dirección de gestos, miradas y movimientos de los actores. Afecta, por tanto, a la filmación y a la manipulación posterior. Gracias a la extensión comercial del cine norteamericano, devoto practicante, la regla se impuso, con excepciones, en la cinematografía mundial. Sus implicaciones perceptuales y simbólicas se ajustan especialmente al *western*: como género, supone un inmenso campo de pruebas técnico, lingüístico e iconográfico, sobre todo en lo que a creación de espacios físicos se refiere, por su dependencia paisajística natural y urbana. Dada su temprana presencia silente, es también adecuado para estudiar la evolución del código instituido, su refinamiento clásico, su transición en un modelo intermedio y su disgregación. Muchos de sus cuadros se convierten así en lecciones teóricas y prácticas.

No es cometido nuestro establecer una genealogía sobre dicha regla. Es posible que sea un resabio teatral que intenta retener la frontalidad del escenario; su uso en los primeros tiempos mudos puede confirmar esta impresión.<sup>19</sup> Limitémonos a recordar que, cuando se precisó de una gramática que hilvanara la sucesión de cuadros, comenzaron los problemas. D. W. Griffith ensayó durante años la continuidad direccional entre planos por los que un personaje salía del margen dere-

<sup>15</sup> G. A. ASTRE, A. P. HOARAU, *El universo del western*, trad. de Marta Fernández-Muro, Fundamentos, Madrid, 1986, p. 283.

<sup>16</sup> A tal respecto, y ante la imposibilidad de elevarnos sobre la casuística que motiva estas líneas, preferimos convocar la lectura de un artículo con el cual nos solidarizamos. MICHELE COMETA, ‘Empezar por el medio’ en *La Torre del Virrey*, trad. de Teresa Grau, número cero (Invierno de 2005-06), pp. 5-16.

<sup>17</sup> El que pasa por ser primer *western*, *Asalto y robo a un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903) mantenía en su último plano (o primero, según dónde lo colocara el proyccionista) a un pistolero ajeno al relato disparando a cámara. Al ser extradiégetico, no tiene por qué guardar ninguna regla pero, en todo caso, estaría ya colocado en el mismo eje de forma tan excepcional como sorpresiva.

<sup>18</sup> D. BORDWELL, J. STEIGER, K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and mode of production to 1960*, Columbia UP, Nueva York, 1985, p. 59. El capítulo ‘Space in the classical film’ sigue siendo la contribución más lúcida a este aspecto tan caro al cine clásico. También recoge opiniones al respecto de directores de *westerns* como Robert Aldrich o King Vidor (pp. 56 y 57). Una aproximación más didáctica que utiliza el *western* como ejemplo se acomete en D. BORDWELL, K. THOMPSON, *El arte cinematográfico. Una introducción*, trad. de Y. Fontal Rueda, Paidós, Barcelona, 1995, p. 264.







**19** Asalto y robo a un tren tributa de la frontalidad propia del cuadro primitivo en sus interiores, pero en algunas de sus secuencias exteriores ya apunta la posición de un punto de vista diagonal, en unos treinta grados, respecto al motivo principal, en este caso el tren, lo cual revela una elección que demarca la parcela de filmación.

**20** Lo hizo en los más de quinientos cortos rodados entre 1808 y 1812 para la Biograph. Gian Piero Brunetta los estudia, extrayendo conclusiones fundamentales para establecer la progresión lingüística del código fílmico dominante, en *Nacimiento del relato cinematográfico*, trad. de V. Sánchez Biosca, Cátedra, Madrid, 1987.

**21** La Segunda ley de la Gestalt, reformulada y aplicada a las artes plásticas por Rudolf Arnheim, establece que suele dominar la estructura visual más sencilla, adecuándose al motivo representado. R. ARNHEIM, *Ensayos para rescatar el arte*, trad. de J. García Bonafé, Cátedra, Madrid, 1992, p. 210.

cho y entraba en el siguiente por el izquierdo.<sup>20</sup> Al reducirse la escala del plano general conjunto a medios y primeros planos, hubo que señalar una zona interna del propio encuadre. Especialmente cuando las conversaciones se desdoblaron en la alternancia de plano-contraplano. Se trata, en el fondo, de una urgencia por la legibilidad, cuestión ésta en la que el cine se jugaba su predicamento popular.

Como se ha dicho, la regla del eje es uno de los más preciados mandamientos instituidos, ya que ubica la cámara y garantiza un espacio centrado comprensible. Espacio paradigmático que exige un esfuerzo perceptual ya que, en la subsiguiente fragmentación dirigida por el montaje, termina por eliminar de la visión partes del escenario. Éste es, usualmente (pero en absoluto necesariamente), mostrado en su integridad al inicio de la secuencia para atender la demanda referencial de la mirada, como un mapa retenido sobre el que disponer las piezas siguientes, el despiece escalar que normalmente se acometerá. Puede decirse que construye un marco cognitivo magnético, ya que dispone elementos que pueden desplazarse a un lado u otro, desaparecer, reaparecer o ceder su lugar, cambiar de tamaño y de distancia sin perder, no obstante, la ligazón estructural que los une al cuadro. Su cualidad formalista básica es, por tanto, inferencial: resulta capaz de inscribir configuraciones cambiantes sin desubicarlas, aunque su

conjunto no esté presente, algo que consigue porque implanta una estructura sencilla, la más simple según las condiciones dadas. Ancla centros, mantiene direcciones y ordena escalas: sin orden de primacía, del plano general al plano detalle sin comprometer el significado. La regla de los ciento ochenta grados apela a la Segunda Ley “gestáltica” como principio sintáctico.<sup>21</sup>

Recuérdese el duelo final a tres de *El bueno, el feo y el malo*, (*Il buono, il brutto e il cattivo*, Sergio Leone, 1966), en principio complejo de filmar y de montar, dado el larguísimo preámbulo de miradas sucesivas anterior al tiroteo, llevado al límite temporal. La progresiva reducción hasta llegar a los primeros planos y primerísimos planos del trío de ojos no cae en el confusionismo gracias al respeto del eje. Éste es el único sostén y guía para mantener la direccionalidad sin ningún escenario al que acudir y, como humilde línea, conduce a la más simple de las representaciones: izquierda-centro-derecha. (Obviamente no sólo el duelo crea ejes de representación. Es una norma útil para conversaciones, escenas alrededor de una mesa, reuniones en una habitación, con la que se marcan tantos ejes como parejas haya. A tal efecto, el cine sonoro de Ernst Lubitsch ofrece ejemplos magistrales.) La secuencia mencionada nos reconduce a la comparativa entre los enfrentamientos del *western*, desde su particular instrumentalización de la regla. Escogemos uno que también es motivado por otra venganza.

El final feliz de *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) es consecuencia de tres muertes, la de los asesinos del hermano de Ringo (John Wayne), que en un duelo desigual (tres contra uno) consigue la justicia que lo define en su presentación como personaje. El cuadro que establece el espacio de la representación es prototípico, ligeramente elevado (fotograma 4). Sobre él puede trazarse el eje que limita los recorridos y, en este caso, ofrecer una comarca potencialmente dialéctica. En el fotograma 5 vemos que a Ringo se le asigna el camino que va de izquierda a derecha, mientras que en el fotograma 6 comprobamos que sus enemigos van en dirección contraria. La fragmentación espacial encaja por tres razones: la fijación de la cámara a su semicírculo predeterminado, la equivalencia escalar y angular en ambos planos y el amparo de las sombras que casi oculta esta calle nocturna. Sólo queda el enfrentamiento en sí, gracias a la depuración icónica acometida en encuadres fijos.

Se revela la naturaleza especular del eje: refleja su opuesto como un espejo, invirtiendo la primera imagen. Teniendo en cuenta que la resolución ética del conflicto será criminal, gane quien gane, el eje no deja de ser un recurso metafórico para el *western*, ya que visualiza una postura violenta, al margen de la ley o en el límite de la misma. Si Ringo vence, vivirá y escapará con la chica, porque el *sheriff* se lo permitirá en la última secuencia del film, esto es, habrá recorrido el filo de la ley. Eso es exactamente lo que hace con el eje en los fotogramas 7 y 8: pisarlo y utilizarlo para disparar contra su imagen invertida, la de los desalmados. Un pistolero puede ser héroe o forajido; depende del lado del espejo que elija. Distinguir ambos lados es una de las misiones del discurso fotográfico clásico.

El cuadro filmado sobre el mismo eje es breve e incluye los disparos: su contracampo sería el de la muerte. En buena medida enfrenta al espectador con el espejo, máxime en este caso, ya que Ringo casi se echa



sobre la cámara. El clasicismo no soporta recorrer el eje demasiado tiempo; lo reservará para momentos como el descrito, criminal y reflexivo para con el espectador. A pesar de la complejidad iconológica que parece derivarse de nuestra explicación, es preciso resaltar la extraordinaria sencillez de la puesta en escena.

DOS OBSESIONES, DOS DISCURSOS PISANDO EL EJE DE LA REPRESENTACIÓN. Dos secuencias de semejante topografía, llamadas a su comparación, canalizan la obsesión de los protagonistas, Dunson-Wayne y Lockhart-Stewart, escenificando dos peleas de fundamental comprensión para los relatos. La diferencia, como dijimos, estriba en la utilización de la regla del eje.

La resolución de *Río rojo* lleva a la pelea entre Dunson (padre) y Matt (hijo). La estructura espacial acata los ciento ochenta grados, pero diseñando una configuración visual más compleja. Hay otra necesidad simbolizante, ya que el dualismo ley-crimen es superado por una lección encubierta. La que el padre da al hijo para que emule su fuerza como rasgo madurativo, lo cual implica un enfrentamiento iniciático. Decimos que es encubierta porque, en principio, el duelo es presentado como mortal; tanto, que Dunson dispara contra uno de los hombres de Matt que trata de detenerlo, consiguiendo herirlo nada más. Los fotogramas 9 y 10 establecen el eje del enfrentamiento. Compárese el punto de vista elevado del fotograma 10 con el del fotograma 4, perteneciente a *La diligencia*, que establece un cuadro perspectivista muy semejante, cuando la exactitud debería guardarla con el fotograma 9, su gemelo. Ese cuadro más elevado es necesario para mostrar dos aspectos: el escenario en su totalidad y el herido al fondo, en línea con padre e hijo, declarando la determinación de Dunson. Al contrario que en la película anterior, el lugar está plenamente iluminado, ya que la pelea que a continuación se desarrolla necesita ciertos referentes para fijar el semicírculo.

Dunson continúa imparable, gritándole a Matt que desenfunde, obligando a retroceder a la misma cámara; una cesión a su ímpetu que introduce movimiento (fotograma 11). Por el contrario, Matt permanece inmóvil (fotograma 12), asumiendo la reducción que Dunson impone, de plano general conjunto a americano-medio y, por fin, a primer plano (fotogramas 13 y 14). Espera simplemente la reprimenda, y el discurso se ha desdoblado en esa reflexividad de la que hablamos más arriba; Matt es Dunson y su contrario, de momento. Pero toda la energía que el padre está desplegando en el terreno del cuadro ha sido frenada en la operación del montaje, y se descompone en la sucesión de planos-contraplanos enumerados. La rabia asesina no era tanta, a pesar de que Dunson dispara cerca de Matt. Un cuadro los junta al fin, con el padre que trata de entablar la recurrente pelea hawksiana que une más que separa. Entonces se produce una curiosa inversión de posiciones: Dunson gira alrededor de Matt para abofetearlo (fotograma 15) y la agresión se produce en el siguiente plano (fotograma 16). El *raccord* en el gesto ha enlazado ambos cuadros, pero ha cambiado a los personajes de lugar. Si se nos permite la expresión, un “falso salto de eje”; ya que la cámara sigue en su zona de filmación, al otro lado de la valla que va a ser claramente visible en los siguientes cuadros, marcando un límite. Pero el efecto es el de haberlo atravesado,

con el subsiguiente cambio direccional. El encuadre asume la función especular del eje, ya que le corresponde alcanzar la estructura más simple: conseguir una imagen que supere el antagonismo para convertir al hijo adoptivo en sucesor gracias a la violencia adoctrinadora. Y, para lograrlo, el padre deberá dar varias vueltas al aprendiz (fotograma 17) y levantarlo, sosteniéndolo, posibilitándolo (fotograma 18). La transmisión del talismán, la fuerza, funciona, y Matt reacciona respondiendo con un puñetazo que comienza en el fotograma 19 y termina en el fotograma 20, en dos cuadros relacionados de igual forma al bofetón que Dunson le dio segundos antes. El reflejo está completo, ante la sorpresa del padre (fotograma 21): así puede (podemos) verlo todos en el fotograma 22. Con una pequeña refriega después, se consolida el vínculo familiar tras la reconciliación, justificando de paso el tronco básico —comunal— del clasicismo.

Parece claro que los desplazamientos laterales de las figuras conforman estructuras susceptibles de ser interpretadas, aunque estén previamente asignadas. Su límite, la línea demarcadora, rara vez es ocupada por la cámara clásica: en ninguna ocasión durante la secuencia de *Río Rojo* y, como vimos, escasamente y asociada a la muerte en la de *La diligencia*. Pero puede ocuparse, y se ocupó, llevando la mirada a otra posición más incómoda, cuando el clasicismo filmico se disgregó. El eje será invadido por una cámara ávida de retratar el individualismo de los *outsiders*, cuyos deseos son más fuertes que su sociabilidad, desencantados que aplican la ley fronteriza a esa otra frontera que circunscribe el área de filmación. Examinemos la secuencia de *El hombre de Laramie* en la que Lockhart encuentra a Dave (que lo ha humillado y robado con anterioridad) solo en medio del pueblo abarrotado y, sin pensarlo, se abalanza sobre él iniciando una sucísima pelea. La represalia es algo más: da rienda suelta a su instinto más brutal, acumulado por una venganza lejana (la de su hermano) y otra reciente. Baste ver su rostro cuando descubre al enemigo (fotograma 23). Nada hay de justo en la acción, sólo una locura irrefrenable; tanto, que el discurso optará por retroceder ante la misma. Un plano muestra al vaquero avanzando a paso ligero desde el porche del hotel hasta que derriba a su contrincante del caballo. El recorrido largo y mudo no es seccionado en forma alguna, tal y como se hizo con Dunson en *Río Rojo* para descargar su ímpetu. En esta ocasión tomamos una alarmanamente conciencia de la violencia que va a desatarse, ya que a la unidad espacial se une la temporal sin elipsis atenuantes. Ya lo dijimos: el *tiempo clásico*, tan manipulado para disimular su transcurrir, es sustituido por un *tiempo real*, anuncio del final que a todos aguarda y que deja rastro en el relato que se atreve a imprimirlo.

Pero no olvidemos que Lockhart está avanzando sobre el eje, enfrentándose a nuestra mirada frontalmente (fotogramas 24 y 25). Es más, construye la línea con su caminar, ya que, como puede verse cuando alcanza su objetivo, ésa no es la marca que delimita el semicírculo de la inminente agresión. Es otra, hecha a la medida de un hombre sin regla alguna. La cámara resiste su presión hasta que, agobiada, comienza un *travelling* de retroceso al llegar a la mitad de la calle. El lenguaje sucumbe a la determinación e incluso se retira cuando llega al plano medio: la cámara lo deja pasar (fotograma 33) al cambiar de dirección para derribar del caballo a Dave (fotograma 26): un trayec-



to soportado sin corte hasta el límite tolerado por el código institucional, pero excesivo para el sistema clásico. A continuación, sobreviene un salto en el escásimo eje que se ha creado cuando lo baja del todo, en un nuevo plano (fotograma 27) que inicia la pelea entre ganado, polvo y suciedad. Esta vez sí es fracturada por el montaje, e incluirá otro salto más, si bien poco ostentoso. La falta de respeto por la norma va pareja a una violencia igual de irrespetuosa.

Lockhart-Stewart ha recorrido el eje de la representación, agobiando la cámara-mirada que también está recorriéndolo unos pasos por delante; pero tal eje no puede ser transitado por el objeto de la representación y por el propio discurso a la vez, ya que ese acto evidencia un trabajo de escritura que el código debe tapar; de hecho, cuando ambos van a chocar, uno debe apartarse, claudicando ante la pulsión violenta del otro, reflejada en ese rostro que —como la propia representación— ha optado por quitarse la máscara durante un fugaz instante. Sin embargo, sobre tal edificación siempre existió una grieta obstruida que se resistía a su simbolización estética, exacta a esa cicatriz groseramente cosida, tan polisémica, que atraviesa la pantalla durante los genéricos de este film de transición. Otra secuencia confirma esa equivalencia. Lockhart termina matando al hijo del cacique ganadero, y éste, un anciano casi ciego, se abalanza sobre él a caballo en otro duelo cargado de venganza irreflexiva. Y, de nuevo, el eje sufre la acometida y la defensa. Esta vez sí se delimita, e incluso parece respetarse el ángulo de treinta grados a uno de sus lados (fotogramas 28 y 29). Pero la cámara sigue al agresor en un desenfrenado movimiento de persecución, pocos pasos tras el jinete. Ese *travelling*, poco habitual, aspira al subjetivismo: otro punto de vista antinómico con el clasicismo, como ya observamos. Planos subjetivos, ejes esporádicos, tránsitos sobre los mismos, saltos... Serán otros cineastas, como Sam Peckinpah, Sergio Leone o Clint Eastwood, los que usarán sin complejos estas disrupciones clásicas, convertidas en instrumentos para la disección de paisajes cabalgados por el odio y la redención.<sup>22</sup>

En este último contexto, resulta conmovedora la apuesta de John Ford en 1962 con *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*). No tanto por tratar de convalidar un pasado, un Oeste, a través de la leyenda como valor a retener, o por reivindicar la violencia como método para asegurar el futuro, aunque exija el exilio del héroe a cambio. Lo que nos llama la atención es que eligiera la regla de los ciento ochenta grados como artimaña narrativa para desvelar el saber que da sentido histórico al relato. El duelo entre el abogado Ranse Stoddard (James Stewart), inexperto tirador, y el forajido Liberty Valance (Lee Marvin) es filmado desde una zona escrupulosamente respetada (fotograma 30). La victoria del primero, sorprendente, lo convertirá en mito y en la base para su prometedor carrera política. Con los años, cambiará el territorio con leyes que dejarán fuera a Tom Doniphon (John Wayne), el duro vaquero cuya forma de vida será incompatible con ese futuro. Sin embargo, éste último fue el que mató a Liberty oculto entre las sombras de la calle, salvando a Ranse, perdiendo a la mujer que amaba y a su mundo. Esta verdad, desvelada en un *flashback*, es representada en

el mismo lado del eje, unos metros más alejado del mismo, integrando la topografía espacial del cuadro con la misma narración (fotograma 31). Un único cuadro basta para comprenderlo. Tal sabiduría vuelve a recordarnos la coherencia gestáltica de la estructura más simple; en este caso una actualización postrera de la que analizamos en otra calle oscura, también en blanco y negro, de *La diligencia*. Se adivina la añoranza por una época de certezas en proceso de desintegración.

Una última comparación de índole filosófica emerge al contemplar ambos desenlaces: como hemos comprobado, *Río Rojo* termina con la consolidación comunal (un pueblo salvado del hambre por el ganado recién llegado) y familiar (reconciliación padre-hijo, con la certeza de la mujer a la espera de unirse al núcleo). ¿Cuál es el final de *El hombre de Laramie*? El anciano Alec, contagiado por la epidemia revanchista que Lockhart parece haber llevado a la población, lo transmite a éste en su lecho de muerte confirmando quién vende rifles a los indios, esto es, su hijo adoptivo Vic.<sup>23</sup> El talismán que transmite el sabio ya no es la fortaleza que lleva a “crear civilización”, sino esa venganza que garantiza otro momento violento más, lúgubramente anunciado por la sombra de Lockhart antes de abandonar la habitación, y perpetuado por su segunda conversión en negro jinete que cabalga en sucesivos planos generales para buscar a Vic.<sup>24</sup> Los encadenados elípticos entre cada uno de esos planos no pueden disimular el lento transcurrir del tiempo, que añade una dimensión profundamente ominosa a esta cabalgada, escasamente simbolizada por un modelo fílmico consagrado a rendir cuentas de la violencia extrema y de sus precarias motivaciones éticas. Se insinuaba otro camino tanto para el género como para la experiencia audiovisual en la segunda mitad de siglo.

#### FICHA DE LAS PELÍCULAS

*Río Rojo (Red River)*. 1948. Una producción Monterey para United Artists. Productor: Howard Hawks. Director: Howard Hawks. Guión: Bordon Chase y Charles Schnee basado en la novela de Bordon Chase *The Chisholm Trail*. Director de fotografía: Russell Harlan. Director artístico: John Datu Arensma. Música: Dimitri Tiomkin. Montaje: Christian Niby. Intérpretes: John Wayne, Montgomery Clift, Joanne Dru, Walter Brennan, Coleen Gray, John Ireland, Noah Beery, Jr., Jefe Yowlachie, Harry Carey, Sr., Harry Carey, Jr.

*El hombre de Laramie (The Man from Laramie)*. 1955. Columbia Pictures Corporation. Productor: Williams Gotees. Director: Anthony Mann. Guión: Philip Yordan y Frank Burt basado en una historia de Thomas T. Flynn. Director de fotografía: Charles Lang. Director artístico: Cary Odell. Música: George Dunning. Montaje: William Lyon. Intérpretes: James Stewart, Cathy O'Donnell, Arthur Kennedy, Donald Crisp, Alex Nicol, Aline MacMahon, Wallace Ford, Jack Elam, John War Eagle, James Millican.

**22** Otro género que también resuelve sus propuestas socio-éticas con violencia binaria (ley-marginalidad) es el cine negro, cuyos ejes se hacen precarios cuando juegan con la venganza asesina: es el camino que recorre el protagonista de *El enemigo público número uno* (*The Public Enemy*, William Wellman, 1931), que hace retroceder la cámara antes de organizar una masacre (y cuyo cadáver ocupa el último plano del film).

**23** En una escena anterior, Alec confiesa a Lockhart haberlo visto en una pesadilla recurrente según la cual mataría a su hijo. La premonición macbethiana sitúa a *El hombre de Laramie* bajo la influencia de *El rey Lear*, al igual que otro film de Mann, *Las furias* (*The Furies*, 1950). En ambos el anciano propietario de un rancho que se comporta como el rey de toda la comarca tiene que enfrentarse al hecho de que sus hijos (hija en el caso de *Las furias*) quieren heredar antes de tiempo, quebrantando su voluntad. En tal sentido, la crueldad que define a muchos personajes shakesperianos tiene mejor integración en el modelo transicional.

**24** Apelamos al valor iconográfico de la sombra cuando opera desde la enunciación fotográfica, asumiendo notas lúgubres a lo largo de toda la historia del cine, como antes lo hizo en la de la pintura. F. J. DE LA PLAZA, 'La sombra inmóvil del que va a morir. Nota para una iconología del cine de Orson Welles', en *Cuadernos Cinematográficos* 6, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 129-148.



# La frágil definición de la realidad

GERMÁN LLORCA ABAD

Germán Llorca Abad es profesor asociado en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València.

Este artículo analiza las peculiaridades del trabajo de Paul Virilio, una de las figuras más controvertidas del panorama intelectual francés contemporáneo y trata de exponer un caso en el que queda reflejada la crisis de definición en el mundo moderno y cómo ésta se refleja en el modo de generar reflexiones.

*This paper deals with the theoretical work of Paul Virilio, an outstanding figure of French contemporary thought, and in particular with a case about the definition of the modern world and the possibility of making reflections.*

## Palabras clave:

- fragilidad
- definición
- realidad

**I**NTRODUCCIÓN. Narra la mitología china que primero existió el gran huevo cósmico, dentro del cual había el caos y en el que estaba Pan Gu, el embrión divino. Pan Gu salió rompiendo el huevo y, con un martillo y un cincel, dio forma al universo tal como lo conocemos.<sup>1</sup> La historia da cuenta de cómo los hombres y las mujeres fueron conscientes de la fragilidad del mundo que los rodeaba mucho antes de la aparición de las llamadas sociedades modernas. La fragilidad de este mundo radicaba (radica) en la propia fragilidad e inestabilidad de las definiciones, que los hombres y las mujeres utilizábamos (utilizamos) para definir su caótico (des)equilibrio. Podemos afirmar que estas circunstancias no se han visto sustancialmente modificadas hasta hoy. La preocupante injerencia de la religión en la política y en la educación y el creciente protagonismo de las interpretaciones divinas del mundo aconsejan una profunda revisión del modelo de conocimiento construido a lo largo de la modernidad. Con todas sus imperfecciones, este modelo definió el conocimiento de una manera nítida, que ha servido de herramienta para “aproximarse a la realidad” hasta nuestros días.

Nuestro artículo no pretende indagar en las explicaciones antropológicas o sociológicas de estos fenómenos. Del mismo modo, no nos parece plausible abordar un problema tan complejo desde tan escasas líneas. Sin embargo, partiendo de estas afirmaciones, nos proponemos analizar las peculiaridades del trabajo de Paul Virilio, una de las figuras más controvertidas del panorama intelectual francés contemporáneo. En otras palabras, trataremos de exponer un caso en el que queda reflejada la crisis de definición en el mundo moderno y cómo ésta se refleja en el modo de generar reflexiones. Nos parece que la figura de Virilio ofrece la posibilidad de trabajar sobre un ejemplo paradigmático de la llamada crisis de la postmodernidad en la que, de algún modo, seguimos inmersos. Deberíamos extendernos en esta consideración, puesto que afirmar que nos hallamos aún en un momento de “crisis postmoderna” no se ajusta plenamente a la realidad. Hoy el debate se centra en fenómenos como la globalización y sería interesante indagar en las conexiones existentes entre

ambos fenómenos. En todo caso, dejamos este trabajo para otro momento. Nuestro análisis se centrará en la delimitación de los márgenes del “conocimiento moderno” y de los elementos que han conducido a su crisis. En esta encrucijada trataremos de ubicar el pensamiento viriliano a este respecto. La finalidad de esta indagación debería conducirnos a una pregunta general acerca de cómo los hombres y las mujeres construimos el conocimiento y por qué motivo, en algunos aspectos, éste se está replegando peligrosamente hacia modelos medievales de comprender la realidad.

EL TIEMPO Y EL ESPACIO. LA FRÁGIL DEFINICIÓN DE LA REALIDAD: LAS PALABRAS. Debemos asumir como cierta la existencia de un cambio en la definición del paradigma del espacio y el tiempo asociados a la modernidad. Consideramos que la relación de éstos con la dimensión racional de las sociedades se encuentra muy próxima. Hay que recordar que no hablamos únicamente del tiempo y del espacio en su concepción física, sino también de su desarrollo filosófico. Es en esta encrucijada donde se halla una de las claves más importantes del modelo de conocimiento moderno y, por extensión, de la comprensión del mundo. En este punto queremos hacer nuestras las afirmaciones de Sklar,<sup>2</sup> en las que pone de manifiesto que la investigación exhaustiva de cualquiera de los principales problemas de la filosofía es una tarea larga y ardua.<sup>3</sup>

Las nociones de espacio y tiempo se habían mantenido separadas en la antigüedad.<sup>4</sup> Éstas vendrían a ser una suerte de “contenedores” de la actividad humana y su definición, particular y respecto del sujeto, la primera tesis formulada del conocimiento humano. Sin embargo, “para nuestra fortuna, vivimos en un universo en el que son susceptibles de conocimiento, al menos, algunos de sus más importantes aspectos”.<sup>5</sup> A lo largo de la historia se ha producido una confrontación entre el sujeto y aquello que parece existir fuera de él. Es decir, entre un elemento productor de significado y la caótica realidad exterior que lo envuelve.

El carácter progresivo de las experiencias, la naturaleza inestable de las definiciones, deben interponerse como un filtro al analizar cualquier hecho. Y la pregunta parece haber sido siempre la misma: ¿hasta qué punto podemos conocer en realidad el universo que nos rodea?<sup>6</sup> En un principio la indagación en la natura-

**1** C. WHITTAKER, *An introduction to oriental mythology*, Paperback, Bloomsbury, 2002.

**2** L. SKLAR, *Filosofía de la física*, trad. de R. Álvarez Ulloa, Alianza, Madrid, 1994, p. 25 y ss.

**3** La indagación profunda acerca del significado del espacio y del tiempo requeriría una revisión de la concepción que de ambos elementos han tenido todas las culturas a lo largo de la historia. Las consideraciones en torno a las ideas del espacio y del tiempo en las tradiciones orientales, las tradiciones árabes, la influencia de Egipto en la cultura clásica griega, etc., quedarán excluidas de nuestro análisis. Esta pretensión excede los límites de nuestro trabajo. En este sentido, reproducimos una consideración de Ricoeur: “La distancia en la proximidad, la proximidad en la distancia, he aquí la paradoja que campea hoy sobre todos nuestros esfuerzos por reanudar las herencias culturales del pasado y reactivarlas de modo actual” (*Las culturas y el tiempo*, Sígueme, Salamanca, 1979, p. 34).

**4** PARMÉNIDES, HERÁCLITO, *Fragmentos*, ed. de J. A. Mínguez, Orbis, Barcelona, 1983, p. 34.

**5** C. SAGAN, *El cerebro de broca*, trad. de D. Bergadà y J. Chabás, Grijalbo, Barcelona, 1984, p. 16.

**6** C. SAGAN, *El cerebro de broca*, p. 14.

leza de las cosas consistía en una amalgama de reflexiones en la línea de lo que hoy concebiríamos o definiríamos como filosofía: “consideraciones generales del tipo más amplio sobre la naturaleza del ser y la naturaleza de nuestro acceso cognitivo al mismo”.<sup>7</sup> En un momento sin determinar, con los primeros filósofos materialistas de la antigua Grecia, se desarrolló una de las grandes ideas de la especie humana: la noción de que el universo se puede conocer. En la búsqueda de distinciones, Heráclito tuvo la aguda percepción de la variabilidad y fugacidad de todo lo existente, de su diversidad y constante cambio.<sup>8</sup> En su búsqueda de un principio material de todas las cosas, representa el primer grado de abstracción metafísica. Se abre así la puerta del intelecto a la formulación de sistemas metafísicos y cosmológicos.<sup>9</sup>

La concepción clásica del espacio y el tiempo radica en verlos como sustancia, es decir como algo existente por sí mismo. La propia idea de sustancia parecía permitir pensar el espacio y el tiempo como objetos reales en el mundo. Al decir de Morones Ibarra: “La objetividad del universo expresa la idea de que la materia existe independientemente de la conciencia del hombre, es decir, que la materia está ahí, no importa si hay seres que la observen o no”<sup>10</sup>. No obstante, las teorías de los primeros grandes filósofos eran altamente especulativas y, con frecuencia, erróneas. El conocimiento fundado en los sentidos estaba sujeto a los familiares tipos de errores sensoriales.

Todo esto cambió al ser tratado el problema como algo sujeto al análisis científico, dejando de ser un problema exclusivo de la filosofía. Así, afirma Thom: “En lo que va de Aristóteles a Galileo, hemos visto la importancia que adquirió la prolongación analítica como criterio de individuación de los procesos”.<sup>11</sup> En este sentido, será a raíz del nacimiento y cultivo de la geometría cuando comienza a cobrar cuerpo la posibilidad de poder demostrar afirmaciones: “Sólo delimitando y resolviendo problemas *concretos* se fundaron las ciencias, y sólo así desarrollan su método”.<sup>12</sup> Asimismo, la verificabilidad pasa a ser el criterio para distinguir las ciencias empíricas de otros tipos de saber.

Puesto que el hecho es que el científico califica el conocimiento como verdadero o falso, “ciertamente uno de los objetivos de la ciencia es el de conocer la naturaleza más y mejor”.<sup>13</sup> La formación de las ciencias significa, al mismo tiempo, una progresiva emancipación de la filosofía y el establecimiento de su autosuficiencia. Con esta perspectiva, el tiempo y el espacio modernos adquirirán, a lo largo de siglos, una serie de atributos que los diferenciarán en su esencia de las concepciones anteriores. En la ciencia y la filosofía de la modernidad, el tiempo, al igual que el espacio, tiende a presentarse como un dato, una premisa objetiva y absoluta a partir de la cual pueden determinarse las leyes principales de la naturaleza concebidas con una perspectiva mecanicista. El conocimiento será a partir del siglo XVII básicamente “conocimiento científico, experimental, susceptible de ser aplicado”.<sup>14</sup> Sin embargo, dicha dependencia de verdades empíricas supone, según algunos autores, un grave problema: “La ciencia moderna ha cometido un error al renunciar a toda ontología y al reducir todo criterio de verdad el éxito pragmático”.<sup>15</sup>

No pretendemos ahondar más en estos planteamientos. Asimismo, no pretendemos evaluar las consecuencias de estos hechos. El proyecto de la modernidad es

un plan, una idea, un cúmulo de experiencias que, más allá de la cuestión de su posible legitimidad, es una de las empresas humanas más sorprendentes que han podido observarse a lo largo de la historia de la humanidad.<sup>16</sup> Los hombres le arrebatan la capacidad creadora a Dios y, con ella, la voluntad y la capacidad de crear certezas perdurables en el tiempo a través de la dominación de los recursos materiales y la liberación de la mente humana de las raíces de la superstición, que la mantenían sujeta a un supuesto e incondicionado orden natural.<sup>17</sup> Así pues, ser moderno no estribaría tanto en un tipo de conocimiento como en una perspectiva, proyectada hacia el futuro, desde la que se construye ese conocimiento.

Podemos afirmar que en el periodo que hemos denominado en llamar modernidad, se produce un profundo cambio de las relaciones entre el hombre y el entorno que le rodea. Este cambio podría resumirse en que el hombre modifica su actitud hacia los contenedores de su existencia, es decir, el espacio y el tiempo. De forma progresiva, pero en un relativamente breve periodo de tiempo, el hombre cree poder conocer la verdad mediante sus capacidades, cuestionando la intervención divina en ella. La vida se organiza en torno a esa nueva capacidad descubierta y en torno a una noción de progreso muy definida. Una noción de progreso que se identificará con los avances tecnológicos y científicos que se van dando a conocer. No obstante, como veremos, esta dinámica contendrá en su esencia el germen de su autodestrucción.

En este proceso de adquisición de conciencia, las palabras son el material que la razón emplea para construir el conocimiento. La argumentación científica es el patrón mediante el que se construye dicho conocimiento. Asumiendo su imperfección y la existencia de abusos,<sup>18</sup> admitimos nuestra preferencia por un modelo de saber racional. Tal y como apunta Habermas: “Creo que debemos aprender de los extravíos que han acompañado al programa de la Modernidad y de los errores del desvariado programa de superación en lugar de dar por perdida la Modernidad y su proyecto”.<sup>19</sup> Dando por válidas estas afirmaciones, mantendremos que uno de los pilares de dicho programa es el mantenimiento de la razón en tanto que herramienta de aproximación a un conocimiento de la realidad. Ésta, a su vez, no compartiría sus características con la razón instrumental.

Hoy en día no se discute que la dimensión significativa de la percepción proviene de los procesos de aprendizaje y memoria, en un contexto de interacción interpersonal.<sup>20</sup> En este sentido, se subraya el carácter social de la percepción, una percepción inmediata del entorno y del otro, que permitiría una profundización en su conocimiento. Rodrigo Alsina apunta: “El devenir del ser humano consiste en participar en procesos sociales compartidos en los cuales emergen significados, sentidos, coordinaciones y conflictos... La complejidad de la realidad nos desorienta; por ello, es imprescindible pensar en la complejidad. Esto también debe llevarnos a la creatividad, a la apertura de nuevas realidades”.<sup>21</sup> Pensar en la complejidad implica el uso crítico de las palabras.

De este modo, podríamos deducir que conseguimos adentrarnos en el conocimiento gracias a la experiencia no mediada de la psique, la individual y la social, con el entorno físico. Una frase no es sólo un acto lingüístico gramatical, sino también un acto cognitivo.<sup>22</sup>

7 L. SKLAR, *Filosofía de la física*, p. 13.

8 R. GAMBRA, *Historia sencilla de la filosofía*, Rialp, Madrid, 1989.

9 PARMÉNIDES, HERÁCLITO, *Fragmentos*, p. 23

10 J. R. MORONES IBARRA, ‘La evolución de los conceptos de espacio y tiempo’, *Ingenierías*, enero-marzo, Vol. VII, 22 (2004), p. 56.

11 R. THOM, *Esbozo de una semiología. Física aristotélica y teoría de las catástrofes*, trad. de A. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 234.

12 M. WEBER, *Ensayos sobre metodología sociológica*, trad. de J. L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 104.

13 J. A. VALOR YÉBENES, *Metodología de la investigación científica*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p. 23.

14 A. GONZÁLEZ RUIZ, *La nueva imagen del mundo. El impacto filosófico de la teoría de la relatividad*, Akal, Madrid, 2003, p. 5.

15 R. THOM, *Esbozo de una semiología*, p. 234.

16 P. SLOTERDIJK, *El desprecio de las masas*, trad. de G. Cano, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 96.

17 A. RUIZ DE SAMANIEGO, *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, Akal, Madrid, 2004.

18 En su ya clásico trabajo de crítica a la razón instrumental, Horkheimer afirma que en una determinada etapa la ciencia puede ir mucho más allá del método experimental: “El empirismo aniquila los principios mediante los que la ciencia y el propio empirismo podrían tal vez ser justificados. La observación en sí no es un principio, sino un modelo de comportamiento” (*Crítica de la razón instrumental*, trad. de J. Muñoz, Trotta, Madrid, 2002, pp. 104-105).

19 J. HABERMAS, *Ensayos políticos*, trad. de R. Cotarelo, Península, Barcelona, 2002, p. 393.

20 U. CUESTA, *Psicología social de la comunicación*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 124-125.

21 M. RODRIGO ALSINA, *Teorías de la comunicación: ámbitos, métodos y perspectivas*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona, 2001, p. 145.

22 J. A. MARINA, *La selva del lenguaje*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 148.



El recién nacido llega provisto de unos esquemas sensoriales motores muy elementales, con los que ha de emprender la colosal tarea de reinventar el mundo e inventarse a sí mismo. El desarrollo de la inteligencia consiste en ir construyendo esquemas cada vez más flexibles y poderosos, que nos permitan asimilar la realidad y acomodarnos a ella.<sup>23</sup> La adquisición del lenguaje, en cualquier sentido pleno, se sitúa en la compleja transición desde lo evolutivo a lo social.<sup>24</sup> Este hecho constituye la culminación del proceso de identificación del mundo exterior a uno mismo y de la superación de la dependencia materna en su exploración: “La posibilidad que tiene el niño de pronunciar la palabra para hacer aparecer el objeto es un refuerzo de la autonomía de esa gestación, que termina por disociarse completamente del de la madre”.<sup>25</sup>

Por diversos motivos, la identificación del mundo exterior y de las definiciones empleadas para su conocimiento ha perdido paulatinamente su contundencia. La realidad moderna ha ido desvaneciéndose, dando paso a una suerte de estado de ánimo que llamaremos postmoderno. Éste es, en realidad, una crisis de los valores de la modernidad y de sus definiciones. En otras palabras, una puesta en crisis de la realidad. Las dos guerras mundiales y el aumento creciente de los desequilibrios han alimentado la acentuación de esta perspectiva. “Auschwitz sigue persiguiendo no la memoria, sino los logros del hombre”.<sup>26</sup> El noble ideal de la emancipación del hombre parece haber llegado a un callejón sin salida.

En su trabajo, Ruiz de Samaniego suscribe la propuesta *barthesiana* cuando afirma: “De repente, me resulta indiferente no ser moderno”.<sup>27</sup> Esta sentencia resulta ser, como mínimo, un flagrante desafío a la hora de discutir las posibles razones del cambio, o del propio agotamiento que manifestó la modernidad en el último tercio del siglo XX. Así, aunque en ella Barthes no aduce ninguna razón concreta, de algún modo apunta hacia la causa última del fracaso de la modernidad: la constante renovación de conceptos, en la paradójica búsqueda de razones perdurables, ha conducido a un cierto desánimo, a un desencanto, a la desilusión. En cierta medida, es como si este momento histórico concreto permitiera reinventarnos a nosotros mismos con frecuencia.<sup>28</sup>

Asistimos, en este sentido, a un desmoronamiento de las definiciones. La realidad se convierte, de nuevo, en una frágil definición cuya base es cada vez más inestable. Esta inestabilidad proviene, en realidad, de la crisis de las dimensiones modernas de tiempo y espacio. No nos detendremos a determinar el momento exacto en el que se pone de manifiesto esta crisis. El debate postmoderno como tal sólo tendrá una presencia plausible en los entornos académicos desde finales de la década de 1970. Sin embargo, su manifestación pública es heredera de un largo periodo de gestación que, para muchos autores, hunde sus raíces en las primeras vanguardias. Este agotamiento crítico de las vanguardias precede, a decir de Lipovetsky, al marasmo postmoderno, resultado de la hipertrofia de una cultura cuyo objetivo es la negación de cualquier orden estable. El dispositivo modernista, encarnado de forma ejemplar en las vanguardias, está acabado.<sup>29</sup>

Es, justamente, en el periodo de eclosión del debate postmoderno en el que Paul Virilio desarrolla con ple-

## *La figura de Virilio ofrece la posibilidad de trabajar sobre un ejemplo paradigmático de la llamada crisis de la postmodernidad*

nitud sus trabajos filosóficos. Este hecho es importante por dos motivos fundamentales. En primer lugar, porque Virilio trabaja sobre un modelo de conocimiento puesto ya en crisis, en una sociedad cada vez más escéptica hacia sí misma. En segundo lugar, porque para comprender sus trabajos es fundamental definir el alcance de la dimensión moderna/postmoderna de los mismos. Virilio es uno de los exponentes más claros de una actitud dual. Por un lado, persigue la explicación racional de la realidad y, por otro, sólo consigue constatar la imposibilidad de tal explicación.

EL DISCURSO VIRILIANO. Virilio fundamenta su teoría crítica, al igual que otros autores, en una profunda revisión de los conceptos modernos de espacio y tiempo. Como hemos defendido líneas atrás, el paradigma del tiempo y el espacio modernos define el modelo de conocimiento que se encuentra en crisis. La velocidad a la que se ha visto sometido el mundo moderno, impuesta desde diferentes ámbitos, es la principal causante de esta revolución en el modo de producción de las definiciones. En este sentido, no deja ser paradójico que sea la propia modernidad la que ha propiciado los elementos de su destrucción. Al decir de Virilio: “La cuestión planteada ya no es tanto la modernidad y la ‘postmodernidad’, sino la de la actualidad y la ‘postactualidad’, en un sistema de temporalidad tecnológica en el que ya no prima el soporte material de larga vida y sí el de las persistencias retinianas y auditivas”.<sup>30</sup>

Las sucesivas revoluciones tecnológicas, primero en los transportes y después en las telecomunicaciones, cambian la percepción del tiempo y del espacio. Este hecho determina un cambio en la percepción de la realidad. Podría decirse que la cuestión central que encierra todo nuestro artículo ha sido una de las ideas fundamentales sobre las que ha debatido el hombre a lo largo de los siglos: ¿qué es la verdad y cómo se determina la verdad? Y es, a su vez, el eje central sobre el que gravitan los trabajos de Virilio. Según nuestro autor, la percepción “natural” de la realidad queda desvirtuada a causa de la intervención de mecanismos tecnológicos de intermediación: “La fijeza de la imagen es reemplazada por el fraccionamiento, la secuencia de la discontinuidad”.<sup>31</sup> De algún modo, Virilio está defendiendo el modo de mirar “moderno”, frente a la dislocación espaciotemporal que, desde este punto de vista, caracterizaría la postmodernidad.

La separación forzada del contacto inmediato con el entorno, es decir, con la realidad “en bruto”, es lo que propiciará la progresiva separación del individuo del conocimiento de la verdad. Se produce la aniquilación de la conciencia a través de la aniquilación sensorial de la vida.<sup>32</sup> En uno de sus ensayos, Virilio nos recuerda que, a lo largo del siglo XX, estar “mediatizado” ha significado estar privado de los “derechos inmediatos”.<sup>33</sup> A resultados de esta información, podemos afirmar que para nuestro autor los dispositivos de mediación son, en realidad, dispositivos de supresión de los derechos.

Nos parece importante señalar que Virilio no percibe con la misma negatividad la “manipulación de la

<sup>23</sup> J. A. MARINA, *El laberinto sentimental*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 131.

<sup>24</sup> R. WILLIAMS, *Sociología de la cultura*, trad. de G. Baravelle, Paidós, Barcelona, 1994.

<sup>25</sup> R. THOM, *Esbozo de una semiología*, p. 39.

<sup>26</sup> H. MARCUSE, *El hombre unidimensional*, trad. de A. Elorza, Ariel, Barcelona, 2001, p. 276.

<sup>27</sup> A. RUIZ DE SAMANIEGO, *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, p. 7.

<sup>28</sup> D. IHDE, *Los cuerpos en la tecnología*, trad. de C. P. Hormazábal, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2004, p. 83.

<sup>29</sup> G. LIPOVETSKY, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. de J. Vinyoli y M. Pendanx, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 82-3.

<sup>30</sup> P. VIRILIO, ‘La arquitectura improbable’, *El Croquis*, Núm. 91, 1998, p. 15.

<sup>31</sup> P. VIRILIO, ‘Un urbanisme teleobjectif’, *Video Glyphes*, Dossier Núm. 3 / 4, 1980, p. 34.

<sup>32</sup> P. VIRILIO, ‘Prologue’, en HENRI GAUDIN: *Seuil et d’ailleurs*, Les Éditions de l’Imprimeur, Paris, 2003, p. 8.

<sup>33</sup> P. VIRILIO, *L’art du moteur*, Galilée, Paris, 1993, p. 18.

34 P. VIRILIO, 'Un urbanisme teleobjectif', *Video Glyphes*, p. 34.

35 'Prologue', en HENRI GAUDIN: *Seuil et d'ailleurs*, p. 2.

36 Nos parece muy sugerente introducir en este punto el trabajo de Sergio Sevilla (*Crítica, historia y política*, Cátedra, Madrid, 2000) acerca de la evolución histórica de las formas de expresar el conocimiento filosófico. En este sentido, el ensayo constituiría la forma moderna de presentación de dicho conocimiento. El ensayo es fruto del ejercicio de la razón. No obstante, según Sevilla, el uso de este instrumento no es incompatible con el cuestionamiento que con una perspectiva postmoderna se haya podido hacer al mismo: "Es preciso recordar, sin embargo, que ni el término 'razón' tiene un sentido único, generalmente aceptado por los pensadores ilustrados, ni la actitud de éstos hacia el lugar de la razón en la comprensión del mundo, en los asuntos morales, y en lo político es tampoco unívoca; una reflexión sobre esa pluralidad de actitudes ayuda a comprender la crisis en la valoración actual de las ciencias" (p. 125). Más adelante continúa: "Sostendré como tesis que la crítica del racionalismo, convertido en dogmatismo, forma parte del proceso de Ilustración al mismo título que la propia teoría de la racionalidad; la Ilustración encierra, en primer lugar, una dialéctica entre las teorías de la racionalidad y sus críticas escépticas no irracionales" (p. 125). Con esta perspectiva, podemos deducir que el modelo de "ensayo viriliano" es racional y moderno.

37 S. RIAL UNGARO, *Paul Virilio y los límites de la velocidad*, Campo de Ideas, Madrid, 2003, p. 22.

38 Debemos referir la reflexión hecha por Crogan respecto de la escritura viriliana: "Los textos de Virilio son rápidos. Ejecuta análisis rápidos de fenómenos contemporáneos y desarrollos históricos para derivar aquello que considera importante e inherente en ellos. Sus trabajos privilegian la fragmentación de estas tendencias sobre el análisis histórico-crítico analítico" (en P.

CROGAN, 'The tendency, the Accident and the Untimely: Paul Virilio's engagement with the future', en *Paul Virilio. From modernism to hypermodernism and beyond*, ed. by John Armitage, Open University / Sage, Milton Keynes-Bucks, 2000, p. 167).

39 P. VIRILIO, M. BRAUSCH, *Voyage d'hiver*, Éditions Parenthèses, Marsella, 1997, p. 92.

40 Andrea Giunta en la introducción de *El procedimiento silencio* (P. VIRILIO, *El*

visión", que en el campo de las artes supuso el Renacimiento, que la manipulación que pueda venir de la mano de los medios de telecomunicación. También en este sentido afirma: "La estética de la investigación suplanta a la investigación de una estética".<sup>34</sup> Este argumento nos parece que contiene una significación especial, puesto que Virilio no niega la posibilidad positiva de intervenir sobre la "capacidad de mirar" del hombre. A este respecto, nos parece importante señalar que nuestro autor ha dedicado una parte importante de su esfuerzo teórico a tratar la "crisis" de la perspectiva euclidiana aparecida y desarrollada por los artistas italianos durante el Renacimiento.

Ante estos argumentos tan explícitos, no nos parece inapropiado reiterar que la crítica de Virilio se dirige hacia las consecuencias no deseadas de la modernidad: "Los entusiastas del progreso y su *naïf* concepción de la tecnología, consiguieron que el positivismo deviniera una velada forma de nihilismo".<sup>35</sup> Denunciar una determinada actitud hacia la tecnología no significa invalidar su potencial beneficioso. La modernidad se construyó en función del desarrollo de la capacidad de razonar mediante la palabra escrita y el diálogo que representa el discurso oral. La actitud crítica y reflexiva de Virilio parece ajustarse perfectamente a este esquema.

Advertíamos líneas atrás que la consideración de la modernidad o postmodernidad del discurso viriliano debía mantenerse en los matices de sus aportaciones. En cualquier caso, esta precaución desaparece cuando tratamos de abordar su obra desde el punto de vista formal, es decir, desde la evaluación de su estilo discursivo. Las características que definen los discursos postmodernos lo alejan de una comprensión científica de la producción del conocimiento.<sup>36</sup> Al hilo de estas argumentaciones, entendemos que es de suma importancia describir el "modo viriliano" de producción del conocimiento, puesto que de sus características especiales deducimos rasgos sólo atribuibles a su forma de escribir. Por este motivo debemos recuperar las afirmaciones de Rial Ungaro a este respecto: "Su obra conforma un todo y sus partes se articulan de maneras imprevisibles... El efecto busca ser estimulante y se toma todas las libertades que permite un género como el ensayo, ideal para explorar, sondear y establecer las analogías más inverosímiles, a la vez que puede aceptar, a su manera, su papel de divulgador. El resultado es que su obra se puede leer como un todo y que sus partes se explican entre sí".<sup>37</sup>

A la matización del autor de que la obra de Virilio "puede" ser leída como un todo, debemos suprimirle el carácter de posibilidad: la obra de Virilio "debe" ser leída como un todo. Las "partes" no cobran todo su significado a menos que el lector sea capaz de ubicarlas en la totalidad del conjunto. A este fenómeno contribuye la acción consciente de Virilio de crear vínculos entre conceptos aparentemente no relacionados y de hacer desaparecer las fronteras que permitirían establecer una relación definida de conceptos teóricos.<sup>38</sup> Creemos firmemente que no es posible extraer de la propuesta viriliana una relación separada de conceptos teóricos. Forzosamente, antes o después, deberemos acudir a un texto anterior o posterior para poder comprender plenamente lo que nuestro autor está tratando de explicar. Es cierto también que esta argumentación podría ser equiparable a un modo de proceder "científico", en la medida en que el conocimiento debería con-

tener una dimensión acumulativa. No obstante, en la particular forma de comprender los textos de Virilio, esta característica se lleva a extremos insospechados. Un ejemplo de dicha particularidad es la forma de su escritura: "Kafka dijo: 'no puedo vivir sin escribir para comprender'".<sup>39</sup> En este sentido, Virilio hace un uso constante de todo tipo de exclamaciones, interrogaciones, letras mayúsculas, negritas, paréntesis, guiones, etc., lo que nos parece indicativo de su tendencia a la interconexión y apelación constante a la importancia de lo que narra.

Nuestro autor no sólo certifica el uso consciente de dichos atributos de escritura, sino que los dota de una doble significación al convertirlos en una crítica velada a uno de los productos culturales de la modernidad. Con esta estrategia, Virilio consigue crear un lenguaje sugerente y misterioso que en ocasiones parece tener más que ver con un juego de seducción que con el conocimiento. En este caso, la seducción se construye con imágenes mentales. Éste es uno de los motivos por los que la escritura viriliana ha sido descrita como un *collage*.<sup>40</sup> Asimismo, coincidimos con Redhead al afirmar que Virilio se ha especializado en la escritura de textos breves, los cuales contribuyen a acentuar esta sensación.<sup>41</sup> No es necesario ahondar en la importancia del *collage* en la escritura postmoderna. El encadenamiento de imágenes tiene en la escritura el mismo efecto que la composición audiovisual. Ante la necesidad de luchar contra la proliferación de imágenes mentales que, en tanto que mediación entre el hombre y el mundo, inundan el imaginario colectivo, Virilio propone trabajar con otras imágenes mentales. En este sentido, trabaja con discontinuidades y saltos entre unos puntos y otros.<sup>42</sup> Esta contradicción aparente es desmentida por el propio autor, quien explica que la finalidad de este procedimiento es dotarse de las mismas armas conceptuales con las que es atacado el conocimiento racional de las cosas.

En función de estas afirmaciones, nos parece importante citar brevemente el trabajo de Sokal y Brickmont como uno de los referentes de la crítica al discurso postmoderno. En este sentido, los autores hacen un repaso de las teorías y propuestas discursivas de algunos pensadores considerados postmodernos, entre los cuales se halla el propio Virilio, a quien dedican un breve capítulo. Debemos destacar que no es nuestra intención debatir sobre quién tiene la razón en este debate. También existen trabajos como el de Jurdant,<sup>43</sup> que se corresponden con una crítica, precisamente, a las investigaciones de Sokal y Brickmont. Sin embargo, sí que resulta de nuestro interés recuperar la propuesta de estos últimos autores con el fin de establecer las características de lo que podría considerarse un discurso postmoderno. Sokal y Brickmont<sup>44</sup> establecen su argumentación sobre la crítica de un conjunto de supuestos abusos cometidos por los autores postmodernos. Entre ellos cabe destacar los siguientes: la marginalidad de las citas empleadas por los autores postmodernos y/o postestructuralistas, la falta de interpretación del contexto teórico, las licencias poéticas, el abuso de metáforas, el abuso de las analogías no pertinentes, la falta de competencia, el uso de citas de autoridad a conveniencia y el peligro que, en última instancia, supone para el conocimiento general el alejamiento de un discurso científico.

En el caso de Virilio, su análisis, aun siendo muy crítico, no es una enmienda a la totalidad, tal y como



hemos visto en la crítica efectuada por Sloterdijk.<sup>45</sup> Desde este planteamiento, afirmar sin más que el estilo viriliano coincide plenamente con el modelo postmoderno criticado por Sokal y Brickmont puede ser la opción más sencilla. Más aún si atendemos a los argumentos ofrecidos por estos autores: “Los escritos de Paul Virilio giran principalmente en torno a temas relacionados con la tecnología, la comunicación y la velocidad. Están repletos de referencias a la física y, muy especialmente, a la teoría de la relatividad. Aunque sus frases tienen algo más de sentido que las de Deleuze-Guattari, lo que se presenta como “ciencia” es un cóctel de confusiones monumentales y fantasías delirantes. Además sus analogías entre la física y las cuestiones sociales son de lo más arbitrario imaginable, cuando no se intoxica con sus propias palabras. Confesamos nuestra simpatía hacia muchas de las posiciones sociales y políticas de Virilio, pero por desgracia su pseudofísica no ayuda en nada a su causa”.<sup>46</sup>

Desde esta posición, opinamos que la crítica no puede ser más destructiva, aunque no es la única.<sup>47</sup> Debemos insistir, no obstante, en que no pretendemos abordar en profundidad las críticas de Sokal y Brickmont, cuya validez no compartimos por diversos motivos. En primer lugar, porque las arbitrariedades, las fantasías delirantes y las confusiones monumentales también fueron importantes en la historia del conocimiento moderno. En segundo lugar, porque el abanico de ejemplos que los autores utilizan en su crítica es absolutamente incompleto y no reconoce la existencia de otros muchos trabajos que vendrían a matizar muchas de las críticas vertidas contra Virilio. Tal y como defendíamos al inicio de nuestra investigación, la especulación, la interrelación de conceptos aparentemente inconexos y la imposibilidad de conocer toda la verdad de los hechos y las cosas forman parte de la esencia de la filosofía a lo largo de la historia. Desde este punto de vista, muy estricto si se quiere, los trabajos de nuestro autor no son, en absoluto, refutables. Podríamos asumir las críticas respecto a la imprecisión del uso terminológico de la ciencia y de sus conceptos. Sin embargo, incluso haciendo esta concesión, nos oponemos a suprimir la validez total de las aportaciones de Virilio.

La marginalidad de las citas empleadas por los autores postmodernos sería una de las características que describirían el estilo ensayístico postmoderno. En el caso de Virilio, esta apreciación debería contar con una serie de matizaciones importantes. Éstas confirmarían todo lo contrario, es decir, una centralidad particular de la cita en el discurso viriliano. En primer lugar, las citas que nuestro autor hace del trabajo de otros autores son marginales porque sólo se limitan a un escaso número de frases. En segundo lugar, son reproducidas en numerosas ocasiones y contextos, por lo que devienen altamente repetitivas. En tercer y último lugar, las citas que Virilio emplea en sus escritos no se ciñen a ningún patrón científico de cita. Asimismo, la diversidad de los “criterios de autoridad” que las definen podría hacernos pensar que no existe una preocupación por esta cuestión. Nosotros relacionamos todas estas características con la singularidad del autor. No creemos, sin embargo, que esta estrategia deba ser interpretada en clave de indiferencia hacia los autores citados por Virilio, aunque sí que podría denotar cierta falta de rigor, puesto que Virilio las emplea en tanto que ilustración de sus propias ideas. Las constantes

referencias a Paul Valéry aparecen entremezcladas con otras tantas dedicadas a Hitler, Griffith, el alcalde de Filadelfia, Meliès, Günther von Hagens, Kennedy, Merleau-Ponty, Goebbels, Nietzsche, Clausewitz, Kipling, Sun Tzu, etc. La lista, ciertamente, se nos antoja interminable y redundante en una gran dificultad frente a cualquier intento de clasificación.<sup>48</sup>

La explícita utilización de fuentes y de múltiples referencias queda suficientemente ejemplificada. Asimismo, Virilio mezcla estas citas con recuerdos personales, referencias a noticias de actualidad y hechos históricos que inciden en su complejidad.<sup>49</sup> En este sentido, no obstante, la abundancia de nombres no se corresponde con una interpretación del marco histórico que, en cada caso, serviría para contextualizar la cita o referencia.<sup>50</sup> Por este motivo, la escritura viriliana se aproxima al modelo postmoderno propuesto por Sokal y Brickmont. Es, de hecho, la particular forma de encadenar referencias la que impide que podamos establecer un contexto para cada una de las referencias hechas por Virilio. Retornando al ejemplo anterior, observamos cómo en apenas unas líneas nuestro autor utiliza, para hablar de un tema de reflexión presente, referencias a: Pierre Mac Orlan, poeta y novelista francés muerto en 1970, Jim Harrison, escritor y ensayista norteamericano contemporáneo de Virilio, Paul Valéry, dramaturgo y pensador francés desaparecido en 1945, y Pascal, el célebre físico del siglo XVII. Virilio no explica en relación con qué contexto histórico se producen las afirmaciones que estos autores realizan y que él utiliza en sus propios ensayos. Algo que sí queda claro es que le sirven de apoyo para justificar y mantener sus propias afirmaciones. No obstante, toda la información suplementaria que podría sugerir el contexto en el que los autores citados se inscriben pasa desapercibida. Este efecto es compensado, en parte, por la repetición de muchos de los ejemplos en textos diferentes. Por este motivo, debemos reconocer que la información referente al contexto no pasa “completamente desapercibida”, puesto que el lector de Virilio debe imponerse la obligación de conocer el entorno de los autores/personas que cita, ya que sí tienen su importancia. En cualquier caso, nuestro autor no se molesta en inscribirlos explícitamente en su contexto.

A continuación, debemos detenernos en la comprensión de la naturaleza de las licencias poéticas y el abuso de las metáforas en la escritura viriliana. En este sentido, debemos apuntar la predilección de Virilio por el uso de pares significantes. Éste puede ser un primer indicio de la manera de escribir de nuestro autor. Podemos encontrar esparcidas por toda su obra centenares de asociaciones léxicas del siguiente tipo: fusión/confusión, ecología/escatología, mostración/demostración, ofensivo/defensivo, vanguardia/retaguardia, preguerra/postguerra, dentro/fuera, instantaneidad/ubicuidad, etc. Cada uno de estos pares remite a cientos de significados diferentes, cuya versatilidad aprovecha Virilio para construir sus argumentaciones. En ocasiones la proximidad de las palabras se basa en una asociación sonora. En otras, a su vez, la proximidad es también conceptual. En cualquier caso, las licencias poéticas y/o metáforas virilianas no se limitan a este “simple” uso del léxico. Una de las aportaciones más importantes de los textos de nuestro autor es la de una terminología completamente nueva. En otras palabras, Virilio crea un vocabulario específico propio que constituye, al mismo tiempo, una rica colección de metáforas y la

*procedimiento silencioso*, Paidós, Buenos Aires, 2001, pp. 11-12).

**41** S. READHEAD, *Paul Virilio. Theorist for an accelerated Culture*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2004, p. 138.

**42** P. CROGAN, ‘The tendency, the Accident and the Untimely: Paul Virilio’s engagement with the future’, p. 168.

**43** *Imposturas científicas. Los malentendidos del caso Sokal*, ed. de B. Jurdant, Cátedra, Madrid, 2003.

**44** A. SOKAL, J. BRICMONT, *Imposturas intelectuales*, trad. de J. C. Guix, Paidós, Barcelona, 2002, p. 24 y ss.

**45** P. SLOTERDIJK, *Experimentos con uno mismo*, trad. de G. Cano, Pre-Textos, Valencia, 2003, p. 55 y ss.

**46** A. SOKAL, J. BRICMONT, *Imposturas intelectuales*, p. 169.

**47** “Leer a Virilio concienzudamente produce la sensación en el lector de una fluctuación de multitud de ideas dislocadas e infraelaboradas, a menudo, con un enorme grado de imprecisión” (S. READHEAD, *Paul Virilio. Theorist for an accelerated Culture*, p.138). Si bien admitimos y proporcionamos en nuestro análisis elementos que podrían refrendar esta afirmación, debemos manifestar que esta sensación puede ser producto de una lectura parcial de sus textos. Hemos defendido que los conceptos en los ensayos de Virilio se explican unos a otros, con lo que puede resultar difícil hacerse una idea precisa de sus propuestas si omitimos algunos textos clave. Por otra parte, rechazamos por completo cualquier grado de imprecisión en las ideas globales que construye nuestro autor, puesto que éstas están perfectamente definidas en sus libros.

**48** El siguiente fragmento puede ofrecernos una idea aproximada de dicha complejidad: “A mitad del siglo pasado, Pierre Mac Orlan todavía escribía: ‘El fin del mundo debe poner en orden sus numerosas dudas’”. En un texto reciente, Jim Harrison ha declarado a propósito de Irak: “Hemos desencadenado esta guerra con un idiota satánico.

Numerosos norteamericanos creen que vivimos ajenos a la historia. No es sólo ajenos a la historia, sino ajenos a la geografía de este mundo finito que pronosticó Paul Valéry... Este mundo se encoge como un guante por la velocidad de la comprensión temporal de la información, e invierte repentinamente los polos de los que habló Pascal” (P. VIRILIO, *Ville panique*, Galilée, Paris, 2004, pp. 82-83).

**49** S. READHEAD, *Paul Virilio. Theorist for an accelerated Culture*, p.137.



50 Un poco más adelante, Readhead se interroga acerca de por qué Virilio es incapaz de organizar todas estas ideas y referencias de manera lógica (*Paul Virilio*, p.137). Crogan ('The tendency, the Accident and the Untimely: Paul Virilio's engagement with the future', en *Paul Virilio. From modernism to hypermodernism and beyond*, p. 167) también ha observado: "Aunque mantienen una temática consistente, los ensayos en los libros de Virilio no construyen una argumentación homogénea y lineal".

51 P. VIRILIO, *Ville panique*, Galilée, Paris, 2004, p. 83.

52 P. VIRILIO, *L'Art à perte de vue*, Galilée, Paris, 2005 p. 72.

53 P. VIRILIO, *L'Art à perte de vue*, p. 72.

54 P. VIRILIO, *L'art du moteur*, Galilée, Paris, 1993, p. 153.

55 P. VIRILIO, *La Inercia Polar*, Trama, Madrid, 1999, p. 74.

56 Recordemos que al hilo de estas reflexiones Virilio desarrollaba su propuesta de una ecología gris: "Ciudadanos del mundo, habitantes de la naturaleza, olvidamos a menudo que habitamos también sus dimensiones físicas... La degradación evidente de los elementos constitutivos de las sustancias... que componen nuestro medio, se agrava con la polución inapercibida de las distancias, que organizan la relación con los demás y con el mundo de la experiencia sensible" (P. VIRILIO, *La vitesse de libération*, Galilée, Paris, 1995, p.76). Al hilo de estas argumentaciones, nuestro autor matiza: "El mundo de la ecología gris se vuelve inhabitable porque es demasiado reducido y porque, después de cierto tiempo, esta interactividad se vuelve insoponible" (P. VIRILIO, S. LOTRINGER, *Amanecer crepuscular*, FCE, Buenos Aires, 2003, p. 84).

57 P. VIRILIO, *Ville panique*, p. 29.

58 P. VIRILIO, *Speed and Politics: an essay on dromology*, Semiotext(e), Nueva York, 1986, p. 108.

59 P. VIRILIO, *L'horizont négatif*, Galilée, Paris, 1984, p. 18.

60 P. VIRILIO, *La Inercia Polar*, p. 118.

61 P. VIRILIO, *La vitesse de libération*, p. 26.

62 Una parte importante de la potencialidad de dicho accidente radica, como ha señalado Rosnay (J. DE ROSNAY, 'La revolución informacional', en *Internet, el mundo que llega*, ed. de I. Ramonet, Alianza, Madrid, 1998, p.28) en relación con los trabajos de Virilio, en la complejidad de los sistemas de comunicación y de su interacción, que redundan en su fragilidad.

demostración de un dominio pleno de la lengua francesa. Este vocabulario nace de la fusión de términos o de su simple combinación. De dicha mezcla nacen nuevas palabras que conservan una parte del sentido de aquellas de las que provienen.

Como en el caso de las citas o referencias a otros autores, realizar un listado exhaustivo de estos términos sería un trabajo que excedería los límites de este artículo. Asimismo, constatamos que el uso de este recurso tiene una progresión ascendente en la producción teórica viriliana. Con el fin de ejemplificar dicho recurso narrativo, podemos enumerar varios de estos términos creados por Virilio: El "omnipolita"<sup>51</sup> es el ciudadano del nuevo mundo sin distancia geográfica ni tiempo histórico. La "teleobjetividad"<sup>52</sup> es el término empleado para describir la objetividad del mundo lejano que llega a través de la pantalla del televisor o del ordenador. El "espacio-mundo" y el "tiempo-luz" son las nuevas dimensiones del mundo que los medios de comunicación favorecen. La "ecopolítica"<sup>53</sup> refiere a la nueva política mundial basada en la inexistencia del tiempo y el espacio geográficos, substituta de la geopolítica de las naciones. El "metacuerpo"<sup>54</sup> es el nuevo cuerpo humano, aquél que vive en la distancia de los medios de comunicación y de manera independiente a su entorno físico inmediato. La "dromosfera"<sup>55</sup> es el término que describe el tiempo y el espacio enfermos de velocidad, etc.<sup>56</sup> La lista no termina aquí; en cualquier caso, estos ejemplos ilustran a la perfección la estrategia discursiva viriliana. Curiosamente, la fusión/confusión de términos hecha por Virilio enriquece la capacidad conceptual del autor y el lector. En este sentido, su vocabulario funciona a la inversa de la terminología en neo-lengua de la obra de Orwell descrita páginas atrás. Los nuevos términos no encogen ni reducen la realidad, sino que amplían sus posibilidades de explicación.

¿Qué tienen que ver las declaraciones del alcalde de Filadelfia en 1955<sup>57</sup> con el fin de la relación con el entorno inmediato? ¿Qué relación existe entre las obsesiones de Howard Hughes<sup>58</sup> con el destino general de la humanidad? ¿Qué hay en común entre la arqueología<sup>59</sup> y el pronóstico o cábala de un futuro accidentado? Con toda seguridad, Sokal y Brickmont argumentarían la no pertinencia de estas analogías o comparaciones. Con esta perspectiva, sin conocer nada más que las preguntas que hemos formulado, podríamos concluir decidiendo la no pertinencia de dichas comparaciones. Es cierto, a este respecto, que las analogías virilianas deben ser comprendidas con una perspectiva mucho más amplia. Las explicaciones ofrecidas por nuestro autor a lo largo de sus ensayos permiten acabar viendo la pertinencia de las comparaciones. Desde nuestro punto de vista, el valor o validez de estas comparaciones viene dado por el propio carácter de la escritura viriliana. Estimamos oportuno afirmar que no cabe ninguna duda acerca del valor filosófico de las mismas, puesto que expresan una "forma de ver", de aproximarse a la realidad enriquecedora. En este sentido, podemos admitir que estas analogías no tienen un valor científico o, al menos, no son demostrables hoy científicamente.

Desconocemos si la visión de la Tierra desde la Luna en 1969 por parte de la humanidad<sup>60</sup> supuso el inicio del fin del tiempo y el espacio en su definición clásica. Desconocemos si el programa *trading* y el *crack* de la bolsa de 1987<sup>61</sup> suponen el ensayo del accidente global de las telecomunicaciones augurado por nuestro

autor.<sup>62</sup> Lo que sabemos es que estas comparaciones implican una original forma de descifrar los acontecimientos y ponerlos en relación. Asimismo, supone una ampliación de los horizontes teórico-conceptuales en su sentido más amplio. Al respeto, nos parece un tanto oportunista achacarle a nuestro autor una falta de competencia o un uso malintencionado de las citas de autoridad y de analogías poco convenientes. En última instancia, la forma de razonar de Virilio no supone un peligro para el conocimiento general, sino todo lo contrario. Estas afirmaciones no invalidan la propuesta que lanzábamos al comienzo de nuestra argumentación. En otras palabras, podemos asimilar la forma del discurso viriliano a una forma plenamente postmoderna, en función de la propuesta de Sokal y Brickmont, pero no compartimos su destructivo fondo argumental.

En conclusión, podemos afirmar que la singularidad de Virilio en el panorama de la postmodernidad nos obliga a matizar mucho las consideraciones que realicemos sobre esta cuestión. Si bien es innegable la proximidad de nuestro autor a la postmodernidad, por todas las razones aducidas, no es menos cierta la proximidad de algunos de sus planteamientos a posiciones modernas. Es en este equilibrio imposible donde hemos buscado los elementos que lo hacen plausible. Finalmente, pensamos que ésta sigue siendo una de las mejores aproximaciones que podemos hacer a los trabajos de Virilio. En otras palabras, una de las mejores descripciones que podemos efectuar de su forma de pensar es a través de su forma de "hacer conocimiento". En ocasiones, el uso de un estilo tremendista y de un lenguaje casi siempre apocalíptico impide aproximarse al valor de los matices que introduce en su escritura. Afirmamos, en este sentido, que Virilio es un pensador un tanto resentido con los efectos perniciosos de la modernidad. Es un autor que reniega de la interpretación positivista de la realidad y que constata la crisis en la que se encuentra el universo de las definiciones. En esta encrucijada observamos al Virilio más moderno, aquél que, aun reconociendo los males que esta modernidad ha traído, no renuncia a determinadas claves planteadas en ella.

CONCLUSIONES. Paul Virilio es una figura del pensamiento occidental de primer orden que participa de manera explícita en los debates filosóficos abiertos en el siglo XX. Su participación activa en los acontecimientos del mismo contiene una doble dimensión. Por un lado, ha sido y es un activista de algunos de los acontecimientos sociales más relevantes de la centuria (Mayo de 1968) y en pro de los derechos de los más desfavorecidos (colaboración activa con diversas ONG's). Por otro lado, es un referente teórico en dichos debates filosóficos. Con esta doble perspectiva, su trabajo cobra una significación especial por el grado de implicación en todos los ámbitos de su interés. La aproximación al contenido filosófico de sus escritos ha sido defendida según el grado de acercamiento de Virilio a los fenómenos de la modernidad y la postmodernidad, puesto que su trabajo se desarrolla, precisamente, en el período final de la transición entre ambas. La primera conclusión a la que hemos llegado al respecto es que su pensamiento no puede ser plenamente alineado con ninguna de estas dos perspectivas históricas. La escritura viriliana contiene los suficientes elementos como para impedir la adscripción plena a una de ellas. Esta circunstancia, como hemos visto, se justifica desde diversos frentes.

Al igual que muchos de sus contemporáneos, Virilio constata la profunda crisis en la que se encuentran sumidas las sociedades occidentales. Esta crisis no deja de ser un hondo cuestionamiento de las definiciones alcanzadas a lo largo de siglos de modernidad: crisis de la noción de conocimiento y verdad, crisis de la representación artística, crisis del hombre, crisis del modelo político-económico de los estados-nación, crisis general de la política y la democracia, crisis de los conceptos de espacio y tiempo, etc. Sin embargo, la asunción de la existencia de dichos procesos de descomposición no implica en la teoría viriliana una renuncia a una parte esencial de las definiciones hechas en la modernidad, sino todo lo contrario. El modelo de realidad imperante en las llamadas sociedades modernas ha entrado en crisis. Podemos afirmar que la singularidad de este autor radica en gran parte en el modo en el que refleja su filosofía: una filosofía que revitaliza el viejo debate sobre el conocimiento y que denuncia los límites de la ciencia positivista.

Las tesis virilianas asumen en su fundamento básico una crisis del espacio y el tiempo. En otras palabras, asumen la existencia de un estado de crisis de las nociones de espacio y de tiempo que, desarrolladas desde el Renacimiento, llegan a la época moderna y de las que depende el ordenamiento de la realidad para el hombre. Así lo expresábamos en la primera parte de nuestro artículo. En este sentido, la constatación de una crisis generalizada se enmarca dentro de la concepción viriliana de la evolución del espacio y tiempo humanos. El hombre es la medida del mundo y, en consecuencia, la medida de un espacio geográfico y de un tiempo histórico que le pertenecen en la medida en que se inscribe en ellos y dispone de las herramientas suficientes para su conocimiento.

La escritura viriliana es violenta y agresiva, tremendamente pesimista y apocalíptica, aunque, como hemos visto, el autor justifica esta característica en una necesidad de provocación. En esta línea de argumentaciones, Virilio construye una cosmología de conceptos, teorías e hipótesis que se explican entre sí. En consecuencia, su forma de escribir condiciona por completo la posibilidad de comprender la globalidad de su propuesta. Entendemos que esto no es criticable en sí mismo, sino todo lo contrario. En todo caso, redundante en una dificultad de lectura que se subsana a medida que avanzan las lecturas de sus trabajos. Definir la riqueza de matices de la realidad es más difícil por la imposibilidad de acercarnos de manera no mediada a ella. Las palabras y la reflexión ya no trabajan directamente sobre la sustancia que deseamos conocer. A pesar de este pesimismo manifiesto, nuestro autor propone aún la existencia de una solución a los problemas de la definición de lo real, de la realidad. Una solución difícil y lejana, pero posible.



Miguel

Guillem Calaforra es doctor en Lingüística por la Universidad de Cracovia, de la que ha sido profesor (2000-2005), ensayista y traductor de la Universitat de València.

# El mesianismo ofendido: el discurso público en Polonia sobre la Unión Europea

GUILLEM CALAFORRA

## Palabras clave:

- Polonia
- discurso público
- análisis del discurso
- autoridad
- difusión

Este ensayo describe las características del discurso público producido en Polonia sobre la Unión Europea. Entendemos como discurso público el que se caracteriza mediante los atributos de autoridad (es decir, aquel que producen los intelectuales y políticos) y difusión (canalizado por medios y técnicas de distribución masiva).

*This paper deals with the character of Polish public discourse about the European Union. Public discourse means here a discourse based on authority (the discourse of intellectuals and politicians) and on diffusion (through means of communication).*

Entre el acuerdo de asociación con la (en aquel momento) Comunidad Europea (1991), la solicitud formal de adhesión (1994) y el periodo de largas negociaciones sobre esta adhesión (1998-2002), el referente político europeo era más bien un elemento virtual en la política polaca. Fue a partir de las negociaciones cuando Europa se convirtió en un tema habitual dentro del discurso público polaco y, en un típico movimiento descendente, también en el discurso privado. El referéndum de adhesión (junio de 2003) y sus consecuencias inmediatas —la implicación polaca en los contenidos del proyecto de constitución europea— hicieron cristalizar rápidamente este discurso proteico sobre Europa.

Este ensayo intentará describir las características del discurso público producido en Polonia sobre la Unión Europea, desde la campaña del referéndum de adhesión (mayo de 2003) hasta el fracaso de las cumbres de Roma, Nápoles y Bruselas (noviembre-diciembre 2003). Entendemos como discurso público el que se caracteriza mediante los atributos de *autoridad* (es decir, aquel que producen los intelectuales y políticos) y *difusión* (canalizado por medios y técnicas de distribución masiva). El corpus textual que nos planteamos inicialmente estaba formado por las ediciones de los dos periódicos polacos más importantes (*Gazeta Wyborcza* y *Rzeczpospolita*) entre los periodos de mayo-junio y octubre-diciembre de 2003, el panfleto institucional *Tak dla Polski* (TDP) y los materiales icónicos producidos por los partidos políticos representados en el *Sejm* (Parlamento). Un análisis exhaustivo y multimodal, como los que tienden a predominar entre los estudios de análisis crítico del discurso, habría añadido además, por ejemplo, los programas de la campaña institucional sobre la UE emitidos por el primer canal de la televisión pública polaca (TVP 1). Pero la cantidad de material es tan enorme que una pretensión exhaustiva lo habría convertido, en definitiva, en una masa textual prolija y engorrosa. Consecuentemente,

hemos decidido ceñirnos a la *Gazeta Wyborcza* (GW) de estos meses y al TDP. La elección se justifica con los siguientes criterios:

1. Tanto la GW como TDP son representativos del europeísmo “estándar” polaco, es decir, el discurso sobre la UE más común entre la clase media del país. A pesar de que los datos concretos sobre la tirada y difusión son secreto comercial, no son necesarios grandes esfuerzos estadísticos para ver que GW es el periódico más leído y el que tiene las tiradas más numerosas. TDP, por otra parte, no sólo resume los argumentos que el gobierno polaco desarrolló durante la campaña del referéndum, y muchos de los que habían aparecido en el periodo posterior a éste, sino que además se distribuyó a *todos los hogares polacos* un mes antes del referéndum. La elección respeta, por tanto, el criterio de difusión.
2. Tanto la GW como TDP aparecen vinculados a los puntos de vista del poder político vigente en el periodo estudiado. La línea editorial de la GW, aunque pretenda ser independiente y reproducir todos los puntos de vista, muestra una afinidad constante con el que entonces era el gobierno socialdemócrata del SLD, que durante este periodo estuvo presidido por Aleksander Kwaśniewski, y que tuvo a Leszek Miller como primer ministro. En este sentido, el criterio de autoridad también aparece convenientemente representado.

En total se trata de un folleto divulgativo de 16 páginas y 317 artículos de diversa extensión, entre notas marginales, diagramas comentados, resúmenes de portada, entrevistas de extensión variada, artículos descriptivo-narrativos y artículos de opinión. De acuerdo con los puntos de vista del análisis crítico del discurso (ACD), este estudio intentará ofrecer una interpretación histórica y sociológica de determinados usos lingüísticos. Según el rótulo de Norman Fairclough, puede ser considerado como un ensayo de *Textually Oriented Discourse Analysis*.<sup>1</sup> Esta interpretación tiene que poner

1 N. FAIRCLOUGH, *Discourse and Social Change*, Polity Press, Cambridge, 1992, p. 37.



al descubierto el carácter de construcción social contingente en aquello que para el “consumidor” del discurso parece transparente y “natural”<sup>2</sup> (en nuestro caso concreto, lo aparentemente “natural” son los puntos de vista socialmente aceptables sobre las relaciones entre Polonia y la Unión Europea). La ACD se propone también denunciar la funcionalidad política del discurso como herramienta de creación, legitimación y reproducción de asimetrías y relaciones de poder y dominación.<sup>3</sup> En el tema que nos ocupa, veremos cual es la relación funcional que mantiene el discurso europeísta estándar con el capital político de la clase dominante polaca partiendo del concepto de legitimación.<sup>4</sup>

Simplificando las cosas, podríamos decir que el discurso público polaco sobre la Unión Europea presenta dos variantes opuestas pero no impermeables: el *europeísmo* (o “euroentusiasmo”) y el *antieuropeísmo* (eufemísticamente llamado “euroescepticismo” en un lenguaje políticamente correcto). Tanto uno como otro pueden ser de carácter *ideológico* (es decir, con un predominio claro de motivación doctrinaria) o de carácter *pragmático* (y, por tanto, centrado en la relación entre costes y beneficios de la acción política). El europeísmo estándar, que es el que nos interesa aquí, es ideológico en la superficie y pragmático en el fondo.

Los representantes de este discurso escenifican lingüísticamente su autoafirmación nacional a través de la retórica del *nosotros* vs. *ellos*. Como todos sabemos, este recurso de exclusión (del exogrupo) y retracción (del endogrupo con respecto al exterior) ha sido estudiado ampliamente en lo que se refiere al lenguaje político y al nacionalismo deportivo.<sup>5</sup> Según nuestro recuento estadístico, el 56% de las referencias a Polonia y los polacos están hechas en tercera persona, casi todas en forma de personificaciones y generalizaciones (del tipo *Polonia, los polacos, el país*, etc.):<sup>6</sup>

*Polonia se siente* Europa desde hace mil años (GW 4/6/03: 14).

De acuerdo con las condiciones negociadas, *Polonia tiene derecho* a controlar el comercio de tierra agraria (TDP: 13).

A los británicos y a los *polacos no les gustan* los artículos poco claros sobre la defensa europea (GW 1/9/03: 14).

Una ínfima minoría se refiere a los actores políticos concretos (*el presidente, el primer ministro, el gobierno, el ministro Włodzimierz Cimosiewicz*, etc.). Con esta omisión metafórica del agente efectivo se desvía la responsabilidad concreta hacia entidades colectivas. Pero lo más sorprendente es el 44 % de referencias en primera persona plural, expresada a través del sistema pronominal (*nosotros, nos, nuestro*) o mediante la primera persona plural de los verbos. Este altísimo porcentaje de primera persona plural es más bien típico del lenguaje de los políticos y los diplomáticos, donde tiene una función metonímica digamos rutinaria.<sup>7</sup> Pero en los artículos de información y de análisis sobre política internacional no suele ser así; en textos periodísticos en lengua catalana, española, francesa o alemana del mismo tipo, el porcentaje de primera persona plural no sobrepasa nunca el 10%.

*Actuamos* en la cuestión de Irak contra *nuestros* “abogados” en el camino hacia la Unión, lo cual hizo refunfuñar de sorpresa a Berlín, y Chirac *nos* riñó bruscamente porque “habíamos perdido una ocasión de sentarnos en silencio” (GW 1/9/03: 14).

*Nosotros quisieramos* el principio “un país igual a un comisario igual a un voto” (GW 27/11/03: 8)  
*Continuaremos* celebrando *nuestras* festividades patrióticas, nacionales y eclesiásticas (TDP: 8)

Por otra parte, el *nosotros* polaco es unívoco y exclusivo: significa siempre *nosotros los polacos* o, en todo caso, *nosotros los europeístas polacos*. En cambio, en los textos producidos por los representantes políticos de la Unión Europea esta categoría pronominal suele oscilar entre tres niveles semánticos diferentes, que a menudo se superponen y son incluyentes. Así, por ejemplo, en las entrevistas del entonces primer ministro francés (Jean-Pierre Raffarin) que en este mismo periodo publicaba la GW, *nosotros*, podía significar “los franceses”, “los habitantes de la Unión Europea” o “los miembros del “Triángulo de Weimar”” (Francia, Alemania, Polonia):

La presencia económica de Francia en Polonia es muy fuerte, ya que *somos* [= Francia] vuestro principal interlocutor comercial.

*Quisieramos* [= el “Triángulo”] encontrar junto con Polonia una manera eficaz de colaborar y tomar decisiones con espíritu de compromiso.

Los países que entran en la Unión tienen sus expectativas, *nosotros* [= el resto de la Unión] tenemos la experiencia (GW 29-30/11/03: 14-15).

Sería muy interesante hacer un estudio comparativo sobre el contenido semántico de los pronombres personales colectivos en Polonia, para ver si ahora mismo el *nosotros* polaco continúa siendo tan excluyente o si, por el contrario, se ha vuelto más polisémico y abierto. Nuestra hipótesis, pendiente de verificación o refutación, es que se mantienen los usos descritos para el periodo estudiado. En cualquier caso, la abundancia de *nosotros* excluyentes y de las referencias a la UE en tercera persona sugiere de manera inequívoca que esta asociación de estados era percibida como algo extraño, exterior, al menos en el periodo que nos ocupa.

Relacionado con el *nosotros* de este discurso aparece también el recurso antes citado de la personificación, utilizado de manera sistemática. Sintagmas como la *Unión Europea* o su pseudónimo, *Bruselas*, presentan los mismos rasgos semánticos [+ animado, + humano] que su correlativo, *Polonia*. En lenguaje periodístico es habitual, sobre todo referido a temas de política internacional. Pero la campaña de defensa del tratado de Niza no sólo personificó este topónimo, sino que también le atribuyó los mismos sememas que tiene el corónimo *Polonia*, con efectos de significado grotescos. Véanse, por ejemplo, los titulares “Dad una oportunidad a Niza” (GW 6/10/03: 10), “Salir de Niza” (GW 17/11/03: 18) y “Defendamos Niza” (GW 28/11/03) o el lema nacional, inventado por el diputado derechista Jan Rokita y repetido hasta la náusea: “Niza o muerte” (GW 19/9/03: 7).

Desde el punto de vista de las estrategias de categorización del exogrupo, el europeísmo polaco modifica la descripción según quien sea el adversario en cada momento. Durante la campaña del referéndum, el peligro se centraba en los ámbitos antieuropeístas y en el abstencionismo ciudadano (hay que tener en cuenta que en doce de las dieciocho convocatorias anteriores a referéndum y elecciones, la participación fue inferior al 50%; véase GW 9/6/03: 6). Se ve claramente una tendencia a considerar de manera indiscriminada a los dos

<sup>2</sup> Véase N. FAIRCLOUGH, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Longman, Londres / Nueva York, 1995, pp. 28-36.

<sup>3</sup> Véase N. FAIRCLOUGH, R. WODAK, ‘Critical Discourse Analysis’, en *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, vol. II, ed. by Teun A. Van Dijk, Sage, Londres, 1997, pp. 258-284 (*Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria. Volumen 2: El discurso como interacción social*, trad. de G. Vitale Gedisa, Barcelona, 2000; véase ‘Análisis crítico del discurso’, pp. 367-404, 392-398), TEUN A. VAN DIJK, ‘Critical Discourse Analysis’, en *Handbook of Discourse Analysis*, ed. by Deborah Schiffrin, Deborah Tannen, Heidi Hamilton, Basil Blackwell, Oxford, 2001, pp. 352-371, 363; y R. WODAK, ‘De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos’, en *Methods of Critical Discourse Analysis*, ed. by Ruth Wodak and Michael Meyer, Sage, Londres, 2001, pp. 17-34 (*Métodos de análisis crítico del discurso*, trad. de T. Fernández Auz, Gedisa, Barcelona, 2003).

<sup>4</sup> Véase T. A. VAN DIJK, *Ideology: A Multidisciplinary Approach*, Sage, Londres, 1998, pp. 318-327 (*Ideología: Una aproximación multidisciplinaria*, Gedisa, Barcelona, 2000), y G. CALAFORRA, ‘Ús lingüístic, legitimitat i discurs. Consideracions weberianes’, *Caplletra* 37, PAM-IIFV, Barcelona-València, 2004, pp. 197-216.

<sup>5</sup> Véase P. MÜHLHÄUSLER, R. HARRÉ, *Pronouns and People: The Linguistic Construction of Social and Personal Identity*, Basil Blackwell, Oxford, 1990, pp. 168-206, y H. BISHOP, A. JAWORSKI, ‘“We beat ‘em”: nationalism and the hegemony of homogeneity in the British press reportage of Germany versus England during Euro 2000’, *Discourse & Society*, 14 (3), 2003, pp. 243-271, p. 250-257.

<sup>6</sup> Todas las citas originales en polaco o inglés han sido traducidas por el autor.

<sup>7</sup> J. WILSON, *Politically Speaking: The Pragmatic Analysis of Political Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1990, pp. 45-76.

grupos, los votantes antieuropeístas y los abstencionistas, según las características que comparten: saben menos sobre la Unión Europea, son viejos, de clase baja y sin formación, fatalistas, pesimistas, habitualmente no votan o son votantes de extrema derecha, desprecian la democracia (GW 7/5/03: 9, 4/6/03: 6, 9/6/03: 6, 10/6/03: 4). Esta caracterización coincide con los resultados de las encuestas de CBOS y PBS, aunque se ha generado independientemente de ellas. Los antieuropeos activos, publicistas del “no”, son presentados también con los atributos de agresividad (GW 20/5/03: 7), manipulación (GW 21/5/03: 3), opción que no conduce a ningún lugar (GW 3/6/03: 6), menor conocimiento del occidente europeo (GW 10/6/03: 4) e incluso antisemitismo (GW 9/6/03: 13). No es necesario señalar que a los europeístas se les atribuyen las cualidades opuestas, a menudo de manera implícita y a veces abiertamente.

Después del referéndum, el papel de adversario se transfirió al famoso “núcleo duro” de la Unión: Alemania, Francia y sus aliados, que pretendían sustituir los acuerdos de la cumbre de Niza por las nuevas normas de la propuesta constitucional de la Convención Europea. Si antes del referéndum la Unión era presentada de manera global como una especie de redención de la historia polaca, después aparecerá cada vez más como una corporación de estados que compiten entre ellos para satisfacer sus pretensiones y sus intereses estrictamente particulares. Se difunde la oposición entre los “partidarios de una UE fuerte”, por una parte, y los “patriotas”, por otra (GW 20-21/9/03: 3); franceses y alemanes pretenden convertir la UE en un “rancho de gigantes”, son egoístas y aspiran a imponer sus dictados (GW 29/9/03), no juegan limpio (GW 30/9/03: 8), son avaros (GW 9/10/03: 1, 8) y no tienen escrúpulos (GW 5/11/03: 1). Los partidarios de la Constitución Europea ejercen medidas de presión sobre los polacos y los desprecian (GW 30/9/03: 8, 8/12/03: 11, 10/12/03: 12, 15/12/03: 8) y “quieren aislarnos y ponernos entre la espada y la pared en Bruselas” (GW 10/12/03: 12). Sin embargo, no deja de reconocerse que los alemanes son los promotores de la entrada de Polonia en la UE (GW 29/9/03: 13), y que con los polacos se comportan con más tacto que los franceses (GW 12/9/03: Gosp.1). Las diferencias de trato son evidentes: una fotografía del entonces presidente polaco y José María Aznar (GW 30/9/03: 7) tiene como titular con tipos de imprenta grandes “dos sobrinos”, alusión a un dicho popular polaco que resume la tradicional hermandad entre húngaros y polacos, que se podría traducir así: “el polaco y el húngaro [son] dos hermanitos [literalmente: dos sobrinos], tanto con el cuchillo como con el vaso”:

## Dwa bratanki

Prezydent Waszylowski i Rządca. Wzrostu różniący się o 10, 10 Polaków i Hiszpanów, nawet w otoczeniu politycznej elity w UE wyrażają miłość i szacunek wobec przodków i przodków przodków



Prezydent Waszylowski i Rządca. Wzrostu różniący się o 10, 10 Polaków i Hiszpanów, nawet w otoczeniu politycznej elity w UE wyrażają miłość i szacunek wobec przodków i przodków przodków

En cambio, Schröder y el primer ministro aparecen juntos bajo otra muestra elemental de intertextualidad: “Fiebre del sábado noche” (GW 13-14/12/03: 1):

## GORĄCZKA SOBOTNIEJ NOCY



Determinados usos verbales peculiares hay que entenderlos desde una notoria intención persuasiva. Así, aunque el cuerpo de los artículos suele desarrollar la secuencia correcta *negociación-referéndum-integración*, los titulares a veces confunden la causa y el efecto, es decir, el referéndum y la integración: “Nuestros vecinos ya se encuentran en la Unión” (GW 19/5/03: 1, resultado del referéndum en Eslovaquia), “Estamos en la Unión” (GW 9/6/03: 1, resultado del referéndum en Polonia). Pero lo más interesante es la duplicidad de los campos semánticos de “recibir” y “aportar”. Es cierto que el europeísmo polaco es historicista (en el sentido popperiano) e interpreta la entrada en la UE como una necesidad histórica. En este sentido, las constantes profesiones de historicismo durante la campaña del referéndum se complementan perfectamente con el fatalismo resignado de la mayor parte de los antieuropeístas:

—¿Por qué, señor cura, los colgó [sc. los globos y banderines de la campaña institucional a favor del “sí” en el referéndum], si está en contra de la entrada en la UE?

—Porque son bonitos, de colores, y los daban gratis.

—No lo entiendo.

—Porque usted, señora, se toma demasiado seriamente el referéndum. Yo lo trato como un entretenimiento. *Si hubiera ganado el no, también nos habrían traído a la UE* (GW 10/6/03: 7).

Pero como la necesidad histórica puede no ser suficiente para convencer a los incrédulos, el europeísmo pone en juego un argumento pragmático, planteado de manera directa en diversos textos: la Unión Europea es, por decirlo así, “un ente [personificado] que da (y tiene que dar) cosas”, principalmente dinero. “Quiero que Polonia sea rica, sonriente, segura” (GW 12/5/03: 11), “El euro para el campesino” (GW 16/5/03: 20), “¿Qué nos dará esta Unión?” (GW 9/6/03: 9), “¿Qué nos dará la unión?” (GW 9/6/03: 1), etc. Lo plantean de manera especialmente cruda dos comentarios opuestos; en primer lugar, el político populista Tadeusz Gajda (GW 9/6/03: 12): “Tenemos la alternativa siguiente: sufrir cada año el saqueo de un grupo de gente, o entrar en este grupo y saquear a los demás”; y desde el campo contrario, un artículo demoleedor de Roman Graczyk (GW 24/9/03:14): “Para los polacos se trata de una Europa de la que se pueden recibir unas monedas, pero que no nos obliga a nada”. Uno y otro son coherentes con el mensaje de TDP: “Todas las cuentas demuestran que Polonia recibirá del presupuesto de la



Unión más de lo que pagará” (TDP: 10). La acción de *dar* es la función esencial que se atribuye a la Unión Europea, hasta el punto de que a veces parece que sea Europa la que se integra en Polonia, y no a la inversa. Las pocas ocasiones en que los europeístas se preguntan qué aporta su país al conjunto europeo, las respuestas tienen que ver generalmente con el campo semántico del *enriquecimiento* espiritual y una idea explícita de *misión histórica*. Véase, por ejemplo, el parlamento de Karol Wojtyła a los peregrinos polacos (GW 20/5/03: 6) en el que se refiere a “la importante misión que estos países [sc. los candidatos que aspiraban a integrarse en la UE] tienen que cumplir en el Viejo Continente... Europa necesita a Polonia. La iglesia en Europa necesita el testimonio de los polacos.” También se dice que, con su adhesión, Polonia aporta una ganancia política a la Unión (Bronisław Geremek, GW 26/5/03: 6) o “nuevas oportunidades y valores” (Jan Szomburg, GW 6/10/03: 35). TDP afirma: “En la familia europea aportamos nuestro patriotismo, nuestra cultura, laboriosidad y diligencia, amor por la libertad, respeto a la tierra, amor por los valores familiares y morales y por la tradición” (TDP: 3). El publicista Robert Soltyk lo presenta de otra manera, tal vez un poco menos lírica: “Polonia es... el país que tiene el mercado más grande para los exportadores de la Unión. También es una gran reserva de fuerza de trabajo cualificada para una Europa que envejece” (GW 19/5/03: 11).

La intención persuasiva, el interés por movilizar y crear complicidad, se ve sobre todo en los dos eslóganes que circularon desde la polémica sobre el proyecto de Constitución. La disyuntiva “Niza o muerte”, un evidente calco irónico del “Patria o muerte” acuñado por los cubanos, representa simbólicamente la oposición entre dos grupos: por una parte, los “patriotas” (entre los cuales hay que incluir a los que en aquel momento jugaban el papel de aliados a favor del tratado de Niza, como España), que representaban la “vida” de la nación; por otra, los partidarios de la Constitución Europea, que implican la “muerte” de la patria. El otro lema, “Dad una oportunidad a Niza”, apela retóricamente a la buena voluntad de los adversarios, insinuando que rechazan el punto de vista polaco sin someterlo racionalmente a la prueba de ensayo-error.

Esta voluntad de persuasión también busca conseguir la complicidad del lector polaco a través de la evocación continuada de determinados conceptos que describen la versión políticamente correcta del conflicto entre la Unión y Polonia. En un primer momento de primitivismo, de argumentación ingenua y poco elaborada retóricamente, las voces públicas polacas reconocen que se trata de conservar el máximo poder posible para su país: “Se trata del poder” (GW 17/9/03: 9), afirma Jacek Pawlicki; poco después, los diputados conservadores Donald Tusk y Jan Rokita invocan la “razón de estado polaca” que impulsa a Polonia a buscar “lo que es mejor para ella” (GW 3/10/03: 21), porque, como dice Jacek Saryusz-Wolski, “cada cual tiene el derecho de defender sus intereses” (GW 30/9/03: 8). Pero en aquella misma entrevista de finales de septiembre, Saryusz-Wolski, un importante asesor del entonces principal partido de la oposición, modifica el tono del discurso e introduce los tres temas clave: desde ahora se trata de defender una UE que funcione sobre las bases de la *solidaridad*, la *cohesión* y el *equilibrio político*. Desde entonces el primer ministro Miller

utilizó esta argumentación en las negociaciones, y los periodistas emblemáticos afines al régimen (por ejemplo, Jacek Pawlicki y Robert Soltyk, dedicados específicamente a cuestiones europeas) lo siguieron disciplinadamente: GW 6/10/03: 10 (dos alusiones al concepto de *equilibrio*, una al de *solidaridad*); 7/10/03: 2. De este último procede el pasaje siguiente:

El primer ministro Leszek Miller ha ido a la inauguración de la conferencia intergubernamental sobre el tema de la constitución europea, para representar la posición fuerte de Polonia en defensa de un sistema de votaciones favorable a Polonia. En vez de decir que defendemos el tratado de Niza porque nos garantiza una posición fuerte, Miller señaló que, evidentemente, garantiza la *solidaridad* y la *cohesión* de Europa. Y es interesante concentrarse en este *cambio de punto de vista*. Sólo es una lástima que de momento allí nadie quiera creer en la Unión, de la misma manera que pocos creen que se pueda defender el tratado de Niza.

También en GW 9/10/03: 15 (dos veces *solidaridad* en el artículo de opinión escrito a cuatro manos entre Marek Beylin y el redactor jefe de la GW y antiguo disidente de la Polonia comunista, el influyente Adam Michnik) y en GW 15/10/03: 8 (segunda entrevista a Saryusz-Wolski: “La argumentación polaca se basa en cierta visión del *equilibrio político* en Europa y de la *solidaridad*”).

Tal como era previsible, el argumento de autoridad es una falacia presente en este discurso, aunque de manera relativamente discreta. Durante el referéndum se recogen todas aquellas opiniones a favor del voto afirmativo que puedan resultar relevantes: la plana mayor de la iglesia católica polaca (GW 5/5/03: 6, 7; 22/5/03: 4; 26/5/03: 6; 9/6/03: 5) y lituana (10-11/5/03: 5); los miembros más prestigiosos o más poderosos de la *clase política* (el presidente [12/5/03: 11; 16/5/03: 18-19], la ministra de asuntos europeos Hübner [20/5/03: 6], Bronisław Geremek<sup>8</sup> [20/5/03: 6; 26/5/03: 6], Wojciech Jaruzelski<sup>9</sup> [30/5/03: 16-17], Lech Wałęsa [30/5/03: 17; 9/6/03: 6]); *los políticos extranjeros* (Schröder [10-11/5/03: 1; 5/6/03: 8], Chirac [10-11/5/03: 1], Prodi [20/5/03: 6]; Anders Fogh Rasmussen [3/6/03: 6], Günter Verheugen [17-18/5/03: 10-11]; los *actores* más populares (GW 12/5/03: 10); los soldados de la *Armia Krajowa*<sup>10</sup> (GW 12/5/03: 10); los intelectuales, etc. Un caso interesante es el del personaje considerado en Polonia la máxima autoridad moral e intelectual del país, el Papa Wojtyła. Alrededor de abril de 2003, el entonces cabeza de la iglesia católica hizo unas declaraciones en que incitaba a los polacos a votar a favor de la integración en la Unión Europea. Los círculos más ultramontanos de la extrema derecha polaca —representados políticamente por determinados partidos (*Liga de Familias Polacas* y *Autodefensa* —hoy en la coalición gobernante—, *Partido Popular Polaco*) y por el poder mediático de la emisora *Radio Maryja*— ofrecieron una peculiar reinterpretación de las palabras del pontífice. Según ellos, Wojtyła quería decir que estaba a favor de la integración, pero con unas condiciones favorables a Polonia (que obviamente no podían ser las condiciones pactadas por el gobierno). A causa de la curiosa agitación que esto provocó, el Obispo de Roma tuvo que insistir en un discurso a los peregrinos polacos, ya citado más arriba, en que hacía un esfuerzo evidente para hablar de manera unívoca (GW 20/5/03: 6):

<sup>8</sup> Bronisław Geremek (n. 1932), historiador y diputado del partido conservador Unia Wolności, es uno de los políticos más respetados en Polonia. Sus libros han sido traducidos a diferentes idiomas.

<sup>9</sup> Wojciech Jaruzelski (n. 1923), último presidente del Consejo de Ministros de la Polonia comunista, responsable de la decisión de declarar la ley marcial (1981-1983), presidió la transición democrática del país (1989). A pesar de sus responsabilidades en el régimen anterior, se le respeta como estadista por conseguir que Polonia no sufriera una invasión soviética semejante a las de Hungría y Checoslovaquia.

<sup>10</sup> Durante la Segunda Guerra Mundial, la *Armia Krajowa* o “Ejército del país” luchó contra los alemanes bajo el mando del gobierno polaco exiliado en Londres. Sus supervivientes, humillados, reciclados o perseguidos por el régimen comunista —que operaba con tropas formadas en la URSS—, son considerados héroes nacionales y autoridades morales.



Sé que hay mucha gente contraria a la integración. Aprecio su preocupación por el mantenimiento de la identidad cultural y religiosa de nuestra nación. Comparto su inquietud ligada al juego de fuerzas económicas en que Polonia —después de los años del expolio económico del anterior sistema— parece ser un país con grandes posibilidades, pero no con muchos recursos. Tengo que *subrayar de nuevo*, sin embargo, que *Polonia siempre ha sido una parte importante de Europa* y que *hoy no puede desligarse de esta comunidad*, que ciertamente en diversos aspectos pasa por una crisis, pero que constituye una familia de naciones basada en la tradición cristiana común.

La ultraderecha católica radical no supo qué hacer entonces con esta voz suprema que los desautorizaba. Las reacciones fueron contradictorias: algunos miembros de la LPR, como Bogdan Pęk o el actual “número dos” del gobierno, Roman Giertych, se desvincularon del sentido del discurso papal (“El Santo Padre con toda seguridad no conoce el tratado de acceso y las condiciones exactas con que nos quieren acoger en la UE”, GW 20/5/03: 6); otros, como Marek Kotlinowski, optaron por considerar que las palabras del Papa no eran unívocas y se podían interpretar de diversas maneras (GW 21/5/03: 3), y Radio Maryja profirió vagos comunicados, acusando a los adversarios de manipular las palabras del Papa (GW 21/5/03: 3), hasta que abandonó discretamente el tema.

Durante la segunda etapa estudiada, predominan de manera evidente los artículos que defienden el punto de vista representado por el gobierno polaco, pero el argumento de autoridad sólo aparece claramente en un caso: cuando se dedican 25 líneas a explicar el currículum de Saryusz-Wolski.

Desde el punto de vista temático, el discurso sobre la Unión Europea en Polonia —tanto a favor como en contra de la integración— se estructura alrededor de un catálogo muy limitado de lugares comunes o *topoi*. Estos núcleos semánticos recurrentes coinciden con las obsesiones clásicas de la cultura polaca: la integridad de la patria —que incluye la defensa de la soberanía nacional, la intangibilidad de las fronteras y el miedo a que los alemanes compren la tierra polaca—, la historia como legitimación omnipresente, ligada a la obsesión por el futuro, la identidad nacional, de la cual destaca el patriotismo, la tradición, el catolicismo como rasgo fundamental, y las filias y fobias respecto a otras naciones (principalmente respecto a los alemanes, rusos, franceses y americanos); y, finalmente, la fijación por plantear todos los asuntos en términos económicos. Sólo la observación desde dentro puede enseñar hasta que punto estos *topoi* están vigentes en la vida cotidiana polaca y, sobre todo, en el discurso público. La problemática de la integración europea los movilizó y concentró a todos en un tiempo reducido y en un espacio relativamente pequeño, como se puede comprobar con el análisis de TDP.

Las ambivalencias de este discurso dejan entrever las dificultades con las que se enfrenta cualquier intento de proponer una interpretación global. El primer problema es la extensión que en este análisis exige la descripción del contexto histórico, político y cultural particular. Para entender el recurso omnipresente al tema de la tierra polaca o la obsesión por la soberanía y las fronteras, hay que recordar la historia de Polonia y tener en cuenta que estas experiencias históricas traumáticas se han transmitido a través del

imaginario colectivo de generación en generación. Es lo que hace poco el politólogo alemán Claus Offe definía como “un fuerte sentimiento de la precariedad y vulnerabilidad de su existencia como estado”.<sup>11</sup> Así es como se explica la convivencia en un mismo discurso del recelo soberanista obsesivo (una de las constantes del europeísmo polaco) y el principio de cesión de esta misma soberanía (incluido de manera evidente en el proyecto de unión europea); se podría decir que, en este punto, el *nacionalismo* polaco convierte las disyuntivas en duplicidades. Se trata de un ejemplo de cómo cada término de este discurso tiene, como diría Utz Maas, su propia autobiografía lingüística.<sup>12</sup> Son precisamente los métodos alemanes de interpretación histórica del discurso lo que pide el caso polaco, por su atención a la génesis histórica de los *topoi* del discurso y al contexto donde adquieren sentido. Nosotros, aquí, sólo podemos esbozar mínimamente esta posibilidad.

El discurso que hemos analizado muestra una doble cara en su estructura argumental: por una parte, funciona con los esquemas de la razón instrumental más dura; por otra, de este crudo pragmatismo se elimina la mala conciencia a través de un historicismo fatalista inseparable de la arraigadísima tradición del mesianismo polaco (Polonia como un “Cristo de la naciones”, expresión del poeta nacional Adam Mickiewicz que utilizó un sencillo transportista con el que conversábamos sobre la integración europea cuando preparábamos este análisis). Esta duplicidad enlaza con la indefinición que la cultura polaca arrastra sobre su posición en la civilización europea. Es verdad —y lo recordaba el historiador Janusz Tazbir en uno de sus libros—<sup>13</sup> que los polacos hacen gala de su europeidad desde el siglo XVI; pero también es cierto que la constante necesidad de autoafirmación es un indicio de inseguridad. Como decía Stanisław Jerzy Lec, “[a los polacos] nos llaman occidentales en oriente, y orientales en occidente”.<sup>14</sup> Maria Janion desarrolló el aforismo de Lec, con abundante material histórico y literario, en un interesante artículo publicado en *Teksty Drugie*.<sup>15</sup> No obstante, las dudas y vacilaciones que se perciben en los discursos polacos sobre Europa desaparecen cuando se trata de los Estados Unidos. En un artículo en *L'Espill*, Eduard Tarnawski apunta: “A Michael Mandelbaum, después de viajar a Polonia, le parecía que éste era el país más pro americano del mundo, *incluyendo los Estados Unidos*”.<sup>16</sup> Lo que en algunos países europeos se presenta bajo la forma de antiamericanismo irreflexivo, en Polonia se convierte en entusiasmo pro americano *ad absurdum*. Resulta difícil imaginar, incluso donde podría ser cierto, un título como el del artículo publicado en *Przegląd* sobre las encuestas de opinión de los polacos respecto a los norteamericanos: “¿Por qué quieren a América? La mayoría de los polacos considera que América nos dio la libertad, y que puede darnos también la riqueza”.<sup>17</sup> Según aquellos estudios, el único país hacia el que los polacos mantienen masivamente sentimientos positivos son los Estados Unidos (91%); son también el primer país en la lista de los que querían visitar (24%) y el destino preferente para una eventual emigración (25%). Un indicio interesante sería el hecho de que antes del referéndum aparecieron enormes carteles publicitarios con el lema “UE / NAFTA: ¿El referéndum te da a elegir?”. Se trataba de un libro publicado por Liwiusz Ilasz, un abogado polaco que trabaja en los Estados Unidos; Ilasz propone

**11** Véase C. OFFE, ‘Is there, or can there be, a “European society”’, en *Images of the World: Science, Humanities, Art*, ed. by Aleksander Koj, Piotr Sztompka, Uniwersytet Jagielloński, Cracovia, 2001, pp. 143-159, 156.

**12** Véase U. MAAS, ‘Sprache im Nationalsozialismus. Analyse einer Rede eines Studentenfunktionärs’, en *Sprache im Faschismus*, ed. by Konrad Ehlich, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, pp. 162-197, 168-169.

**13** J. TAZBIR, *W pogoni za Europą*, Sic!, Varsovia, 1998.

**14** S. JERZY LEC, *Pensaments despenitents*, Brosquil, València, 2003.

**15** M. JANION, ‘Polska mi’ dzy Wschodem a Zachodem’, en *Teksty drugie*, 6 (84), 2003, pp. 131-150.

**16** La cursiva es nuestra. Véase E. TARNAWSKI, ‘Polonia i la Unió Europea’, *L'Espill*, segunda época, 16, (2004), pp. 38-45.

**17** P. SNARSKI, B. TUMIŁOWSKI, ‘Dlaczego kochamy Ameryk?’, *Przegląd*, 10, (2003), reproducido en internet (<http://kiosk.onet.pl/art.html?DB=162&ITEM=1113314>).

**18** Como anécdota diverti-

que sería mejor que Polonia entrara en la North America Free Trade Agreement que en la UE. La portada del libro, que se vendió bastante bien, es muy expresiva:

La excitación americanófila del abogado *self-made man*<sup>18</sup> es un ejemplo de una categoría que difícilmente



se puede explicar con viejas historias como la participación de Tadeusz Kościuszko en la Guerra de Independencia, tal como insinúa Tarnawski.<sup>19</sup> Nos parece que esta pasión fatal polaca —que seguramente nos reserva sorpresas a los demás europeos— es más bien el reverso de la relación ambivalente de Polonia con Europa occidental, y también la válvula de escape de las frustraciones históricas acumuladas en su nefasta relación con los (ex)imperios vecinos (sobre todo con Alemania y Rusia).

El europeísmo polaco se puede resumir con una serie limitada de palabras clave: nacionalismo, pragmatismo (o razón instrumental), mesianismo católico, belicosidad polémica, impotencia implícita. La conjunción de estas características tiene que interpretarse, según nuestro parecer, desde los conceptos de dominación y legitimidad. Los sociólogos polacos más solventes ya han avisado de la crisis de legitimidad del sistema político en Polonia; esta crisis se centra sobre todo en el dramático descenso de confianza en las elites dominantes que se ha difundido por la sociedad polaca a lo largo de los años noventa. Incluso los tótems históricos de la talla de Wałęsa son ahora sospechosos de haber aportado al país una altísima dosis de vergüenza y falta de confianza en las propias fuerzas. Piotr Sztompka ha señalado muy acertadamente la substitución en Polonia del discurso de la acción consciente y de la elección racional —dominante en los años setenta y ochenta, la época dorada de *Solidarność*— por el discurso del fatalismo.<sup>20</sup> La intensificación del pragmatismo duro, latente en la cultura polaca, avanza *pari passu* con este cambio de discurso, tal como han documentado los resultados relativamente recientes del *European Research on Social Values*.<sup>21</sup> No es extraño que, como decía el sociólogo Zdzisław Krasnodębski en un artículo publicado en *Dialog*,<sup>22</sup>

el argumento que se formula más a menudo para la adhesión a la Unión Europea es la tesis de que sus instituciones obligarán a nuevas manera de funcionar, introducirán orden, vigilarán el cumplimiento de las leyes y las reglas, garantizarán un mínimo de igualdad de derechos y de justicia... La Unión Europea aparece tratada como la última tabla de salvación.

Hay que añadir que los seis informes de advertencia dirigidos a Polonia por el comisario Günter Verheugen repiten sin variación una denuncia urgente sobre el altísimo nivel de corrupción de las elites dirigentes polacas; y en las investigaciones de Transparency International, Polonia ocupa el primer lugar en el índice

de corrupción en la Europa de la primera ampliación (la “de los veinticinco”), con un indicador de transparencia de 3.6 sobre 10.<sup>23</sup> Obviamente, la opinión pública polaca es consciente de esto, en tanto que los datos aparecen en los *mass media*: véanse, por ejemplo, los comentarios de la GW sobre este informe (GW 16/12/03: 26). Es comprensible por tanto que las voces más críticas y contundentes publiquen comentarios duros, como los de Janusz Ostrowski (GW 16/12/03: 12):

[Las propuestas de la Convención] sirven totalmente a los intereses de la sociedad polaca. Precisamente porque debilitan la influencia de los colegas de Rywin o del presidente Paksas...<sup>24</sup> Ante la alternativa entre un estado de salón de mafiosos o una sociedad empobrecida y tratada de manera instrumental, me declaro decididamente a favor de esta última. Me siento más cercano a los temores franco-alemanes que al miedo de la aristocracia polaca del dinero y del poder, aquella plutocracia de nuevos ricos, cuya emanación política se encuentra constituida por las fuerzas principales que ocupan el Parlamento y que encubren el sistema real de intereses de clase con la máscara del eslogan nacional “Niza o muerte”

En este contexto de bancarrota ideológica del sistema, el europeísmo de las elites dominantes polacas es un discurso que tiene como finalidad la recuperación de la legitimidad y la manufactura de la complicidad entre el ciudadano medio y la clase política. Durante la campaña del referéndum de adhesión, sus ingredientes fueron las llamadas a la necesidad histórica y a los beneficios materiales, el recurso de referirse al bienestar de las generaciones futuras y la deslegitimación del adversario antieuropeísta. En la segunda etapa estudiada, el mesianismo católico arropa ideológicamente la escenificación pública de una lucha por los lugares de poder en Bruselas. Esta lucha, la pequeña epopeya nacional de “Niza o muerte”, comienza como un conflicto por el poder y acaba travestida discursivamente como una batalla por la solidaridad europea y por el equilibrio entre los países grandes y los pequeños. El final provisional de la historia, la paralización momentánea del proceso de creación de una constitución europea, presenta un broche muy elocuente: con la mayoría de partidos del *Sejm* (Parlamento) felicitando al gobierno en sesión plenaria, en diciembre de 2003.

En resumen, creemos que el europeísmo de las clases dirigentes polacas es un discurso que tiene la función, consciente o no, de mitigar la crisis de confianza de la sociedad polaca en un sistema político que cada vez tiene menos credibilidad y menos capital político entre los ciudadanos. Con este fin, su retórica pone en juego todos los lugares comunes del imaginario histórico-político polaco. Sería interesante ver cómo va evolucionando este discurso entre las elites polacas a partir de la entrada efectiva de Polonia en la UE y, sobre todo, desde el cambio de gobierno que ha permitido llegar a puestos de máxima responsabilidad a políticos de la ultraderecha (con conexiones neonazis) más explícitamente antieuropeísta.

*Traducción de Claudi Benlloch*

da, citaremos una de las numerosas frases brillantes del libro: “Aunque habitualmente se llama de ‘derecha’ a los grupos políticos post-Solidaridad, y de ‘izquierda’ a los poscomunistas, [en Polonia] todos son más o menos de izquierda, optan por la Unión Europea antes que por la NAFTA, porque aquella es sin duda una organización de carácter socialista”. Véase L. ILASZ, *Nowa wizja Polski*, Książka y Wiedza, Varsovia, 2002, p. 42. La cursiva es nuestra

<sup>19</sup> E. TARNAWSKI, ‘Polonia i la Unió Europea’.

<sup>20</sup> P. SZTOMPKA, ‘Mistrusting Civility: Predicament of a Post-Communist Society’, en *Real Civil Societies: Dilemmas of Institutionalization*, ed. by Jeffrey Alexander, Sage, Londres, 1998, pp. 191-210.

<sup>21</sup> K. SKARZYŃSKA, ‘National Attitudes of Young Poles’, *Polish Psychological Bulletin*, 3, pp. 241-255.

<sup>22</sup> Z. KRASNODĘBSKI, ‘Ambivalentne uczucia: Polacy w przededniu przystąpienia do Unii’, *Dialog*, 62-63, (2003), pp. 17-19, 19.

<sup>23</sup> Véase TRANSPARENCY INTERNATIONAL, *Corruption Perceptions Index 2003*, reproducido en internet ([http://www.transparency.org/pressreleases\\_archive/2003/2003.10.07.cpi.en.html](http://www.transparency.org/pressreleases_archive/2003/2003.10.07.cpi.en.html)).

<sup>24</sup> Lew Rywin, productor cinematográfico, es el protagonista del escándalo mediático y político más espectacular de la Polonia poscomunista. Rolandas Paksas, presidente de Lituania, es un político desvergonzado rodeado de escándalos de todo tipo: conexiones con la mafia rusa, revelación de secretos de estado, prevaricación, etc. Comenzó a presidir Lituania en 2003; un año más tarde, los tribunales lo consideraron culpable de varios cargos y el Parlamento lo expulsó de la presidencia del país.



# La teología política de Jacob Taubes

JUAN DIEGO GONZÁLEZ

Juan Diego González es diplomado en Enfermería por la Universidad de Huelva y especialista en Obstetricia y Ginecología por la Universidad de Castilla-La Mancha. Estudia Filosofía en la UNED.

# H

ace sólo veinte años, Jacob Taubes, judío y filósofo, tras toda una vida dedicada a la docencia, imparte su último curso, dedicado a comentar la Carta a los Romanos de Pablo de Tarso. De sus conferencias

(en las que matiza que expondrá lo que como judío tiene que ver con Pablo) saldrá, con seis años de retraso, un texto que había de producir una enorme resonancia en la filosofía: *La teología política de Pablo*.<sup>1</sup> Enfermo de cáncer, hasta el punto de estar hospitalizado un día durante el seminario, morirá poco tiempo después. Lejos de ser un simple dato biográfico, creo que esta presencia del sufrimiento, y la inminencia de la muerte, que planean sobre todo el libro, a la manera del Libro de Job, son piezas fundamentales en la lectura de esta obra de Taubes, que junto con un libro anterior, *Escatología occidental*, y varios artículos recogidos después en *Del culto a la cultura*, es toda la obra escrita de Taubes.<sup>2</sup>

La reciente aparición de dos traducciones de *Die politische Theologie des Paulus* implica la irrupción del pensamiento de nuestro autor en el conjunto de los lectores en castellano y en catalán, pues son las primeras traducciones de este autor a lenguas de nuestro país. En primer lugar se publicó la edición de Jordi Galí en Ed. Pòrtic-Barcelonesa d'edicions en catalán, y luego en castellano a cargo de Miguel García-Baró en la editorial Trotta.<sup>3</sup> Destacaría de la primera el esfuerzo que hace por situar al autor, con unas abundantes notas del traductor (que aclaran algunas expresiones algo oscuras), y una introducción esforzada aunque quizás demasiado extensa; la riqueza de la edición de Trotta es que añade al texto principal del seminario de Heidelberg y a los apéndices que ya están en la edición catalana, un epílogo y cuatro apéndices que completan la visión de conjunto de la obra y su íntima relación con el autor.

Independientemente de la edición en que se lea, *La teología política de Pablo* me parece un texto que hay que manejar con pinzas de disección. No puede manejarse burdamente, hasta quedararnos con las anécdotas (que son muchas y jugosas) o las aparentes contradicciones (que evocan la conveniencia del arte de leer entre líneas de Leo Strauss). Una recopilación así, recogida de una exposición oral, en la que se condensa una vida de estudio, sirve, como dice Agamben de las primeras diez palabras de la Carta a los Romanos, para conocerlo todo sobre su autor, y merece un tratamiento similar al de, por ejemplo, las *Gesammelte Werke* de Freud. Como en ellas, es posible encontrar contradicciones en la obra de Taubes, aunque estas contradicciones, a mi juicio, podrían haber sido presentadas con mayor benevolencia en la introducción de la edición catalana. En general, ésta es una edición más que correcta (aunque se ha hecho partiendo de la traducción francesa del original alemán, con lo que se ganan los apéndices, pero se pierde una comunicación más directa entre el autor y nosotros), que tiene la valentía

de presentar a un autor casi desconocido para el gran público y en la que hay detalles exquisitos, como la mención expresa del tipo de fuente utilizada y el origen de ésta, que son originales y agradan, aunque también es cierto que se echa de menos un índice onomástico. No obstante, la introducción, pese al esfuerzo notorio por presentar obra y autor en su contexto y dialogar con él, resulta larga en exceso y aquejada de un tono católico militante en exceso.

Esto no es óbice para que, desde un punto de vista católico, se pueda estar de acuerdo con parte de los argumentos de Taubes. Despojar la vida presente de un valor absoluto por la inminencia del Mesías, renunciar en un momento dado a su conservación y estar dispuesto a perderla voluntariamente,<sup>4</sup> siguiendo las palabras de Jesús, supone fundar la política en algo distinto al miedo de Hobbes. En este sentido, el Pablo que nos presenta Taubes es claramente antipolítico (o más valdría decir antirromano), aunque la Iglesia que tanto se empeñó en construir sea eventualmente mucho más hobbesiana de lo que debiera.

Pese a esto, y aunque comparta ciertas afirmaciones que realiza Jordi Galí en su introducción, la referencia a Jesús, a la fe en Jesús, como argumento por el cual mostrarse o no de acuerdo con los asertos de Taubes, me parece algo poco oportuno en este lugar. Más interesante para la confrontación de la postura católica con Taubes sería responderle en sus propios términos (para lo cual sería de gran ayuda el trabajo de Galí). Quizá ésa fuera una buena oportunidad para que los católicos dejaran por un momento en suspenso su “propiedad” sobre Pablo y concedieran a la propuesta de Taubes el beneficio de la duda. En todo caso, hemos de felicitarlos por el esfuerzo de los traductores, que hace que lleguemos a un texto vibrante sobre el cual han trabajado y erigido su obra importantes autores.

En los últimos tiempos parece que el legado de Taubes, que en sí mismo no llena precisamente una balda, llena baldas y baldas de volúmenes con el nombre de Pablo. Aparte de los cursos específicos en los que se trabaja su obra (en el Instituto de Filosofía del CSIC o en el Instituto Superior de Teología Islas Canarias, por citar dos ejemplos recientes en España), numerosas publicaciones recogen el guante que lanzó nuestro autor, como el número de febrero de 2003 de la revista *Esprit*, ‘L'événement saint Paul: juif, grec, romain, chrétien’, o el libro *Nuevas teologías políticas: Pablo de Tarso en la construcción de Occidente* (editado por Reyes Mate y J. A. Zamora) que recoge trabajos de diversos autores, así como las obras de Badiou, Žižek o Agamben (del cual hay que citar *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*).<sup>5</sup>

Taubes propone una original aproximación a Pablo, del que afirma que “no tiene nada que ver con el Pablo que se estudia en las facultades de teología”, y de quien destaca su mesianismo, su estar en el tiempo del Mesías. Realza la relación que este tiempo mesiánico tiene con las actitudes vitales, sugiriendo que la “tienda” en la cual el Hombre pretende refugiarse de la

**1** JACOB TAUBES, *Die politische Theologie des Paulus Vorträge*, gehalten an der Forschungsstätte der evangelischen Studiengemeinschaft in Heidelberg, 23-27 Februar 1987. Wilhelm Fink, Munich, 1993.

**2** J. TAUBES, *Abendländische Eschatologie*, Matthes und Seitz Verlag, München, 1991; *Von Kult zur Kultur. Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft. Gesammelte Aufsätze zur Religions- und Geistesgeschichte*, hrsg. von W-D. Hartwich, Aleida und Jan Assmann, W. Menninghaus, Wilhem Fink, München, 1996.

**3** *Teología política de Paul. Schmitt, Benjamin, Nietzsche, Freud*, trad. de J. Galí i Herrera, Pòrtic-Barcelonesa d'edicions, Barcelona, 2005; *La teología política de Pablo*, trad. de M. García Baró, Trotta, Madrid, 2007.

**4** El derroche o exceso que Michel de Certeau ve como definitorio del cristianismo (véase *La debilidad de creer*, trad. de V. Goldstein, Katz, Buenos Aires, 2006).

**5** G. AGAMBEN, *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, trad. de A. Piñero, Trotta, Madrid, 2006.



6 En una línea algo opuesta me parece leer a Reyes Mate en torno al *Natán* de Lessing y la objeción que le hace Rosenzweig a ese Natán no-judío: el hombre “no es un sin techo”. Mate parece quedarse con esta orientación más identitaria de Rosenzweig frente a la más universalizante de Lessing (‘Religión y laicidad’, en [http://www.pucp.edu.pe/ev-entros/congresos/filosofia/programa\\_general/miercoles/plenariamatutina/MateReyes.pdf](http://www.pucp.edu.pe/ev-entros/congresos/filosofia/programa_general/miercoles/plenariamatutina/MateReyes.pdf)).

7 En torno a estas envolturas que se pretenden capaces de esconder el cielo raso de lo humano, discurre el último trabajo de N. Bolz, discípulo y ayudante de Taubes. En *Comunicación mundial*, Bolz defiende una modernidad no pos-tergada, sino actuante y, en la línea irónica de su maestro, desmonta muchos envoltorios cotidianos, como las comunicaciones habituales entre gentes con poco que decir, que creen escapar al vacío con información siempre actual y renovada, cuando lo que parece insoluble es el tema del sentido, y la confusión es el verdadero problema, que necesitaría criterios de orientación para poder ser mitigada. Pero en la modernidad parece exorcizarse la desnudez con la comunicación a distancia, pues, como dirá Bolz citando a Taubes, se da: “la congruencia morfológica del ritualismo mágico y del “know how” técnico” (*Comunicación mundial*, trad. de M. A. Gregor, Katz, Buenos Aires, 2006).

8 G. GAETA, ‘Jacob Taubes, mesianismo y fin de la historia’, trad. de A. Gimeno, en *Nuevas teologías políticas: Pablo de Tarso en la construcción de Occidente*, ed. de R. Mate y J. A. Zamora, Anthropos, Madrid, 2006.

9 Un ejemplo claro me parece el estudio de M. MAUREIRA PACHECO, ‘La disolución política de la teología. Comentarios al Libro de Job’, en *Quaderns de filosofia i ciència*, 35 (2005), pp. 119-132. Aquí el autor aborda un análisis político del Libro de Job que recuerda a la aproximación de Taubes a la Carta a los Romanos, pero, lejos de citar sus argumentos y servirse de ellos, la cita que se hace de él se refiere a la correspondencia Taubes-Adorno sobre la obra de Benjamin.

10 La escatología es parte fundamental de esta presencia, en la que destaca la influencia de Joaquín de Fiore y su discurso apocalíptico en el debate en el que entra Taubes y también K. Löwith. Analiza esta escatología subyacente al discurso filosófico y la actualidad de la gnosis (también en el texto de Taubes con su apro-



intemperie de su humanidad frente a Dios es completamente insuficiente. La soledad, la desnudez, la finitud del hombre están imbricadas en la inminencia del tiempo mesiánico. Construir una “casa”<sup>6</sup> (el Estado, la Iglesia, el *katechon* schmittiano) que pretenda retardar el fin de los tiempos es una labor inútil para él, y así se lo dice claramente al cristianismo,

al que acusa de no haber asumido hasta sus últimas consecuencias el mesianismo que lleva en su génesis. Estar encerrados en nuestras “chozas” (la Ley, el Estado, la Iglesia), sin asumir la urgencia de lo mesiánico, nos deja sin capacidad de referir nuestra existencia a un futuro, limitando nuestra visión a las paredes que nos hacen vivir un presente sin sentido.<sup>7</sup>

Incómodo para los cristianos (que se ven acusados de representar la voluntad de poder en estado puro), también a los judíos les resulta difícil de asumir su aportación filosófica, por la insistencia en la llegada de un Mesías que pone fin a la Ley, abriendo un camino hacia el interior<sup>8</sup> que contrasta con el énfasis en lo público (lo político) de la fe como algo específicamente judío, según Buber o Scholem (me atrevo a pensar que también por la sospecha de que sus tesis, como las de Freud, están demasiado cerca de la del pueblo *felah* de Splenger). Esta cuestión no es menor, y ya en el prólogo a la edición catalana, *Teología política de Pau*, Jordi Sales señala que esta negativa de Taubes a reconocer en la interioridad el punto clave de separación entre cristianismo y judaísmo fue crucial en la separación de Scholem.

El debate sobre la vertiente política de todas estas cuestiones, en las que se centra Taubes, está completamente vivo. ¿Cómo no ver ciertas similitudes entre el interés que Taubes manifiesta por Pablo, como aquél que abre la condición de elegido del pueblo de Israel a todos los hombres, y la polémica insistencia en la vocación universalista del cristianismo que subyace a la intervención de Benedicto XVI en Ratisbona? Por debajo de la polvareda que levantaron las agrias palabras dedicadas al Islam, en el texto de Ratzinger hay quien ve una reivindicación de Pablo y su apertura a la razón en convivencia con la fe. Y en cuanto a la referencia al estado de excepción sólo hay que decir una palabra: Guantánamo.

Pero esta actualidad de su pensamiento no lleva aparejada una valoración positiva de su persona o un reconocimiento expreso de su magisterio.<sup>9</sup> Un buen lector de Strauss me ha puesto sobre aviso del enmascaramiento público al que se le está sometiendo y, tras leer a Taubes, estoy convencido de que algo similar ocurre con él (puede que por no ser totalmente de ningún partido o grupo). Diversos autores le dedican calificativos que lo presentan, pretendiendo (o al menos consiguiendo) dañar su imagen, bien como “ultracionista”, bien como judío renegado por haberse visto con Schmitt (según Gregorio Luri, el propio Strauss y Scholem se referían a él en términos no muy halagüeños).

En esto existe cierta semejanza entre Strauss y Taubes, como también en esa insistencia de Taubes en la lectura de la Biblia (“una hora de meditación sobre un pasaje de la Biblia vale más, para mí, que una hora de estudio de Hegel”), que se asemeja a esa “dialéctica de la repetición” de la que también se acusó a Strauss, tan llamativa como la invitación a aprender griego a los estudiantes rebeldes de 1968 por parte de otro autor presente de fondo en la obra de Taubes (pese a las escasas menciones explícitas), y que coincide con él y con Strauss en los temas centrales de su pensamiento, A. Kojève, quien mantiene una relación especial con Schmitt, al igual que nuestro autor. La observación de la presencia de la teología en la política,<sup>10</sup> heredada directamente de Schmitt, está en Kojève, quién hará referencia también a la excepción schmittiana, aunque, a diferencia de éste, no mirará hacia los nazis, sino hacia su Rusia natal y el estalinismo. Principios similares y evoluciones muy dispares en la vida de estos autores cuyas reflexiones están íntimamente relacionadas.

A pesar de todo, después de leer a Jacob Taubes sólo me queda la admiración por un tremendo esfuerzo de búsqueda. Es más, si soy sincero diré que, sobre todos los nombres que aparecen en este texto y cuya lectura he podido consultar, queda la desnudez de este pobre Job. Parecería que no son pocos los que pretenden atraparlo para su causa, y en algunos se intuye un cristianismo latente que parece no resignarse a perder del todo a Pablo. Sin saber cuáles son las creencias de Agamben, ésa es la impresión que transmite su libro. Por otro lado, y así como la obra de Taubes tiene un tono fuerte e impacta por el apasionamiento del tema, el texto de Agamben ofrece un trato y estilo más cotidiano: su aire profesoral (diría “académico” *pace* Platón) contrasta con el de Taubes. Apropiándome de algunos términos de este diálogo mesiánico, diría que Taubes hace de su comentario a la Carta a los Romanos un felino agazapado justo antes del salto con el que comenzará la caza. La tensión invade el ambiente y la mirada no para de saltar desde quien acecha a la inconsciente presa. Agamben, sin embargo, destripa al animal sin miramientos y, cual forense, nos enseña los músculos contraídos, las fibras musculares gruesas y compactas, apartándonos de la inminencia (palabra clave en este tema) de lo que va a pasar, mostrándonos —eso sí, detenidamente— el interior del conflicto. El pasaje, erudito hasta más no poder, sobre la tesis de la importancia de la rima en el escrito paulino y su entronque con el mesianismo que transpira, resulta un buen ejemplo de lo que digo.

Pese a esta diferencia estilística (y diría que anímica), cambiar el contexto en el que leemos a Pablo aparece como tarea común a ambos autores. Queda la sensación de que en la recontextualización que hacen del apóstol se pone excesivamente el acento en lo escondido de sus palabras, abandonando algo que me parece fundamental, el contenido vital que da soporte al texto, el Pablo significativo (según el extenso aparato lingüístico de Agamben). Dejar de lado la vida, el tiempo (lleno de urgencia mesiánica) que Pablo dedica a anunciar este complejo mensaje suyo, no parece un buen criterio hermenéutico. Tras leer a Agamben, se diría que sin saber griego lo que leemos en la Biblia carece de garantías. Sin embargo, sospecho que hacer lo que hizo Pablo, dejarse empapar hasta la médula por el evangelio de Jesús, podría aportar tanto como el grie-

go a la hora de entenderlo; en esto estaría de acuerdo con Galí: es esencial la relación de Pablo con Jesús.

Al margen de la verosimilitud que puedan tener las tesis de ambas obras, y de la segura (aunque no necesariamente certera) refutación que pueda aducirse, hay que reconocer en ambos autores un esfuerzo — diría que psicoanalítico — por plantear escenarios ocultos sin garantía de verdad, pero que pueden aproximarnos a ella. La secuencia de argumentos novedosos en la interpretación de Pablo puede parecer en ocasiones arbitraria, pero no habría que negarles la posibilidad de certeza que Freud exigía para sí mismo en su libro sobre Moisés.

Termino resaltando las dos grandes oportunidades que genera la lectura de Taubes: la de entrar en uno de los principales debates del siglo XX, escuchando a protagonistas de la filosofía europea como Kojève, Schmitt, Kelsen, Strauss, Benjamin, Freud, Kafka, Rosenzweig o Heidegger,<sup>11</sup> y la de apreciar la influencia que la Carta a los Romanos ha tenido en la filosofía, como fuente de reflexión de la que ya bebió Nietzsche en su crítica del cristianismo y que han comentado autores tan importantes como Karl Barth o H. Arendt.<sup>12</sup> Coherente con su planteamiento mesiánico, Taubes parecía activar a cada instante la fuerza que otros han fiado a una inerte reputación. Creo que su empresa ha merecido la pena.



ximación a Marción) M. BORGHESI, 'Cristianismo y filosofía entre modernidad y posmodernidad', en [http://www.mercaba.org/Filosofia/Borghesi/cristianismo\\_y\\_filosofia\\_entre\\_modernidad.htm](http://www.mercaba.org/Filosofia/Borghesi/cristianismo_y_filosofia_entre_modernidad.htm), y en 'El panteísmo moderno y lo sagrado', en <http://www.temakel.com/temitpanteismom.htm>.

**11** Encontrada en un recuerdo, y reveladora para mí, la opinión de Miguel García Baró (que tiene en preparación una edición del seminario de Taubes para Trotta) que reduce la originalidad de Heidegger, resaltando las deudas que tiene con filósofos como Rosenzweig ('Del dolor, la verdad y el bien', en Radio UNED, 3 Noviembre 2006,

<http://www.teleuned.com/teleuned2001/html>). Es una lástima que en la edición de Trotta no haya incluido un prólogo o introducción con su reflexión sobre el texto.

**12** Al final de su vida, Hannah Arendt prestó gran atención a la figura de Pablo y se interesó en su nuevo concepto de libertad, sin raíces en la filosofía griega. En una línea muy freudiana, A. SERRANO DE HARO, 'La Epístola a los Romanos según Arendt', en <http://www.ifs.csic.es/holocaustos/textos/serrano.pdf>

Javier Alcoriza es doctor en Filosofía por la Universidad de Murcia y profesor de Lengua Castellana y Literatura en la Enseñanza Secundaria. Es autor de *La experiencia política americana* (2005).

# Karl Löwith: la historia circunvalada

JAVIER ALCORIZA

**1** ENRICO DONAGGIO, *Una sobria inquietud. Karl Löwith y la filosofía*, trad. de S. Sánchez, Katz Editores, Buenos Aires, 2006.

**2** Allan Bloom preguntó a Löwith por qué dictaba clases tan aburridas y Löwith le respondió que era su modo de combatir el intolerable *pathos* de Heidegger (véase E. DONAGGIO, *Una sobria inquietud*, p. 179).

**3** KARL LÖWITH, *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*, trad. de R. Zauner, Visor, Madrid, 1992, p. 38.

**4** K. LÖWITH, *Heidegger, pensador de un tiempo indigente*, trad. de F. Montero, Rialp, 1956, pp. 57-58, 151, 154: “La fascinación que produce el pensamiento de Heidegger nace precisamente de ese tono religioso propio de una conciencia trascendente y escatológica que en él domina... Ahora bien, ¡cuán lejos se encuentra este pensamiento escatológico-histórico... de la originaria sabiduría de los griegos!”. (Véase la reciente edición en *Heidegger, pensador de un tiempo indigente. Sobre la posición de la filosofía en el siglo XX*, FCE, México, 2007.) Según Leo Strauss, Weber parecía un “huerfano” frente a Heidegger (E. DONAGGIO, *Una sobria inquietud*, p. 32).

**5** K. LÖWITH, *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX. Marx y Kierkegaard*, trad. de E. Estiú, Sudamericana, Buenos Aires, 1968. Georg Lukács daría la réplica marxista (“de Schelling a Hitler”) a este ambicioso análisis en *El asalto a la razón* (trad. de W. Roces, Grijalbo, Barcelona, 1975).

**6** Löwith había estudiado con anterioridad la perspectiva histórica de Burckhardt en *Jacob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte*. Debo esta precisión a Josep Monserrat Molas. Véase K. LÖWITH, *El sentido de la historia. Implicaciones teológicas de la filosofía de la historia*, trad. de J. Fernández, Aguilar, Madrid, 1958 (y la reciente edición, de la traducción alemana revisada por el autor, en K. LÖWITH, *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*, trad. de N. Espinosa, Katz Editores, Buenos Aires, 2006).

**7** K. LÖWITH, *Sämliche*

L

a lectura de las obras de Karl Löwith, así como la lectura de la reciente obra de Enrico Donaggio sobre Löwith, ilumina menos la figura del filósofo que la de la filosofía, o la de cierta comprensión de la filosofía.<sup>1</sup> No es fácil, como se comprueba a lo largo de ese estudio, descubrir tanto un pensamiento expreso como un estímulo o actitud —la “sobria inquietud”— presente en todas las etapas de la trayectoria de Löwith. La anécdota de la pregunta de Allan Bloom y la respuesta del profesor de filosofía expatriado podría servir de orientación al respecto.<sup>2</sup> Ser un profesor de filosofía podría ser la manera de mantenerse fiel a la vocación filosófica; además, no era posible aproximarse a la historia de la filosofía sin ejercer la filosofía. En la base de este compromiso se hallaba la profunda impresión que habría causado a Löwith la conferencia de Max Weber, ‘La ciencia como vocación’ (que Donaggio transcribe con el título de ‘La filosofía como profesión’).<sup>3</sup> Llevar a la práctica la consigna weberiana en el terreno de la filosofía, sin embargo, habría supuesto para el joven Löwith el desafío de enfrentarse a la fascinación ejercida en su época por la figura y el pensamiento de Heidegger.<sup>4</sup> Tal como queda documentado por Donaggio, la relación con Heidegger (cuya toga quiso vestir Löwith en Marburgo) vendría a proyectar una larga sombra sobre el filósofo de Munich. En cierto modo, Heidegger ha representado la sinécdoque de la larga tradición de la filosofía alemana que Löwith habría “tutelado” en numerosos trabajos que tuvieron su culminación en *De Hegel a Nietzsche*.<sup>5</sup> Las páginas autobiográficas de Löwith serían un testimonio elocuente de la influencia heideggeriana durante los años de entreguerras en Alemania. Sin embargo, la deuda con la filosofía, como aprendería Löwith en el exilio desde 1933, sería mayor que la deuda que pudiera tener con la filosofía alemana (a pesar de su reivindicación a posteriori de la “vida intelectual alemana”). Los hechos habrían venido a cruzarse en el camino de la interpretación, de manera que, como apunta Donaggio, la historia de la filosofía poshegeliana podía considerarse, según la perspectiva escogida por el autor, como una oportunidad o una liquidación de la tradición filosófica. La presencia de Löwith en los países del eje germanófilo sería ya un indicio de la dificultad (o imposibilidad, a la vista de su regreso a Alemania tras la guerra) de cancelar el vínculo con el origen de su vocación. En el exilio americano, por cierto, se habría despertado el interés de Löwith por la filosofía de la historia. La contraposición de la cosmología griega (en la que Leo Strauss le habría hecho fijarse) y la teología judeocristiana, cuya derivación era ostensible en la filosofía de la historia elaborada desde Orosio hasta Marx, sería el modo en que Löwith había planteado el dilema entre Atenas y Jerusalén.<sup>6</sup>

El hecho de que Löwith no fuera un pensador judío (o no elevara la conciencia del judaísmo a la altura de los argumentos filosóficos, aun cuando sopesara la obra de otros pensadores judíos) permitiría explicar la distancia con que afrontaba esa cuestión, en la que resultaba especialmente significativo el problema de que la condición moderna había implicado una cesura con los conceptos de la antigüedad clásica y el cristianismo. Como indica Donaggio, Löwith, en virtud de una especie de filosofía de la historia de cuño propio, que comprendía los estadios consecutivos de la antigüedad, el cristianismo y la modernidad, habría sido consciente de que tenía que afrontar los problemas de la condición moderna desde dentro de esa misma condición.<sup>7</sup> Ahora bien, sin un fundamento “trans-histórico” (como la apelación straussiana al derecho natural), el obstáculo para superar el nihilismo como punto de partida de la reflexión resultaba insalvable.<sup>8</sup> Por su parte, Löwith, que había dedicado un largo ensayo a rastrear las manifestaciones del nihilismo en la cultura europea, concluiría que el fracaso de Nietzsche se cifraba en la fusión contradictoria de la cosmología pagana del eterno retorno y la voluntad de poder de inspiración escatológica.<sup>9</sup> No es de extrañar que entendiera que Heidegger, de manera no menos contradictoria, tuvo el propósito de llevar a la práctica la obra de Nietzsche. La controvertida vuelta a la simplicidad o “serenidad” en los últimos escritos de Löwith tendría que ver, sin duda, con los exhaustivos (y a veces demolidores) análisis de una tradición a la que no había querido renunciar.<sup>10</sup> La apertura a la “mundanidad del mundo”, más allá del historicismo, parecía la consigna final de un pensador que había mantenido la *scepsis* como piedra de toque de sus consideraciones. Así, las grandes guerras que habían conmovido a Europa durante el siglo XX (y que le llevaron a circunvalar el mundo) habrían obligado a Löwith a ajustar las cuentas pendientes entre la historia de la filosofía y la filosofía de la historia. Al fin, tal como recuerda Donaggio, el testamento filosófico de Löwith se sustentaba en un estudio sobre Paul Valéry que podía entenderse como un ejercicio de mimetismo (o un “comentario straussiano” de las obras del epicúreo autor de *El cementerio marino*)<sup>11</sup>: su última obra apuntaba a las páginas elegantes, casi impersonales, de un escritor que descontaba las pasiones de la potencia del pensamiento. Este gesto de admiración por la pura honestidad intelectual, capaz de sugerir la posibilidad de una ética de la literatura como “introducción a la filosofía”, dejaría abierta la valoración de las páginas que Löwith había dedicado al siglo XX como un mundo cerrado sobre sí mismo. (Su correspondencia con Strauss permitía advertir hasta qué punto estaba intacta, más allá de la crisis supuesta por un “tiempo de indigencia”, la tarea o responsabilidad de la filosofía.)<sup>12</sup>

Löwith había declarado que, de la pregunta de Nietzsche, sólo conservaría el signo de interrogación. De hecho, sus ensayos, desde *Das Individuum in der*



*Rolle des Mitmenschen* (El individuo en el papel del prójimo), al que Donaggio concede gran importancia en relación con la fenomenología y la antropología filosófica, podrían leerse como una serie de preguntas planteadas sin perder de vista la necesidad de comprender el mundo humano en el contexto de la vida social, con el trasfondo de la naturaleza de la que forma parte. Para Löwith, rebajar las pretensiones de la filosofía frente a la historia no constituiría una degradación filosófica. En relación con su línea de estudio, las ilusiones suscitadas históricamente, de Hegel a Nietzsche, se habrían convertido en la pesadilla de la filosofía, de Nietzsche a Heidegger.<sup>13</sup> Tal vez la sobriedad fuera la postura más prudente para proseguir con su enseñanza. Löwith nos induce a pensar que, además del espectáculo del naufragio, el filósofo no puede obliterar el vínculo entre la experiencia humana y la naturaleza. El cuidado de ese vínculo, sin embargo, expondría a Löwith al reproche que Habermas ha formulado en su incisivo “perfil filosófico-político”. En el discurso pronunciado con motivo de su entrada en la Academia de Heidelberg, a su vuelta a Alemania, en el que, como indica Habermas, había establecido la coherencia de su curriculum, Löwith insinúa que la crisis política alemana parecía afectar sólo incidentalmente a sus años de formación. El genio contemplativo de la filosofía hallaba su recompensa en el tramo final de un movimiento crítico con la irrupción de la filosofía *en* la historia. Al cuestionar las asunciones sobre las que Löwith había erigido su dictamen de la filosofía poshegeliana, en particular la de la decadencia que suponía pasar de la visión cosmológica griega y la perspectiva providencial judeocristiana al nihilismo contemporáneo, convertido en exponente de la modernidad, Habermas planteaba en su representación intelectual de Löwith la conveniencia de invertir una explicación que subrayaba los fundamentos teológicos de la filosofía de la historia. Según tal inversión, la filosofía no estaría en deuda con la tradición religiosa, sino con un compromiso crítico cuya necesidad vendría dictada (según la frase de Löwith) por la “humanidad del ser humano”. La crítica a Löwith se centraría, por tanto, en el repunte aristocrático (tal vez el reverso de toda sobria inquietud) con que el autor se habría retirado a la reflexión tras su argumentada denuncia del decisionismo: “El apasionamiento de la ‘decisión’ práctico-existencial que había inspirado a Kierkegaard y a Marx contra el cristianismo y la sociedad existente se puso de nuevo de moda en los años veinte y condujo (y sedujo) hacia su decisionismo teológico, filosófico y político”. Como consecuencia de esa retirada, Löwith habría “abandonado por completo la dialéctica de la historia” y puesto sus esperanzas, como Heidegger, en una “ontología bien entendida”. Resulta característico que haya sido Habermas quien ha rastreado la deuda del idealismo alemán con los pensadores judíos, y que la introducción a sus *Perfiles*, entre los que Löwith ocupa una posición central, se plantee la necesidad de heredar o “seguir con la filosofía”.

A grandes rasgos, la misma dicotomía o tensión entre tradición y modernidad que se plasma en la obra de Löwith estaría presente en la de Strauss: si Löwith ha rastreado las huellas del sentido *en* la historia, o la transformación de tal sentido a medida que los contenidos de la tradición judeocristiana desaparecían de la filosofía de la historia moderna, Strauss habría recuperado la urgencia de una pregunta —¿progreso o

retorno?— condicionada por la “tensión fundamental” de razón y revelación, “entendimiento autónomo” y “amor obediente”. El judaísmo, o el destino judío, que era el de una “nación ahistórica”, ofrecía una comprensión antagónica de la filosofía, que en la época antigua y medieval no habría mostrado la dependencia de la historia peculiarmente moderna. La noción straussiana del arte de escribir como respuesta al fenómeno histórico de la persecución comportaba una relectura de las obras de la historia de la filosofía, mientras que la reserva de Löwith ante la dialéctica histórica de la filosofía se traducía en una confesión de escepticismo que, a falta de recursos para criticar la modernidad sin incurrir en sus presupuestos, le obligaba a replegarse estoicamente con palabras que hacen pensar en el “individuo apolítico” al que admiraba Koselleck: “La vida y convivencia de los pueblos no es tal que pueda realizarse sin paciencia y condescendencia, sin escepticismo ni resignación”. Frente a ello, no sería menos cierto que hay pueblos que han afirmado su ley de vida y convivencia en la resolución, la convicción o el afán de superación. Circunvalada la historia, los problemas de la filosofía seguían siendo más evidentes que sus soluciones.



Dualidad

*Schriften*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1984, vol. 8, p. 122: “Elegir entre uno u otro ‘proyecto’ o *Weltentwurf* sería aún una actitud y decisión existencial y, por tanto, contradictoria con la naturaleza de la idea del mundo elegida. Pues ninguno es un mero proyecto de elección y decisión humana. Uno se revela y resulta inteligible sólo por la fe: el otro se revela también a la naturaleza del hombre, aunque no por revelación histórica, sino en y por la naturaleza misma. No podemos elegir no ser modernos, si es cierto que la modernidad, desde Descartes, se apoya en la elección de un fundamento y punto de vista”.

**8** LEO STRAUSS, *Natural Right and History*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1953, p. 24: “Si los problemas fundamentales persisten en todo cambio histórico, el pensamiento humano es capaz de trascender su limitación histórica o de captar algo trans-histórico. Éste sería el caso incluso si fuera cierto que todos los intentos de resolver estos problemas están condenados a fracasar y que están condenados a fracasar a causa de la ‘historicidad’ de ‘todo’ pensamiento humano”. Véase E. DONAGGIO, *Una sobria inquietud*, p. 185.

**9** ‘El nihilismo europeo. Observaciones sobre los antecedentes espirituales de la guerra europea’, en K. LÖWITH, *El hombre en el centro de la historia. Balance filosófico del siglo XX*, trad. de A. Kovacsics, Herder, Barcelona, 1998.

**10** JÜRGEN HABERMAS, *Perfiles filosófico-políticos*, trad. de M. Jiménez, Taurus, Madrid, 2000, p. 182.

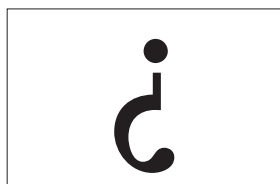
**11** Véase la referencia a Lucrecio en K. LÖWITH, *Heidegger, pensador de un tiempo indigente*, p. 153. Compárese con L. STRAUSS, *Jewish Philosophy and the Crisis of Modernity. Essays and Lectures in Modern Jewish Thought*, by Kenneth Hart Green, State University of New York Press, Albany, 1997, p. 171.

**12** K. LÖWITH, L. STRAUSS, ‘Correspondence concerning Modernity’, en *Independent Journal of Philosophy*, 1983, vol. IV, pp. 111.

**13** K. LÖWITH, *Heidegger, pensador de un tiempo indigente*, p. 68: “¿Qué esperanza justifica esa ‘destrucción’ de la historia de la filosofía occidental cuya demolición en pro de la liberación del Fundamento llega hasta socavar la Metafísica que, un *locus a non lucendo*, desde Platón hasta Nietzsche ha estado olvidando el Ser en beneficio de los entes?”.

# El traductor

LIA OGNO



No estará pesando en los innumerables tratados de paz que no logran acercarse a su propósito, violados casi al mismo tiempo que se firman, a veces mientras se firman, la maldición de Babel?

¿No será aquella voluntad divina de confundir el entendimiento entre los hombres la que provoca ese desacuerdo esencial que aviva el fuego de nuestras discordias cotidianas, de nuestras guerras fratricidas? Porque Babel, efectivamente, fue la maldición de Dios sobre los hombres, condenados desde entonces a permanecer encerrados, prisioneros dentro de sus lenguas, privados ya para siempre de un espacio común, de un mundo para todos. Hay un lado de la historia, una lectura, que nos representa los continuos esfuerzos humanos, el incesante quehacer del hombre, como el frenético intento por superar la condena babélica: encontrar esa lengua original que nos permitiera la construcción de una ciudad y de una torre que evitaran la dispersión de los corazones. Otro lado, otra lectura de la historia, nos representa como una sucesión de discordias y batallas que tienen su origen en el desacuerdo original que selló Babel, la confusión. En opinión de Benjamin, esa lengua original en la que resuena el *acuerdo* es la que persigue el traductor.

La traducción es, claro está, aunque no sólo, un problema técnico; un problema técnico en la era de la técnica. Y a la traducción como problema técnico se refieren los estudios que de ella se han hecho en las llamadas ciencias humanas, desde la lingüística a la antropología, pasando por la sociología, la psicología, etc. Los modelos y las teorías que aquí se producen son cada vez más ajustados al fenómeno, al tener en consideración cada vez más elementos. Ya no cabe duda, pues, de que la traducción no es un simple pasar el significado de una lengua a otra, sino que hay que traducir también el estilo, la retoricidad, el gesto de la lengua, etc.

Más allá, o más acá, del problema técnico se alza la pregunta, muy del gusto filosófico, sobre la posibilidad de la traducción. Y aquí nos encontramos con un abanico de tendencias que van desde quienes sostienen que el lenguaje es ya, *en cierto modo, una suerte de traducción* (del mundo no verbal al verbal), hasta los que sostienen la intraducibilidad basándose en que el significado de cada palabra en una lengua depende de las relaciones que dicha palabra mantiene con el resto de la lengua.

Y sin embargo, hay algo que, al afrontar así la traducción, permanece impensado, algo que es anterior a su posibilidad o a los problemas técnicos que plantea. Más acá o allá de si es posible o no y de cómo hacerlo, hay que responder a la pregunta de *qué es una traducción*

*qué es traducir* (y ya la misma elección del título, un verbo en lugar de un sustantivo, quiere significar y hacer hincapié en la consideración de la traducción como un *proceso*, no como un resultado).

I. Pensar en la diversidad lingüística, en la confusión, como una condena, como Babel, en suma, significa no poder desprenderse del recuerdo de un pasado mítico, prebabélico, en el que los hombres poseían un lenguaje originario. Pensar según la condena significa condenarnos a un horizonte teológico, como le sucedió a Benjamin,<sup>1</sup> que, en cierto modo, creía en la posibilidad de recuperar aquel lenguaje originario, aquella palabra suprema que decía sin más la verdad. La traducción promete así un reino de la reconciliación de las lenguas, porque en ella se alude a ese lenguaje supremo que constituiría la armonía o la unidad complementaria de todas las lenguas. Pero, al tiempo que destruyó la torre, el Dios dejó un nombre, el suyo, como una indicación a los hombres; y en él reconocen todas las lenguas la fuente de que derivan: así se levanta el Nombre como criterio universal de traducibilidad. Todas las lenguas se copertenecen en el lenguaje en el que Dios dice su Nombre; todas las palabras son traducibles entre sí a través del Nombre intraducible de Dios. De aquí se deriva un mesianismo benjaminiano que acompañaría a todo traductor, pues su *tarea*, en última instancia, no consistiría sino en hacer crecer las lenguas en la dirección de ese lenguaje original y originario. La traducción y el original (con sus transformaciones y modificaciones) no son más que fragmentos de un lenguaje más amplio, la lengua en la que Dios dice su Nombre: sólo en ella queda el hombre, por fin, salvado de la dispersión: la traducción se presenta como una forma de *salvación*; y el traductor aún no es el salvador, sino sólo su pregonero, quien anuncia la salvación.

Benjamin nos proporciona una tesis hebraico-mesianico-teológica: Dios es el artífice de una condena hacia los hombres, pero también quien, al donar su nombre, promete la salvación en la tarea-esfuerzo de la traducción. En un decisivo comentario al texto de Benjamin, Derrida<sup>2</sup> se propone esclarecer el problema ontológico de la traducción, planteado ya por Benjamin, repensando el nombre de Babel; el título de su ensayo, 'Des tours de Babel', presenta ya un juego de palabras muy significativo a este propósito: *des tours*, de las torres, acerca de las torres, sobre las torres, y *détours*, desviaciones. Babel expresa, para Derrida, el origen de la confusión entre las lenguas, la multiplicidad irreducible de los idiomas y la tarea necesaria e imposible de la traducción, "su necesidad *como* imposibilidad". Contrariamente a lo que pensaba Benjamín, no existiría un archilenguaje, el sentido primordial o último, sino que el sentido está diseminado, disperso. Y es esta

<sup>1</sup> W. BENJAMIN, 'Il compito del traduttore', en *Angelus novus*, trad. de Renato Solmi, Einaudi, Torino, 1981, pp. 39-52.

<sup>2</sup> J. DERRIDA, 'Des tours de Babel', en *Aut Aut*, 189-190, 1982, pp. 67-97.

dispersión del sentido la que lleva a Derrida a afirmar que hay un núcleo de intraducibilidad que es la razón misma por la que se traduce. Se traduce porque es imposible.

¿Pero no es ésta una suerte de locura? Maurice Blanchot ha dedicado también un breve ensayo<sup>3</sup> al comentario del texto de Benjamin (convendría tener presente que este último fue, en primer lugar, un prólogo a la traducción alemana de los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire). Para Blanchot el traductor es un “enemigo de Dios”, pues con su obra pretende reconstruir la torre babilónica, contrariando así el mandato divino, desafiándolo acaso. Critica también la idea benjaminiana del lenguaje originario o protolengua de la que saldría nuestra diversidad lingüística. Aquí, el traductor no es quien recoge el Nombre de Dios que se manifiesta en la deconstrucción de la torre como una indicación de futuro, sino quien contraviene el mandato, quien busca el combate: combatir al Dios que manda a la guerra a los hombres. No hay lenguaje primordial; el traductor ahora lo niega y se sitúa en la diferencia de los lenguajes: “Todo traductor vive de la diferencia de los lenguajes, toda traducción se funda en esta diferencia, aunque, aparentemente, persiga el diseño perverso de suprimirla”. Traducir no significa anular las diferencias; en este sentido, Octavio Paz ha subrayado que la traducción las acentúa y las pone de manifiesto, las resalta.<sup>4</sup> Blanchot concluye su ensayo ejemplificando en la figura de Hölderlin los riesgos y peligros del traducir: sus traducciones de *Antígona* y *Edipo* fueron casi sus últimas obras antes de la locura, “obras”, dice Blanchot, “extremadamente meditadas, controladas y volitivas, guiadas por el propósito inflexible no tanto de transportar el texto griego en alemán, ni de reconducir la lengua alemana a las raíces griegas, sino de unificar las dos potencias (representantes la una de las vicisitudes de Occidente, la otra de las de Oriente) en la simplicidad de una lengua total y pura. El resultado tiene algo de horrible”. En efecto, porque si la traducción es el espacio de las diferencias, el traductor no puede instalarse en ellas sino a riesgo de perder su vida: quien habita las diferencias sale de sí, y en este salir de sí quemamos los barcos que permitirían su retorno, se pierde inexorablemente. Todo lugar habitable siempre está más acá de la pura manifestación de las diferencias. Por eso Blanchot concluye señalando el riesgo de locura en que incurre toda traducción.

Pero Babel es, precisamente, el lugar donde se ponen de manifiesto las diferencias, donde éstas nacen míticamente de la mano de la ira de un Dios que no quiere ver amenazado su trono. En Babel las diferencias se reconocen en cuanto tales diferencias, y en aquella confrontación obligada acaso pudo vislumbrarse por vez primera el destino trágico que envuelve a todo lo humano. Babel no es la puerta de ningún Dios, como a veces se ha señalado desde una filología temerosa; y si lo es, lo que verdaderamente significa es el *portazo* que da el hombre a la divinidad, cansado ya de su exclusivismo adolescente, de su ley de juego infantil con la que el hombre no quiere jugar. Babel señala la fiesta de liberación del hombre, el inicio del olvido de Dios, la toma de conciencia de lo que verdaderamente significa ser hombres: la aceptación de nuestro destino trágico. “Babel es propiamente *Babel*, una palabra onomatopéyica con que se imita el ruido que percibimos al oír una lengua desconocida”,<sup>5</sup> dirá Ortega dejándose llevar por una etimología de Schelling.

Babel significa, por tanto, la aparición del otro como *radicalmente otro*, del otro que no soy yo y que no me es prójimo, sino que me está distante, separado y diferenciado de mí. Babel es también, ya lo hemos dicho, la confusión (la raíz *bel* significa confundir); pero la confusión es un estado en que el hombre se siente inseguro, en el que siente que el firme sobre el que pisa no le sostiene adecuadamente; por eso la confusión, como las diferencias antes, modulan espacios no aptos para el habitar del hombre. Y por eso éste, en su ansia de habitar el mundo, de sentirse seguro, buscará salir de aquel estado de confusión, superar Babel, buscará algo que pueda darle garantías, que le asegure un espacio habitable. La idea de la *torre* está ligada a la de la ciudad, que representa el mejor espacio habitable tras la intervención del hombre. Y si Babel niega que esta ciudad pueda ser única, esto no le amedrenta, sino que sale, armado, dispuesto a levantar ciudades por doquier, tantas como su diversidad necesite. Y así, el mundo se fue poblando de ciudades, que curiosamente coincidían en proponer en su diseño una torre y una muralla. Una torre, no para acariciar a Dios, como antaño, sino para vigilar los movimientos amenazantes de las demás ciudades; una muralla para defenderse de un eventual ataque, previsto como posibilidad conforme a una lógica que equipara el peligro de lo que se desconoce. Pero no se puede permanecer dentro de la muralla: el mismo impulso que llevó a los hombres a cerrar la puerta a Dios los obliga a salir de la ciudad. De este modo, surgen dos respuestas que todavía hoy mantienen su plena vigencia. La primera consiste en eliminar al *otro*; eliminación que presenta una notable cantidad de variantes: desde la eliminación física hasta el sometimiento cultural (del que la occidentalización del planeta es un buen ejemplo); el conquistado o el prisionero, como tales, son sólo una amenaza controlada, siendo este “control” una contribución fundamental (y brutal) a la tranquila y segura habitabilidad del mundo. La segunda respuesta trata de tender un puente con el otro, algo que nos ponga en contacto a pesar de la confusión y las diferencias, algo que, pese a ellas, nos acerque y nos permita el esfuerzo del entendimiento. Traducir, pues: un puente tendido que nos posibilita el acercamiento al otro.

II. Se nos ha quedado abierta así, sin embargo, la cuestión de la esencia del lenguaje; y ello porque la pregunta por la traducción revierte inevitablemente a la pregunta por el lenguaje. Pero la respuesta, en casos como éste, no puede venir inmediatamente después de la pregunta; exige una preparación, un camino que nos lleve a ella; sin pasar por él, la respuesta nunca *satisface* la pregunta; sin camino, la respuesta elimina la pregunta, porque no responde, tapa. Y es en el transitar hacia la respuesta como el camino se nos revela fundamental a la respuesta misma.

La lengua, entonces, es un sistema de signos verbales que permite a los hombres entenderse sin previo acuerdo. Resulta paradójica una situación que postule, como a veces se ha hecho, el surgimiento del lenguaje según un acuerdo previo: sólo el establecimiento del lenguaje permitirá acuerdos futuros, no puede existir un acuerdo anterior a lo que posibilita y permite toda forma de acuerdo, todo pacto. Tenemos que acercarnos, pues, al fenómeno del lenguaje sin la voluntad contractualista que ha dominado en buena parte de los estudios de nuestra modernidad. Y conviene no olvidar

<sup>3</sup> M. BLANCHOT, ‘Sulla traduzione’, en *Aut Aut*, 189-190, 1982, pp. 98-101.

<sup>4</sup> O. PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971.

<sup>5</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, vol. IX, Alianza/Revista de Occidente, Madrid, 1983, p. 489.



que la lengua no es un dato, un uso establecido secularmente, sino que es, además, constante creación, *enérgeia*, como la definió von Humboldt (esto, el lenguaje como *enérgeia* es algo que, mil veces repetido, solemos olvidar frecuentemente, acaso por nuestra dificultad de pensar el movimiento, acostumbrados como estamos por la vieja metafísica a pensar el ser con categorías estables).

En uno de los últimos capítulos de *El hombre y la gente*, Ortega nos relata el mito del origen del lenguaje (y en el mito no hay que buscar ciencia, sino camino, entendimiento). Según este mito, el hombre sería un *animal anormal*; así pues, ni una creación divina, ni un mero eslabón zoológico. Esta *anormalidad* se debería al “anormal desarrollo y superabundancia de una función primigenia: la fantasía”. Merced a esto, la fantasía habría creado dentro del hombre un *mundo interior* plagado de imágenes y fantasmagorías. Y este mundo interior sería un punto decisivo que nos diferenciaría del resto de los animales, pues dio a nuestra comunicación un carácter totalmente nuevo: no se trataba sólo de señales que referían directamente a una concreta situación del entorno, sino que se trataba de manifestar aquella intimidad creada por la fantasía que quería salir fuera del hombre. Para entender la génesis del lenguaje no bastaría, pues, el “utilitarismo zoológico”, una señal que está asociada inequívocamente con algo que se puede percibir, porque pasa *afuera*, sino que “es preciso suponer en cada uno de aquellos seres la incoercible necesidad de hacer patente al otro lo que en su propio *interior* hervía oculto —el íntimo mundo fantástico—, una necesidad lírica de confesión. Mas como las cosas del mundo interior no se pueden percibir, no basta con *señalarlas*; la simple señal tuvo que convertirse en expresión, esto es, en una señal que porta en sí misma un sentido, una significación”.<sup>6</sup> Para decir lo que no está ahí inmediatamente presente surge, pues, el lenguaje; y para decir la incesante invención de la fantasía se precisa un lenguaje que no se anquilese en el uso del diccionario, sino que sea él mismo innovación constante, creación continua. ¿Se agotará en el lenguaje esa voluntad de querer decir del hombre?

En ‘Miseria y esplendor de la traducción’, sin duda uno de los textos más lúcidos, y siempre actual, que sobre el problema de la traducción se han escrito, Ortega da en el blanco al manifestar la incongruencia de las lenguas. El estilo de un autor consiste en las desviaciones que introduce en el uso de la lengua, desviaciones que deben tenerse en cuenta a la hora de traducir. Pero las dificultades del traducir no se agotan aquí; en efecto, cada lengua posee un estilo propio, una “forma interna” inexpressada en el lenguaje: “Es falso, por ejemplo, suponer que el español llama bosque a lo mismo que el alemán llama *Wald*, y, sin embargo, el diccionario nos dice que *Wald* significa bosque”.<sup>7</sup> Pero esta constatación no le sirve a Ortega para quedarse a cantar las miserias del traducir, sino que, tomando plena conciencia de su dificultad, lo lanza a considerar el “posible esplendor del arte del traducir”. Arte, y no ciencia, es, en efecto, la tarea del traducir; creación verdadera (limitada por un original) y no simple mimesis.

En el mundo que se nos ofrece encontramos ya las cosas separadas y definidas. Antes que el mundo fuera, sin embargo, no había separación, ni de las cosas entre sí ni de éstas con el hombre. Es la conciencia la que introduce una pequeña grieta, que con el tiempo será barranco y después, acaso, abismo infranqueable. La

conciencia saca al hombre de la indiferenciación primigenia y lo coloca frente a las “cosas”, lo enfrenta a ellas. Y lo que percibe esta primera conciencia no es el mundo tal y como ahora lo conocemos, sino un magma continuo, indiferenciado y, a la vez, lleno de pequeñas diferencias. Pero el hombre, para poder vivir como conciencia, necesita un lugar habitable, tiene que hacerse un mundo; y así, de la particular interacción del hombre con su entorno, surge un orden, un mundo, un lenguaje. El hombre establece los cortes que señalarán los límites de las cosas; cortes que no señalan diferencias absolutas, sino sólo la firme voluntad de habitar, y que pasan a conformar el lenguaje (o viceversa). Porque “el mundo nos propone innumerables clasificaciones y no nos impone ninguna. De ahí que cada pueblo cortase el volátil del mundo de modo diferente, hiciese una obra cisoria distinta, y por eso hay idiomas tan diversos con distinta gramática y distinto vocabulario o semantismo. Esta clasificación primigenia es la primera suposición sobre cuál es la verdad del mundo; es, por tanto, el primer conocimiento. He aquí, por qué, en principio, hablar fue conocer”.<sup>8</sup>

El mundo es, pues, un orden que se impone, y va expresado en el lenguaje. Un orden que busca el conocimiento de lo que se tiene enfrente para poder habitarlo. Aprender a hablar, de niños, no es otra cosa que adquirir este conocimiento, interiorizar una fe en las cosas, un orden. Por eso las lenguas nos separan y nos distancian, no porque sean diversas en cuanto lenguas, sino porque refieren mundos diversos, conocimientos diferentes, distintos modos de habitar el mundo. Se es extranjero no porque se desconozca una lengua, sino porque no se copertenece a un mundo, porque su mundo es *otro*. Con el nacimiento, este mundo se nos va entregando en el lenguaje (de ahí que sea lengua materna). Por eso, el mismo Ortega ha llegado a hablar de un *destino verbal* que a todos nos espera: porque con el lenguaje no sólo aprendemos a hablar.

Ha sido la traducción, o mejor el traducir, lo que nos ha llevado a indagar sobre la esencia del lenguaje. Pues bien, éste se nos escapa inexorablemente si no somos capaces de aprehenderlo en el silencio que es. Lo que cada lengua dice, lo dice porque es capaz de renunciar a decir (otras cosas, otros modos). No porque *es capaz*, sino porque necesariamente el decir de la lengua significa operar una selección en lo que puede ser manifestado. Porque decirlo todo es imposible, humanamente imposible. Porque una lengua, como hemos visto, da cuenta de las diferencias (relativas) que se efectúan en el continuo de lo real: es como la banda cromática, un continuo en el que cada lengua efectúa una serie de cortes, lo que dará lugar a que unas lenguas posean más colores que otras, o a que los colores no coincidan plenamente en una y otra lengua.

Hablar, pues, no es sólo un decir, sino también un renunciar a decir, un callar. Cada lengua calla unas cosas para poder decir otras, cada lengua tiene su particular silencio. Aquí radica, sin duda, la enorme dificultad del traducir: porque, en el fondo, se trata de decir en una lengua lo que en otra se calla. La traducción no es una copia del original (el mismo concepto de original es bastante discutible, como ha mostrado Benjamin), no es trasvasar de una lengua a otra el material comunicativo que se da en ella. El lenguaje no es sólo comunicación; ésta es sólo un aspecto de aquél. El lenguaje es también conocimiento, un mundo, o, para decirlo con Heidegger, *exposición de un mundo*;

6 J. ORTEGA Y GASSET, *El hombre y la gente*, *Obras Completas*, vol. VII, p. 253.

7 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Miseria y esplendor de la traducción’, *Obras Completas*, vol. V, p. 436.

8 J. ORTEGA Y GASSET, ‘Miseria y esplendor de la traducción’, p. 447.

pero sin olvidar que es, también y a la vez, *producción de la tierra*, de lo oculto, porque lo no dicho, lo callado y silenciado del lenguaje, lo conforma de modo fundamental. Por eso, sólo quien traduce el silencio efectúa en su intento una auténtica traducción. Traducir el silencio es revelar los secretos de los pueblos, eso que por no dicho y escondido ha contribuido tanto a la hostilidad y a la guerra. Traducir el silencio es, por tanto, una auténtica propuesta de paz, tan necesaria y urgente en nuestros días como siempre.

Y sin embargo, nuestra euforia no puede hacernos olvidar ese fondo de intraducibilidad irresuelto en toda traducción: traducimos porque es imposible, porque el silencio no puede ser ganado plena y completamente, precisamente porque su propia esencia de silencio lo impide. Pero no poder alcanzar la meta no significa renunciar. Traducir el silencio debe permanecer como horizonte del traducir, como emblema de una tarea infinita que quiere hacer del planeta un espacio común con el más puro respeto de las diferencias. Pues traducir el silencio significa llevar el lector a la obra y no llevar la obra al lector, arrancar al lector de su mundo y obligarle a habitar en *otro* mundo. Siguiendo el ejemplo que nos brinda el propio Ortega, no es traer a *Madame Bovary* al suelo español, sino llevar al lector español al corazón de la provincia francesa, dándole los instrumentos necesarios para que pueda encaminarse y recorrer el camino sin peligro, porque sólo en el camino es posible escuchar el silencio de la obra. “Llevar” quiere indicar aquí un movimiento y no un resultado: no poner al lector en el verde paisaje de Yonville, donde se agita la vida de Emma Bovary, sino indicarle el camino tortuoso que a ella conduce, porque sólo a quien se esfuerza en recorrer este camino entrega Emma su corazón. Camino hacia la obra, pues, es la traducción; algo que nos permite aproximarnos a la obra, ponernos en camino hacia ella, *encaminarnos hacia el silencio*.



Silencio

Juan Pablo Serra es doctorando en Filosofía en la Universidad de Navarra y coautor de *Pasión de los fuertes: la mirada antropológica de diez maestros del cine* (2005).

# Clint Eastwood, un caballero trágico

JUAN PABLO SERRA

C

on el 2007 recién estrenado, el nombre de Clint Eastwood volvió a sonar una vez más en los medios de comunicación y en las listas de premios cinematográficos. Si bien su díptico sobre Iwo Jima llevaba anunciándose durante más de un año, lo cierto es que en los últimos meses fue creciendo la expectación ante la última entrega de Eastwood, quien a sus 76 años encontró fuerzas para rodar dos películas sobre un mismo hecho —la batalla de Iwo Jima—, contado desde el punto de vista estadounidense (*Banderas de nuestros padres*) y japonés (*Cartas desde Iwo Jima*). Posiblemente, la curiosidad ante este experimento y el magnífico nivel que Eastwood exhibió en sus dos películas anteriores hayan sido la causa de la relativa decepción que muchos se han llevado al ver entero el díptico sobre Iwo Jima, un atractivo aunque quizá poco relevante relato de guerras. Realmente, estos altibajos no son extraños en la carrera de este actor y director. Por más que haya elementos muy interesantes en *Bird* (1988) y *Cazador blanco, corazón negro* (1990), sólo fue después de esta última cuando, a principios de los 90, Eastwood encadenó tres obras maestras tan redondas y fascinantes como son *Sin perdón* (1992), *Un mundo perfecto* (1993) y *Los puentes de Madison* (1995). Hasta llegar a 2003, nuevamente, rodó películas más relajadas, para encadenar otras dos obras maestras del calibre de *Mystic River* (2003) y *Million Dollar Baby* (2004).

Clint Eastwood lleva más de cincuenta años en el mundo del cine, la mitad de ellos compaginando su labor de actor con la de director. En el arco que va desde 1955 hasta la actualidad, ha hecho televisión, música, documentales, política y, por supuesto, cine. Lo que en esta representación pretende ofrecerse, después de una breve referencia biográfica, es una visión de su cine a la luz de su obra más reciente, pues en ella Eastwood ha ido cristalizando una antropología trágica muy bien articulada a partir de la cual, retrospectivamente, se entiende mucho mejor su filmografía.

DEVOCIÓN POR LA EXPERIENCIA. Clinton Eastwood, Jr. nació en 1930 en San Francisco. Antes siquiera de pisar un plató se había dedicado a tocar el piano (una de sus aficiones favoritas), ejercer de cortador de césped, vendedor de periódicos, estuvo bajando troncos por los rápidos e incluso se casó. Sirvan estos apuntes para entender que, en la biografía de Eastwood, la experiencia de vida y el contacto con la realidad del mundo siempre fue una constante. En el terreno de la interpretación no lo tuvo fácil. Estuvo cinco años aceptando papeles de pacotilla y haciendo de doble de actores hasta que en 1959 entró en el reparto de la popular serie televisiva *Rawhide*, que le proporcionó una aceptable popularidad gracias a la cual pudo participar en *Por un puñado de dólares* (1964), el primero de los tres

*spaghetti western* que rodaría bajo las órdenes de Sergio Leone.

El éxito que tuvieron esas tres películas le consolidaron como estrella y, así, en cuanto volvió a Hollywood pudo fundar su propia productora, Malpaso, y años más tarde iniciar una bien avenida relación comercial con los estudios Warner Bros, amén de debutar en la dirección de largometrajes. Durante mucho tiempo, Eastwood no ocupó un lugar destacado en las publicaciones de cine, pues se le tenía como icono de un cierto tipo de cine comercial y como el “prototipo de macho”, ya sea por el arrogante y silencioso personaje que repitió en varios *westerns*, ya sea por la figura de Harry Calahan, el sarcástico detective de la policía de San Francisco. Pero el paso del tiempo permitió ver su obra desde otra óptica y, si ya algunos se sorprendieron ante *El jinete pálido* (1985), la escalada de premios y aplausos fue creciendo con *Bird* y *Cazador blanco, corazón negro*, hasta llegar a *Sin perdón*, que ganó cuatro Oscar.

El cine de Eastwood, en general, es rico y sugestivo, porque invita a una mirada profunda sobre sus personajes. Una filmografía, además, en la que hay una continuidad asombrosa con todo el cine que Eastwood ha mamado (desde John Ford hasta Sergio Leone) y en donde hay una valoración entusiasta de la experiencia vital, de ahí, por ejemplo, la importancia que da a los sentidos, como es el caso del olfato en *Ejecución inminente* (1999), las infinitas posibilidades de disfrutar la vida en *Space Cowboys* (2000), o el modo como una madre reconoce a su hijo por su trasero en *Banderas de nuestros padres* (2006). Como director, más allá de su clasicismo, lo mejor que puede decirse de Eastwood es que nunca chantajea ni ofende la razón del espectador. Sus películas tienen diferentes niveles de lectura, lo cual les confiere un algo de inclasificable y de misterio (aspecto que muchas veces se refleja visualmente en la fotografía nocturna de sus películas, véanse los preciosos claroscuros de *Bird*, *Sin perdón* o *Million Dollar Baby*). Rara vez sus películas “moralizan”, porque en ellas, lo que se ve es que los personajes tienen un modo muy definido de *ser* más que de *hacer*.

ÉXITO Y OPORTUNIDAD. Para cuando ganó los Oscars principales por *Sin perdón*, Eastwood ya llevaba veinte años dirigiendo películas y aún no había sido nominado como director. Es verdad que éxito nunca le ha faltado. Si en los 60 fue popular por sus apariciones en televisión y los *westerns* de Leone, en los 70 aún lo fue más por la serie de Harry Callaghan. Lo que, a partir de los 90, se sumó a su carrera fue un sentido de la oportunidad, tanto para marcar tendencias como para reflejarlas. Cuando *Sin perdón* se estrenó, lo hizo en el centro de un cierto *revival* efímero aunque interesante del *western*: *Bailando con lobos* (Kevin Costner, 1990), *Wyatt Earp* (Lawrence Kasdan, 1994), *Gerónimo* (Walter Hill, 1993) o *Rápida y mortal* (Sam Raimi, 1995) son sólo algunos ejemplos. En realidad,



Eastwood era un tanto ajeno al *revival* del género en sí, dado que ya había rodado *Infierno de cobardes* (1973) y *El jinete pálido* y, de hecho, tenía guardado el guión de *Sin perdón* desde hacía once años. Se animó a rodarlo sólo cuando tuvo la edad que requería el personaje que él mismo interpretó y, sobre todo, preocupado por la banalización y propagación de la violencia hasta extremos gratuitos que él percibía en la sociedad estadounidense, a la vez que impresionado por la administración arbitraria de la justicia que venía inquietándole desde la década de los 70.

No obstante, en cualquier caso, *Sin perdón* suele incluirse como un título más en la moda de los *westerns* de principios de los 90. Igualmente, cuando, a principios del nuevo milenio, llevó a cabo la adaptación de *Mystic River*, la aparición de dicho film llegó en un momento en el que se estaba dando un resurgir de la tragedia en el cine estadounidense posterior al 11-S<sup>1</sup> y que se manifestó en películas como *Casa de arena y niebla* (Vadim Perelman, 2003), *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003), *Match Point* (Woody Allen, 2005), *Una historia de violencia* (David Cronenberg, 2005) y las propias *Mystic River* y *Million Dollar Baby*. No obstante, lo que distinguía a la obra de Eastwood de estas reelaboraciones de la tragedia, es su acercamiento a la culpa —bajo el simbolismo de la mancha— como el elemento objetivo que da razón a sus personajes de la dimensión moral de sus actos. La concepción trágica que hay de fondo en Eastwood no permite una solución plenamente satisfactoria a esa irrupción de la culpa —que los personajes intentan purgar mediante un lavado voluntarista o una vuelta a la infancia en el subconsciente—. Sus historias, más bien, constatan la capacidad destructora del ser humano y el aislamiento que provoca la acción mala. Pero, en todo caso, su honestidad a la hora de plantear el problema humano de la culpa y su contexto social permite estudiar con renovado interés la limitada e insuficiente visión trágica de la existencia que late en toda su filmografía.

A LA BÚSQUEDA DEL CONOCIMIENTO. *Mystic River* es una adaptación de la novela homónima de Dennis Lehane escrita por Brian Helgeland, conocido por sus guiones para *L. A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997) y *Payback* (Brian Helgeland, 1999), ambas historias de cine negro y, por tanto, con un regusto fatalista. El argumento gira en torno a tres amigos que crecieron en un barrio de Boston. Una mañana, jugando en la calle, dos supuestos policías secuestran a uno de ellos y abusan de él. Este episodio deteriora definitivamente su amistad y, de una u otra manera, trunca también sus vidas. Veinticinco años después, Dave —el chico al que vejaron— ha quedado seriamente afectado y distanciado de la gente (en la novela se dice que es tratado “como si fuera un leproso”<sup>2</sup>); Jimmy intenta rehacer su vida como comerciante después de haber pasado por la delincuencia y la cárcel; y Sean, policía, aguanta como puede una prolongada crisis matrimonial. Una violación separó a los tres amigos, y un homicidio los reúne de nuevo cuando la hija de Jimmy, Kate, es asesinada y todas las pistas apuntan a Dave como principal sospechoso del crimen.

A partir de este sucinto resumen, veremos cómo, recorriendo el argumento de *Mystic River*, se descubren todos los elementos de una antropología trágica perfectamente ensamblada, en donde la inevitabilidad del destino conforma definitivamente las vidas huma-

nas. Para empezar, tenemos un acontecimiento arbitrario mediante el cual, sin buscarla, entra la violencia en la vida de los protagonistas. Irrumpe, además, desprovista de todo sentido: aquellos tipos raptaron y violaron a Dave, aunque también podrían haber escogido a los otros dos, o incluso haber pasado por otra calle. Este suceso ensucia y “mancha” no sólo a Dave, sino también a Jimmy y Sean, que viven con culpa pensando que se salvaron a costa del sufrimiento de su amigo. Tal como explica Terrasa, “la experiencia de sentirse manchado va unida a la intuición de que la mancha es algo que proviene de fuera, se experimenta como una realidad exterior que le *sobreviene* al ser humano”.<sup>3</sup>

De esta manera, se puede llegar a la desconcertante situación en la que el hombre se siente culpable, aunque no sabe muy bien *por qué*: “sé que he contribuido a tu muerte pero no sé cómo”, dirá Jimmy entre lágrimas pensando en su hija. Ante este no-saber, en las tragedias clásicas la respuesta práctica inmediata del héroe suele ser una búsqueda de culpables en forma de *venganza* (ocurre lo mismo en *Mystic River*: “Le encontraré, Katie, le encontraré antes que la policía, le encontraré y le mataré”, jura Jimmy ante el cadáver de su hija). Pero es una búsqueda guiada por un objetivo mayor: el de conocer. Por eso, lo que principalmente mueve a Jimmy a actuar es encontrar una lógica, una explicación que vuelva a poner las cosas en su sitio. Así, por ejemplo, cuando Jimmy se convence de que Dave es el asesino de su hija y está a punto de ejecutarle a orillas del río Mystic, lo que más demanda de él no es su muerte sino una respuesta a “por qué la mataste”. Y lo cierto es que, hasta aquí, Jimmy se sitúa dentro de la “legalidad” y de un cierto orden social. Al fin y al cabo, lo que él pretende no difiere mucho de la investigación policial que lleva a cabo Sean: quiere encontrar al culpable de un crimen y saber por qué lo cometió.

UN RÍO DE UNA SOLA DIRECCIÓN. No obstante, a continuación, Jimmy decide adelantarse y tomarse la justicia por su cuenta. Es consciente de estar yendo más allá del curso normal de los acontecimientos. La policía está haciendo bien su trabajo, van a resolver rápidamente el caso y él lo sabe. Pero aún así se siente impedido a hacer sus propias pesquisas (quiere controlar algo: ya que no pudo impedir la muerte de su hija, al menos sí que puede encargarse de encontrar al culpable). Y, de alguna manera, este intento de “ser más” (más listo, más rápido, más decidido) es castigado con nuevos desastres: mata a Dave, deja una viuda y un huérfano y, cuando se entera de que ha ajusticiado al hombre equivocado, abandona definitivamente sus intentos de llevar una vida honrada para volver a liderar el crimen organizado de su barrio.

Este fracaso del protagonista a la hora de rebelarse contra el destino guarda muchos paralelismos con el castigo que era impuesto al héroe trágico como consecuencia de su *hybris*, de su soberbia. Porque la venganza puede estar impulsada por un esfuerzo de conocer pero, sobre todo, es expresión de ira e irritabilidad. “[Esta ira] es el principal signo exterior del *hubris* que lleva a los héroes y heroínas trágicos al desastre; pero también es visto como una función de su valentía, y de esta manera un defecto trágico”.<sup>4</sup> Nótese el fatalismo: en la psicología platónica —que ilumina bien el comportamiento del héroe trágico—, la valentía es una virtud, a saber, la virtud emblemática del *ánimo*, una de

<sup>1</sup> A. O. SCOTT, ‘The American Tragedy Is a Family Affair’, en *The New York Times*, 11 enero 2004, suplemento Arts & Leisure, p. 24.

<sup>2</sup> D. LEHANE, *Mystic River*, trad. de María Vía, RBA, Barcelona, 2003, p. 41.

<sup>3</sup> E. TERRASA, ‘La experiencia de la culpa y su simbología en algunos relatos contemporáneos’, en *Comprender la religión*, ed. de J. Aranguren, J. J. Borobia, A. Llano y M. Lluch, Eúnsa, Pamplona, 2001, p. 182. (La cursiva es mía.) Este aspecto “sobrevenido” del mal aparece, por ejemplo, en *Bird*, la biografía que Eastwood rodó sobre el *jazzman* Charlie Parker, cuando este relata que siendo adolescente descubrió que era drogadicto porque *se lo dijeron*.

<sup>4</sup> D. KROOK, ‘Heroic Tragedy’ (1969), en *Tragedy: developments in criticism*, ed. by R. P. Draper, Macmillan, Londres, 1980, pp. 191-192.

las tres partes en que Platón divide el alma (*Rep.* 439d y ss.; *Fedro*, 246a y ss). Pero el *ánimo* se encuentra en un estadio intermedio entre el *apetito* y la *razón* —las otras dos partes del alma— y, para llevar a cabo un acto de venganza, hace falta una cierta vitalidad y coraje. En sentido estricto, la venganza es una pasión, y como tal proviene del *apetito* pero, acaso por un momento, puede ser reconducida por la *razón*, cuya virtud distintiva es el conocimiento. En la tragedia, ese momento de cordura puede prolongarse en el tiempo (véase *Sin perdón*, donde pasan once años hasta que el protagonista vuelve a ser “el de antes”), pero nunca es un dato permanente de la persona. En otras palabras, sólo se puede vengar el valiente pero, al final, la posesión de dicha virtud acaba siendo una desgracia.

El pesimismo que *Mystic River* y la tragedia en general exhiben con respecto a la condición humana es definitivo. No podemos luchar contra el destino. El hombre está *destinado* a seguir sus instintos vengativos (no hay lugar para el perdón),<sup>5</sup> a fracasar cuando pretende controlar los acontecimientos (sólo empeora la situación) y a seguir siendo *el mismo de siempre* por más que intente cambiar. Este carácter inevitable de la vida, y la imposibilidad del hombre de intervenir en lo que le sucede, es lo que simboliza perfectamente el río que da título a la película: a él van a parar no sólo las excreciones de la gente<sup>6</sup> sino que él mismo es símbolo del transcurrir de la vida del hombre, que acaba inexorablemente en la muerte.<sup>7</sup> Allí asesina Jimmy Markum a los que le engañan o traicionan y, además, “por ese río llega también el mal, contaminándolo todo a su paso. La película... no hace otra cosa que mostrar... el mal latente que anida en cualquier comunidad y aparece siempre de la forma más sencilla, la más *natural*”.<sup>8</sup>

De la misma manera, por más que se rebele ante este inevitable curso de los acontecimientos y quiera con ello expresar su personalidad, al final, en la visión trágica de la existencia, el hombre queda reducido a ser poco más que una realidad natural al lado de otras. Una realidad natural, en primer lugar, condicionada y determinada por su medio ambiente social, del que no puede escapar, ya que, como se ve en la historia y detalla Gloria Benito,

Jimmy entra en el mundo del delito y la delincuencia, y, aunque se salva temporalmente, nunca pierde el contacto con matones y ladrones, ni su control sobre ellos. Dave es un personaje perdido en el sufrimiento de sus recuerdos y obsesiones y se muestra impotente para superarse... Sean parece haber salido del ambiente del barrio, pero no es capaz de conseguir que triunfe la justicia. Los tres están solos con su particular tragedia.<sup>9</sup>

Más aún, el hombre comparece como una realidad natural ante la cual la Naturaleza en su conjunto es, mayoritariamente, indiferente, una idea que Eastwood ha plasmado visualmente en su cine —principalmente en sus *westerns*— de un modo recurrente, véase el inmenso lago junto al que transcurre la acción de *Infierno de cobardes*, las montañas rocosas de *El jinete pálido* o la lluvia y los campos de *Sin perdón*.<sup>10</sup> En este nivel natural de la tragedia, el ser humano, aunque ocasione grandes desgracias, apenas es voluntario del mal que hace. A decir de Moeller, los griegos no creían que el hombre hiciera mal porque sí: “Si hay crímenes entre los mortales, es imposible que éstos sean *enteramente* culpables de ellos”.<sup>11</sup> En *Mystic River* el plano que asocia a Jimmy gritando de dolor mientras le suje-

tan media docena de policías y que avanza hasta el cuerpo sin vida de su hija es, de hecho un plano cenital, desde lo alto, y así “la muerte y el dolor son contemplados desde las alturas”.<sup>12</sup> Esto es, la muerte y el dolor, a lo sumo, pueden ser comprendidos por alguien superior, pero, a nivel humano, no tienen explicación.

Precisamente, contra lo que se rebelaba el héroe trágico era contra este aparente orden de cosas imposible de entender. Para los griegos, el universo —que incluía al ser humano— tenía un orden y armonía que el hombre era capaz de conocer. Eran conscientes del carácter contingente de la realidad, sabían que, de la misma manera que podía haber tormenta en pleno verano, en el terreno humano hay crímenes y sufrimiento. Pero “sin echar de ver que el sufrimiento y el pecado eran tal vez dos aspectos de una misma realidad, trataron de eliminarlos, atribuyéndolos a los dioses perversos o a la fatalidad. Desgajaron al hombre de esas dos realidades irracionales y pretendieron crear un mundo armonioso, *pese a ellas*. Así, pues, los antiguos jamás supieron el porqué del sufrimiento”.<sup>13</sup> Con ello, además, y paradójicamente, el hombre culpable quedaba, en cierta manera, “eximido” de ser culpable por unos acontecimientos de los que desconoce su significado último. Una línea de pensamiento parecido sería retomada por el psicoanálisis, donde el hombre es visto como un sujeto manejado por aquello que no controla. De ahí que no sea extraña la apelación de Eastwood a la resolución de los conflictos desde la perspectiva psicológica, tal como declaraba en un minidocumental sobre *Mystic River*, “me resulta curioso cuando los personajes tienen que superar algo que les ha ocurrido en la vida, y si no lo resuelven en su subconsciente acaban sufriendo mucho”.<sup>14</sup>

No obstante, que el mal sea ininteligible no significa que la culpa sea algo inconcreto. Podrá ser más o menos *ciega*, pero, en la concepción trágica, la mancha (símbolo de la culpa) se experimenta como algo muy *real*, originada en un hecho del pasado que trae consecuencias en el presente. Jimmy vive su vida como una serie de episodios marcados por ese hecho azaroso y doloroso del pasado, su carrera delictiva, su paso por la cárcel... “todo viene de aquello”. Incluso si propició algo bueno (según Jimmy, si hubiera ido en aquel coche, no se habría atrevido a cortejar a su esposa) el pasado sigue estando ahí como un hecho que lo mancha y contamina todo (si no hubiera conquistado a su mujer, su hija Kate no habría nacido ni, por tanto, habría sido asesinada). Es decir, no se puede explicar la aparición de la mancha, pero el manchado ve sus consecuencias por todas partes y la vive como una condena. “El hombre sería, según esta visión, un ser determinado por un mal que de alguna manera le posee”.<sup>15</sup>

Además, la mancha infecta a la persona, se le mete dentro, y contamina por contacto todo lo que le rodea. En *Mystic River* esta idea queda reflejada en el diálogo en el cual Dave se identifica con los vampiros (“una vez que está en ti... se queda”) y en la evolución de su personaje, un auténtico zombi o muerto viviente, que sufre una fuerte disociación desde pequeño.<sup>16</sup> En otros términos, también el propio Sean expresa la sensación de que, desde la irrupción de la mancha, todo lo demás ha sido mitad ilusión mitad ficción: “a veces creo que los tres subimos a ese coche. Y que todo esto no es más que un sueño, ¿sabes? Y que, en realidad, seguimos siendo niños de 11 años... imaginando lo que hubiera sido nuestra vida”. De esta manera, la mancha marca

5 C. MOELLER, *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, trad. de M<sup>a</sup> Dolores Raich, Encuentro, Madrid, 1989, p. 145: “En la concepción antigua no se perdona una injusticia, *se venga*... Perdonar a los que fueron injustos sería, a los ojos de los antiguos, perder la posesión viril de uno mismo”. En la tragedia clásica, el perdón es visto como una dejación de responsabilidad, a saber, la que tiene el héroe de encontrar él mismo el sentido a las desgracias que le ocurren.

6 D. LEHANE, *Mystic River*, p. 418: “si enterramos nuestros pecados aquí, Dave, los purificaremos”. El río Mystic absorbe varias “expulsiones”, entre otras, la de la culpa.

7 A. MACINTYRE, *Tras la virtud*, trad. de A. Valcárcel, Crítica, Barcelona, 1987, p. 159: en las sociedades heroicas, “aunque haga lo que debe hacer, el hombre continuamente camina hacia su destino y su muerte. Es la derrota y no la victoria la que al final permanece”.

8 Q. CASAS, *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*, Jaguar, Madrid, 2003, p. 170.

9 G. Benito, ‘Una tragedia en el sentido más clásico: Mystic River’, en *Encadenados*, 46 (2003), <[http://www.encadenados.org/n46/046eastwood/rsh\\_mystic.htm](http://www.encadenados.org/n46/046eastwood/rsh_mystic.htm)>.

10 A. PEZZOTTA, *Clint Eastwood*, trad. de J. L. Aja, Cátedra, Madrid, 1997, p. 177.

11 C. MOELLER, *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, pp. 69-70.

12 Q. CASAS, *Clint Eastwood*, p. 170.

13 C. MOELLER, *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, p. 165.

14 *Mystic River: From Page to Screen*, producido por Ricky Mintz, Warner Bros Entertainment, 2003.

15 E. TERRASA, ‘La experiencia de la culpa’, p. 183.

16 D. LEHANE, *Mystic River*, p. 250: “A veces, Dave no era Dave. Era el chico. El chico que había escapado de los lobos. Y no sólo eso, sino el que había escapado de los lobos y que, además, se había convertido en un hombre. Y aquella criatura era muy diferente del Dave Boyle de siempre”.



un antes y un después, hasta tal punto que la vida que había *antes* es la vida que el manchado considera “real” y la que hay *después* de la mancha es onírica, ficticia.

En todo caso, no hay vuelta atrás “real”. Los hechos, los equívocos y los malos entendidos van determinando por puro azar al héroe trágico, que en su búsqueda de sentido para su desdicha poco a poco va dejando de ver *toda* la realidad (privilegio sólo accesible a los dioses) y concretando el origen del mal en una persona, alguien concreto, un chivo expiatorio que ha de morir para que justifique todo el mal que han sufrido los infectados por la mancha. De este modo, la tragedia no tiene otra manera de resolverse que no sea mediante una *catarsis*, no entendida como purgación, sino como *expulsión*<sup>17</sup> en un doble sentido: física y psicológica. El asesinato de Dave rellena la parte de eliminación real y culpabilización que requiere todo sacrificio. “Yo no subí a ese coche, subiste tú” le dice Jimmy antes de asesinarlo. Más tarde, cuando Sean sepa de la muerte de Dave e interroge a Jimmy, viene el asesinato en el pensamiento:

SEAN: ¿Cuándo viste por última vez a Dave?

JIMMY: ¿Dave Boyle?

SEAN: Sí, Dave Boyle.

JIMMY: Hace 25 años. Iba por esta calle. Dentro de aquel coche.

Esta exposición de cómo funciona el lavado de la culpa mediante un chivo expiatorio en el subconsciente es, si se quiere, más perturbadora porque incluso un personaje, en principio, honesto como Sean seguramente también se siente aliviado al saber que Dave ha muerto. Aún con pesar, a Sean posiblemente le sea inevitable pensar que con la muerte de Dave las cosas le van a ir mejor, que va a desaparecer la intromisión caprichosa del mal en su vida. El hecho de que inmediatamente su mujer vuelva con él sólo puede reforzar este presentimiento.

PSICOLOGÍA DE LA MANCHA. Por su propia dinámica, la película no puede resolver adecuadamente la presencia de la culpa. En un principio, se trata de una mancha que se quiere negar (“no somos amigos”). A continuación, se asume su presencia como contaminante integral de la vida (“todo viene de aquello”). Y, por último, se busca su lavado mediante la eliminación del causante de la desdicha (“aquí enterramos nuestros pecados, y lavamos nuestras conciencias”). Los paralelismos con la tragedia clásica son, como también se ha visto, más que notorios: cuando Jimmy intenta acceder al por qué de su adversidad, no sólo introduce más agravios y desorden sino que, además, es “castigado” en cierta manera por tal insolencia. Ciertamente, como en toda buena tragedia, al final en *Mystic River* el elemento cognoscitivo sí sobrepasa, al fin y al cabo, como indica Krook, “el héroe trágico se expone, completamente y sin reservas, a la pesada carga de todo este mundo ininteligible; recibe el impacto de su dolorosa, terrible y humillante ininteligibilidad y, llevada a su extremo por el carácter consciente de su sufrimiento, la hace inteligible”. Pero no la hace inteligible para él mismo ni para los otros protagonistas sino para nosotros, para el espectador.<sup>18</sup> Tal como explica Terrasa, “la solución de la tragedia es la misma tragedia: la tragedia se encierra sobre sí misma. Es el ‘sufrir para comprender’”.<sup>19</sup> La tragedia, en ese sentido, tiene un fuerte componente

didáctico, pues intenta acercar al espectador —y no al héroe— a un cierto plano divino enseñándole una lección fundamental que hace que todos los elementos de la historia encajen en un “ciclo” más grande. En su juventud, Jimmy había disparado a un delincuente común, uno de cuyos hijos resulta ser al final (y por accidente) el asesino de Kate. “La violencia —afirmaba Eastwood— no tiene por qué ser el resultado de un robo o de un secuestro, sino que puede ser fruto de un juego, de unos chiquillos tratando de asustar a alguien”.<sup>20</sup>

No obstante, por debajo de este innegable componente intelectual —y hasta de cierto análisis social— late en *Mystic River* toda una psicología de la mancha que es muy coherente con la filmografía de Eastwood. La primera parte de esta psicología ya se ha visto: la culpa como algo que se “arregla” expulsándola mediante un lavado... que no lava. Cyril Collard supo ver este detalle en *Sin perdón* cuando afirmaba que, en ella, “nada se borra, ni el bien ni el mal”.<sup>21</sup> Tras asesinar a Dave, Jimmy sigue intranquilo por haber matado al hombre equivocado que, encima, era su amigo. Sean también tiene sus propios traumas, pues se siente culpable de haber alejado a su mujer. Lo interesante en este tramo final de la historia es que el estado de culpabilidad que invade a Jimmy y al propio Sean es acallado —pero no borrado— por la exaltación de la vanidad: la esposa del primero le alaba por ser un tipo fuerte, la mujer del policía regresa con él... Hay en los últimos minutos de la película una cierta exaltación de la soberbia entendida no tanto como una insolencia —al estilo clásico— sino como una “super-vida”, esto es, una vida añadida: no amo mi verdadero *yo* y por eso vuelvo a la infancia, a una vida sin “mancha”.

LA CULPA, UNA NO CORRESPONDENCIA. *Million Dollar Baby* no sólo se parece *Mystic River* por el hecho de estar basada en un relato literario, en este caso firmado por F. X. Toole (1930-2002), pseudónimo de Jerry Boyd, un antiguo entrenador de boxeo de origen irlandés. Desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, es notable cómo la conjunción de los distintos elementos de ambas películas (la intensa partitura de *Mystic River* y su fotografía nocturna, los claroscuros de *Million Dollar Baby* y su música intimista) da como resultado una sucesión de escenas de una intensidad asombrosa. Incluso aunque en algún pasaje se muestre algo tan trivial como dos personajes hablando de calcetines y lejía o de comida en la nevera a punto de caducar, todo ello revela una atención y una calidez hacia lo humano que va mucho más allá de la intimidad meramente costumbrista.

En *Million Dollar Baby* late de lejos la antropología trágica que estaba tan bien delineada en *Mystic River*, pero no tanto en el devenir de la historia, cuanto en el progreso de los personajes y su relación con la culpa que, en este caso, es más de fondo, asociada a la experiencia de la precariedad de la vida. Es una culpabilidad más difusa, más “general”, nacida de la sensación de que todo es contingente, pasajero, que mi vida no me pertenece. Tal como dijo Eastwood, “mi película va sobre la precariedad de la vida y sobre cómo nos manejamos en esas situaciones”.<sup>22</sup> La película afronta este asunto con una serena desesperación: cuando nadie se encarga de resolver los males que aquejan al hombre y que le desposeen de su propia existencia, es el ser humano mismo el que tiene que tomar las riendas. O,

<sup>17</sup> A. LLANO, *Deseo, violencia y religión. El secreto del mito según René Girard*, Eúnsa, Pamplona, 2004, p. 118.

<sup>18</sup> Cf. D. KROOK, ‘Heroic Tragedy’, pp. 192-3.

<sup>19</sup> E. TERRASA, ‘La experiencia de la culpa’, p. 184.

<sup>20</sup> I. HERNÁNDEZ, entrevista a Clint Eastwood, *El Mundo Magazine*, 212 (2003), p. 14.

<sup>21</sup> C. COLLARD, ‘Dix cineastes...’, en *Cahiers du cinéma*, número especial “hors-série”, 1992, p. 16.

<sup>22</sup> C. FRESNEDA, ‘Cruzada contra Clint Eastwood’, en *El Mundo*, 3 febrero 2005.



expresado en otros términos, “cuando Dios no hace nada, el hombre tiene que hacerlo todo”<sup>23</sup> y con ello perder una parte de sí mismo.

En el plano de los personajes, esta cuestión se concreta en Frankie Dunn, un veterano entrenador de boxeo que, a regañadientes, se hace cargo de Maggie, una joven púgil. Siempre con mirada preocupada, Frankie vive marcado por una culpa que lo invade todo: cada semana escribe a su hija unas cartas que ella devuelve sin abrir, tiene a su cargo a un antiguo boxeador suyo lesionado... Tal como le dice un amigo sacerdote, “te he visto en Misa casi cada día durante 23 años. Los únicos que vienen a la Iglesia tanto es porque no pueden perdonarse de algo”. Frankie intenta limpiar esta culpabilidad por la vía de la acción, de ahí su obsesión en solucionar todo: le arregla a uno de sus boxeadores un problema con su coche, a su amigo Scrap le insiste en que ahorre dinero, en el *ring* es especialista en cicatrizar cortes, a Maggie le quiere evitar el mal trago de tratar con su familia de aprovechados... Además, Frankie piensa que va a resistir y borrar su culpa protegiéndose. ¿De qué? De la vida misma, del carácter inevitable —y, por ello, amenazante— de la realidad. En varios momentos de la película recuerda su regla número uno (“protegerte en todo momento”), incluso él mismo se protege de exponerse a fracasar con Maggie y, aún así, cuando acepta entrenarla le pone mil condiciones. También el acto eutanásico final podría interpretarse como una cierta protección, enmascarada en la queja del personaje ante la vida, como el deseo de “controlar” algo.

Sin embargo, y al igual que en *Mystic River*, los personajes experimentan una cierta rebelión ante este estado de cosas precario y aparentemente predeterminado. Y, así, en la relación que desarrollan, Frankie y Maggie emprenden “una búsqueda [...] entrenador y boxeadora parecen buscar, respectivamente, a la hija y al padre perdidos”.<sup>24</sup> Este aspecto no sólo está presente en el relato original de Toole<sup>25</sup> —donde además queda claro que hubo una inflexión en la vida de Maggie tras la muerte de su padre— sino que es una constante en gran parte del cine de Eastwood, donde los personajes están igualados por un drama no resuelto, un miedo, que les amenaza. Su otra gran película de búsqueda, *Un mundo perfecto*, se enmarcaba en unos términos parecidos al desarrollar la historia de una huida —en este caso, del criminal Butch y el niño Phillip— que, a partir de cierto punto, se convierte en una búsqueda. Así, hay en un principio en estos personajes *eastwoodianos* un afán de saber si hay para ellos un destino, no una fatalidad. En *Un mundo perfecto*, el resultado de esa búsqueda dejaba de ser el éxito para pasar a convertirse en un descubrimiento: Butch había escapado de la cárcel por el abrazo de un padre y acaba recibiendo el abrazo de un niño; y Phillip descubre que puede desplegar su corazón juvenil sin miedo. En *Million Dollar Baby* lo que hay, también, es una búsqueda que empieza con el éxito como meta (Frankie ayuda a Maggie a conseguir su sueño) pero que poco a poco se transforma en un descubrimiento, a saber, de un intenso sentimiento de familia. Frankie y Maggie descubren que la soledad no es la respuesta última y que, de algún modo, el ser humano necesita una morada, un lugar en el que se puedan desplegar las aspiraciones más profundas de las personas. Como, al final, en la película dicho lugar se pierde, sobreviene la queja (“es tu culpa, todo me decía que no debía entrenarla,

todo menos tú” recrimina Frankie a Scrap), la desesperación (“manteniéndola viva, la estoy matando” exclama ante su amigo sacerdote) y la culpa.

Con respecto a *Mystic River*, en *Million Dollar Baby* Eastwood dio un paso más en el tratamiento de la culpa, que aquí aparece como una no-correspondencia con lo que uno quiere ser. Frankie querría ser un padre para Maggie, le pone de sobrenombre *mo-cuishle* (en gaélico, cariño mío, mi sangre) y ella le corresponde al decirle “me recuerdas a mi padre” y “no tengo a nadie más que a ti, Frankie”. En ambos personajes va germinando una relación en la que nace el anhelo de un hogar, de una morada cálida en la que protegerse de los embistes del mundo y la insensibilidad de las personas. Sin embargo, pese a vislumbrar esa posibilidad, parece que no es un anticipo suficiente y cuando llega la adversidad —Maggie queda parálitica y mutilada tras un accidente en el *ring*— los personajes la viven como si la parte cruda de la realidad (la parte vivida como “real”) se interpusiera en sus sueños. La contrariedad no sólo afecta a Maggie, sino también a Frankie. Lo que su personaje experimenta en *Million Dollar Baby* es un fuerte anhelo de amar y entregarse y, gracias a Maggie, empieza a reconstruirse el hombre y el padre. Pero no por mucho tiempo, bien porque sigue sintiéndose coartado (su hija no le hace caso), bien porque la adversidad no le deja (su amigo pierde un ojo, su boxeadora queda inválida), o al menos él lo ve así. Esta no-correspondencia, en la visión trágica, es además vivida como una progresiva pérdida de libertad. Los palos que da la vida van limitando la libertad, incluso para amar, porque cada vez que el protagonista se da —a su hija, a su boxeadora— recibe como respuesta el rechazo o la desgracia. A la vez, estos palos merman la capacidad para ver toda la realidad, y así pesa mucho más la percepción del dolor que la búsqueda de su sentido.

No obstante, lo interesante de *Million Dollar Baby* es que muestra que no es tanto la conciencia moral como la culpa la que da a los protagonistas el eco objetivo y público de sus acciones. No se trata de que los personajes de Eastwood no tengan conciencia ya que, sin ir más lejos, Frankie la tiene, no deja tirada a la gente (su amigo Scrap cuenta que una noche Frankie hizo tres kilómetros a pie con tal de no abandonarle a su suerte). Es más bien que la progresiva pérdida de libertad que la vida misma va imprimiendo en sus existencias, incapacita a la conciencia para ver *toda* la realidad. De hecho, Eastwood es incapaz de contestar si la conciencia es capaz de “lo otro”, de dejar entrada a un criterio que no sea exclusivamente el suyo propio. Una vez que se ha desvanecido la ilusión de un hipotético hogar, Frankie es incapaz (por más que lo intente) de pensar en el futuro de Maggie en otros términos que no sean respecto de la conciencia lo que se ha perdido. Por eso, en estos personajes no es por el lado de la conciencia de donde viene la medida de las cosas sino, al igual que en *Mystic River*, por un sentimiento de culpa *a posteriori* que aparece gracias a un dato objetivo: la soledad. En ambas películas, para ejercer violencia, los personajes tienen que alienarse de sí mismos (por medio del alcohol, con nocturnidad) y eso también los aleja de la gente (Jimmy en su cama solo, Frankie en un bar solitario). Lo distintivo de *Million Dollar Baby* es que, a diferencia de *Mystic River*, no hay exaltación de la vanidad ni un esfuerzo por tapan la culpa: Frankie hace lo que hace siendo consciente de que comete un acto terrible por el que se pierde a sí mismo, tal como se subraya al final del relato de Toole:

**23** P. SÁNCHEZ, ‘*Million Dollar Baby*. El pesimismo inconformista’, en *La vida es bella. Catálogo sobre Cuestiones de Escatología en el cine contemporáneo (1990-2005)*, Ágora RIAL, Barcelona, 2006, p. 5, <[http://www.riial.org/espacios/cinecat/cinecat\\_ficha07\\_7.pdf](http://www.riial.org/espacios/cinecat/cinecat_ficha07_7.pdf)>.

**24** L. M. GARCÍA, *Clint Eastwood. De actor a autor*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 212.

**25** En su primera aparición, Toole describe a Maggie como de “un rostro pecoso y un par de ojos de ágata, como los de la hija de Frankie”. Más adelante, en el hospital, Frankie le dice con ternura “para mi eres como una hija” y ella le comenta “usted me recuerda a mi papá” (Cf. F. X. TOOLE, *Million Dollar Baby*, trad. de J. Vidal, Ediciones B, Barcelona, 2005, pp. 88, 118 y 120).



“con sus zapatos en la mano, *pero sin su alma*, bajó en silencio la escalera de atrás y se marchó, con los ojos tan secos como una hoja agostada”.<sup>26</sup>

Así, la conciencia deja de ser la capacidad para ver o reconocer la verdad, y la culpa aparece siempre como consecuencia de un cierto abandono del *yo* que, nuevamente, necesita ser lavado. Por eso no es de extrañar que, en el plano final de *Million Dollar Baby*, se intuya la presencia de Frankie tras un cristal opaco. Asumimos que está en el bar donde acudía Maggie de niña con su padre para comer pastel de limón, un reducto de inocencia, por tanto, y un lugar tan hogareño como “infantil” al que regresar en un vano intento por encontrar un sitio donde la vida no tenga consecuencias. También es una vuelta simbólica a una cierta infancia lo que hay en *Banderas de nuestros padres*, esencialmente una película sobre la naturaleza de la representación y su relación con la verdad. En la secuencia final, mientras un grupo de soldados estadounidenses están bañándose en el mar, lo que John Bradley contempla es a un conjunto de hombres alegres, pero lo que ve ya no es una representación, sino una recreación, un tiempo de recreo y, en principio, de redefinición. Tanto este film como *Cartas desde Iwo Jima* comparten la idea (discutible) de que los soldados no sabían por qué peleaban y que, en ese sentido, eran sujetos de un destino ininteligible. El toque distintivo del Eastwood trágico es que, para escapar a la desfiguración de la representación y al sinsentido de la guerra, más que enfrentarse a *toda* la realidad (lo cual parece hasta cierto punto imposible), hay que recrearla, en el caso de *Banderas de nuestros padres* recuperando un componente lúdico de naturaleza infantil.

LOS LÍMITES DE LA ACCIÓN PROPIA. En todo caso, la capacidad que tiene el hombre para recrear es limitada y temporal y, al hacerlo, vuelve a imponer nuevas representaciones o maneras de entender la realidad. Por eso, cuando se descubre que el mal y la culpa no pueden resolverse por ninguna reordenación ni por ningún acto propio, sólo queda que sea por la aceptación de la acción de otro, que me conoce, me ama y me perdona. El problema está en quién sea ese otro y cómo tiene que ser. Los tres personajes de *Million Dollar Baby* cuentan con esto, pues, aún desprovistos de los vínculos esenciales (familia, pareja, éxito), encuentran en el otro la mirada y el abrazo necesario: ahí está la amistad leal y sincera entre Scrap y Frankie, el afecto y la confianza surgidos entre Maggie y Scrap o la relación paterno-filial entre Maggie y Frankie. Pero, si en *Los*

*puentes de Madison*, Eastwood constataba los límites del amor humano, lo que revela *Million Dollar Baby* es que el amor a las personas no es suficiente si antes no se ha aceptado un amor previo que perdona o si uno no se ha perdonado a sí mismo, caso de Frankie. Cuando su amigo sacerdote le dice que, si viene tan seguido a Misa es porque hay algo que no puede perdonarse, lo que por contraposición puede entenderse es que enmendar la culpa requiere una reconciliación, un volver a dejar entrar un amor sin condiciones que restaura a la persona y la rescata de la soledad porque la ama tal cual es y la acepta sin reservas.

Por todo ello, el cine de Eastwood —además de artísticamente relevante— dibuja una cosmovisión, como mínimo, provocativa, que finalmente enfrenta al ser humano con los límites de su propia comprensión del mundo y el sentido de la existencia en él.

# Žižek, Lenin y la resistencia posmoderna

JUAN ANTONIO BALLESTÍN GONZÁLEZ

S

lavoj Žižek (Ljubljana, 1949) es, sin duda, uno de los filósofos más interesantes del momento. El esloveno cuenta con una extensísima lista de obras publicadas de la más diversa índole, pero su atractiva biografía intelectual adquiere todavía otra dimensión cuando se conoce que su militancia política le llevó incluso a ser candidato a la presidencia de su país. Su método absolutamente multidisciplinar, conjunción singular entre una filosofía política de lo más heterodoxo y un psicoanálisis lacaniano hecho propio, hace de la lectura de sus libros, en el peor de los casos, un ejercicio profundamente enriquecedor en cualquier debate crítico sobre los temas contemporáneos más candentes, creando unos espacios donde se dialoga de forma polémica y subversiva con la cultura popular, pero también (y eso es seguramente lo fundamental en Žižek) con los postulados teóricos de los supuestos intelectuales y académicos radicales de izquierda de más actualidad (el legado deleuzianista, Negri y Hardt, N. Klein; y los movimientos reales y prácticas políticas asociados, zapatismo, antiglobalización, etc.).

Según Sebastián Weingarten,<sup>1</sup> Žižek es por derecho propio el autor de la globalización, no sólo porque el capitalismo global y el desarrollo de las comunicaciones y las tecnologías forman parte privilegiada de su temática, sino porque la existencia de una red global de producciones culturales e intelectuales constituye la condición de posibilidad de la obra filosófica del esloveno. La articulación de contenidos heterogéneos y multidimensionales en Žižek no debe confundirse con el eclecticismo posmoderno en boga, sino que debe enmarcarse en un estilo provocador y directo, paradójico, que le sirve al filósofo para, no ignorando, sino atravesando el discurso de críticas a la modernidad, sostener o rescatar los estandartes básico de la Ilustración (verdad universal, sujeto político, deseo de emancipación radical).

Una de sus tesis más ineludibles es la de la necesidad de suspender la participación crítica que fortalece en última instancia el sistema; Žižek denuncia la pseudoactividad, pasividad agresiva o interpasividad de muchos de los autodenominados movimientos críticos o antisistema de nuestra época histórica, cuando el poder sistémico prefiere y reclama precisamente ese tipo de actividad crítica que se lleva a cabo para que nada (de la totalidad) cambie realmente. En ese contexto, la llamada al silencio, a la reflexión, a la agresividad pasiva que permita establecer un verdadero cambio de las coordenadas sistémicas donde se inscriben todas las prácticas, es un acierto urgente.

El capital es el universal concreto de nuestros días,<sup>2</sup> sobredetermina todas las formaciones alternativas, incluyendo las no económicas, y no se puede plantear una teoría y una práctica verdaderamente críticas sin cuestionar ese marco. El capitalismo no sólo interpela

al consumidor al nivel del deseo, sino que le crea al sujeto una compulsión irrechazable a participar en el movimiento circular de expansión de la autorreproducción sistémica. En este sentido, la descripción del fascismo postmoderno (en un contexto en el que la realidad es una con el capitalismo) de López-Petit<sup>3</sup> es muy reveladora: la (auto)movilización total de la vida por la vida que (re)produce esa realidad que se nos impone como obvia, la conjunción definitiva de (auto)control y producción de diferencias. Es así como los llamamientos de Žižek cobran sentido, ya que la importancia del cuestionamiento de las prácticas de resistencia y su crítica se hacen tan fundamentales como la denuncia de un poder sistémico cada vez más complejo, pero literalmente más asesino, con sus variantes y disfraces de tolerancia liberal y multiculturalista adecuada a la lógica del mercado global, del Islam fundamentalista, del capitalismo anónimo (aunque honesto) de la socialdemocracia o de los populismos latinoamericanos.

Estamos en mitad de una revolución blanda; las alertas deben saltar en tanto que el agente subversivo mundial son los Estados Unidos en el sistema omniabarcador del capitalismo tardío. La suspensión política de la ética a la que estamos asistiendo,<sup>4</sup> el cambio de las reglas internacionales no escritas y la incapacidad de las (falsas) resistencias para acometer una emancipación radical, un cambio verdadero en las coordenadas hegemónicas del sistema global, le hacen plantearse a Žižek una recuperación de la figura política, una repetición de Lenin. Una repetición muy especial, paradójica y con todos los matices, como no podía ser de otra manera en el esloveno.

En 2000-2001, Slavoj Žižek dirige un grupo de trabajo en el Instituto de Estudios Culturales de Essen (Alemania) sobre la vida y obra de Lenin para un simposio internacional acerca del líder revolucionario.<sup>5</sup> Lenin se convierte en un hilo conductor sobre el que hacer girar las reflexiones del esloveno sobre las cuestiones políticas (y) en torno a la subjetividad del capitalismo tardío. Pero fundamentalmente, y en ese aspecto nos centramos aquí, los escritos de Lenin funcionan como confrontación crítica que problematiza los supuestos plácidamente compartidos por la mayoría de los intelectuales radicales de lo que podríamos llamar genéricamente la resistencia posmoderna.

Intentar rehabilitar la figura de Lenin puede tomarse fácilmente como osadía imperdonable por parte no sólo de las corrientes filosóficas (neo)liberales y/o abiertamente reaccionarias (lo que nos importa menos), sino también y especialmente por la tradición teórica de la izquierda post-sesentayochista, declaradamente antileninista tanto en los aspectos organizativos como en las herramientas de análisis y de intervención política. Existe cierto consenso en la izquierda radical: hoy la forma de partido es repudiada por los movimientos contestatarios como portadora de un germen de dominación burocrática y elitista; conceptos “zombis” como toma violenta del poder, luchas de clases,

<sup>1</sup> Véase su 'Prólogo' a S. ŽIŽEK, *A propósito de Lenin. Política y subjetividad en el capitalismo tardío*, ed. de S. Weingarten, ATUEL Parusia, Buenos Aires 2004.  
<sup>2</sup> S. ŽIŽEK, *La revolución blanda*, trad. de S. Weingarten, ATUEL Parusia, Buenos Aires, 2004.  
<sup>3</sup> S. LÓPEZ-PETIT, *El Estado-Guerra*, Hiru, Guipúzcoa, 2003.  
<sup>4</sup> S. ŽIŽEK, *La suspensión política de la ética*, trad. de M. Mayer, FCE, Buenos Aires, 2005.  
<sup>5</sup> S. ŽIŽEK, *Repetir Lenin*, trad. de M. Malo de Molina y R. Sánchez, Akal, Madrid, 2004.



dictadura del proletariado, son rechazados de manera entusiasta o despreciados como inoperantes en la realidad del capitalismo tardío.

De Lenin queda la idea de un revolucionario que aplicó de forma implacable las coordenadas formuladas en su *¿Qué hacer?*, la necesidad de una vanguardia o elite dirigente, de una centralización y una disciplina militares en la organización del partido revolucionario. De Lenin queda la idea de una huella imborrable y catastrófica en la política del siglo XX. A Marx todavía se le recupera como poeta de las mercancías, como el filósofo que consiguió describir la dinámica del capitalismo. A Lenin, en cambio, se le desdeña como a aquél que llevó a la práctica el marxismo, haciendo posible la experiencia del Socialismo Real que concluyó en una dictadura burocrática económicamente ineficaz. Žižek, contra esa imagen heredada, mistificada por simplificada cuando no por inauténtica, plantea la necesidad paralela de la izquierda hoy y en el tiempo histórico de Lenin: la necesidad (posibilidad) de reinención de las coordenadas básicas ante la catástrofe política.

Entre otras singularidades, Žižek ha llevado a cabo un análisis original del estalinismo, abordándolo sin los tradicionales complejos de la teoría crítica de izquierdas. Aquí lo que realmente nos interesa es la contraposición Lenin-Stalin para superar precisamente lo que muchos críticos anticomunistas intentan hacer pasar como verdad irrefutable: la continuidad (casi identidad) entre los dos. Estos críticos se apoyan muchas veces en la presunta falta de sensibilidad de Lenin ante la dimensión humana universal; sin embargo, Žižek demuestra que Lenin se mantenía profundamente sensible al antagonismo entre arte y lucha por el poder (a diferencia de los dirigentes nazis, en los que se podía rastrear una unidad no problemática entre alta cultura y barbarie). Hoy el cuidado de no violar la intimidad del otro puede dar paso a una insensibilidad brutal ante su dolor. Ésta es la realidad del capitalismo tardío: la abdicación inaudita de la experiencia de los otros. Mientras que con Lenin la violencia se admitía abiertamente, en tiempos de Stalin el terror surge como suplemento tenebroso y obscuro de discurso oficial, cambiando su *status* simbólico.

Žižek demuestra y celebra en Lenin la fuerza y el sentido de la utopía frente al retorno realista, del sentido común que representó el período estalinista. Así como Lenin celebraba el potencial del método de producción científico taylorista, la inscripción de este método en el estalinismo resultaba por inevitable, insuperable, lo que llevó a buscar un “socialismo con rostro humano” mediante el realismo socialista estalinista, la vuelta al marco del individuo psicológico más tradicional. En otro orden de las cosas, el último Lenin preconizaba una estrategia que conjugaba un capitalismo de Estado unido a la educación de las masas (esto es, una revolución cultural); por su parte Stalin, contrariamente a las enseñanzas de Lenin, adoptó la estrategia del “Socialismo en un solo país”.

En cambio, lo que sí debería frenarse de una vez por todas, según Žižek, es el ridículo juego de contraponer el terror estalinista al auténtico legado leninista. Leninismo sería una noción profundamente estalinista, en tanto que gesto necesario de proyección del potencial emancipatorio-utópico hacia el pasado para poder soportar la contradicción inherente al proyecto estalinista. Lo crucial aquí es distinguir el leninismo de la auténtica ideología y práctica políticas del período de

Lenin. Esa grandeza de Lenin no puede ni debe identificarse con el mito (real) estalinista del leninismo.

Žižek se toma la molestia de rescatar —y alertar— sobre las lecciones políticas clave de Lenin. Éste nos habría enseñado la necesidad de repetir la revolución, de arriesgar para superar la forma que atasca la primera revolución. La revolución sólo se autoriza por sí misma. Sería necesario rechazar la postura del que espera las condiciones objetivas para llevar a cabo la revolución, así como las garantías necesarias; esta posición de espectador (la antítesis del agente implicado) resultaría más un obstáculo, poniendo en escena el miedo al acto. Es necesario entender el tiempo de las catástrofes como el de la posibilidad única.

Por otro lado, Lenin nos enseña que la verdad puede ser una herramienta y un derecho ineludibles. En nuestro tiempo, la verdad sufre penurias: en la democracia liberal sólo existen opiniones; en los regímenes totalitarios, la verdad es sólo una representación que legitima el poder. En general, en nuestra era posmoderna las afirmaciones de verdad se denuncian y rechazan automáticamente como afirmaciones de mecanismos ocultos de poder. Sin embargo, Lenin nos recordaría y nos haría ver hoy más que nunca que la verdad universal en una situación concreta sólo se puede articular con un criterio completamente partidista. Darnos cuenta de este hecho es crucial: el respeto a la multitud de perspectivas corre el riesgo de acabar apoyando narrativas ridículas. Frente al derecho a narrar posmoderno y el imperio de lo políticamente correcto (que puede acabar en un relativismo extremo que fomenta la inacción), el derecho a la verdad sería hoy un valor por el que luchar.

La verdad de Lenin es la del materialismo frente al oscurantismo *new age*. El gran problema filosófico de Lenin fue combinar la mediación subjetiva de la realidad objetiva con un mínimo de materialismo. Žižek rastrea cierto idealismo implícito en la teoría del reflejo de Lenin; lo importante es que ese acercamiento infinito a cómo son las cosas dejaría fuera que la parcialidad (distorsión) del reflejo se produce precisamente porque el sujeto está incluido en el proceso. El obstáculo para el conocimiento objetivo no es la realidad objetiva exterior, sino que hay que resaltar la inherencia del obstáculo exterior que no permite la identidad del pensamiento consigo mismo. Nuestra inclusión ontológica en la realidad es la que nos separa del conocimiento objetivo.

Sin duda, el tema del partido como forma de organización podría promover debates interminables en cualquier foro, y también aquí es un problema central de nuestra argumentación. Lenin no asumía plenamente las ideas de Kautsky sobre la necesidad de que unos intelectuales que estuvieran fuera de la lucha de clases introdujeran el conocimiento en las clases obreras. El matiz fundamental que introduce Žižek es que Lenin hablaba de introducir la *conciencia* por parte de unos intelectuales que estuvieran fuera de la lucha *económica*, pero no de clases, es decir, atrapados a su vez en el conflicto de las ideologías. En ese sentido, Žižek se vale de Brecht (al que caracteriza como artista estalinista) para ilustrar el partido no como saber positivo, sino como nueva forma de saber, alumbrando el paso del yo al nosotros, al sujeto colectivo de conocimiento. Žižek detecta en Lenin la descripción de una exterioridad interna; la necesidad del partido surge porque la clase obrera no es nunca plenamente sí misma.

La conciencia adecuada no nace espontáneamente, sino que se conquista a partir de un duro trabajo. Lo espontáneo sería la percepción errónea de la propia posición social. El partido no nos interpreta (“nos entiende mejor”), sino que da cuenta de la forma de nuestras actividades. Hablamos de la forma dialéctica; no se trata de un marco neutral, sino que tiñe cada elemento de la totalidad. Lo que Lenin hace es formalizar a Marx (definiendo el partido como forma de intervención). Tras la muerte de Lenin, el marxismo occidental repudia el dominio totalitario inscrito en el diseño del fonológico del partido; por su parte, el marxismo soviético oficial lo identifica con el saber objetivo. En otra dirección, algunos marxistas libertarios contraponen el Lenin malo (con sus señas de elitismo, vanguardia, el Lenin del *¿Qué hacer?*) al Lenin bueno (de *El Estado y la Revolución*, con sus señas de abolición del Estado burgués y la idea de la implicación de las masas en los asuntos públicos). En este sentido, para Žižek habría que poner en duda la contraposición deleuziana entre buena colectividad rizomática (esquizofrénica, molecular) y mala colectividad paranoico-molar (arborescente). El partido revolucionario leninista en realidad anunciaría una lógica distinta de la colectividad, que superaría el marco del Estado que reterritorializa la multitud para la organización social colectiva, sin caer tampoco en el “espontaneísmo” o en la regresión a la violencia indiferenciada. La violencia en Lenin se entendería como ingrediente de la acción política revolucionaria auténtica; sólo la utopía en acto supondría un índice inmediato de la propia verdad de la revolución, su propia prueba ontológica.

Sería necesario poder pensar conjuntamente en el Lenin máximo estrategia política y el Lenin tecnócrata. Su grandeza estuvo en ver la urgencia de llevar a cabo estas dos tareas, pese a no disponer de un aparato conceptual adecuado. Lenin nos enseñaría a combatir tanto al economicismo como a la política pura. Si la economía es el terreno del dominio efectivo, resulta claro que es ahí donde se debe realizar la intervención, pero ésta habrá de ser necesariamente política. Hoy el núcleo duro del capitalismo es la *democracia*. Todo el mundo se presenta como “anticapitalista”, pero hay que descubrir y denunciar la democracia como significante-amo del capitalismo global; hay que problematizarlo junto con el concepto de “libertad”. Lenin nos enseñó que la democracia liberal no sobrevive sin la propiedad privada capitalista. Hoy el verdadero anticapitalismo implica estas tareas.

Dice la *doxa* dominante que, tras la Revolución de Octubre, Lenin habría perdido la confianza en la capacidad emancipadora de las masas. Esto le habría llevado a hacer hincapié en el papel necesario de los científicos y de la ciencia, apoyándose en la autoridad de los expertos. ¿Se trataría de la búsqueda de una pospolítica tecnocrática? Las reflexiones de Lenin sobre el camino al socialismo pasando por el capitalismo monopolista parecen peligrosamente ingenuas hoy. Lenin analiza el aparato de contabilidad creado por el capitalismo (banco central) y propone hacerlo aún mayor, más democrático, a modo de esqueleto de la sociedad socialista. En este punto lo que encontramos es la idea marxiana de un general *intellect* que regula la vida social de forma transparente; se trata de un mundo pospolítico, ya no más “administración de las personas”, sino “administración de las cosas”.

Por supuesto que es fácil aducir potencialidades totalitarias en esa forma de control social. Por supuesto que con Stalin el aparato de administración se hizo mayor aún. Pero Žižek se pregunta: ¿y si sustituimos el ejemplo del banco central de Lenin por la World Wide Web de nuestro tiempo? Lo que hacía Lenin era desarrollar la teoría de la WWW sin conocerla. Al parafrasearlo, obtendríamos la siguiente fórmula: Socialismo = libre acceso a Internet + poder de los *soviets* (ésta resultaría la única organización social en que Internet puede desplegar sus potenciales de liberación). ¿Un Lenin ciberespacial, pues?

Veamos el otro eje de la tríada mágica que nos ocupa. La resistencia posmoderna podría describirse como antileninista: vamos a explicar detalladamente esta afirmación. Comenzaremos por apuntar las características organizativas de esta resistencia posmoderna. Según Arrighi, Hopkins y Wallerstein,<sup>6</sup> en las décadas de 1960 y 1970 habrían surgido nuevos tipos de movimientos anti-sistema, básicamente a partir de una dinámica antiburocrática. Estos movimientos verían la luz a causa del anquilosamiento de los movimientos anti-sistema anteriores ya instalados en el poder, que se verían incapacitados para satisfacer las expectativas de emancipación y justicia creadas, y gracias también al aumento de la eficacia de las acciones directas con el fin de infringir daño al capital en el proceso del trabajo. Este tipo de nuevos movimientos anti-sistema operaría en un tejido “transestatal”, mediante una estructura social abierta, en la que, a medida que aumentan los puntos nodales, las intersecciones de las redes se hacen más fuertes mediante su uso. Hoy se estarían produciendo las explosiones y reivindicaciones espontaneístas de los oprimidos por el fracaso de las ideologías de izquierda como estrategia fundamental de transformación social (tanto la socialdemocracia, como el marxismo-leninismo y la liberación nacional).

Negri y Guattari describen el nuevo panorama (tras la revolución mundial de 1968) como la lucha contra cualquier ideología de vanguardia externa.<sup>7</sup> El objetivo prioritario sería el de la autonomía. Se daría una multiplicidad irreductible de movimientos; tras el derrumbe del leninismo y el anarquismo, las transformaciones de la sociedad exigirían un nuevo tipo de organización, abrirían la cuestión de qué máquinas de lucha son necesarias en un proyecto que rechazaría absolutamente el centralismo. Los movimientos de la época histórica que incluye nuestro presente se postulan como antijerárquicos, antiestáticos y antiestatistas (por supuesto, antiburgueses). Guy Debord ya escribía<sup>8</sup> que las condiciones prácticas de la conciencia hay que buscarlas en la misma organización de la sociedad en el momento revolucionario (esto es, el *soviet*). Para Debord, con Lenin, el marxismo se convierte en la profesión de la dirección total de la sociedad. Se daría entonces la oposición radical entre la clase y la representación de la clase. Los bolcheviques se habrían convertido en los propietarios de los proletarios. Por el contrario, en los consejos obreros revolucionarios, la teoría de la praxis establecería una comunicación no unilateral con las luchas prácticas, se alcanzaría la forma de democracia realizada, no alienada. La organización y la práctica revolucionarias son necesariamente enemigos de toda *ideología* revolucionaria.

John Holloway describe el cambio operado desde el '68 como el paso de una política de la organización a una política de eventos.<sup>9</sup> Holloway, con el zapatismo, rechaza

6 G. ARRIGUI, HOPKINS, K. TERENCE, I. WALLERSTEIN, *Movimientos antisistémicos*, trad. de C. Prieto del Campo, Akal, Madrid, 1999.

7 F. GUATTARI, A. NEGRI, *Las verdades nómadas*, trad. de C. Prieto del Campo y M. Domínguez Sánchez, Akal, Madrid, 1999.

8 G. DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, trad. de J. L. Pardo, Pre-Textos, Valencia, 1999.

9 J. HOLLOWAY, *Cambiar el mundo sin tomar el poder*, El Viejo Topo, Barcelona, 2002.

za la toma del poder del Estado. Las élites que critican las categorías del capitalismo (Estado, capital, mercancía, dinero) como cerradas estarían preparando una conciencia de clase de vanguardia, legitimando la forma organizativa del partido. Una jerarquización de los objetivos (priorizando la toma del poder) empobrece en la práctica la lucha de oposición. La tradición autoritaria leninista unida al concepto de ciencia positiva de Engels habría conducido a una práctica política mayoritariamente monológica. La revolución hoy debe transformar (y surgir de) la vida común, cotidiana, sin que esto se entienda como un llamamiento a la pasividad.

El *deleuzianismo* podría ser un buen común denominador para la resistencia posmoderna. En *Mil Mesetas*,<sup>10</sup> Deleuze y Guattari describieron el rizoma, seguramente el concepto que mejor describe (las prácticas y el modo de organización de) la resistencia posmoderna. Un rizoma consta de los siguientes principios: conectividad, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura significativa, cartografía y anticalcamonía. Deleuze y Guattari escriben su *Mil Mesetas* contra los sistemas-árbol, centrados, jerarquizados, es decir contra el pensamiento occidental clásico, pero también contra el pensamiento de la modernidad. Sabían, sin embargo, que en los rizomas y en sus líneas de fuga existen ambivalencia y peligros, fascismo, líneas de muerte, proliferaciones cancerosas. Žižek caracteriza a Deleuze como el ideólogo del capitalismo tardío, aunque el esloveno critica sobre todo las apropiaciones populares del pensamiento de Deleuze, el “deleuzianismo en boga”. Así desmonta la obra *Netocracia*,<sup>11</sup> en la que se describe una nueva sociedad como red de relaciones cambiantes, sin jerarquías estables, donde los sujetos son nómadas. Žižek denuncia que la ideología de las clases dominantes de esta sociedad habría acabado siendo la de los últimos filósofos de la resistencia: Foucault, Deleuze, Guattari.

Sin embargo, el ejercicio de política deleuziana definitivo sería para Žižek *Imperio* (y su continuación *Multitud*) de Antonio Negri y Michael Hardt.<sup>12</sup> Estos anunciarían que en el nuevo marco del Imperio posmoderno (fronteras móviles, mando flexible, poder en red, híbrido y descentrado) y su contrapoder, la multitud (multiplicidad de singularidades actuando en común), el poder del espectáculo que engrasa la maquinaria imperial hace que no se puedan dar ya más las formas tradicionales de lucha. La multitud excluye en su tendencia la autoridad en la organización. Desde la explosión del '68 la democracia y la revolución sólo pueden construirse desde abajo, a partir de formas en red, de multiplicidades irreductibles.

En este nuevo marco de la producción inmaterial donde la producción se hace biopolítica, el horizonte posible es la democracia absoluta. Negri y Hardt se defienden previsoramente de las críticas: la multitud no sería ni una nueva forma de espontaneísmo (así, los filósofos no se atenderían a la disyuntiva líder central/anarquía, sino que postularían el espacio social intermedio de la comunicación) ni de vanguardismo (no impondrían ninguna identidad). La representación, la soberanía y la autoridad deberían quedar excluidas de la organización de la multitud. Respecto a este concepto, Paolo Virno habla de la multitud postfordista como la correspondiente al *general intellect*.<sup>13</sup> La clase obrera, al responder a las características de esta multitud, se teñiría de ambivalencia (rebelión/servidumbre; nueva democracia/fascismo posmoderno); lo que es

claro es que necesariamente cambian las formas tradicionales de organización y conflicto. Žižek plantea muchas dudas a las obras de Negri y Hardt; entre ellas, se plantea si realmente estaríamos entrando en un momento en que la producción (inmaterial, biopolítica) se convierte automáticamente en comunicación; además, se cuestiona qué tipo de administración se estaría alcanzando, si es política o radicalmente pospolítica (administración de las cosas); por último, Žižek pone en duda la noción de democracia absoluta, destacando que la democracia nunca puede ser absoluta, siempre se basa en un mínimo de representación y, en caso de concretarse, lo haría bajo la forma opuesta del terror. La multitud no sería sino un eslogan (de celebración) de la resistencia que perdería la ambigüedad que presentaba en Spinoza (o la ambivalencia en Virno). En otro orden de cosas, para Žižek la multitud sería un error análogo al comunismo de Marx como fantasía definitiva capitalista, inherente al sistema (donde la contradicción u obstáculo es a su vez la condición de posibilidad).

Žižek y otros presentan serios cargos contra el celebrado zapatismo del *subcomandante* Marcos: ¿no presupone también cierto tipo de vanguardia? ¿Es acaso el zapatismo un tipo de resistencia ético-poética (simbólica) que sobrevive como mera sombra de poder, o pretende ser una verdadera revolución cultural que prepare el colapso definitivo del poder? Incluso los militantes contra la globalización, que han llevado a cabo una labor intensísima desde finales del siglo XX, precisamente aprovechando el impulso del zapatismo y de los nuevos movimientos sociales, se hallan hoy en un *impasse* cercano al coma, asumidos, criminalizados o invisibilizados.

¿Qué decir de los Nuevos Movimientos Sociales (NMS) desde 1968! Antonio Méndez los esboza a partir de los siguientes ejes:<sup>14</sup> sustitución de la conciencia de clase por una heterogénea y más extensa conciencia social; la práctica de una nueva política social o popular, contra los marcos tradicionales del Estado o los partidos; la asunción de una forma organizativa descentrada, plurilógica, tendencialmente horizontal (contra el diseño unidireccional, masivo, jerárquico del partido) Por su parte, López-Petit escribe, en la obra citada, que, aunque en un primer momento los NMS constituyeron un desafío simbólico para el sistema, puesto que subvertían los códigos dominantes (sobre todo el político), hoy aparecen totalmente institucionalizados (precisamente a causa de su debilidad).

A largo plazo, no habrían sino favorecido la estabilidad de orden político, ya que los cambios promovidos fortalecen la continuidad de la sociedad criticada. Un ejemplo de práctica política a modo de resistencia posmoderna y NMS lo encontramos en la guerrilla de la comunicación:<sup>15</sup> plasmando el descontento con la izquierda radical tradicional, se buscaría un nuevo tipo de prácticas políticas subversivas y divertidas a la vez. Se postularía contra el vanguardismo y por la vida cotidiana. El objetivo básico sería perturbar la gramática cultural hegemónica, para después construir códigos abiertos. ¿Pero es esto suficiente?

La izquierda posmoderna se debatiría entonces, visto lo visto, entre la resistencia poética y el intento (imposible) de colapso del poder. Según Žižek, el abandono progresivo del compromiso sociopolítico con lo Real se ejemplificaría en las opciones de paso al acto directo que se tomaron tras el agotamiento de las potenciali-

**10** G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de J. Vázquez Pérez y U.

Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 1987.

**11** A. BARD, E. SODERQVIST, *Netocracia*, citado en Slavoj Žižek, *La revolución blanda*.

**12** M. HARDT, A. NEGRI, *Imperio*, trad. de A. Bixio, Paidós, Barcelona, 2002; también *Multitud*, trad. de J. A. Bravo, Debate, Barcelona, 2004.

**13** P. VIRNO, *Gramática de la multitud*, trad. de A. Gómez, Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

**14** A. MÉNDEZ RUBIO, *La apuesta invisible*, Montesinos, Barcelona, 2003.

**15** L. BLISSET, S. BRÜNZELS, *Manual de guerrilla de la comunicación*, trad. de El koketivo y Virus Editorial, Barcelona, Virus, 2000.



dades emancipadoras del '68 (goce sexual extremo, terrorismo político de izquierdas, misticismo oriental). Hoy, frente a la línea de partido leninista, la resistencia posmoderna se basa en la coexistencia de diversas líneas de fuga, de distintas agencias que sólo convergen puntualmente, pero que mantienen diferencias programáticas permanentes. ¿Cómo sería una multitud en el poder? La actualización se llevaría a cabo en un líder autoritario, un significativo vacío capaz de aglutinar los distintos intereses en conflicto, según el análisis del esloveno.

La necesidad de (repetir) Lenin surgiría de la incapacidad de los movimientos anti-sistema actuales (resistencia posmoderna) en el interior del pacto liberal dominante en el que las reglas implícitas de lo admisible ya limitan las posibilidades de la acción política. Žižek se vale del film *Matrix Revolutions* para ofrecer el mapa cognitivo del fracaso de la izquierda actual frente al sistema, debatiéndose entre el juego de la resistencia local, la noción de revolución que conlleva la destrucción total sin esperanza o la triste colaboración trans-clase. Así, peor que la celebrada Tercera Vía resultaría la celebración pseudodeleuziana de la exitosa rebelión de la multitud. Žižek estaría denunciando acertadamente las solidaridades invisibles entre la resistencia y el sistema. Massumi ya explicó que el capitalismo abandonó por fin la lógica de la normalidad totalizante para asumir la lógica del exceso errático.<sup>16</sup> Se estaría produciendo una convergencia muy problemática entre la dinámica del sistema (que ha aprendido a valorizar el afecto) y la dinámica de la resistencia.

En una revolución blanda, de pugna entre dos capitalismo (financiero e industrial), los Estados Unidos asumirían el rol del agente subversivo mundial. La guerra contra el terror podría estar dirigida de manera no secundaria contra las potencialidades emancipadoras de su propia sociedad, y también contra la primera efervescencia de la antiglobalización como movimiento real de resistencia anticapitalista global.

Un leninista furibundo como Bensaïd coincide en muchas de las críticas de Žižek a los movimientos de resistencia señalados y sus adalides teóricos.<sup>17</sup> Bensaïd denuncia que la revolución tranquila del cibermercado no suprime ni la explotación ni la alienación, y que la confianza en la rizomática de las nuevas tecnologías nunca puede ser suficiente para una emancipación radical. El discurso de la subversión posmoderna resultaría estrictamente isomorfo con el nuevo espíritu fluctuante e híbrido del capitalismo tardío. El ambiguo carnaval sería la forma encontrada de la resistencia posmoderna. Bensaïd critica a los “antileninistas neolibertarios” (Holloway, Negri) su fetichismo ilusorio de lo social. El francés promueve en la globalización imperial un gesto leninista frente al peligro de la naturalización de la economía y de la fatalidad de la historia. El partido debería contemplarse como caja de velocidades u operador estratégico. Según el francés, Lenin ya habría intentado restringir los peligros de burocratización de la práctica política a partir de reglas concretas para la representación política, preservando la pluralidad necesaria, dando cabida a la lucha por los matices. Si la política es una pluralidad organizada, Lenin no habría apostado por una vanguardia centralizada, sino que habría luchado contra la desorganización entre partido y clase (lo político y lo social). El voluntarismo arbitrario hoy no llevaría más que a una resistencia esteti-

cista, desembocando en un “espontaneísmo” ilusorio o en un vanguardismo elitista.

En este sentido, Žižek (que pese a sus críticas a la resistencia posmoderna no sufre ninguna nostalgia patológica hacia la modernidad) se detiene en la antiglobalización para ejemplificar la necesidad de la organización. Así, sería necesario hacer realidad las acusaciones de manipulación marxista que los *media* vertieron sobre los manifestantes de Seattle, creando una estructura organizativa que confiera al malestar general la forma de exigencia política universal. Sin la forma del partido, el movimiento permanece atrapado en el círculo vicioso de la resistencia, el verdadero tópico de la política posmoderna. Žižek advierte: no queremos un movimiento antiglobalización domesticado. La lección leninista crucial sería, por fin, que la política sin partidos es política sin política; los que sólo quieren ver a los NMS pretenden una revolución sin revolución. El límite de los movimientos es que no son políticos en sentido de un singular universal, solamente reivindicando un tema, no plantean una relación con la totalidad.

Seattle (antiglobalización, resistencia global) sí fue/es un movimiento global (en contenidos y en forma), de ahí su valor, su mérito y su principio de esperanza. Los liberales y los NMS explotan el malestar de las clases oprimidas sin poner realmente en peligro el sistema. Ese sistema sabe escuchar, fagocitar las reivindicaciones y despojarlas de sus aristas políticas. La verdadera Tercera Vía habría que encontrarla todavía entre los NMS y la política parlamentaria institucionalizada. Ahí Lenin representaría un punto neutral entre la política de la purificación y la de la sustracción. ¿Cómo conseguir llevar a cabo una política de la sustracción una vez se pasa de la resistencia a estar en el poder?

Hoy el significativo Trotsky aparece, para Žižek, como el significativo más digno rescatable del legado leninista (porque no tenía cabida ni en el socialismo real ni el comunismo nostálgico tras la caída del muro). En la actualidad los leninistas oscilarían entre la erudición con la vista puesta en el pasado o una jerga inofensiva sobre el presente político. En cambio, los marxistas occidentales, los trotskistas que quedan, parecen atrapados en el fetiche de la clase obrera auténtica (que no existe), cuyo potencial se frustra sin una auténtica dirección revolucionaria. El marco del marxismo-leninismo sirve hoy para lo mismo que sus opuestos, los nuevos paradigmas: para no pensar lo nuevo.

Repetir Lenin significa, para Žižek, insuflar nueva vida a la esperanza. No se trata de una vuelta a Lenin, sino de aceptar que su solución particular fracasó; comprender el destello utópico que vale la pena rescatar en él, distinguir lo que hizo en realidad de las posibilidades que inauguró. Entender la tensión entre la realidad y otra dimensión. Repetir no lo que hizo, sino lo que no logró hacer. Tener en cuenta las oportunidades perdidas. Hoy se presenta a Lenin como procedente de otra zona horaria, de otro tiempo histórico (más que como un ideólogo que representa una amenaza totalitaria). Pero Žižek nos inculca la preocupante incertidumbre: ¿y si nuestra época es el verdadero problema (si ha perdido una determinada dimensión histórica)? Al final, de lo que hablamos es de conservar de Lenin más o menos sólo el nombre: su valor es el de aquel significativo que formaliza un contenido encontrado en otra parte, transformando una serie de nociones comunes en una formación teórica subversiva.

<sup>16</sup> B. MASSUMI, 'Navigating Movements', citado en Slavoj Žižek, *La revolución blanda*.

<sup>17</sup> D. BENSĀID, *Cambiar el mundo*, trad. de Redacción de Viento Sur, Madrid, Catarata, 2004.

# La herramienta de la duda cartesiana

V. JAVIER LLOP PÉREZ

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

I.

LA HERRAMIENTA DE LA DUDA

*Pero, ¿podéis dudar de vuestra duda y permanecer en la incertidumbre de si dudáis o no?*

DESCARTES

Descartes quiere dejar el antiguo edificio de la filosofía escolástica y construir sobre sólidos cimientos otro nuevo. Para hacerlo, no basta el abandono del primero, ni una negación rotunda de lo anterior o un dejarlo de lado. Hay que remover hasta la base lo antiguo, pues “la ruina de los cimientos lleva necesariamente a la de todo el edificio”. Sin embargo, nadie pasa de un salto del edificio destruido al nuevo, entre otras razones porque está por construir. Hay cierto *horror vacui* que nos impide deslizarnos sin solución de continuidad de lo abandonado y derruido a lo nuevo. Descartes habla de una cabaña que provisionalmente puede darle cobijo hasta que el nuevo edificio esté construido.

En este periodo de transición, aparece la duda como herramienta apropiada para buscar la roca firme donde asentar los nuevos cimientos. Si el anterior edificio se desmorona por estar mal asentado, la mayor desconfianza y prevención debe guiar nuestra búsqueda de un nuevo fundamento. La duda es una herramienta que, al menos, detectaría eficazmente lo que no es roca. Sin embargo, esa duda sistemática y radical nos sumerge en una incertidumbre total. Esta herramienta de búsqueda que nos impide caer apresuradamente en el error (tomar lo falso por verdadero, el pedregal por roca) es también herramienta de perdición que termina de hundir el barco de nuestras antiguas opiniones y conocimientos, dejándonos en un mar de dudas. Más vale saber que nada sabemos, según el sabio dictamen socrático, que permanecer anclados en la doble ignorancia de un conocimiento inseguro y además considerado firme.

Ahora bien ¿qué es dudoso? ¿Hasta dónde alcanza la duda? En principio y por principio, a todo: las teorías, las creencias, los conocimientos..., todo aquello que constituía el bagaje intelectual que Descartes ha comparado al antiguo edificio que se derrumba. Pero también, ahora, son dudosos los sentidos, que no pueden garantizar la verdad de lo que ofrecen. La matemática presta un asidero más firme, pues ¿quién en su sano juicio puede dudar que dos más dos son cuatro? Y, no obstante, cabe que un genio —poderoso y engañador— me tenga en un error al respecto. El espolón de la duda atraviesa la verdad como correspondencia entre mis percepciones y la realidad y hiere gravemente la verdad autónoma de las mismas ideas matemáticas.

Abocado al permanente peligro de creer como verdadero lo que no tiene más fiabilidad que un sueño (desapareciendo así la diferencia entre sueño y vigilia), encontramos que todo, sea verdadero o falso, lo pienso, y, en tanto que pensado y/o dudado, es (pensamiento). El espolón de la duda nos ha hecho abando-

nar definitivamente el barco del sano sentido común y de las antiguas convicciones, y nos ha arrojado al inmenso e inseguro *mare tenebrosus*. Mas, inmerso en un mar de dudas, hallamos paradójicamente que lo más firme es, precisamente, el mar de dudas, mar del que ya no cabe salir si no es renunciando a la travesía y refugiándonos en la estéril arena de la isla del sentido común, esa “seguridad moral” de la que habla Descartes en el *Discurso del método*.

Detengámonos en el carácter de herramienta de la duda. Dos razones permiten calificarla así. En primer lugar, en la medida en que el *Discurso del método* presenta —e inaugura— el camino a seguir por cualquiera —por tanto, repetible— para alcanzar la certeza del *cogito*, la duda aparece como instrumento o herramienta —asimismo manejable por cualquiera— para llegar a tal fin. Por otro lado, presentando el carácter de medio con que se emplea para detectar un nuevo fundamento, adquiere así la fisonomía de la herramienta, que es medio para alcanzar un fin: el cuchillo corta hasta llegar al hueso, el martillo golpea el clavo hasta introducirlo en la pared, y luego son abandonados. Posibilidad de utilización por cualquiera y medio para conseguir un fin son las dos características señaladas de la herramienta.

Ahora bien, como toda herramienta, cabe un uso apropiado o inapropiado de ella en función del fin para el que ha sido diseñada. Para Descartes, la duda es empleada metódicamente (camino repetible para alcanzar un fin) para encontrar lo contrario a ella, la certeza, y luego abandonarla. Éste sería su uso apropiado. Permanecer en ella (en la duda, en la incertidumbre, en la herramienta) sería hacer un mal uso de ella —al modo escéptico—, pues no conduciría a su fin. Carácter de medio o herramienta, la duda es también estado desvalorizado del que es necesario salir, ya sea por haber alcanzado la certeza, ya porque la suspendamos con un acto de decisión. Herramienta que perfora y actúa hasta encontrar algo que la neutralice, cuchillo afiladísimo que sólo ante el hueso puede detenerse, duda total que sólo con el *cogito* encontrará su disolución, pues de lo contrario no vale la pena detenerse en ella.

La duda se presenta, pues, como herramienta de búsqueda (para salir al fin de ella) o como herramienta de perdición (si permanecemos en ella sin alcanzar la certeza). Sabemos que ese dilema inaugura el camino triunfante de la razón moderna.

Siguiendo con la duda, nos resistimos a la caracterización aparentemente simple y clara como herramienta o, en todo caso, señalemos su carácter paradójico: herramienta desvalorizada, pero necesaria, herramienta que puede conducir a buen puerto (certeza) o convertirse en pesadilla si conduce al escepticismo. Herramienta paradójica, pues en la medida que encuentra aquello que busca, acaba su función, y si no lo encuentra, permanece siendo tal; herramienta que, si cumple su fin, desaparece, y de lo contrario permanece; si sirve como herramienta, se desvanece en aquello que ha hallado, y si muestra su inutilidad, con-

tinúa como tal; si permanece como herramienta no nos sirve, y si en su uso desaparece como herramienta, sacamos máximo partido de ella. Herramienta paradójica o paradoja de toda herramienta, que parece tener su propia esencia en el uso apropiado que conduce a prescindir de ella, pues sólo es medio para conseguir el fin. ¿No es esa la función de toda herramienta? ¿No ocurre así con la duda?

Descartes duda y el mismo dudar es pensamiento (si está dudando, está pensando) y, en la medida en que duda, piensa, y en la medida en que piensa, es. Sin salir de la duda, encontramos lo que está más allá de toda duda; contemplando la duda, contemplamos lo que resiste toda duda. Herramienta paradójica, ya que en su uso se convierte en no-herramienta, no medio. Aceptada la igualdad de duda y pensamiento, el medio no pervive a su utilización, la herramienta no sobrevive a su uso, la duda nos hace salir de la duda. No hay duda que valga, pues la duda es pensamiento y, como tal, algo firme en el *cogito*. Herramienta apropiadísima, pues como en toda herramienta hay similitud entre ella y el objeto (entre el destornillador y el tornillo); aquí la misma herramienta se funde en el fin hallado: dudo, pienso, soy.

En el ámbito del *cogito* caben las dudas, pues ahora tales dudas, siendo pensamientos, no hacen más que corroborar mi existencia como ser pensante. Con la duda nos mantenemos en el elemento del pensar, en el ámbito del pensar. Pero eso no basta. Ese ámbito quiere estar seguro de sí y ver asegurado en él aquello que se le presenta. No sólo pensamiento o representación, sino pensamiento firme, cierto, indudable.

La travesía cartesiana la podemos representar como el recorrido desde la incierta seguridad del sentido común y de las antiguas convicciones a la apodíctica seguridad del *cogito* y sus *cogitationes*. En medio, como medio, como instrumento que permite recorrer el camino, la duda, duda que se aplica a todo menos a la duda misma. ¿Dudar de la duda? Esto quiere decir dudar también de la duda como herramienta, dudar de la duda como estado desvalorizado, dudar de la duda como medio útil para algo. Dudar de la duda viene a ser: a) prescindir de la creencia en su poder detector, orientador, mediador; b) reafirmarla en su valor propio como tal; c) apostar por lo incierto, enigmático, diferente, lo no asegurado para el sujeto. Dudar de la duda no es, en tal caso, doblarla en su poder ni reafirmarla en su potencia, sino mantenerla en su *status* indeciso, a medio camino entre el escepticismo (que la quiere como verdad) y la certeza (que la rechaza como fin).

## II. EL ESCENARIO DE LAS REPRESENTACIONES

*La vérité étant une même chose avec l'être.*

DESCARTES

Descartes ha ido ascendiendo por una escalera progresiva de dudas (sentidos, sueño, genio maligno) que, separándole de las débiles certidumbres del sentido común, le ha introducido en un único escenario: la escena de las *cogitationes*, el “espacio” de los pensamientos. Espacio cerrado, pero en absoluto empobrecido, pues todo —como idea— reaparece en él; escenario único y privilegiado: único, pues, bien pensado ¿en qué otro se da todo lo que se nos da, sean percepciones, sentimientos o pensamientos?, y privilegiado,

pues nos constituye en centro y fundamento en el cual y desde el cual el mundo se constituye.

Al caer en el mar de dudas no nos alejábamos del mundo y nos perdíamos nosotros. Bien al contrario, arrancábamos al sujeto del espejismo de un mundo previo al pensar, y así quedaba señalada la condición de posibilidad de todo ser y conocer: la razón. Nos encontramos, pues, en un *mare nitidum* más que en un *mare tenebrosum*, a condición de afirmar la igualdad dudas y representaciones; afirmación necesaria, pues ¿qué son ahora las dudas, sino ideas, dado que no hay término de comparación posible, como lo era antes el “mundo externo”, y no cabe dudar de que nada que pase por mi mente sea otra cosa que idea?

Ahora ha perdido su sentido tradicional el término “duda”. Si sólo hay presencia de ideas, ¿qué sentido tiene decir que se duda de ellas? Si se ha perdido la noción de verdad como correspondencia, ya no cabe tampoco la noción de duda que basculaba sobre esa correspondencia. Sólo cabe un criterio de verdad inmanente al mismo ámbito de las representaciones: certeza de las ideas claras y distintas; incertidumbre de las ideas oscuras y confusas.

Transparente a los pensamientos que le atraviesan, Descartes sustancia con demasiada urgencia esa presencia de ideas: *res cogitans*, algo que piensa. Mas ¿qué nos autoriza a afirmar esa sustancialidad? La actividad del pensamiento y no su “ser” genérico es lo que se revela en el “yo pienso”. Presencia de ideas, presencia de representaciones, es cuanto podemos afirmar. Pero, presencia, ámbito, tiene que haber: dudas en el mar, representación en el escenario. Señalada la prioridad ontológica del escenario de las *cogitationes*, no hay posibilidad de representaciones fuera de él, de teatro en la calle. Mar de dudas o de certezas, escenario de representaciones; en todo caso, ya no hay escapatoria del ámbito.

Ese ámbito imposible de sustanciar y representar (pues es condición de posibilidad de toda representación) es la *subjetividad*: el terreno más firme, la roca más segura. Ya lo había afirmado explícitamente Descartes en el *Discurso del método*: su objetivo era “edificar sobre un terreno que sea enteramente mío”.

Recorrido el territorio de la duda, hemos alcanzado el terreno de la certeza. ¿En qué consiste la verdad?

Descartes señala que cabe diferenciar las ideas verdaderas de las falsas por su evidencia: las ideas que aparecen (*intuere*) claras y distintas son verdaderas; las que aparecen oscuras y confusas (no se ven con claridad, no hay intuición) son falsas. Ya se ha dicho que la propia diferenciación y determinación de las ideas sin salir del *cogito* es el único camino consecuente que se puede seguir. Pero ¿por qué aceptar este criterio inspirado en la matemática? Pende sobre el escenario la posibilidad omnipresente de un dios engañador, quedando en falso la diferenciación y el criterio que establece la intuición. ¿Quién nos garantiza —nos asegura, pues de eso se trata— que la intuición no es un magnífico engaño de Dios?

Descartes intentará —infructuosamente, según sabemos— solucionar tal problema demostrando que Dios existe (*extra-cogito*), y es bueno, con lo que queda así garantizada su legitimidad (vía idea de Dios como ¡intuición!) y la existencia del mundo, físico-matemáticamente tratable.

Descartes quiere demostrar que, más allá del escenario y las escenas, hay algo “fuera” que corresponde



a lo representado allí dentro, y así traiciona la originalidad del planteamiento. Vano intento que se muestra al querer probar desde la escena la existencia de lo otro... de la escena.

Frente a ello, afirmemos: presencia de representaciones, esto es lo indudable. Descartada la verdad como correspondencia, rechazada la evidencia como criterio de verdad, ¿qué puede significar dudar? Sólo cabe una respuesta: hay duda cuando una representación se me aparece como contradictoria, como siendo representación de blanco y no-blanco. Sabemos que ése es precisamente el límite que constituye toda representación, límite infranqueable en el escenario del *cogito*. El repudio de la duda mostrará su esencialidad en la misma constitución de la certeza, pues es el límite que constituye la identidad *eidética*, que no permite la contradicción; límite, pues, constitutivo, pero excluido de la identidad. El principio de identidad nos aparece como el principio más firme del pensar, la condición de posibilidad de toda representación, y Dios mismo queda sometido a ese principio. ¿Dios omnipotente sometido a un principio? Si Dios *es*, el principio de identidad lo rige; si es *omnipotente*, a ningún principio puede estar sometido. ¿Contradicción? Dios, permaneciendo tal, se hace impotente, finito; Dios, sustancia infinita, guarda en su seno la finitud; Dios, cuya entraña constitutiva es la contradicción (finito-infinito), y así Dios verdadero que nada deja fuera de sí (Hegel). Ésta es la única posibilidad, posibilidad que sólo mediatamente —mediatez trabajosa del concepto— podemos contemplar.

Resumamos. La duda, en un primer momento, nos aparece como herramienta apropiada que conduce a la certeza, duda identificada con el pensamiento y que nos separa definitivamente de toda relación con el supuesto “mundo externo”. En un segundo momento, planteábamos qué podía ser la duda en el ámbito exclusivo de las ideas, dado que no hay correspondencia posible entre idea y cosa, ni entre evidencia e intuición, para diferenciar entre ideas ciertas y dudosas. La duda, en este caso, consistiría en la “presencia” de la contradicción, contradicción que el pensamiento no puede sino repudiar y que, sin embargo, es el límite que constituye, y a la vez, excluye de sí, el ser idea, la realidad *eidética*.

Por otro lado, y más allá de la consideración epistemológica de la duda, planteamos el problema del valor de la duda como tal, apuntando hacia un *status* que escapara de su consideración como medio y la situara fuera del dominio del sujeto, donde quedaba desvalorizada en su camino a la certeza absoluta de sí.



En el bosque



## CHOQUE DE MENTALIDADES

**RICHARD J. BERNSTEIN**  
**El abuso del mal**

(trad. de A. Vasallo y V. Inés Weinstabl,  
Katz, Buenos Aires, 2006).

**David P. Montesinos**

“No nos enfrentamos con un choque de civilizaciones, sino con un choque de mentalidades.” Esta convicción atraviesa la escritura de *El abuso del mal*, un libro cuya dimensión se vislumbra sólo si atendemos a las nefastas consecuencias políticas del 11 de septiembre. En contra de lo que podría suponerse, no se trata de una corrección a *El mal radical*, concluido apenas unos días antes de la catástrofe que nos cambió a todos. Esa posibilidad la barajó el propio Bernstein hasta que la atenta observación de las secuelas del triple atentado hizo que su punto de partida —el escepticismo hacia una gran teoría del mal— resultara reforzado. En ese sentido, la cuidada edición de Katz de esta nueva obra se debe entender más bien como una continuación de aquel esfuerzo.

Se ha convertido en lugar común la acusación a la tradición analítica de “profesionalizar la filosofía”. La herencia del empirismo clásico, en la decidida vocación de enfrentarse a las doctrinas alejadas de la experiencia, así como el antiidealismo iniciado por Moore y Russell en Cambridge, que por la vía del uso de la lógica condujo hacia las sendas del análisis del lenguaje, han alimentado la imagen de un filósofo sin presencia institucional significativa y tendente a buscar refugio en las guaridas académicas. Ciertamente, el estilo de los emigrantes europeos que, como Carnap y otros colegas del Círculo de Viena, trasladaron el modelo

analítico a los Estados Unidos, podría hacernos caer en la imposura de trasladar esa acusación a todo lo que se ha venido en llamar “filosofía anglosajona”. Sin embargo, nunca es más gratuita como cuando se aplica a los herederos de John Dewey, figura clave para el pragmatismo americano, corriente con la que debemos asociar a Bernstein. En realidad nada está menos despolitizado que la exigencia de compromiso con la acción pública que Dewey lanzó al pensador, o mejor dicho, al ciudadano, que se concreta en su teoría del significado, según la cual la verdad es el resultado de un proceso de cooperación entre los que investigan, lo cual supone asumir que nuestras creencias arrastran irremediablemente intereses prácticos y que deberán aceptarse como *verdaderas* sólo en la medida en que la práctica las confirme. La exploración del árbol genealógico del pragmatismo, que registra las huellas de Emerson y Thoreau, confirmaría este diagnóstico.

¿Por qué regresa el pragmatismo? La índole del problema con el que nos encontramos tras el 11/S lo explica nítidamente: el discurso triunfante del Mal radical amenaza con hacer *block out* al pensamiento. Teorizado en los célebres ensayos de Huntington, y llevado a la praxis con la doctrina Bush, responde a la peligrosa demanda de los tiempos de incertidumbre, que se acomoda a requerir el absolutismo de las certezas morales y las dicotomías maniqueas como bálsamo contra la angustia. Ante ello, Bernstein propone el falibilismo pragmático, que habrá de acreditarse resistiendo la acusación que, dirigida a todo el que no apuesta por una *línea dura*, habrá de demostrar que no es incompatible con el compromiso de oponerse a la injusticia y a la inmoralidad.

No es nueva tal acusación, no lo es si recordamos las peripecias de una pensadora como Hannah Arendt, cuya proximidad a la familia pragmática es reclamada sin rubor por Bernstein. Arendt nunca dudó de la existencia del mal radical, definido como la fuerza capaz de volver superfluos a los seres humanos, cuya mejor franquicia fue Auschwitz, fábrica de cosificación de individuos antes que fábrica de muerte. El caso Eichmann demostraba que la ausencia de intención criminal, la banalidad del

mal que Arendt diagnosticó tras sus entrevistas con el criminal nazi, no nos exonera de la responsabilidad por nuestros actos. Pero muchos entonces prefirieron acusar a la autora de tibieza y de relativismo, insultos que aparecen cada vez que alguien tiene el coraje de analizar las raíces del mal y negarse al monopolio maniqueo del pensamiento. Tales posiciones son en realidad antipolíticas, lo son al menos si suscribimos la consideración arendtiana de la política como fuerza que nace en el debate y muere en la violencia. En oposición a la visión de Carl Schmitt, según la cual la política es lo que nos permite distinguir al amigo del enemigo, y la deliberación no sirve sino para diferir inútilmente el gesto político esencial, la decisión soberana, Arendt toma distancia con el prejuicio que identifica política con dominación y la nutre de libertades civiles, acción pública y horizontalidad del debate entre ciudadanos.

Podemos traducir este orden de cosas a la génesis histórica del pragmatismo si advertimos que nace en el siglo XIX como respuesta al horror de la Guerra de Secesión. Reivindicar la falibilidad del pensamiento supuso en este contexto oponerse al extremismo, o lo que es lo mismo, implica resistirse a la demanda de doctrinas erigidas como ansiolítico en los momentos difíciles, no muy lejos por cierto de la búsqueda de certezas cartesianas que los pensadores acometieron en otras épocas de incertidumbre. Las ideas son respuestas provisionales a problemas concretos y requieren una capacidad de adaptación que se aleja de propuestas de ahistoricidad de la filosofía como las que construyen imperativos trascendentales. La tarea del pensamiento es crear hábitos de acción, y debemos asumir el carácter revisable de toda reivindicación de validez. Nunca, tampoco en la actualidad, ello implica caer en el escepticismo, no al menos si no es un escepticismo como el del pluralismo comprometido, capaz de enseñar a la gente a vivir en una sociedad de masas donde los viejos vínculos de lo comunitario se han resquebrajado. Y necesitamos aprender a reconocer al distinto pero sabiendo relacionarnos con él de forma crítica.

Nada que ver con el puritanismo que, desde la definición radical del Bien y el Mal, parece resurgir con

el 11/S. Parece ser cíclica esa amenaza a la que no debemos dudar en definir como fundamentalismo. Se dio a mediados del siglo XX con el maccarthysmo, reapareció con la Mayoría Moral que impregnó la Revolución Conservadora de la Era Reagan y vuelve a tomar cuerpo al rebufo de los crímenes de Al Qaeda. Tras las huellas de Emerson y de Jefferson, es preciso insistir en el principio de que la democracia es posible sólo a partir de una sociedad civil activa con la deliberación como principio motriz. Peirce, James o Dewey descubrieron hace mucho que no hay consuelos metafísicos permanentes. Se equivocaron al afirmar que el abuso del Mal ya no retornaría a la nación: la doctrina de la Guerra contra el Terror es su último triunfo. El desafío consiste en resistir en la defensa de un modelo deliberativo de democracia y, por ende, continuar investigando las amenazas que se ciernen sobre un mundo global.



## FE Y RAZÓN

**MOSES MENDELSSOHN**

### **Fedón o sobre la inmortalidad del alma**

(edición de J. Monter, MuVIM, Valencia, 2006).

**Paco Fernández**

Quisiera comenzar con una cita de Elias Canetti: “Si pudiera demostrarse que la conjunción del pensamiento griego y del fanatismo del monoteísmo bíblico ha empujado al mundo a este calamitoso camino, si fuera imaginable que otra conjunción habría sido más afortunada, entonces la ley de nuestro destino

se hallaría en el misterio de la conjunción. ¿Qué coincide cuándo con qué?”<sup>1</sup>

Deberíamos tener en cuenta las inquietudes que expresa el autor de *Masa y Poder*, aunque la vida y la obra de Moses Mendelssohn se encuentran completamente libres de cualquier síntoma sospechoso. En ambas encontramos la conjunción entre Atenas y Jerusalén, pero, quizás para decepción de algunos, ningún indicio de fanatismo. Sí que hay algo interesante sobre lo que se pretende reflexionar en las páginas que siguen: ¿cuál es el misterio de dicha conjunción y en qué medida sería posible extraer de él la ley de nuestro destino? ¿Acaso la tensión entre fe bíblica y razón griega, que según Leo Strauss ha dotado de una vitalidad extraordinaria a Occidente? No quisiera llevar tan lejos las cosas, así que me detengo aquí, y pienso que será mejor ceñirse a la obra recién publicada de Mendelssohn: *Fedón o sobre la inmortalidad del alma*.

La publicación del *Fedón* forma parte del programa que lleva a cabo el MuVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad), que tiene como objetivo la traducción, estudio y edición de textos pertenecientes a la época de la Ilustración. Josep Monter, investigador y miembro del museo, ha sido el responsable tanto de la traducción del texto como de la redacción de una brillante introducción que, sin duda, ayudará al lector a entrar y recorrer sus páginas. Monter analiza el texto tanto desde el punto de vista de su estructura interna como del contexto en el que surge: el interés platónico de Mendelssohn, la relación del filósofo judío con Thomas Abbt, el cual tuvo una importancia decisiva en la decisión de Mendelssohn de acabar el libro, la recepción del *Fedón* en Kant y Hegel, etc. Habría sido redundante e inapropiado repetir lo que con tanta maestría dice Monter acerca de uno de los libros más leídos de la *Aufklärung*. Las palabras que siguen tienen la intención, junto a las de Monter, de proporcionar algunos elementos que contribuyan a situar al *Fedón* en el lugar que le corresponde en la historia de la filosofía.

Un sentimiento de admiración por el discurso platónico y de devoción por la persona de Sócrates son dos de las razones que llevaron a

Mendelssohn a escribir este libro, el cual constituye un símbolo de la coherencia y honestidad del autor, un texto que rinde homenaje a un modo de hacer filosofía exenta de prejuicios y opuesta a cualquier forma de superstición. Se trata de un libro estructurado del siguiente modo. El ‘Prólogo’, que contiene su motivación: evoca a su amigo Thomas Abbt como quien le animó a retomar la redacción de la obra y finalizarla, y da cuenta de las claves metodológicas: “He utilizado el aspecto, la disposición y la oratoria [del *Fedón* de Platón], y sólo he tratado de adaptar la argumentación metafísica al gusto de nuestro tiempo” (p. 62); un ‘Preámbulo’, dedicado a Sócrates, ‘Tres diálogos’ — que constituyen el núcleo del texto, de modo que en los dos primeros demuestra la inmutabilidad y en el tercero la inmortalidad del alma—, y un ‘Anexo’ donde intenta responder a las críticas de los lectores contemporáneos.

El *Fedón* de Mendelssohn es, como todo libro, un discurso esférico. Este pequeño objeto manuable es finito en su materialidad e ilimitado en cuanto a su significado: una mayúscula inicia el trayecto definido por la escritura hasta un punto que marca el final del viaje. Entre esas dos fronteras el plexo de posibles interpretaciones se multiplica hasta generar una pluralidad de lecturas que formarán parte de su campo hermenéutico. La presunta unicidad del texto escrito no es más que una ficción, la esfericidad apunta, inevitablemente, a la pluralidad de respuestas o, lo que es lo mismo, nos obliga a una elección —pues la pluralidad no es indefinida: hay buenas y malas lecturas— según coordenadas que, consciente o inconscientemente, guían nuestra lectura. El *Fedón* de Mendelssohn no es una excepción. Fue publicado en 1767; una primera coordinada: el tiempo, la Alemania del siglo XVIII, un espacio que “aspiraba, al decir de sus novelistas y dramaturgos, a amar por igual a todos los hombres, incluidos los judíos”.<sup>2</sup> Tres coordenadas más definen el espacio en el que se inserta este libro, tres ejes identitarios, al menos, que condicionan su lectura: identidad filosófica, judaísmo e identidad alemana. No hay que olvidarlo en ningún momento de la lectura, el *Fedón* es un libro de Moses Mendelssohn: un “filósofo-judío-alemán”. Tres



coordenadas, cada una de las cuales contribuye con un *quantum* de significatividad que fija en un punto de la historia el valor filosófico, social y político del texto; tres categorías cuyas variables se entrecruzan hasta converger en un punto: el objeto físico, el texto y una persona en un tiempo: Mendelssohn y la *Aufklärung*.

En una carta del 19 de diciembre de 1760, Mendelssohn manifiesta a Lessing la intención de escribir sobre la inmortalidad del alma. Su modelo sería el célebre diálogo de Platón; con ello no pretendía una mera traducción, ni una paráfrasis, sino una revisión de la cuestión con la perspectiva que le ofrecía el desarrollo de la filosofía de Leibniz y Spinoza. En noviembre de 1763 envía un manuscrito a Isaac Aselin que contiene la primera parte del texto. Por fin, en 1766, termina el 'Tercer diálogo'. Como se dijo más arriba, el incentivo para reanudar la tarea fue su amigo Thomas Abbt, y las inquietudes compartidas acerca del destino del hombre que les había suscitado un panfleto de Johann Spalding.

El *Fedón* de Mendelssohn puede leerse como la respuesta filosófica a dos tendencias críticas del racionalismo filosófico ilustrado, cuyos orígenes son bien distintos. Por una parte, el judaísmo. Por otra, un amplio sector de la *Aufklärung* alemana antileibniziana, que había banalizado el pensamiento platónico; por ejemplo, Hamann, con sus *Recuerdos socráticos para el fastidio del público*, y Wegelin, con *Últimos diálogos de Sócrates y sus amigos*. También, evidentemente, como un texto contra el escepticismo, el materialismo y el ateísmo de la Ilustración francesa e inglesa: una reivindicación de la religión natural que pretende demostrar la inmortalidad del alma sin referencia alguna a la fe o las Escrituras. Pretensión que le enfrentó a Jacobi, cuya venganza quedó plasmada en *Sobre el sistema de Spinoza, en cartas a Moses Mendelssohn*. En definitiva, en el *Fedón* nos encontramos con el Mendelssohn más deísta e ilustrado, con el *Shutzjude*, el judío tolerado que parecía ser más alemán que muchos alemanes. (Su primera obra, *Conversaciones filosóficas*, se presentaba como un diálogo en defensa de la cultura y la lengua alemana que había sido ridiculizada por Federico II. El *Fedón* comienza a ser concebido, junto a Lessing,

como un anti *Cándido*, un texto contra la concepción volterriana de la Providencia divina.)

En primer lugar, el judaísmo, o más bien, la incompatibilidad entre judaísmo y filosofía.<sup>3</sup> Una oposición que viene de lejos y que menciona Arnaldo Momigliano en un ensayo breve sobre Leo Strauss: "La primera dificultad que Strauss encuentra en Maimónides es la de que, al haber hecho profesión de fe judía, hubiera debido mantenerse alejado de la filosofía, porque —y cita a Maimónides (*Guía de perplejos*)— un antiguo principio judaico afirma que ser judío y ser filósofo son dos cosas incompatibles."<sup>4</sup> Hoy, este viejo adagio judío ha adoptado la forma de una disyunción que puede entenderse como: a) exclusiva, tal como, aunque con perspectivas diferentes, han propuesto Leo Strauss y Lev Shestov: Atenas o Jerusalén, o b) inclusiva hasta la convergencia: Atenas o/y Jerusalén. Aquí se situaría toda la corriente de pensadores judíos desde Mendelssohn hasta Rosenzweig.

Mendelssohn apuesta por una disyunción teórica (*Fedón*) y una conjunción práctica (*Jerusalén*) que le va a permitir ser moderno, filósofo, ilustrado, alemán, y, al mismo tiempo, evitar los peligros de la asimilación conservando su identidad judía. Pero esta apuesta tiene un precio, implica una renuncia, exige la reducción del judaísmo a la Ley Mosaica, un *sacrificium intellectus*: el precio que la Ilustración pide al judío y que hasta Mendelssohn está dispuesto a pagar.<sup>5</sup>

El *Fedón* es un libro de un filósofo racionalista, de un *Aufklärer*. La Revelación o el judaísmo se encuentran ausentes de sus páginas. Mendelssohn hace profesión de fe racionalista y emprende la tarea de demostrar la inmortalidad del alma. Ninguna referencia a las Escrituras; sólo la Razón es soberana en el campo de la investigación teórica. Sus referencias no apuntan a Jerusalén, sino a Atenas. Su mirada retrospectiva no se detiene en la Torá, sino en los diálogos platónicos. El conocimiento, si pretende serlo de la verdad, no puede adoptar a Moisés como modelo, sino a Sócrates. La razón es el instrumento privilegiado de conocimiento; sólo a través de ella puede manifestarse la verdad. La fe bíblica nada tiene que hacer aquí, salvo someterse a una crítica que establezca lo

que pueda haber de racional en sus propuestas. Lo demás es superstición. El filósofo ilustrado Moses Mendelssohn corrobora, en el dominio de la razón teórica, el viejo adagio que menciona Maimónides: filosofía y judaísmo son incompatibles. Sócrates y Platón son para Mendelssohn dos figuras paradigmáticas de la oposición a toda filosofía escolástica y dogmática, dos representantes de la filosofía pagana en oposición a cualquier forma de Revelación, dos ilustres que anticipan la Ilustración. El proyecto de una religión racional, expresión coherente y paradigmática del deísmo ilustrado, que aspira a todo aquello que la razón puede saber desligada de la fe con respecto a la inmortalidad del alma, necesitaba a un pagano, Sócrates, para no tener que utilizar la Revelación.

Pero el filósofo ilustrado Mendelssohn es, quiere seguir siendo judío. Como señala Monter en su introducción, Mendelssohn fue "el verdadero fundador del judaísmo moderno" (p. 19). La conjunción entre filosofía y judaísmo, entre Atenas y Jerusalén, debe rebasar, para ser posible, el ámbito de lo teórico y situarse en la razón práctica. ¿Cuál es la interpretación del judaísmo que permite dicha conjunción? Aquí, el *Fedón*, modelo de reflexión racional sobre un tema que, en principio, parece remitir a facultades que rebasan el ámbito de la razón, debe dejar paso a *Jerusalén*. Aquí es precisamente donde se puede negociar y llegar a un principio de acuerdo entre la Revelación y la razón; aquí es donde Mendelssohn encuentra la clave para superar la disyuntiva: o ser hombre de su tiempo o ser judío y no ser moderno. En el ámbito práctico, interpreta la Revelación en términos de Ley o, lo que es lo mismo, reduce el judaísmo a la Ley mosaica. Ésta se convierte en la institución que servirá al deísta Mendelssohn para no renunciar a su identidad judía: lo revelado en el judaísmo no serían las verdades de razón, pues éstas han sido dadas a todos los hombres a través de la naturaleza, sino más bien leyes específicas para el pueblo judío, expresadas a través de la palabra o signos escritos. La Revelación no debe ser interpretada como un conjunto de representaciones simbólicas, sino de acciones simbólicas unidas a ciertas instituciones. La esencia del judaísmo, aquello que

1 E. CANETTI, *Apuntes*, 1973-1984, trad. de G. Dieterich, Círculo de Lectores, Madrid, 2000, p. 83.

2 L. POLIAKOV, *Historia del antisemitismo. El siglo de las Luces*, Muchnik, Barcelona, 1964, p. 165.

3 Incompatibilidad que podría ser cuestionada. El silencio de Dios o de los dioses es la condición de emergencia de la filosofía, a juicio de Lyotard. La filosofía comienza cuando los dioses enmudecen. Pero también se podría decir que la filosofía comienza cuando Dios habla al hombre, cuando lo cita no para hablar de él sino para hablar con él. El Pacto o la Alianza es la conciencia de una distancia entre Dios y los hombres. Esta distancia, este espacio, no es de Dios ni de los hombres, sino el espacio del diálogo, de la reflexión, quizás de la filosofía. Atenas apareció en el tiempo y propuso un modo de pensar, o quizás el pensar mismo. Pero, de algún modo, Atenas ya está en el silencio que propicia la distancia entre Dios y el hombre, un silencio que justifica la creencia, pero también lo contrario, el silencio del hombre ante la incomprendible voluntad de Dios, la rebelión, y quizás el ateísmo.

4 A. MOMIGLIANO, *Páginas hebraicas*, trad. de S. Berti, Mondadori, Madrid, 1990, p. 248.

5 R. MATE, *Memoria de occidente. Actualidad de los pensadores judíos olvidados*, Anthropos, Barcelona, 1997, p. 96.

proporciona al judío su verdadera identidad, no es la verdad que puedan contener las verdades reveladas, sino las normas y la moral resultante de las mismas. A este respecto, Mendelssohn sería un racionalista moderno que, a diferencia de los antiguos, como Sócrates, acepta el progreso y la historia, rechaza la teología bíblica y acepta la moralidad bíblica, y ello tras llevar a cabo una disociación imposible, a juicio de Strauss, entre fe y ética judía. Mendelssohn habría llevado a cabo una operación comprensible existencialmente, pero intelectualmente imposible: “El racionalismo moderno rechazó la teología bíblica y la reemplazó con cosas como el deísmo, el panteísmo y el ateísmo... Generó una tendencia a creer que esa moralidad bíblica se conservaba mejor si se la divorciaba de la teología bíblica. Pero esto era más visible en el siglo XIX que hoy en día. Hoy no lo es tanto por un evento crucial que se produce entre 1870 y 1880: la aparición de Nietzsche.” Así pues, para Strauss es imposible conciliar Atenas y Jerusalén, tanto teórica como moralmente: “La filosofía griega es una vida conforme al entendimiento autónomo. La cosa necesaria según la Biblia es la vida de amor obediente.” Por tanto, la disyunción es exclusiva: “Nadie puede ser a la vez filósofo y teólogo... Pero cada uno de nosotros puede ser, y debería ser, o uno o el otro.”<sup>6</sup>

La universalidad ilustrada excluía teóricamente y marginaba existencialmente al judío. La particularidad judía se cuestionaba precisamente según esa universalidad. Mendelssohn interpreta esta exclusión y marginación con las claves de su época. Piensa como ilustrado y, desde su particularidad judía, no renuncia a pensar los grandes objetivos de la modernidad. El *Fedón* es, precisamente, una buena muestra de ello, un texto-huella, un texto-síntoma de una inquietud y una tarea: la expresión de una filosofía racionalista llevada a cabo por un judío que se niega a renunciar a su identidad. El conflicto entre la fe bíblica y la razón quedaba resuelto, no mediante una síntesis de las mismas, sino por lo contrario: la delimitación de sus ámbitos operativos a través de una hermenéutica de lo revelado que lo reduce a lo realmente esencial, su dimensión ética. Si la razón teórica remite

directamente a Sócrates (*Fedón*), la razón práctica remite a Moisés. Así pues, la tarea del judío racionalista, deísta, ilustrado, consistirá, desde el final de esta operación crítica, en armonizar la Ley mosaica con las leyes del Estado. Y esto lo resuelve Mendelssohn estableciendo que el judaísmo entendido como Ley es un sistema de acciones simbólicas cuyo aspecto coactivo es secundario, es decir, la Ley revelada cumple la misma función que la libertad kantiana: un *faktum* de la razón práctica. Así pues, el conflicto entre filosofía y judaísmo, entre universalidad ilustrada y particularidad judía, el choque de las identidades, se resuelve en una paradoja: el único modo de seguir siendo judío, al mismo tiempo que filósofo de su tiempo, es ser menos judío, lo cual significa una emancipación parcial de su judaísmo. Al “sacrificum intellectus” seguirá el “sacrificum traditionis” exigido por Herder, el sacrificio de la memoria judía para poder comenzar a formar parte del movimiento de la historia y, finalmente, cerrando una época e inaugurando una nueva, el *sacrificium essentiae* de Marx: la emancipación humana pasa por la emancipación del judío y de la sociedad del judaísmo que tanto uno como otra llevan dentro. (La judeofobia abandonará parcialmente las viejas formas del antijudaísmo y adoptará las nuevas del antisemitismo, hasta que se muestre en la actualidad como antisemitismo. Como ha señalado Alain Finkielkraut, toda animadversión hacia el judaísmo tiene precedentes. La vida y la obra de Mendelssohn se sitúan en un cambio de categorías: entre el antijudaísmo y el antisemitismo. Entre ambos, la emancipación.)

Los filósofos de la religión opuestos al racionalismo de las luces no dudaron en atacar el núcleo racionalista del *Fedón* de Mendelssohn. Jacobi, por ejemplo, sostuvo la imposibilidad de la religión racional y la necesidad de la fe, porque, a su juicio, todo racionalismo consecuente desemboca en el ateísmo. La fe es fuente de certeza, pues toda prueba supone algo que ha sido ya probado, cuyo principio es la Revelación. El *Fedón*, sin embargo, es un ejemplo de religión racional que no precisa rebasar el ámbito de la razón para establecer las pruebas que ésta exige para concluir la existencia de Dios o la inmortalidad del alma. El *Fedón* es

un intento de mostrar que la simplicidad de las verdades religiosas accesibles al sentido común exige del filósofo una mayor profundización que sólo puede ser llevada a cabo con la razón. El racionalismo, para Mendelssohn, a diferencia de Jacobi, es el modo de contrarrestar las amenazas del ateísmo y el escepticismo, no su aliado.

Mendelssohn fue consciente del problema que suscitaba la emancipación judía entendida en términos de asimilación e integración. En definitiva, era lo que pedían los amigos de los judíos y los que no lo eran tanto. Lessing entendió que el judaísmo, como cualquier religión, debía conservarse por su valor pedagógico; Herder exigió la renuncia a la memoria judía, a su herencia; Kant propuso una eutanasia del judaísmo y Fichte un trasplante de cerebro. El problema judío no podía seguir siendo un desafío a la metafísica de la historia. La terquedad identitaria judía era inaceptable, y no era menos incomprensible la voluntad de los judíos de no rendirse al proyecto moderno de emancipación. Su particularismo era un obstáculo que había que despejar del camino que trazaba el despliegue de la historia. La emancipación política pasaba necesariamente por la emancipación judía del judaísmo.

Ante esto, Mendelssohn responde con su *Jerusalén*, en el que plantea un Estado laico —supresión de los derechos políticos y jurisdiccionales de las Iglesias, incluidas las comunidades judías y su arma implacable: la excomunión rabínica— y la concesión de los derechos cívicos a los judíos. Pero, al contrario de muchos de sus contemporáneos y amigos, no abogó por la asimilación y, en respuesta a sus adversarios cristianos, que pensaban que acabaría convirtiéndose, responde: “¿Acaso debo dar este paso sin pensar antes si servirá para que desaparezca la confusión en la que según vosotros me encuentro? Si fuera cierto que los cimientos de mi casa están en ruinas y que amenazan un derrumbamiento, ¿sería una buena idea coger todos mis bienes e instalarme en el piso superior del edificio? ¿Estaré más seguro allí? El cristianismo está fundado sobre el judaísmo, como bien sabéis: si éste último se derrumba, necesariamente arrastrará al otro en su caída. Afirmáis que mis conclusiones

<sup>6</sup> L. STRAUSS, *¿Progreso o retorno?*, trad. de F. de la Torre, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 167, 176, 212.

<sup>7</sup> L. POLIAKOV, *Historia del antisemitismo*, p. 174

<sup>8</sup> En palabras de Hannah Arendt: “Para el Berlín ilustrado de la época de Mendelssohn, los judíos servían de prueba viva de que todos los hombres eran humanos. Para esta generación, la amistad con Mendelssohn o con Markus Hertz significaba una siempre renovada prueba de la dignidad del hombre” (*Los orígenes del totalitarismo*, trad. de G. Solana, Alianza, Madrid, 2006, p. 131).

<sup>9</sup> E. CANETTI, *Apuntes*, p. 24.

socavan los fundamentos del judaísmo y me ofrecéis la seguridad de vuestro piso superior; ¡parece que os estéis burlando de mí!”<sup>7</sup>

La *Aufklärung* alemana, “un cosmopolitismo integral y casi sagrado”,<sup>8</sup> favoreció la emancipación política de los judíos. Pero, la visión ilustrada del judaísmo (la de Lessing o Herder) ofrecía una imagen de lo judío como frontera de las Luces, como lo que quedaba excluido, o más bien, como el lastre que había que arrojar si se quería pertenecer a ella. Así pues, la emancipación política exigía la asimilación cultural y la integración social. Es decir, el judío si pretendía ser ilustrado (y alemán), debía emanciparse de su judaísmo. Los filósofos alemanes buscan al hombre en el judío, asumen la parte de culpa que les corresponde a propósito de la exclusión social de los judíos, hacen propósito de enmienda y proclaman que el judío también es un ser humano. Pero su inclusión en el movimiento de la historia exige la renuncia a su identidad judía, que es algo ya superado, una rémora del pasado, un peso del que hay que deshacerse.

El *Fedón* pretende establecer, filosófica e indirectamente, que en el judaísmo existen elementos que pueden y deben ser entendidos como conformes a la razón. Si aceptamos que la demostración racional emerge a partir de la base que proporciona el sentido común, si éste está de parte de la inmortalidad del alma y ésta es indispensable para la felicidad, entonces el sentido común coincide con los conceptos verdaderos del judaísmo, los cuales, para Mendelssohn, son los mismos que los producidos por la religión racional, como el de la inmortalidad del alma.

He tratado de hablar de ciertos aspectos que solamente eran mencionados en la introducción de Monter, traductor también de *Jerusalén*. Sólo nos resta esperar nuevos lectores que continúen enriqueciendo la esfericidad del *Fedón* en esta magnífica edición. Terminó como comencé, con una cita que remite al mismo autor y a la misma escritura, la de Elias Canetti: “Hay que defenderse de todo lo que somos pero de tal manera que no lo destruyamos”.<sup>9</sup>



## UN PENSADOR CASI OLVIDADO

JORDI COROMINAS Y  
JOAN ALBERT VICENS  
**Xavier Zubiri. La soledad  
sonora**

(Taurus, Madrid, 2006).

**José Miguel Martínez Castelló**

Deleuze denunció en varios momentos de su vida el atrevimiento y la desfachatez de la ignorancia. Pues bien, si la cultura, a través de la educación, representa una forma de salida de un estado de cinismo e insolencia, el libro *Xavier Zubiri. La soledad sonora*, de Jordi Corominas y Joan Albert Vicens, es todo un argumento, una razón de peso, para no caer en aquello que señalaba el pensador francés.

Podemos seguir diferentes estrategias a la hora de reseñar un libro. Tanto es así que, de forma irresponsable, podemos ensalzar un libro que no dice nada, que no mueve ni un ápice el espíritu crítico; o bien podemos, entre otras opciones, ser extremadamente incisivos y poco condescendientes con el autor, ya sea por su pertenencia a una escuela u otra, por la inadecuada construcción de los argumentos o porque lo que se nos dice, simple y llanamente, está lejos de aquello que la escritura sugiere. Sin embargo, hay libros que hacen imposibles los disimulos, la hipocresía o las muecas. La obra que nos embarga representa todo menos frivolidad e insuficiencia, ya que puede representar un antes y un después en la recepción de Zubiri en España; sin embargo, lo trascendental es que podemos asistir a un replanteamiento de la filosofía española, esto es, de su pertinencia y proyección en el decurso del siglo XXI en condiciones normales. Pero ¿por qué en condiciones normales? Por la simple razón de que la filosofía española en el siglo XX ha sido tratada de forma similar a

como Ortega y Gasset fue dispensado en el parlamento de la Segunda República: “Se le escucha, se le aplaude y se pasa a otra cosa”. En nuestro país, y ahora también en Europa, ante un discurso filosófico se suele aplaudir y escuchar, pero con impaciencia, ¡por si las moscas!

Nuestros políticos abarrotan sus discursos de nociones filosóficas de toda índole, al mismo tiempo que decretan proyectos en los que la presencia de esa antigua señora se minimiza casi hasta su inexistencia. Pero ahí estriba el error, desentenderse de ese saber primero, de esa enigmática y paradójica disciplina. En cambio, la filosofía española sí que ha existido, ha palpitado con fuerza y desparpajo, incluso en medio de una situación de pauperización y penuria extrema heredada del siglo XIX, dos guerras mundiales, una guerra civil como jamás se había dado hasta ese momento y, por si fuera poco, cuarenta años de dictadura. Ahí está el mérito del pensamiento español, de los filósofos españoles que, a pesar de los pesares, han creado no ya una escuela o tradición, sino un espacio, que hoy disfrutamos, en el que poder pensar en libertad. Muchos son los responsables de esta situación, exiliados y no exiliados: Unamuno, Ortega y Gasset, Morente, García Bacca, Xirau, Marías, Laín Entralgo, Gaos, D’Ors, Ellacuría o Zambrano; a estas personalidades deberíamos unir las diversas generaciones poéticas con las que hemos tenido el privilegio de contar, en concreto la del 98 y la del 27.

Pero un nombre se une a todos ellos; un hombre olvidado y llevado, para vergüenza nuestra, al más puro ostracismo intelectual: Xavier Zubiri. En él encontramos mostrada, representada ante nosotros, la conciencia de un siglo entero. Tras sus escritos brotan dos acontecimientos de vital importancia: el ocaso de Europa y el hundimiento de la modernidad. Tuvo que hacer frente a la situación siempre difícil y turbadora de encontrarse “sin mundo, sin Dios, sin Yo y sin una razón en la que confiar, en una Europa llena de tumbas de guerra” (p. 19). Ante este galimatías circunstancial, que trascendía su patria chica, no se amedrentó, sino que, como un héroe quijotesco, se enfrentó al mal del siglo al que se vio abocado, adentrándose en las vidas de los que iban a marcar las trayectorias filosóficas contemporáneas. Conoció, discutió y habló con Husserl y Heidegger, de tú a tú, y



entendió después que la salvación de la filosofía, en su lucha contra el nihilismo impuesto y reinante, era volver a plantearse, desde el inicio, los presupuestos filosóficos, desde los griegos y a través del idealismo alemán, el positivismo, el pragmatismo y, lo más importante, el nuevo espacio que se alumbraba con la fenomenología tras la publicación en 1927 de *Ser y tiempo*, sin perder de vista lo que su maestro Ortega decía y escribía desde una España abocada irremediabilmente al fratricidio.

Corominas y Vicens van trazando los diferentes tiempos que configuran al filósofo, y en ese ir construyendo su biografía se cae en la cuenta de la falta de respeto hacia una de las mayores mentes del siglo pasado. En España se le ha conocido y presentado como un escolástico más, un seguidor de Aristóteles, con tintes de seminarista retrógrado, otro fósil del pasado filosófico. Pero, a medida que la lectura transcurre, todos los atrevimientos e impropiedades que hemos heredado se desvanecen sucesivamente. En primer lugar, hallamos el volumen de lecturas, trabajo e intereses que ostentaba Zubiri. Desde muy joven tuvo claro que la filosofía no podía hacer oídos sordos al porvenir de las ciencias. Ante la caducidad del modelo newtoniano, en el que el tiempo y el espacio se consideraban absolutos, que la filosofía moderna asume y bendice, germina la revolución física, relativista y cuántica, facilitando un nuevo orden para la configuración del mundo. Por ello, Zubiri es consciente de que la filosofía no debe quedar anclada en el pasado, y sin supeditarse ni servir a la ciencia, debe atender a los contenidos que se ponen de manifiesto. Sorprenden los diálogos y encuentros que mantuvo con las personalidades más admiradas del siglo, desde Einstein —que le menciona personalmente en una conferencia— hasta Schrödinger y diversos matemáticos, biólogos y filólogos. Sin embargo, la contemplación de la interfaz entre ciencia y filosofía le turba, puesto que la capacidad de la razón moderna para iluminar y guiar los pasos del hombre no ha podido parar el desastre de la guerra total, sino que más bien ha colaborado a ella de manera imparable. Su filosofía, pues, no podrá entenderse sin este presupuesto, ya sean sus primeros escritos, *Naturaleza, Historia, Dios, Sobre la esencia*, o la trilogía de *Inteligencia sentiente*. ¿No

queda muy lejos este Zubiri, a la expectativa y a la vanguardia de todo aquello que acaecía en Europa, de la imagen de escolástico y chapado a la antigua que suelen presentarnos?

Otro punto de interés que los autores rescatan es la relación que tuvo con la Iglesia. Fue un gran creyente, pasó por el seminario y se hizo sacerdote, pero el libro muestra una tensión muy poco conocida de su relación con la jerarquía eclesial. Esto aporta otra volatilización más al imaginario español, que supone una relación angelical y de obediencia casi absoluta entre la Iglesia y sus miembros. Zubiri es el reflejo de lo contrario, y por ello sufrió mucho, ante la jerarquía española y la curia romana, incluso con entrevistas papales para dirimir su secularización y poder casarse, posteriormente, con Carmen Castro, la hija de Américo Castro, ignorado y silenciado por el franquismo. Es más: una de las causas por las que se negó a volver al ámbito universitario de posguerra fue la falta de libertad con la que enseñar filosofía. La fe tenía que estar abierta a las diferentes vicisitudes que se presentaban en el mundo contemporáneo, tesis defendida por los modernistas, en contra de las posturas más conservadoras y reaccionarias que veían en todo avance un síntoma de prevaricación y ruina. Tanto fue así que el espíritu abierto y dinámico de Zubiri, cercano al del cardenal Tarancón en la transición, influyó en que falangistas como Aranguren o Laín viraran hacia posiciones demócratas y liberales.

Una cuestión a destacar es la relación que mantuvo con Ortega, su maestro, y que determinó en parte la situación actual de la filosofía española. Se ha especulado mucho sobre por qué uno y otro no se citan, cosa que puede resultar incomprensible, pero que el libro aclara, y en ello se muestran dos actitudes diferentes ante la filosofía. En principio, Ortega y Zubiri están en contacto permanente hasta la muerte del primero; comparten e intercambian ideas, proyectos, trabajos, a sabiendas de que cada uno proyecta la vida filosófica de forma diferente, aun cuando se admiren mutuamente. Ortega desea que su filosofía sirva como empresa y transformación cultural de la vida española, y aproximada los problemas a la gente a través de artículos de periódicos, inmiscuyéndose en la vida política. Por el contrario,

Zubiri es el modelo de intelectual que tiene como arma principal la investigación solitaria; no se confunde el retiro con el autismo, la indiferencia o la pasividad, porque en la huida de nuestro entorno se nos presentan lo otro y los otros en un grado de problematicidad, y ésta es la característica constitutiva del quehacer filosófico.

Es curioso que lo último que publicó Zubiri fuera un artículo sobre Ortega. En él desarrollaba las ideas que ya plasmó anteriormente sobre su maestro, destacando la creación de un espacio filosófico en el que poder pensar en libertad, asentando las condiciones necesarias para ello, e indagar respecto a cuestiones hasta ese momento inimaginables. Ésta es la herencia que Ortega, Zubiri y muchos otros, a pesar de los pesares, nos han legado. De nosotros depende continuar una tradición que no es unitaria, sino que más bien está fusionada con campos e intereses diversos, en comunicación directa con quienes trabajan en Europa y más allá de sus fronteras. El libro reseñado es un buen acicate para hacer de la filosofía una instancia que nos posibilite la comprensión de los tiempos a partir de la historia que fue, y para no caer en disputas estériles que alimentan la ínsula del atrevimiento y el prejuicio ignorante señalado por Deleuze.



## LEJANÍAS DEL TACTO

JEAN-LUC NANCY

### Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo

(trad. de M. Tabuyo y A. López, Trotta, Madrid, 2006).

Daniel Barreto González

Ante la disyuntiva de Atenas o Jerusalén, el pensamiento de Jean-Luc Nancy nos situaría de golpe en

la tarea de pensar, sin escapatoria, el cristianismo. En el cruce de la memoria judía y el *logos* griego, para Nancy, el acontecimiento cristiano sería la apertura radical, la desposesión de sí, de cualquier cierre que se hurtase a la relación. Esa experiencia del límite de todo lo experimentable es el *sentido*, el separarse de sí sin retorno posible. Los gestos “deconstructivos” como apertura a la alteridad serían impensables sin el cristianismo. Y así lo expone Nancy en los ensayos reunidos en *La Déclousion* (Galilée, 2005), entregados a pensar el cristianismo en el tiempo de la secularización o, como no se cansa de constatar, la secularización como efecto cristiano. Y ése es el proyecto mayor en que se inscribe el breve *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*.

El itinerario de Occidente supondría el trabajo sobre la memoria de los seguidores de Jesús, y no menos intensamente cuando se pretende desvinculado de ella: el anuncio nietzscheano de la “muerte de Dios”, por ejemplo, es impensable sin la Cruz; el imaginario lumínico esencial de la Ilustración, el aclarar de la *Aufklärung*, como apartar las tinieblas, el traer la luz al mundo — señala Jacques Derrida— busca traducir el anuncio de la Buena Nueva. El nuevo tiempo prometido por la Ilustración, la iluminación del mundo, toma su luz de un pasado que se esfuerza en ignorar. La genealogía del cristianismo inserto en las fuentes de la cultura y en la historia de las naciones, nos llevaría de la mano del propio Derrida a comprender incluso el diálogo interreligioso como la concepción cristiana del encuentro entre religiones, asumida mundialmente como marco de diálogo universal. De nuevo, la raíz que ve Nancy, la raíz del desarraigo: una experiencia de apertura sin condición.

Antes de explicitar en *La Déclousion* buena parte de su proyecto de indagación filosófica bajo el subtítulo de “la deconstrucción del cristianismo” (es decir, el cristianismo como la religión de la “salida de sí mismo”), Nancy proponía una filosofía de la afirmación del sentido como la relación sustraída a cualquier forma de totalidad o teleología de la identidad. El sentido vive el sentir como tacto que se retira antes de cualquier fusión, antes de volver a aproximarse y tocar en la distancia. Un tocar distante, la *espacialización* del propio

cuerpo, que llamó también “experiencia de la libertad”. No hay idea o esencia de la libertad, escribía, la liberación no es pensable como el cierre sobre sí de lo idéntico e inmutable. La libertad es la explosión de cualquier esencia. Pensamiento inesencial de la libertad como cruce del límite, especialmente del límite del concepto, que guardaría una relación impensada con las tradiciones cristianas.

De ahí su extraordinaria inclinación filosófica a privilegiar el misterio de la Trinidad. Lejos de criticar el supuesto carácter no racional o pre-moderno —como sí hacen algunos teólogos más proclives a contemporizar con la modernidad—, Nancy llama la atención sobre la dislocación que significó y significa para la herencia del pensamiento griego. A lo que apunta el misterio, piensa, es a la donación de sí, la quiebra de todo regreso o retención calculada del darse, la comunicación *en* persona al otro. Insiste por ello el filósofo en que la historia de los concilios de los primeros siglos estuviera interesada en defender a “Dios diferente” frente a las herejías que anulaban la apertura del darse.

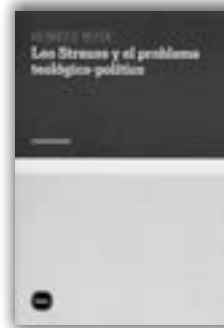
Se mostraría así, al menos como ejemplo, que la filosofía puede dejarse interpelar por una relación con la diferencia distinta a la lógica trinitaria de Hegel. También Massimo Cacciari, en su *Dell'Inizio* (1990), en el marco de una discusión con las concepciones trinitarias de Hegel y Schelling, señala que el misterio cristiano escapa tanto a la dialéctica o al concepto como a la reducción gnóstica.

En *Noli me tangere*, Nancy recorre imágenes de la historia de la pintura que tratan la escena del encuentro entre Jesús y María Magdalena junto al sepulcro. Obras de Correggio, Quintin Metsys, Rembrandt, Durero y Alonso Cano son interpretadas según el acontecer corporal del “sentido” que Nancy había descrito en libros como *Corpus* (2000): la aproximación sólo puede darse si responde a una retirada. La gloria del tacto, para brillar, necesita la prohibición de tocar. “No me toques”, pues, por más paradójico que resulte —por ser la *paradoxa*—, si llegaras a tocarme, el contacto sería imposible.

Sin duda, la indagación filosófica de Nancy en el cristianismo merecería toda la atención posible por parte de los filósofos. Pero también

de los teólogos. Una interpelación les llega desde el campo filosófico, a la que, creemos, podrían dar una respuesta que desbordaría muchos tópicos. En esa dirección, la obra del teólogo Adolphe Gesché es un testimonio inestimable de escucha y respuesta hospitalarias a planteamientos como los de Nancy.

En ese sentido se suscitan algunas preguntas que quizá compartan otros lectores. Primero, en *Noli me tangere*, ¿no estaríamos quizá ante una forzada proyección o aplicación de la propia posición filosófica previa a las escenas sobre María Magdalena? Segundo, en lo que respecta al proyecto en general de pensar el cristianismo, ¿no se le hace necesario a Nancy ocuparse de la división o separación entre filosofía y teología? La separación debe ser trazada por una instancia que esté a la vez en los dos lados que se separan, o que pueda desplazarse de un lado al otro. Entonces, ¿cuál sería la identidad de la instancia desde la que Nancy piensa el cristianismo? Y finalmente nos preguntamos si la visión de Nancy no será presa de cierto eurocentrismo. Que Occidente y la secularización sean impensables sin el cristianismo no significa que éste no encuentre caminos radicalmente inéditos en otras experiencias de frontera, un porvenir desconocido.



## LA TEOLOGÍA POLÍTICA STRAUSSIANA

HEINRICH MEIER  
**Leo Strauss y el problema teológico-político**

(trad. de M. A. Gregor y M. Dimopulos, Katz, Buenos Aires, 2006).

**Antonio Ferrer**

Acceder a la obra de Leo Strauss ha sido un reto para varias generaciones. Su figura personal, enmas-

carada y dedicada a una tarea titánica, se redujo al ámbito académico para crear su propia escuela con alumnos estrictamente seleccionados y orientados. Su fama, especialmente parte de su mala fama, corre parejas al carácter intangible de la filosofía, del que era plenamente consciente, pero del que no se le puede hacer responsable.

Heinrich Meier, largos años dedicado al estudio y edición de su obra completa, ha escrito una serie de artículos reunidos bajo el título genérico de *Leo Strauss y el problema teológico-político* que ven ahora a la luz en castellano gracias a la editorial Katz, con desigual traducción. La minuciosa tarea de Strauss no se deja desentrañar fácilmente; los minuciosos estudiosos de Strauss tampoco creen que deba ser desentrañada del todo. En este sentido, los straussianos más apasionados tal vez se sientan molestos ante alguno de los artículos de Meier. El desencanto, sin embargo, no traerá causa de la decepción que les produzcan. Tal vez sí de su claridad. Se ha dicho que Maimónides, en la *Guía de Perplejos*, nos hace conscientes de que el acercamiento a la verdad es parecido a vislumbrar, momentáneamente, una luz intensa que luego desaparece de nuestra percepción para siempre, dejándonos ante el contradictorio consuelo de la alegoría.<sup>1</sup> Si esto es así —si esto debe ser así— a los más habituados a la prosa straussiana este libro los cegará. Su virtud, por el contrario, consistirá en acercarnos a uno de los grandes problemas estudiados por el filósofo de Kirchhain para darnos una más que suficiente información del compromiso de su obra.

Si para Strauss la política es el problema esencial de la filosofía, y es el primero de ellos, la configuración de la vida en comunidad, y del poder bajo el que opere, tendrá que considerarse su campo de acción. La *Teshuvah* o retorno a la tradición, que Strauss sabe ya imposible, conocía las pautas y los senderos por los que el buen orden de la ciudad debía transitar. El moderno iluminismo (p. 54) ha desbrozado el camino, que es ya fácilmente transitable; cada uno de nosotros lo recorrerá con la fidelidad del que sigue la huella del que le precede, dando por hecho que cualquier senda, por el hecho de estar terminada, es ya transitable. Además,

múltiples entrecruces de disolventes opciones alternativas crean la apariencia de una ficticia seguridad. Parecida idea refleja Meier al dejar claro que uno de los problemas de la filosofía moderna se encuentra en la constante especialización de campos de conocimiento (p. 46): la economía, la física, la sociología, la psicología, etc., como queda reflejado en el aforismo popular: “Conocemos tanto de tan pocas cosas que terminaremos sabiéndolo todo de nada”. El sabio, el antiguo filósofo, lidiaba con un problema más sencillo: cuál es la mejor vida posible. Un hecho le permitía poder dedicar a ello su tarea: la mayor aspiración de trascendencia de todo hombre pasaba por ser fiel a su ciudad. La obra entera de Strauss parece girar en círculos concéntricos en torno a esta idea en sus distintas variantes, que Meier pone de relieve: el liberalismo antiguo y moderno, el ciudadano y la comunidad, la teología y la política, la filosofía y el ocultismo. La posibilidad que tenía el clásico de encontrar esa mejor vida posible pasaba por un presupuesto: su campo de acción era aparentemente translegal desde el punto de vista del derecho positivo.<sup>2</sup> Pero la ciudad le amparaba por la misma razón que le necesitaba.

La claridad con que Meier nos enfrenta al problema moral y filosófico nos revela a un Strauss comprometido. La incompreensión de su obra, que no le es achacable en exclusiva, ha supuesto algún obstáculo, pero ha cumplido el papel para el que estaba encomendada. Sin embargo la claridad de su compromiso con la filosofía fue de tal naturaleza que le llevó a reforzar todo lo posible al único rival que aquella podía tener: la Revelación. En *Derecho natural e historia* ya afirmaba la idea de soberanía como el cambio que no admite vuelta atrás y que convierte a Strauss en un irónico, en un melancólico irónico, si se permite la expresión. Años antes, en su estudio sobre Hobbes, había invocado a la asamblea griega reunida en lo alto del monte Pnyx; asamblea soberana, pero cuya soberanía no negaba la de las leyes eternas.<sup>3</sup> Meier, en su obra, hace un parecido juego de espejos al hilo de *Más allá del bien y del mal*. El error de Nietzsche, afirma Meier (p. 42), fue despreciar el papel de la política como si fuera un asunto menor. Considerar determi-

nantes sólo la teología y la filosofía rompía una tradición que había conocido algunos de los mayores logros de nuestra civilización. Eliminar la política, la primera de las filosofías (*Pol.* 1253a) como si no constituyese una filosofía esencial, obligaba al hombre a convivir con la mayor de las dificultades: la de los dos campos eternamente irreconciliables. El hombre moderno es un hombre fracturado; un hombre que puede mirar atrás con nostalgia o envidia y que puede aspirar a una tradición ejemplar que le sirva de ejemplo, pero que se le escapa como se escapan entre nuestros dedos las gotas de agua del mar. La misma visión de la luz que se aleja para siempre ha dejado muchos ciegos también para siempre. Strauss se propuso la ingente tarea de volver a poner el sutil velo que recompusiese la figura fracturada. Meier da cuenta de ello en su comparación con Nietzsche. El único rival posible de la filosofía es la Revelación. Si no es necesario probar la verdad de un conocimiento, nos salimos del único marco de acción del que dispone el hombre: la razón. Por eso el verdadero rival de la razón será la fe; y el de la filosofía, la Revelación. Así, la política, en cuyo seno se libra la confrontación que antes no era expresa, requiere una filosofía que le sea propia, la filosofía política, porque, en definitiva, el filósofo se ve en la encrucijada de analizar también la naturaleza humana, que, por cierto, no le es ajena, y que le obliga a acotar el campo de acción en el que el hombre desarrolla su vida: la comunidad (pp. 192-3). No se puede evitar el *riesgo de lo político*. Por eso Meier añade sin ambages: “La filosofía necesita de la filosofía política no sólo teniendo en cuenta su defensa política sino ante todo en consideración a su fundamento racional. La filosofía política acoge las pretensiones político-teológicas con las que se ve confrontada la vida filosófica. Pone en el centro de su atención aquella forma de vida en la que podría llevar a la destrucción la propia respuesta a la pregunta por lo correcto (p. 200).

En cuanto a la fuerza que mueve la acción, Meier cree que Strauss nunca consideró que fuera la voluntad de conocimiento. Ése es precisamente el terreno en el que se debe mover la Revelación. Haber reducido la cuestión a mero *decisionismo* supondría tanto como no

<sup>1</sup> R. RAMÓN GUERRERO, Seminario ‘Immanencia y Potencia’, Facultad de Filosofía, UCM, Febrero, 2007.

<sup>2</sup> ANTONIO FERRER, ‘Una posible doctrina de la tiranía’, en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 1 (L’Eliana, 2006), pp.72-73.

<sup>3</sup> L. STRAUSS, *The Political Philosophy of Hobbes. Its Basis and its Genesis*, The Clarendon Press, Oxford, 1963, p.156.



entender lo que constituye la naturaleza misma del *eros* filosófico (p. 71). Esa tendencia que mueve al conocimiento nunca puede estar orientada, mucho menos aún originada, por la voluntad. Por el contrario, el hombre sometido a la ley tiene en último término la posibilidad de negarla. Dos estirpes de conocimiento entran en juego. La decisión misma del acatamiento de la ley hace al hombre de fe decidirse por el juego de lo que puede estar más allá de la razón. El *eros* del filósofo le obliga a encaminarse a un fin que no le viene impuesto por voluntad ni decisión alguna: es simple naturaleza. Este plano de la realidad destruye y regenera. Meier encabeza su trabajo con una cita de Strauss —una nota de abril de 1937— que merece ser traída aquí: “Filosofar es: la búsqueda de la verdad conscientes de la absoluta caducidad de todo lo humano, pero al mismo tiempo como si toda la eternidad estuviera a nuestra disposición, con perfecta calma, sin prisa alguna —siempre urgidos pero jamás apurados—, con ánimo para emprender la bella aventura y constantemente dispuestos a empezar desde el principio” (p. 24).

Difícil rival será para la filosofía aquél para el que la verdad le venga ya dada. Esta dificultad, este rival aún vivo es al que Strauss se propuso dejar vía libre para que volviera a ser reforzado. Meier habla de la obligación del filósofo de enfrentarse contra la pretensión de conocimiento que hay en la fe en la Revelación: el terreno común en el que combatir en buena lid las dignas disputas. Strauss señaló ese camino por la vía de la heterogeneidad noética enfrentada a la moral recogida en la ley. Este terreno común es el que le ha sido vedado al hombre moderno por menospreciar la filosofía política. La erudición de Meier permite rastrear el uso del término en la obra de Strauss. Pero más útil para esta reseña pudiera ser destacar que: abandonada la política como una de las materias de la filosofía; puesto al descubierto que la ciudad ya no es el camino de la salvación del hombre, como quiso enseñar Sócrates; eliminada la máscara que permitía convivir en el diálogo teológico-filosófico, así las cosas, al hombre moderno ya sólo le queda vivir en abierta disputa consigo mismo y su fractura. La soñada reconstrucción de las piezas que

Strauss emprende en su escuela (p. 56) difícilmente rendirá frutos. Toda regeneración estará condenada al mismo fin.

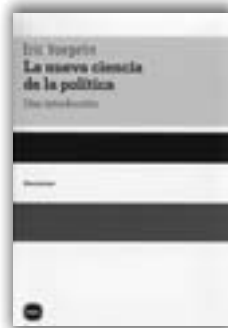
Meier rescata el prefacio de Strauss a su *Spinoza's Critique of Religion* en el que nos coloca en el laberinto de la seguridad y el terror, el laberinto moderno visible también en Hobbes.<sup>4</sup> Una aseveración no terminará siendo más firme por imponerse en virtud del consuelo que produzca, pero tampoco por el terror que cause. Esto hace que entre en turbia pugna esa sutil mezcla de pasiones. Sin embargo lo que Meier llama la *capacidad de crueldad contra sí mismo* del hombre moderno —en su artículo ‘La Muerte como Dios’ (p. 127)— y que le sirve para marcar las diferencias entre Strauss y Heidegger, facilita un rayo de esperanza. Servir al pensamiento como última orientación permite que, aun obedeciendo la crueldad contra sí mismo, nos despedamos cada vez de un deseo, añoranza o seguridad; ello, sin embargo, conduce a otro paso que será el deseo de rastrear y negar otra añoranza y atacar así una nueva seguridad, tal vez más sólida: “En tanto perdure algo que puede ser negado, supuestamente la crueldad no habrá sido lo bastante atroz” (p. 127). La lógica de “*la última virtud*” heideggeriana se podría entonces interrumpir o detener. Se atribuye a esta *cultura de la muerte* —en su expresión popular— o *cofre de la nada* —según la metáfora original— la nota de ser una filosofía que no puede salvar racionalmente su derecho y su necesidad. Más aún: “Entra en la filosofía, no por azar, una devoción de otra clase que libera nuevas expectativas irracionales” (pp. 129, 203, 209).

La melancólica ironía del sabio de Kirchhain, refugiado en su cátedra y rodeado de sus alumnos, cargado de dignidad emprendedora tras cada derrumbamiento del mundo (p. 218), nos convierte en adultos que saben que ya nunca volverán a ser niños. Saber que ya no vamos a poder estar bajo la posibilidad del *conocimiento alegado*, como define Strauss la fuente de la que procede el conocimiento de la Revelación, esto es, la Ley, elimina la obligación que tiene la fe de hacer creíble alguno de sus puntos a los no creyentes; pero, lo que es peor, limita el campo de acción de uno de los puntos esenciales de la

tradición de Occidente, la tradición de la Revelación, que ha constituido uno de los contrafuertes del edificio. El hecho de que fe, moralidad y Ley hayan ido de la mano es tan necesario como el carácter heterogéneo y noético de la filosofía translegal que abandona la ciudad, cuerpo que amparaba la acción del sabio platónico. Meier, con mayor prudencia en este punto, elabora un ordenado plan de factores, por otra parte esenciales en la obra de Strauss, que cito, precisamente, como las razones que hacen imposible el retorno: a) pretender conocer por medio de la fe; b) la contradicción entre la idea de seguridad y la de querer fijar nuestros propios límites, inherente a la idea misma de soberanía; c) la renuncia a la filosofía política, y su atroz consecuencia que lleva a tener que explicar la Revelación, y d) la pregunta acerca de Dios, dado por muerto por la filosofía moderna, que ya no sirve de nexo entre protección y obediencia.

En cuanto al último de los puntos citados, dice Meier, el *quid* del que inquiera la pregunta —*quid sit deus?*— obliga a explicar lo que se comprende y reconoce como Dios (pp. 39, 52). Este paso elimina la función alegórica del Libro, de la que daba cuenta Maimónides, y encapsula en conceptos múltiples y cerrados tantas ideas posibles como personas se acerquen a la idea. Según el feliz ejemplo de Strauss en ‘¿Qué es filosofía política?’, en la antigüedad se fabricaban pares sueltos de zapatos, los mejores posibles; la modernidad, por el contrario, es un enorme museo de zapatos fabricados por aficionados. Queda marcado el tránsito de la filosofía política *valorativa* clásica a la ciencia política *avalorativa* moderna. Volviendo a Meier: ¿no sería entonces, cuando la filosofía no era visible porque el debate era el teológico-político, cuando en verdad era posible descubrir *la mejor forma de vida*, en vez de en el actual *anything goes?* (pp. 87, 217). Ni Platón ni Jenofonte, insiste Meier, expusieron la vida de Sócrates como la vida *decididamente filosófica*; su muerte, expuesta por Montaigne como un mero acontecimiento natural, resulta indiferente desde el punto de vista moral; desde luego, ese morir, natural pese a todo, algo tiene que ver con todo lo dicho.

<sup>4</sup> T. HOBBS, *Elementos de Derecho natural y Político*, trad. de D. Negro, Alianza Editorial, Madrid, 2005. p.144: “¿De qué pasión procede el placer de contemplar desde la orilla el peligro de los que se encuentran en el mar con una tempestad, o en la lucha, o el de ver, desde una fortaleza segura, cómo combaten dos ejércitos en el campo de batalla?”.



## EL DISCÍPULO CONTRA EL MAESTRO

**ERIC VOEGELIN**  
*Una nueva ciencia de la política*

(trad. de J. Ibarburu, Katz, Buenos Aires, 2006).

**HANS KELSEN**  
*¿Una nueva ciencia de la política?*

(ed. de E. Arnold, trad. de I. Rodríguez et al., Katz, Buenos Aires, 2006).

**José María Carabante**

Resulta sorprendente que Hans Kelsen no se diera cuenta de la ironía con la que Eric Voegelin tituló su libro: nadie mejor que su maestro en Viena para comprender que la Nueva Ciencia Política de la que hablaba era, en realidad, aquella que el fulgor positivista de dos siglos había decidido condenar a un ostracismo silencioso. Podemos presuponer, en cualquier caso, cierta inseguridad en el maestro. ¿Por qué, si no, aquel manuscrito quedó sin publicar? Tal vez la crítica no fuese lo suficientemente decisiva como lo cree su comentarista, Eckhart Arnold. Lo cierto, sin embargo, es que la filosofía política de mediados del siglo pasado dio la razón a Voegelin, al convertirse en

norma general la reivindicación de la *politeia* clásica, como si hubiera llegado el momento de encauzar esa modernidad fáctica que había perdido su capacidad normativa.

La polémica entre Voegelin y Kelsen es la del viejo hombre con el nuevo. Y, como tal, el diálogo entre ellos es casi imposible: cada uno perdido en la isla de su cosmovisión, sin que exista ningún puente, sin que ninguna lengua franca venga en su auxilio para mantener una disputa filosófica enriquecedora. Para el lector imparcial, ésta es la respuesta más plausible al silencio público de Kelsen, con el que viene a reconocer que cualquier tentativa de comprensión está condenada al fracaso. Los argumentos de Voegelin sólo convencerán a quienes compartan con él las categorías de una filosofía que se pretende perenne. Con Kelsen asentirán los que busquen purificar la razón de las adherencias ocultas de la ideología.

Pero hay que esclarecer sus posiciones: ésa es la labor de la exégesis. Con la formulación de su teoría pura del derecho, Kelsen se declara partidario del esquematismo kantiano y formula en el campo jurídico la neutralidad axiológica de la sociología weberiana. En el conflicto entre los valores y los hechos, el científico tiene que dejar de lado su propia subjetividad, ha de suspender su juicio para atenerse exclusivamente a la descripción de lo fáctico.<sup>1</sup> No podrá ocultarse, sin embargo, la decantación tecnocrática de un pensamiento que, sin admitir los valores, pretende construir una política basada en el principio de eficacia.<sup>2</sup> Lo emocional, lo relativo, aquello que depende de una subjetividad, cuanto menos sospechosa, no constituyen nada definitivamente científico.

Voegelin utiliza el concepto de “representación existencial” para introducir un criterio normativo en la política.<sup>3</sup> Es el ámbito del deber ser. La sociedad no aparece como un agrupamiento arbitrario de individuos, sino que encarna y representa una verdad trascendente a las propias individualidades, lo que asegura, en última instancia, la supervivencia histórica de la comunidad. La dialéctica entre ser y deber ser no aparece en Voegelin como un elemento disolvente. No puede existir ninguna contradicción entre estas dos esferas de la realidad si, tras ella, se encuentran los fundamentos últimos de una ontología.<sup>4</sup>

En la metafísica anterior a Kant encuentra Voegelin el sustrato que hace converger la idea de ser con la de valor: la realidad no es neutra, sino que impone un orden susceptible de comprensión, susceptible de imitación. Como el cosmos, la política únicamente ha de descubrirlo; he ahí la labor del teórico.

Entre Kelsen y Voegelin podemos también descubrir dos maneras diferentes de entender la representación política. Frente a la existencial que propone el último, Kelsen opta por una representación constitucional, más coherente con el pluralismo axiológico, es decir, con el reconocimiento de una razón consciente de sus propios límites, como diría este buen vástago de Kant. Las únicas certezas políticas posibles son las que proceden de su positivización. En el mundo de los valores reina el politeísmo. Una nueva ironía: ¿cómo es posible que el representante de la ciencia moderna, Kelsen, pueda señalar sus límites, mientras que el portavoz de lo antiguo, Voegelin, decide superarlos?

Uno y otro entienden de forma diferente la función del científico. De acuerdo con la modernidad, el conocimiento explica cómo surgen los fenómenos. Esto explica que el pensamiento social frecuentemente se haya mostrado partidario de un contractualismo hipotético que, aunque no era concluyente, bastaba como explicación científica. Para Voegelin, que en este punto es deudor de las intuiciones aristotélicas, la realidad, racional, podía conocerse a través de las cuatro causas, pero entre ellas la comprensiva era la final: la teleológica. Se aludía así a un criterio valorativo implícito y la ciencia era la búsqueda de fines.<sup>5</sup>

Para el positivista, la política se disolvería científicamente en el universo de los fines: tantos son y son tan distintos entre los individuos, que unificarlos sería amenazar la libertad de los ciudadanos y, sobre todo, destrozaría sus pretensiones cognoscitivas. ¿Cómo puede el científico estar seguro de que la verdad a representar socialmente es, en última instancia, la única verdad existente? Como dice Kelsen, a través de la representación existencial se corre el riesgo de introducir, de soslayo, una ideología parcial.<sup>6</sup> Pero Voegelin, que, recordémoslo, fue uno de los primeros en atacar las bases científicas del antisemitismo nazi, recurre al denominado

**1** H. KELSEN, *¿Una nueva ciencia de la política?*, p. 19.

**2** Esto es, de una política que se basa en la elección de medios para fines determinados, según los parámetros que ofrece la razón instrumental. H. KELSEN, *¿Una nueva ciencia de la política?*, p. 45.

**3** E. VOEGELIN, *La nueva ciencia de la política*, p. 67.

**4** Para Voegelin, el repudio de la metafísica clásica conduce al irracionalismo (*La nueva ciencia de la política*, p. 37).

**5** E. VOEGELIN, *La nueva ciencia de la política*, p. 202 y ss.

**6** H. KELSEN, *¿Una nueva ciencia de la política?*, p. 19.

**7** E. VOEGELIN, *La nueva ciencia de la política*, pp. 77, 80.

**8** E. VOEGELIN, *La nueva ciencia de la política*, p. 147.

**9** E. VOEGELIN, *La nueva ciencia de la política*, p. 158.

**10** H. KELSEN, *¿Una nueva ciencia de la política?*, pp. 175 y ss.

“principio antropológico”, como un rodeo para explicar que, en verdad, la representación política de la verdad no puede ir en contra de la verdad última: la realidad del hombre.<sup>7</sup> A Kelsen, de nuevo, le sorprende la ironía de su destino histórico: la representación constitucional no le ahorró en su tiempo la propia tragedia del nacionalsocialismo.

Pasemos por alto las derivaciones teológicas de Voegelin, aunque sin duda este esbozo de teología política resulta interesante. Adentrémonos en sus explicaciones sobre el origen gnóstico de la modernidad, pese a las críticas que no le ahorra Kelsen. Voegelin encuentra en el inmanentismo el principio de su filosofía de la historia. En cierto sentido, no le falta razón al advertir que la raíz de la modernidad puede rastrearse en los orígenes de un pensamiento mesiánico en el que la verdad teológica sobre Dios se evapora con la divinización del hombre.<sup>8</sup> Y aunque Kelsen ha demostrado que la confianza ciega en el hombre se consagra también en el reconocimiento de sus propias limitaciones; lo cierto es que la conclusión de un visionario como Hölderlin —en el sentido de que todos los cielos terrenales se convierten, al cabo del tiempo, en un verdadero infierno— puede ser el mejor epitafio con el que dar carpetazo definitivo a la existencia histórica. La gran aportación de Voegelin es precisamente ésta: comprender que con la modernidad el problema planteado es esencialmente histórico: ¿cómo dar un sentido a este curso de los acontecimientos que en ocasiones escapan a la conciencia humana, una vez que la ciudad terrenal se ha independizado de la historia de la salvación?<sup>9</sup>

A diferencia de Kelsen, que se aferra a la explicación comúnmente aceptada, Voegelin ofrece una perspectiva nueva que, a partir de entonces, se ha convertido también en un lugar común. El desarrollo de la modernidad puede concebirse de manera ambivalente. De un lado, la interpretación más tradicional, considera que desde la Edad Media se estuvo fraguando una protesta secularizadora; igualmente puede decirse, sin embargo, como hace Voegelin, que la secularización es, en el fondo, una sacralización del orden temporal. A partir de ahí, la historia posterior revela un sentido. La Reforma agudiza la

tensión soteriológica del hombre, en cuya existencia se refuerza, o no, la *certitudo salutis*, pero no se queda ahí. Desvinculado de la religión, nublado el sentido de la transcendencia, el individuo transformará la política con un mensaje de redención terrenal y surgirán las religiones políticas totalitarias. Pero la concepción histórica de la modernidad ha de ser necesariamente cíclica, si se tiene en cuenta que la salvación tan ansiada no podrá realizarse nunca en este mundo. Esto explicaría que, desechados por terribles los mensajes totalitarios, pasada la noche de la historia, el hombre erija de nuevo altares a dioses más paganos que los romanos y los griegos, porque en ellos ya no existe la tragedia de un destino indómito.

Por su propia formación y, como ya hemos explicado, por sus propias coordinadas intelectuales, la filosofía de la historia de Kelsen es completamente diferente. Critica el planteamiento providencialista de Voegelin, al emparentar y relacionar momentos histórico-filosóficos distintos como si fueran hitos relevantes de un plan consciente.<sup>10</sup> Para Kelsen, en cualquier caso, si la historia fuera tal como la dibuja intelectualmente Voegelin, faltaría una etapa tan fundamental como para quebrar el eterno retorno: la ciencia racionalista. En efecto, desde este punto de vista, cualquier explicación que, como la de Voegelin, se traslade a ese mundo trascendental en el que todo cobra sentido, en el que las antítesis son superadas, es una mistificación ilusoria. No es posible concebir la historia si no es como una recopilación de hechos. Más allá de esto, es mejor el silencio.

Como dijimos al comienzo, es imposible salvar la sima que separa ambas concepciones, por lo que estos libros son, en sí mismos, inconmensurables. Insuficiencias, en cualquier caso, de la filosofía contemporánea, que se debate en las fronterizas tierras de la metafísica y la postmetafísica. A lo único que el lector puede agarrarse es a la coherencia de cada uno de los planteamientos, y también a la propia historia personal, esto es, a la deriva de un discípulo, formado en un cálido cobijo, que en última instancia se levanta contra su maestro. De nuevo aparece el destino irónico pesando sobre las ya cargadas espaldas del viejo Kelsen.



## EDUCAR DESPUÉS DE AUSCHWITZ

JEAN-FRANÇOIS FORGES  
**Educar contra Auschwitz**

(trad. de Juan Carlos Moreno Romo,  
Anthropos, Barcelona, 2006).

**Esther Rubio Fedida**

Forges se pregunta con Ian Kershaw: ¿cómo hablar con precisión y objetividad de un sistema de gobierno que ha producido el horror en su estado puro? ¿Por qué educar contra Auschwitz? Auschwitz es el ejemplo más representativo de ese horror que ha hecho cuestionarse las bases de nuestra civilización e incluso preguntarse si a la muerte de Dios no se debe añadir la muerte del hombre. La diferencia entre el programa nazi y otros exterminios es que éstos han subordinado las muertes a la lógica económica o a otros propósitos, mientras el nazismo supereditaba las técnicas económicas al objetivo del exterminio. Adorno llegó a proclamar que después de la Segunda Guerra Mundial se imponía un nuevo imperativo categórico: “Orientar el pensamiento y la acción de tal modo que Auschwitz no se repita”.<sup>1</sup>

Más allá de un interés histórico, de lo que se trata a lo largo de las páginas de este libro es de evidenciar el aspecto educativo de la *Shoah*. La hipótesis de fondo es que sólo una reflexión ética puede evitar que una ideología totalitaria logre arraigar en la sociedad. Dicha reflexión se sostiene en una labor educativa responsable y comprometida. Auschwitz adquiere una dimensión paradigmática que lo convierte en un lugar al cual podemos interrogar y del cual debemos interrogarnos. Los educadores devienen intermediarios entre his-

<sup>1</sup> T. W. ADORNO, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, trad. de A. Brotons, Akal, Madrid, 2005, p. 334.



toría y memoria. Su tarea consistiría en transmitir un acontecimiento histórico cuya función está más allá de la mera adquisición de conocimientos, el recuerdo tiene una función ética, es un valor.

El libro de J. F. Forges se propone como un manual indispensable en el panorama español, ya que la Ley Orgánica de Educación ha reservado un bloque temático dentro de la asignatura Educación para la Ciudadanía dedicado al Holocausto. El texto aborda los debates de mayor complejidad entorno a la *Shoah* y a su vez los presenta con la sencillez pertinente a su objetivo. Este historiador francés que lleva treinta años dedicado a la enseñanza nos muestra que educar contra Auschwitz supone ir más allá de la mera reconstrucción de los hechos históricos, significa “combatir sin descanso la más mínima tolerancia a la más mínima humillación, a la más mínima discriminación, al más mínimo placer sádico” (p. 250).

En primer lugar es preciso encontrar un lenguaje capaz de comunicar y para ello hay que favorecer los espacios de reciprocidad, hay que saber abordar las preguntas del presente y ser extremadamente cuidadosos con los datos. En demasiadas ocasiones las peroratas negacionistas y revisionistas se difunden con una amabilidad discursiva capaz de embelesar a las mentes menos advertidas. Su deslegitimación crítica debe proyectarse sobre la base de informes precisos y testimonios francos. La memoria no es la historia y recordar no es suficiente para comprender. En el primer capítulo se acomete la espinosa cuestión de la incompreensión de Auschwitz, una aproximación mística tolera el peligro de una parálisis del entendimiento; si bien la tragedia es desconcertante, su conocimiento es necesario.

Uno de los momentos fundamentales de la labor es la elección de los documentos en los que apoyar la transmisión de la experiencia, de lo que se ocupa el segundo capítulo. Sería fácil para explicar la magnitud del desastre acudir a la importancia de la cultura judía y su aportación a la civilización europea, que quedó sesgada con la aparición del nazismo, remitiéndose a los grandes nombres: Kafka, Lubitsch, etc. Por el contrario, Forges elige el acercamiento emocional a través

de las vidas de personajes hasta ahora anónimos y que posibilitan mejor la identificación del lector que tiene el libro en sus manos o del alumno al que va dirigido. Siguiendo este sistema, el pasaje *Un relato ejemplar de la Shoah* (pp.119-145) proporciona, además, numerosas claves con las que introducir una comprensión de los mecanismos que hicieron posible la masacre.

A lo largo del tercer capítulo, el autor, a través de la película de Claude Lanzmann *Shoah*, analiza las posibilidades del arte como transmisor de experiencia. Junto con el capítulo siguiente, donde señala los escritos de Primo Levi como esenciales con vistas a un conocimiento del significado del Holocausto, Forges muestra cómo la transmisión de experiencia requiere un gran esfuerzo que no es frecuente encontrar en la mayoría de testimonios o estudios sobre el tema. Tanto la película de Lanzmann como las obras que Levi dedica a Auschwitz trabajan desde el compromiso con la memoria, el objetivo que persiguen consiste en crear testigos, en que la memoria no muera con los supervivientes. Para Levi, esta acción simboliza una victoria definitiva contra el nazismo cuya ideología perseguía la tarea de borrar las trazas de las víctimas. Había motivos suficientes para que el Holocausto fuera denominado en la inmediata post-guerra con el término judío *Hurbn*, cuyo significado es destrucción total, eliminación absoluta. Lanzmann rescata esas huellas confiriéndoles sentido y referencia, va a los lugares mismos de la destrucción, evita deliberadamente escenografías y entrevista a los protagonistas, a las víctimas, pero también a los espectadores y a los verdugos.

A lo largo de sendos análisis sobre las obras de Levi y Lanzmann, Forges señala ambos trabajos como insustituibles a la hora de abordar la tarea educativa del Holocausto. En este punto cabría abrir un importante paréntesis sobre la cuestión de la accesibilidad en nuestro país a los títulos que se nos proponen. Es cierto que la inclusión de un bloque dedicado al Holocausto dentro de la enseñanza obligatoria resulta inestimable y también la noticia de la reciente adhesión a los acuerdos de Estocolmo;<sup>2</sup> sin embargo, sigue existiendo una inmensa limitación

a la extensa bibliografía y cinematografía sobre el genocidio nazi. Puede que las obras de Levi hayan conseguido finalmente introducirse en el mercado español; pero en cuanto a la película *Shoah*, el espectador español no puede más que dejarse guiar por los comentarios que de ella se hacen.

En última instancia se trata de construir espacios de resistencia contra el totalitarismo. Frente al peligro de caer en la pasividad o la banalización, Forges aboga por asumir la responsabilidad ante los hechos, a través del conocimiento, de la analogía o de la empatía, para llegar a convencerse de que, si hubo algunos que pudieron oponerse, es posible enfrentarse. El peso de la irreparabilidad de cuanto sucedió es tan grande que la necesidad de reparación debe encontrar posibilidades concretas. En este sentido la obra de Levi constituye un legado precioso puesto que insiste en trasladar las responsabilidades a las futuras generaciones.

La publicación de este libro resulta todavía más significativa dados los últimos acontecimientos, el congreso negacionista que tuvo lugar en Irán hace apenas unos meses o el ataque sufrido por el ex deportado Elie Wiesel en San Francisco unas semanas atrás. Cabría, asimismo, señalar un hecho o más bien una tendencia que empieza a tener cada vez más resonancia. Me refiero a la censura que desde ciertas instancias sociales se viene exigiendo a algunos Estados europeos en nombre de las sensibilidades culturales. Existe la pretensión de castigar de forma penal el negacionismo. Parece que en Italia se llevará a cabo una modificación del código penal tipificando los discursos negacionistas como delitos penales. Recordamos las palabras de Adorno donde señala que “el verdadero antisemita se define por su indisponibilidad a la experiencia y al diálogo. Si el antisemitismo se funda principalmente sobre bases objetivo-sociales y sólo marginalmente sobre los antisemitas, entonces estos últimos probablemente habrían tenido que inventar a los hebreos, conforme al chiste nacionalsocialista, si no existieran... Más bien, sería necesario, dirigir los argumentos a los sujetos a los que se habla. Sería necesario hacerles conscientes de los mecanismos que en ellos mismos producen el prejuicio

<sup>2</sup> El Foro Internacional de Estocolmo trabaja a favor de la divulgación educativa, por el recuerdo y en pro de la investigación sobre el Holocausto. Actualmente España está en la Task Force como “Estado observador”, que es el paso previo a ser miembro.

<sup>3</sup> T. W. ADORNO, *Contro l'antisemitismo*, trad. de F. Felice, Manifestolibri, Roma, 1994, p. 34.

cio racial”.<sup>3</sup> Encumbrar la Shoah a modo de verdad histórica de Estado conduce a las antípodas de una mirada crítica. Cuando las verdades se imponen desde arriba, rebelarse es justo y por tanto se ofrece a los negacionistas la posibilidad de erigirse en defensores de la libertad de expresión y se corre el riesgo de desligitimar esa misma verdad histórica ya que se excluye la posibilidad de desmontarlas contrastando fenómenos.

La marginación de posiciones negacionistas incumbe a la sociedad civil y el combate definitivo sobreviene en las campañas educativas, en los medios de comunicación y en todos los canales que se encuentren a nuestro alcance. *Educar contra Auschwitz* es un ejercicio en materia didáctica que no debería quedar limitado a las paredes de las aulas sino también a todo aquel que considere imprescindible una reparación histórica.



### UN FUSTER FILOSÓFICAMENTE HUMANO, DEMASIADO (O SIMPLEMENTE) HUMANO

**GUILLEM CALAFORRA**  
**Dialèctica de la ironia.**  
**La crisi de la modernitat en l'assaig de Joan Fuster**

(PUV, Valencia, 2006).

**Enric Gil Muñoz**

Recuerdo que cuando leí las memorias de Elias Canetti me llamó poderosamente la atención la descripción que hacía de su relación con Karl Krauss. En ella veía un análisis magistral del peligro que acompaña a todo ejercicio de admiración intelectual: el de la subyugación espiritual. La fascinación producida por un determinado autor puede en muchas ocasiones

convertirse, progresiva e imperceptiblemente, en renuncia al propio juicio en beneficio del maestro venerado. Así, el mismo Canetti reconoce avergonzado que él también tuvo sus “judíos”: personas que merecían su máximo desprecio solamente porque el gran satírico vienés les había condenado. La reflexión canettiana me impactó tanto porque me recordaba demasiado a mi propia experiencia: me di cuenta de que su ejemplo me servía para comprender mejor la relación que como joven y apasionado lector había mantenido con Joan Fuster. Si empiezo esta reseña con un tono tan marcadamente biográfico es porque creo no ser el único lector que ha experimentado por estas latitudes una sensación similar con respecto al escritor de Sueca. Sin duda hemos sido muchos los lectores que hemos aprendido a pensar gracias al estímulo del gran ensayista, y a un buen puñado de filósofos y escritores con los que con los años nos hemos topado ya les “conocíamos” por los comentarios de Fuster. Seguramente hablar de “conocer” en este contexto sea exagerado: sería más exacto decir que, gracias a las referencias fusterianas, muchos autores y libros ya nos resultaban familiares, que no es lo mismo. Y aquí es precisamente donde radica el problema. Porque, si bien los ensayos del escritor valenciano constituyen una inmensa y preciosa ventana abierta a la cultura en su sentido más humanista y universal, para muchos “fusterianos” lo más valioso es la ventana en sí, y no el paisaje al cual se nos invita a pasar. Podríamos expresar mejor la misma idea con un ejemplo concreto: para cualquier lector crítico (o lo que es lo mismo para el caso, para cualquier fusteriano crítico), un comentario polémico de Fuster contra Hegel constituye un estímulo que incita a la lectura del filósofo alemán, para confrontar el punto de vista del escritor con el nuestro en relación con este pensador; en cambio, para cualquier lector beato (o lo que es lo mismo para el caso, para cualquier fusteriano beato), el mismo comentario significa simplemente que no hay que leer ninguna obra hegeliana: Fuster ya lo ha hecho por nosotros y ya ha sacado las conclusiones pertinentes.

De lo que acabamos de decir se desprende que la única manera de

sortear el peligro de la tiranía constituida por los modelos únicos de pensamiento es precisamente tratar de que no sean únicos: es decir, confrontar su voz con la de otros. Es esto lo que ha hecho Guillem Calaforra en su libro *Dialèctica de la ironia*, y por eso podemos estar de acuerdo con él cuando dice que ha intentado realizar un ejercicio de fusterianismo crítico. Porque Calaforra, a pesar de reconocer su deuda con el intelectual suecano, ha sido de los que se ha negado a quedarse admirando la ventana fusteriana y se ha aventurado por el indefinido pero fascinante paisaje que vamos creando cuando pensamos por nosotros mismos. En este sentido, ha renunciado explícitamente a repetir los lugares comunes de la exégesis fusteriana tradicional (Montaigne, Voltaire, Diderot...) por considerar que por este camino ya no se llegaba a ningún sitio, y se ha propuesto el objetivo de confrontar los ensayos del escritor de Sueca con la obra de algunos pensadores fundamentales en el panorama de la filosofía contemporánea: sobre todo Nietzsche, Weber, la Teoría Crítica (especialmente Adorno y Horkheimer), Foucault, Cioran y algún que otro postmoderno. ¿Y cuál es el resultado de semejante confrontación? Podríamos decir que no es otro que el retrato filosófico de un Fuster de carne y hueso, humano, demasiado (o simplemente) humano, alejado tanto del intelectual infalible fabricado por los fusterianos idólatras como del Satán catalanista y antivalenciano de la extrema derecha (o de la derecha a secas) local. Un Fuster que en ocasiones despierta nuestra admiración porque, en un ambiente social, cultural y político tan estéril como el franquista, demuestra una capacidad para sintonizar con las inquietudes filosóficas del momento sorprendente. En otras, tal vez a causa de ese mismo ambiente, muestra una ignorancia respecto a algunos autores y temas que hoy nos puede chocar. Algunas de sus opiniones nos gustan y otras no, y en la comparación con los autores antes mencionados algunas veces Fuster sale bien parado y en otras no tanto. En definitiva, de la lectura del libro de Calaforra obtenemos nada más ni nada menos de lo que tendríamos que exigir de cualquier estudio sobre cualquier pen-

sador que valga la pena: un Fuster “discutible”, tanto en la acepción de que muchas de sus ideas merecen una crítica como en la de que sus escritos nos incitan continuamente a la discusión racional sobre todo lo divino y lo humano. Nada más lejos de la veneración a la que lamentablemente estamos demasiado acostumbrados.

Entre los problemas que suscita la “filosofía” fusteriana y sobre los cuales en el libro de Calaforra podemos sacar interesantes elementos para la reflexión podríamos destacar, por ejemplo, el de la articulación del famoso escepticismo fusteriano con otras posturas teóricas y prácticas que parecen difícilmente conciliables con éste. Posiblemente el primer aspecto que nos viene a la mente en este contexto es el del sobradamente conocido compromiso de Fuster con el nacionalismo catalanista en el País Valenciano. ¿Cómo puede alguien que se declara defensor del “distanciamiento brechtiano” en política participar tan activamente en un movimiento político nacionalista? En esta cuestión, y por retomar el ejemplo de uno de los pensadores que le han servido a Calaforra de término de comparación, el de Cioran, podríamos decir que, en líneas generales (exceptuando, claro está, su oscura etapa rumana), el escritor rumano es mucho más coherente al respecto con el escepticismo de que hizo gala en la mayor parte de su carrera que el de Sueca. Otra cuestión que chirría con el escepticismo de Fuster es su actitud ante la ciencia. ¿Cómo es posible que alguien que ha dedicado toda una vida al trabajo intelectual humanístico, en sus facetas más diversas (ensayos de creación, estudios literarios, estéticos, históricos, sociolingüísticos...), denigre epistemológicamente el conjunto de ciencias humanas y sociales al mismo tiempo que ensalza en todo momento las ciencias formales y naturales? Con esta perspectiva, teniendo en cuenta que las humanidades, en opinión del escritor, carecen del más mínimo rigor científico, nos podemos preguntar cómo puede Fuster, por ejemplo, defender la superioridad epistemológica de sus estudios de historia lingüística del País Valenciano frente a las visiones claramente falseadas elaboradas por la pseudo-historiografía local de corte sece-

sionista. Por otra parte, aunque Fuster no es miope ante determinados problemas derivados de los avances científicos y tecnológicos como los relacionados con el medio ambiente, y aunque sus críticas a las actitudes ecologistas se pueden justificar en parte tanto porque tienden a desenmascarar el moralismo fácil e incoherente de muchas de éstas así como por el contexto especialmente retrasado de la España franquista, uno no puede evitar la impresión que ante este tema la postura de Fuster es de una ingenuidad científicista típica del siglo XIX. Así pues, por seguir con las comparaciones, respecto a esta cuestión los análisis de los integrantes de la Teoría Crítica se nos muestran como mucho más lúcidos y actuales.

Sea como sea, el libro de Calaforra constituye una herramienta de gran valor para aproximarse a la obra del gran ensayista valenciano con una perspectiva genuinamente filosófica. Porque encontrar argumentos problemáticos o incoherencias en los textos de Fuster no es nada del otro mundo: es lo normal cuando abordamos a cualquier pensador con un espíritu racional. Sin duda es lo que Fuster hubiera querido. Tal vez el lector de esta reseña piense que su autor no hace nada más que señalar una obviedad. Es posible. De todas maneras, el amable lector haría bien si tuviera en cuenta que, en el pueblo donde vive quien escribe estas líneas, que es el mismo en el que vivió Fuster, cada 9 de octubre, en el monumento realizado al insigne escritor, se lleva a término un acto de liturgia nacionalista durante el cual se le ofrecen flores a nuestro autor. Sin duda, habrá muchos que consideren que este tipo de ceremonias constituye un homenaje imprescindible a un gran intelectual. Otros pensamos que los verdaderos homenajes a los grandes intelectuales los constituyen libros rebosantes al mismo tiempo de respeto y de espíritu crítico como el de Calaforra.



## LA PRECISIÓN DEL CUERPO

**AGUSTÍN SERRANO DE HARO**  
**La precisión del cuerpo.**  
**Análisis filosófico**  
**de la puntería**

(Madrid, Trotta, 2007).

**Josep Monserrat Molas**

La sencillez de un gesto, convenientemente analizado, es capaz de resultar, en virtud de lo que el análisis aclara, una magnífica entrada a la consideración de la experiencia humana. Agustín Serrano de Haro, conocido por sus traducciones y estudios sobre Husserl y Hannah Arendt, aborda desde la fenomenología un estudio original y bellamente elaborado sobre una acción a la que hasta hoy se había prestado poca atención: la puntería. Si bien la caza ha gozado de una atención ciertamente merecida como imagen y símbolo preciso de la acción de la inteligencia pensante —cómo no recordar a Ortega—, el gesto decisivo de apuntar y lo que con ello conlleva hasta el lanzamiento no había merecido atención suficiente. El breve e intenso estudio de Serrano de Haro, *La precisión del cuerpo. Análisis filosófico de la puntería*, consigue no sólo cubrir tal falta sino atinar en lo que propiamente podríamos llamar un descubrimiento.

El libro se estructura en dos partes diferenciadas: la primera trata del fenómeno de apuntar y lanzar, atendiendo a las formas básicas y complejas de puntería, a los movimientos de atención, a la adopción de la postura, al concepto de pulso, al cálculo del lanzamiento y al tino, y, finalmente, a la gratuidad del acierto. La segunda parte, titulada ‘Condiciones de posibilidad del acto de puntería’, profundiza en el análisis enfrentándose polémica-



mente con las obras de Eugen Herrigel (*Zen en el arte del tiro con arco*) y Heidegger, y obtiene una conformidad del análisis precedente que supone una superación de las perspectivas confrontadas.

Los resultados de este breve libro pueden resultar asombrosos, incluso las perspectivas atinadas en su final. De hecho, la singularidad del acto de la puntería pone “sobre la mesa” o “a la vista” la misma cuestión de la categorización ontológica última de la experiencia: dada la disparidad de sus elementos constituyentes y en vista del horizonte final de posibilidades, el autor se encuentra en la situación de poder plantearse, y plantear al lector, la pregunta crucial: “¿Cabe hacerse una noción fundada de la totalidad que abarca la vida de experiencia y al mundo de la vida, y que abraza a ambos, vida y mundo, en su correlativa dependencia y mutua inconmensurabilidad?”. Así como el estudio llevado a cabo por Agustín Serrano de Haro nos enseña que acertar es una gracia; debemos reconocer que el libro que comentamos acierta en el empeño de acertar con la puntería. Que el libro concluya con la confesión de haber entrevisto tal blanco teórico crucial, aunque sea “a lo lejos” y “demasiado alto”, nos permite desear que el autor, a pesar de no querer arriesgar ningún “lanzamiento desatinado” aconsejado por el objeto de su estudio, encuentre la ocasión de intentarlo, aunque muchos puedan sospechar que acaso el empeño puede que sea el único acierto que nos sea reservado para los “blancos teóricos lejanos y elevados”.

Para no resultar un análisis artificioso, después de mostrar que el fenómeno de apuntar y lanzar se trata de una posibilidad exclusiva del ser humano, Agustín Serrano de Haro responde a la pregunta del interés mismo que pueda albergar una meditación puramente teórica sobre el fenómeno de hacer puntería. ¿Es un interés “práctico”, es decir, que aborda el mejoramiento del éxito y rendimiento del lanzar o de las capacidades del cuerpo en cada caso requeridas? La respuesta negativa a tal pregunta se complementa con el anuncio del beneficio esperado del análisis, que no es poco: la atención al cuidado del modo genérico y peculiar de la disposición del cuerpo por parte del ejecutante, y, aún más importante

desde una perspectiva teórica pura: el acceso a la cuestión de la falibilidad esencial del acto de puntería. (Puede que sea desde este punto central del libro, “la gratuidad del acierto”, que deba reconocerse y repensarse el límite de la imagen con que se cierra el libro, la renuncia (¿provisional?) a un blanco más alto y alejado.)

En la plácida y necesariamente intensa navegación del ensayo nos encontramos de repente ante problemas filosóficos fundamentales, como revela la consideración atenta del papel de la mente de la persona que ejecuta el tiro en la acción corporal, un papel crucial porque gobierna a discreción las posturas y movimientos del cuerpo. De ello resultan “averiguaciones instructivas a propósito del cuerpo, del yo, del mundo perceptivo, a propósito de la peculiar inserción y acción de un yo corporal en el mundo perceptivo, etc.” (p. 14). Es importante aclarar que la puntería no es un mero caso particular de la motricidad humana general, pues “la secuencia del fenómeno encierra un elemento irreductible a la pura activación semiautomática de una destreza corporal” (p. 36). Se trata de un “tiempo muerto”, una fracción de tiempo que es distintiva del apuntar y que suspende un movimiento ya del todo factible. De ahí una pregunta clave: ¿qué ocupa la conciencia en este tiempo muerto? La respuesta a esta pregunta será fundamental para atender, en la segunda parte, a la posible objeción global que resultaría de la obra de Herrigel, *Zen y el arte del tiro con arco*, sobre todo de su defensa de la disolución del yo del arquero. Al “vaciamiento” del yo, se le antepone acertadamente, en el ensayo de Agustín Serrano de Haro, la descripción de tal momento crucial como un momento de “cálculo informal” en el que el sujeto “sopea, toma en cuenta, se hace cargo y toma nota” de los factores significativos del tiro a puntería. Cálculo al que debe añadirse el gesto imperativo e instantáneo del órgano del cuerpo que realiza los lanzamientos: entre y por el cálculo informal y el gesto imperativo, la dilucidación de la humanidad. Agustín Serrano de Haro reúne en los diversos conceptos del término “pulso”, especialmente en el tercero de ellos, parejo al giro que habla de “tino”, los elementos que le permiten reconocer la singularidad del

acto del lanzamiento de puntería. Igualmente, los análisis precisos de la primera parte, amenizados con la claridad de la novela y la poesía cuando conviene, resuelven la profundidad de la crítica a que se somete la posición heideggeriana en la segunda parte y permiten situarse en la tarea común que Husserl preconizó en el análisis fenomenológico.

Tarea de elucidación que deseamos que el autor continúe con la magistral disposición con la que nos ha obsequiado en *La precisión del cuerpo. Análisis filosófico de la puntería*, y que debe agradecerse con una repetida lectura que no defrauda, sino que recompensa.

# En absoluto

ANDRÉS ALONSO MARTOS

*Et quand la traduction de Hegel sera finie, Dieu sait où nous irons!*  
FLAUBERT

*No sé cuál de los dos escribe esta página*  
BORGES

Andrés Alonso Martos es licenciado en Filosofía por la Universitat de València y estudiante de Filología Hispánica en la UNED. Es co-editor de *Surcar la cultura*, *Pre-textos*, Valencia, 2006, y editor de *Lévinas: la filosofía como ética*, PUV/UAM, Valencia, 2007.

*En absoluto* [has consagrado tu vida al saber, W., en algún lugar, uno entre otros, has proferido *ich habe mein leben der wissenschaft geweiht* y, puesto que de *wissenschaft* hablas, ese sacrificio lo has dicho y hecho en todo lugar y en ligamen a todo, a cualquier hora y en cualquier momento, al amparo de esa divinidad descendida a la tierra con la que, a modo de ofrenda, tornas tu existencia en asunto sacro y con la que te levantas un monumento a ti mismo, estatúame, trazas tu perfil y yergues tus facciones a instante singular y universal, *das einzelne ist das allgemeine*, gírate, ponte así, ¿quedo bien?, muy bien, alzas el marbete con tu firma y nombre y retienes y detienes y tienes cabe ti todas las iteraciones y repeticiones del sistema y toda juntura y toda «y» y, secuencialmente, escribes yo, georg friederich wilhelm hegel, he consagrado mi vida a la *wissenschaft*, co(n)signas que tú, dedicándote a ella, te has dedicado a ti, que tú, estando por ti, te has hecho suyo, que en ello y por ello tú siempre estás de más, que eres lo más y que habitas más allá porque tu propio nombre y tu rúbrica más familiar, W., ésa con la que christiane, *meine liebe schwester*, te reconoce, ¿eres tú, wilhelm?, ¿otra vez los sudores fríos?, o ésa que, en ausencia de toda suscripción, dice de ti a marie, ¡oh, marie, *ma femme, ma vie!*, *viens avec moi sur les sommets, il y a une seule chose que je voudrais encore pouvoir te dire, c'est tout que pour moi et pour mon existence réside dans ce mots: liebe marie*, es la firma del viernes santo especulativo a la que te entregas, georg de *geist* o wilhelm de *wissen* y del capítulo octavo y de esas cosas del más allá a las que te lleva tanto el sistema como la idea cuanto el saber, tanto la ciencia como el espíritu cuanto lo absoluto, *sowohl/als*, lo más de lo más ese monstruo especulador, satanás, que todo lo engulle, que de todo y con todo hace la digestión, en alianza asimismo, por qué no, W., con lo maquínico y técnico bajo voluntad de ser, me lo como todo, el más aún sobre el más y amigo, yo no sé hacer filosofía sin mi café, amigo mío, mi querido niethammer, mándame, te lo ruego, un molinillo de café de munich, que a bamberg no ha llegado todavía la fraternidad entre el saber y la industria, házmelo llegar para esa serie de momentos que no son aún momentos del saber absoluto, para que sean, de ahora en adelante y atrás, en el mapa del imperio, agavilladas diferencias que, en la consideración anterior, aparecían en puntos muy distintos de esa serie, *ge(org)stalten* sin sombras, que yo me daré caza a su vez, a la vez, al mismo tiempo y *zugleichlich* allí adonde tampoco alcanzo, que he pedido a la imprenta que me hagan un sello para el inicio de todas las cartas que he de escribir, con una expresión de disculpas por mi retraso y falta y negativa a responder a las de mis amigos, y dirás ahí, así, allí, W., tu palabra, la darás también, harás de tu lengua una bandera al viento, ondeando el saber absoluto, sacando al espíritu de paseo para que le dé el aire, un soplo al sistema, izarás la voz y, aunque no tenga ni pizca de resonancia, aunque a veces, es otra manera de errar, restes únicamente como vagabundo de la idea, *ich erinnere mir sehr gut, wie lange ich in den wissenschaften mich herumtrieb*, proclamarás, bien colocado y situado, tu palabra mágica, la que anhelaban tus alumnos y esperad, ahora estoy, ahora veréis, bien compuesto y de ley, W., *gesetz* en el *sich/setzen*, silencio que llega la *puissance de la connaissance* y, quizás también, *la petite mort*, el orgasmo espe(ja!)culativo y *setzual* del sistema, y dices, finalizando en el principio, *das absolute wissen oder die wissenschaft*, ¡ea!, ya lo he dicho, ahí queda, y firmas después, fijas y pones tu obra en firme, pues la escritura manual, como escritura de una determinada mano, es expresión del interior, sí, pero de suerte tal que esa expresión, *qua* exterioridad simple, se comporta, con respecto a la exterioridad múltiple de la acción, como un interior, ya que la mano es, las más de las veces, el órgano mediante el que el ser humano se trae a sí mismo a realización, la firma, ¿quién osará firmar el saber absoluto?, que con/forma, claro, pero, en tanto que con ello y en ello y por ello afirmas y confirmas tu proceder, ahora sí dices sí, ya has firmado en verdad antes, teleológicamente, *firmen, firmung, firming*, siempre lo has hecho, lo segundo hace primero a lo primero, siempre habrás suscrito tú, W., destinado, proyectando y anticipando esa tu firma allí donde el

saber absoluto fuere, por todas partes, convirtiendo tu nombre propio en nombre común, de todos, denotativo absoluto y nada secreto y yo pongo en marcha la mañana, yo enciendo la luz del cielo y para qué firmar, W., si el que seas tú el que lo hace es *die absolute indifferenz*, porque si admitimos, koeppen lo admite, que tú, W., tú y sólo tú, eres el rubricante del saber absoluto, concedemos que todos han firmado y que ninguno lo ha hecho y que no hay firma y que el saber absoluto no se firma, consentimos en que al fin y por fin, esta vez sí que sí, con/sa(n)gras tu vida a la *wissenschaft*, W., derramas tus venas por ella, W., W. de wilhelm, pero también de *wissenschaft*, y, sin embargo, o a consecuencia de eso mismo, o por eso y sin eso, ¡qué más da!, ¡quién da más!, has fallecido, estás muerto, *sie sind zugrunde gegangen*, sepultado y des(¿H.?)echo, tú, W., filósofo cadavérico desde joven, ¡ay!, *la petite mort, la petite mort*, he visto esas mismas fiebres, esos mismos sudores, marie, en sus años de estudiante, fenecido también tú en tus últimas lecciones, que está muerto en sus cursos, que no se tiene en pie, goethe, no se tiene el desaparecido y ausente, otro modo de habitar el «no», a pesar del sistema de la ciencia, a pesar, incluso, de que se te compare con el mesías sin discípulo posible, quién se atreverá a decir esta boca es mía, W., quién emitirá su palabra, si en verdad todas las bocas son la tuya, ningún pedro ni piedra catafálquica alguna se encumbrará con la presunción de presentarse como tu vicario, mi boca sólo dice de ti, mi boca es tuya, mi boca, W., es mi oído, ése con el que te escucho aún balbucear y toser mientras rebuscabas en tus apuntes el nudo esclarecido y esclarecedor y lo hallabas y tu reino del pensamiento, sin resistencia alguna, no cesará de oírse, marheineke, habla tú, porque al igual que el hijo de dios, que ha conocido el sufrimiento y la muerte con el fin de llegar a ser el espíritu que eternamente retorna a sus fieles, W., W. de wilhelm, pero también de *wissenschaft*, ha cruzado los límites de la muerte para alcanzar la resurrección y la gloria, ya que, cómo negarlo, después de día y medio de enfermedad, W., W. de wilhelm y también de *wissenschaft*, se ha dormido dulcemente, sin sufrir, sin haber agonizado ni presentado que iba a morir, ¿quién, wilhelm o *wissenschaft*?, y plenamente consciente hasta el último suspiro, ¿quién, wilhelm o *wissenschaft*?, porque ¡mira que ni muerto te dejan vivir!, W., no creen ni que hayas muerto, W., que no se lo creen, que ha muerto para dar vida y te dicen que hay que poner en movimiento tu conciencia a causa de que la muerte, la tuya, W., es la negatividad natural, el movimiento del individuo particular, W., tú, como algo, tú, W., que se reduce a no más que quedar ahí delante siendo, algo que únicamente es, quieto, ¿tú, W.?, ¿no se mueve, no respira!, y los consanguíneos, ellos, por supuesto, complementan este movimiento natural añadiendo el movimiento de tu conciencia que, ¡empujad, empujad a la de *tertium datur!*, interrumpe la obra y putrefacción de la naturaleza y, tomando a su cargo ese acto mismo, te arrancan de la destrucción y míralo cómo mueve los labios de nuevo en los montes, yo, que, suspendido, he anidado en la roca tantos años con el águila, y ha dicho, quizás por siempre, su palabra, porque retener lo muerto, preservarlo en la memoria, representa nuestra fuerza suprema y, al parecer, W., vives, pues incluso a la pregunta de si el saber absoluto puede morir, ¿acaso no ha muertos dios?, contestan que sí, que claro que el saber absoluto ha muerto, ¡viva el saber absoluto! y no, no se lo creen, y hacen bien, pero piensan que poniéndote aquí, colocándote allá, para, acto seguido, hacer mover tu boca ventrilocuamente, están de esa manera haciendo lo más de lo más como tú lo hacías y lo harías en abrazo con la idea absoluta y, no obstante, lo único que consiguen es jugar con tus despojos podridos, sólo se tiran al muerto a las cabezas, te arrojan a las esquinas olvidadas, ¡pásalo, pásalo!, te sientan, bajo la figura de un busto, en las escuelas y cátedras, a derecha y a izquierda, te fijan en posición, *setzen, setzen, setzen* y sin adiós, que no te han dicho adiós, W., que te han dejado solo, no se han despedido de ti aun con todas las oraciones fúnebres en las universidades, no ha habido un amigo mío, adiós, amigo del alma, ni ha podido haberlo, puesto que de la *wissenschaft* nadie está lo suficientemente lejos ni desligado ni separado o apartado como para que haya necesidad de despedirse, no es eso lo necesario, no hay necesidad en ello, en el sistema de la ciencia ¡no muere nadie y punto!, no existe la muerte, lo necesario, te necesito, te necesito, es que vivas y que hables y que digas que sí y di sí, W., dilo, mas tú no dices nada, no puedes, *setzen/sitzen* por aquí y *sitzen/setzen* por allá, debido a que el sistema no es la vida que se aterra ante la muerte y que quiere mantenerse pura de la devastación, que no ha muerto W., que no y que no, sino que la vida del espíritu es aquella que aguanta la muerte, que se mantiene en ella, es ese poder en cuanto que mira a lo negativo de cara y se demora en ello y que no hay que hacer morir más a los muertos y que no le demos al muerto más muertes que ésa que, de suyo, ya le toca, que la que te toca, W., hagamos que no mueras de muerte, que si tienes que morir, que sea de un nuevo nacimiento, que sabemos que no todo lo que devoras puedes digerirlo, fueron los dolores de estómago y sus fiebres, lo de siempre, mamá, lo que le mató, que te entran las náuseas y el asco de esperar, demora que convierte lo negativo en ser y que no significa ni solidez ni rigidez y sí, di sí, dilo, aquel movimiento de la conciencia con movimiento propio, del morir al no-morir, ¡qué doble negación!, y de ello a la sobremuerte, W., que tú has de ser transformado, transfundido, transmutado, transgredido, trans-



portado, trasladado, transferido, transustanciado, transbordado, transcendido, transterrado, transido, transfigurado, transitado, transmigrado, transpolado, transliterado, transmitido, trasmudado, y, ahora también, trans-ducido, *translatio* y *traduco*, o traducido, del *setzen* al *übersetzen*, que para entender a hegel tiene uno que ver el mundo al revés, desvestido, invertido, pervertido y travestido, *über/setzual*, la filosofía es el mundo al revés, que es como de verdad este mundo es, y no por ello el revés y la bofetada a la muerte del otro es la vida de los que viven, no, la inversión del muerto es el que el vivo hable la lengua entumecida y muda y muerta del muerto y si se te da la vuelta, W., que de este lado ya estás muy hecho, tú, muerto y ya des(¡H.!)echo, y si, además, W., se te transfiere y se te transporta, el movimiento y la sacudida y la traducción de W. es M., y nace, vomitado, tras el mareo y la angustia, *ekel*, hegel, nace, al revés, W. como M. y no M. de muerto, M. de manuel jr., está creciendo, está brotando, y M. habla la lengua del muerto, la lengua del otro, de lo otro, de lo absolutamente otro, la lengua del saber absoluto y M., de lengua bífida, habrás de confesar si has parado, siquiera un momento, el movimiento del saber absoluto y el de la conciencia del muerto, si, una vez detenido, lo has seccionado, dividido y, tal vez, succionado, si lo has resumido y anotado, si lo has entremillado y si lo has colocado en su sitio para poder escribirlo y traducirlo, habrás de confesar si dejaste una sola noche, una sola tarde o un solo instante de traducir al sistema, si te apartaste de su proceder para descansar, si diste la espalda a la ciencia, si tu nombre, en el mundo invertido, fue, en vez alguna, otro que M. porque cómo se vuelve al saber absoluto a la mañana siguiente, al mes siguiente, cinco minutos más tarde, cómo se re-re-retoma aquello que, en verdad, no puede ser dejado, aun cuando W., hegel o la propia *wissenschaft* llamara a tal o a cual alumno para pedirle que leyera lo que había anotado en sus apuntes, aun cuando al inicio de cada clase pidiera resumir brevemente las lecciones de ayer, te pregunto de qué modo y manera una traducción del saber absoluto se interrumpe y se anuda y reanuda una vez desanudada y desnudada, cómo la imagen del espejo de tu texto coincide con aquello de lo que es imagen, di si te has despedido de la proposición especulativa y si lo has hecho a escondidas, di si eres un espía doble de la ciencia, di si guardas un secreto, di si has dicho sí a todo y debes haber manifestado, tendrás que haber dicho siempre, anticipadamente y sin precipitación y el proceso teleológico es una traducción del concepto, *die tätigkeit des übersetzens*, el paso a la manifestación y, por eso, la vuelta a sí mismo, *durch sich selbst mit sich selbst*, que la pregunta por cómo se traduce el saber absoluto, o del por qué de su traducción, es la misma que inquiere por el cómo o el por qué del saber absoluto en sí y, obviamente, para sí, que la traducción del sistema de la ciencia no es ni duplicado, ni repetición, ni complemento, ni substitución, ni reconstrucción, ni esbozo, ni suplemento, ni clonación, ni accidente, ni *performance*, ni relleno, ni reproducción, ni legado, ni herencia, ni apéndice, ni reconciliación, ni testamento, ni comisionado, ni prótesis, ni relación paterno/materno-filial y es el «ni», que no es copia que se enfrenta a su original, ni particularidad que carece de universalidad, ni figura sin suma y secuencia, ni opinión en oposición a la idea, ni representación que no se atiene a concepto, ni letra a la espera de espíritu y es nada, que la traducción es nada, que no le dice nada a la idea, que nada más le dice no y que, diciendo, no dice más y que, diciendo no, dice más aún y que no siendo todo eso y teniendo nada que ver con eso es, sin embargo, eso mismo y eso otro, lo uno y lo otro, el otro en el uno y todo te lo juegas, M., en el «en» y no sobrevive hegel en M., *übersetzen*, *überleben*, más o menos, mejor o peor, que hegel en W., que *wissenschaft* en W., que *das absolute wissen* en hegel, pues no se traduce una obra, un libro, que no se trata de poner en movimiento, previo lanzamiento, al mamotreto, porque te las ves con el nombre propio en los umbrales de lo común, te las ves con la ausencia de la firma, te las ves con un hegel, último filósofo del libro y primero de la escritura, al que no oyes ni falta que hace, que traducir no es darle, eco, eco, al oído de la voz autorizada y privilegiada, que tampoco hueles a hegel y qué te importa a ti eso, ya que la traducción no atiende a esencias perfumadas y aun así te las estás viendo con él, del que trazas, sin tangentes, exhaustivas caricias cartográficas sin restos intocables aunque no lo conozcas, aunque nunca lo hayas visto, que no te queda nada por traducir y que todo lo saboreas y tus cinco sentidos, M., puestos y superpuestos, *übersetzers*, no vas en persecución y a la zaga del espíritu, narrando y tropezándote con el paso del sistema, anotando, sucesiva y sucesivamente, las notas de la idea, que no es cuestión de *erzählen*, como esos textos que no obran según concepto, que concurren torpe y arbitrariamente, relatando historias, éstos que dan cuenta de lo uno y lo otro y lo otro, unos tras otros, pero unos sin otros, interrumpiéndose, que refieren en qué corriente se sitúa el libro y qué punto de vista en él se adopta, un todo sin totalidad, M., una traba de afirmaciones, *behauptungen*, quizás capitales y principales, *haupt*, quizás generales y abstractas, *überhaupt*, que no podrían considerarse el modo y manera, *die art und weise*, que no *wissen*, como hay que exponer, *darzustellen*, una verdad filosófica, fuera de la cual sólo queda citar y citar, escribir frases como añadidos a las anteriores y nunca se es la primera, sentencia segundona, que únicamente tienes, *cet compte-rendu même du savoir absolu, mes amis*, una coma por compañía, coma

más coma, que tan sólo parafraseas con el *satz*, cultivas *sätze*, incrementándote en *zusätze* y de nuevo *zusetzen* y aquí sí que firmo para dar unidad a la dispersión y me llamo andrés y tú no, M., tú no pones tu autógrafo en la traducción porque es exposición y presentación del sistema de la ciencia y en el saber absoluto visto desde y por y para el saber absoluto, traducción de intramuros, automovimiento, te abres a la lógica y juego de los malabares con los significantes, quito éste y pongo aquel otro, coloco ése de ahí en este otro lugar, los mismos combinados de otra manera, con otra concatenación, formando otra serie, que de un vocablo como «*absolut nicht*», añadiendo una «o» al final de la primera palabra, sustituyendo la sucesión «*icht*» por una «e» delante de la «n» e invirtiendo el orden del sintagma, vas a otro vocablo y no ha lugar para la cuestión que te interpela si se logra el mismo significado cuando la disposición alfabética es otra, cuando se dice y se lee y se escribe de otro modo aun jugando con los mismos significantes, pues del saber absoluto se trata, M., que la traducción del espíritu, dicen por ahí, ha de estar pegadísima a la lengua en la que fue escrito, que de lo contrario no se entiende, que si no *non est*, que el oficio del que traslada es contar las palabras para dar otras tantas y un poco de respeto, por favor, pero por tratarse precisamente del sistema y no podría tratarse de otra cosa y no pudiéndose tratar de otra cosa se trata de lo otro, sucede que se ha dicho tan poco sobre traducir el sistema cuando sólo se arguye que uno ha tener en cuenta la lengua primera para ir a la segunda y ¡qué más! y acaso el «lo mismo» y el «lo primero, lo segundo» del argumento no es lo que el saber absoluto pone en cuestión, acaso no ha de tenerse ojo avizor a todo eso con cualesquiera traducciones, acaso no hay que prestar atención a que aquí se traduce el traducir, acaso el saber absoluto no es sino traducción, acaso no ha de decirse que la prueba del saber absoluto se hace en el extranjero y por él, acaso no será verdad que, polifónicamente, el saber absoluto es el otro, que es el sí a lo otro, lo otro de sí y el sí del otro y quiero declarar ahora, en mi lecho de muerte, que, por ejemplo, sólo ha habido una persona que me ha comprendido y tampoco, pues al sistema de la ciencia hay que entenderlo poco, no debe uno hacerle mucho caso, no es bueno asentarse ni detenerse demasiado en él puesto que si el lector quiere enterarse bien de este libro, le conviene leerlo con cierta prisa, sin pararse, casi de un tirón, tal como se escribió porque no hay dos columnas, la frase en castellano y la frase en alemán, el enunciado de hegel y el corchete de M., el cuerpo del texto y los epígrafes del traductor, el texto del autor y las notas e introducción de manuel jr., ni siquiera la introducción a la *wissenschaft* se opone al discurrir de la ciencia de la experiencia de la conciencia y ni mucho menos la primera parte del sistema de la ciencia a la segunda a pesar de que se le quite el rótulo de primera parte, a pesar de que sea escorada en desarrollos posteriores, que el sistema de la ciencia es hipertexto y que concebir sus columnas como dos lados separados e, incluso, como dos versiones de lo mismo, *übersetzen*, *übereinkommen*, es una abstracción, que la idea opera destructivamente con respecto a todo suelo firme, *zerstörenden*, entra en conflicto con él y, en su rechazo, golpe y contragolpe, lo hace temblar y vacilar, un sopapo especulativo que, siempre exagerado, lleva hasta la exasperación y la extenuación a lo ya dado y anquilosado y es puesto a trabajar y suda bajo el vaivén, hiperbólico, del *spekulative satz*, pero con ritmo, que la clave del saber absoluto está en entrar en el ritmo inmanente y propio del concepto, que eso es traducir y que eso eres tú, M., danzarín y traductor, habitante de las costuras del tejido *über*/textual de la ciencia, marcador del paso del espíritu, cópula, mensajero, remediador de mis quejas, no te tardes y ven temprano y término mediador, *interpres/etis*, *inter pars*, con tus dos brazos te agarras y abrazas a las dos columnas y haces de una la otra y de la otra la una y las dos, como una o como otra, eran ninguna, conviertes la sentencia sin ahogar lo vertido en lo vertiente, el torbellino rítmico, la plasticidad que despliega, que brota de sí y que se desenvuelve y se despereza y se despierta, es la consumación, sin consumición, de lo puesto, *setzen*, en movimiento, *übersetzen*, y añades unas palabrillas y las pocas que son van encerradas entre dos rayas de esta manera «[]», va asimismo entre corchetes en el texto lo que no es sino otra manera de decir lo que hegel acaba de decir y lea el lector de corrido y rápido, que no es lo mismo que aprisa y corriendo, omitiendo los signos de puntuación que son los corchetes, sino sólo leyendo lo que hay dentro, sin olvidar que los epígrafes están contruidos con alguna frase del propio hegel, especialmente indicativa del contenido del pasaje al que pertenece, que las notas van al trote del sistema y reemplazo los engorrosos pronombres personales por sus correspondientes sustantivos y si se me pregunta cómo sé todo esto y cómo lo puedo afirmar así, diré que hegel me lo ha dicho y tradúceme sin traducirme y para no traducirme, M., no como si no me tradujeras, sino no traduciéndome, pero tradúceme, que tu traducción se inicia, no hay que tener miedo, justo cuando esté acabada y en ese instante, un único instante, habrás traducido en mil cien páginas, en sus corchetes, epígrafes, notas, pronombres personales y en el cuerpo del texto, una sola palabra y ésa es «hegel», que tu traducción de hegel es hegel, que hegel es hegel y que eso sí es una oración fúnebre y un patíbulo para W. y tú, M., *sie aufheben*, *die aufhebung ist aufgehoben* y el saber absoluto estira su frase con cautela y sumo cuidado, lentamente, por varios flancos y bajo sigilo,

esperaba desde hace mucho tiempo, amigo schelling, poder enviarte algunas cositas de mi trabajo y, siendo ésa la causa de lo prolongado de mi silencio, te mando en breve lo que no será sino un debut, pero uno asaz voluminoso porque yo, hegel, mejoro con la fatiga, porque yo, *wissenschaft*, hago de cada momento y figura una digresión de sí y sin perder nunca el *tempo*, escribo el proceso y muy importante es para mí que puedas ver también, amigo de juventud, cómo me expreso y describo en mi escritura esta escritura misma, en el acto, y a éste lo hago asistir a, estar en, su propia manifestación y después, ya lo he hecho antes y a la vez y nunca he dejado de hacerlo y nunca he empezado, borras, tachas y reescribes con tus dos manos, con una escribes y con la otra cancelas y te entiendo y no me sorprende, mi querido niethammer, que te hayas negado a corregir el prefacio de mi debut vomitado, ya que la frase llega a salirse de la frase misma, saltando por encima de la sintaxis y sin márgenes para el nombre, la fecha y el lugar adónde firmas, M./W., que estampas «vale», hasta siempre, amigo, hasta el siempre y consérvalte bien, que la rúbrica y la despedida son rúbrica y despedida, siempre absolutas, tan solamente en el seno del saber absoluto y cierras el libro y lo mandas, los demás lo abrimos y leemos manuel hegélez, que queda así bien redondo] *un adiós*

## BIBLIOGRAFÍA

- H. ALTHAUS, *Hegel. Naissance d'une philosophie*, Seuil, Paris, 1999.
- W. BENJAMIN, 'Die Aufgabe des Übersetzers', *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, hrsg. von S. Unseld, Suhrkamp, Frankfurt a./M., 1977, pp. 50-62.
- J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.
- , 'Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel', *Marges — de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp. 79-127.
- , *Glas*, Éditions Galilée, Paris, 1974.
- , *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*, VLB Éditeur, Montreal, 1982.
- , 'Des tours de Babel', *Psyché. Invention de l'autre*, Gallimard, Paris, 1987, pp. 203-235.
- G. FLAUBERT, *Correspondance* (3 vols.), éd. par J. Bruneau, Gallimard, Paris, 1973.
- FRAY LUIS DE LEÓN, 'La exposición del *Cantar de cantares* según la letra', *Cantar de cantares*, ed. de Fray A. Merino y Fray D. González (1779), Ediciones Orbis/Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, Barcelona, 1987, pp. 29-34.
- H.-G. GADAMER, 'Hegel y Heidegger', *La dialéctica de Hegel*, trad. de M. Garrido, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 125-146.
- W. HAMACHER, *Pleroma. Reading in Hegel*, trans. by N. Walker and S. Jarvis, Athlone Publishers/Stanford UP, London, 1998.
- G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von J. Hoffmeister, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1952.
- , *Briefe von und an Hegel* (in 4 Bd.), hrsg. von J. Hoffmeister, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1952-1954.
- , *Correspondance* (3 vols.), trad. par J. Carrère, Gallimard, Paris, 1967.
- , *Hegel Werke* (in 20 Bd.), hrsg. von E. Moldenhauer und K. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a./M., 1986.
- , *Fenomenología del espíritu*, ed. de M. Jiménez Redondo, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- M. JIMÉNEZ REDONDO, 'Prólogo del traductor' y 'Epílogo del traductor' en M. HEIDEGGER, *Introducción a la filosofía*, ed. de M. Jiménez Redondo, Cátedra/Universitat de València, Madrid, 1999, pp. 13-16 y 437-452.
- J. MANRIQUE, *Poesías*, ed. de Vicente Beltrán, Crítica, Barcelona, 1993.
- J.-L. NANCY, *La remarque spéculative. Un bon mot de Hegel*, Éditions Galilée, Paris, 1973.
- J. ORTEGA Y GASSET, 'Misericordia y esplendor de la traducción', *Obras completas* (10 vols.), Fundación Ortega y Gasset/Taurus, Madrid, 2006, vol. 5, pp. 705-724.
- M. PADORNO, *Hacia otra realidad*, Tusquets, Madrid, 2004.
- G. STEINER, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. de A. Castañón, FCE, México/Madrid, 1980.
- J.-A. VALENTE, *Tres lecciones de tinieblas*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1981.
- E. VILA-MATAS, *París no se acaba nunca*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- , *El doctor Pasavento*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- G. WOHLFART, *Der spekulative Satz. Bemerkungen zum Begriff der Spekulation bei Hegel*, W. de Gryter, Berlin/N.Y., 1981.





PVP 9 €

Te cabe en cada ojo una aldea muy pequeña,  
una pincelada azul de paredes que se cortan a cuchillo,  
una aspereza de piedra que empieza a confundirse  
con el hueso que aflora en la piel al abrazarnos.  
Porque tú vives en cada rincón de la lluvia  
y el agua ignota borra los perfiles de tu nombre  
yo te salgo al paso desde el frío de patios profundos,  
apurando lentamente una distancia de muertos,  
saboreando la amargura solitaria de los cuartos...

Yo me acerco a ti inerme como el silencio de los velatorios,  
tímido como el ala de un labio que no adivina su contorno,  
sumiso como el hielo que duerme en lo alto de las catedrales,  
banal como el humo que persigue el vuelo de las mariposas.

Yo me acerco a ti roto de luz como el corazón de los veleros.

*Diego López Estrems*



AJUNTAMENT DE L'ELIANA