

LA ORRE DEL VIRREY

Joseph N. Riddel · Leer América/Lectores americanos

David Felipe Arranz Lago · Stevenson, Robert Wise
y El ladrón de cadáveres: una cuestión moral

José Pavía Cogollos · A Rope and a Blanket in a Night Like This:
una lectura de Sucedió una noche de Frank Capra

David P. Montesinos · Nuevos terrores: la sociedad confinada

Gregorio Luri Medrano · La política como sinóptica

Rocco Mangieri · Venus hermética: códigos herméticos
y saberes iniciáticos en la pintura de Sandro Botticelli

Representaciones del intelectual

Deleuze · Peirce · Pinter · Courtoisie · Santayana · Trakl



JOSÉ JUAN VERÓN (Calatayud, 1974)

ha trabajado durante casi toda su trayectoria el paisaje como forma de expresión, aunque su formación periodística le lleva en muchas ocasiones al reportaje clásico. Poco a poco, su objetivo ha buscado fragmentos cada vez más pequeños de la realidad, de un mundo transformado por el hombre y castigado por los elementos atmosféricos y el paso del tiempo. En la actualidad es profesor de Cultura de la Imagen y de Fotografía Creativa de la Universidad San Jorge de Zaragoza, donde está abordando también los aspectos teóricos de la comunicación visual y sus aspectos informativos y persuasivos. Ha ganado numerosos premios nacionales entre los que destacan el Atleta Bilbilitano de fotografía deportiva y la medalla de bronce de la Confederación Española de Fotografía. Ha realizado más de una docena de exposiciones individuales en ciudades como Pamplona, Calatayud, Zaragoza o Huesca y ha participado en decenas de muestras colectivas dentro y fuera de España. Ha publicado su obra en varias revistas y guías de viaje, y tiene un libro en preparación.

DIRECTORES

Javier Alcoriza y Antonio Lastra

CONSEJO DE REDACCIÓN

Antonio Fernández Díez, Paco Fernández,
Manuel González, José María Jiménez Caballero,
David P. Montesinos, Carlos Valero Serra,
Manuel Vela Rodríguez, Paz Villar Hernández (secretaria)

CONSEJO ASESOR

Carlos X. Ardavin Trabanço (Trinity University, San Antonio, Texas),
José Beltrán (Universitat de València),
Ramón del Castillo (UNED, Madrid),
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo),
Rocco Mangieri (Universidad de Los Andes, Venezuela),
Antonio Méndez Rubio (Universitat de València),
Raúl Miranda (Fordham University),
New York), Josep Monserrat Molas (Universitat de Barcelona),
Julián Sauquillo (Universidad Autónoma de Madrid)

www.latorredelvirrey.es
www.estudiosculturales.es
info@latorredelvirrey.es

DISEÑO GRÁFICO

Rebeca Romero Escrivá
Bernarnet · Management

IMPRENTA

gráficas vimar
Alfonso de Rojas, 11 • 46100 Sagunto • Valencia • España

Publicación semestral

EDITA: Ajuntament de L'Eliana
Plaza del País Valencià, 3
L'Eliana, 46183, Valencia (España)

DEPÓSITO LEGAL: V-5267-2005

ISSN: 1885-7353

ÍNDICE

Estudios Culturales

Joseph N. Riddel · <i>Leer América/Lectores americanos</i>	3
David Felipe Arranz Lago · <i>Stevenson, Robert Wise</i> y <i>El ladrón de cadáveres: una cuestión moral</i>	13
José Pavía Cogollos · <i>A Rope and a Blanket in a Night Like This:</i> <i>una lectura de Sucedió una noche de Frank Capra</i>	21
David P. Montesinos · <i>Nuevos terrores: la sociedad confinada</i>	27
Gregorio Luri Medrano · <i>La política como sinóptica</i>	32
Rocco Mangieri · <i>Venus hermética: códigos herméticos</i> y <i>saberes iniciáticos en la pintura de Sandro Botticelli</i>	41

Representaciones del intelectual

Moisés Barroso Ramos · <i>Deleuze naturalista</i>	48
Juan Pablo Serra · <i>Peirce: la verdad y el público</i>	51
María Jiménez Fortea · <i>Harold Pinter: más allá de los intelectuales airados</i>	55
Lucio Sessa · <i>La ética de la literatura en la narrativa de Rafael Courtoisie</i>	60
Daniel Moreno Moreno · <i>Descripción de los escritos de George Santayana</i>	63
Manuel González Riquelme · <i>Trakl en sueños</i>	72

Libros

Rüdiger Safranski · <i>Schiller o la invención del idealismo alemán,</i> por Diego López Estrems	77
Terry Eagleton · <i>La estética como ideología,</i> por Paz Villar Hernández	79
Michel de Certeau · <i>La debilidad de creer,</i> por Juan Diego González	80
Wayne C. Booth · <i>Las compañías que elegimos,</i> por Javier Alcoriza	81
A. Ferrer, X. García-Raffi, B. Lerma y C. Polo · <i>Psiquiatras de celuloide,</i> por Vicente Raga Rosaleny	82
Laura Mulvey · <i>Ciudadano Kane,</i> por María Valera Pinedo	84
Salomon Malka · <i>Emmanuel Lévinas. La vida y la huella,</i> por Julio Díaz Galán	85

Un documento para la historiografía cubana

William Navarrete · <i>La pandilla de Banes</i>	88
Emilio Ichikawa · <i>Entrevista con el sr. Fulgencio Rubén Batista y Godínez</i>	90

Poemas

Angélica García Castillo · <i>Venus</i>	100
---	-----

› ESTUDIOS CULTURALES



El sueño efímero

Leer América / Lectores americanos

JOSEPH N. RIDDEL

Joseph N. Riddel (1931- 1991), crítico y teórico de la literatura, autor de *The Clairvoyant Eye y The Inverted Bell*. Este ensayo se publicó originalmente con el título 'Reading America / American Readers', en *Modern Language Notes*, 99 (1984).

Este ensayo trata sobre el modo en que la literatura americana se relaciona con la "tradición", interrumpiendo y repitiendo a la vez un pasado que apenas recuerda. En tal sentido, apunta la cuestión de una "traducción", de la necesidad de un lenguaje del Nuevo Mundo. "América", tal como se proyecta en su literatura, no es tanto una historia de lo que ocurrió como un sueño al que hay que llegar. Es un punto de llegada infinitamente diferido por el acto de buscarlo. Nombrado por anticipado, con viejos nombres, es a la vez una metonimia y un nombre equivocado.

This essay treats on the way in which American literature relates to the "tradition", interrupting and repeating simultaneously a past that scarcely it remembers. So, it aims at the question of a "translation", of the need of a language of the New World. "America", as it is projected in its literature, is not so much a history of what happened as a dream to which it is necessary to come. It is a point of arrival infinitely deferred by the act of looking for it. Named in advanced, with old names, it is simultaneously a metonimia and a wrong name.

Palabras clave:

- poema americano
- escena de traducción
- autobiografía
- modelo de educación

La simplicidad es compleja.
El Caos era la ley de la naturaleza; el Orden era el sueño del hombre.
La educación de Henry Adams

Rehúyo la tentación de abordar la crítica de la cultura norteamericana, pues no quiero despertar la impresión de que pretendo aplicar, a mi vez, métodos americanos.
FREUD, *El malestar en la cultura*

E

n 'The Comedian as the Letter C' (El comediante como la letra C), Wallace Stevens nos proporciona una alegoría (y un romance) del modernismo literario, una historia de lo que signifi-

ca ser un poeta "americano". Entre otras cosas, significa que el poeta tiene que inventar y no descubrir, actuar y no imitar, y, por tanto, producir la escena antes que repetir lo que estaba "en el guión", como escribe en otra pieza, 'Of Modern Poetry' (De la poesía moderna). Llamar a 'The Comedian' performativo es recordar, desde luego, la forma con que Stevens nombra a su antecedente, la *commedia dell'arte*, una improvisación que se vuelve sobre sí misma y deshace las maneras teatrales de la representación. En todo caso, cuenta cierta historia sobre la poesía americana, sobre cómo nuestra literatura se relaciona con la "tradición", interrumpiendo y repitiendo a la vez un pasado que apenas recuerda. En este sentido, trata de la cuestión de una "traducción", de la necesidad de un lenguaje del Nuevo Mundo, que permanece encadenado en una historia del Viejo Mundo y, sin embargo, está "más allá de" la historia. La obsesiva paradoja de la llamada de Emerson a una literatura nacional que prescindiera de las formas tiránicas de Europa, históricas y nacionalistas, pero sólo para recuperar una pronunciación anterior, primordial y universal, obsesiona al rezagado "criado" de Stevens, como molesta al poeta que sabía que la traducción americana nunca podría ser nacionalista o universal, moderna o primitiva, ni una sencilla reducción de las dos a una voz unívoca: "Así se sujeta la relación [y el relatar] de cada hombre".

"América", tal como se proyecta en su literatura, no es tanto una historia de lo que ocurrió como un sueño

al que hay que llegar. Es un punto de llegada infinitamente diferido por el acto de buscarlo. Nombrado por anticipado, con viejos nombres, es a la vez una metonimia y un nombre equivocado, como la denominación equivocada de los nativos por parte de Colón. Colón incurrió en una paradoja de cultura comparada, y su descubrimiento engendró una historia de encubrimiento.¹ Recordemos al Amerigo de Henry James, en *La copa dorada*, que recuerda a su prometida que ya está registrado en "hileras de volúmenes, en bibliotecas", en los "archivos" de "gestas", "matrimonios", "crímenes", y que América, de hecho, ya lleva "uno" de sus nombres "bautismales", "el nombre, hace cuatrocientos años, o más, del hombre pujante que siguió a través del mar a Colón y triunfó donde Colón fracasó, al convertirse en padrino, o nombre paterno, del nuevo continente". El príncipe, como también le llaman, subraya no sólo la ruptura o quiebra de tal denominación, sino que el nombre mismo es ya el complejo de una historia o texto sin origen, la "biblioteca". América, pues, será siempre un texto sin origen, una traducción de una traducción. Su fuente o pasado es siempre otro, está en otra parte y es, pues, un texto o archivo; pero no uno que pueda leerse como un significado oculto o perdido. Su pasado es un texto que sólo puede ser ejecutado, interpretado, y su interpretación adelantada, un origen que lo convoca hacia su verdadero "Oriente". "América" no se ha descubierto, sino inventado, y "leyendo", es decir, mediante la traducción.

Emerson lo sabía. Aunque apelaba a un paisaje únicamente americano, a una naturaleza a la vez primigenia y universal, su naturaleza sólo podía comprenderse como un origen dentro de la historia del idealismo occidental. ¿En qué sentido podría esa naturaleza producir o transformar una voz o idioma original que no se expresara en una lengua importada del pasado, una historia,

¹ Tanto William Carlos Williams, en *En la raíz de América*, como Hart Crane en el 'Ave María' de su largo poema *The Bridge* (El puente), emplean el diario de Colón para forjar una alegoría de la poética americana como un problema de denominación, de lograr un nombre "nuevo" y apropiado mientras se veía condenado a usar nombres antiguos, prestados, europeos. En el caso de Williams, esto implica el problema de lograr un lenguaje americano, mientras que para Crane la cuestión es la del lenguaje "sublime" y simbólico que al mismo tiempo lleva la "palabra" al mundo y lo contamina.

un mundo más viejo, sino, en otro sentido, más joven? La lengua, argüía Emerson, era “poesía fósil” y, por tanto, efluvios y residuos o fuerza eterna de una presencia que ya no estaba presente, así como la poesía sólo podía definirse como la escritura equivocada de cierto poema ideal que nunca se consume o se presenta salvo en la traducción equivocada de la historia: “La poesía estaba toda *escrita* antes que el tiempo, y cuando estamos tan bien organizados como para penetrar en esa región en que el aire es música, oímos los gorjeos primigenios e intentamos escribirlos, pero perdemos de vez en cuando una palabra o un verso y lo sustituimos por algo nuestro, y así escribimos equivocadamente el poema” (cursiva mía). Sin embargo, esta escritura equivocada tiene un efecto suplementario, y el poeta o genio que oye los “gorjeos primigenios” y los escribe equivocadamente no sólo marca su temporalidad, sino que añade algo a lo que recibe: “El genio lo advierte y añade algo”. Si “América es un poema a nuestros ojos”, entonces es a la vez una escritura equivocada y un suplemento, una traducción y un desplazamiento, no de un presente pasado, sino de una traducción pasada. El poema América y el poema americano se formarían siempre sobre cierto horizonte o margen, no como emblema del pasado, sino como un “símbolo fluido” o tropo con el significado de un presente futuro que marcaría su propia desaparición o muerte. El poema americano no recuperaría un pasado, sino que proyectaría el futuro. Sería horizontal.

La lengua americana, entonces, sería una especie de catacresis, una digresión antes que una derivación o, en términos de Stevens, un “acento de desviación”. La poesía es el nombre privilegiado de este lenguaje natural que no es tanto genético, una presencia primordial, como transformativo, trópico. Parecerá derivativo, una repetición de viejos nombres que llevan los viejos valores, pero será, al mismo tiempo, deformativo y transaccional y, en este sentido, observa Emerson, tan crítico como creativo: “La literatura es ahora crítica”, anota en su diario. “Bien, el análisis puede ser poético”; pero si las dos funciones quedan entreveradas, y no son las mismas ni diferentes, entonces el texto no tiene identidad u orden especular, ni naturaleza auto-télica, no es literatura ni crítica, es ambas cosas y ninguna. La frase “literatura americana” se convierte en un oxímoron, ya que la literatura, en su sentido clásico, en su afiliación con la verdad y el significado, tendría que borrar su efecto crítico, transformativo, traductor, diseminativo. Sin embargo, la noción de Emerson de una poesía que siempre se inscribe en la escritura equivocada, o en efectos traductores, denomina la “literatura” como la desviación de toda ley especular o representadora y sugiere que es lo que el poeta posmoderno Charles Olson llamaría una “figura de avance”, un tropo relacionado con lo que también llama “verso proyectivo”. La “figura de avance”, dice Olson, retrocede para avanzar, o repite el pasado como un desvío o ruptura para proyectarse más allá del presente. Esa formulación de una literatura más allá de la literatura, de una literatura que sería mimética no del pasado, sino, por así decirlo, del futuro, una literatura en que la repetición es también una desfiguración, ha llegado a llevar el nombre familiar, aunque dislocado, de “posmodernismo”; pero, en cierto sentido, según estas formulaciones problemáticas, la noción de “literatura americana” ha sido siempre *post-moderna*, en efecto, ha estado *más allá* del modernismo, una literatura car-

gada con la producción de un pasado que nunca tuvo, salvo con la figura de la revolución, para imitar ese pasado en un futuro que estaba rezagado. En este sentido, es *post-moderna*, ella misma enviada, una *carte postale*, una especie de mensaje postal que pasa a través de una oficina de cartas muertas.²

Desde sus primeros ensayos, Emerson castigó a sus contemporáneos americanos por su pensamiento nostálgico y sepulcral. Véase el principio de su ensayo *Nature* (Naturaleza, 1836): “Nuestra época es retrospectiva. Construye sobre los sepulcros de nuestros padres. Escribe biografías, historias y crítica. Las generaciones precedentes contemplaban a Dios y a la naturaleza cara a cara; nosotros, a través de su mirada”. Entonces se vuelve al desafío de escribir de nuevo esa “primera filosofía” sólo para descubrir que su tardía rescritura sería “retrospectiva” si no fuera también una escritura equivocada, es decir, una vuelta al pensamiento poético y no filosófico, a la belleza y no a la verdad, siendo lo poético a la vez primordial y horizontal, la “figura” de lo que Emerson llama nuestra “relación original con el universo”. Como Heidegger después de él, Emerson no imagina esta “relación original” como una sencilla unidad ni un sencillo dualismo, sino como un momento transformativo, un momento o cruce figurativo, como un quiasmo, en que el hombre y Dios, el hombre y la naturaleza, etcétera, incluso lo poético y lo filosófico o lo creativo y lo crítico, están al mismo tiempo unidos y enfrentados, por así decirlo, cara a cara; y Emerson sólo puede pensar en esa relación según el modelo de una lengua original o natural, no de una simple palabra, sino de un tropo, una naturaleza dinámica que siempre vuelve sobre sí misma. El arte o la poesía original u originaria parecerá imitativa, pero será realmente una *mise en scène* del tropo. Esta escena es la “naturaleza” de Emerson. Naturaleza es un nombre para el tropo, un tropo de un tropo y, por tanto, es tanto “pre-original” como tardía o post-original. Así, al final de *Nature*, el profeta de la “relación original” puede contradecirse sin contradicción: “El americano que se ha visto confinado, en su propio país, a la visión de edificios diseñados según modelos extranjeros, se sorprende al entrar en York Minster o San Pedro en Roma, al sentir que esas estructuras también son imitaciones, débiles copias de un arquetipo original”.

En un ensayo tardío, titulado ‘Quotation and Originality’ (Cita y originalidad), Emerson radicalizará esta actividad de mimesis (o, como la llama, cita) en una especie de programa que Ezra Pound llamará “traducción creativa”, en que la repetición se convierte a la vez en una apropiación y en una malversación, un movimiento de tropo que no recupera el pasado, sino que lo “proyecta”. La cita y el origen son indistinguibles, y así el origen es un no-origen. La escena primera es la “naturaleza”, es decir, es “poética” y es “textual”: “Todos citan. Lo viejo y lo nuevo forman la urdimbre y la trama de todo momento. No hay un hilo que no sea una vuelta de estas dos hebras”. En la literatura, los “originales no son originales. Hay imitación, modelo y sugerencia, incluso de los arcángeles, si supiéramos su historia”. La originalidad, entonces, se determina, por seguir con Heidegger, no escapando de este círculo (hermenéutico), ni siquiera por el modo en que entramos en él, sino por el modo en que lo ejecutamos: “Cada libro es una cita, y cada casa es una cita de todos los bosques y mentes y canteras, y todo hombre es una cita de todos sus antepasados”. Ese es el epígrafe del

² La referencia aquí es, por supuesto y fuera de curso, a la parábola clásica americana, ‘Bartleby el escribiente’, tal como podría ser recontada por ese “poesco” escritor francés en *La Carte postale*, Flammarion, Paris, 1980.

ensayo, pero escrito por Emerson: Emerson citándose a sí mismo, originalmente.

En un provocativo ensayo de su primera serie, titulado 'Arte', Emerson definiría, en efecto, el "privilegio" (según dice) del arte no como una representación, sino como una repetición hiperbólica, en los términos en que definía los "camino de Dios", en otro contexto, como "proyecciones parabólicas que no vuelven sobre sí mismas". El arte, dice, "nunca se repite", y así, "el objetivo no es la imitación, sino la creación". Un "nuevo arte surge siempre del viejo", continúa; pero, como una *mise en abyme* de citas, no tiene una historia o *telos*, no avanza. No tiene origen ni fin. El arte repite y separa, a la manera, observa, de la "retórica": "El poder de separar y magnificar por la separación es la esencia de la retórica en las manos del orador o poeta". Este "poder aborigen" no es, por tanto, un "origen". No es un ser o una presencia, sino que debe considerarse un poder que Emerson halla en el "eclecticismo de la naturaleza"; y el poder o la fuerza sólo pueden comprenderse como un "tropo". Emerson piensa en la "naturaleza" según el modelo del lenguaje. El arte es lo que cita, y al citar incorpora y traduce la forma antigua. Así, Emerson rompe la ilusión especular y deshace o abre su figura primaria, "el círculo".

El arte del pasado, por tanto, puede al mismo tiempo conducirnos y seducirnos, ofrecernos un paradigma de cierta unidad de pasado y futuro y bloquear nuestro acceso a ambos. Divide el presente, antes que construir un puente del pasado al futuro. Su obstáculo debe ser violado o habitado, de modo que al habitar la forma recibida, la imaginación construye por adición. El uso repetido de metáforas arquitectónicas por Emerson para este proceso revela que el arte es una *arche* suplementaria o excesiva, una casa dentro y, sin embargo, más allá de una casa. En un punto crucial de sus reflexiones, Emerson comenta irónicamente la aparente ausencia de una cultura americana actual: una ausencia que lleva a sus ciudadanos a Europa en busca de un pasado, que los conduce al fin a centros culturales (o encrucijadas) como Roma, para hallarse en presencia de viejos maestros que son los presuntos espejos de la cultura en que se convertirá América por repetición histórica. Sin embargo, cuando el propio Emerson ve esas obras maestras, se acuerda del "viejo y eterno hecho que he conocido de tantas formas... (y que) he dejado en casa en tantas conversaciones". Viajar en busca de un modelo pasado para el presente, dice, es algo tan ridículo como una rutina". A continuación cita dos de esas obras maestras —una literaria, la otra pictórica— que a la vez nos tientan hacia el pasado y bloquean el acceso a él: la *Iliada* y *La transfiguración* de Rafael, ejemplos, según dice, que nos permiten entender que el gran arte no es un producto acabado o una forma cerrada, sino un "objetivo" (según dice) o una "corriente de tendencia". Emerson define el arte como algo "nunca fijado, sino fluido", una fuerza que derriba "muros de circunstancias" y penetra las fronteras. Separa, pero él mismo no es separado: "Actuaciones no separadas, sino extemporáneas". La actuación es mímica, pero no imitativa, y, como la retórica, deforma. El gran arte, según dice, produce o interpreta "lisiados y monstruos".

Si Emerson ha introducido aquí la noción de lo performativo, lo ha hecho, obviamente, de una manera no por completo compatible con la lingüística de la teoría actual del acto de habla. Sin embargo, su asociación de

la actuación con la retórica subraya lo que Paul de Man ha llamado la *aporía* que se inicia en dos nociones irreducibles de la retórica —la retórica como tropo o figuras de cognición y la retórica como persuasión— o, como lo llamaremos aquí, el juego entre la representación y la re-petición.³ El arte, por tanto, transfigura y desfigura, y, en palabras de Emerson, como más tarde en las de Williams, produce "monstruos". Esta escena de traducción es originaria, pero no original, y enmascara una doble operación, pues significa, por una parte, una continuidad y evolución ordenada (histórica) de una cultura a otra y, por otra, marca una discontinuidad y digresión de signos; y la traducción llama nuestra atención reiteradamente sobre el fracaso de traducir un significado en toda su unicidad o univocidad mediante un desplazamiento de significantes. Este fracaso, aunque sea crítico, no es simplemente negativo o nihilista, en cierto sentido ortodoxo de ese concepto, sino indicativo de un modelo radical de lenguaje que Emerson halla en el "eclecticismo de la naturaleza". La escena de traducción nos proporciona un momento de lectura que es, como mínimo, muy agitado.

Lo que voy a caracterizar ahora como "literatura americana", o la noción de literatura americana, se relaciona sólo tangencialmente con los temas o formas de una literatura escrita (o incluso producida, en sentido marxista) en América (aunque así sea), pues se relaciona más bien con la cuestión de la literatura que se asume como su propio tema o, mejor dicho, que pone en escena su propio problema como un caso de autoinseminación o engendramiento de sí misma. Por economizar, sin embargo, debo atender ahora a dos momentos "literarios" particulares que al principio parecerán tan arbitrarios como admito que son y pretendo que sean. Incluso en el canon americano, provienen de géneros diferentes, o géneros híbridos, y ayudan a romper las leyes del género; pero los he elegido por otra razón, por un "momento" que comparten, un "momento de lectura" que interviene e interrumpe la "rutina" de la repetición de los americanos.

A pesar de las advertencias contra la ridícula "rutina" de los americanos que huyen a centros culturales europeos como Roma, donde todos los caminos conducen (y se cruzan) en busca de un pasado que podría hallarse también, aunque disperso, en "conversaciones" en casa, nuestra literatura iba a adoptar esa búsqueda o peregrinación a un pasado "visitabile" o "utilizable" como uno de sus temas obsesivos, tan representativamente americano como el mito de la frontera o el héroe adánico. Ya tomara la forma paródica psicológica de "inocentes en el extranjero" (en Twain o James) o de viajes metafísicos como los de Melville hacia las raíces preoccidentales en Levante y los de Olson hacia una lengua premetafísica de acción en las culturas prehistóricas, o incluso de esos sueños de regreso al Oriente a través del futuro y, en especial, del tema modernista del artista expatriado en una "generación perdida", la obsesión con un pasado en retroceso y un futuro huidizo siempre se establecía sobre ese cliché del historicismo, el presente ausente. Henry James lamentaba que no tuviéramos una ciudad central o representativa, y Ezra Pound convertiría la falta de centralidad en una poética modernista. Las observaciones de Gertrude Stein sobre Oakland pueden extenderse al dilema del escritor americano: "Allí no hay ningún allí". América no podía leerse porque no tenía ningún punto de referencia, ningún texto representativo.

³ Véase PAUL DE MAN, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979, p. 131 y *passim*. (*Allegorías de la lectura*, trad. de E. Lynch, Lumen, Barcelona, 1990.)

Era una antología de citas, separada y dispersa, una digresión de la historia.

Sin embargo, es precisamente esta temática la que quiero evitar al atender a los dos textos citados, dispares aunque no inconexos, donde el tema de la conciencia putativa americana (siempre una especie de figura artística, un huérfano) llega a un lugar en que el pasado y el presente parecen unirse, donde parece que los hilos del origen vuelven a tejerse y la historia de la unidad puede ser leída, proporcionando el modelo para la eventual llegada de América, la convergencia de su historia en un centro y la satisfacción de su propio papel profético para completar, por repetición, la historia de Occidente. Al principio de su más gótico y ofuscado “romance”, *The Marble Faun* (El fauno de mármol), el narrador de Nathaniel Hawthorne cuenta la visita de dos de los cuatro protagonistas de la novela a la “suburbana” Villa Borguese, un enclave distinguido por la arquitectura de Miguel Ángel que conecta oscuramente las “piedras de lava del pavimento romano” con el “hermoso aislamiento” del paisaje natural. Sin embargo, las tierras no conducen más allá de la ciudad a la naturaleza, sino que inscriben en sí mismas una naturaleza “que se atavía en la imaginación cuando leemos los hermosos mitos antiguos, e imaginamos... combinaciones de árboles venerables más pintorescas que las halladas en los groseros e incultos paisajes del mundo occidental”. Los signos del “cuidado humano” no sólo se mezclan con las propias “maneras y métodos” de la naturaleza de un modo que “impide lo salvaje” y produce un “paisaje ideal”, sino que lo hacen refiriéndose no a la naturaleza, sino a pretextos históricos, a mitos. La Villa no es una escena en que el arte se vincule con la cultura, sino un palimpsesto: “Qué extraña idea”, reflexiona el narrador, “qué trabajo inútil, construir ruinas artificiales en Roma, la tierra natal de la ruina”; se trata de “imitaciones juguetonas” que, con los siglos, han adquirido una especie de veneración, de modo que ahora no significan continuidad, sino discontinuidad, los archivos del “crecimiento, la decadencia y la inteligencia del hombre forjados amablemente en conjunto”. Esta escena vernal, pastoral, está sometida a los ciclos de la naturaleza o al tiempo, pero, a diferencia de los mitos de renovación que sugiere, está hechizada por ese miasma estacional de la fiebre romana. Este lugar intermedio no es la naturaleza ni la cultura, es ambas y ninguna: la Villa no es un puente o un vínculo, sino una “escena” que deshace tales oposiciones; es un lugar de fragmentos, y de fragmentos de fragmentos, que desafían toda reconstrucción del conjunto con las partes. La Villa es un desplazamiento metonímico de Roma.

Dos de los personajes de Hawthorne visitan la escena, el joven Donatello, un italiano que los otros consideran un hombre natural o incluso sobrenatural, el fauno de Praxíteles animado, una figura “entre hombre y animal, con simpatía hacia ambos”, cuyo pelo largo, según piensan, oculta un “par de orejas ahusadas y peludas”; y Miriam, la joven artista con talento, de ascendencia mixta y enigmática, quien “aunque parecía bella, estaba atrapada por el misterio y llevaba sus raíces a cuevas”. Miriam es el tema de muchas especulaciones contradictorias sobre su pasado y su herencia, sobre si es judía u oriental, sudamericana o incluso

Hawthorne se encuentra, como los trascendentalistas que critica, en la posición de tratar de explicar la complejidad y oscuridad gótica de la cultura y el arte europeo según la claridad y pureza relativa de la ingenuidad o naturalidad americana

africana, tal vez alemana. Los otros dos personajes son americanos: Hilda, una experta copista de maestros antiguos que ha llegado a desarrollar un estilo único que amenaza con ser original y confundir su propio genio americano para la representación, y Kenyon, un escultor de cierto talento, aunque un “artista principiante”, que aún no ha encontrado su auténtico tema o estilo e imita cuanto sus clientes desean.

Antes de la escena en la Villa, los cuatro amigos, a quienes conocemos al comienzo de la novela en una “galería de esculturas del Capitolio” (un lugar en que el arte significa una “triple antigüedad” y pretende así restañar la peligrosa grieta cristiana/pagana ejemplificada en todas partes por un arte cristiano que alegóricamente emplea figuras míticas), los cuatro amigos visitan la catacumba de San Calixto, donde, en la tumba laberíntica, se separan por un momento, de modo que Miriam queda rezagada. Cuando, tras un gran esfuerzo, sus amigos descubren al fin su paradero, la reconocen al principio como una “figura” que habla con otra figura o “espectro”, las dos cara a cara contra la media luz de la penumbra en claroscuro de la capilla. El “espectro” masculino, según su guía, es un “fantasma pagano”, y Miriam lo llama después un “extraño mensajero”; pero, como Donatello y la propia Miriam, se convierte en tema de una ávida charla y especulación, tan pronto como la historia del extraño encuentro se expande por Roma. Como en el caso de Donatello, el único método hermenéutico para establecer la identidad del “espectro” es relacionarlo con una serie de leyendas, cuentos o fábulas, que Miriam llama “monstruosas ficciones”, en que cada modelo proporciona al especulador una identidad diferente. Miriam declara incluso que “el espectro (que había sido un artista en su vida mortal) le había prometido enseñarle un secreto perdido hacía mucho tiempo, pero inestimable, de los antiguos frescos romanos. El conocimiento de este proceso [la] colocaría a la cabeza del arte moderno”. Aquí se subraya la repetida esperanza del modernismo: fundamentarse en una fuente auténtica, es decir, primordial o prehistórica y, por tanto, universal, de modo que no sólo escape al retraso del arte representativo y se convierta a la vez en la transparencia de la realidad y en la realidad misma, sino que complete, por una especie de suplemento, la tradición o historia del arte; el sueño de que el arte revele la verdad, lo que los griegos llamaban *aletheia*, pero en una representación (una pintura al fresco) que sería al mismo tiempo original y tardía, como la “escritura”. El “original”, sin embargo, resulta inevitablemente una antigua inscripción, un “espectro” íntimamente relacionado con cada espectador que lo lee. El espectro es también una “figura”. La esperanza de Miriam, dice, es que al entrar en diálogo o “controversia” con el infiel pueda

convertirlo al cristianismo, o en cierto modo traducir el ser misteriosamente oculto (a la vez natural e inexplicable) a una representación simbólica que no se corromperá por lo que quede en ella de naturaleza. Su arte sería así purificador y no transgresivo, al traducir al espectro con sentido; pero incluso esta estética retendría algo de hechizadora duplicidad, de la imagen que no sólo Miriam, sino las muchas lecturas contradictorias de la apariencia “del espectro” no pueden borrar. El modernismo de Miriam tendría que ser un arte simbólico, que se borraría al convertir el misterio en significado.

Es este horrible presagio de promesa y fracaso lo que al final confunde la acción del “romance”, el “crimen”, como se lo llama, por el que Donatello, para proteger a Miriam, de la que se ha enamorado, asesina al fantasma en una escena observada, aunque indirectamente, por los dos americanos, en un acto en que asesina su propia inocencia a los ojos de ellos. Desde el momento del crimen, Donatello parece perder su juventud y naturalidad, asumir el traje de la mortalidad en una transformación que pone de relieve otro giro de violenta interpretación, en especial por parte de los espectadores del crimen. De las tres, la lectura de Miriam parece la más autorizada (podría decirse, irónicamente, la más “moderna”), ya que presuntamente ella no es sólo una observadora del acto, sino una parte culpable, pues Donatello es poco más que su instrumento. Sin embargo, la interpretación de Miriam, aunque moderna, es también la más convencional y tradicional, la interpretación que, a su manera, ha guiado siempre las lecturas de la novela: “¿Fue el crimen —en que él y yo nos unimos— una bendición con ese extraño disfraz?”, pregunta a Kenyon en una conversación posterior, y pasa a describir el “placer” y “deleite” (la satisfacción estética) que obtiene de “cavilar al borde de ese gran misterio”. El misterio, sin embargo, no es ningún misterio, pues ya ha sido explicado como “felix culpa”: “¡La historia de la caída del hombre!”, dice ella, “¿no se repite en nuestro romance de Monte Beni?” La interpretación de Miriam asume la forma de una alegoría, aunque a la inversa: el acontecimiento particular queda explicado por el paradigma universal, el acontecimiento ontoteológico. El crimen, sin embargo, no es sólo un acontecimiento, sino un “romance” para Miriam, es decir, queda desplazado según la interpretación, duplicando el juego especular que se encuentra por doquier en Roma, evidente no sólo en cada objeto artístico que inscribe la economía estética del intercambio entre la leyenda religiosa y la pagana, histórica y prehistórica, fábula e icono, sino también en la lámina archivística y arqueológica de la ciudad. Insertado en el juego, el “espectro” destroza la economía especular, la complementa, se convierte en la marca de su exceso, poniendo de relieve esos mecanismos interpretativos de los que todos los hechos y artefactos de Roma son el producto y el motivo. La interpretación de Miriam, que resulta en “placer” antes que en “verdad”, se vuelve también sobre la especie de culpa que Paul de Man considera el problema de la actividad confesional de Rousseau, la máquina textual.⁴

Kenyon y Hilda, los americanos, vacilan respecto a lo que parece, en primer lugar, la moraleja absoluta de la interpretación de Hilda. Uno de los más recientes y atrevidos lectores de Hawthorne, Kenneth Dauber, ha reconocido que parte del problema que la novela ha afrontado con los críticos se debe a su severo modo

interpretativo, aparente en la estrategia de Hawthorne de mover gradualmente la voz del narrador de todos los personajes hacia una observación reflexiva o especulativa sobre las propias reflexiones de los personajes.⁵ Así, concluye Dauber, Hawthorne se encuentra, como los trascendentalistas que critica, en la posición de tratar de explicar la complejidad y oscuridad gótica de la cultura y el arte europeo según la claridad y pureza relativa de la ingenuidad o naturalidad americana. La inocencia de Hilda (reflejada en su arte copista, la omisión de sí misma) y el despegue de Kenyon (su pluralismo y ausencia de identidad estilística) se ven, por cierto, comprometidos por su participación en el “crimen” (suponiendo que fuera un “acontecimiento”), de modo que llegan a reconocer la complicidad del espectador en el espectáculo o, en otras palabras, a reconocer que siempre han estado implicados en el círculo hermenéutico. (Hilda, debemos advertir, es una copista muy especial, que reproduce selectivamente secciones o partes de cuadros grandes. Al reducir el todo a las partes, o a una especie de sinécdoque, interpreta la pintura produciendo un símbolo. El símbolo ya no representa el todo, sino la “intención” del autor, es decir, significa el acto transformativo del autor y la actuación traductora del copista, no un arte original, sino, por así decirlo, preoriginal.) Este desplazamiento traductor se extiende también al acto de narración del narrador, que resulta al mismo tiempo “distante” e infestado de culpa, ya que no puede contar una historia sin intervención interpretativa. En cada caso, una interpretación precede a lo que es objeto de interpretación.

Volvamos, entonces, a la escena del crimen original, suponiendo que sea original, que ha manifestado ese violento juego de interpretaciones, que a la vez une a los cuatro amigos en la culpa y los separa de la antigua familiaridad de su aceptación natural, de la ilusión de que formaban una especie de comunidad natural. Hemos de comprender que el auténtico crimen no es el asesinato del “espectro” en su primera apariencia, una intervención que pone de relieve una cadena de interpretaciones en que cada uno identifica a la figura refiriéndola a un contexto coherente, a fábulas o mitos de significado supuestamente evidente por sí mismo, o evidente según la ortodoxia de la exégesis histórica. El problema consiste en dar a la figura un nombre, un papel, pero todo intento de identificar al fantasma con referencias sólo multiplica el misterio. En primer lugar, su súbita aparición viola de tal modo todas las expectativas, que presagia ya la repetición de la violencia por parte de quienes se sienten violados. No puede determinarse si se le apareció a Miriam de manera voluntaria o accidental, pero no hay duda de que se le apareció cuando ella se separó de la familia “natural” de sus amigos. Lo poco familiar o inexplicable carece de origen. Nunca puede determinarse dónde comienza la interpretación.

Recordemos que Donatello, el asesino, ha sido, desde un momento incluso anterior, pero indeterminado, el tema de la misma especie de interpretaciones múltiples, con su ambigua naturalidad, que lo convierte en medio hombre y medio fauno, resoluble sólo por referencia a leyendas que ya han sido transfiguradas en formas estéticas, es decir, que ya han sido interpretadas. (Aquí tal vez debiéramos advertir que el título de la novela había sido *The Transformation*, como aún se la conoce en Inglaterra.) Donatello tiene su origen en los viejos ritos

⁴ Véase ‘Excuses’, el capítulo final de *Allegories*, pp. 278-301, en especial las pp. 298-300.

⁵ KENNETH DAUBER, *Rediscovering Hawthorne*, Princeton University Press, Princeton, 1977, pp. 193-219.

de la vegetación, con sus sublimados rituales de sacrificio, y deviene histórico por un proceso de metamorfosis. Donatello es, a la vez, una anomalía y un nombre mágico, el nombre que comparte con el artista histórico y el que comparte con sus casi olvidados orígenes legendarios, el nombre del maná, del regalo, del *don*. (¿Hemos de recordar el significado del *don* para los antropólogos modernos, desde Mauss hasta Lévi-Strauss, que lo identifican con el excesivo poder significativo que el lenguaje añade a lo que desplaza o complementa, o recordar lo que el propio Derrida añade a esa noción de suplemento o la “inexplicable lógica del suplemento”? El *don* o regalo, según muestra Derrida, refiriéndose a la obra de Rodolphe Gasché sobre Mauss, asume una forma similar a la del *pharmakon* en Platón; es a la vez curativo y venenoso, lo que completa y excede o desplaza.)⁶ En el caso de Donatello, tenemos una naturaleza originalmente doble, a la vez pura y violenta; y si es el vínculo entre el hombre y la naturaleza, si está “al borde de la naturaleza”, es también el margen o umbral que deshace la clara distinción que a la cultura le gustaría mantener entre ambos. “Había una característica indefinible en torno a Donatello”, nos dicen, “que lo situaba fuera de las normas”. No es, pues, sólo una figura de la pureza de la naturaleza o la plenitud de la naturaleza; es ambas y ninguna, no es sencillez, sino complejidad. Es pura, pero no simplemente, la figura de una “figura”; y el problema que sus amigos artistas tienen al intentar transformarle para comprenderle, para traducir su “figura” a las suyas, es el problema de la traducción misma. Sólo pueden comprenderle según el modelo del fauno de Praxíteles, una figura no de la naturaleza, sino de la interpretación, una figura que representa el misterio de la propia metamorfosis.

Donatello, por tanto, ya está prefigurado en el fantasma que asesina. En la escena del crimen, cerca del Foro, pero no en él, en el umbral, pero fuera del fragmento que significa la ley institucionalizada, los tres artistas ven, pero no ven, la violencia. Miriam no puede determinar si ella es “una actriz o una víctima en la escena”, y Hilda oye lo que no ve, cuando Donatello agarra al espectro sobre un precipicio y lo deja caer al abismo. En palabras de Donatello, “hice lo que tu mirada [de Miriam] me pedía”, y en ese momento sufre su “transformación” de figura de fauno en ser humano cohibido. Más tarde descubren que el cuerpo hallado al fondo del precipicio es el de un monje capuchino, o al menos un cadáver vestido con el hábito religioso del mendicante, y nadie está seguro de si es el del “espectro”. Incluso el narrador debe informar de lo que nunca se ve, una transformación iniciada por la “mirada”. La cuestión de quién o qué ha sido asesinado, de qué figura o cadáver yace en el abismo, nos devuelve a la primera aparición del espectro, donde, como un texto o *corpus*, ha desatado una secuencia de salvajes especulaciones. Sin embargo, sobre todos los heterogéneos rumores, el narrador observa que lo más probable es que este “mendigo” fuera un “ladrón”, un “proscrito”, un “lunático” y un “asesino” y, por tanto, como Donatello antes de que lo asesinara, que estuviera fuera de la ley.

Ahora estamos dispuestos a darle un nombre (pres-tado): Hermes o, más exactamente, Thoth (Tot), el pre-

Este desplazamiento traductor se extiende también al acto de narración del narrador, que resulta al mismo tiempo “distante” e infestado de culpa, ya que no puede contar una historia sin intervención interpretativa. En cada caso, una interpretación precede a lo que es objeto de interpretación

decesor egipcio del griego, el mensajero del dios solar Ammon-Ra, dios de los médicos, matemáticos, ladrones, asesinos, locos, y del lenguaje o, para ser más precisos, de la escritura, el dios que se engendra por medio de una meditación inexplicable. Ahora sabemos lo que Miriam “ve” en la escena del crimen, lo que, en efecto, ella ha asesinado con la mirada; ha asesinado, por omisión, el signo mímico de la meditación, el agente del sol, por así decirlo, en el sentido del deseo del pintor de omitir toda meditación y hacer que la representación sea adecuada a su percepción, o incluso más original que la percepción. Sin embargo, la omisión de la meditación sólo puede re-marcar el cadáver o *corpus* como un sustituto provisional y, por tanto, exhibir el sueño de la originalidad. Al principio era la interpretación, más original que lo interpretado. Miriam ha deseado asesinar su propia cohibición, su “mirada” (I), y esto implica la desfiguración de la figura. Como Thoth, el espectro pertenece a la orden inscrita que deshace la Ley Escrituraria que siempre ha gobernado la Roma histórica. La transformación efectuada por Miriam y Donatello se llama culpa, pero hemos aprendido a llamarla cohibición, o tal vez crítica, el conocimiento que Nietzsche atribuye al arte, que el arte solo se presenta como una “mentira”, o como una meditación, y no como verdad, y escapa así al deseo de verdad, lo que, insiste Nietzsche, es realmente un deseo de “placer”. La violencia que Miriam ha observado, en la que ha participado con “placer”, es la transformación, la violencia de tropo del arte.

Roma, entonces, es una escena o espectáculo donde la ilusión especular se representa y se deshace a la vez, es la *mise en scène* de la traducción, el foro traductor de la historia occidental que la especulación o la interpretación no pueden dominar. Como el americano carece de historia, va a Roma en busca de una, a desenredar el nudo o misterio de las encrucijadas. Lo que encuentra allí, sin embargo, no es el origen, sino el signo del origen, la sustitución, no el sol, sino su hijo, un signo en un complejo de signos, una cripta textual, “lámina sobre lámina”, en palabras de Emerson, de interpretación. Derrida nos ha recordado que Thoth, entre sus otros deberes, estaba profundamente implicado en intrigas o tramas, tramas de usurpación, tramas de narración, es decir, en diseños maquinales que deshacen y reúnen a la vez órdenes genealógicos de herencia, marcándolos como ficciones de comienzo y repetición. Un americano moderno en París puede reconocer que es miembro de una “generación perdida”; en Roma está obligado a pensar que la noción de continuidad generacional se ha perdido para siempre, y cuanto más busque su pasado, más signos descubrirá de división y reinscripción. Roma no es un centro, sino

⁶ Véase JACQUES DERRIDA, *Spurs*, trans. Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago, 1978, pp. 120-121. (*Espolones: los estilos de Nietzsche*, trad. de M. Arranz Lázaro, Pre-Textos, Valencia, 1997.)

un margen, un texto marginal, y su historia es una trama de interpretaciones discontinuas replegadas unas sobre otras.

Podría documentarse esta preocupación del escritor americano con las crisis genealógicas a través de docenas de textos, desde *Pierre*, de Melville, hasta *Paterson*, de Williams, que alberga como un juego de palabras en su propio título las transacciones del lenguaje (“una réplica al griego y el latín con las manos vacías”) necesarias para que una tardía literatura nacional vuelva a sí misma. Una de las poco conocidas novelas de Williams, *A Voyage to Pagany* (1928), dramatiza esta crisis de la discontinuidad americana en una escena que repite, con una diferencia inexplicable, las vacaciones romanas de la interpretación de Hawthorne. El esfuerzo para descubrir la historia de América en el texto laminado de Roma resulta en una extraña interpretación que exige a América, que es toda futuro, del hado romano, mientras la implica en las extravagantes transacciones (las “encrucijadas”) que producían el texto romano. En la novela de Williams, el esfuerzo para “leer” el texto de Roma, sus ruinas y artefactos, descubre un “local” o lugar de energías, un quiasmo de oposiciones que revelan que la verdadera historia romana es una crecida de energías “paganas” o inconscientes en formas represivas. Roma se convierte en el modelo psicológico de ese deseo que anima la actuación americana del arte, su necesidad de comenzar de nuevo y de ser la fuente autogeneradora de su propia literatura.

La novela “autobiográfica” de Williams, en su intento de revisar la historia romana y, por tanto, de exponer el enigma que presenta a un lector moderno, replantea uno de los problemas que Freud afrontaba como una cuestión de “método” en *El malestar en la cultura*. Que Williams se implicó en el modelo freudiano al escribir *A Voyage to Pagany* resulta evidente por las escenas finales de la novela, que tienen lugar en Viena antes que en Roma y relatan la educación de un obstetra que piensa en su trabajo de asistir y efectuar partos como algo análogo a la tarea del analista al traducir las huellas inconscientes en formas conscientes. (En su *Autobiography*, Williams observa que el médico-escritor asiste al nacimiento de las palabras y es, al mismo tiempo, “el padre mismo de las palabras”.) La escena crítica de esta transacción es Roma, donde, como advierte el protagonista, “Galileo asesinó” el “universo geocéntrico” y donde reconocemos los signos del pensamiento “destrutivo moderno”. La concepción casi nietzscheana del héroe Dev Evans de Roma como la *mise en scène* de la revolución, de cambios radicales de paradigma, de repeticiones que producen diferencias inexplicables, convierte el modelo espacial de historia de la escena romana en otro modelo que ya no es modelo alguno. “Pagany”, tal como se la llama, es una escena de actuaciones, de desplazamientos, que no sólo invierte, sino que abre la escena hacia un futuro no anticipado y hacia la posibilidad de la monstruosidad.⁷ Si Roma es, como declara la novela, el “lugar donde comenzó la palabra”, no es una inscripción del *logos*, sino la inscripción del conflicto y el exceso, del *tropos* y no del *topos*. No es un archivo de historia, sino del lenguaje del inconsciente, siempre “separado”.

Freud descubre una contradicción similar en *El malestar en la cultura* mientras busca un “método” que le ayude a explicar las transacciones entre el ego y el mundo exterior contra el que se ha formado y que ha formado. En su esfuerzo por extender el psicoaná-

lisis al estudio de la cultura y, por tanto, a la economía que asocia el ego a su matriz cultural, Freud marca la incertidumbre y variabilidad de toda demarcación estricta entre la identidad y el mundo. Siempre se trata, según dice, de la “frontera” incierta entre los dos y, por tanto, de la dificultad de mantener una definición estricta de uno respecto al otro. La mayoría de las terminologías que abarcan la relación nombran al ego como algo para sí mismo y a lo otro como algo en sí mismo, y describen la estructura de la mente con categorías y oposiciones. El problema para el analista es hallar un modelo que trate de la transacción entre lo interior y lo exterior, entre la identidad y el mundo, que pueda explicar la frontera indefinida que los separa y expone al cambio la estabilidad o identidad del ego. Además, debemos explicar la “historia” del propio desarrollo del ego y las fronteras variables causadas por sus propios cambios: desde el “primitivo ego placentero” hasta un ego condicionado o civilizado, una historia que sólo puede caracterizarse como una red de represiones, para la que no hay ningún lenguaje descriptivo apropiado.

Lo que Freud necesita, por tanto, es un modelo para explicar la historia de este desarrollo, una manera de reconstruir la continuidad de la evolución del ego cuando lo que queda son fragmentos —ruinas, artefactos, monumentos, huellas históricas— de sus encuentros e intercambios con el mundo exterior. En este punto, Freud, en ese discurso del método, se refiere a un ejemplo curioso, pero no arbitrario, en torno al problema de usar un modelo histórico que explique un tipo diferente de historia. Su ejemplo, por algún azar, es Roma, o más precisamente cierta historia de Roma, pero su cuestión es la pertinencia del ejemplo y modelo: ¿qué supone, pregunta, “adoptar una analogía de otro campo” y aplicarla como un sistema interpretativo? La topografía de Roma, según observa, es una superficie sencilla compuesta de signos, huellas, etcétera, de muy diferentes épocas, de modo que aunque se puede identificar alguno de los diferentes periodos por sus fragmentos, hay escasas pruebas de las “transformaciones” de unos en otros. Además, algunas pruebas se han perdido por completo, y los huecos radicales marcan lo que queda como ruinas; incluso las huellas pueden ser sólo restauraciones y, por tanto, transformaciones interpretativas. En un pasaje evocativo de *The Marble Faun*, Freud nos dice por qué no puede haber ningún “mapa topológico” de este lugar: “De las construcciones que otrora colmaron ese antiguo recinto [la *Roma Quadrata*] no encontrará [el historiador o arqueólogo] nada o tan sólo escasos restos, pues aquéllas han desaparecido. Aun dotado del mejor conocimiento de la Roma republicana, sólo podría señalar la ubicación de los templos y edificios públicos de esa época. Hoy, estos lugares están ocupados por ruinas, pero ni siquiera por las ruinas auténticas de aquellos monumentos, sino por las de reconstrucciones posteriores, ejecutadas después de incendios y demoliciones”.⁸ Roma es, por tanto, no un *topos*, sino un texto, huellas que son huellas de huellas, una “historia” que no puede comprenderse sólo en términos espaciales (ni siquiera en términos narrativos). Cuando el analista piensa en intentar emplear el modelo de Roma como una “entidad psíquica” para explicar el desarrollo del “ego” civilizado, se enfrenta a una contradicción metodológica: “Si pretendemos representar

⁷ La novela de Williams se basa en la metáfora del viaje hacia una fuente u origen de la “palabra” (Roma como el “lugar donde comenzó la palabra”), un viaje que lleva al médico/escritor a través de otros centros culturales que han desplazado a Roma: París, donde el escritor se enfrenta a los experimentos radicales de un modernismo que reconoce como algo mimético o tradicional sólo porque repite el gesto modernista de ser diferente; Florencia, donde encuentra el Arno y el viejo puente que lo cruza hacia su gran icono de la memoria, el museo, un emblema de todas las artes, el conflicto violento de una energía con la forma que trata de canalizarla (respecto a la pintura francesa, observa que aboga por el río frente al puente, lo pagano frente al experimento cohibido); y luego Roma. En Roma encuentra un emblema más complejo que el río y el puente. En el Museo Nazionale se queda asombrado por una combinación de mármoles que relacionan la figura de Mercurio (la traducción romana de Hermes, así como éste es un desplazamiento del egipcio Thoth) con el mármol de “Venus Anadiomene de Cirene”, la cual, reflexiona, fue “extraída de la arenosa orilla de África”. El enredo hermafrodita no es una simple oposición de fuerza y forma, sino de la escritura en su doble sentido. Ninguna de las dos figuraciones puede ser reducida a la otra ni separada de ella en un sencillo binomio de oposiciones sexuales. La Venus marca un exceso de la figura que se apropiaría de ella o transcribiría su mensaje. Me acuerdo de una de esas extrañas notas postales de Derrida en *La Carte postale*, pp. 157-159, donde el escritor, en tránsito en un aeropuerto, transcribe un mensaje (¿a quién o dónde?) sobre dos nuevas “hipótesis” de interpretación que está ofreciendo en lugar de “ma vieille histoire Thot-Hermès”. Sus nuevas hipótesis giran en torno al entrelazamiento de “Hermes + Afrodita”, o el mensajero-ladrón-escritor-médico y la diosa de muchos amores que significa un “plus” o exceso y marca el límite de cualquier sencilla genealogía para la historia del pensamiento o para el ideal de una completa hermenéutica. La transcripción hermafrodita, sin embargo, no puede leerse como una sencilla bisexualidad o neutralización en la empresa hermenéutica, sino como una intervención en todo pensamiento de la perfecta economía de la comunicación.

⁸ SIGMUND FREUD, *Civilization and Its*

espacialmente la sucesión histórica, sólo podremos hacerlo mediante la yuxtaposición en el espacio, pues éste no acepta dos contenidos distintos. Nuestro intento parece ser un juego vano; su única justificación es mostrarnos cuán lejos nos encontramos de poder captar las características de la vida psíquica mediante la representación descriptiva”.⁹

La crítica de lo representativo de Freud es bastante familiar, y está más allá de los problemas de Hawthorne en el mismo sentido en que las ciencias modernas están más allá de las antiguas, aunque emplea el lenguaje del espacio tridimensional. Freud defiende un cambio de paradigma; sin embargo, no dispone de un sustituto adecuado. Lo que hay disponible es otra forma de discurso, pero un discurso cuya analogía no puede suministrar un metalenguaje. Se trata también de un discurso —como el propio lenguaje psicoanalítico de Freud— que tenía que desarrollarse, incluso traducirse, de una antigua lengua de la mente, o incluso de la filosofía. Será un discurso “traductor”, aunque no en el sentido de que traduzca lo que no se entiende a una lengua visible o conceptual, según presumía la psicología al aplicar los términos de Freud como conceptos estrictos. El texto de Freud debe funcionar en un lenguaje que juega inexplicablemente entre la historia narrativa y la tradición analítica, un extraño diálogo de progreso metódico y cuestionamiento analítico que sirve para rehacer las ruinas de la historia y las ruinas de la memoria como restauraciones, y restauraciones de restauraciones, iniciando ese análisis terminable e interminable que hemos llegado a conocer como el “Freud francés”. Este discurso interviene y rompe la ilusión de fronteras estrictas y reguladas entre nuestros discursos, entre, digamos, los discursos imaginativo e interpretativo, que operan a través de un género como el “romance” para producir un exceso de género.

Paul de Man dice que la “autobiografía” se compone inevitablemente con ese doble lenguaje, y así encontraremos construido en ella un “momento de lectura” del mayor interés exegético, tal vez porque ese “momento” sea también una escena de análisis, de lectura, desplazada, como las que hemos observado en una “encrucijada” como “Roma”. Si ahora me vuelvo a otro texto “americano” no es porque sea posible abandonar lo que Williams llamaba lo “local”, con lo que se refería no a un lugar histórico, sino a un punto de intercambio y resistencias en un campo de energía. Henry Adams, en su llamada autobiografía, un texto que brinda ese género a la lectura interminable con tanta certeza como el de Rousseau, nos ofrece ese momento por el que valorar el modo en que la “literatura americana” escenifica su propia crisis, en este caso como una cuestión de “educación”. *La educación de Henry Adams* nos proporciona una visión excéntrica de lo que los filósofos han llamado la “época del análisis”, o la ruptura entre la metafísica y el pensamiento moderno, pero lo hace revelando que la fractura ya estaba construida en la metafísica y su vocabulario. Para Adams, la “educación” debería ser la apropiación o incluso adquisición de un pasado utilizable. En su lugar, resulta ser la adquisición de un vocabulario utilizable, pero que cambia, o incluso se convierte en *anasémico* en el momento en que parece definir con mayor precisión una nueva comprensión. Adams escenifica este variable sentido del cambio, que no puede cerrarse sobre una “identidad” acabada, como una “autobiografía” y como una

“educación” que no puede prepararnos sino para cuestionar el fin hacia el que la educación debería dirigirnos, o las consecuencias de llegar allí.

La “educación”, como sabe Adams, ha implicado siempre un ideal metafísico, el desarrollo de una comprensión conmensurable con el orden de las cosas. Sin embargo, Adams, al mediar los sesenta años, heredero de una distinguida familia cuya historia es paralela a la de la nación —un exitoso historiador, novelista y profesor por derecho propio, si no por opinión propia— tiene que reflexionar sobre la paradoja de que, mientras él y su país entran en el siglo veinte, cada uno ha sido privado de los mitos de continuidad y progreso, de las ficciones genealógicas y teleológicas por las que una “educación” dirige el futuro según su comprensión del pasado. La educación de Adams ha quedado confundida periódicamente por un siglo diecinueve que en todo lugar ha estado marcado por deconstrucciones teóricas, de modo que el siglo debe ser descrito en términos apocalípticos. El *fin de siècle*, el horizonte desde el que Adams está escribiendo ahora, es otra repetición de creciente discontinuidad y dispersión, o entropía. El siglo diecinueve, el siglo del historicismo, sólo puede comprenderse como la subversión más radical del sentido histórico del progreso. Las nuevas ciencias, la Guerra Civil americana, sus tragedias personales y familiares, todo ha conspirado para dejar a Adams, hijo él mismo de vástagos de la historia americana, sin herederos. Es el final de una línea en la misma medida en que lo es Roderick Usher, de Poe, esa figura ficticia del inminente apocalipsis que espera en toda ficción genealógica de descenso o ascenso.

La educación, como Adams insiste en su ‘Prefacio’, debería ser una “economía” de fuerza, la configuración de un joven, que es “cierta forma de energía”, como un instrumento y una dirección. Esto exige una teoría que pueda reproducirse en un modelo que sea aplicable a su vez como un molde, pero su siglo ha supuesto un incansable ataque a ese sueño del paradigma. Su reinención del historicismo ha presagiado un fin apocalíptico de la historia. Como hijo del siglo dieciocho, Adams se encuentra huérfano en el diecinueve. Cada etapa de su educación, desde la escuela hasta Harvard, desengaña su esperanza de hallar el significado del presente en cierto paralelo con el pasado, es decir, en cierto modelo o paradigma pasado que suponga una repetición significativa. A continuación de los años en Harvard, donde la multiplicación de disciplinas ha convertido la universidad en una dinamo, y cada disciplina en una máquina que se consume y perpetúa a sí misma (“nunca llegó a Concord”, escribe irónicamente Adams sobre sí mismo, repitiendo el juego de palabras trascendentalista de Thoreau), poco después, marcha a Europa en busca de más educación, con el fin ostensible de estudiar Derecho Civil. Deteniéndose brevemente en Inglaterra, circunvalando Francia (cuya decadencia legendaria le costará años aceptar), llega para una estancia de dos años a Alemania, donde no será capaz de superar el obstáculo de la lengua, o mejor dicho, donde descubre que el americano, aunque sea una traducción del pensamiento occidental, debe pensar en otra dimensión. Encuentra a Inglaterra atrapada en el siglo diecinueve; a Alemania, en el medievalismo tardío del dieciséis; pero en Inglaterra y en Alemania se enfrenta realmente a lo que hemos llamado el “final de la filosofía” o el fracaso del Racionalismo y el Romanticismo, respectivamente, para explicar las para-

Discontents, Newly trans. from the German and Edited by James Strachey, Norton, New York, 1961, pp. 16-17. (*El malestar en la cultura y otros ensayos*, trad. de R. Rey Ardid, Alianza, Madrid, 1970, p. 13.)
 9 SIGMUND FREUD, *Civilization and Its Discontents*, pp. 17-18. (*El malestar en la cultura y otros ensayos*, p. 14.)

dojas de la era industrial o la revolución en la física. En todas partes advierte la coexistencia de una vasta energía y los fines consumidos del progreso, la paradoja de la dinámica que ninguna teoría o disciplina existente puede explicar. En todas partes se ataca la meta- o el “más allá de”: “La física completamente trastornada en metafísica”, es la notable frase de Adams. El fracaso de la época (que no puede ser realmente una época, ya que parece discontinua respecto a la historia) para hallar su teoría o teórico, o algún paradigma que uniera las disciplinas, se manifestaba, según piensa el hombre senescente, en la fuerza inexplicable (o desplazada) de Karl Marx en el canon educativo. En principio, no parecía sino el fracaso institucional por no reconocer un pensamiento como el de Marx que operaba en los márgenes de la escena cultural. Así como Marx no tenía lugar alguno en el currículo de Harvard y tenía que escribir aislado, cuando no anónimamente, desde un Londres que estaba intelectualmente paralizado en el siglo dieciocho, Adams percibe en Alemania, bajo la autoridad del elevado pensamiento romántico que aún se ocupaba en completar el edificio monumental de la metafísica occidental, una exclusión de, o al menos una indiferencia hacia, la revolución en la dinámica, la inexorable y anónima fuerza desencadenada en y por las nuevas ciencias de la electricidad y la electrodinámica. Adams pensará después que “hacia tiempo que había alcanzado, con Hegel, los límites de la contradicción”, y como hijo del siglo de Hegel nunca había dejado de soñar con la unidad. El pensamiento marxista, por otro lado, ya trabaja en el hueco abierto por la contradicción hegeliana y se ocupa tanto como la nueva ciencia en cuestionar el sueño de la unidad: “El vapor y la electricidad habían dado pie a nuevas concentraciones políticas y sociales o se estaban haciendo necesarios para sus principios morales”; de modo que no se trata tanto de que la teoría de Marx esté siendo verificada en los márgenes, como de que Marx esté leyendo sencillamente una dinámica que opera bajo la superficie de las viejas teorías, del viejo lenguaje, para la que aún no hay un lenguaje, salvo el que está suministrando al poner boca arriba a Hegel. Por entonces, Adams advierte de que “no tenía idea de que Karl Marx estuviera allí escribiendo para él, ni de que antes o después el proceso de la educación tendría que ver con Karl Marx mucho más que con el profesor Bowen de la Universidad de Harvard”. Marx es una metonimia de todas esas fuerzas de interpretación que funcionan deshaciendo los viejos paradigmas de la historia, incluido el viejo ideal de la educación.

Cuando le falla el pensamiento alemán —el pensamiento de Goethe y Schiller, aun más que el de Hegel—, se traslada a Italia y, por fin, a Roma, donde se enfrenta a otro atolladero: el historicismo. Cada etapa de su educación ha sido una búsqueda de unidad y ha quedado deshecha cuando se ha topado con una contradicción que parece tan productiva y dinámica como destructiva y nihilista. Así, formula la teoría de una “educación accidental”, de una comprensión que no proviene de la rigurosa orientación de una disciplina, sino de una súbita inversión de expectativas. En Alemania, por ejemplo, el estudiante que había ignorado a Beethoven experimenta una especie de epifanía joyceana. Descubre, bajo la estructura formal de las

La educación, como Adams insiste en su ‘Prefacio’, debería ser una “economía” de fuerza, la configuración de un joven, que es “cierta forma de energía”, como un instrumento y una dirección

sinfonías, un “nuevo lenguaje” que, aunque sea incapaz de leerlo, confunde sus hábitos estéticos. Bajo lo tradicional o formal, descubre una “repetición matemática de ciertos sonidos” que, como reconoce después, discurre paralelamente a la revolución en las matemáticas durante ese siglo, una repetición que engendra un futuro monstruoso y anónimo.

En Roma, sin embargo, vuelve a sus expectativas acostumbradas, buscando el orden que el historicismo parecía prometer siempre. Roma debería suministrar su modelo espacial de historia, pero, en lugar de ello, encuentra en Roma un “complejo medieval”, donde las formas de la alta cultura se enredan con “la anarquía y el vicio”, una Roma que no puede ser leída: “La Roma medieval era pura hechicería. Roma era el peor sitio de la tierra para enseñar a un joven del siglo diecinueve lo que había de hacer con un mundo del siglo XX”. Adams se halla en la posición de Gibbon al enfrentarse a una “contradicción frontal” con su voluntad de unidad, pero ya no puede apelar al modelo narrativo y dramático de Gibbon, el modelo “ontoteológico” de la “decadencia y ruina”; tampoco tiene acceso al más nuevo modelo decimonónico del progreso evolutivo: “Roma no era como un escarabajo que ha de ser disecado y abandonado; ni como una mala novela francesa que se lee en una estación de tren y se arroja por la ventana después de otra mala novela francesa... Roma era real; lo era Inglaterra; lo sería América. Roma no podía ser encajada en un esquema de evolución ordenado, de clase media, bostoniano, sistemático. Ninguna ley del progreso se aplicaba a ella. Ni siquiera las secuencias temporales... La gran palabra de la Evolución, en 1860, aún no había forjado una nueva religión de la historia, pero la antigua religión había predicado la misma doctrina durante mil años sin hallar en toda la historia de Roma más que contradicciones”. La pregunta que la historia plantea —“¿Por qué, por qué ocurría o recurría esto y no aquello?”— no puede referirse a Roma: “Nunca había respondido nadie a la pregunta de manera satisfactoria para nadie; sin embargo, todo el que tuviera cabeza o corazón sentía que antes o después había de decidir qué respuesta aceptar. Al sustituir la palabra ‘Roma’ por la palabra ‘América’, la pregunta se hacía personal”. Roma, concluye, “era un desconcertante complejo de ideas, experimentos, ambiciones, energías; sin ella, el mundo occidental era obtuso y fragmentario; daba centro y unidad a todo; sin embargo, Gibbon podría haber seguido todo el siglo sentado entre las ruinas del Capitolio y no habría pasado nadie capaz de decirle lo que Roma significaba. Tal vez no significara nada”.

La falta de relación entre la historia de Gibbon y el texto ilegible de Roma —entre la historia narrativa y las ruinas crípticas que Adams contempla— rompe la superficie especular que permitiría ver el futuro en el pasado, y deshace también el sueño de la “autobiogra-

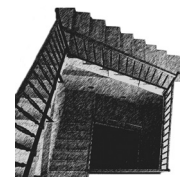
fia". Ahora sabemos lo que ha intervenido en la relación entre el modelo y la repetición: la ciencia de la electricidad, las nuevas matemáticas, la termodinámica, una revolución en la física y la química que parecía prometer un nuevo paradigma que reemplazara al antiguo (así como la termodinámica desplazaba a la mecánica) y que, sin embargo, servía para dismantelar la idea misma de paradigma. En los años siguientes, Adams se dedicó al estudio de esa contradicción y continuó así una "educación" que ahora parece sin fin, o que acaba sólo como acaba la entropía, en la fría muerte: la búsqueda por parte de varios teóricos de un modelo útil que siempre aleja y difiere la posibilidad del modelo. Adams considera la disonancia de teoría/práctica ejemplificada a finales de siglo en lo que llama la "bomba metafísica" de los Curie, el redescubrimiento del sol que lo desorbita todo. Las nuevas ciencias no sólo barren todas las ficciones de continuidad, sino que desprestigian el ideal del cierre sistemático o el eterno retorno. El movimiento circular de Gibbon que culmina en la "decadencia y ruina" queda desplazado por el movimiento no lineal de la dispersión entrópica, como el *telos* por el azar: el movimiento de la máxima organización (complejidad) a la máxima desorganización (simplicidad y muerte), del calor al frío, de lo diferenciado a lo indiferenciado o idéntico, de la clase a la sociedad sin clases, la inexorable nivelación democrática. La aceleración incansable y la dirección no lineal del movimiento termodinámico trastornan no sólo las ficciones teleológicas de la educación, sino también el ideal de la memoria individual y colectiva de las que dependen, ya que es imposible hallar en el equilibrio de las cosas dispersas e indiferenciadas prueba alguna de su origen, o recuperar el todo con el fragmento. Si se encuentra a América en las contradicciones de Roma, no es una América que pueda definirse como una "nación" o unidad, una repetición del pasado, sino la América del ímpetu. América es fuerza o energía aleatoria y, por tanto, carece de identidad, como la Roma que Adams no puede leer. Por doquier, Adams se enfrenta no a la realidad, sino a una *mise en scène* de transformaciones trópicas y entrópicas. Así como no hay un camino que lleve de San Marcos al Foro, las ruinas de Roma son fragmentos que no pueden reconstruirse arquitectónica o arqueológicamente, y sólo significan an-arquía; y si se repiten en América, no se puede seguir su pista hasta un origen que no han tenido.

En su prefacio, Adams había declarado que en su búsqueda de un modelo de educación no era de ayuda la "literatura americana", ya que la literatura americana, en efecto, no existía, y lo que se llamaba literatura americana aparecía en forma de signos del Viejo Mundo. Una literatura nacional, al fin y al cabo, resulta definible sólo después de que se hayan reconocido sus obras maestras, cuando se ha cerrado la historia de su literatura, o está en decadencia: de ahí la creencia de Gibbon de que podía leer Roma y, al leer Roma, comprender el presente. Sin embargo, Adams ha leído una "Roma" diferente, una Roma donde la termodinámica aún está en marcha, de modo que si América repite a Roma lo hace, paradójicamente, en una "repetición sin identidad": podemos volver, pues, como última palabra, a la conclusión del ensayo de Emerson, 'Arte', ese "poder aborígen", tal como lo llama, que separa y aleja antes que reúne. El último párrafo de ese ensayo asocia este poder no con la naturaleza orgánica, como

podríamos esperar, sino con el poder de las nuevas ciencias, que surge, como si se tratara de un "corazón religioso", según dice, de "nuestro comercio, la batería galvánica, el chispazo eléctrico, el prisma, la retorta del químico". La naturaleza es poder, y el poder, "naturaleza". El único modelo a propósito de Emerson es el lenguaje, o la literatura, que al mismo tiempo transporta un significado y lo configura o transforma. Emerson prefigura el arte americano como "un vapor que cruza el Atlántico entre la Vieja y la Nueva Inglaterra" y que llega a su "puerto con la puntualidad de un planeta". Podríamos recordar que no se trata sólo de otra versión del mito solar, que los movimientos de los planetas, como Emerson dice de los "caminos de Dios", son parabólicos y no circulares, y que la llegada no anticipa ningún eterno retorno de lo mismo. Con todo, lo más importante es que ese "vapor", que ha desplazado al barco de vela, es un sistema que transforma la materia, en lugar de canalizar mecánicamente la fuerza natural. Melville, recordemos, también había presentado una América capturada con el doble lazo de los sistemas contradictorios, con la figura del barco ballenero que lleva en sus entrañas el fuego que transforma la carne animal en una forma de energía diferente.¹⁰ La literatura americana se mantiene en equilibrio en la "economía" que Emerson llama la "corriente de la tendencia", del momento transformativo en que un lenguaje desplaza a otro, una nueva literatura repasa y rescribe la antigua. Con toda su austeridad, Adams debe celebrar irónicamente la traducción y anticipar un "paraíso matemático de desplazamiento interminable" que "prometía la felicidad eterna al matemático, pero dejaba verde de horror al historiador". El lector no sólo se convierte en el libro, sino que lo suplanta, abriéndolo ex-táticamente ante un futuro monstruoso o la fría muerte, el juego del tropo y la entropía.

Traducción de Javier Alcoriza

¹⁰ Michel Serres, en su 'Turner Translates Carnot' (*Hermes: Literatura, Science, Philosophy*, ed. by J. Harari and D. Bell, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1982, p. 68), advierte que Melville inscribe esa doble figura de dos formas de energía contradictorias en su *Pequod*. Podrían aportarse numerosos ejemplos, desde Emerson hasta Henry Adams y William James, de las reflexiones de escritores americanos sobre su siglo como algo atrapado entre dos nociones de "energía" y de historia, con la metáfora del "vapor" o del "radio". James, por ejemplo, describe la búsqueda pragmática de una nueva terminología como la que desafía al científico para hallar un lenguaje para una nueva forma de energía, el radio, que desbarata toda creencia en la "ley" de la conservación de la energía, aunque James creía que era posible una nueva "ley", aun cuando tuviera que inscribirse en la antigua. (MICHEL SERRES, *Hermes I. La comunicación*, Anthropos, Barcelona, 1996).



Stevenson, Robert Wise y El ladrón de cadáveres: una cuestión moral

DAVID FELIPE ARRANZ LAGO

David Felipe Arranz es licenciado en Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y Periodismo. Responsable de Comunicación de la Fundación Telefónica, es profesor del Máster de Gestión Cultural de la Universidad Carlos III de Madrid y director del programa cultural de podcast Los coloquios de la Academia (www.marsillachactingacademy.com), en colaboración con la Marsillach Acting Academy y la Universidad de Yale.

En este artículo se revisa el concepto del mal a través del relato escrito por Robert Louis Stevenson en 1881 'El ladrón de cadáveres' y su adaptación cinematográfica realizada por el cineasta Robert Wise en 1945, *The Body Snatcher* (El ladrón de cadáveres). Stevenson estudia la condición humana y su continua incursión más allá de los límites de la frontera que separa el bien del mal. La cuestión moral que planteó Stevenson y que Wise reflejó en el cine representa un reto filosófico.

This paper review the concept of Evil in Robert Louis Stevenson's tale The Body Snatcher, which Robert Wise adapted to the screen in 1945 (The Body Snatcher). Stevenson looks at the human condition and its wandering beyond the frontier of Good and Evil. The moral question of Stevenson's tale and of Wise's film represents a philosophical claim.

Palabras clave:

- Literatura Comparada
- Adaptación cinematográfica, género de terror, ciencia médica del siglo XIX
- Bien, mal, moral, conciencia, acción humana y responsabilidad profesional

A

veces el cineasta retoma la pluma que el novelista dejó en el tintero. A veces el séptimo arte nos sorprende con una obra de terror transida de una reflexión moral que va más allá de los materiales

prístinos que dieron origen a un filme. Esto ocurre precisamente con la evolución de un tema apasionante, el de los ladrones de cadáveres o resurreccionistas, iniciado por Robert Louis Stevenson (Edimburgo, Gran Bretaña, 1850-Vailima, Samoa, 1894) y recogido por el cineasta Robert Wise, en una corriente que surge de la novela gótica tardía y que concluye con el tratamiento ético y estético de los estudios de la RKO en el siglo XX. Conviene no olvidar que el relato stevensoniano de 'El ladrón de cadáveres' está escrito en 1881, año de la génesis de *La isla del tesoro*, novela de indagación moral. Podríamos establecer, pues, una cadena temática fantástica y terrorífica que iría de Robert Louis Stevenson a Robert Wise, pasando, como veremos, por Mary Shelley y Mark Twain, hasta llegar al cine de Jacques Tourneur y Robert Wise.

En aquellos comienzos difíciles de la ciencia en el siglo XIX, los médicos investigadores que daban clase en las escuelas se encontraron con múltiples trabas religiosas, sociales, económicas e incluso políticas. La escasez de cadáveres para llevar a cabo sus investigaciones hizo que muchos de ellos se vieran envueltos en multitud de escándalos en aras del progreso y sin los cuales es obvio que el conocimiento de la anatomía humana no hubiera avanzado. Dos rufianes, dos asesinos, William Burke y William Hare, usaron el suministro de cadáveres a estos médicos como una lucrativa fuente de ingresos: en Port of Leith, en el City Grass Market de Edimburgo, asesinaban a borrachos, viejos y prostitutas. Estos asesinos llegaron a desarrollar un método criminal que no dejaba marcas o huellas visi-

bles de violencia en los cuerpos: la asfixia. Se conocía como *burking*, derivación verbal del apellido de Burke: una simple, rápida y enorme presión de la palma de la mano del asesino sobre la boca de la víctima y la oclusión de la nariz con el índice y el pulgar de la otra mano. Muchos asesinos llevaron a efecto este sistema, pero al haberlo popularizado dos irlandeses, a quienes los ingleses consideraban por aquel entonces poco civilizados, Burke y Hare se convirtieron en sinónimo de infamia.

Su captura y ejecución condujo a la celebración de la primera disección anatómica, llamada "The Anatomy Act of 1832" que frenó, si bien no erradicó, las prácticas de los ladrones de cadáveres que ya estaban extendidas en Estados Unidos por parte de los médicos para impartir sus clases de anatomía. Estos hechos influyeron en un joven escritor escocés, Robert Louis Stevenson, autor del enfermizo relato de 'El ladrón de cadáveres'; años más tarde, la historia de hipocresía y crimen del diácono y concejal edimburgués William Brodie le condujo a la escritura de su más famosa novela, cima del género fantástico y de terror, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. La dualidad ha definido al personaje original que, tras sembrar el pánico en Edimburgo cometiendo todo tipo de bandidajes en 1786, huyó a Holanda, donde fue capturado por la policía: la gran paradoja de este oportunista cerrajero — pues a eso se dedicaba— era que, tratándose de un honorable y ejemplar miembro de la comunidad que reparaba las puertas forzadas por su otro yo, necesitaba en el fondo un aliciente, un empuje que le hiciera sentirse vivo... Y halló ese empuje en el saqueo y la vida nocturna, un caso análogo al que cuenta Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*.

He titulado este trabajo "una cuestión moral" porque la versión cinematográfica dirigida por Robert Wise *The Body Snatcher* (El ladrón de cadáveres) y su novela original constituyen un formidable estudio sobre la frá-

gil frontera que, en el ámbito de las acciones humanas, separa la bondad de la malicia. He de señalar que nos vamos a mover en un ámbito filosófico y antropológico, puesto que no concierne esta discriminación al orden jurídico, ya que en 1830 la ley aún no había regulado el uso que la medicina podía hacer de un cadáver. En el filme, Wolfe “Toddy” Macfarlane (Henry Daniell) se lo comenta precisamente a Fettes (Russell Wade): “Démonos prisa antes de que se dicte una ley que regule el comercio de cadáveres”; es decir, rijámonos por lo que nos dicte nuestra conciencia. En la última y espe-luznante secuencia, la del desenterramiento de la señora, éste se ve truncado por la aparente irrupción de lo fantástico, igualmente fantástico en la novela y en la película. Los personajes se mueven regidos por lo que les dicta su conciencia, su fuero interno y el respeto que le pueden tener (o no) al ser humano. No hay en ellos una virtud moral, una pauta moral definida, excepto en Fettes; de ahí que Fettes sea el personaje más plano, el menos rico en matices de carácter. Él sí trata de someterse de una u otra manera a la preceptiva legislativa.

La inagotable fuente de pensamiento que proporciona el cine clásico hace necesario volver a él una y otra vez, no sólo para reflexionar acerca de la conducta humana, sino como fuente de placer. En las décadas de los años treinta y cuarenta, la Universal y la RKO produjeron un sinfín de adaptaciones de clásicos del terror dirigidas, entre otros, por Tod Browning, Edgar G. Ulmer, James Whale, Jacques Tourneur y Robert Wise. La deuda del cine actual con estos maestros es inmensa, y la de ellos con la novela gótica y el ciclo narrativo de Edgar Allan Poe es aún mayor. Escritores y directores abundaron en estas obras en la maldad insondable del espíritu del hombre, el vértigo, el devenir inestable de las acciones humanas, la atracción del abismo y el conflicto entre la determinación de la naturaleza humana y lo que Kant llama el “mal radical”, que late en la raíz de todo ser humano.

A comienzos del siglo XIX la religión se tambaleó con el avance de las investigaciones de la ciencia médica. A Fettes, el aprendiz de anatomista, según el sistema moral por el que aboga Schelling, le falla Dios porque no es un ser ético ligado al concepto de creación divina: el determinismo que rige sus actos no proviene de la idea de lo divino absoluto, sino precisamente de la inexistencia absoluta de Dios; un “sin Dios” monstruoso y abominable. Así, el viejo Fettes le dice en Debenham a Macfarlane en el relato de Stevenson:

No deseo saber cuál es el techo que te cobija —le interrumpió el otro—. Oí tu nombre; temí que fueras tú; quería saber si, después de todo, existe un Dios; ahora ya sé que no. ¡Sal de aquí!

...y quizá no haya en estos momentos otro ser vivo que pueda narrarles a ustedes aquellos monstruosos y abominables sucesos.¹

Estos médicos decimonónicos de la ficción de Stevenson que se ven cerca del descubrimiento de las enfermedades, de los misterios del cuerpo humano y de la capacidad de sanar y curar a voluntad, aparecen definidos como fríos, impermeables a la sensibilidad, superficiales:

Pocos muchachos podrían haberse mostrado más insensibles a las impresiones de una vida pasada de esta mane-

ra bajo los emblemas de la moralidad. Su mente estaba impermeabilizada contra cualquier consideración general. Era incapaz de sentir interés por el destino y los reveses de fortuna de cualquier otra persona, esclavo total de sus propios deseos y rastreras ambiciones. Frío, superficial y egoísta en última instancia, no carecía de ese mínimo de prudencia, a la que se da equivocadamente el nombre de moralidad, que mantiene a un hombre alejado de borracheras inconvenientes o latrocinios castigables.

Esta pauta establece una verdadera coincidencia con la descripción del superhombre nietzscheano emparentada con algunos famosos personajes del cine, como *La naranja mecánica* de Kubrick. Esta determinación e indeterminación, esta dialéctica de contrarios a la que se refiere, sin ir más lejos, Hegel, la encontramos en la siguiente descripción de la juventud de Fettes:

Decidió también destacar en sus estudios y día tras día servía a su patrón impecablemente en las cosas más visibles y que más podían reforzar su reputación de buen estudiante. Para indemnizarse de sus días de trabajo, se entregaba por las noches a placeres ruidosos y desvergonzados; y cuando los dos platillos se equilibraban, el órgano al que Fettes llamaba su conciencia se declaraba satisfecho.

El cinismo de Fettes le lleva a no inquirir en los asuntos de conciencia de su mentor, el médico Wolfe Macfarlane. Fettes es su asistente personal y, por paradójico que parezca, el primero en destacar su falta de escrúpulos y quien títubea ante el asesinato de una nueva víctima que aparece en la mesa de disecciones de su maestro. La visión de quien ahora, inerme, había charlado con él horas antes en la taberna, golpea al joven Fettes con el aldabonazo de los errores pasados: “Despertó hasta en el atolondrado Fettes, algunos de los terrores de la conciencia. El que dos personas que había conocido hubieran terminado sobre las heladas mesas de disección era un *cras tibi* que iba repitiéndose por su alma en ecos sucesivos”.

Ante este planteamiento moral que irrumpe en la conciencia del joven estudiante de medicina, Macfarlane aconseja a Fettes cómo alejar de sí la mala conciencia: nada menos que mediante una razón crematística, a través del pago al asesino Gray (Boris Karloff)² por su trabajo realizado: “—Ahora, mira —dijo Macfarlane—; ya se ha hecho el pago, primera prueba de tu buena fe, primer escalón hacia la seguridad. Pero todavía tienes que asegurarlo con un segundo paso. Anota el pago en el diario y estarás en condiciones de hacer frente al mismo demonio”. El trabajo, aunque inmoral, es a fin de cuentas un trabajo remunerado, una transacción comercial.

El carácter imparable del mal se pone de manifiesto verbalmente en los protagonistas. “Este segundo accidente sin importancia procede sin duda del primero. Mr. Gray es la continuación de Miss Galbraith. No es posible empezar y pararse luego. Si empiezas, tienes que seguir adelante; ésa es la verdad. Los malvados nunca encuentran descanso”. A pesar de que la historia y la ciencia señalan las pautas de universalidad moral y política, la indeterminación del ser y el egoísmo terminan ampliando *ad infinitum* el abismo sin fondo, “una horrible sensación de oscuridad” que posee un fundamento dinámico al que difícilmente se le puede poner freno. El concepto de ser ético de Schelling remite a

¹ Véase ROBERT LOUIS STEVENSON, *Los ladrones de cadáveres*, trad. de J. L. López Muñoz, Alianza, Madrid, 1991.

² Boris Karloff protagonizó esta película entre *Misterio en la ópera* (The climax, 1944) de George Waggner y *La zingara y los monstruos* (House of Frankenstein, 1944) de Erle C. Kenton.

otro de dimensiones inabarcables: el de la eternidad, el de creación divina, y nos sirve igualmente para sondear a los personajes. Macfarlane y John Gray, los protagonistas de 'El ladrón de cadáveres', son hombres que se encuentran en un progresivo estado de advenimiento hacia este fondo que culminará en la muerte y, en el caso de Gray, en más allá de la muerte, en la indeterminación de un barranco, metáfora abierta de un infierno negro y lluvioso, negra y sucia antítesis de lodazal, de las llamas del averno.

Lovecraft ha calificado de romántico a Stevenson, cuyas historias nos hablan de personajes que luchan contra su fuero interno, librando una monumental batalla entre el bien y el mal, cuyos resultados podemos apreciar en las obras literarias y en la condenación de algunos de sus personajes; Georges Bataille, en *La Literatura y el Mal*, dice a propósito de la obra de William Blake, Michelet, Emily Brönte, Proust, Sade, Kafka y Genet:

La elección por el Mal, semejante elección en su esencia, ¿no es propia de la poesía?, ¿no es la propia del hombre? El hombre se yergue necesariamente contra sí mismo y no puede amarse hasta el fin, si no decide ser objeto de una condenación.³

Los profanadores de tumbas, los violadores del código sagrado que rige el silencio del camposanto con fines científicos, pecuniarios o depravados, ¿no persiguen ser también secreto objeto de condenación desde el momento en que están trabajando en un infierno en la tierra como es el cementerio? Nietzsche escribió en su *Genealogía de la moral* (1887) un desafío lanzado contra la moral lleno de interrogantes que aún no han encontrado respuesta en muchos casos: "¿Cuál es, en definitiva, el origen de nuestras ideas del Bien y del Mal? ¿Cómo inventó el hombre las apreciaciones del Bien y del Mal?"⁴ El libro lo escribió Nietzsche en respuesta al *Origen de los sentimientos morales*, de Paul Rée, publicado en 1877. "La moral como consecuencia", dice Nietzsche, "máscara, hipocresía, enfermedad o equivocación, y también la moral como causa, remedio, estimulante, freno o veneno".

Ese pozo sin fondo termina siempre por hacer eco en el alma del aprendiz de médico: "Fettes se quedó solo con los remordimientos. Vio los peligros que le amenazaban. Vio, con indecible horror, el pozo sin fondo de su debilidad, y cómo, de concesión en concesión, había descendido de árbitro del destino de Macfarlane a cómplice indefenso y a sueldo... Fettes había sobrevivido a sus terrores y olvidado su bajeza. Empezó a adornarse con las plumas de su valor y logró reconstruir la historia de tal manera que podía rememorar aquellos sucesos con malsano orgullo". En la aterradora carrera hacia el mal de Fettes y Macfarlane, se produce un salto cualitativo: ya no son meros rufianes: "El resurreccionista —por usar un sinónimo de la época— no se sentía coartado por ninguno de los aspectos de la piedad tradicional... El ladrón de cadáveres, en lugar de sentirse repelido por natural respeto, agradece la facilidad y ausencia de riesgo con que puede llevar cabo su tarea". Más adelante, en otra de sus múltiples charlas acerca del bien y del mal, Fettes se refiere a estos conceptos como "galería de curiosidades" y si acaso teme que lo apresen, no es por remordimiento de conciencia, sino por el temor a perder la vida: "Confieso, aquí, entre nosotros, que no quiero que me

cuelguen, y eso no es más que sentido práctico; pero la mojjigatería, Macfarlane, nació ya despreciándola. El infierno, Dios, el demonio, el Bien y el Mal, el pecado, el crimen, y toda esa vieja galería de curiosidades... quizá sirvan para asustar a los chiquillos, pero los hombres de mundo como tú y como yo desprecian esas cosas. ¡Brindemos por la memoria de Gray!".

En medio del tránsito entre éste y el otro mundo, los ladrones de cadáveres jalonan su particular viaje a los infiernos de la locura maldita con su pico y su pala, extrayendo los cuerpos de las entrañas de la tierra. En cursiva hemos destacado los sustantivos y adjetivos calificativos de los que se sirve Stevenson para testificar la iniquidad desahogada de esa transición, de ese salto hacia la fosa oscura de su alma: "A cuerpos que habían sido entregados a la tierra, en *gozosa* expectación de un despertar bien diferente, les llegaba esa resurrección *apresurada*, llena de *terrores*, a la luz de la linterna, de la pala y el azadón. Forzado el ataúd y rasgada la mortaja, los *melancólicos* restos, vestidos de arpillera, después de dar tumbos durante horas por caminos apartados, privados incluso de la luz de la Luna, eran finalmente expuestos a las mayores *indignidades* ante una clase de muchachos boquiabiertos".

Si Platón establece las fronteras de la comunidad de la república como lugar limitado frente a lo exterior, lo extraño, el bárbaro, el Edimburgo de 1830 lleva lo extraño en su seno. Se trata de una ciudad que vive en una tiniebla perpetua, donde reina la noche, rotos ya todos los principios de armonía y concordia universales. La ciencia, paradójicamente, en un mundo médico que comenzaba a despertar a ella, se ha pervertido, y la muerte de Dios trae consigo la venida de un mundo nuevo, regido por un dios de conciencia igualmente ilimitada, amoral, llamado Macfarlane, aunque atado a una realidad física, la de sus propias limitaciones humanas. A este propósito, Gray advertirá en el filme al cirujano anatomista de los peligros que entraña una personalidad que no ponga límite a sus posibilidades intelectivas, de los misterios del más allá consciente, de los entresijos imprevisibles del alma irracional, del *thymos*, en definitiva (no deja de resultar curioso que sea Gray quien se lo diga): "¿Acaso la ciencia puede revelar el origen de los pensamientos y el funcionamiento de la conciencia?". La egomaniaca y constante autorreferencia enfermiza de Knox y Macfarlane es la de la ciencia desnuda de su fin último, la salvación de la vida humana, el hábito de la existencia, lo que hay de poético en los latidos de un ser humano; es la anatomía y su técnica de escalpelo y bisturí la que Stevenson y Wise dejan al descubierto en el patíbulo de las conciencias del lector y el espectador.

Macfarlane cree poder diseccionar el alma humana sobre una mesa ante la mirada de los estudiantes. El anatomista moderno edimburgués, tatarabuelo del hombre cibernético posmoderno descubridor del genoma, ha conducido sus acciones hacia un enriquecimiento científico, hacia una clonación que sana, pero que, a su vez, no se plantea dilemas morales, que mata el misterio de la creación que conlleva el útero. El espíritu se ha cosificado y, contra esta concepción, luchan las tradiciones escocesas de los *highlands*, las leyendas que conocen Meg Cambden —la novia de Macfarlane— y la cantante ciega. En el relato de Stevenson, al igual que en el filme de Robert Wise, la mujer representa la unidad de naturaleza y espíritu, la conciencia intuitiva de ese fondo creador, la *natura*

³ GEORGES BATAILLE, *La Literatura y el Mal*, trad. de L. Ortiz, Taurus, Madrid, 1971.

⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La genealogía de la moral*, trad. de A. Sánchez Pascual, Mestas, Madrid, 2003.

naturans de la que hablaba Schelling o el “alma a quien todo un dios prisión ha sido” de Quevedo. Esa unidad o *alma mater*, el eterno femenino origen de toda conciencia, es tan misterioso como lo es la Naturaleza, con esa parte incomprendible, inasible, que en el relato devendrá en la irrupción de lo fantástico:

Y mientras Fettes mantenía en alto el farol, su compañero desató el saco y dejó la cabeza al descubierto. La luz iluminó con toda claridad las bien moldeadas facciones y afeitadas mejillas de un rostro demasiado familiar que ambos jóvenes habían contemplado con frecuencia en sus sueños. Un violento alarido rasgó la noche; ambos a una saltaron del coche; el farol cayó y se rompió, apagándose; y el caballo, aterrado por toda aquella agitación tan fuera de lo corriente, se encabritó y salió disparado hacia Edimburgo a todo galope, llevando consigo, como único ocupante del calesín, el cuerpo de aquel Gray con el que los estudiantes de anatomía hicieron prácticas de disección meses atrás.

Lo siniestro y lo tenebroso tienen lugar en una novela contemporánea de ‘El ladrón de cadáveres’ que, en principio, nada tiene que ver con el terror, *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain, anterior a la publicación de la novelita de Stevenson. Los territorios morales, no legislados, por los que transcurren la medicina y la utilización de los cadáveres humanos con fines científicos, constituyen un tema de gran actualidad en la época. Si Stevenson en 1881 expone abiertamente que la catadura moral del médico puede torcerse y marchar en contra del juramento hipocrático, hoy seguimos envueltos en nuevos descubrimientos en el ámbito de la genética y de la clonación de órganos para salvar vidas. Habida cuenta del polémico sustrato que alentaba en la época, Twain también transformó en literatura de terror un pasaje de su obra más popular. Comparemos el texto arriba transcrito de Stevenson con este otro en el que la concurrencia de la transgresión moral y lo macabro da un excelente resultado literario: cuando Mark Twain escribe *Las aventuras de Tom Sawyer*, decide incluir en una novela iniciática y de aventuras el espeluznante episodio de los profanadores de tumbas, uno de los más inolvidables y aterradores de la historia de la literatura. Potter Muff, el indio Joe y el joven doctor Robinson —de nuevo, la ciencia en entredicho— son los protagonistas de este asalto al cementerio. El fragmento de Mark Twain, que corresponde más bien al tono del relato gótico, le da a esta novela de aventuras iniciáticas un tono lúgubre emparentado muy de cerca con el relato de Stevenson y sus saqueadores de tumbas:

Potter y Joe el Indio llevaban unas angarillas con una cuerda y un par de palas encima. Tiraron la carga al suelo y empezaron a abrir la tumba. El médico dejó la linterna a la cabecera de la tumba y fue a sentarse con la espalda apoyada contra uno de los olmos... —¡Venga, rápido! —dijo en voz baja—. Puede salir la luna en cualquier momento.

Los hombres respondieron con un gruñido y siguieron cavando. Durante un rato no se oyó otro ruido salvo el raspar de las palas descargando paladas de mantillo y grava. Resultaba muy monótono. Por fin una pala chocó contra el ataúd, produciendo un sonido apagado contra la madera, y al cabo de un par de minutos los hombres lo habían sacado fuera. Forzaron la tapa usando las palas

Esta concepción del mundo como abismo es precisamente la que aboca a Macfarlane a contemplar la fosa abisal, negarse a aceptarla como final último del hombre, y a investigar en su laboratorio aun a costa de las vidas de los demás

como palancas, sacaron el cadáver y lo arrojaron sin más contemplaciones al suelo. La luna apareció por detrás de las nubes y descubrió su pálida cara. Prepararon las angarillas, colocaron el cadáver encima, cubriéndolo con una manta, y lo sujetaron con la cuerda.⁵

Ahora bien, ¿no se inspiran ambos a su vez en una de las cumbres de la novela fantástica y de terror con trasfondo moral? Me refiero a *Frankenstein o el moderno prometeo* (1817), de Mary Shelley. Veamos con detalle el conflicto interior del doctor Frankenstein:

Yo era el único poseedor de un secreto al cual me había dedicado por entero y veía brillar la luna en mis trabajos nocturnos, mientras con ansiedad y sin aliento perseguía a la naturaleza en sus escondrijos. Nadie puede concebir mis horribles desvelos cuando escarbaba en el barro de las tumbas o torturaba a animales vivos para dar aliento al yeso sin vida. Aun ahora tiembla mi cuerpo y se me humedecen los ojos al recordarlo. Pero luego me empujaba hacia adelante un impulso casi frenético; parecía haber perdido todo sentimiento que no fuera el deseo de perseverar en mi empresa. Mas aquél no era sino un ataque momentáneo, que me hacía sufrir con más intensidad cuando volvía a las acostumbradas labores, desaparecido ya aquel estímulo sobrenatural. Recolectaba huesos en los osarios, profanaba con manos sacrílegas los terribles secretos del cuerpo humano... La sala de disección y el matadero me proporcionaban muchos materiales, y no pocas veces mi naturaleza humana se apartaba, repugnada, de aquellas labores en momentos en que, impulsado por una ansiedad siempre en aumento, estaba cerca ya de dar término a uno de mis trabajos.⁶

Hay en el escritor escocés ya un anhelo por burlar a la Parca, un intento de contravenir, al menos con el deseo, las leyes de la naturaleza y de los cielos, algo que, como hemos visto, inquietó también a Mary Shelley y que parte de la recomposición de un cuerpo humano a partir de los jirones y retazos de cadáveres; parece como si la vida no surgiera sino de las entrañas mortuorias del sepulcro, y no a la inversa. Shelley y Stevenson quieren decirnos que el proceso contrario a la secuencia vida-envejecimiento-muerte pudiera ser la única manera de evitar el viaje final: de la muerte a la vida, pasando por el laboratorio científico. En otro de sus escritos, esta vez ensayístico, Stevenson señala este afán de traicionar el destino fatal del hombre: “¿No podríamos nosotros también eludir durante largo espacio de tiempo las garras de ese ser, la Pálida Muerte, que nos acecha en silencio año tras año? ¿No podríamos también nosotros jugar al escondite en esas lejanas arboledas con todos los dolores y trepidaciones de la vida del hombre, y eludir a ese ser, la Pálida Muerte, que nos acecha en silencio año tras año?”⁷ Reparemos un momento en la espeluznante aparición de Gray abrazado a Macfarlane en la última secuencia del filme

⁵ MARK TWAIN, *Las aventuras de Tom Sawyer*, ed. de M. I. Villarino, trad. de D. Rolfe, Anaya, Madrid, 1991, p. 83.

⁶ MARY W. SHELLEY, *Frankenstein*, trad. de I. Altés Yáñez, Fontana, Barcelona, 1994, p. 54.

⁷ ROBERT LOUIS STEVENSON, ‘Una leyenda francesa y reflexiones sobre la muerte’, en *La casa ideal y otros textos*, trad. de M. Condor, Hiperión, Madrid, 1998, pp. 81-82.

de Wise: ¿acaso no es la viva descripción de la “Pálida Muerte” de la que habla Stevenson?

De esta manera, precisamente al sacrificar vidas humanas para sus investigaciones, los doctores Frankensein, Knox y Macfarlane se han asomado a ese “sin fondo” en el que sólo predomina la voluntad en el sentido que le da Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (1819); es decir, una esencia interior y luz primigenia que nace en medio de una originaria “tiniebla sin límites, de una inmensidad tenebrosa en medio de la cual se pierde.”⁸ Esta concepción del mundo como abismo es precisamente la que aboca a Macfarlane a contemplar la fosa abisal, negarse a aceptarla como final último del hombre, y a investigar en su laboratorio aun a costa de las vidas de los demás; incluso se acerca al arquetipo malévolo del ave carroñera, pájaro de mal agüero nada melindroso que, de manera oportunista, sin procurarse activamente el alimento, espera a que éste se le entregue de manos de la muerte:

De manera semejante a como dos buitres pueden caer en picado sobre un cordero agonizante, Fettes y Macfarlane iban a abatirse sobre una tumba... La esposa de un granjero, una mujer que había vivido sesenta años y había sido conocida por su excelente mantequilla y bondadosa conversación, había de ser arrancada de su tumba a medianoche y transportada, desnuda y sin vida, a la lejana ciudad que ella siempre había honrado poniéndose, para visitarla, sus mejores galas dominicales; el lugar que le correspondía junto a su familia habría de quedar vacío hasta el día del Juicio Final; sus miembros inocentes y siempre venerables habrían de ser expuestos a la fría curiosidad del disector.

Para Stevenson, la materia inerte aún conserva los rasgos identitarios que poseía en vida; la sanción moral que el escritor realiza sobre la profanación se produce en el nivel discursivo con el calificativo de “buitres” de fría curiosidad, la alusión religiosa del día del Juicio Final y la presentación del cadáver como una prolongación de una mujer envuelta en su tareas cotidianas beneficiosas para la comunidad. Stevenson se decanta claramente: Macfarlane y Fettes comercian con los muertos de una manera ignominiosa y a todas luces reprochable. La voluntad del hombre depredador incide en el mantenimiento de la vida en el reino animal: la conservación de la vida a expensas de la muerte de otros seres. Ni siquiera la razón puede frenar la cadena de muertes, sino la fantástica aparición de Gray en el calesín de Fettes y Macfarlane, la mutación “moral” de la mujer recién desenterrada en la espantosa visión de Gray muerto, hecho Pálida Muerte, como diría Stevenson en sus ensayos. “Acaso la característica más sorprendente de Poe —escribe refiriéndose a otro genio de las letras de terror anglosajonas— sea su poco menos que inverosímil agudeza en el resbaladizo terreno entre la cordura y la demencia.”⁹

La hipotética existencia de una voluntad maligna en el hombre, según Kant en *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1793), remite al problema del mal radical, la libertad y el concepto antropológico de la acción. Macfarlane incurre en la contradicción kantiana de la libertad humana en conflicto consigo misma. El anatomista, conocedor del verdadero origen de algunos de los cadáveres, ha de vencer sus escrúpulos morales, suprimir el término del bien, “no matarás”, la bondad de la acción; sólo mediante la trasgresión y de

la perversión de su trabajo, Macfarlane aportará un paradójico bien a la humanidad y sanará a la pequeña inválida con la médula espinal de una asesinada. La película refleja perfectamente esta dicotomía del doctor, aportación de Wise que no aparece en el relato original: sin duda, la escena elíptica del crimen pertenece a la esfera de lo inolvidable. Wise construye así una película en la que la reflexión moral es aún mayor que la que desarrolla Stevenson. Fija el personaje de Macfarlane como un hombre que ha tomado una posición de conciencia ajena al sentimiento de culpa, escindida entre el compromiso con la ciencia y el desprecio por la vida humana, impermeable ante las acciones de su surtidor de cadáveres.

Los elementos macabros estaban ya fijados en la literatura: la luna reflejada en los sarcófagos, las palas rascando la tierra, el ulular de la lechuza y el posterior transporte del finado. Robert Wise y los guionistas Philip MacDonald y Val Lewton (bajo el pseudónimo de Carlos Keith) recogen este material, someten a revisión el texto stevensoniano y le añaden un elemento que es el que, vista hoy la película, ha resistido peor el paso del tiempo: la historia de la niña parálitica y su intento de curación por parte de Wolfe Macfarlane (Henry Daniell en su mejor interpretación). Dentro de este mundo corrupto, surge una extraña relación de complicidad: la que mantiene con la niña el cochero Gray, obvia reminiscencia de la escena de *El monstruo de Frankenstein*, de James Whale; la amistad entre la criatura y la niña, a orillas del lago, sigue conmoviendo a los espectadores de todos los tiempos: el horror seducido por la candorosa inocencia de la infancia. La niña es la única que sabrá anticiparse a la perfidia del doctor, nada más verlo: “Mamá, este doctor me asusta”.

Robert Wise modifica o matiza la vileza del protagonista al establecer la única posibilidad que dota de un mínimo carácter moral a Macfarlane, del que carece en la novela: ha sido capaz de curar a una niña y se congratula de ello. Su juramento hipocrático no ha sido transgredido por completo. La cuestión moral planteada por Robert Louis Stevenson y, un siglo más tarde, por Robert Wise, no es fácil de dilucidar precisamente porque estos médicos, de vocación tal que se veían abocados a trasladar su hogar a las escuelas de medicina o incluso a las cercanías de la morgue, caminan por la delgada frontera que separa la condena de la redención. Este proceso de corrupción se produce en Fettes, al igual que en su día se produjo en Macfarlane, quien por ósmosis adoptó la postura de cinismo moral de su maestro, el doctor Knox. Fettes, cuando ve curada a la niña, aunque haya sido inductor muy indirecto del crimen de la joven ciega (Donna Lee) que ha servido para salvar una vida, se alegra de corazón: un mal menor ha dado como resultado un mal mayor, el asesinato.

UN INFIERNO EN LA TIERRA. El faro de Castle Rock al que aluden tanto la película como la novela es una constante: era el símbolo del hogar seguro para los barcos que volvían al puerto de Edimburgo y, metafóricamente, en la canción de la joven ciega, aparece como refugio contra los terrores de la oscuridad. La cita con la muerte parece inevitable a lo largo del relato y más cercana a medida que pasa el tiempo; y el faro pasa a ser un signo visible del infierno en la tierra en que se ha convertido Edimburgo, que contiene a su vez otro averno más pequeño: el cementerio.

⁸ ARTHUR SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, trad. de M. Ovejero, Orbis, Barcelona, 1985.

⁹ ROBERT LOUIS STEVENSON, *Ensayos literarios*, Hiparión, Madrid, 1983, p. 117.

Los lugares preferidos del mal asoman por entre las páginas de Stevenson. Incluso el carácter tenebroso se puede rastrear en su obra destinada a un público infantil, como en algunas de las poesías de *El jardín de versos para niños*, escrito en Escocia en 1885. Se trata en ambos casos de obras —‘El ladrón de cadáveres’ y *El jardín*— de clara vocación escocesa, nacidas y ambientadas en una tierra de brumas, nieblas que Robert Wise plasma muy bien en una escena de la película en la que el coche de caballos de Gray desaparece literalmente en la oscuridad, tras los pasos de la niña ciega cuyo cadáver venderá poco después a Macfarlane. Se trata del horror agazapado en la oscuridad, típico de las producciones de Val Lewton, como es el caso: el clima exacto que tan bien supo filmar Wise. Sugerir antes que mostrar era la máxima de aquellos hombres de cine. Recordemos aquella escena de *Cautivos del Mal* (*The bad and the beautiful*, 1952) de Vincente Minnelli, en la que el productor Jonathan Shields (Kirk Douglas) revela al director de la película, Fred Amiel (Barry Sullivan) las claves de la ficción terrorífica: el juego de luces y sombras.

La mujer de MacFarlane, Meg Camden, define a Gray en el filme como “la maldad personificada”, puesto que representa el peso de los errores del pasado que ha cometido su marido. En tiempos de Macfarlane compró el testimonio de Gray para que lo exculparan en el proceso en el que Burke fue condenado. El último tercio de la película explica por qué Gray chantajea al doctor Macfarlane: Gray, desprovisto de toda moral, lo necesita para dar sentido a su vida: “No me fuerces a matarte, Toddy; ¡mi orgullo te necesita!” El cochero es el Caronte particular del infierno de Edimburgo, el diablo que, como sucede en ‘Markheim’, cataliza y certifica las pulsiones negativas de los hombres.

Este particular infierno se caracteriza además por ser un lugar donde los trabajos científicos se suceden. Fettes habla también del equivocado camino de una ciencia desprovista de un sentido moral: “Ha sido capaz de enseñarme las matemáticas de la anatomía, pero no la poesía de la medicina”. Es aquí donde los giros de guión del equipo de Wise hacen avanzar la subtrama de la curación de la niña, y el que hasta entonces era el caballo de la muerte, con el asesinato que ha cometido el cochero en la persona de la ciega, se convierte, paradójicamente, en caballo de vida: la niña se incorpora y anda.

Los diálogos abundan en la imposibilidad de descifrar científicamente los insondables misterios del alma humana, como en la segunda ocasión en que se reúnen Macfarlane y Gray en la cantina Pennycuck, en el filme de Wise: el asesino le recuerda al inductor que el poder de crear vida es un misterio inalcanzable. Gray le dice a Macfarlane: “No puedes crear vida como quien crea paredes... ¿Cómo se crea un pensamiento?... Hay mucho conocimiento, pero no comprensión”. De nuevo, frente al modelo stevensoniano, Robert Wise ha dado un giro moral: el cochero asesino hace recapacitar sobre sus actos al doctor sin escrúpulos ante una jarra de cerveza; y, de nuevo, al igual que sucedió con Burke y Hare, es otro asesino a sueldo, Gray, quien será condenado por la justicia.

El personaje de José, el sirviente lisboeta de Macfarlane, al que da vida Bela Lugosi, no se encontraba en el relato original. José aporta el matiz del chantaje y permite que se produzca una nueva situación de violencia, en la que Wise muestra cómo se

cometían estos asesinatos sin dejar rastro alguno del crimen: el asesino, Gray, sentado a horcajadas sobre la víctima, le taponaba con una mano la boca y la nariz hasta que el infeliz José muere asfixiado. Esta escena servirá también a modo de preludeo del combate entre Macfarlane y Gray en el mismo lugar, la casa del cochero. Los guionistas complicaron la trama haciendo que Gray tratara de asegurarse el silencio de Macfarlane arrastrando el cadáver de José hasta el pozo que se encontraba en el sótano del doctor.

En un final al más puro estilo gótico, la justicia recaerá sobre la persona del doctor Macfarlane, abrazado al cadáver de Gray mientras se precipita por un precipicio bajo la lluvia, mientras que en el relato de Stevenson, Macfarlane se reencontrará con Fettes treinta años después. Si el cadáver, el cuerpo humano sin vida, tiene un precio (“diez libras los grandes y cinco los pequeños”), es fácil para un ser abyecto como Gray, como lo fue en su día para Burke y Hare, deslizarse hacia el crimen, dejarse arrastrar por la codicia y pasar del robo y saqueo de una tumba al asesinato, al “burqueo” (tal como llaman en la película a este crimen, en recuerdo del asesino William Burke).

Quiero destacar especialmente los efectos dramáticos de la ambigüedad moral de los personajes, emparentada con esa huida de lo que Schelling¹⁰ llamaba las zonas calientes de la esencia humana, “el fuego devorador”; en definitiva, la conciencia de la que Gray y Macfarlane huyen de manera decidida y enteramente consciente. Si Thomas Hobbes sentenció en *Leviathan* que *homo homini lupus*, los personajes de Stevenson pertenecientes a este relato ejemplifican a la perfección la carnicería que emprenden unos contra otros, precisamente por haber sido capaces de evitar un cualificado registro de conciencia. Gray y Macfarlane son hombres que llevan a sus espaldas un pasado criminal: su conducta y la acción errabunda que les otorga el paso del tiempo hacen de ellos auténticos *revenants*, “no muertos”, que han perdido su paraíso y que saben, como Sartre, que el infierno son los otros. La venganza por acumulación de maldades en esa extraña relación de vasallaje y deudas morales, de silencios encubiertos, que Gray trata de establecer con Macfarlane a través de la coacción y la amenaza, crece más y más en el tiempo, hasta el momento inevitable de la muerte de Macfarlane, despeñado en el filme, a diferencia del relato de Stevenson. Wise recurre a esta muerte violenta por motivos obvios de efectos de clímax cinematográfico.

Macfarlane juega a ser un dios de este particular infierno, aunque se trata de un dios muy ambiguo, una deidad científica capaz de insuflar movimiento a niñas paralíticas. Perseguido de manera inmisericorde por la muerte, que no es sino la encarnada, famélica y fantasmal figura de Gray, sólo pondrá coto a su carrera delictiva y se hará justicia en la escena final, en el abrazo mortal del barranco junto al cochero asesino. El hombre que jugó a ser dios termina con sus miembros desperdigados en un peñasco, abrazado a la Parca: “Los malvados nunca encuentran descanso”, le dice Macfarlane a Fettes en la novelita de Stevenson. Seguramente, en la trama de Wise, Macfarlane abraza al espanto de Gray, tampoco encontraría la paz tras el “The End” de los créditos.

DIFERENCIACIÓN, EGOLATRÍA, CINISMO Y MUERTE. Platón se refiere en el *Crátilo* (419 e) al término griego *thymos* como “ardor y ebullición del alma” para definir, entre

10 F. W. J. SCHELLING, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Anthropos, Barcelona, 1989.

otras cosas, el anhelo individual de cada hombre de diferenciarse de los demás, anhelo que suele conllevar un alma irascible. Recordemos que, según la teoría platónica, el alma irracional se divide en irascible (*thymos*) y concupiscible (*epithymia*). De hecho, Homero pone el término en boca de Aquiles en *La Ilíada*. Los griegos localizaban esta fuente de energía en la glándula actualmente llamada timo, que es la responsable de la generación de los glóbulos “T”, y se considera hoy en día el enlace entre la mente y la realidad física del individuo, entre el alma y el cuerpo. Ciertamente, hay mucho de trasvase de fronteras hacia lo irracional e irascible en esta historia que nos cuenta Stevenson: la de un hombre, un ambicioso doctor anatomista —el histórico Knox y el ficticio Macfarlane— que trata de diferenciarse de sus colegas y se deja llevar por una energía “timótica” mal encauzada que se zanja con la aparición de un elemento fantástico.

La única razón que alienta la existencia irascible y potencialmente delictiva de Gray es la mórbida relación que ha establecido con el doctor Macfarlane, que puede satisfacer con su forzada sumisión de mente brillante las dosis de egolatría y de personalidad de las que el siniestro conductor de carruajes carece. El poder de información del que goza Gray, el conocimiento de los turbios chantajes y compras de silencio con los que Macfarlane se condujo durante el juicio contra el doctor Knox y su equipo, hacen de él casi su amo, invierten la relación de señor y esclavo y proporcionan al *thymos* platónico de Gray una sensación de falsa felicidad. El todopoderoso cirujano Macfarlane en manos de un vulgar cochero sin escrúpulos constituye, si no la mayor, una de las más sórdidas y fatales subtramas de esta terrible historia. Una muestra evidente de la perversión moral del equipo médico fundado por el doctor Knox, al que pertenecieron MacFarlane y Fettes, es el cinismo con que el anatomista considera el horrendo y criminal suministro de cadáveres:

Y de nuevo, y con cierto cinismo, les repetía a sus asistentes que “no hicieran preguntas por razones de conciencia”. No es que se diera por sentado implícitamente que los cadáveres se conseguían mediante el asesinato. Si tal idea se le hubiera formulado mediante palabras, Mr. K [Knox] se habría horrorizado; pero su frívola manera de hablar tratándose de un problema tan serio era, en sí misma, una ofensa contra las normas más elementales de la responsabilidad social y una tentación ofrecida a los hombres con los que negociaba. Fettes, por ejemplo, no había dejado de advertir que, con frecuencia, los cuerpos que le llevaban habían perdido la vida muy pocas horas antes.

El paso que separa al hombre de ciencia del resurreccionista lo da también el joven Fettes, al igual que hicieron sus maestros, cuando contempla dentro de sí y por vez primera el abismo insondable del que habla Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, el “sin fondo” (*zugrunde*), el “ir hacia el abismo” (*gehen*).

Fettes se quedó solo con los remordimientos. Vio los peligros que le amenazaban. Vio, con indecible horror, el pozo sin fondo de su debilidad, y cómo, de concesión en concesión, había descendido de árbitro del destino de MacFarlane a cómplice indefenso y a sueldo. Hubiera dado el mundo entero por haberse mostrado un poco más valiente en el momento oportuno, pero no se le ocurrió que la valentía estuviera aún a su alcance.

La mujer de Macfarlane, Meg Camden, define a Gray en el filme como “la maldad personificada”, puesto que representa el peso de los errores del pasado que ha cometido su marido

Más allá del Bien y del Mal, un libro contemporáneo de ‘El ladrón de cadáveres’, escrito por Nietzsche en 1886, explica bien este proceso. Fettes es un “espíritu libre”, un superhombre más allá del bien y del mal, un joven que cree en los conocimientos inmediatos. Nietzsche afirma en el aforismo XIX, a propósito de la libertad de la voluntad que entraña la volición, que la orden incondicional de regir las acciones y que conlleva los sentimientos de “coaccionar, urgir, oprimir, resistir, mover”, suele comenzar inmediatamente después de la voluntad. Los actos que condujeron a los atroces crímenes de la pandilla de Macfarlane no provienen sino de la libertad de la voluntad, del afecto de superioridad, lo que Nietzsche denomina aquella tensión de la atención, aquella mirada derecha, aquella valoración incondicional, la volición de alguien que da una orden, empezando por su propia alma.¹¹

Como ya hemos indicado, Fettes experimenta este proceso evolutivo —o, más bien, moralmente regresivo— del que habla Nietzsche: un nuevo ser humano con una gran seguridad interior que ha logrado desterrar de sí sus terrores: “Fettes temblaba, exultante, al darse cuenta de lo mucho que había avanzado en el camino hacia la seguridad... Fettes había sobrevivido a sus terrores y olvidado su bajeza”.

EL DOBLE, LA PULSIÓN DE MUERTE O LOS OTROS JEKYLL Y HYDE DE STEVENSON. El doctor Macfarlane es el personaje equivalente al doctor stevensoniano más popular, el doctor Henry Jekyll, protagonista de la inolvidable novela *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886). Una de las constantes que vertebran el motivo del doble en la literatura es la de la aparición de este ambivalente personaje como anuncio de la muerte del protagonista: la alternancia, cada vez más rápida, entre Jekyll y Hyde, el incremento de apariciones del malévolo *alter ego* del científico, preludian su muerte inminente. En el lumpen de Edimburgo que presenta ‘El ladrón de cadáveres’, en ese infierno del submundo que se nutre de lo fantástico, lo extraño y lo ajeno culminan en una pulsión de muerte: la comunión de las dos personalidades, la de Gray y Macfarlane, el ejecutor y el inductor, fundidos en un abrazo mortal en el fondo del barranco: el dios médico creador y la muerte aniquiladora.

Sin embargo, la ambigüedad moral sobre la que tanto escribió Stevenson a través de sus personajes apareció ya en el carácter del príncipe Florizel de Bohemia, protagonista de las *Nuevas mil y una noches* (1882), cuyo acierto radica, como bien señaló Henry James, en haber sabido mezclar la novela de misterio inglesa con el ensueño de Scherezade, con un aire de divertimento del que carecían otros escritos suyos. El príncipe Florizel ironiza ante el coronel Geraldine sobre las actividades suicidas que llevan a cabo en un club clandestino, más que un salón selecto, un lugar de

¹¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Más allá del Bien y del Mal*, trad. de A. Sánchez Pascual, Folio, Barcelona, 2002, pp. 39-40.

aspecto desastroso, a orillas del Támesis, que bien pudiera haber sido visitado por Mr. Hyde o el cochero John Gray: “—¿Qué clase de antro es éste? —preguntó Geraldine. —Eso es lo que hemos venido a ver —respondió el príncipe—. Si nos encontramos con unos cuantos diablos de carne y hueso, la cosa puede resultar divertida.”¹² El suicidio se plantea como un juego de locura y muerte, exento de trascendencia, sólo que Stevenson lo plantea desde el principio como un relato irónico, aunque con tintes verdaderamente siniestros.

El giro argumental de ‘El ladrón de cadáveres’ hacia el terreno de lo fantástico se produce precisamente con la irrupción, en la trama de la aparición fantasmal, del abismo de la locura y el espanto que se abre ante los médicos que rasgan la noche con un violento alarido, terror y agitación, al borde de la locura, tan cercana a la muerte. Para Lovecraft, Stevenson continúa la tradición romántica, gótica y cuasimoral en el siglo XIX.¹³ Los mecanismos que provocan el atractivo de lo macabro llevan siempre en Stevenson un ingrediente moral, incluso en sus trabajos alejados del terror, como *La isla del tesoro*, novela en la que descuella el personaje de Long John Silver, que camina por la frontera que separa al asesino del amigo incondicional. Aún más extraordinaria y reveladora de la presencia del mal en la literatura stevensoniana se revela ‘Markheim’ (1885), relato escrito cuatro años más tarde que ‘El ladrón de cadáveres’ y un año antes de que Nietzsche terminara *Más allá del Bien y del Mal*. La relación que el doctor Macfarlane mantiene con Gray, su diablo particular, su alter ego demoníaco, es similar a la que Markheim establece con el demonio, que se alimenta del mal cometido por Markheim, un mal que no procede de la acción, sino del carácter, campo de cosecha del “ángel de la Muerte.”

LA LITERATURA DE TERROR, LA RKO Y VAL LEWTON. La adaptación cinematográfica de ‘El ladrón de cadáveres’ en 1945 constituyó la tercera película de Robert Wise. Con el escaso presupuesto del que disponía Val Lewton para sus producciones de la RKO, Wise rodó día y noche, se sirvió de filtros para las horas de rodaje durante el día y se las ingenió para crear una lluvia uniforme en un Edimburgo de cartón piedra. Se trata de un cine hecho con mucho oficio, eminentemente narrativo. En la película se pueden observar algunos efectos innovadores de la factoría Lewton que ha aprovechado, por ejemplo, M. Night Shyamalan: cuando Fettes acude a pedir a Gray el cadáver de una joven, el enorme cráneo de un caballo aparece súbitamente en el plano. El caballo también simboliza la muerte y, sin lugar a dudas, remite a las carretas de la muerte centroeuropeas que pintaba, por ejemplo, Brueghel. En una entrevista realizada en 1998, Harry Kleiser pregunta a Robert Wise si sus películas poseen un estilo propio, a lo que el autor de *West Side Story* contesta que ha sabido acercar cada película al estilo cinematográfico apropiado a cada género: “I’ve been accused by some of the more esoteric critics of not having a style, and my answer to that always is this —I’ve done every genre there is, and I approach each genre in the cinematic style that I think is appropriate and right for that genre.”

A ese estilo cinematográfico se refiere el cineasta cuando, por ejemplo, para la ambientación artística se inspira en los calotipos creados por Fox Talbot (1800-1877), el padre de la fotografía moderna, quien trabajó precisamente en el Edimburgo de 1840 realizando imágenes y

retratos clásicos para David Octavius Hill y Partner Robert Adamson: rostros de seres ajenos ya a nuestro tiempo, e incluso aparentemente a nuestra realidad humana, perdidos en el tiempo de las exposiciones de larga duración ante la cámara: son los espectros entre las tumbas de Edimburgo. En aquella época los edimburgueses se dedicaron a la exploración del electromagnetismo y la electrolisis, como en el caso de Michael Faraday, o de la luz procedente del electromagnetismo, como en el de James Maxwell, quienes trataron de explicar “la luz del diablo” y el fuego de San Telmo que recorrían toda una tradición fantástica y popular.

Las leyendas europeas y la literatura de terror corrían hacia el Este de boca en boca y en ediciones populares. En los primeros años de su llegada a América de la mano de la pionera de la química Nina, el niño ruso Vladimir Lewton creció leyendo estos relatos y escuchando las historias del folclore ruso que le contaba su tía, la actriz Alla Nazimova. Entró en los círculos teatrales y literarios de Nueva York, escribió guiones para la radio y varias novelas, y David O’Selznick lo llevó a Hollywood en el verano de 1934: allí trabajó con el pseudónimo de Charles Keith. En 1942, el jefe de producción de la RKO lo puso al frente de la dirección de una nueva unidad de producción, con toda la libertad creativa que pueda imaginarse, siempre que no superara los setenta y cinco minutos ni los 150.000 \$ por cada filme rodado. El décimo filme que produjo, *El ladrón de cadáveres*, excedió en dos minutos los que establecía el límite de producción. Wise la rodó en cuatro semanas y se inspiró visualmente en los fotografías escoceses para las escenas diurnas y en el expresionismo alemán para las nocturnas, además de contar con la experiencia que había adquirido como montador de Welles. La banda musical de Roy Webb, que usa elementos de la música tradicional escocesa, va significando los momentos en los que rondan la muerte, la sangre y la corrupción. Por último, recordemos que, además de *The Flesh and the Fiends* (1960), de John Gilling, otros dos magníficos filmes abordaron el caso de los resurreccionistas: *Burke and Hare* (1971), de Vernon Sewell, y *The Doctor and the Devils* (1985), de Freddie Francis.

¹² ROBERT LOUIS STEVENSON, *Nuevas mil y una noches*, traducción de A. Laurent, Abraxas, Barcelona, 2002, p. 28.
¹³ H. P. LOVECRAFT, *El horror en la Literatura*, trad. de F. Torres Oliver Alianza, Madrid, 1984, p. 40.



A rope and a blanket on a night like this: una lectura de *Sucedió una noche* de Frank Capra

JOSÉ PAVÍA COGOLLOS

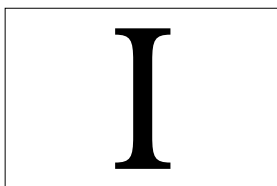
José Pavía Cogollos es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat Politècnica de València

Sucedió una noche ha sido objeto de numerosos análisis cinematográficos y en todos ellos se ha hecho referencia a la manta que representa las murallas de Jericó que separan a la pareja protagonista. En este artículo trataremos de desvelar qué es lo que se oculta tras la famosa manta de la película y explorar la riqueza de su significado.

It Happened One Night has been the subject-matter of many filmical analysis. The famous blanket of the story, that represents the walls of Jericho between the protagonist pair, is present in all of them. We will try to discover in this paper the hidden meaning of that famous blanket.

Palabras clave:

- screwball and genteel and remarriage comedy
- sexo
- manta



INTRODUCCIÓN. *Sucedió una noche* ha sido objeto de numerosos análisis y por supuesto, en todos ellos se ha hecho referencia a la manta que representa las murallas de Jericó. En este

artículo nos situaremos delante de la que ha sido calificada como “the most famous blanket in the history of drama”¹ con la intención de desvelar qué es lo que se oculta tras ella y explorar la riqueza de su significado.

Sucedió una noche es un híbrido de distintos géneros: a caballo entre la *romantic comedy* y la *comedy of remarriage*, muy cercana a la *screwball comedy*, es también un *road movie*, en el que se traza la búsqueda emprendida por una pareja en pos de la satisfacción de los deseos más vitales: comida, cobijo, sexo, reconocimiento/consentimiento paterno; peripecia toda ella que cuenta con la depresión americana como telón de fondo. Ellen Andrews, una rica y mimada heredera, escapa de la tutela paterna ante la oposición del señor Andrews a sus deseos matrimoniales. En su huida se encuentra con Peter Warne, un periodista andrajoso y borrachín, que la acompaña en su huida al encuentro de su prometido. Al caer la noche, una manta colgada sobre una cuerda se convertirá en las murallas de Jericó que separan a los compañeros de viaje.

La película ha sido descrita por Poague (1975) como el primer ejemplo y miembro fundador del género de la *screwball comedy*, idea también defendida por otros autores como Bergman (1971) y Maland (1980). Sin embargo, Cavell (1981) la adscribe al género de la *comedy of remarriage*. Por otro lado, Sklar (1975) afirma que *Sucedió una noche* ha sido de forma errónea clasificada como *screwball*, argumentando que se trata de una *genteel comedy*. Bowman (1992) no ve una frontera clara entre las llamadas *screwball comedies* de Capra y la tetralogía de Stanwyck. Aunque la película puede ser situada en el seno de diferentes categorías genéricas, sin duda, la esencia del relato es la búsqueda de la unión de lo que ha sido fracturado o separado. Bergman,² por su parte, describe precisamente la

screwball comedy como una vía para la unificación de lo que ha sido separado o dividido.

La película se convirtió en una monumental sorpresa y literalmente hizo diana ganando los cinco premios principales de la Academia. Y ello pese a ser una película de bajo presupuesto, un proyecto originalmente archivado y posteriormente filmado sólo como resultado de una azarosa amalgama de coincidencias, como a Capra le gustaba decir “it shook the Oscar tree”: ganó los premios a la Mejor Película, Mejor Actriz, Mejor Actor, Mejor Guión y Mejor Director.

No obstante, lo que resulta extraordinariamente notable a la par que sorprendente acerca de esta película es que, pese a que toda su trama ha girado en torno a la pugna por conseguir la formación de la pareja heterosexual, una vez que ésta se consigue el espectador queda privado del privilegio de tener acceso visual a la misma. Todo lo que se nos permite ver es la caída de la ubicua manta que representa las murallas de Jericó. Más aún, ésta sólo puede ser observada vicariamente a través de los ojos de una pareja que tiene el privilegio de asistir a este momento crucial.

Como hemos mencionado con anterioridad, el relato refiere la peripecia de una pareja que coincide en un “may be do accommodate two people bus seat”, posteriormente separados, para acabar reconciliándose solamente cuando éste va a ser clausurado. Sin embargo, el relato realiza un giro inusitado: es el personaje aristocrático el que tiene que rebajarse para formar pareja con el héroe de clase media. En este sentido, la película supone una refutación del poder de las clases altas, borrando las barreras sociales, si bien de clase a lo largo de la película no se nos muestra más que una barrera.

La última vez que vemos a la pareja juntos en la mansión de Ellie, tal y como analizaremos más tarde, es el momento en el que ellos parecen estar más alejados el uno del otro. ¿Por qué no los volvemos a ver juntos?, ¿qué es lo que vemos en su lugar? y ¿por qué?. Éstas son las cuestiones que nos vamos a plantear, con la pretensión de esclarecer qué es lo que se esconde tras la decisión de Capra de mostrar sólo la caída de una manta como clausura del relato.

¹ Cito a Stanley Cavell en *Pursuits of Happiness*, Harvard UP, Cambridge, 1981, p. 80.

² ANDREWS BERGMAN, *We're in the money: Depression, America and It's Films*, New York UP, New York, 1971, p. 82.

EL CONFLICTO ENTRE LA LEY Y EL DESEO. La comedia es un juego entre la ley y el deseo que se encarna de forma precisa en las murallas de Jericó y es precisamente esto lo que se nos invita a ver: la representación de este conflicto y la caída de las murallas.

La ley está representada por las figuras paternas en una suerte de estructura edípica. El relato se compone de dos subrelatos que funcionan a modo de espejo. Tanto Peter como Ellie mantienen una estrecha relación con sendas figuras paternas. Ambos, en última instancia, escapan de su autoridad para posteriormente regresar a su seno, hasta llegar a la autoaceptada exclusión final del mundo que encarna el señor Andrews, exclusión que, a la postre, él mismo se esfuerza en propiciar.

La ley del Padre, desafiada desde el mismo arranque del relato, se presenta de forma paralela en dos secuencias que introducen a los protagonistas masculino y femenino. Desde ese instante, el poder de su influencia puede ser rastreado en la conducta de ambos personajes. Incluso en el momento de clausura del relato, cuando esta escapada del control de la autoridad de la ley del Padre se hace finalmente realidad, la autorización paterna debe ser obtenida. Al mismo tiempo, es el padre quien, literalmente, arroja a su hija y heredera en los brazos de un periodista más bien andrajoso, satisfaciendo de este modo las expectativas de un público que en esos momentos atravesaba por la terrible experiencia de la Gran Depresión.³

Sin embargo, este personaje recién llegado que asciende en la escala social no sólo ha sido designado por el padre como su sustituto; también, tal y como hemos apuntado, deberá dirigirse al padre para solicitar su permiso antes de permitir la caída de las murallas de Jericó. La presencia del señor Andrews en la escena previa a la caída de las murallas, frente a la ausencia de la pareja en la escena final, funciona como un mecanismo de afianzamiento de la autoridad paterna. El público tiene que representar en su mente algo que visualmente es sugerido, pero no mostrado. Detrás de todo este entramado visual y narrativo se esconde una concepción inmovilista y tradicional del orden social, reforzada por la ausencia de la pareja y que, en consecuencia, puede ser subrayada como una de sus motivaciones.

Frente a la reiterada presencia de estas figuras paternas que representan la ley y el principio de autoridad, contra los que chocarán los sueños de libertad y autocracia, existe una reseñable ausencia de la figura materna. Esta ausencia ha sido identificada como una de las características distintivas de la *screwball comedy*, en la medida en que contribuye a la aserción de la autoridad paterna y a la legitimación de su poder.⁴

El conflicto entre la ley y el deseo al que hemos hecho referencia con anterioridad no presenta únicamente una cara; también refleja una de las cuestiones más relevantes en la construcción del espectador cinematográfico: el deseo de ver. Por supuesto, no podemos evitar en este punto hacer referencia a la censura. Una vez que las murallas de Jericó han caído, obviamente el relato ha concluido. No existe conflicto, pero al mismo tiempo no existe nada que nos esté permitido ver. De nuevo, podemos observar cómo el deseo de ver tiene que confrontarse con un principio de autoridad: el director, quien al tiempo, no sólo tiene que seguir los dictados del Sistema de Producción sino también de las severas indicaciones de la Oficina Hays y de la

Legión de Decencia, instituciones ambas que estaban en el cenit de su poder a principios de los treinta.

EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO. Una de las características que define el estilo fílmico de Capra es la utilización del llamado teatro dentro del teatro. Los personajes están con frecuencia representando sus papeles delante de un público, físicamente presente o no en la pantalla, mientras al tiempo nosotros como espectadores asistimos a esta representación. Este mecanismo permite a Capra jugar con los actores haciéndoles representar un papel dentro de un papel, con lo cual se garantiza la posibilidad de trabajar a tres niveles distintos de conocimiento: el de los personajes, el del público que asiste a la representación y el del espectador. Este entramado de información y ausencia de información, que es en realidad la urdimbre de cierto tipo de comedias cinematográficas, también permite a los personajes remedar sus sentimientos: en cierto sentido, desnudarse frente al público mostrando lo que de otro modo quedaría tras el telón que separa a ambos.

En realidad, toda la estructura de la película, tal y como la describe Maland,⁵ es bastante teatral, el entramado del relato aparece construido como si se tratara de una comedia en tres actos. Esta idea también estaba presente en la mente de Riskin cuando escribió la obra en la que se basa la película. La primera noche, seguida de la representación teatral, sería el final del primer acto. La segunda, de nuevo terminaría en el camping, justo en el momento en el que el telón es bajado por primera vez después de la huida de Peter, que es erróneamente interpretada por Ellie como un deseo de escapar de cualquier compromiso hacia ella. La tercera, por supuesto, nos llevaría de regreso a la cabaña, para tan sólo ver el telón caer.

Sin duda, el ejemplo más significativo del teatro dentro del teatro se encuentra en la escena que tiene lugar después de la primera noche juntos en el camping, en la que la manta es una relevante presencia, al tiempo física y simbólica, que divide la pantalla. Nosotros, como espectadores, estamos asistiendo al desarrollo de una representación teatral, así como a la reacción del público ante el cual tiene lugar. La escenificación de una disputa marital, cuya falsedad desde nuestra privilegiada posición espectral conocemos, pero que llega a ser tomada como verdadera por los representantes del padre delante de los cuales se ejecuta.

En un plano de situación, vemos a Ellie sentada en el lado izquierdo de la habitación gritando y llorando. Peter permanece de pie mirándola mientras le riñe. Los dos detectives y el propietario del camping observan la escena. En primer término, se sitúa la mesa donde acaban de desayunar, que proporciona un sentido de domesticidad que se halla subrayado por las camas todavía sin hacer y las ropas desordenadamente esparcidas por todo el lugar. En el centro de la pantalla, una manta colgada sobre una cuerda marca la línea divisoria entre la pareja y el público.⁶ Cuando Peter traspasa las murallas, los tres hombres inician la salida de la habitación (y del plano) cerrando la puerta tras de sí. Mientras hacen esto, Peter les observa desde detrás de los muros y lo mismo hace Ellie girando la cabeza en dirección a este punto.

Esta es la tercera vez que la pareja finge estar casada. Tal y como hemos mencionado con anterioridad, el teatro dentro del teatro permite a los personajes representar sus emociones sinceramente. No por casuali-

³ El relato puede ser leído en términos de un fallido intento de resolver el complejo de Edipo; el padre es meramente substituido por otra figura paterna que él mismo se ha ocupado en elegir.

⁴ Kathleen Rowe analiza de un modo esclarecedor el significado de esta ausencia (*The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Texas UP, Austin, 1995).

⁵ CHARLES J. MALAND, *Frank Capra*, Twayne Publishers, Boston, 1980, p. 43.

⁶ La manta ha sido con frecuencia leída como una pantalla de cine. Cavell argumenta que funciona como tal, significando que nuestra posición como público debe ser leída en términos de la posición del hombre y la mujer con respecto a cada uno de ellos.

dad, después de la exitosa representación ellos hablarán por primera vez de compartir un futuro en común, aunque curiosamente trabajando como comediantes.

Al mismo tiempo, asistimos a una representación del conflicto estructurante entre la ley y el deseo. La pareja burla con éxito la ley paterna, en un deseo compartido con el público que, además, obtiene la recompensa de un placer adicional proporcionado por su grado superior de conocimiento acerca de los verdaderos sentimientos y situación de los personajes. En este juego con los distintos niveles de información, también desempeña un papel fundamental el hecho de que los representantes de la ley no se molesten en prestar la más mínima atención a la manta y se comporten como si ésta en absoluto estuviera allí.

Los planos siguientes se van a articular en relación con la posición de los personajes a un lado u otro de las murallas de Jericó. Después de haber fingido la disputa marital, la pareja se encuentra más cerca de lo que lo habían estado nunca y esto será expresado por la transposición de la barrera. Incluso en el momento en el que este sentido de proximidad es acentuado tanto por un plano corto como por la divertida risa que ambos comparten mientras Peter arregla las ropas de Ellie, las murallas se desvanecen durante un instante. Cuando Peter se retira y la cámara hace lo propio, las murallas se han erigido de nuevo y con ellas también la autoridad de la ley.

La manta, una pieza de ropa, está determinando los movimientos de los personajes de tal modo que anticipa la futura unión de la pareja. De hecho, las ropas revisten una particular significación en esta película; no únicamente la manta que representa las murallas de Jericó, sino también las medias, la gabardina, la ausencia de ropa interior, todo ello desempeña un papel crucial en el desarrollo del relato⁷. Como vemos, existe toda una retórica alrededor del proceso de vestir y desnudar el cuerpo, que tiene su culminación en el plano final de la manta que se precipita hacia el suelo.

JUNTOS POR ÚLTIMA VEZ. Ya hemos mencionado en la introducción el elemento clave de la desaparición de los amantes del relato, y es precisamente el significado de dicha desaparición lo que estamos tratando de desentrañar. Por ello, resultará sin duda esencial centrar nuestra atención en el preciso instante en el que están juntos por última vez con la esperanza de que el análisis de esta escena pueda servirnos para franquear el vacío generado por su ausencia en el epílogo final.

Vamos a analizar de forma más detallada los elementos que entran en juego en la escena final, cuando vemos a Peter y a Ellie juntos por última vez. Peter sale de la habitación donde ha mantenido una conversación con el señor Andrews respecto a un asunto económico relacionado con su hija. Esta escena es absolutamente crucial en varios aspectos: Peter puede ser ahora un auténtico héroe, ya que ha probado ser un hombre de principios al rechazar la recompensa y, en última instancia, lo ha hecho, dándole una lección al magnate, que cree en el poder sin límites del dinero. Como es obvio, este tipo de comportamiento altruista pulsaría de modo inmediato la fibra sensible del espectador de la Depresión. Sin embargo, Peter no solamente ha probado ser un hombre honesto, sino que también ha admitido ante el señor Andrews estar enamorado de su hija. Esta información es ocultada de modo melodramático a Ellie, que se divierte suspendida en la alegría reinante al otro lado de la puerta.

La puerta se abre y Peter sale de la habitación. En un plano medio, él está aún mirando fuera de campo. Ellie advierte su presencia y se vuelve hacia él, vestida con un traje de noche, sujetando un cóctel en su mano, rodeada de un grupo de hombres que le rinden pleitesía. Peter describe la escena dirigiéndose a ella en los siguientes términos: "Perfect you look natural now". Ellie camina hacia él dejando el grupo. En un plano corto, los vemos juntos por última vez, mirándose fijamente el uno al otro. Intercambian una fría mirada durante un instante. Éste es el diálogo que entrecruzan mientras comparten el espacio físico de un mismo plano por última vez:

Ellie: I hope you get your money.

Peter: You bet I did.

Ellie: Congratulations.

Peter: Same to you.

Ellie: Why don't you stay and watch the fun? You'll enjoy it immensely.

Peter: I would. But I have a weak stomach.

Antes de centrarnos en este diálogo, veamos cómo termina la escena. Se nos muestra un primer plano de la puerta principal tomado desde el exterior. De repente, dos sirvientes abren la puerta para permitir a Peter abandonar la estancia. A medida que él franquea el umbral, nos revela a Ellie, que queda sola en mitad de la entrada, mientras los sirvientes cierran la puerta. En el siguiente plano, el padre de Ellie sale de su despacho e intenta contarle a su hija lo que nosotros como espectadores ya sabemos sobre Peter, pero que ella se niega a escuchar.

Antes de nada, regresemos a las palabras que Peter espeta a Ellie cuando la encuentra inmersa en un ambiente tan glamuroso. Por un lado, su comentario indica al tiempo que Ellie está ahora en su mundo real y que ésta ha estado representando un papel durante todo su accidentado trayecto en el camino de regreso al mundo al que verdaderamente pertenece. Obviamente, regresamos al teatro dentro del teatro, y a la representación de un papel dentro de otro papel, recurso al que ya nos hemos referido anteriormente como característico del estilo filmico de Capra. No de forma casual, se erige otra barrera entre los personajes y ésta no es otra que la del estatus social. En este punto, la fantasía compartida por el público sobre una posible escalada social se desvanece, de un modo similar a como la presencia física de la pareja se desvanece del relato.

Toda la escena sintetiza la diferencia social que da forma a la relación de la pareja. El escenario y el modo en el que los personajes se mueven contribuyen a acrecentar la diferencia entre los dos mundos. Se nos muestra cómo el personaje de Ellie desciende literalmente desde su posición superior, mientras la vemos bajar las escaleras llevando un traje de noche, cuya cola se desliza majestuosamente sobre los escalones, para ir a reunirse con Peter por última vez.

Esta barrera social también se hace patente de un modo obvio cuando Peter va a franquear la puerta principal de la mansión, abandonando no solo la casa, sino también el relato (no se le vuelve a ver). Incluso la cámara de Capra, en un salto de eje de 180° preñado de expresividad, realiza la toma desde el exterior de la casa, reforzando en cierto modo la elección de Peter e intensificando el efecto dramático de esa salida sumamente teatral.

⁷ La influencia de las ropas va más allá del espacio del relato, la actitud de Colbert a la hora de rodar ciertas escenas en las que la ropa estaba implicada hicieron que Capra cambiara su *approach*. Al mismo tiempo, la ausencia de ropa interior en el vestuario de Gable se dice que creó una moda después del estreno de la película.

Tras esta salida, seguida por el frustrado intento del padre de Ellie de informar a su hija de la verdadera razón que ha llevado a Peter hasta allí, se nos va a mostrar una ostentosa exhibición del lujo y la extravagancia del mundo al que Peter ha renunciado, incluso como espectador. Junto con los chicos de la prensa, asistimos a la ceremonia nupcial que nos devuelve a los dominios del teatro dentro del teatro. Imitando el comportamiento de Peter, Ellie no se demorará en huir tanto de esa sociedad como del relato.

UNAS POCAS PALABRAS SOBRE SEXO. Ya hemos discutido previamente la utilización del mecanismo del teatro dentro del teatro como una de las características distintivas de Capra como realizador cinematográfico. Antes de centrarnos en los “sexual walls of Jericho”⁸ expondremos sus puntos de vista personales sobre cine y especialmente sobre sexo y cómo manejar escenas de sexo. Intentaremos clarificar por qué la pareja protagonista está ausente en las últimas escenas de la película.

Aunque discutir cuestiones relacionadas con la autoría puede ser una elección arriesgada tras la muerte del autor, estamos totalmente convencidos de que puede ser rentable para nuestro análisis. En primer lugar, debemos clarificar que consideramos a Capra como un autor en dos aspectos distintos: como un sujeto que utiliza el discurso y los recursos discursivos dentro de un contexto histórico y, por otro lado, como una posición de poder en continua lucha y cuya autoridad es desafiada por el Sistema de Producción y las distintas limitaciones impuestas por la censura⁹.

Carney¹⁰ señala la existencia de un problema en lo referente a la expresión sexual que se manifiesta a lo largo del trabajo de Capra. En su autobiografía, mientras discute cuáles son las características distintivas de los mejores directores, describe algunos de los elementos de la magia de Hollywood y en este proceso señala aspectos interesantes en cuanto al funcionamiento del maquillaje como un medio para crear el efecto aurático, defendiendo que el sexo es incluso un sinónimo de esta magia. Su visión del sexo es muy interesante, lo describe como mental y elusivo comparándolo a una especie de química del deseo; deseo que tendría que hacer frente al poder castrante de la ley.

Más tarde, Capra analiza el tratamiento recibido por el sexo en esta película concretamente, argumentando lo siguiente:

It happened one night has been called a very sexy film, but believe it or not, Gable and Colbert never even touched hands. Sex was much in their minds, it charged the atmosphere. That gave audiences more of a kick than if they have romped in the hay. Desire is the key not the fulfilment.¹¹

Si analizamos sus palabras, todo se fundamenta en un juego con las expectativas del público basado en un conocimiento exacto de lo que éste espera que ocurra a continuación. Hemos afirmado anteriormente que la comedia como tal se articula en torno a la representación del conflicto entre la ley y el deseo, y Capra pone precisamente el énfasis en el deseo, pero no en su satisfacción. Él está interesado en mostrar el proceso, pero no el resultado

Toda la escena sintetiza la diferencia social que da forma a la relación de la pareja. El escenario y el modo en el que los personajes se mueven contribuye a acrecentar la diferencia entre los dos mundos

Capra incluso va un poco más lejos, cuando habla de cómo las escenas de sexo se muestran en las películas, dándonos así una indicación sobre el modo en que él enfoca cuestiones relativas a qué mostrar, cómo mostrarlo y desde qué punto de vista, mientras que al mismo tiempo nos lleva de regreso a los dominios del teatro dentro del teatro.

That is why sex scenes are difficult to write or play. They are better left to the audiences imagination. I usually have a spectator viewing a love scene. He trigger the audience laugh naturally. Or, I would break up the love scenes with gags to relieve embarrassment.¹²

Como podemos observar, las palabras de Capra están en perfecta sintonía con lo que vemos y lo que permanece alejado del alcance de la vista al final de la película. De nuevo tenemos a una anciana pareja que va a presenciar los hechos, hay una desigual distribución de información y se nos sitúa fuera de la cabaña, alejados de la privacidad no fotografiable.

En un artículo publicado poco después del estreno de la película (citado en McBride),¹³ Capra daba su punto de vista sobre cómo mostrar el sexo en las películas. El director argumentaba no estar en contra de su exposición, siempre y cuando se hiciera de forma inteligente. Después de esta afirmación, Capra añadía que en su opinión hay más sexo en un flash de unos tobillos bonitos que en un millar de piernas desnudas. Para ilustrar este ejemplo, el director reforzaba su argumentación diciendo que hay más atracción en lo que no se muestra que en lo que es crudamente expuesto en la pantalla hasta el punto de la náusea.

Capra¹⁴ sostenía que filmar las escenas de amor de un modo muy directo era “criminal” para él. Ésa es la razón por la que Capra siempre intentó aproximarse a ellas de un modo oblicuo, mediante la inclusión de factores distorsionadores de la comunicación. Su idea era cargar las mentes y la atmósfera de deseo ardiente retardando su satisfacción tanto como fuera posible. Capra incluso aseguraba que el hecho de acercarse a dos personas enamoradas puede alcanzar el mismo nivel de suspense que aquel que se experimenta en una película de Hitchcock.¹⁵

Sucedió una noche también se ha leído en términos de sexual *differance*: la manta se ha equiparado a un himen real, garante de la prohibición del sexo ilícito fuera del matrimonio, preservando así la virginidad del personaje femenino. Ésa es una de las razones por las cuales en la coda final no vemos sino una caída metafórica.

LA MANTA SOBRE LA CUERDA. Hemos comentado al principio la significativa circunstancia de que se no se nos permite ser testigos visuales de la unión física de la

⁸ RAYMOND CARNEY, *American Vision: the Films of Frank Capra*, Harvard UP, Cambridge, 1986, p. 236.

⁹ La mayoría de los trabajos citados en la bibliografía pueden reflejar cómo esta lucha dio forma a la película.

¹⁰ RAYMOND CARNEY, *American Vision: the Films of Frank Capra*, p. 47.

¹¹ FRANK CAPRA, *The Name Above the Title*, The McMillan Company, New York, 1971, p. 249.

¹² FRANK CAPRA, *The Name Above the Title*, p. 249.

¹³ JOSEPH MCBRIDE, *Frank Capra: the Catastrophe of Success*, Faber and Faber, London, 1992, p. 307.

¹⁴ FRANK CAPRA, *The Name Above the Title*, p. 250.

¹⁵ Existe también una similitud en el modo en el que ambos directores manejan las escenas de amor. Ambos prefieren sugerir metafóricamente más bien que mostrar directamente la escena.

pareja. En su lugar, vemos siete planos en los que observamos un matrimonio mayor de propietarios de un camping discutiendo sobre una extraña pareja que tienen como inquilinos. En el primer plano, vemos al hombre caminando hacia su esposa mientras al fondo hay una cabaña muy similar a aquella en la que Peter y Ellie habían compartido anteriormente dos noches protegidos al amparo de las murallas de Jericó. La cámara se aproxima al matrimonio mayor mientras discuten acerca de si la pareja está o no casada. A continuación vemos un plano de situación de la cabaña, mientras oímos una voz en *off* que dice: “Una cuerda y una manta en una noche como ésta”, volviendo al matrimonio mayor, que intenta averiguar para qué quieren aquellas cosas extrañas. Mientras, en el exterior de la cabaña oímos el sonido de una trompeta y después vemos el interior de la cabaña, donde cae la manta al tiempo que el último plano empieza a fundir.

Comenzaremos por centrarnos en el diálogo que intercambian los espectadores en la pantalla:

Wife: Funny couple ain't they.

Man: Yeah.

Wife: If you ask me, I don't believe they married

Man: Yeah They're married all right. I've just seen the licence.

Wife: They made me get'em a rope and a blanket on a night like this. What do you reckon that's for?

Man: If I knew. I just bring them a trumpet.

Woman: A trumpet?

Man: Yeah you know one of that toy thing they sell in the store.

Wife: What do they want a trumpet for?

Man: I dunno.

Con sus palabras de nuevo se hace énfasis en el hecho de que son una pareja de recién casados, mientras se prepara la emergencia del sonido y se juega con las expectativas del público. Cuando ellos miran fuera de campo, después de haber probado legalmente en un primer plano que están realmente casados, nosotros vemos el exterior de la cabaña; posteriormente, en *off* escuchamos “a rope and a blanket”. Evidentemente este comentario funciona como una indicación de lectura para la imagen de la cabaña: nosotros no vemos, pero se nos insta a recordar. La pareja, a diferencia de nosotros, no tiene ni la menor idea de qué está sucediendo; se produce una nueva aparición de un sonido, que, como el mencionado anteriormente, dará forma a nuestra lectura de los siguientes planos. Mientras ellos hacen referencia a la trompeta y miran fuera de campo, por corte pasamos al exterior de la cabaña y escuchamos el sonido de una trompeta.

El plano siguiente mostrará las murallas cayendo finalmente y de nuevo, en el último plano de la película, vamos a estar situados fuera de la cabaña. El sonido de la trompeta se va a ver acompañado por una música extra-diegética que acentuará la teatralidad del momento: la manta es en sí misma un telón que cae. Al mismo tiempo, el hecho de que se nos sitúe de nuevo en el exterior de la cabaña resulta crucial, enfatiza la remarcable oposición entre lo interior y lo exterior; un gran vacío que es franqueado por la banda sonora pero nunca por la imagen.

Un contraste claro ha sido establecido entre la esfera de lo privado, lo que no puede ser filmado, y la esfera de lo público. En modo alguno tenemos acceso visual a la privacidad de la pareja, sólo podemos escu-

char, y ni tan siquiera sus voces, mientras cae el telón y las luces se apagan.

Si volvemos a las palabras de Capra; tenemos a alguien observando la escena. Resulta obvio que alguien tiene que actuar como puente entre el lugar oculto y el punto de observación (atalaya). Aunque se nos niega el placer de ver, se nos gratifica con el placer de saber. Nosotros no vemos a Peter y Ellie felizmente juntos, pero al menos hemos compartido con ellos su huida y así somos competentes para releer la caída de la manta como la consumación final de su matrimonio.

Al no presenciar de forma directa la escena, nos vemos obligados a realizar un doble proceso: tenemos que recordar las otras noches que la pareja pasó en común, a la vez, tenemos que representar mentalmente el momento climático y de este modo librar al director de la complicada elección acerca de cómo hacerlo. En relación con este punto, otro factor importante que debe ser tomado en cuenta es el papel desempeñado por la censura, que indicaba lo que podía o lo que no podía ser mostrado. Pero no sólo la censura externa ha de ser tomada en consideración, sino también aquella otra creada por la necesidad de plausibilidad y verosimilitud dentro del marco del relato. De este modo, atendiendo a esta última, probablemente podemos asumir más fácilmente la realidad que se nos induce y, por consiguiente, creamos en nuestra imaginación frente a la que simplemente se presenta ante nosotros.

Bowman¹⁶ atribuye directamente el éxito de comedias como *Sucedió una noche* a su vivacidad sexual y su explotación de la *differance* sexual. Defiende que la necesidad de un sexo por el otro, “the joking of one sex against the other”, es un elemento esencial en la comedia cinematográfica. Ya nos hemos referido con anterioridad al sexo y al conflicto que emana de él y de su representación. Por último, vamos a centrarnos en la sugestiva forma en la que funciona el relato para hacernos representar aquello que nos priva de ver.

En esta auto-representación que como público realizamos, el espacio desempeña un papel esencial. En realidad, cuando se nos lleva de regreso a la cabaña del camping, no se nos va a permitir un acercamiento más que al exterior de los muros. Cuando finalmente alcanzamos el interior, de nuevo nada, sino la caída de un muro. Bowman¹⁷ describe “the process of familiarisation of the spaces”; de este modo somos capaces de releer los planos finales de la película.

Bowman, de forma acertada, interpreta la ruptura del espacio mediante la manta y su unión al final como una descripción del progreso de la relación entre Peter y Ellie. El modo en que este proceso es llevado a cabo puede ser útil para nuestro análisis. El proceso de familiarización tiene lugar mediante la repetición, que es una de las esencias de la comedia cinematográfica. Esta repetición se produce mediante el retorno al mismo espacio en momentos diferentes y de este modo el espacio se hace habitable al tiempo que se humaniza. Como consecuencia, el espacio se relaciona fácilmente con la psicología de los personajes.

Es importante tener en cuenta que mientras todo lo que vemos es un espacio vacío, es un espacio que nos resulta familiar. Entre los mecanismos utilizados en el proceso de hacer este espacio familiar está el de la ritualización, entendida como la representación de un proceso en el mismo escenario.¹⁸

Esto resulta esencial ya que el vacío en el espacio que encontramos en los planos finales es tan agudo

¹⁶ BARBARA BOWMAN, *Master space: film images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler*, Greenwood Press, London, 1992, p. 18.

¹⁷ BARBARA BOWMAN, *Master space: film images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler*, p. 33.

¹⁸ Esto también puede ser entendido como una variante de lo que Bowman describe como “acute space moments” que, supuestamente, son compartidos por el protagonista y el espectador, pero de modo simultáneo invisible para otros personajes.

que no sólo se nos priva de ver la acción, sino también de escucharla: así pues, la acción no es ni representada ni verbalizada.

La manta ha sido el elemento que ha definido y dado forma a la relación de los personajes a lo largo del relato. Lo que la manta representa puede ser rastreado fácilmente de regreso a las escenas en las que ha ido surgiendo y en el modo en que es presentado y utilizado en el interior del encuadre. Obviamente, representa la barrera social que separa a ambos personajes. Sin embargo, al mismo tiempo, también encarna la falta de comunicación y los malentendidos que generan el conflicto. Por supuesto, la manta tiene relación con la representación teatral y así mismo desempeña el papel del telón que cae señalando el final de la obra. Una vez la obra ha concluido, no se nos permite ver nada salvo el escenario vacío.

La manta también representa uno de los temas recurrentes del relato; a saber, el proceso de revelación que tiene lugar en la intimidad del instante del desnudamiento. En cierto sentido, la manta que cae es como las ropas que se retiran, y una vez que se han quitado las ropas no se nos permite ver nada excepto los títulos de crédito que empiezan a rodar.

BIBLIOGRAFÍA

JEANINE BASINGER, *It's a Wonderful Life Book*, Pavillion, London, 1987.

ANDREW BERGMAN, *We're in the money: Depression, America and It's Films*, New York University Press, New York, 1971.

BARBARA BOWMAN, *Master space: film images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler*, Greenwood Press, London, 1992.

FRANK CAPRA, *The Name Above the Title*, The McMillan Company, New York, 1971.

RAYMOND CARNEY, *American Vision: the Films of Frank Capra*, Cambridge University Press, Massachusetts, 1986.

STANLEY CAVELL, *Pursuits of Happiness*, Harvard UP, Cambridge, 1981.

Meet John Doe: Frank Capra, ed. by Charles Wolfe, Rutgers UP, London, 1989.

ALLEN ESTRIN, *Capra, Cukor*, Tantivy Press, London, 1980.

SIGMUND FREUD, *The Complete Psychological Works*, vol. XIX, Hogarth & The Institute of Psycho-Analysis, London, 1961.

BARRY KEITH GRANT, *Film Reader II*, Texas UP, Austin, 1995.

Twenty Best Film Plays, ed. by John Gasher, Crown, New York, 1943.

LEE LOURDEAUX, *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra*, Temple UP, Philadelphia, 1990.

CHARLES J. MALAND, *Frank Capra*, Twayne Publishers, Boston, 1980.

JOSEPH MCBRIDE, *Frank Capra: the catastrophe of success*, Faber and Faber, London, 1992.

LELAND POAGUE, *The Cinema of Frank Capra: an Approach to Film Comedy*, Tantivy Press, London, 1975.

—, *Another Frank Capra*, Cambridge UP, Massachusetts, 1994.

BRIAN GEOFFREY ROSE, *An Examination of Narrative Structure in four films of Frank Capra*, Arno Press, New York, 1980

KATHELEEN ROWE, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Texas University Press, Austin, 1995

RICHARD SCHICKEL, *The men who made the movies: interviews with Frank Capra, George Cukor*, Hamish Hamilton, London, 1977.

ROBERT SKLAR, *Movie Made America*, Random House Inc., New York, 1975.

DONALD WILLIS, *The films of Frank Capra*, Scarecrow Press, 1974

ELIZABETH KENDAL, *The runaway bride*, Alfred A. Knopf, New York, 1990.



Nuevos terrores: la sociedad confinada

DAVID P. MONTESINOS

David P. Montesinos es doctor en Filosofía y profesor de Filosofía en la Enseñanza Secundaria. Su tesis doctoral se titula *El poder y los signos. Baudrillard y la incertidumbre de la crítica*. Prepara la publicación de un ensayo sobre el estado actual del diálogo entre generaciones.

Un acontecimiento de la agenda cultural, el film de Steven Spielberg *Munich*, quizá la obra más ambigua, oscura y polémica del director norteamericano, permite plantear algunos de los peligros que, de manera a veces insospechada, se van filtrando en el tráfico cotidiano de nuestras ciudades. El Nuevo Orden Mundial no puede ya ser interpretado como el del triunfo de la democracia y el mercado libre, victorioso ante la caída del Muro y el envejecimiento de los dictadores. Estamos más bien en el Orden de la Gran Disuasión. Su lógica ya no es la de la Guerra Fría y los misiles nucleares, sino la de las palabras autocensuradas por la corrección política y el miedo a los extraños y a los fanáticos.

An event in the cultural agenda, the Steven Spielberg's film Munich, perhaps the more ambiguous, dark and polemical film of the american author, invites to expound some dangers that, sometimes unexpectedly, are filtering in the daily haulage of our cities. The New World Order already cannot be interpreted as the victory of the democracy and free market in front of the Berlin Wall's fall and the getting old of the Dictators. We are in the Dissuasion Great Order. Its logic is not the Cold War and the nuclear misils logic, but the logic of de autocensored words by the political correction and the fear to the stranges and the fanatics.

Palabras clave:

- Nuevo Orden Mundial
- disuasión
- miedo

N

o han terminado de deslizarse, bajo el fragor de la polémica sobre la posición de Steven Spielberg ante el conflicto árabe-israelí, las sugerencias más inquietantes que *Munich* plantea.

Genial, como siempre, en la configuración de escenografías creíbles, Spielberg localiza ese momento crucial —y acaso inadvertido para los historiadores— en que las grandes ciudades de Occidente dejan de ser la pasarela por la que desfilan la protesta y la esperanza para convertirse en envoltorios de la incertidumbre y el miedo. El absurdo de los jóvenes grupos terroristas que se encuentran en un piso franco de Atenas y, pistola en mano, se preguntan a gritos: “¿Quiénes sois vosotros?, ¿quiénes sois?”, o el de la serie de asesinatos presuntamente bien tramados por el Mossad, que terminan convirtiéndose en una chapuza sin sentido, deja entrever la torpeza de los momentos aún tempranos de un modelo de lucha que irá *racionalizándose* en las décadas siguientes.

Desde entonces el terrorismo se amoldará a los poderes que dice querer destruir, reproduciendo el lenguaje irrespirable de la mundialización del poder económico y mediático. Será también cuando, como un virus, penetre con insospechada eficacia dentro de un organismo que se revela como sorprendentemente inmunodeficiente. Descubrimos entonces que el territorio ya había empezado a hacerse propicio para que el terrorista lo colonizara. Nuevos confinamientos interiores habían empezado a apoderarse de los ciudadanos, paralizando su obligación de pensar, deliberar y decidir. Nuevas relaciones de poder hacían mutar a las instituciones, volviéndolas misteriosamente vulnerables a los nuevos destructores.

1. Nada es más indefendible, y sin embargo, no hay discurso más acabado, más inmediatamente operativo,

más cerrado sobre sí mismo, que la *Doctrina Rumsfeld*. No se trata, pese a todo, del ideario de un zote de la política. Ya en 1651 planteó Hobbes la legitimidad del ataque preventivo, dentro de un Estado Natural cuya lógica no difiere en exceso de la que quiere ver el gobierno de George W. Bush:

Dada esta situación de desconfianza mutua, ningún procedimiento tan razonable existe para que un hombre se proteja a sí mismo, como la anticipación, es decir, el dominar por medio de la fuerza o por la astucia a todos los hombres que pueda, durante el tiempo preciso, hasta que ningún otro poder sea capaz de amenazarle. Esto no es otra cosa sino lo que requiere su propia conservación y es generalmente permitido. Como algunos se complacen en contemplar su propio poder en los actos de conquista, prosiguiéndolos más allá de lo que su seguridad requiere, otros, que en diferentes circunstancias serían felices manteniéndose dentro de límites modestos, si no aumentan su fuerza por medio de la invasión, no podrán subsistir, durante mucho tiempo, si se sitúan solamente en plan defensivo.¹

No es difícil rastrear en esta cultura del peligro la caricatura del hegelianismo que efectuó Fukuyama o el fantasma amenazante de los No-Occidentales de los que habla Huntington. Para el autor de *El fin de la historia*,² el triunfo de la civilización se vislumbra en la irremediable evidencia de que los sistemas demoliberales van abriéndose paso en el mundo, arrinconando tanto a los viejos regímenes autoritarios de derechas como a los totalitarismos de izquierda. El desmoronamiento del imperio soviético y la eficacia que podía atribuirse a finales de los ochenta a las nuevas economías capitalistas del sudeste asiático constituían, en el célebre ensayo de Fukuyama, el hilo conductor para deducir que el esquema hegeliano del final de la historia podía ser confortablemente trasladado a la coyuntura mundial de finales del siglo XX. Lo dudoso de que el desistimiento del rival comunista sea un signo sólo de

1 THOMAS HOBBS, *Leviatán*, trad. de M. Sánchez Sarto, Sarpe, Madrid, 1983, pp. 134-135.

2 FRANCIS FUKUYAMA, *El fin de la historia y el último hombre*, trad. de P. Elias, Planeta, Barcelona, 1992.

buenos presagios es algo que a Fukuyama parecía importarle tan poco como demostrar que la *Pax americana* es la síntesis final que recoge en forma de autoconciencia la riqueza de todo el proceso conflictivo llamado historia. El oportunismo de la operación se revela aún más cuando observamos la deriva sufrida por las naciones eslavas después de la *descongelación* de sus libertades o el colapso financiero de los tigres asiáticos. Tampoco es difícil desconfiar cuando ya en aquel texto de 1989 advierte de la conveniencia de los Estados Unidos de defender sus intereses comerciales en tierra extraña por la vía de la fuerza, a la espera de que las naciones que todavía no han superado el “lenguaje del poder” consigan impregnarse del de la libertad.

El planteamiento más reciente de Huntington en *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*³ es, en clave algo más pesimista, una consecuencia del anterior adaptado a un contexto en el que, apenas una década después, el fenómeno de la globalización ha dejado de ser una tendencia emergente para convertirse en el *maelström* al que termina abocando cualquier enfoque. Partiendo siempre del carácter amenazante que asoma en la configuración multicultural de las sociedades globalizadas, Huntington declara *la cultura*, es decir, esa densísima telaraña de costumbres, fidelidades, mitos y creencias que constituyen las comunidades, como el factor que hoy vuelve viscoso el discurrir de lo político. La forma de grumo que en el interior de los estados van tomando las particularidades culturales se revela como conflicto de civilizaciones a nivel internacional, lo que aconseja la actitud preservativa de Occidente en su relación con los *alterii*.

2. La alternativa a la *Pax americana* y, por tanto, al entramado intelectual que da lugar a la *Doctrina Rumsfeld*, podría encontrar viejas y sólidas raíces en el proyecto kantiano de una historia universal en sentido cosmopolita.⁴ Compartiendo los oponentes el principio de la necesidad irremediable de la intervención o injerencia, así como el de la actual incapacidad de los estados-nación para garantizar la seguridad en el planeta globalizado, la batalla ideológica se dilucida entre quienes defienden el modelo de la cooperación transnacional y quienes otorgan a los Estados Unidos la responsabilidad de ejercer hegemónicamente la guerra al terrorismo

Ulrich Beck llama *cosmópolis* al escenario mundial por el que el nuevo orden globalizado nos da la oportunidad de apostar. Al contrario que hace dos siglos, cuando había que ser un visionario y un idealista para proponer un modelo racional de paz entre naciones, ahora es la realidad misma la que se ha adecuado a ese modelo, lo cual nos permite ser “realistas cosmopolitas”. Para bien o para mal, tan cosmopolitas son la lista de restaurantes de mi ciudad, los equipos de fútbol, los vecinos de mi bloque de viviendas, los alumnos de los institutos o las familias que están formando mis mejores amigos, como lo es el terrorismo y lo debe ser la política —y la filosofía— que le haga frente. Es nuestra experiencia cotidiana misma la que se ha vuelto cosmopolita. La mirada cosmopolita quiere decir: en un mundo de crisis globales y de peligros derivados de la civilización, pier-

Si el propósito de un ataque de Al Qaeda era hacer que Occidente viviera atemorizado y que perdiera su capacidad de mantener sus niveles de libertad, justicia, democracia y dignidad humana, parece haberse acercado más a su objetivo de lo que sus propias fuerzas pudieran haber soñado

den su obligatoriedad las viejas diferenciaciones entre dentro y fuera, nacional e internacional, nosotros y los otros, siendo necesario un nuevo realismo, de carácter cosmopolita, para poder sobrevivir.⁵

No es gratuito hablar de supervivencia porque es la vida misma, o la *seguridad*, lo que aquí está en juego, en un sentido que ha mutado respecto a lo que en otros tiempos denominábamos de esa manera. En la *sociedad del riesgo*,⁶ fórmula del propio Beck que ha hecho fortuna, sólo un perverso simulacro permite a los estados seguir legitimándose como garantes y especialistas de la seguridad. Desterritorializados los riesgos —y no sólo en relación al terrorismo, sino también a las epidemias, los fanatismos religiosos, los virus de los sistemas de comunicación, los desarreglos demográficos o la ecología—, la expectativa de que sean los estados como tales los que descubran y administren los antídotos se revela puramente ilusoria.

No podemos eludir por más tiempo tales evidencias, porque mientras los Estados Unidos —en tanto que nación hegemónica del mundo global— toman la iniciativa en las guerras preventivas, los demás padecemos sus consecuencias, las cuales también se cosmopolitizan. Así, es posible que los españoles se sientan no responsables de la Guerra de Iraq cuando un nuevo gobernante saca del Golfo a sus tropas, pero no por ello las implicaciones de la guerra dejan de afectarle. Y eso vale para el terrorismo, para el Protocolo de Kyoto, para la inmigración o para la estabilidad financiera.

Estamos viviendo unos momentos decisivos, en los que las naciones pueden decantarse por un régimen cosmopolita, que resalta los valores de la modernidad de tal manera que se pueda hacer frente eficazmente a las nuevas amenazas, o por la vuelta a una lucha hobbesiana de todos contra todos, en la que violencia militar sustituiría al derecho global.⁷ Cabe el chiste fácil según el cual los yanquis son de Marte y los europeos de Venus, una vez nos hacemos cargo de que el planteamiento de origen kantiano es, si se explica convenientemente el término, *européista*, frente al hobbesianismo de la *Doctrina Rumsfeld*. Así, contra una concepción del mundo como gran amenaza, donde el Otro no es más que un enemigo o un aliado —o lo que es lo mismo, un candidato a ser exterminado o explotado— y no cabe otra solución defensiva que la agresión permanente, se erguiría otra inspirada en la cooperación y el imperio de la ley. Para Zygmunt Bauman, que reivindica Europa como la civilización sin identidad, es decir, tramada históricamente desde el autocuestionamiento inagotable, la alternativa cosmopolita sólo es posible desde Europa, o, si se quiere, desde allá donde se

3 SAMUEL HUNTINGTON, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Paidós, Barcelona, 1977.

4 'Idea de una historia universal en sentido cosmopolita', en IMMANUEL KANT, *Filosofía de la historia*, trad. de E. Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1985, pp 39-66.

5 ULRICH BECK, *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, trad. de B. Moreno Carrillo, Paidós, Barcelona, 2005, p. 25.

6 ULRICH BECK, *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Paidós, Barcelona, 1998.

7 ULRICH BECK, *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, p. 173.

asuma la mirada europea como una aventura de reflexión y descubrimiento sin fin, como un eterno diálogo tal y como la tradición del viejo continente nos ha enseñado desde Sócrates, los escolásticos o Descartes hasta Kant, Nietzsche o Adorno.

Lo que a continuación procede es preguntarnos con Bauman si están las nuevas políticas europeas a la altura de su historia. El europeo fue por definición el aventurero y el navegante, ese jesuita enloquecido que se exponía al martirio por evangelizar a los hijos de Dios en los confines del mundo, el marino ansioso de oro y dispuesto a arrostrar toda clase de peligros por enriquecerse, o el científico que exploraba las tierras más inhóspitas para mayor gloria de algún monarca. Acaso estas imágenes tengan mucho de novelescas, pero cualquiera de ellas se ajusta más a la tradición del viejo continente que la que ahora propugna convertir sus naciones en territorios vallados, gigantescas trincheras dominadas por una gestión centripeta y paranoica. Y eso sí es completamente nuevo.

En este contexto, no es sorprendente que Guantánamo pueda convertirse en signo de los nuevos tiempos. Si a la sombra del espectro comunista crecieron imposturas como el macartismo,⁸ ahora el chantaje terrorista amenaza con volver *naturales* las operaciones legales de restricción de las libertades cívicas que tanto han costado conseguir. Y ahí entran desde la patada en la puerta, la vigilancia anticonstitucional o el encausamiento sin garantías hasta la violación secreta del espacio aéreo para llevar sospechosos a los paraísos de la tortura sin trabas.

Si el propósito de un ataque de Al Qaeda era hacer que Occidente viviera atemorizado y que perdiera su capacidad de mantener sus niveles de libertad, justicia, democracia y dignidad humana (esos valores de cuya pretendida destrucción se ha acusado repetida y correctamente a los líderes de Al Qaeda y a sus seguidores), parece haberse acercado más a su objetivo de lo que sus propias fuerzas pudieran haber soñado.⁹ ¿Está en crisis el imperio de la ley en Occidente? Lo está, pero no se trata de una simple reacción más o menos comprensible ante la demoleadora estrategia terrorista de “atacar y huir” que, tras el 11-S, con las duras secuelas de Madrid y Londres, ha obligado a modificar las políticas de la seguridad. En realidad, no estamos ante lo que podríamos denominar un acontecimiento fundante: el orden de la inseguridad proviene de un proceso de implosión de valores que empieza mucho antes del atentado del World Trade Center.

Como sabemos, el llamado Estado Social emerge en Occidente cuando entran en crisis los imperios neocoloniales. Si en el siglo XIX, como a lo largo de la época de los descubrimientos, Europa se desembarazaba de sus excedentes demográficos enviando a las nuevas posesiones sectores de población potencialmente conflictivos, tras la Segunda Guerra Mundial ya dejó de ser posible exportar las propias contradicciones y hubo que diseñar un sistema para el reciclaje interno de los sobrantes. Cuando hace tres décadas empieza a entrar en bancarrota ese sistema, lo que se advierte es la incapacidad de los estados-nación para corregir localmente problemas que surgen de la globalidad. El proceso se ha invertido y las viejas soluciones ya no son operativas. La supervivencia del Estado Social, que algunos ingenuamente continúan considerando dependientes de ciertos gobiernos no neoliberales —“mirad a los países escandinavos”—, se ha vuelto imposible en un

tiempo en el que el capital se desterritorializa y las trabas locales que condicionaban su fluir se convierten en antiguallas casi tan obsoletas como los viejos peajes de las puertas de entrada a las murallas de las ciudades medievales.

Este proceso no es privativo del viejo continente. En los Estados Unidos, el *New Deal* de Roosevelt fue la reacción contra el riesgo de una economía incontrolada, destinada a caminar como un tren de alta velocidad hacia la catástrofe, tras experiencias tan desgraciadas como la del *Crack* del 29 y la consiguiente Depresión.¹⁰ El miedo que durante décadas fue capaz de conjurar ese modelo de Estado garante salta hoy en pedazos, cuando cada vez es más evidente la deriva paranoica de la ciudadanía norteamericana.¹¹ Bin Laden y sus bombas sucias no son sino la cristalización del sentimiento de inseguridad personal y el miedo a la violación de las propiedades por toda suerte de *alterii*. Si el *Welfare State* podía proteger al ciudadano americano contra el paro, la enfermedad o la incertidumbre, ahora el Estado debe buscar otros ámbitos desde los que legitimarse. Según Bauman, las coincidencias históricas entre la emergencia del terror que vislumbra *Munich* de Spielberg y los nuevos ciclos económicos remiten al *crack* de los años setenta, década en la que se cierra el tiempo de la “alegre despreocupación”:

En ese momento, la cuestión de la inseguridad se presentó por sorpresa en la conciencia pública, y sin perder tiempo se situó en el centro del debate. Justo entonces comenzaba la desregularización del movimiento global del capital y del mercado laboral.¹²

En la extinción del modelo del Estado Social, en tanto que corolario de los valores de la modernidad, y en su sustitución por los valores *neoccons* de la eficacia productiva y comercial y el recorte de gastos, los viejos estados-nación encuentran todo un desafío a su supervivencia. Se trata de una crisis de legitimación, en el sentido habermasiano¹³ de la palabra, a la cual responderán eligiendo la nueva gran narrativa del momento: la seguridad. La vulnerabilidad y la incertidumbre humanas son la base de todo el poder político.¹⁴

Siguiendo este razonamiento, debemos suponer que cualquier poder político ha convertido el arma del miedo, y, por consiguiente, la de presentarse como el único protector posible contra tales peligros, en clave de su supervivencia y expansión. Ahora bien, resulta característica de la actualidad la sensación de incertidumbre, de que a la vuelta de la esquina un desconocido espera la ocasión para hacer pedazos un sistema que parece más fuerte y más exhaustivo que nunca, pero que, paradójicamente, es también más vulnerable de lo que nunca ha sido.

Claro que no nos hemos convertido en demandantes de seguridad al Estado sólo por temor a los terroristas. Vemos disolverse día tras día las viejas redes comunitarias, cada vez es más seguro que la inseguridad se extiende por todas las formas de empleo, legiones de recién llegados dispuestos a marcharse de inmediato o a quedarse para siempre —¿quién sabe?— caen sobre nuestras ciudades como una amenaza de promiscuidad etnocultural que amenaza con infectarnos, nuestra salud parece un frágil esquife en un océano de peligros... El problema es que ya intuimos que el desasosiego que nos inunda difícilmente va a encontrar consuelo en unas instituciones incapaces de sostener su red protectora fren-

⁸ Es inevitable referirse a la película que ha dirigido George Clooney, *Good Night and Good Luck*, donde se hace absolutamente evidente la necesidad de hacer frente a los grandes poderes fácticos —vencer al miedo— para impedir convertir un país proclive a creer en fantasmas en una sociedad aterrorizada. La democracia, lejos del puro *statu quo*, se convierte entonces en una épica aventura para hombres excepcionales.

⁹ ZYGMUNT BAUMAN, *Europa, una aventura inacabada*, trad. de L. Álvarez-Mayo, Losada, Madrid, 2006, p. 181.

¹⁰ No es gratuito asimilar aquel miedo al viejo monstruo cinematográfico de *King Kong*, que caminaba como un ciclope destructor por las calles de Nueva York.

¹¹ Éste no es sólo un problema de Bush y su gobierno. La paranoia como forma de vida aparece inteligentemente reproducida en filmes recientes como *Bowling for Columbine* de Michael Moore o *Tierra de abundancia* de Wim Wenders.

¹² ZYGMUNT BAUMAN, *Europa, una aventura inacabada*, p. 164.

¹³ Al margen de las obras magnas de Habermas, es recomendable al respecto sus *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, trad. de B. Moreno, Cátedra, Madrid, 1999.

¹⁴ JÜRGEN HABERMAS, *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, p. 29.

15 Ver el imprescindible y conmovedor MICHEL FOUCAULT, *Vigilar y castigar*, trad. de A. Garzón, Siglo XXI, Madrid, 1994.

16 Sobre el valor de la economía sumergida —y muy especialmente de las redes de inmigración ilegal— dentro de los Estados Unidos, véase ERIC SCHLOSSER, *Porno, marihuana y espaldas mojadas: la economía sumergida en Estados Unidos* (trad. de B. Moreno, Debate, Barcelona, 2004), donde se investiga exhaustivamente la existencia por doquier de enormes redes de actividad económica incontrolada que sólo al precio de una imperdonable ingenuidad se pueden considerar efectos colaterales y no causas directas del ciclópeo potencial económico norteamericano. El riesgo de empobrecimiento del mundo de la vida desde la ultrarracionalización del modelo productivo, lo que se acompaña de una generalizada precarización de los empleos, ha sido tratado por este mismo autor en su obra más conocida, *Fast food: el lado oscuro de la comida rápida* (Grijalbo, Barcelona, 2002). Menor valor periodístico, pero mayor enjundia filosófica, tiene sobre el tema el recomendable texto de GEORGE RITZER, *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana* (trad. de I. Hierro y R. Hierro, Ariel, Barcelona, 1996) con cuya hipótesis básica ha polemizado Ulrich Beck (*¿Qué es la globalización?*, trad. de I. Hierro y R. Hierro, Barcelona, Paidós, 1998), que opina que lo que no saben ver los teóricos de la “macdonalización” de la sociedad es que el modelo fordístico que caracterizó la lógica productiva sólida de la modernidad ha mutado definitivamente, conduciendo la economía hacia dominios completamente novedosos.

17 La Orden de los Asesinos, procedente de la secta musulmana de los ismaelíes, sembró el terror entre árabes y cristianos en tiempos de las primeras Cruzadas. El que se apoderaran de algunas fortalezas en zonas montañosas creó la leyenda del Viejo de la Montaña, quien, con fines tanto religiosos como políticos, ordenaría muertes selectivas en las grandes ciudades de Oriente Medio. ¿Vemos concomitancias con la actualidad? Es imprescindible la lectura de *Las Cruzadas vistas por los árabes*, del gran Amin Malouf. En busca de una bibliografía más específica sobre el tema —agradezco su colaboración a Juan T. Montesinos— es recomendable *Los asesinos*, de Bernard Lewis (trad. de L. Díaz, Mondadori, Madrid, 1990).

te a los abusos de la precarización, la desregularización o la evasión fiscal de las grandes corporaciones.

Una vez se ha roto el viejo aserto weberiano de que el Estado se definía por ejercer el monopolio de la violencia, dado que la seguridad se privatiza y es algo que se tiene que pagar quien puede hacerlo, su último reducto —al menos el último que le hace sentir que su musculatura como defensor de los ciudadanos todavía es fuerte— es el de la guerra al terrorismo. De nuevo “vigilar y castigar”,¹⁵ sí, pero ahora más que nunca a los extranjeros, sobre todo a los que vienen del sur, a los solicitantes de asilo, a todos los que, misteriosamente, son aceptados con los brazos abiertos por un sistema que necesita su docilidad y su adaptación a la economía informal y subterránea, pero que se mueven casi siempre dentro de la ecuación inmigración-delincuencia-inseguridad que devuelve al Estado la condición de gendarme que necesitaba para re-legitimarse.¹⁶

3. El miedo ha mutado. Antes hemos citado a Weber. No sólo es la inoperancia del Estado como protector lo que ha puesto en entredicho su definición como monopolizador de la violencia: también la violencia se ha privatizado. Sabemos que la seguridad de los seres queridos y de sus bienes es algo que hay que buscar de manera privada, lo que convierte esa cuestión, como tantas otras, en un factor más de fractura social. El fenómeno se da también en el plano global, donde los terroristas, y no sólo ellos, también los señores de la guerra, las tramas de delincuencia organizada e incluso las grandes compañías, reprivatizan la violencia.

Lo que desde esa evidencia se desliza es la impresión de que el terrorismo no es —al menos no sólo— un efecto del recrudescimiento de atávicas formas de poder refractarias a la modernidad. Como el monstruo de *Alien*, o como los ultracuerpos, tiene una extraña facilidad para adoptar la lógica de los poderes que pretende destruir, reconvirtiendo algunas de sus claves para hacerlos servir en un plan destructivo. Podemos hablar de “guerra contra el terrorismo”, pero se trata en cualquier caso de un contexto bélico nuevo y, sospecho, no previsto por Clausewitz. Lo peculiar del terrorismo es que hace emerger su enorme peligro desde su propia debilidad. La Unión Soviética podía —según el imaginario más o menos *pop* de la Guerra Fría— invadir los Estados Unidos o destruirlos con sus satélites, sus misiles, sus submarinos nucleares y su propaganda comunista. De Al Qaeda se sabe que es totalmente incapaz de luchar a campo abierto. La lógica de guerra entre estados, a la que los Bush intentan llevar una y otra vez a los terroristas de Bin Laden, tiene poco que ver con la casuística actual, la cual ni siquiera se parece a la vieja guerra de guerrillas.

¿Fundamentalismo medievalista? Sí, pero es sorprendente la facilidad con la que estos nuevos *hachichín*¹⁷ asimilan las prácticas de las corporaciones del mundo globalizado. “Atacar y huir”: ¿no es ésta la traducción al imaginario bélico de la dinámica deslocalizadora que aterra a los trabajadores? ¿No es la enorme movilidad del capital, incomparable con la de las masas, lo que permite al inversor negociar siempre en tales condiciones de ventaja que lo único que resta a la otra parte es la rendición sin condiciones? Lo que hace fuerte al terrorista es precisamente su condición huidiza, su extraordinaria facilidad de

movimientos, una lógica de ninguna forma reductible al estado-nación. Desterritorializados los factores del miedo, éste puede acelerar su presencia en todo el mundo, porque no le hace falta estar allá donde se es inmunodeficiente al miedo para poder sembrarlo. Mientras tanto, Bush hace el ridículo intentando *ubicar* a los artífices del mal en Guantánamo, del cual ya sospechábamos que era un laboratorio de implosión de los sistemas de libertades que han hecho grande a Occidente en la historia.

Y no hay duda de que se trata en cualquier caso de corrientes refractarias hacia los valores de la modernidad, en las cuales influye el famoso *corte* en la evolución del mundo musulmán, históricamente incapaz de aunar sus mejores corrientes en una verdadera Ilustración. Sin embargo, se habla de *fundamentalismo* en tanto que emergen fuerzas con poder civilizatorio que parecían del pasado, pero que son rabiosamente actuales. No veríamos cómo aumentan su implantación las comunidades religiosas en los barrios pobres del mundo árabe si sus jóvenes no se sintieran los perdedores del gran juego del capitalismo global; de igual manera, no se extenderían en Europa y América nuevas formas de fundamentalismo —Baudrillard habla de “integrismo blanco”—¹⁸ si el Estado Social no se hubiera agotado y los individuos no entrevieran el peligro de disolución de los viejos lazos que garantizaban el orden en las comunidades. Por otra parte, podemos jugar a la empatía con el árabe y sospechar que acaso lo que a éste le irrita de Occidente y le hace sentir la necesidad de enrocarse más y más en sus fidelidades tradicionales, no es su espíritu ilustrado, sino más bien la falta de él con que se conduce ante el mundo:

Por paradójico que parezca, se tiene odio a Occidente no sólo, y/o principalmente, porque unos musulmanes que quieren vivir según el Corán rechacen los derechos humanos y la democracia. El odio que se advierte en “los Otros”, culturalmente marginados de los europeos, nace más bien de lo contrario, a saber, de que, en su trato con estos culturalmente otros, Europa se olvida y reniega de sus propios valores... Y no reprochan a Occidente su particular escala de valores, sino que no la utilice cuando encubre dictaduras, regímenes corruptos o el terror estatal.¹⁹

¿No es el renacer fundamentalista producto del miedo? Más allá del tópico superficial del atavismo resucitado, acaso podríamos redefinir el fundamentalismo como el producto —absolutamente contemporáneo y traducido en forma de incertidumbre— de una lógica del intercambio que, no dotada de las mediaciones sociales y políticas de *cocción lenta* que experimentó Occidente, abraza el *turbocapitalismo* sin contar con la protección de sistemas inmunitarios adecuados.

***El miedo ha mutado.
No sólo es la inoperancia del Estado
como protector lo que ha puesto
en entredicho su definición
como monopolizador de la violencia:
también la violencia se ha privatizado***

Las consecuencias sobre la ciudadanía europea o norteamericana son más difusas de lo que plantean los profetas de la guerra contra el terrorismo. Fenómenos recrudescidos —y tan *medievales*— como el de la xenofobia o el temor a las epidemias llegadas de tierras remotas se inscriben en el mismo contexto. Dentro de un sistema que lo traduce todo a valor de cambio, era inevitable la explotación comercial del miedo, la conversión de la incertidumbre en mercancía. La necesidad creada oculta la perversión propia de todo el modelo consumista: puede ser creada y autorreproducirse de forma tumoral. Implantada psicológicamente la impresión de que el sistema es tan poderoso, tan exhaustivo y tan armónico, que nada debería poder ponerlo en peligro, advertimos angustiados que lo que lo define es la inseguridad. Rodeados de extraños que recorren con cierta suficiencia nuestras ciudades y llenan sus espacios públicos, sometido nuestro cuerpo a todo tipo de peligros —de los que cada día tenemos más noticias, a veces contradictorias—, viviendo con la perspectiva de la eventualidad de un accidente en cualquiera de nuestros desplazamientos, el miedo es hoy un capital inigualable.

Durante siglos, una atmósfera de tradiciones, redes cooperativas y silenciosos equilibrios gobernó nuestras vidas; con la Revolución Industrial y la brutal des-territorialización que produjo entre masas de personas, Occidente empezó a llevar verdaderamente a la práctica cotidiana la mayor de sus promesas: la libertad. Perfectamente engranados sus elementos —el cuidado de sí, la autonomía moral y la responsabilidad— dentro del *Zeitgeist* individualista, la libertad encuentra hoy el más sombrío de sus reversos en la desprotección, la soledad, la insolidaridad y la incomunicación.

Corresponde a este paisaje una definición tan inspirada como la de *sociedad del riesgo global*, de Ulrich Beck, según la cual ha dejado de ser posible exportar los peligros interiores, ya que son los espacios transnacionales los que han vuelto peligrosas nuestras vidas.²⁰ Dicho de otra forma: los riesgos se han globalizado y ya no nos es dado delimitar las soluciones dentro del modelo del estado-nación, cuyos viejos sistemas de seguridad han quedado obsoletos. La exposición de las comunidades a todo tipo de infecciones en un escenario de relaciones transnacionales tan promiscuas no se traduce en la psique individual en miedo a la guerra nuclear, la catástrofe ecológica, las pandemias o el ataque terrorista, tanto como en el miedo a la precarización, es decir, a la desaparición del modelo laboral fordístico basado en la fidelidad y la estabilidad de los contratos, referentes ya en extinción y a punto de ser aplastados por la marcha acelerada del turbocapitalismo y sus nuevas relaciones, donde la única consigna inteligente es “tengan cuidado ahí fuera”.²¹

Se revela así la nueva dirección del desarrollo: con la disgregación del horario laboral, del lugar de trabajo y del contrato laboral, se lleva hasta el límite, y aun más allá, la flexibilidad laboral. Por tanto, lo especial del régimen de riesgo no es que la sociedad se divida entre ganadores y perdedores. Esto vale para todas las sociedades de todas las épocas. Mucho más decisivo es que hasta las propias reglas sobre cómo se gana y cómo se pierde se tornen borrosas e inaprehensibles para cada trabajador. El régimen de flexibilidad significa, en última instancia,

Mientras tanto, Bush hace el ridículo intentando ubicar a los artífices del mal en Guantánamo, del cual ya sospechábamos que era un laboratorio de implosión de los sistemas de libertades que han hecho grande a Occidente en la historia.

lo siguiente: ¡alégrate, pues tus calificaciones están anticuadas y nadie te puede decir lo que tienes que hacer para que te puedan seguir contratando en el futuro!²²

En el transfondo, existe el miedo que nos domina y preside inconscientemente nuestros actos, *el miedo a padecer la exclusión social*, que siempre ha existido, pero que aparece hoy con fuerza irresistible. Miedo a ser abandonado por una familia cada vez más multiforme y fraccionada, a quedar anclado en un barrio de fracasados, a no poder pagarse la salud, a que no se capitalice lo que uno ha invertido en su pensión; un miedo que camina como un espectral King Kong en Nueva York y amenaza con paralizar nuestra voluntad y devaluar la dignidad de nuestras vidas.

18 Cualquiera de los ensayos escritos por Jean Baudrillard desde la década de los noventa hace uso de ese concepto, que alberga fuertes connotaciones de provocación, aunque me impresionó especialmente su uso en *El crimen perfecto* (trad. del por tantos conceptos admirable Joaquín Jordà, Anagrama, Barcelona, 1996), donde se refiere a la tragedia de Sarajevo como una gran operación occidental de purificación étnica y cultural.

19 ULRICH BECK, *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, p. 203.

20 El célebre concepto aparece en cualquier obra de Beck, pero emerge en 1986, en el libro traducido al castellano como *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad* (Paidós, Barcelona, 1988), trad. de B. Moreno, Barcelona, Paidós, 2005.

21 Recordemos la serie americana *Canción triste de Hill Street*.

22 ULRICH BECK, *Un nuevo mundo feliz*, trad. de B. Moreno, Barcelona, Paidós, 2005.



La política como sinóptica

GREGORIO LURI MEDRANO

El concepto de *politeia*, esencial en el vocabulario de la filosofía política clásica, ha sido casi completamente olvidado por la filosofía política contemporánea. La *politeia* apunta hacia algo más básico que el conjunto de leyes que conforman un marco constitucional, hacia la “forma” de la ciudad, es decir, a la vida o el alma de la comunidad.

Palabras clave:

- *Politeia*
- *res publica*
- *nomos*
- *nomos basileus*
- *forma*
- *simploké*
- *sinóptico*

The concept of politeia is an essential concept of the classical political philosophy, but it has been almost forgotten in the contemporary political philosophy. Politeia points towards something more profound than the constitutional laws, towards the “form” of the city, that is, towards community’s life or soul.

1.

Cuando Cicerón, confeso platónico, escribió su *De re publica* eligió como escenario la mañana inaugural de las ferias latinas, festividades consuetudinarias, anteriores a la fundación de

Roma, en las que la Confederación Latina se congregaba en el templo de Júpiter Laciari, en el monte Albano. En su obra todo es ancestral, noble, reglado, calmado. Todo está en su sitio. El orden es especialmente resaltado por la elección de los protagonistas, que pertenecen a grandes y veneradas familias, cuya historia se confunde con la de Roma: Publio Cornelio Escipión, Quinto Tuberón, Lucio Furio, Lelio, Manio Manilio, etc. Algunos son adultos con un extenso historial de servicios a la patria, otros son “jóvenes muy instruidos que estaban en la edad de ser cuestores”. Todos se tratan con cordialidad y afecto. Todos participan, mostrando con su conducta su nobleza, en un debate de guante blanco sobre la grave cuestión de la *res publica*, que es la *res populi*. Y aquí el pueblo son ellos. O, al menos, lo son en la medida en que Cicerón los tiene por modelos de lo que un verdadero romano debiera aspirar a ser. No en vano fueron “los más distinguidos de su época y los más sabios de nuestra ciudad”. Todos coinciden también en considerar como evidente que “la mejor forma de gobierno es la que nos han legado nuestros antepasados”.

Sin duda cuando Cicerón eligió *De re publica* como título de su diálogo, tenía como referente el *Peri Politeias* de Platón. Pero no como modelo a imitar sino como desviación a corregir, pues su pretensión era bajar la filosofía política del cielo a la tierra. No quería tener como modelo una república (supuestamente) ideal (“una ciudad imaginaria”), sino la grandeza ancestral romana (“nuestra grande República”), actualizada por los protagonistas de su diálogo. Pero en ningún momento se detuvo a pensar si el concepto romano de *res publica* traducía con exactitud el griego de *politeia*.

2. No es infrecuente que los aparentes “aires de familia” oculten diferencias genéticas notables. Es lo que ocurre con el término griego *pólis* y el latino *civitas*.

Mientras en griego, diacrónicamente, el término *pólis* da lugar a *politês*, en latín el proceso es inverso, pues *civis* es anterior a *civitas*.¹ Esta divergencia genética apunta a una concepción diversa de lo político que debemos clarificar para entender el sentido profundo de la filosofía política platónica y, de hecho, de la filosofía política griega de los siglos V y IV, pues la reflexión de Platón es paralela a la de Herodoto, Tucídides, Critias, Eurípides, el llamado Viejo Oligarca, Epicarmo, Hipodamo, Jenofonte, Isócrates, Trasímaco, Aristóteles... Casi podríamos hablar de la emergencia de un género literario que obedece, claro está, a múltiples motivos, que van desde la mera curiosidad por los regímenes políticos ajenos hasta la interrogación por el mejor sistema político, pero a mi parecer lo relevante es que pone de manifiesto la perplejidad de la filosofía ante el descubrimiento de la problemática del propio concepto de *politeia* y que, sin duda, va aparejado al descubrimiento de la problemática del propio concepto de naturaleza (*physis*).

a) El sentido más obvio, más inmediato de *politeia* es el de “estructura coral”, tal como lo recoge Aristóteles en *Política* III, 3, 1276 b 1-16. El auténtico coro posee una personalidad propia reconocible en la variedad de su repertorio que apenas se ve alterada por la sustitución de un corista por otro. Esa personalidad es la *politeia* del coro, su “forma”. En ella se reconocen los coristas tanto si interpretan una comedia o una tragedia.

b) La *politeia* de una *polis* es la “forma” de esa *polis*. Esta analogía le permite a Aristóteles preguntarse si una *polis* permanece siendo la misma cuando su *politeia* cambia no ya de repertorio, sino de personalidad, por ejemplo cuando pasa de democrática a aristocrática (*Pol.* 1276 a 17, b 4). Cuando se sustituye una *politeia* por otra el ciudadano sensato se ve en la necesidad de replantearse el sentido de su lealtad.

c) Si la *politeia* es la forma de la ciudad, su materia es la masa informe de gente aún no modelada cívicamente ni dispuesta a un fin, a la que podríamos dar el nombre de pre-ciudadanía. El fin es esencial a la forma, no a la materia. En su *Política* Aristóteles se hace eco del sentido común cuando describe la *polis* como la *phyei* que proporciona los medios para que los ciudadanos vivan bien (*eu zên*) (I.II.8). Precisamente por eso el

1 E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1974, pp. 272-280.

hombre es *politikòn son* (I.II.9). Es un animal capaz de (re)actualizarse como miembro de una forma política.

d) La *politeia* se refiere, más que a las leyes, al *nomos* que las soporta en tanto que fundamento del sentido comunitario,² pues sostiene una cierta orientación de la comunidad hacia el bien (una *táxis perì tàs arkhaís*). El *nomos* es la expresión de una voluntad colectiva de hacer visible un orden que se considera propio.³ Un famoso pasaje de Píndaro (fr. 169), transmitido por Herodoto (III, 38) y Platón (*Gorgias*, 484 b) le confiere al *nomos* el calificativo de *basileus* (soberano). Es, efectivamente, soberano en la medida en que se identifica con nuestra incuestionable soberanía comunitaria (*tên hêméteran basileían*).⁴ Y aquí lo sustantivo es que la soberanía sea “nuestra”, pues es el gesto espontáneo de apropiación el que confiere soberanía al *nomos*, y no al revés. El acontecimiento constitutivo de la ley no es la ley, sino el gesto de apropiación en que se funda, y que funda, al mismo tiempo, la incuestionabilidad de la legalidad de la ley (la legitimidad). Platón sabía bien de qué hablaba al defender “la noble mentira”.⁵

e) El *nomos basileus* soporta y da sentido a una estructura de normas positivas que regulan una determinada distribución de derechos y deberes, es decir, la gradación en la participación de la comunidad en la común *arkhé*. La estructura legal es, por lo tanto, la expresión jurídica de una soberanía (*tà kýria*, la llama Aristóteles, utilizando este término como sinónimo de *basileía*, Pol. 1272 b 32 y ss). Con esta perspectiva es como podemos hablar de diferentes *politeíai* o de los diferentes caracteres de las *politeíai*: *tà éthe tôn politeíôn hekástês*, dice Aristóteles en *Retórica* 1366 a 12-13.

f) La presencia de cierto orden político en la *politeia* permite diferenciar la vida en la *pólis* (la vida política), de la vida en el *éthnos* (en las tribus errantes) y comparar unas *politeíai* con otras, abriendo la interrogación sobre la *orthé politeia* y sus correspondientes aporías.

g) Si la *politeia* da forma ciudadana a la materia humana, bien puede entenderse como “alimento” (*paidéia*). Platón en el *Menexeno* da explícitamente el nombre de *trophê* a la *politeia*, jugando con la *polisemia* de este término (“alimento”, “educación”, “cria”, “género de vida”, etc.). Éste es el aspecto que más resaltan Isócrates y los sofistas. Por lo tanto, para conocer la *politeia* de una comunidad podemos limitarnos en cierta forma a identificar al ciudadano modelo que, de una u otra manera, realiza en su vida las aspiraciones de la mayoría, o a su contrario, a aquel ciudadano que es el centro del desprecio o, simplemente, de la ironía colectiva. El ciudadano modelo sería, a la vez, el mejor alimentado por la *politeia* y el mejor alimento político. En él se expresa lo mejor que una *politeia* puede dar de sí.⁶

h) Para que el alimento político sea efectivo ha de consumirse con naturalidad. Cuando Sócrates trata de la “noble mentira” en la *Politeia* (414 d-e), sabe que su efectividad requiere de un ejercicio de persuasión (*peíthein*) fuera de lo común, pues es esencial que la ciudadanía ignore que le ha sido inculcada esta enseñanza para que pueda comportarse como si la llevara inscrita nativamente en su naturaleza. Cada ciudadano ha de considerarse como algo elemental (y por lo tanto no susceptible de crítica) que su ciudad es su madre y nodriza (*metròs kai trophoû*), y que, en consecuencia, debe defenderla si es atacada y considerar a los restantes ciudadanos como hermanos, hijos de la misma tierra.

i) Por lo tanto, si el hombre es efectivamente un animal ciudadano, la ética no puede ser autónoma. La vir-

tud del ciudadano no es otra cosa que su desarrollo en la dirección de la excelencia ciudadana (que ya está orientada por la *táxis perì tàs arkhaís*). Si la *politeia* es la “forma” de la ciudad es también, de manera coherente, su vida: *hê politeia bíos tís eti póleôs* (Pol. 1259 b). De ahí que la elección de la mejor *politeia* y la de la mejor forma de vida tengan tanto en común, pues “nadie debe considerar el vivir de acuerdo con la *politeia* como una esclavitud, sino como su salvación” (Pol. 1310 a 35-36). La ética sería, por lo tanto, la auténtica expresión del patriotismo constitucional. De manera que una *politeia* que no respetase su propia moral, estaría condenada a desaparecer (*Política* V, 7). Esto es cierto excepto para un caso: el régimen tiránico, que es aquel en el que ninguna virtud se practica.

j) Todo cuanto hemos dicho hasta aquí puede resumirse en una acepción, sin duda la más importante del término *politeia*, y aquella que Platón más resalta: es el alma (*psykhê*) de la ciudad. La posibilidad de esta analogía le permite a Platón hablar de la “*politeia interior*” de cada uno (608 b: *tês en hautô peliteías*) o del régimen perverso que puede implantarse en el interior de cada uno (605 b: *kakên politeían idía hekástou tē psykē empoieîn*).⁷ Esta analogía se encuentra latente en el conjunto de la reflexión política griega y, de manera explícita, en las obras de Isócrates (*Areopagítico* y *Panatenáico* especialmente).

Si el concepto de *politeia* apunta tan claramente al de “forma”, una lectura seria del *Peri Politeías* nos exige una elucidación precisa del concepto platónico de “forma”. Pero antes de adentrarnos en esa tarea, hagamos una pequeña digresión.

3. UN PARÉNTESIS SOBRE ESCIPIÓN. Recuperemos por un instante a Cicerón y, más en concreto a Escipión, al personaje central de su *De re publica*. Liberémoslo de la paz auroral que reina en el diálogo ciceroniano y coloquémoslo, siguiendo el testimonio de Apiano, frente a los rescoldos de Cartago, envuelto por el humo de la ciudad saqueada. Apiano lo describe tan profundamente conmovido por el espectáculo de la desolación producida por su victoria, que no puede contener las lágrimas y comienza a llorar. Le cuesta apaciguar su alma alborotada y retomar las riendas de su pensamiento. No tardó en comprender que sus lágrimas no lamentaban el dolor inflingido a los cartagineses, sino que expresaban el sobresalto de su alma al descubrir la fuerza ciega que empuja a los pueblos hacia la muerte. En la tragedia de Cartago vio, más que a su propia mano de general romano, al destino que la había dirigido. Comprendió que ese destino era el auténtico señor de los hombres. ¿Qué había sido de Ilion, de los Asirios, de los medos, de los persas? Volviéndose hacia Polibio, el primer gran teórico de la *politeia* romana, Escipión reconoció que había llorado por Roma. Era a los romanos a quienes veía en los cuerpos carbonizados de los cartagineses. Eran las ruinas de Roma las que intuía calcinadas ante sus ojos. Era a un general extranjero a quien temía cuando se sentía a sí mismo. Tarde o temprano también las murallas de Roma serían derruidas.⁸

4. APROXIMACIÓN A UNA TEORÍA DE LA FORMA PLATÓNICA. Propongo una vía de acceso a la teoría platónica de las formas poco frecuentada: el *Fedón* y, más precisamente el pasaje que va de 74 d a 75 e. Analizando el proce-

2 DEMÓSTENES, *Orations*, vol. 3, XXV, pp. 16-17.

3 CARL SCHMITT, *El Nomos de la tierra en el Derecho de Gentes*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1979; GÜNTER MEITER, *Carl Schmitts 'nomos basileus' oder: Der Wille des Führers Ist Gesetz*, Institut für Staatswissenschaften, Universität der Bundeswehr, München, 2000; *La legge Sovrana. Nomos basileus*, ed. de Ivani Dionigi, Rizzoli, Milano, 2006.

4 ARISTÓFANES, *Aves*, 550.

5 En *Leyes* (721 d-e) se afirma explícitamente que una ley debe “contener tanto la persuasión como la sanción.” En correspondencia, el legislador debe usar (722 b-c) de “la persuasión y la fuerza”.

6 Por no comprender la intensidad del concepto de *politeia* algunos estudiosos han sido incapaces de interpretar las intenciones de Platón. La incompreensión alcanza niveles de incompetencia cuando el normalmente riguroso Gomperz se lamenta en sus *Pensadores griegos* de que Platón hable demasiado de educación. Jaeger le responde, con ironía, que es “como si se dijese que la Biblia es un libro muy espiritual, pero que en él se habla demasiado de Dios”, en *Paideia*, FCE, México, p. 591.

7 Ver también *Tímeo* 85 a.

8 Quizás conviniera leer desde esta perspectiva el *De rerum natura* de Lucrecio. Quienes estén más familiarizados con la terminología heideggeriana que con la platónica quizás sientan cierta reticencia ante lo que estoy diciendo, que parece prefigurar el parágrafo 58 de *Ser y Tiempo*. No será yo quien los contradiga. Más aún, los animo a relacionar el concepto de “Schuldigsein” (estar en deuda, ser deudor) con la teoría platónica de la deficiencia. Es conocido que Heidegger busca la esencia ontológica del no en general a partir del concepto de deficiencia (Mangel). A mi modo de ver —y mis palabras no llevan la menor intención provocadora— este proyecto de desvelamiento ontológico del no ha sido realizado ya por Platón precisamente en la elucidación del sentido del ser en el *Fedón*. Dicho esto animo a recuperar el texto platónico con la miraba abierta y sin suspicacias. En cuanto a la relación entre Heidegger y Platón hay, a mi modo de ver un intermediario, Natorp, que debe ser resaltado.

La conciencia de la dinamicidad del syn es la conciencia de la sucesión, es decir, del tiempo. Platón insiste en que el syn es dinámico porque es expresión del tiempo. Hay en él una referencia a lo que deviene, o fue o será

so del conocimiento, Sócrates parte de lo aparentemente primero, que parece ser ese algo (*ti idôn*) presente a los sentidos en la sensación. Sin embargo pronto se pone de manifiesto que la percepción de ese algo como algo exige una cierta continuidad perceptiva más allá de la instantánea inmediatez del ahora (*nyn*) de la sensación. La percepción no es la adscripción de una sensación a un instante, sino el despliegue de lo dado en el instante en la sucesión del tiempo. Para ello lo dado ha de ser impulsado por una tensión (*boúletai*) hacia el sentido, es decir, hacia otra cosa (*állo ti tôn óntôn*), más allá de su inmediatez efímera. La tensión de lo dado en la sensación hacia el sentido es la tensión del objeto hacia su forma. Pero vayamos por partes.

En el pasaje que nos ocupa el concepto central es *boúloomai* cuyo significado es “querer”, “preferir”, “ser partidario de algo”, “tener intención de algo”, “pretender”, “aspirar”. Cuando Sócrates resalta la tensión presente en la percepción, deja al descubierto tanto su tendencia hacia la forma como la carencia inherente a toda tendencia, ya que tender hacia algo es pretender satisfacer una demanda (en este caso, una demanda de sentido, es decir, una demanda de la unidad de la cual lo percibido es parte). Cuando nos enfrentamos a un objeto que nos resulta extraño, esta extrañeza es la constatación de que no consigue (*ou dýnastai*) ser aquello (*ekéino*) que debería ser para completar su sentido (en el caso contrario no nos resultaría extraño). Toda percepción tiene lugar, por lo tanto, en el doble modo de la aspiración y de la deficiencia. Lo presente es “más deficiente” (*phaulóteron*) que su sentido completo, dice Sócrates.⁹ Y a más deficiencia, mas extrañeza.

Pero si esto es así, la conciencia del algo (*ti idôn*) en su forma deficiente (lo presente a los sentidos en un momento dado) no puede ser lo primero, ya que requiere, como su condición de posibilidad, algún tipo de preconcepción previa (de barrunto) de la diferencia entre lo deficiente (la parte) y lo completo (la unidad) o, en el caso que nos ocupa, entre lo actual (la percepción instantánea) y lo inactual (su hipotético sentido completo). Es decir, la percepción de lo dado en el instante presente requiere, como condición de posibilidad, su remisión a un contexto más amplio –a un horizonte de comprensión– que trasciende la mera actualidad.¹⁰

Una sensación estrictamente limitada a un instante, es decir, que agotara su sentido en su emergencia instantánea sin conciencia alguna ni de deficiencia ni de preconcepción, sería un *stoikheion*, un elemento aislado sin referencia a ninguna totalidad, algo así como una parte que no forma parte de ninguna unidad. Por ello mismo, tal como leemos en *Teeteto* 205 e, sería indecible e incognoscible (*álogon te kai ágnôston*). Por

consiguiente habremos de deducir que si algo “x” puede decirse y conocerse, es dicho y conocido en la medida en que nos remite a otro algo “X” (estimula la preconcepción de X) que trasciende su inmediata singularidad. En definitiva: la comprensión de lo presente requiere la captación de un cierto sentido no presente, o, expresado de forma negativa, la captación de su deficiencia (*endeestérôs dè ékhein*). El ejemplo que aduce Sócrates es el de la relación de igualdad. La comparación que salta a la vista en cuanto tenemos presentes dos cosas

iguales, es posible gracias a la previa presencia en nosotros de un término medio (la idea de Igualdad) al que ambas cosas se refieren y que hace posible la comparación. De esta manera descubre Sócrates la tendencia (*orégetai*) común de lo diversamente igual hacia la Igualdad y, por lo tanto, su deficiencia relativa (*ékhei dè endeestérôs*) con respecto a lo Igual.

La sensación presente en el ahora remite a su sentido completo tanto en su tendencia (*orégetai*) al sentido (al saber) como en la constatación de su deficiencia (*endeésterá*) (que es la presencia etérea del sinsentido en la cosa y del no saber en el alma). La sensación es, pues, una moneda de dos caras o, quizás mejor, una amalgama de plenitud y carencia que explica por qué la sensación (y en general todo el proceso del conocimiento) es, al mismo tiempo que la conciencia de una deficiencia, una remisión a algo con respecto a lo cual el dato sensible es deficiente. Esta remisión de lo fenoménico a una totalidad es, pues, lo previo, y en tanto que previo, explica la posibilidad de la sensación. O, dicho de otra manera, lo previo es la posibilidad de la comprensión de la deficiencia (*phaulótera*) presente en la remisión de la sensación a una unidad a la que Platón da el nombre de “realidad en sí” (*tò autò d’éstí*). Esto puede expresarse con el vocabulario presente en el *Peri Politeias* diciendo que lo presente en la sensación es cognoscible en el seno de una luz que nos sale al encuentro (507 e-508 a) y en la cual lo presente apunta a algo trascendente en la propia inmanencia de la cosa presente. Este apuntar que posibilita la comprensión significa, por una parte, que nada puede ser percibido en un instante desgajado del tiempo, pues incluso el mismo instante ha de ser pensado como ruptura del continuo temporal (si bien es verdad que la sensación se da en el instante, la comprensión lo trasciende, porque necesita intuir sus posibilidades de desplegarse en el tiempo), pero por otra parte presenta el completo proceso de conocimiento como una continua remisión (o preconcepción) desde el tiempo hacia algo que lo trasciende como sentido completo (como unidad).

A esta remisión de la que venimos hablando, Sócrates le da el nombre de reminiscencia. En la medida en que la presencia de la falta (en el alma) es anterior a toda presencia de la falta de sentido en la cosa, conocer es el intento, nunca cumplido, de saldar la deuda con la demanda de sentido que nos precede. Es la adscripción de lo dado en los sentidos al sentido de esta demanda lo que permite que permanezca siempre un rastro de sentido resistiendo la erosión de la evanescencia del instante. A este rastro Platón le da el nombre de “tomar parte” o “participar”.¹¹

Platón descubre así la existencia de un profundo desequilibrio entre la deficiencia de contenido presente

⁹ También aquí conviene, antes de pensar en el “horizonte” husserliano, empararse de lo que podríamos llamar el vocabulario platónico de la “horística”. Un repaso apresurado de este vocabulario nos mostraría los siguientes términos: *horos, diorizo, diakhorizo, horizo, apherizo, apherizo, exorizo, methorios, aoristo; peras, aperion, khora, khoreo, khorizo, khoris, khorismós, khoristeos, aphaireo, apotemno, temno, diairesis y diaireo*. La importancia que se conceda a este vocabulario determinará de manera muy notable la interpretación de la filosofía platónica.

¹⁰ El vocabulario con el que Platón presenta por primera vez en sus diálogos en el *Fedón* esta idea de la participación está elegido con gran detalle e incluso se inventan términos, como *metáshesis*, para resaltar la peculiaridad de este “tomar parte” de las cosas en sus ideas (101c).

¹¹ *Parménides*, 158 c.

siempre en el estricto fenómeno y la información complementaria que debe poseer el alma para hacer posible su comprensión. La comprensión siempre dice más que la sensación (precisamente porque es siempre una preconcepción). La complementariedad, o el plus de información, presente en el alma significa que hay en ella una demanda de estabilidad –de sentido– que supera la que le puede ofrecer ningún fenómeno. Por este motivo añade (*Teeteto* 187 a) que hay una actividad propia del alma (*autên kath'hautên*) que está orientada hacia el ser (*tà ónta*). Pero como esta actividad tiene su reverso, que es la deficiencia, en tanto que presencia de una carencia de ser en lo dado, ha de apuntar al no-ser. Si lo dado está continuamente salvándose, la presencia del mundo es la de la remisión a una unidad global de sentido; pero, si lo dado está continuamente hundiéndose en la nada, la presencia del mundo es la de la evanescencia. Platón sabe que la disyuntiva entre unidad y evanescencia nos sitúa (al hombre, o al alma, y a la ciudad, o a la *politeia*) ante una alternativa con implicaciones terapéuticas, y no sólo epistemológicas, aunque, en última instancia el saber relevante es para Platón el capaz de proporcionar salud.

El Extranjero del *Sofista* demuestra que cuando hablamos del no ser (*tò mê on*) no nos referimos a lo opuesto (*enantíon*) al ser, o sea, a lo que no es de ninguna manera, sino sólo a lo que es de otra manera (*heteron*). Cuando el alma rechaza el no ser no rechaza lo que no es, sino una manera peculiar de presentarse el ser. La partícula *mê* no niega el ser, sino que es portadora de un cierto significado (*tì mênýei*). Cuando afirmamos de algo que es no-grande (*mê méga*) no negamos su ser, sino que lo afirmamos (258 a) de otra manera: afirmamos la existencia de lo otro, de lo grande. Creo que el “cierto significado” de este *mê* del *Sofista* expresa la distancia teorizada en el *Fedón* entre lo que aparece en la sensación y su plenitud noética y la tendencia del alma afirmada en el *Teeteto* desde lo que es en otro hacia lo que es en sí mismo. A esta deficiencia le podemos dar también el nombre de separación, *khôrismós* siempre que entendamos que esta separación no es tanto un espacio insalvable como aquello que se está salvando en cada momento de la aparición del fenómeno gracias a la *koinônia* de los géneros del ser y del no ser). Ser es participar en esta comunidad y, por lo tanto, participar del ser y del no ser.

El *mê* del *Sofista* expresa la resistencia del fenómeno a dejarse atrapar completamente por una forma o, si se quiere, por un sentido completo y autosubsistente. Y, por lo tanto, expresa también la presencia de cierta indefinición (*áristos*) en lo fenoménico que apunta en dirección opuesta a la de la forma, donde se hallaría el grado cero de la comprensión. Este incognoscible absoluto se presenta a veces como lo *stoikheíon* (lo *álogon te kai ágnoiston* de *Teeteto* 205e), pero en el *Sofista*, con más acierto, a esta entidad refractaria a la forma se le da el nombre de “lo otro de la idea” (*tên eterna phýsin tou eidous*)¹² y en el *Timeo* (48 e, 52 a) “causa”.

El fenómeno fluctúa en el espacio abierto por la diferencia entre la “idea” y su “otro”. Si ontológicamente este espacio expresa un *khôrismós*, psicológicamente manifiesta una añoranza por el sentido completo que permite entender el conocimiento como *zêtêsis*. Y terapéuticamente establece la diferencia entre la salud y la enfermedad. Son varias las acepciones que encierra este término, pero en Platón se trata siempre de una

búsqueda que es consciente de sí. Es un “echar de menos”, un “desear recuperar algo perdido” que casa muy bien con la teoría de la reminiscencia, como se pone de manifiesto en el *Menón* (80 e-82 d) y con el *boúloomai* del *ti idôn*.

La afirmación del *mê* presente en lo fenoménico permite a Platón superar los límites parmenídeos y abrir la filosofía a la consideración de la política. Al descubrir la fluctuación del fenómeno entre la idea y su otro, traslada la centralidad del pensamiento filosófico de la interrogación por el Ser sin fisuras a la teoría de la *koinônia* de los géneros¹³, porque si el no-ser es, entonces ha de ser un género supremo, exactamente como lo es el ser. Todo cuanto se nos presenta fenoménicamente participa en el ser y en el no ser a través de esta *koinônia*. Platón se refiere con frecuencia a ella con términos formados con el prefijo *syn-*. En el *Filebo*, por ejemplo, afirma abiertamente que la duplicidad es tan innata al ser que éste es *symphyton*. Esta *koinônia* (o el *syn*) de los géneros que expresa la presencia nativa del *mê* junto al ser es, evidentemente, aplicable al análisis de la *politeia*.

En la concepción platónica de la filosofía, no le corresponde al filósofo negar la complejidad de lo real. Al contrario, como leemos en *Filebo* 17 a, lo que distingue a la dialéctica de la erística es su capacidad para respetar escrupulosamente la especificidad de las mixturas (*tà dè méssa*). En este diálogo es el mundo humano, en su totalidad, el que es presentado como una mixtura entre lo indefinido y la unidad (*tôn metaxy tou apeírou te kai tou henos*, 16 d). Ahora bien, ¿cómo podría expresarse esta mixtura si no dispusiéramos de un instrumento lo suficientemente flexible y adaptable a la fluidez de lo dado? Este instrumento es el *logos*, que es también una mixtura. Hay, para Platón, un isomorfismo entre la realidad y el lenguaje. Explícitamente escribe en el *Sofista* que el *logos* es *symphokê* y en el *Teeteto* añade que la esencia del discurso es ser un entrelazamiento de nombres (*onomátôn gar symplokên*). Por eso —volvamos a insistir en ello— los elementos (*stoikheía*) desprovistos de su contexto relacional (de su horizonte de sentido) no encuentran expresión en el *logos*: son *áloga*, *agnosta*, *aisthêta* (*Teeteto*, 202 b). La conciencia de la relación se da en el alma, que es la instancia en la que el lenguaje se encuentra con el mundo. Por eso la actividad propia del alma es la de orientar lo dado *en sym-plokê* hacia el ser (*Teeteto* 187) por medio de la *zêtêsis* (*Menón* 80 e-82 d). Lo fenoménico se presenta en el alma como *symphyton* con respecto al ser y como *symplokê* con respecto al lenguaje. Y la conciencia de la dinamicidad del *syn* es la conciencia de la sucesión, es decir, del tiempo. Platón insiste en que el *syn* es dinámico porque es expresión del tiempo (*Sofista*, 262 c). Hay en él una referencia a lo que deviene, o fue o será (*ê gignomênôn ê gegonôtôn ê mellontôn*). Desde esta perspectiva, defender el *logos* equivale a defender la mixtura, la mezcla: su carácter de *meíxis*¹⁴. Debemos tener bien presente esto al entender el proyecto platónico de fundación de una ciudad *en el logos*. Debemos tener presente también que gracias a la comunidad de lo diverso son posibles tanto la salud como la justicia y la belleza. O, dicho con las palabras del *Filebo*, la *orthê koinônia*. ¿Y qué es la *orthê politeia* sino una *orthê koinônia*?

Pero si la tendencia hacia el ser expresa, como hemos dicho, también la presencia del no ser, habrá de deducirse de esta coimplicación de ser y no ser la pre-

¹² Podemos acercarnos a esta cuestión a partir del *Comentario a la Física* de Aristóteles de Simplicio (115,11), donde se recoge la doctrina parmenídea sobre el ser de una cita de Teofrasto (Libro I de *Opiniones de los Físicos*: Fr. 7; Diels, *Dox. Gr.*, p. 483), completada con otras del *Eudemo* (fr. 43) y de la *Física* de Aristóteles. Según esta fuente, Parménides habría defendido que sólo (*monakhós*) hay una manera de expresar lo que es o, si se prefiere, que lo que es se dice en un único sentido. Comenta Simplicio que en tiempos de Parménides nadie había usado aún la expresión *tò pollakhós*. Para que surgiera fue necesario que Platón introdujera las nociones de *tò díssôn* (“dualidad” o “duplicidad”) y las de *tò kath'hautò kai katà symbebékós*. Sobre esta cuestión ver G. REALE, ‘L'impossibilità di intendere univocamente l'essere e la tavola dei significati di esso secondo Aristotele’, en *Rivista di Filosofia Neo-scolastica*, 56, 1964, 289-326.

¹³ *Sofista* 260 a-b. *Meíxis*: “mezcla”, “unión”, “coito”.

¹⁴ *Parménides*, 156d - e.

cariedad de toda determinación formal. El alma no es un museo donde se exhiban asépticamente las formas a la luz del Bien, sino el lugar del conflicto entre la luz y la sombra. Y en modo alguno está garantizado que la *zétesis* del alma se vea coronada por el éxito. Tanto es así que Platón no tiene reparos en reconocer la existencia de fenómenos refractarios a toda delimitación (esto es, a toda definición). Estos fenómenos sólo pueden ser teorizados como ruptura de una continuidad o como irrupción de una singularidad en una regularidad. Me refiero, en primer lugar, a conceptos tan centrales en la filosofía platónica —y tan presentes en la escena de la *República*— como los de *exaíphnês*¹⁵ o *kairós*.¹⁶ Pero Platón va más allá. Para él la dificultad en el sometimiento de lo fenoménico al estricto redil de la forma no es la excepción, sino la norma, porque es normal que nos cueste delimitar con precisión los límites naturales de las cosas (*tòn ph'ýsei horon*)¹⁷. En varios pasajes de sus diálogos hallamos referencias a las dificultades para delimitar (*diorízein*) con cierto rigor (*orthós tis léxei*) el ser como uno o como múltiple.¹⁸ Estas dificultades obedecen, en parte, a la propia novedad del método de la *diairesis*, que aún no dispone de suficientes recursos¹⁹, pero, sobre todo, a la resistencia de las cosas mismas. No es fácil delimitar la manera como las cosas participan de las ideas²⁰ y la afirmación de la teoría de las ideas (*tà éidê*) suscita necesariamente (*anankaíon*) grandes dificultades en el momento en que se sostiene su existencia y la necesidad de delimitar (*horieítai*) cada idea como una cosa en sí (*tis autó ti hekaston eidos*).²¹ Es extraordinariamente difícil delimitar (*dioríasthai*) en el *logos* la idea del Bien, separándola de todas las demás.²² Y especialmente resulta delicado delimitar con precisión los asuntos humanos,²³ pues no sabemos tan siquiera si el alma actúa como una unidad o si bien tiene partes independientes.²⁴ Las dificultades son tantas que en el *Timeo* hallamos una abierta confesión de pesimismo: Debido a nuestra naturaleza somos incapaces de delimitar (*diorízomenoi*) con claridad las cosas.²⁵ De ahí que con frecuencia lo más prudente sea contentarse con un *horos* suficiente.²⁶ Pero, atención, esta prudencia no es otra cosa que la filosofía. El extranjero del *Sofista* advierte que afanarse en separar (*apokhórizein*) todo de todo (*tó pân apò pantós*) es ignorar por completo a las musas y a la filosofía.

Ya hemos dicho que la instancia en la que las diferentes dimensiones del *syn* se encuentran en la demanda de una unidad trascendente de sentido es el alma. La conciencia de esta demanda le permite al alma conquistar también la conciencia de su propia deficiencia como una añoranza de unidad. Así como la unidad no está presente en los fenómenos sino supuesta en aquello hacia lo que los fenómenos tienden, la unidad del alma no se encuentra en ninguno de sus momentos sino en algo que la misma alma es capaz de intuir desde su específica temporalidad. El poder sinóptico del alma se pone de manifiesto sobre todo en su capacidad para intuirse a sí misma en una demanda de unidad que vaya más allá de la estricta actualidad, pero también —y no con menor importancia— por su insistencia en mantener la *zétesis* sean cuales sean las dificultades con las que nos encontremos. Y a veces son tan grandes que “es como si hubiéramos sido arrojados a un laberinto” (*Eutidemo* 291 b).

5. LA *POLITEIA*: UN DIÁLOGO ENTRE FIGURAS EVANESCENTES. En el *Peri politeias* la construcción de la ciudad en

el lenguaje tiene lugar en la casa de un meteco en el barrio más populoso, cosmopolita e inseguro de Atenas, en la celebración nocturna de una diosa extranjera. Hay quien cree, haciendo abstracción de los elementos dramáticos del diálogo platónico y leyendo sesgadamente las palabras de los dialogantes, que esta obra ofrecería un programa para el diseño de la ciudad justa, como si Platón creyera que hay murallas ideológicas para blindar la ciudad contra la erosión del tiempo. Leo Strauss ha defendido por el contrario que este diálogo proporciona la mayor cura que jamás se haya ensayado contra toda forma de ambición política. Lo menos que se puede decir a su favor es que en la construcción de la ciudad en el *logos* se ignora cualquier referencia a ciudadanos modelo que pudieran servir como ejemplos de lo buscado. El centro del debate parece encontrarse menos en el propósito de alcanzar una meta (que en última instancia se demuestra inalcanzable) que en la voluntad de mantener viva la interrogación por la posibilidad de la justicia. Creo que Platón, que conoce perfectamente que las “múltiples creencias de la multitud acerca de lo bello y de las demás cosas se mueven en la región intermedia entre el no ser y el ser puro” (479 b), traza en esta obra algo así como el mapa de las aspiraciones irrealizables de la política. Lo hace, creo yo, tanto para educar al político en la experiencia de la decepción, como para salvaguardar la esperanza de la idealidad posible como antídoto contra la degradación de lo político.

Podemos aceptar como hipótesis bastante plausible la fecha del 390 para la redacción por parte de Platón del *Peri politeias*. Probablemente para esta fecha Jenofonte ya había escrito sus *Memorables*, donde se cuenta que Sócrates consiguió que su principal interlocutor en este diálogo, Glaucón, desistiera de su inicial vocación política. Esto era sabido por los lectores de Platón. Como era sabido también que los oponentes dialécticos de Sócrates (Trasímaco, Carmántides y Clitofonte), lejos de ser convencidos por él, se habían movido con soltura por otros círculos filosófico-políticos enfrentados al socratismo. Para el 390 la familia de Céfalo se había arruinado y muchos de los participantes en el diálogo —que tuvo lugar en su casa— habían muerto, bien de forma natural (como el propio Céfalo) o bien de forma violenta (como Nicerato, Polemarco y el mismo Sócrates) y Lisias, el hijo de Céfalo, había llegado a ser un afamado retórico, que seguía más las técnicas de Trasímaco que los consejos de Sócrates. Por último el lector de Platón sabía muy bien que la historia de Atenas no se vio en absoluto alterada por el debate acaecido en la casa de Céfalo.

Lo primero que hay que tener en cuenta al leer el *Peri Politeias*, aunque parezca ocioso decirlo, es que Sócrates no es el héroe de una novela de aventuras y, en consecuencia, es aconsejable no proyectar en él nuestro narcisismo filosófico. Sócrates ni siquiera se dirige al lector. De hecho Platón inicia este diálogo ocultándonos el directo destinatario de las palabras de su maestro, al mismo tiempo que deja claro que este diálogo es, en realidad, un monólogo conmemorativo que Sócrates dirige a alguien que se encuentra frente a él, siguiendo sus palabras y sus gestos, las variaciones de su entonación, el ritmo de sus palabras, etc. Nosotros, lectores de Platón, sabemos que Sócrates con frecuencia considera necesario resaltar las reacciones de aquellos con los que discute, y en el diálogo transmitido en el monólogo es bastante explícito al res-

15 *Leyes*, 916 e.

16 *Leyes*, 714b

17 *Sofista*, 29a

18 *Sofista*, 267 c

19 *Parménides*, 131e

20 *Parménides*, 134e

21 *República*, 534b

22 *Leyes* 944 a, 867b, 943e

23 *República*, 436b

24 *Timeo*, 52b

25 *Leyes*, 772 b

26 En *Retórica* 1417 a 19, Aristóteles afirma que los discursos matemáticos ignoran el *ethos* de los dialogantes y no revelan nada de su conducta, mientras que en los discursos socráticos es precisamente el *ethos* lo que se pone de manifiesto en la conducta de los protagonistas.

¿No habría ganado en verosimilitud la escritura platónica si hubiese utilizado, sin enmascaramientos, un estilo directo?

pecto. Pero a nosotros Platón nos escatima cualquier información sobre la manera en que Sócrates desarrolla su monólogo. Podríamos decir que ha insertado un diálogo cargado de elementos descriptivos en un monólogo completamente plano. ¿Es que cree que Sócrates rememora sin emoción un emocionante diálogo? ¿Es así como debe ser leído? En cualquier caso el monólogo de Sócrates no pudo durar menos de 18 horas. ¿No habría ganado en verosimilitud la escritura platónica si hubiese utilizado, sin enmascaramientos, un estilo directo? Sea como fuere lo indudable es que todo el texto está construido de forma que sea inevitable la sospecha respecto a las verdaderas intenciones de su autor.

Ya que no podemos sino limitarnos a constatar esta incertidumbre con respecto a la interpretación del monólogo, pasemos a considerar aquellos aspectos dramáticos del diálogo que son resaltados en la rememoración socrática.

El *Peri politeias*, visto desde la inmediatez dramática, es un extensísimo diálogo que se inicia con una palabra significativa (*katébên*). A mi entender Platón quiere remarcar con su presencia introductoria la dialéctica constante que recorre el texto entre lo inferior y lo superior; el descenso y el ascenso; la sombra y la luz. En cuanto a los protagonistas es de resaltar que Platón no presenta nada remotamente semejante a un coloquio de especialistas en ciencia o filosofía política, sino un acontecimiento ciudadano que, de manera imprevista deriva hacia un debate sobre la *politeia*. Este acontecimiento es un extenso diálogo que se desarrolla en su mayor parte en casa de Céfalo y en presencia de éste (en el libro I), de sus hijos Polemarco, Lisias y Eutidemo y otros invitados. Céfalo era un acaudalado meteco que había dedicado su vida a hacer dinero. Acudió a Atenas procedente de Sicilia hacia el 459, respondiendo a una invitación de Pericles, que necesitaba aumentar la producción de armamento. En poco tiempo tenía trabajando a sus órdenes a ciento veinte esclavos. Contribuía de manera muy señalada con sus impuestos en la marcha de la ciudad y en caso de necesidad estaba dispuesto a acudir con sus hijos a su defensa. A cambio, la ciudad le concedía la libertad comercial y de palabra. Pero nada más. Su inmensa riqueza no le proporcionaba ningún otro derecho político y sus hijos sólo podrían ser ciudadanos atenienses por una concesión especial de la ciudad. Murió en el 429, que es probablemente el de la fecha dramática del *Peri politeias*. Si la mera presentación de Céfalo como anfitrión del debate es, por sí, sorprendente, la perplejidad aumenta si tenemos en cuenta que será este meteco el defensor de la moralidad tradicional.

Tras dejar planteada la cuestión de la justicia en sus términos tradicionales Céfalo se retira y ocupa su lugar su hijo Polemarco. Los lectores de Platón sabían que Polemarco murió a manos de los Treinta Tiranos que, probablemente acuciados por urgentes necesidades económicas, decidieron apropiarse por la fuerza de los bienes de su familia. A Polemarco lo condenaron a

beber la cicuta sin haber presentado ninguna acusación contra él. Lisias, salvándose por los pelos, se refugió en Megara. Posteriormente acusó como instigador de la desgracia de su familia a Terámenes, a cuyo círculo pertenecían entre otros Trasímaco, Clitofonte y Melobio (el ejecutor de la orden de Terámenes).

Los dos hijos menores de Céfalo, Lisias y Eutidemo permanecen en silencio a lo largo de todo el diálogo. Probablemente Lisias era un adolescente, casi un niño. Sócrates, que con frecuencia se interesa por las opiniones de los muchachos, incluso de los púberes, en este caso no se dirige ni una sola vez a él, a pesar de que será, de todos los presentes el que tendría un mayor protagonismo en el devenir político ateniense. Tras su exilio en Megara se unió a los demócratas reunidos en File en torno a Trasíbulo, colaborando activamente con ellos en la derrota de los tiranos. Su conducta fue tan notable que Trasíbulo le concedió la ciudadanía ateniense. Fue un fervoroso demócrata en cuyos textos parece a veces transpirarse una cierta influencia de las ideas políticas de Protágoras. Polemarco, su hermano asesinado y el heredero de la palabra y fortuna de su padre, defiende frente a Sócrates que lo justo es hacer el bien a los amigos y el mal a los enemigos. No sabemos si efectivamente el Polemarco histórico, de quien Sócrates considera en el *Fedro* (257 b) que se había vuelto hacia la filosofía, defendió alguna vez públicamente esta tesis; sí que sabemos que Lisias hizo de ella el argumento central de sus discursos jurídicos. Y lo hizo con tal elegancia formal que Dionisio de Halicarnaso lo consideró un modelo de la lengua ática. Cuando Platón escribe el *Peri politeias* Lisias ha alcanzado el cenit de su fama.

Hay otros dos participantes mudos en casa de Céfalo. Son Carmántides y Nicerato. El primero, triunfador en unas fiestas Targelias, representa a un grupo de sofistas menores, entre los que hay que incluir también a Clitofonte, que se mueve entre Trasímaco e Isócrates, sin sentir ningún interés especial por Sócrates. En cuanto a Nicerato, era el hijo del general Nicias, uno de los atenienses más polémicos y acaudalados (era propietario de las minas de Laurión, donde trabajaban en torno a mil hombres). Intentó varias veces que Sócrates se encargara de la educación de Nicerato, pero no consiguió convencerlo. “Cada vez que se lo propongo —confiesa en el Laques— me remite a otros maestros y él rehúsa hacerse cargo” (200 c-d). Sabemos que Nicerato era de carácter débil y que tras un fracaso literario estuvo varios días sin lavarse ni peinarse, siendo objeto de la mofa pública y, especialmente, de las pullas envenenadas de Trasímaco. Fue una más de las víctimas inocentes de los Treinta tiranos. Su injusta ejecución estuvo en el origen de las disensiones entre Critias y Terámenes, cabecillas del movimiento antidemocrático, que acabó con la muerte del segundo.

Como vemos, Terámenes no carecía de seguidores entre los invitados en la casa de Céfalo. Los miembros de su círculo, entre los que se intuye un cierto influjo de Pródico, se caracterizaban por la defensa acérrima de lo que dieron en llamar la *patrios politeia*, es decir, la “*politeia* ancestral”, completamente ausente, por cierto, en el *Peri Politeias* de Platón. Dos de sus más notables colaboradores fueron Clitofonte y Melobio (el

ejecutor de la detención de Polemarco). Ambos lo apoyaron directamente en la trascendental asamblea del año 411 que votó el fin de la democracia ateniense. Tucídides sugiere que estos defensores a ultranza de las esencias patrias habían formado un grupo gansteril de conjurados que consiguió atemorizar a sus enemigos. “El pueblo —dice— no hacía nada y tenía tal pánico que daba por bueno no ser víctima de alguna violencia, aunque tuviera que callar” (VIII, 66). Empujada por el matonismo de los unos y desprotegida por la cobardía de los otros, la democracia ateniense se hizo democráticamente el harakiri en esta asamblea. Incapaz de sobreponerse a sus propios fantasmas y habiendo perdido la confianza en sí misma, buscó en un pasado mitificado una alternativa para Atenas. Clitofonte actuó de manera protagonista presentando una propuesta en defensa de la recuperación de los *nomoi* de los antiguos, tras la cual se ocultaba ni más ni menos que un cambio de régimen (de *politeia*). Si hemos de hacer caso a Aristóteles, cuando los conjurados triunfaron comenzaron a gobernar según la *politeia* ancestral (*Constitución de Atenas*, 35.2) pero poco a poco fueron desviándose hacia la intransigencia, como se puso de manifiesto con las muertes de Polemarco, Nicerato y Terámenes. La dictadura concluirá con la guerra civil y la entrada de los partidarios de la democracia, encabezados por Trasíbulo en el Pireo. Junto a Trasíbulo se encontraban Lisias y Anito, el acusador de Sócrates. En la batalla decisiva, en Muniquia, junto al templo de la diosa Bendis, no muy lejos de la casa de Céfalo, morirán Critias y Cármides.

Curiosamente, los restauradores de la democracia también enarbolarán la bandera de la *patrios politeia*. Cuando Trasíbulo entró en Atenas reunió a los ciudadanos frente al templo de Atenea para jurar gobernarlos de acuerdo con las costumbres ancestrales. Efectivamente, la tan traída y llevada *patrios politeia* era poco más que el nombre que cada bando daba a su mito fundacional, a su “noble mentira”. Tanto es así que hasta un extranjero como Trasímaco estuvo entre sus defensores.

Trasímaco había nacido en Bitinia. Teniendo en cuenta que Aristófanes hace una broma con su nombre en *Los Banqueteadores*, representada en el 427, hemos de suponer que en esta fecha ya había ganado una cierta notoriedad en Atenas como retórico. Posiblemente disponía ya de un grupo no pequeño de discípulos, entre los cuales no tardaría en integrarse Clitofonte. Parece que fue un retórico innovador (Aristóteles, *Refutaciones sofísticas* 183b 29). Dionisio de Halicarnaso nos ha transmitido un fragmento suyo altamente revelador. Se trata de un discurso dirigido a la asamblea que, dada su extranjería, no lo pudo haber pronunciado él. Probablemente se trata o de un ejercicio de retórica con un valor ideológico considerable o de un discurso elaborado para un ateniense que, como

Clitofonte, defendía en la asamblea exactamente la posición recogida en el texto. En resumen es un alegato conservador que defiende la *patrios politeia*, “patrimonio común de todos los ciudadanos”, como la solución de los males del presente. Los lectores de Platón, a diferencia de los lectores modernos, conocían perfectamente estos hechos, cuya rememoración sin duda sería estimulada por la lectura de sus diálogos.

A mi modo de ver, quien quiera situarse en condiciones de comprender lo que se está desarrollando en el *Peri politeias* debería leer con atención un pequeño diálogo, frecuentemente menospreciado, que lleva el expresivo título de *Clitofonte*. Se trata de un texto sorprendente en el que Clitofonte rechaza el magisterio socrático por considerarlo vacío de contenido. Sócrates es un excelente impulsor hacia la virtud (un gran *protréptico*), pero cuando se trata de señalar positivamente el contenido de la misma, es incapaz de aclarar las cosas. Pero Clitofonte es un joven que está deseoso de salvar a su patria de la decadencia a la que la ve sometida y necesita un programa preciso de acción. No tiene suficiente con saber que debe ser vistoso. Quiere saber también en qué consiste la virtud y, más en concreto, la justicia. Como Sócrates es incapaz de aclarar sus dudas, decide abandonar su compañía y pasarse al círculo de Trasímaco. Este diálogo sorprende tanto a algunos críticos que no han dudado en rechazar la autoría platónica con el pobre argumento de que Platón no lo hubiera concluido sin una réplica socrática. Los antiguos, sin embargo, nunca dudaron de su autenticidad y, en cualquier caso, la principal tesis de este pequeño diálogo no es diferente de la que encontramos en Jenofonte (*Memorables* I,4,1): “Según un parecer que a veces se ha expresado por escrito y que se ha expuesto con apoyo de ciertos datos, algunos creen que no había otro más hábil que Sócrates exhortando a los hombres hacia la virtud, pero que de guiarlos a ella ya no era capaz.” Este es, exactamente, el reproche que le dirige Clitofonte a Sócrates.

A partir del libro II de la República los protagonistas casi absolutos del diálogo son Sócrates y los hermanos de Platón, Glaucón y Adimanto. Del primero, que es el único presentado con cierto detalle, se dice que “solía ser el más valeroso de todos”. Es valiente, ambicioso, impetuoso, aficionado a la música, a la caza y al amor. Es el único que, explícitamente, abandona a Trasímaco —al menos en el diálogo que nos ocupa— para dirigirse a Sócrates, arrastrando a su hermano. Conducta tanto más chocante cuanto que los testimonios de Jenofonte (*Memorables*, 3,6,1 y ss) y Diógenes Laercio (II, 29) coinciden en que el mismo Sócrates lo hizo desistir de su vocación política al mostrarle su absoluta incompetencia, conducta ésta que choca fuertemente con la que tuvo con Cármides, pues se esforzó en vencer las reticencias de éste y no cejó hasta que no lo dirigió hacia la política. Ya sabemos que acabó sus días combatiendo junto a Critias contra los demócratas de Trasíbulo. Glaucón parece que orientó su vida hacia la filosofía y según Diógenes Laercio (II, 124) escribió, entre otros diálogos, uno titulado *Céfalo*.

6. EPÍLOGO. Platón, en contra de lo que pensaba Cicerón, no escribió su *Peri politeias* para atrapar las sombras de una ciudad imaginaria ni para ocultar la realidad

Sócrates es un excelente impulsor hacia la virtud (un gran protréptico), pero cuando se trata de señalar positivamente el contenido de la misma, es incapaz de aclarar las cosas



Al final del túnel

con quimeras, ni —por supuesto— ensalzando alguna “gran república.” En realidad no estamos muy seguros ni de cuáles eran sus propósitos ni de haber comprendido su obra. ¿Acaso no es un diálogo extraño? Parece que está escrito con la intención de incomodar al lector. Es, por una parte, un diálogo excesivo, y, por otra, un diálogo frágil. Es excesivo porque resulta difícil de creer que se pudiera mantener vivo durante las dieciocho horas necesarias para su desarrollo. Es frágil porque llama poderosamente la atención la fragilidad biológica y política de los dialogantes, resaltada además por su voluntad de plantearse cuestiones inmortales. Ya hemos dicho que varios de los presentes tendrán un final trágico por motivos políticos y el mismo Trasímaco podría haberse suicidado. Es, también, un diálogo que da la espalda de manera manifiesta a las figuras política y filosóficamente relevantes del momento. Siempre podrá alegarse que el discurso platónico no está mediado por las restricciones psicológicas de sus personajes. Pero este argumento choca, además de con el testimonio aristotélico²⁷ con la objeción insuperable de que más allá de las diversas posiciones de los dialogantes carecemos de datos intradialógicos que nos permitan asegurar cuál es, exactamente, la posición de Platón respecto a cada tema discutido. La posición de Platón no está explicitada dentro del diálogo, sino mostrada en la unidad del mismo, en tanto que él es el autor de cada uno de sus movimientos. Y parece lógico suponer, por lo tanto, que habrá ordenado su secuencia de acuerdo con algún fin.

En esta secuencia Sócrates parece moverse entre el sofista capaz de diseñar *politeiai* (a lo Protágoras) y el filósofo protréptico, si bien en ciertos momentos el primero parece llevar la voz cantante, la conclusión del diálogo resalta, sin ningún género de dudas, la pro-

trepsis socrática. Por otra parte, de Sócrates sabemos por los testimonios de Jenofonte y del propio Platón que era absolutamente incapaz de adoctrinar políticamente a nadie. Y de hecho el diálogo se sustenta, todo él, más que en tal o cual exposición positiva de un saber, en dos bases problemáticas: la de la “noble mentira” (dirigida al ciudadano de la ciudad construida en el *logos*) y la del mito de Er (que es la noble mentira que Platón quiere sembrar en el alma de sus lectores). Y ambas son, también, de carácter protréptico. Pero si la protrepsis de la noble mentira tiene como destinatario al ciudadano, la protrepsis del mito de Er está dirigida al lector que a lo largo de la lectura ha ido superado su condición de ciudadano de ésta o aquella patria. De hecho el mito de Er sobrepasa los límites de la ciudad y sugiere que hay una dignidad para el hombre superior a la ciudadana. Este mito escatológico nos conduce hasta un tiempo con un ritmo muy diferente al del mundo político, en el que las cosas han de ser medidas con parámetros diferentes. El mito de Er propone contemplar la ciudad desde una distancia tal que lo evanescente sea la propia ciudad para que de esta manera aparezca una remisión nueva de lo político hacia lo absolutamente intemporal. Pero, sorprendentemente, es frente a la intemporalidad del mito de Er cuando comprendemos que en la *Politeia* platónica la *protrepsis* y la *zétesis* no son un medio, sino el mensaje del diálogo.

Platón sabe algo que Cicerón no se atreve ni a pensar (porque nunca se detuvo ante las lágrimas de Escipión). Platón sabe que contemplado desde cierta perspectiva, resulta muy difícil amar el mundo real. Tanto es así que el amor al mundo es siempre amor por una idealización del mundo. Por eso su Sócrates nunca lloró ante Atenas, mientras que tenemos testimonios de su risa. Platón también sugirió que el impulso de la

²⁷ En *Retórica* 1417 a 19, Aristóteles afirma que los discursos matemáticos ignoran el *ethos* de los dialogantes y no revelan nada de su conducta, mientras que en los discursos socráticos es precisamente el *ethos* lo que se pone de manifiesto en la conducta de los protagonistas.

mirada erótica es imprescindible para habitar en la cotidianeidad del mundo.²⁸ Por eso la teoría de Platón sobre la realidad es, ni más ni menos, que una teoría de la idealización de la realidad. Y no en último lugar de la realidad política.

Toda comunidad política posee una estética propia, una orientación de los sentidos que es, evidentemente, previa a cualquier crítica del sentido de lo dado. Podemos recordar que, desde tiempos remotos, en Atenas existía una estatua dedicada a la diosa Peitho junto a la de Afrodita Pandemos. Según Pausanias (11.22.3) el culto de ambas divinidades fue establecido por Teseo, lo cual significa que estaba asociado a la fundación de la *politeia* ancestral. El verbo *peithô* significa convencer o persuadir y está emparentado con el latino *fido* (confiar, tener fe). Como figura mitológica Peitho personifica, a mi entender, el punto de encuentro de la persuasión retórica con la seducción erótica (Píndaro la tiene por heraldo de Afrodita). Conviene resaltar este encuentro de lo retórico y lo político en la medida en que la persuasión política es una mixtura de ambas. La percepción erótica es el modelo de toda persuasión en tanto que en ella la mera presencia de la belleza provoca la inmediata convicción de hallarse ante lo bello y la correspondiente emergencia del deseo. La retórica pretende conseguir por medios discursivos lo que la belleza alcanza con su mera manifestación. No le falta razón al Eurípides de *Las Ranas* de Aristófanes al sostener (1360) que la sonrisa de Peitho es un discurso elocuente. A finales del siglo V la imagen de Peitho, acompañando a Afrodita, a Pothos (Deseo) o a Paideia estaba presente en Atenas en multitud de representaciones, tanto es así que Isócrates acabó considerando esta presencia como una prueba de la negativa influencia de los sofistas. Toda *politeia* puede ser vista, bajo esta perspectiva, como un éxito de la conquista colectiva de un sentido inmediato de la copertenencia ciudadana. Y aquello que la *politeia* refuerza con su alimento (y sus aderezos míticos) es, básicamente, esta convicción, que Isócrates (coincidiendo con el Platón del *Menexeno*) expresaba diciendo que todo ciudadano ha de ver de forma espontánea a su ciudad su sustento, su patria y su madre.²⁹ La persuasión política ha de ser, para que la ciudad sea posible, erótica y retórica.

También la ciudad está constituida, en su ser, por la *koinonía* de los géneros. Y por lo tanto, también por el no ser. Si la sofística puede verse como una amenaza para la ciudad es por su insistencia en hurgar en la realidad del no ser, o, lo que es lo mismo, por su tendencia a evaluar la (supuesta) anormalidad de la forma desde la (supuesta) normalidad de la excepción. El platonismo, por el contrario, sería la expresión de la voluntad filosófica de contemplar la (supuesta) anormalidad de la excepción desde la (supuesta) normalidad de la forma. Detrás de esta voluntad lo que se halla en Platón no es un capricho epistemológico, sino la opción por la salud (por el Bien, la Justicia y la Belleza), porque el alma y la ciudad, a diferencia de las cosas inanimadas y de los animales, tienen la capacidad de comprenderse a sí mismas en relación con su ubicación respecto al ser y al no ser. Y en la conquista de la ubicación precisa se juegan su propia salud. Es posible observar que mientras la filosofía platónica busca al ser en relación con sus límites, la sofística, en general, busca el ser del límite, perdiéndose en él al dictaminar que toda delimitación es arbitraria, histórica, contingente. Al defender una autonomía prometeica del individuo, la sofísti-

ca lo anima a traspasar todo límite dejándose llevar por la peculiar brújula de su deseo. Pero como el deseo, por definición, nunca se resigna con la satisfacción de lo ya deseado, la superación de todo límite acaba convirtiéndose en una huida de uno mismo.

Es saludable (y bello y bueno) aquello que no desiste en su tendencia al sentido (a la forma). Si en el alma y en la ciudad es posible la emergencia de la interrogación por la salud, la manera de desatender esta demanda es romper (al alma y a la ciudad) en trozos, negando cualquier tipo de jerarquía a la heterogeneidad de sus demandas; mientras que atenderla exigirá proporcionarle experiencias de orden y de límite. La experiencia del límite es, en primer lugar, experiencia de los límites fluidos de la ciudad y del alma, que son los del ser y los del no ser. De aquí que, en última instancia, la salud se reduzca a una cuestión de orientación hacia la luz o hacia la oscuridad. No hay idea más repetida que ésta en todo el *Peri politeias* platónico.

En la toma de conciencia de sus límites, la ciudad y el alma conquistan el conocimiento de lo posible en la forma de realidad o de demanda (por ejemplo como demanda del sentido aún no alcanzado de la existencia). ¿Es necesario añadir que para Platón el nombre de este deseo es el de Eros y que Eros se caracteriza precisamente por su carácter de mediador, de *metaxú*? Eros es el habitante del *syn*. Y el dialéctico —defiende Sócrates vehementemente— es el *sin-óptico*. ¿Y si el *Peri politeias* debiera entenderse como un ejercicio de *sin-opsis* política?

²⁸ Este es el gran mensaje de la *erotikón omma* socrática. Ya Siriano, en su comentario de *Fedro* 253e, observó la semejanza entre la referencia de Sócrates a «la mirada amorosa» (*erotikón omma*) y *Alcibiades I* 135d. En el *Fedro* sostiene Sócrates que, en tanto que poseído por el amor (252e) el amante aprende del otro y a través de este aprendizaje se comprende a sí mismo (252e-253a). El alma del enamorado concreto (no es esto también lo que afirma Alcibiades en el *Banquete*?) es fuente de intelección, de forma que el bien y el mal puede aprenderse desde la immanencia de lo concreto. Sobre esta cuestión resulta de gran interés un párrafo de la *Aspasía* de Esquines transmitido por Elio Aristides (SSR VI A 53), donde se recoge la siguiente confesión de Sócrates: “Mi amor por Alcibiades me ha permitido experimentar algo similar a lo que experimentan las bacantes. Éstas, cuando están poseídas por el dios, extraen leche y miel allá donde las demás no conseguirían ni sacar agua. En cuanto a mí, a pesar de no conocer ningún *máthêma* con cuya transmisión pudiera ser útil a alguien, pensaba que frecuentando a Alcibiades podría haberlo hecho mejor gracias a mi amor.”

²⁹ *Panegírico* 25, *Panatenáico* 125.



Venus Hermética: códigos herméticos y saberes iniciáticos en la pintura de Sandro Botticelli

ROCCO MANGIERI

Rocco Mangieri es profesor de Estética, Semiótica de las Artes y Semiótica del Cine en la Universidad de Los Andes, Venezuela

El nacimiento de Venus de Botticelli encierra un código secreto en el cuello del manto adornado de flores. Es un espacio de destino, de ida y vuelta, de acogida en el lenguaje o en la música que conecta microcosmos y macrocosmos en un gesto aparentemente inocente pero cargado de intencionalidad. El propósito de este ensayo es mostrar en qué consiste este nuevo espacio icónico-plástico que Botticelli deja a la posteridad.

The birth of Venus of Botticelli locks a secret code in the neck of the embroidered mantel of flowers. It is a destination space, of going and of turn, of welcome in the language or in the music that connects microcosms and macrocosms in a seemingly innocent expression but loaded with premeditation. The purpose of this essay is to show on what it consists this new space plastic-iconic that Botticelli leave to the posterity.

Palabras clave:

- código
- secreto
- hermetismo
- microcosmos
- macrocosmos

E segue l'occhio ove l'orecchio tira
Per vedere tal dolcezza d'onde é nata.
LORENZO DE MEDICI, *L'altercalazione*

Tutta la grande eredità mágico-astrológica del pensiero antico e medievale veniva, attraverso quegli scritti, inserita in un vasto e organico quadro platonico-ermetico. In esso dominano la tendenza a cogliere l'Unità che è, nel profondo, sottesa alle differenze, l'aspirazione a conciliare le distinzioni, l'esigenza verso una totale pacificazione nell'Uno-Tutto.
PAOLO ROSSI, *La nascita della scienza moderna in Europa*

A

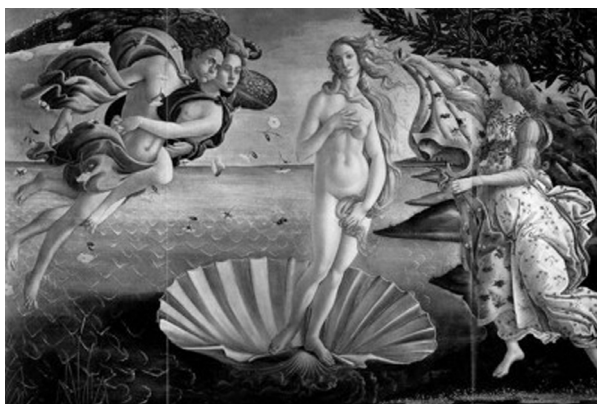
menudo la disposición de los símbolos es tan flagrante que, debido al carácter y la fuerza de su sobresaliente evidencia, no se tornan legibles. Son tan próximos que no son visibles. Su ubi-

cación espacial produce una suerte de visibilidad relativa y obstruida. Este ensayo parte de una figura pictórica a la vez semioculta y emergente y de la corazonada que suscita.

Hace varios años me había topado de nuevo con la figura de un cuadro del Renacimiento italiano muy difundido, el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli. Luego de entrever el perfil de lo que pudiese convertirse en un signo surgió la sorpresa de que nadie hubiese mencionado (al menos no he encontrado ninguna referencia explícita hasta esta fecha) la extraña y remarcada presencia de una figura, una suerte de anagrama y jeroglífico visual a la vez que parece flotar e inscribirse en la zona derecha de la composición visual: es la figura que corresponde, en un primer nivel de lectura denotativa del cuadro, al cuello o zona superior del manto bordado de flores que una de las *Horas*, diosas de las estaciones, extiende para recibir a la Venus y arroparla.

El signo visual posee una morfología y una disposición tan innatural en relación al manto mismo y a casi todos los otros motivos del cuadro que se hace casi imposible no percibirlo. El lector-intérprete reconoce sin duda un cuello, pero no sin el asomo de alguna incertidumbre inicial, sobre todo por el contorno y la disposición que adopta. Además, es el único signo

visual y motivo del cuadro que parece aplanarse y adherirse a la superficie de la pintura a la manera de un símbolo escrito, de una grafía.



Me intriga la idea de que Michel Butor no haya entrevistado el carácter emblemático y escritural de este símbolo visual y que no lo haya incluido como ejemplo en su maravilloso libro *Les mots dans la peinture*, en el cual explicaba la importancia del uso de letras, símbolos gráficos, incisiones, firmas e intervenciones gráficas de los pintores en sus obras.

La *Hora* ciertamente la espera en la orilla derecha para cubrir su cuerpo desnudo, pero la ubicación de este cuello atípico hacia abajo, que señala virtualmente como un indicador o *index* al cuerpo emergente y se conecta misteriosamente con el gesto de la mano semiabierta de la Venus, no se ajusta al ritmo y la tensión del movimiento virtual de la historia narrada en cuanto espacio del enunciado.

Por el contrario, por ese rasgo de des-localización topológica y de configuración eidética y plástica, por ese efecto de adherencia a la superficie de la pintura, el signo parece querer escapar del plano de lo narrado para ubicarse en el espacio de la enunciación o, cuando menos (y he aquí una de las hipótesis centrales de este ensayo), para configurarse como una llamada y una cita intertextual de otro orden asignable al autor implícito del texto pictórico. Si es así, el motivo es sobre todo una llamada y un gesto de interlocución hacia el lector, evidentemente un lector modelo que debe confabularse con la pintura y cooperar enciclopédicamente con ella.

Todos los elementos actorales y figurativos del cuadro se orientan y se mueven de izquierda a derecha. La *Hora* hace un gesto y un movimiento de receptividad. Es un espacio de destino y acogimiento de un cuerpo, de un mensaje divino. No es de extrañar la presencia influyente del código de lectura occidental del texto escrito, así como esa puesta en escena del mito del nacimiento de Venus en un espacio escenográfico que se asemeja muchísimo al carácter de las representaciones teatrales. Sabemos de qué manera visualidad, teatralidad y pintura están estrechamente vinculadas en la construcción de las imágenes de la cultura del Renacimiento italiano.

El mensaje-Venus púdica es enviado sobre el mar a través del viento de Céfito y Aura (la diosa de la brisa) y debe ser recibido por una de las *Horas*, la diosa de la primavera. La paráfrasis según el modelo de la comunicación (emisor-canal-mensaje-receptor) me parece una imagen sugerente, que de hecho está marcada en la estructura y la disposición dinámica de las figuras. Por otra parte, veremos enseguida el rol de ese motivo-cuello-heroglífico como receptor y receptáculo de la Venus acoplado a un código del sonido y la musicalidad.

En este punto de la lectura viene muy bien referirse a la interpretación de orden sonoro-musical que Edgar Wind y la escuela de Aby Warburg realizaron en relación con este cuadro, y particularmente con lo que denominaban la presencia en código cifrado del sistema de intervalos musicales procedente de la *Practice music* de Gafurius: una secuencia de notas en que la última debe “trascender completamente la música planetaria y que pertenece a la esfera de las estrellas fijas”.¹

El sistema y su eficacia simbólico-hermética son descritos por Wind atendiendo al sentido divino asociado por Gafurius a específicas divisiones de la octava, considerada ésta como trascendente y las restantes notas agrupadas en tríadas simétricas. Wind hace referencia en principio a la *Primavera*.

Sabemos además que, en el código neoplatónico auspiciado por Ficino, Pico della Mirandola y los eruditos de la Academia neoplatónica de Florencia, el motivo filosófico fundamental es el tema de la unión de los contrarios en una unidad trascendente. En efecto, la pintura es una alegoría platónica de la belleza como dotación de una forma a la naturaleza informe que nace del mar. La mutabilidad heracliteana del agua requiere de una transfiguración a través del principio divino de la forma, como advierte Pico della Mirandola:

Cuando quiera que diversas cosas diferentes concurren para constituir una tercera, que nace de su justa mezcla y templanza, el resultado de su proporcionada composición es llamado belleza.²



Es posible que el cuadro pretendiese una *sugestión musical*, con las ocho figuras representando, como quien dice, *una octava en clave de Venus...* Si tenemos presente que, a su regreso en Primavera, Proserpina era representada esparciendo flores, es muy probable que se intentase que un eco de ese mito o de su equivalente musical fuese interpretado de la progresión de Céfito a Flora... Lo que sí es cierto, por otra parte, es que el *Nacimiento de Venus* salió de la misma villa que la *Primavera*, y que este cuadro es a su vez *un ejemplo de cambio de clave o modulación*.²

El Uno supremo debe descender sobre lo múltiple y heteróclito. Lo Múltiple es recogido en el Uno. Pero el mito de creación de lo bello neoplatónico se expresa en este cuadro con una alegoría escénica que poco tiene que ver en la superficie aparente del texto con la dimensión sacrificial-escatológica del mito originario griego, la cual se basa en el desmembramiento de partes del cuerpo y su diseminación, a no ser por algunos artificios semióticos de orden connotativo y que requieren de una considerable competencia enciclopédica.⁴

La recepción de la verdad órfica, tal como hubiese podido ser vista e interpretada por Ficino, Pico o Botticelli, y la información místico-hermética que suponía en esa época, tuvo que ser necesariamente transcrita a través de un código cifrado: un proceso de transmisión intelectual y de enseñanza en el cual, sin duda, el lenguaje de la pintura constituía un lugar especial y un espacio culto para el ejercicio de este tipo de trabajo semiótico.

El cuadro, como suponemos aquí, se orienta en la escena final de la representación espacio-temporal del mito griego originario a la fase de recepción de la verdad en donde la figura del cuello-heroglífico debe jugar un papel fundamental en lo que respecta al modo, en el contexto de la cultura neoplatónica florentina del siglo XV, de comprender y transmitir un saber hermético de orden fundamental.

Si el cuadro puede leerse también en clave hermético-musical (y en esto acordamos con Wind) como una sucesión armónica de tríadas en la cual la última octava es la nota trascendente que permite el acceso al espacio de la unión de los contrarios, es muy posible que el motivo del cuello-heroglífico esté allí precisamente para cerrar el relato de recepción del cuerpo de Venus, que simboliza y connota la materia informe ya transfigurada en belleza suprema que se nos revela-desvela por un momento, antes de encontrarse con el mundo terrestre y sublunar y reiniciar así el ciclo de las analogías.

La escuela iconológica de Aby Warburg nos ha mostrado los artificios y programas iconológicos y enciclopédicos de la representación de *La Primavera* y el *Nacimiento de Venus*, de Botticelli, en cuanto traducción de la constelación figurativo-escatológica del mito griego al lenguaje poético y retórico de la pintura del

1 EDGAR WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*. Faber&Faber, London, 1968, p. 135.

2 EDGAR WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, p. 135.

3 PICCO DELLA MIRANDOLA, *Comento*, II, xvi, s., ed. E. Garin, II, xviii, pp. 509.

4 EDGAR WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, p. 138.

Renacimiento. El mito uraniano de la fecundación y el desmembramiento está presente pero las figuras mismas son transfiguradas y reducidas a variaciones superficiales de la forma de la expresión, como la suave y diminuta espuma del mar que substituye al esperma de Urano o la lluvia de flores a la fecundación marina.

Pero no nos parece suficiente para explicar esa fragancia del cuello-figura. Si bien la traducción visual del mito parece ajustarse a las modalidades retóricas del autor y del público, a las prescripciones y códigos que el discurso neoplatónico impone de cierta manera a la misma representación y sus efectos, volveremos mas bien sobre la hipótesis de la traducción del código musical-sonoro de Gafurius y sus posibles implicaciones en esa última fase de recepción de la verdad órfica, tránsito neoplatónico de lo bello que alcanza finalmente, en ese cuello-jeroglífico de la *Hora*, la verdad suprema e indecible.

Siguiendo la propuesta de Edgar Wind, la distribución de las figuras del cuadro se acopla en cierto modo al sistema de la música planetaria en forma semejante a lo que ocurre en la representación visual de la *Primavera*. El *Nacimiento de Venus* debería ser un cambio de clave o modulación del mismo esquema de octavas que subyace a la *Primavera*. En este último cuadro la distribución sonora de la octava en tres tríadas y la cuarta se corresponde casi exactamente con la distribución narrativa de las 8 figuras traduciendo así la secuencia: 8...7 6 5...4...3 2 1.⁵

La Primavera ocupa el lugar del sonido dos (2) mientras que el sonido uno (1) está representado en Céfiro, quien junto a Clío simbolizan el acceso a la esfera subterránea de las músicas de las esferas neoplatónicas de Gafurius.

En la *Primavera*, las figuras humanas o antropomorfas son reducidas a 4 y el signo del cuello está incorporado y forma parte de la *Hora*, la última figura de la escala si consideramos que el código de lectura propuesto por el texto se mueve *de izquierda a derecha*, con una detención temporal en la cuarta. Si seguimos este mismo ritmo de unidades y silencios o enlaces, la figura central de Venus ocupa el lugar de la quinta figura de la Primavera y funciona como sonido intermedio de dos sucesiones opuestas y vinculadas: la sucesión que proviene de la octava ascendente y la sucesión que termina en la octava descendente. Es la representación pictórica de la unión armoniosa de contrarios (Figura 4):

Germinat in primo nocturna, silentia cantu,
Quae térrea in gremio surda Talía iacet.⁶

Si esto es así, y tomando como referencia el modelo de la música de las esferas de Gafurius estructurado en tríadas que se ubican espacialmente en los dos extremos de la gran escala cósmica, el primer grupo sonoro que "conecta el cielo con la tierra" está representado por las figuras de Céfiro y Aura, mientras que el otro grupo o tríada lo está por la figura de la *Hora*. También es formulable la hipótesis de que en el *Nacimiento de Venus* se haya decidido reducir la escala de ocho a cuatro sonidos. De todos modos, me inclino decididamente por la hipótesis general de que el *Nacimiento de Venus* es al mismo tiempo una traducción en clave hermetica de la escala musical neoplatónica de Gafurius

El nacimiento y tránsito de la Venus púdica es el viaje y acceso hacia un espacio más terrestre y profundo y, en cierto modo, una traducción en clave simbólico-hermética del lenguaje de los misterios órficos, tan caro a Marsilio Ficino y Pico della Mirándola

siguiendo la secuencia que va desde la esfera celestial (Uraniana) hasta la esfera subterránea (Thalía) pasando por Venus (Terpsicore), figura central de la pintura y ligeramente des-localizada y movida hacia la zona de la esfera subterránea.

El nivel de la forma de la expresión del cuadro nos ofrece algunos indicadores a favor de esta interpretación, como, por ejemplo, la distribución de las figuras en la superficie del cuadro y sobre todo la manera de distribuir y seleccionar el color y su luminosidad. En efecto, el grupo de figuras de la izquierda (Céfiro y Aura) es aéreo y descendente y se configura como vector de fuerza sobre la diagonal que baja desde el ángulo superior izquierdo al ángulo inferior derecho. El conjunto de figuras de la derecha (la *Hora* primaveral, el bosque y la orilla) son descendentes y configuran un espacio receptor terrestre. Además, la mayor luminosidad de la zona izquierda se enlaza con la oscuridad de la zona derecha: el bosque forma un techo vegetal muy tupido, en el cual no penetra ya la luz excepto a través de algunos espacios dejados entre los troncos de los árboles.

El nacimiento y tránsito de la Venus púdica es el viaje y acceso hacia un espacio más terrestre y profundo y, en cierto modo, una traducción en clave simbólico-hermética del lenguaje de los misterios órficos, tan caro a Marsilio Ficino y Pico della Mirándola. El cuerpo de Venus accede al espacio y al sonido de las esferas subterráneas en el momento en que deberá ser arropada por el manto que la *Hora* le tiende.

En este punto queremos introducir de nuevo el motivo central de este ensayo, el signo del cuello-jeroglífico y su uso-sentido dentro del cuadro. A través de la historia y hermenéutica del arte y la literatura podemos confirmar la profunda dedicación y predilección de la Academia neoplatónica de Florencia por el saber hermetico y cabalístico. La enorme fascinación por la sabiduría arcaica y el cabalismo de Ficino y Pico rodean y sustentan casi toda la actividad intelectual y la producción artística de pintores, escultores, dramaturgos y escritores agrupados alrededor de la Academia florentina sostenida por la familia De Medicis.⁷

El famoso *Corpus Hermeticum* del enigmático autor Hermes Trimegisto llega a manos de Cosme De Medicis en el año de 1460 y es entregado enseguida a Marsilio Ficino para su traducción y estudio. Además, Ficino estaba en posesión de alguna transcripción o traducción de otros dos textos fundamentales del cabalismo: los *Himnos órficos* y los *Oráculos caldeos* atribuidos a Zoroastro. Ficino y sus contemporáneos interpretan estos textos como procedentes de únicos autores y transmisores de una antiquísima sabiduría que revela un conocimiento oculto y supremo sobre los aspectos fundamentales del hombre y el cosmos. Para Ficino, y luego también para Pico della Mirándola, textos tales

⁵ EDGAR WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, pp. 134-35.

⁶ GAFURIUS, *De harmonia*, 1518.

⁷ UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari, 1994, pp. 105-114; ROBERTO PELLERAY, *Le lingue perfette*, Versus 61-63, Bompiani, Milano, 1992; FRANCIS YATES, *El Iluminismo Rosacruz*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1981, pp. 105, 125, 140.

como los *Himnos* de Orfeo y el *Corpus Hermeticum* son el registro y la memoria intemporal de un saber mágico-astroológico del cosmos transmitido por sabios arcanos. Los textos, las ilustraciones y los signos allí dispuestos se leen a través de una suerte de “espiritualidad egipcia” y arcaica que nos habla en claves y códigos secretos de un saber fundamental y mítico, ubicada más allá de la historia, en un tiempo primordial.

Ficino establece en su obra una relación entre la narración bíblica religiosa del origen del mundo y los relatos de las escrituras herméticas que conduce a la teoría neoplatónica de la relación analógica y simpática entre el macrocosmos y el microcosmos. Si el hombre actúa sobre el microcosmos (seres, plantas, piedras, elementos del mundo natural u objetos), puede producir efectos análogos sobre el macrocosmos, y viceversa. En esa relación de simpatía es necesario saber encontrar y utilizar un lenguaje, un sistema de signos o símbolos a través del cual entramos en contacto o comunicación con el mundo superior o macrocosmos para entrar en armonía con él. El mismo Ficino es autor de textos como *De vita coelitus comparanda*, un recetario y manual de uso de talismanes, plantas medicinales y procedimientos para celebrar ceremonias y rituales mágicos herméticos de vinculación entre micro- y macrocosmos, entre mundo subterráneo y mundo celestial.⁸

Los textos cabalísticos de Abulafia y de Mitridates, las *estenografías* renacentistas de Tritemio, la obra de Paracelso y los *sellos y escrituras mágicas* de Agrippa son conocidos y forman parte del saber hermético del que dispone la Academia Neoplatónica de Florencia en la época de Botticelli. Pico della Mirandola cita a Raimond Llull en su *Apología* publicada en 1487. Allí establece una correspondencia hermética entre el *ars combinatoria* de Llull y el significado oculto de la notación cabalística (la *temurah*). Queremos sumarnos a la tesis de que el círculo de la academia florentina realizaba un acercamiento a las varias versiones y transcripciones de la cábala como textos de primera mano y como base teórica fundamental de referencia: “Es posible que Ficino conociese un texto en árabe, probablemente del siglo XII, que circulaba en el medioevo en una versión en latín titulado *Picatrix*, atribuido a Hermes. En el *Picatrix* aparecen numerosas fórmulas mágicas. Así para Ficino, si existe una estrecha unión entre hombre y universo y si el hombre está ubicado por su dignidad por encima de la naturaleza, tendrá que controlar y dominar sus fuerzas a través de signos y palabras”.⁹

No es aventurada la hipótesis (reinterpretando en parte a Edgar Wind y Umberto Eco) de que el *Nacimiento de Venus*, trazado en un segundo nivel de connotación sobre el código sonoro de los cantos órficos, tal como son leídos en ese momento cultural, incluya en función de la *simpatía* y la idea de una armonía universal una imagen-talismán, un pseudo-heroglífico procedente de la lectura de los textos cabalísticos, cuya figura es una transcripción de la letra “o” del antiguo hebreo, posiblemente en una versión gráfica a través del árabe o del griego antiguo.

Lo que hace posible esta serie de correlaciones semióticas es la puesta en escena del principio de las analogías. Con esta perspectiva, y sólo a manera de ejemplo en relación al *Nacimiento de Venus*, y si la pintura se subsume también bajo el principio de que la forma de lo semejante atrae a lo semejante, el manto de flores, la Venus y el signo-heroglífico se atraen final-

mente entre sí en una suerte de unidad superior, principio armónico y conjuntivo de lo celestial y lo subterráneo. En este juego de tensiones y ritmos analógicos es donde se inscribe como un heroglífico misterioso la emblemática figura del cuello.

Il sole può essere sollecitato indossando abiti dorati, usando fiori connessi al sole come l'eliotropo, miele giallo, zafferano, cinnamomo. Sono animali solari il gallo, il leone e il cocodrillo.¹⁰

En este sentido, reforzando las observaciones de Frances Yates, Roberto Pellerey y Umberto Eco, tanto el Botticelli amante del saber hermético y cifrado como el círculo de Ficino se ocuparon con afán e interés especial y a lo largo de su producción intelectual y artística en realizar una simbiosis entre el cabalismo hebreo (con las versiones disponibles), el paganismo órfico y el relato cristiano occidental.

Lo que se produce en el entorno florentino del *Nacimiento de Venus* y de la *Primavera* es, en el marco de lo que se ha denominado, dentro de la historia de la semiótica y de las ideas, la incesante búsqueda de una lengua perfecta, un código analógico de remisiones cuasi-infinitas que se dedica con artificios lógico-retóricos a fundamentar correspondencias entre los seres del mundo terrenal y los otros sistemas del universo. El reino de la *simpatía universalis* y su modo de definir y construir los signos está en la base del programa filosófico y estético del neoplatonismo florentino del renacimiento italiano.

En la *Primavera* se encuentran y entretienen no solamente las figuras míticas paganas transfiguradas icónica y plásticamente en relación con el código fisiognómico y del vestido del *quattrocento* (lo que constituye sin duda un signo de contemporaneidad y modernidad de la pintura), sino sobre todo una correspondencia abierta entre sistemas planetarios, sistemas musicales y sonoros, sistemas pasionales y de comportamiento, sistemas temporales y ambientales.

Aunque Pico y Ficino hacen en diferentes momentos una interpretación equivocada del sentido de las escrituras y los signos cabalísticos,¹¹ lo relevante para nosotros es el hecho de la inserción en el *Nacimiento de Venus* de una letra cabalística que debería funcionar como un signo-heroglífico: un heroglífico no completamente revelado a los mismos traductores florentinos en todas sus connotaciones (rasgo fundamental de su carácter mágico-religioso), y que, como suponemos aquí, posee el sentido de una *letra*, pero sobre todo de un grafismo y de un sonido.

La figura sobresaliente y deslocalizada del cuello del manto que la *Hora* sostiene y ofrece es, sin duda, una estilización y reducción icónica del trazado de una letra alfabética derivada, y modificada en algunos rasgos por las traducciones gráficas sucesivas, de la “O” hebrea procedente del sánscrito antiguo. Se vincula a la misma “OHM” usada hoy como signo y emblema de religiones y creencias orientales (como en el budismo, por ejemplo): sonido primigenio y cierre-síntesis de una escala de notas que en el entorno cultural de Botticelli es retomado y representado en ese lugar estratégico del cuadro como receptáculo final de Venus y como término de la escala de la música de las esferas de Gafurius; remisión hermética a un sonido primordial y originario. ¿Sonido pleno y descendente hacia el mundo subterráneo?

8 UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, p. 106.

9 UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, p. 83.

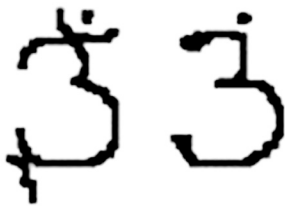
10 UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, p. 85.

11 FRANCIS YATES, *El Iluminismo Rosacruz*,

Habría que establecer de algún modo el *type* o modelo gráfico de esta letra-jeroglífico, tal como ha podido ser usada-interpretada por Ficino y Botticelli en el interior del *misreading* neoplatónico de la época. Si esa figura central del cuadro es un símbolo aún hoy emparentado con el significado de la letra *ohm*, habría que trazar un itinerario que, aún dejando vacíos sin llenar, pueda conferirle una base a nuestra hipótesis.

Detengámonos en ese lugar del cuadro y veámoslo con mayor acuciosidad a nivel de su morfología y rasgos icónico-plásticos, al compararlos con algunas grafías escriturales de la época y, en particular, con las derivaciones plásticas de algunas letras utilizadas en el griego antiguo, el sánscrito, el árabe y el hinduismo.

En este sentido, pensamos que el signo visual del cuello del manto conserva los rasgos pertinentes de reconocimiento que actualmente corresponden, con algunas variantes y modificaciones retóricas, al dibujo del sonido *om* u *ohm* tal como es trazada en los códigos antiguos. Esta forma de la letra se corresponde (y habría que indicar relaciones e influencias) con otras letras de la cábala, el sánscrito y la grafía-pictográfica que identifica a Brahma, en especial con la forma caligráfica y manual de la letra “o”, cuya forma tipificada y tipográfica es la letra omega en el griego moderno.



El cuerpo central o grafema englobante de la grafía-tipo-pictográfica que originaría la serie correspondiente de la *om* se define aproximadamente como una suerte de “e” caligráfica orientada hacia la izquierda. En realidad, esta “e” invertida espacialmente se compone de un trazo cóncavo-convexo de grosor no uniforme, pero continuo (sin quiebres o rupturas), que se repite por sucesión rítmica más que por simple simetría. En efecto, este cuerpo central o grafema-base se distingue por el rasgo, casi siempre reiterado en todas las versiones o réplicas del modelo, de desequilibrio del peso visual entre el trazo inferior y el superior. El trazo cóncavo-convexo inferior se puede leer como la base del trazo superior, el cual, en las versiones gráficas-escriturales no correspondientes al griego antiguo, casi siempre es más pequeño.

El grafema-base de la letra (descrita como tipo o modelo general) puede tener como anexos y componentes gráficos suprasedimentales otra serie de figuras. En principio, tres: un primer conjunto de figuras que se dispone en la zona superior externa del grafema-base representada por un trazo menor cóncavo y un punto o grafía esférica (se ubica en la zona derecha y superior del espacio); un segundo conjunto de figuras ubicado en la zona inferior izquierda del grafema-base representado por un trazo de grosor descendente y ondulado, que parece funcionar como una terminación; finalmente, un tercer conjunto de figuras, que cuando aparece posee un peso visual y gráfico casi tan relevante como el grafema-base, ubicado en un plano de simetría axial representado por una figura compuesta.

El cuadro dispone de una traducción icónico-plástica del grafema-base de la *om* sagrada y hermética, pero lo

hace a través de una retórica de la supresión de algunos elementos y de la adjunción de otros rasgos, como el énfasis en esa filigrana exquisita de hilos de oro que bordan la letra-cuello o la acentuación topológica de los giros y vueltas del plano o superficie. La reiteración plástica del conjunto de figuras anexas sólo se observa en la zona inferior. Allí el pliegue parece querer reproducir la grafía suprasedimental correspondiente al trazado de la *om* en el sánscrito y en la grafía utilizada hoy como símbolo de Brahma en las religiones hinduistas.

Es posible sostener la hipótesis interpretativa de que el texto reinscriba el símbolo visual sagrado-hermético, ligado probablemente a otros códigos de connotación de los cuales no tenemos referencia, a partir de un tipo o modelo que haya sufrido una reducción o supresión de algunos rasgos menores y estilísticos, o también de que el signo, con muy pocas modificaciones, proceda enteramente de una transcripción gráfica considerada como íntegra. Inscrita la letra-jeroglífico en ese lugar estratégico del cuadro, incluso en la línea de horizonte donde aire-mar y tierra se enlazan, se interpreta como signo-receptáculo de un recorrido mitológico ya consabido, pero también iniciático y órfico, en el cual el sentido de la letra como sonido de los sonidos (que aquí recibe y concluye la sonoridad de las esferas de Gafurius) transfiere, tal como se indica y codifica en los textos iniciáticos-cabalísticos, el surgimiento-nacimiento de la verdad del ser (la belleza neoplatónica) en el mundo sublunar, señalando el eterno ciclo de retornos y correspondencias analógicas que caracteriza fundamentalmente la poética de la magia y la simpatía universal de la Academia Neoplatónica de Florencia.

La suposición no es aventurada por el hecho de que tanto Ficino como Botticelli conocían con bastante seguridad las escrituras antiguas árabe, griega e india que llegaron hasta ellos en forma de manuscritos. Ahora bien, estos manuscritos eran a su vez transcripciones ocurridas en diversos contextos de traducción y bajo diversos autores. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que en la cultura renacentista, y en especial en la florentina de esa época, la interpretación de los signos escriturales desconocidos se debió realizar como si se tratara de jeroglíficos de alguna lengua secreta y milenaria que ocultaba seguramente un conocimiento y un saber iniciático.

Como ha sido señalado, esta voluntad hermética de la cual eran partidarios los miembros fundadores de la Academia Neoplatónica determina el hecho de considerar algunos símbolos que expresan sonidos como *jeroglíficos* que ocultan un saber. Dios y la naturaleza, en sus dos niveles (micro- y macrocosmos), nos hablan a través de cifras y escrituras codificadas en forma de complejas cadenas de analogías. Lo que subyace tanto en la *Primavera* como en el *Nacimiento de Venus* es, sin duda, la estrategia del secreto innombrable que una vez detectado sólo puede transmitirse en clave, encubierto de algún modo bajo la superficie de los textos.

Es muy posible que esta evidencia-oculta, ese signo des-velado del cuello del manto que la *Hora* ofrece, fuese una verdadera *clave* de lectura final del relato, un intérprete-lógico-final dedicado a algún comitente especial de la corte o del mundo intelectual que rodeaba a los De Medicis. El hecho de que haya pasado desapercibido durante tantos siglos no se debe tanto al recurso de un cifrado muy complicado (de hecho la

grafía plástica posee una evidencia casi esplendorosa), sino a una suerte de pintura del secreto que insertó en su relato un símbolo que aún hoy es conocido por contados observadores. En este sentido, como se ha dicho implícita o explícitamente por estudiosos de la obra de Botticelli, entre ellos miembros de la reconocida escuela iconográfica de Aby Warburg, su obra puede considerarse una pintura erudita, culta e intelectual: una pintura que transfiere un saber filosófico, ético y moral, y no sólo universo individual y emotivo del autor.

Si el culto y supremo código de las esferas platónicas ha sido traducido y cifrado en la *Primavera*, ¿por qué no pensar que en el *Nacimiento de Venus* se prosigue y enfatiza esta estrategia de la transmisión mágica, órfica y secreta? Una vez corroborada esa primera relación significativa, y teniendo en cuenta que Ficino y Botticelli compartiesen de algún modo la idea de vincular definitivamente la magia sonora de las esferas de Platón al sentido y sonido de esa *ohm* transfigurada, la pintura introduce un símbolo-talismán, una suerte de operador mágico-iniciático que vuelve a condensar analógicamente la macroisotopía neoplatónica de la revelación de la Unidad suprema, solamente alcanzada en un tránsito efímero y fugaz de la belleza que surge de lo informe. El Uno recibe como útero y receptáculo la verdad y la hace terrenal y sublunar.

Es una hipótesis de lectura que tiene sentido en el contexto de la recepción e interpretación de los *textos de sabiduría* y las imágenes o símbolos gráficos registrados y acumulados en el entorno intelectual que rodeaba intensamente la obra y el pensamiento de Botticelli. La pintura, en este sentido, es el lugar predilecto del sincretismo y el enlace textual. Una operación analógica que parece finalmente concluir en una representación cíclica de esa idea neoplatónica de la eterna manifestación y origen de la verdad de la belleza. Lo que en principio podría sorprender como una inserción extraña y fuera de contexto es este cuello-jeroglífico; pero hemos querido mostrar que su presencia, lejos de ser una simple coincidencia figurativa extra-textual, puede corresponder, por el contrario, a toda una operación semiótica interna y constitutiva de la misma representación y sus efectos de sentido orientados a una determinada competencia enciclopédica del intérprete.

BIBLIOGRAFÍA

- MICHEL BUTOR, *Le parole nella pittura*, Arsenale, Venecia, 1987.
- BARBARA DEIMLING, *Sandro Botticelli*, Taschen, New York, 2000.
- ROCCO MANGIERI, *El saber del texto*, Conac-Funcacultura, Barquisimeto, 1990.
- , *Las fronteras del texto*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000.
- ERWIN PANOWSKY, *Studies in iconology*, Harper&Row, New Cork, 1962.
- ALEXANDER ROOB, *El Museo hermético*, Tasschen, New York & Berlín, 1998.
- PAOLO ROSSI, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Laterza, Bari, 2000.
- EUGENIO TRIAS, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988.



› REPRESENTACIONES DEL INTELECTUAL



Deleuze naturalista

MOISÉS BARROSO RAMOS

L

o más importante para penetrar en un filósofo es comprender a qué problemas se enfrenta su obra y, correlativamente, qué se niega a aceptar, a qué dice no. Los problemas de Gilles Deleuze (1925-1995) siempre tienen que ver con la “inmanencia” y con el “acontecimiento”, es decir, con una vida no sometida a ninguna clase de trascendencia. Los grandes problemas filosóficos han surgido como problemas personales, de cuestiones personales, de personas en último término, pero no de la simple vida personal del autor. ¿De dónde proceden las doctrinas sino de heridas y de aforismos vitales?, se pregunta Deleuze.¹ Los problemas filosóficos son problemas de la vida personal elevada a vida impersonal, “una vida más que personal” o como “potencia no personal”, precisamente la vida del pensamiento y del acontecimiento.

Si la desesperación personal no alcanza la desesperación por la vida, ¿cómo extraer la fuerza que contiene? Es más, lo que no está escrito con una pizca de desesperación vital, ¿de qué podría servir a la vida no desesperada? Dicho de otro modo, si los problemas filosóficos no proceden de una insatisfacción somática, inmediata, vital, ¿mediante qué milagro podrían remitirse a cuestiones somáticas, inmediatas, vitales? Parece claro que si los problemas constituyen así propagaciones de la vida, la filosofía no sólo se dirige al desastre oscuro de la materia que quiere aprehender, sino además a algo positivamente furtivo, menos visible, tal vez al ser en sí mismo del crecimiento de la realidad. En la comprensión de ese crecimiento reciben los problemas filosóficos la vida de la que son capaces y, moldeados con el barro informe en que chapoteaban, acaban encarnándose como incómodas sensaciones. Qué ojo el de Valéry: “Los auténticos problemas de los auténticos filósofos son los problemas que atormentan y crisan a la vida. Lo cual no quiere decir que no sean absurdos. Pero al menos nacen en vida, y son auténticos como sensaciones”.²

Para invocar esa clase de autenticidad no está de más valorar sin regateos el componente sensorial *de* la obra de Deleuze, la danza dionisiaca que consiste en bailar con los pies del azar y que acompaña a la nada fácil creación de conceptos. En términos generales, mal libro es el que nos deja intactos, mal filósofo es el que no tiene visiones. La visión es justamente lo que no podemos anticipar del pensamiento, su fuerza liberada, el martillo, el problema. Las tres visiones, la triple imagen de Deleuze es la siguiente: nuevos atributos de la ontología pura (en torno a la inmanencia, la singularidad, la virtualidad y la diferenciación), una nueva afirmación de la vida (que es la práctica de las multiplicidades) y una utilidad renovada de la filosofía (el filósofo ve relaciones donde otros sólo ven inconmensurabilidades y hace distinciones donde otros forman continuos).

La cruda realidad es que Deleuze no es, en sentido estricto, un filósofo de la Naturaleza. En su obra no

ocupa explícitamente la reflexión sobre la Naturaleza más que fragmentos episódicos. Revestida con el vaivén de otras inquietudes, la “idea de Naturaleza”³ disfruta en ella, no obstante, de una posición tan central como poco tematizada. La concepción deleuzeana de la *physis* articula, más allá de la distinción entre lo artificial y lo natural, la visión de inmanencia del filósofo francés. La doctrina de la “inmanencia” no sólo se opone por historia y por concepto a la de la trascendencia⁴. Esta oposición es radical, enérgica, vital en Deleuze, llegando a decir que sin inmanencia no hay filosofía.⁵ El perfil ontológico o incluso metafísico de la filosofía de Deleuze se dibuja sin duda en ese lienzo infinito de inmanencia.

En Deleuze la inmanencia es sencillamente indiscernible de la vida; el Ser es un nombre de la Vida. La vida sustancial e informal que es la inmanencia para Deleuze carece de más allá, no es inmanente a otra cosa; por eso es “absoluta”. No cabe divorciar el pensamiento deleuzeano de un intenso vitalismo ontológico. Describe éste en la historia de la filosofía una línea quebrada, abrupta y hasta menor por no hegemónica, al no pasar ni por Platón, ni por Hegel ni Heidegger, sino más bien por Lucrecio, Spinoza, Bergson y Nietzsche, de lo que Deleuze sin rodeos se precia. Con esos ingredientes, nada inocuos de por sí, está amasada la pasta explosiva de sus páginas. Complementa a su esfuerzo de “filosofía menor” el hecho de que Deleuze aborte todo intento de clasificación de su propia obra. De muy mala gana se deja enrollar en las filas del post-estructuralismo, con el que comparte, como mucho, un aire de familia; malas migas hace con el post-modernismo y peor aún con la desconstrucción. Aunque no es en absoluto indiferente a la trapisonda contemporánea, Deleuze irá arrellanándose poco a poco en otras cátedras. La empresa deleuzeana es la investigación de lo que *es*, ni más ni menos. Y lo que es, es la inmanencia, el “plano de Naturaleza”.

La ontología de Deleuze presenta un marcado carácter de filosofía de la naturaleza. La ontología tiene que hallarse esencialmente ligada a la Naturaleza para poder pensar lo virtual del mundo, esto es, el “fondo oscuro” sobre el cual un mundo aparece. Si la inmanencia es un cosmos infinito, molecular, no-humano, compuesto por flujos, fuerzas y materias no-formadas es evidente que la ontología tiene que ser definida onto-genéticamente y que su objeto es la naturaleza de ese fondo *caótico*. De acuerdo con Deleuze podemos sostener que más allá de la vida no hay sino una “poderosa vida no-orgánica”, la vida pura a la que la vida orgánica es inmanente. En esa dirección empezamos a pensar la Naturaleza. Pensar es llegar a ese fondo, construir la relación más potente con él, dice Deleuze con otras palabras.

Deleuze hace bueno el viejo adagio hegeliano según el cual cuando se comienza a filosofar hay que ser spinozista. Filosofía *sive natura*, filosofía-Cosmos, filosofía de una vida torrencial y ciega. Porque la inmanencia deleuzeana es la Naturaleza que no es tratada como un

1 G. DELEUZE, *Lógica del sentido*, trad. de M. Morey, Planeta, Barcelona, 1994, p. 157.

2 P. VALÉRY, ‘Mauvaises pensées et autres’, en *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1993, vol. II, p. 788.

3 Al pensar sobre este tema siempre me remito a un comentario que considero crucial. Se halla en el apéndice que, en el libro de A. VILLANI, *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, Éditions Belin, Coutry, 1999, reproduce una breve entrevista entre Villani y Deleuze, con el título ‘Réponses à une série de questions (Novembre 1981)’: “[Pregunta de AV] La *physis* parece desempeñar un papel muy importante en su obra. [Respuesta de GD] Tiene usted razón, creo que giro en torno a cierta idea de Naturaleza, pero todavía no he llegado a considerar la cuestión directamente” (p. 129).

4 Para un recorrido historiográfico del término, véase ‘Immanent, Immanenz’, en J. RITTER u. K. GRÜNDER (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe & Co., Basel, Bd. 4, 1976, pp. 219-238.

5 G. DELEUZE y F. GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?*, trad. de Th. Kauf, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 47.

falso infinito inmanente a lo natural. Sólo la Naturaleza puede ser el auténtico Todo, puesto que fuera de ella nada hay: carece de toda “dimensión suplementaria”. Deleuze insiste con notable ahínco en este particular. Da en el blanco el agudo comentario de Badiou de acuerdo con el cual es Deleuze un filósofo presocrático: “No parmenídeo o poeta de la eclosión inaugural del Ser, sino presocrático en el sentido en que los propios griegos se referían con el nombre de *físicos* a esa clase de pensadores. Entendámonos: pensadores del Todo”.⁶ Deleuze es un filósofo de la *physis*, pensador de la Naturaleza de la que todo surge, a la que todo vuelve y en la que todo consiste.

El naturalismo de Deleuze se confunde con la apertura de una vida que es un infinito virtual cuyos productos son tanto naturales como artificiales. En mi opinión, el “plano de Naturaleza” es el nombre deleuzeano de la inmanencia para todo lo existente, esté o no orgánicamente vivo. Precisamente cuando dejamos de hacer la distinción entre lo natural y lo artificial, estando éstos coligados en una misma producción con singularidades comunes a todo, hemos alcanzado el punto de vista inmanente de la Naturaleza. En él es la Naturaleza la dimensión que no tiene ninguna dimensión suplementaria, el elemento genético informal en que todos los seres consisten unívocamente sin ninguna unificación. Gracias a este plano natural e inmanente se explica que no existan diferencias de cualidad entre los seres, sino sólo diferencias de expresión. En Deleuze todo tiene la misma dignidad de ser, todo está a la misma distancia del ser, sin jerarquía ontológica posible. Los seres sólo se diferencian por la cantidad de conexiones que consiguen establecer en una y la misma naturaleza común a todo.

La naturaleza no es en Deleuze ni objetiva ni subjetiva, sino puramente intensiva, virtual. Creo que éste es el motivo por el que nuestro autor se ve abocado a introducir el concepto de “pliegue”. Sólo cuando la naturaleza se pliega a sí misma, cuando “se crea un interior coextensivo al Afuera”, pueden aparecer un objeto y un sujeto, un hombre, un animal, una planta. Desde esta perspectiva, Deleuze devuelve a la naturaleza el ser que le es inmanente, un ser que es continuo a lo orgánico y a lo inorgánico, al hombre y al más pequeño atisbo de existencia. El mensaje naturalista de Deleuze, su trabajo de inmanencia, su vocación materialista están ahí contenidos: un solo “plano de Naturaleza” para todos los seres.

Lo cierto es que la imagen naturalista del pensamiento deleuzeano no ha sido debidamente apreciada. Apenas ha sido atendida por los especialistas pese a ser fundamental. En pocas palabras, dicha imagen consiste en denunciar como “ilusión de trascendencia”⁷ todo aquello que nos hace creer que la vida no basta, que hay que ir más allá de la vida para transformar y evaluar a la vida misma. Deleuze combate esta operación idealista, platónica y misticadora a lo largo de toda su obra. Sometemos la inmanencia a una “prolongada desnaturalización”⁸ cuando inventamos una trascendencia, un sujeto o un concepto a los que la hacemos inmanente. Si no pensamos la inmanencia con un “pensamiento-Naturaleza”, si la inmanencia no es la Naturaleza, la traicionamos haciéndola inmanente a otra cosa. Deleuze aspira, en definitiva, a describir una vida depurada de toda trascendencia o una inmanencia como pura vida.⁹

Pensar más allá de toda trascendencia, tras la muerte de Dios, más allá incluso de los “estratos” de lo humano,



nos emplaza en un programa filosófico naturalista y reclama una nueva forma de pensamiento, una transmutación de los valores. La disolución de la diferencia cosmológica entre un mundo de esencias y un mundo de apariencias desemboca por lo demás en la aceptación de un universo acentrado donde todo reacciona con todo, un *caosmos*, dentro del cual las cosas toman una inflexión, una curvatura, un grado de acción que las hace individuarse. No se trata de un programa de post-modernidad. Más bien nos pasa el testigo de un puro pensamiento de la inmanencia, de un pensamiento de lo que hay que no se conforma con lo que hay fenoménicamente. Un pensamiento para el que lo que cuenta en la inmanencia son las singularidades mismas, las fuerzas, que no son fuerzas del mundo, ni de Dios, ni *del* hombre, sino *en* el mundo y *en* el hombre; fuerzas neutras que pueden entrar en cualquier composición.

Deleuze puede ser inscrito, en efecto, en una especie de tradición post-romántica, indudablemente vitalista, cuyo concepto metafísico fundamental es el devenir, el proceso, el acontecimiento.¹⁰ Pero del mismo modo participa en lo que se ha venido a denominar, con acierto, una filosofía “neo-barroca”, puesto que el fondo inmanente es una complejidad replegada en sí misma y desplegada sobre sí misma. La condición de lo vivo es ser un pliegue con mayor o menor profundidad de una y la misma materia cósmica. El hombre es, con arreglo a esa condición, un modo más de actualización de esa materia, una forma entre otras de apropiación de las fuerzas de la materia, un particular “proceso de subjetivación”. No debe ser entendido el hombre como un sujeto originario, sino siempre derivado. El “hombre” sólo es una definición, una función de las fuerzas, un plegamiento, nunca una esencia. Nada diferencia ontológicamente al hombre de los animales o de las plantas, compartiendo todos ellos las mismas “singularidades” o partículas en un “único plano de composición que sostiene a todas las variedades del Universo”.¹¹ La diferencia estriba en las fuerzas de que cada cosa se apropia o cómo es apropiada; la diferencia está en el modo de afectar y de ser afectado.¹²

6 A. BADIOU, *Deleuze. La clameur de l'arbre*, Hachette, París, 1997, p. 150.

7 *¿Qué es la filosofía?*, p. 53.

8 *¿Qué es la filosofía?*, p. 144.

9 G. DELEUZE, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, ed. par D. Lapoujade, Minuit, París, 2003, pp. 359-363.

10 Recomiendo a este respecto el estudio de N. RESCHER, *Process Metaphysics. An Introduction to Process Philosophy*, State University of New York Press, New York, 1996. Ver también G. DELEUZE, *Conversaciones*, trad. de J. L. Pardo, Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 225.

11 *Lógica del sentido*, pp. 122-123; *¿Qué es la filosofía?*, p. 214.

12 G. DELEUZE, *Spinoza: Filosofía práctica*, trad. de A. Escotado, Tusquets, Barcelona, 2001, p. 151.

Quienquiera que se haya acercado a sus libros se habrá apercibido de que Deleuze hace uso de un vocabulario metafórico ciertamente chocante en un filósofo. Su sello distintivo es, si paradojas valen, un clasicismo con toques de extrema vanguardia. Difícilmente puede desarrollarse ese lenguaje sin asperezas. Interpolado con léxicos de la más variada procedencia tanto de las humanidades como de las ciencias naturales, el lenguaje filosófico de Deleuze, su estilo si cabe, aspira a perforar las palabras, a horadar sus espacios semánticos para alcanzar la pulpa candente y movediza de la inmanencia. Está claro que quien no guste de volar en el trapecio de la lengua filosófica rezongará ante lo que a ciencia cierta considera una pomposa majadería. Haría mejor en serenarse porque un lenguaje rugoso es muchas veces el peaje que pagamos a un filósofo para recorrerlo. Después de todo, se trata de abrir una brecha conceptual para pensar y sentir de una “manera spinozista”. Con la salvedad de que la sustancia spinozista está viva en Deleuze. La sustancia inmanente es lo más hondo, cruel, bárbaro y lleno de “singularidades salvajes”, pero también es lo más vivo. Esa vida incorporal, más ardiente que las palabras, es lo que el lenguaje tiene en verdad que capturar. En varios lugares admite Deleuze que las preguntas por la inmanencia poseen una “extraña necesidad” de términos más bien escurridizos para alcanzar el “Afuera” y sus problemas inéditos; necesitan “palabras extraordinarias”.

Con palabras extraordinarias o sin ellas, queda por determinar por qué, si es tan decisiva, se comporta “la idea de Naturaleza” como un músculo atrofiado en el *corpus* deleuzeano. La conjetura más vistosa pero menos plausible es que sintiese Deleuze un miedo cervical ante la idea de que la Naturaleza pudiese convertirse en un Espíritu Absoluto al margen de la vida; para exorcizar ese fantasma hipostasiado destina Deleuze todos sus recursos a la inmanencia. La conjetura más plausible pero menos vistosa es que con la idea la Naturaleza salpimentaba Deleuze todos sus escritos, no experimentando entonces la necesidad de objetivarla. Estoy francamente de acuerdo con Alain Beaulieu cuando afirma, siguiendo la segunda línea, que “al modo de la (micro)política deleuziana, que no es objeto de estudio por parte de un libro concreto al estar diseminada por todo el conjunto de la obra, la filosofía de la Naturaleza está dispersa por los libros de Deleuze. Pensemos en la omnipresencia de las referencias a la tierra, a los animales, a los insectos, a la hierba y a las plantas, en su interés por las ciencias biológicas que va desde el huevo hasta el cerebro, pasando por el estudio de las relaciones singulares entre el cuerpo y los órganos, por no mencionar la atención prestada a las ciencias físicas que van desde las leyes de organización de la materia hasta la explicación del trabajo de las fuerzas. Todos esos elementos puntúan los análisis deleuzeanos, bien para ilustrar conceptos, bien para participar en su creación. En pocas palabras, el mundo físico, lejos de carecer de crédito o verse sometido a una “reducción”, ofrece a Deleuze un campo de estudio inagotable que es fuente de enormes sorpresas”.¹³

El naturalismo de Deleuze constituye una de las crecientes líneas de investigación de su obra. Puede uno decir “líneas de investigación” como también “placenta”, porque no sería descabellado pensar que toda gran filosofía cuenta con una suerte de placenta de la

que irse nutriendo y dando a luz a inesperadas criaturas. Le va en ello la posteridad. Pues bien, considero que existen, contando sólo en el terreno de la “filosofía pura”, dos vías prometedoras en el futuro próximo del pensamiento deleuzeano. Por el lado del naturalismo, tiene mucho que aportar en lo que Gernot Böhme ha señalado como la actual “gran rehabilitación” de la Filosofía de la Naturaleza, siendo ésta la disciplina que mejor afronta el cometido crucial de “revisar” la relación actual entre el hombre y la naturaleza.¹⁴ La vigencia del aspecto naturalista de la filosofía de Deleuze permite situarla en el ámbito emergente de la contemporánea filosofía de la Naturaleza, cuya reactivación se ha dejado sentir con especiales bríos en Alemania. Por el lado de la ontología, merece la pena desligar a Deleuze de su condición post-estructuralista, una filiación que lo estruja en el corsé de la historia de la filosofía más para viciosa fruición de los investigadores que por necesidades objetivas de su obra. De mayor provecho resultaría hermanar la ontología deleuzeana con las metafísicas del proceso (como las de Bergson, James y Whitehead) y explorar posibles vínculos con las ontologías relacionales y estructurales (como las de J. Schaaf y H. Rombach). Esta última perspectiva ha empezado a cuajar, vía Whitehead en buena medida, en el mundo anglosajón, mucho más activo en lo que a estudios deleuzeanos se refiere que el francés, por raro que esto parezca a primera vista. Por último, y si se me permite un apunte personal, cada vez veo más conexiones entre la ontología de Deleuze y la de Bloch, sobre todo la plasmada en *Experimentum mundi*.

Si de verdad debemos medir la grandeza de un autor por la nueva distribución de cosas y de conceptos que crea, por las relaciones que suscita, por lo que fuerza a pensar,¹⁵ no sólo parece indiscutible la grandeza de Deleuze, sino que además inyecta en el mundo una dosis de inmanencia necesaria tal vez para volver a tener fe en la vida, en *este* mundo. A esta operación la designa Deleuze con la escueta fórmula de “conversión empirista”,¹⁶ sin darle, en realidad, mayor importancia. Pero la tiene y mucha. Debemos declararnos “convertidos” de múltiples maneras, también a la deleuzeana. Deleuze es una corriente de aire fresco en nuestra actualidad embotada por los más superfluos *-ismos*, miseria del pensamiento. Las buenas ideas no tienen *-ismos*; y al contrario, por supuesto. Un poco de aire libre para no asfixiarnos, para mirar a lo lejos... Por si fuera poco, el lector está, como suele decirse, de enhorabuena. Lo está porque dispone en nuestra lengua de la práctica totalidad de la obra de la que aquí se ha hablado. Obvio que animo al lector a zambullirse en Deleuze, quiéralo naturalista o no.

13 A. BEAULIEU, ‘Deleuze et les Stoïciens’, en *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, P.U.F., Paris, 2005, pp. 61-62.

14 G. BÖHME, *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a./M., 1992, pp. 41, 45, 54 n. 1.

15 G. DELEUZE, *Spinoza y el problema de la expresión*, trad. de H. Vogel, Muchnik, Barcelona, 1996, p. 319.

16 *¿Qué es la filosofía?*, p. 76

Peirce: la verdad y el público

JUAN PABLO SERRA

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).



Si nos ciñéramos a la historia, diríamos que Charles Sanders Peirce fue un notable científico del siglo XIX, conocido sobre todo por sus trabajos sobre la oscilación del péndulo y la observación de las estrellas, en los que acertó a refinar los métodos de medición geodésicos y astronómicos existentes en la época.¹ Si nos ciñéramos a lo que él quiso ser, entonces sin duda afirmaríamos que fue un lógico, disciplina que estudió desde niño² y a la que se adelantó en el tiempo con su lógica de relativos y la teoría de los cuantificadores. Y, si atendemos a la amplitud temática de su obra, tendríamos que convenir en que fue un filósofo en el sentido más clásico del término, pues estuvo interesado en prácticamente todos los campos del saber e intentó establecer un sistema propio de pensamiento.³

La recepción de su obra en el ámbito intelectual a partir de la década de 1970 fue un tanto extraña, en el sentido de imponerse antes en su relevancia (gracias a los elogios de Bertrand Russell, Karl Popper, Karl-Otto Apel, Umberto Eco, Hilary Putnam, Walker Percy...) que en su conocimiento.⁴ No obstante, todavía en vida, le fueron reconocidas sus aportaciones a la lógica matemática (así lo manifestaba, por ejemplo, el matemático español Ventura Reyes y Prósper en un artículo de 1891⁵) e incluso llegó a aparecer bajo la profesión de “logician” a partir de la sexta edición de la guía *Who's Who in America (1910-1911)*. Luego, ya a finales del siglo XX, fue su teoría del signo lo que más fama le ha dado, seguramente porque, como afirma Castañares, el verdadero conocimiento de Peirce “se ha producido, o bien desde la semiótica, o bien cuando la semiótica ha alcanzado una cierta madurez”.⁶

UN ARISTÓCRATA DESEOSO DE SER ENTENDIDO. Nacido en Cambridge en 1839, Peirce creció en una familia muy respetada dentro del entorno cultural y académico de Boston. Benjamin Peirce, su padre, era un prestigioso profesor de Astronomía y Matemáticas en Harvard y también una de las figuras más poderosas de la ciencia americana. En 1859, le consiguió un trabajo temporal como ayudante en dos expediciones del US Coast Survey, la principal institución científica de la época, a la que Charles se incorporó como auxiliar de cálculo en 1861 y en la que sirvió hasta 1891. Al mismo tiempo, de 1867 a 1875 y también por mediación de su padre, Peirce estuvo haciendo observaciones en el Observatorio de Harvard. Charles trabajó junto a su padre entre 1867 y 1874, los años en que éste fue director del Coast Survey. En 1877 fue elegido miembro de la Academia Nacional de Ciencias, organismo científico que se había constituido como asesor oficial del gobierno federal a instancias de Benjamin Peirce y otros colegas académicos. Y desde 1879, nuevamente recomendado por su padre y por William James, Peirce fue profesor de lógica a tiempo parcial en la Universidad Johns Hopkins.

Pero, pese a lo que pudiera parecer, contemplar su biografía es más parecido a asistir a la historia de un fracaso, pues, de ser un niño prodigio aupado y protegido por su padre,⁷ Peirce pasó —tras la muerte de éste— al desempleo y la miseria.⁸ En 1884 fue despedido bruscamente de la Johns Hopkins y en 1891 terminó su contrato con el Coast Survey. Así con todo, desde 1887 —en que se retiró junto a su segunda mujer— hasta su muerte en 1914, publicó una cantidad asombrosa de definiciones para diccionarios y reseñas de libros y trabajó afanosamente para desarrollar su propio sistema filosófico en incontables ensayos, la mayoría sin publicar.

En uno de esos artículos, ‘Guessing’, escrito alrededor de 1907 y publicado póstumamente en un *Journal* elaborado por estudiantes de Harvard,⁹ Peirce se propuso exponer sus ideas acerca del conocimiento humano. Para ello, reunió algunas opiniones que ya había expresado en una serie de artículos publicados en el *Journal of Speculative Philosophy* hacia casi cuarenta años, le añadió el relato de una experiencia personal acaecida en un barco e incluyó un resumen no-técnico de un experimento llevado a cabo con un antiguo alumno suyo. Con todo ello, Peirce pretendía defender “la existencia de una capacidad humana espontánea, instintiva para adivinar la hipótesis correcta”.¹⁰ Pero, sobre todo, quería hacerlo de una manera *divulgativa*.

Y es que, ciertamente, de cara al público, la figura de Peirce es oscura y no muy accesible. Incluso hay autores como Rorty que le describen como un “brillante, críptico y prolífico “hombre universal” (*polymath*), cuyos escritos son muy difíciles de reunir en un sistema coherente”.¹¹ Sin embargo, Peirce deseaba ser entendido por el hombre corriente y, es más, “sabía como popularizar; lo sabemos por sus artículos en el *Popular Science Monthly*, *The Nation* y otros periódicos. Pero estos eran *intencionadamente* escritos populares”.¹² Por eso, en muchos de estos artículos populares, o bien Peirce se dirigía en primera persona y con mucha delicadeza al lector (*reader*) o bien llenaba sus escritos de largos ejemplos ilustrativos.

Otra dificultad a la hora de comprender su pensamiento quizá resida en que Peirce era sobre todo un lógico, y en sus textos más importantes continuamente aparecen términos como “eventualmente”, “concebiblemente”, “posiblemente”... Es decir, da toda la sensación de que está hablando de mundos posibles y lejanos más que del mundo real, actual, de cada día. Pero esto no pasa de ser una mera sensación, pues para Peirce la lógica era el estudio de los métodos y sobre todo el estudio de los métodos de la ciencia experimental, no de la ciencia posible. En ese sentido, la lógica “conecta” al hombre con la realidad, porque la lógica tiene que ver con los razonamientos que quieran ser correctos, es decir, con los razonamientos que estén abiertos a la verdad, cuya búsqueda es el objetivo último de la ciencia.¹³

ADIVINAR O ABDUCIR. ‘Guessing’ está dividido en dos partes. En la primera, Peirce explica cómo formamos

1 K. L. KETNER, ‘Charles Sanders Peirce. Introduction’, en *Classical American Philosophy*, ed. by J. H. Stuhr, Oxford UP, Nueva York, 1987, 14-18.
2 Su “encuentro” con la lógica lo describe en una conocida carta a lady Welby fechada el 23 de diciembre de 1908. Allí cuenta que vio el libro del arzobispo Richard Whately *Elements of Logic* (1831) en la habitación de su hermano mayor James, lo leyó y desde aquel día “nunca he podido estudiar nada... sino como un estudio de semiótica” (en C. S. Hardwick, *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Welby*, Indiana University Press, Bloomington, 1977, pp. 85-86; ver también p. 77).
3 C. HOOKWAY, voz ‘Peirce, Charles Sanders (1839-1914)’, en *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. by E. Craig, Routledge, Londres, 1998, vol. 7, pp. 269-270.

4 J. VERICAT, ‘Introducción’, en Charles S. Peirce, *El hombre, un signo*, ed. de J. Vericat, Crítica, Barcelona, 1988, p. 15.

5 V. REYES Y PRÓSPER, ‘Charles Santiago Peirce y Oscar Howard Mitchell’, en *El Progreso Matemático*, 2/18 (1892), pp. 170-173.

6 W. CASTAÑARES, ‘Ch. S. Peirce. Historia de una marginación’, en *Revista de Occidente*, 1987 (71), p. 136.

7 L. MENAND, *El club de los metafísicos*, Destino, Barcelona, 2001, p. 162:

“[Peirce] empezó su carrera bajo la tutela de su padre, y durante el resto de su vida consideró que su propia obra era una ampliación y extensión de lo que había hecho aquél”.

8 E, incluso, a perder su orientación en la vida, tal como afirma J. Brent en la que es la biografía canónica de Peirce, *Charles Sanders Peirce: A Life*, Indiana University Press, Bloomington, 1998, p. 132.

9 C. S. PEIRCE, ‘Guessing’ *The Hound and Horn*, II/3 (1929), 267-282. Aquí se toma como referencia, por una parte, el extracto de dicho artículo que aparece en *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. by C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks 8 vols., Harvard University Press, Cambridge, 1931-1958, 7.36-48, c. 1907 (citado como CP, seguido del número del volumen y parágrafo y año

opiniones que aciertan a explicar lo que ocurre. En la segunda, intenta demostrar que tenemos una especie de instinto para adivinar las cosas. Comienza el artículo igualando “conocimiento” con forjarse expectativas:

Nuestro conocimiento de cualquier tema nunca va más allá de coleccionar observaciones y formar algunas expectativas semi-conscientes, hasta que nos encontramos confrontados con alguna experiencia contraria a esas expectativas (CP 7.36, c. 1907).

El conocimiento empieza con la percepción, que proporciona datos, y continúa con la formación de creencias acerca de lo que sucede; estas, a su vez, establecen hábitos de acción para vérselas con el mundo (CP 5.398, 1878). Uno no duda ni de la percepción ni de la creencia subsecuente hasta que las expectativas que teníamos se ven defraudadas por alguna sorpresa, que es el modo en que la experiencia nos enseña (CP 5.51, 1903). Ello nos lleva a formular una nueva hipótesis con la que intentar comprender y explicar la nueva situación. Pues, como escribe Nubiola, “nuestras creencias son hábitos y en cuanto tales fuerzan al hombre a creer hasta que algo sorprendente, alguna nueva experiencia externa o interna, rompe ese hábito. El fenómeno sorprendente requiere una racionalización, una regularización que haga desaparecer la sorpresa mediante la creación de un nuevo hábito”.¹⁴

Este proceso, que Peirce denominó “abducción”,

consiste siempre en suponer que los hechos sorprendentes que hemos observado son sólo una parte de un sistema más grande de hechos, el cual... tomado en su totalidad, presentaría un cierto carácter de razonabilidad que nos inclina a aceptar la conjetura como verdadera, o algo parecido” (CP 7.36, c.1907).

Si la deducción explica y la inducción evalúa, en la abducción suponemos que un hecho sorprendente es un caso de una regla general (CP 2.624, 1878). Mediante la imaginación, en la abducción somos nosotros los que introducimos esa regla general o situación más amplia que explicaría el hecho sorprendente observado. La abducción es, por tanto, un tipo de inferencia cuya conclusión es siempre una hipótesis (CP 2.96, c.1902) o una conjetura, algo probable, pero es precisamente el carácter plausible o razonable de esa hipótesis la que lleva a aceptarla y no su probabilidad efectiva (CP 2.102, 1903). Abducir es adivinar.¹⁵ y es el único razonamiento que genera nuevo conocimiento, porque añade a los datos de la percepción una explicación plausible (MS 692, 1901).

Peirce pone el ejemplo de alguien que entra en una habitación por primera vez y ve, proyectado desde detrás de un gran mapa, tres cuartos de un fresco de Rafael. El espectador tiende a olvidar el hecho sorprendente de que falta una parte del fresco porque una explicación surge de manera natural, como un *flash* del entendimiento (CP 5.181, 1903): el mapa está tapando un cuarto del fresco.¹⁶ De esta manera, “una inferencia interesante, simple y completamente aceptada tiende a ocultar todo reconocimiento de las premisas complejas y no-interesantes de las que fue derivada” (CP 7.36, c.1907). El espectador podría formarse varias hipótesis de por qué sólo está observando tres cuartos de fresco, pero acepta la hipótesis más simple, porque es “la Hipótesis más simple en el sen-

tido de más fácil y natural, aquella que el instinto sugiere” (CP 6.477, 1908).

Para Peirce, estamos continuamente adivinando. Es más, “todo conocimiento nace de la hipótesis y, aunque toda hipótesis sea esencialmente falible..., es el único camino que puede llevarnos a la verdad”.¹⁷ Incluso si tenemos algún conocimiento previo, hay un punto del razonamiento que sigue siendo creativo. Peirce sugiere otro ejemplo: esta vez, el hecho sorprendente es la conducta de un hombre, que tendemos a explicar suponiendo la creencia de ese hombre que causó tal conducta. Si no conocemos a esa persona, cualquier creencia que afirmáramos que explica su conducta sería tan buena como cualquier otra. Pero, si la conocemos, aún tenemos que adivinar su estado de creencia, sólo que entre un número menor de casos o hipótesis (CP 7.37, c.1907).

Si llevamos estas consideraciones al terreno de la ciencia, para Peirce no hay duda de que ésta se ha construido con proposiciones que fueron adivinadas entre varias posibilidades (CP 7.38, c.1907), pero no de una manera azarosa o *fortuita*, ya que “la mente humana, habiéndose desarrollado bajo la influencia de las leyes de la naturaleza, por esa razón naturalmente piensa un poco siguiendo el modelo de la naturaleza” (CP 7.39, c.1907). El que seamos capaces de producir hipótesis correctas se explica por una especial afinidad entre nuestras capacidades cognoscitivas y la naturaleza, de tal manera que

como nuestras mentes se han formado bajo la influencia de fenómenos regidos por las leyes de la mecánica, determinadas concepciones que entran en estas leyes quedaron implantadas en nuestras mentes; de ahí que nosotros fácilmente adivinemos cuáles son esas leyes. Sin tal inclinación natural, teniendo que buscar a ciegas una ley que se ajuste a los fenómenos, nuestra probabilidad de encontrarla sería infinita (CP 6.10, 1891).

De hecho, lo que a Peirce le sorprende de la actividad científica es que alcance la explicación verdadera tras un número pequeño de intentos. Para producir hipótesis, hay que asumir que los hechos se pueden racionalizar y, además, que el hombre puede racionalizarlos (CP 7.219, c.1901) porque tiene una capacidad casi *instintiva* de conjeturar correctamente. Pretender que el científico acierta por casualidad equivale a renunciar a toda explicación.¹⁸ Así lo expresa Peirce en la sexta de las *Lecciones sobre el pragmatismo* de 1903:

Considérese la multitud de teorías que habrían podido ser sugeridas. Un físico se topa con un fenómeno nuevo en su laboratorio. ¿Cómo sabe si las conjunciones de los planetas nada tienen que ver con él o si no es quizás porque la emperatriz viuda de China ha pronunciado por casualidad hace un año, en ese mismo momento, alguna palabra de poder místico, o si estaba presente un genio invisible? Piensen en los trillones de trillones de hipótesis que habrían podido hacerse, de las cuales sólo una es verdadera; y sin embargo, al cabo de dos o tres conjeturas, o a lo sumo una docena, el físico atina muy de cerca con la hipótesis correcta. Por azar no habría sido verosímil que lo hiciera en todo el tiempo que ha transcurrido desde que se solidificó la tierra (CP 5.172, 1903).

Por último, Peirce explica esta peculiar conexión de la mente con los fenómenos del universo mediante

del texto). Y, por otra parte, el manuscrito ‘Guessing’, conservado en la Houghton Library de Harvard (citado como MS, seguido del número del manuscrito y el año que corresponde al texto, según la numeración de R. Robin, *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1967).

10 S. BARRENA, ‘Introducción’, en C. S. Peirce, *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*, Cuadernos de Anuario Filosófico, 34 (1996), Pamplona, p. 44.

11 R. RORTY, voz ‘Pragmatism’, en *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 7, p. 633.

12 P. SKAGESTAD, *The Road of Inquiry*, Columbia UP, Nueva York, 1981, p. 15.

13 C. S. PEIRCE, ‘La naturaleza de la ciencia’, en *Anuario Filosófico*, XXIX/3 (1996), p. 1437 (original en MS 1334, 1905).

14 J. NUBIOLA, ‘La abducción o la lógica de la sorpresa’, en *Razón y Palabra*, 21 (2001), ed. electrónica accesible en <http://www.razonypalabra.org.mx/antieros/n21/21_nubiola.html>.

15 “La materia de ninguna verdad nueva puede venir de la inducción o la deducción. Sólo puede surgir de la abducción; y la abducción es, después de todo, nada más que adivinar” (CP 7.219, c.1901).

16 Pese a tener este carácter casi instantáneo e instintivo, en la abducción hay observación (los tres cuartos del fresco), manipulación imaginativa de los hechos observados (figurarse que sólo se ve un trozo de fresco porque algo está tapando el resto) y formulación de hipótesis explicativa (el mapa tapa un cuarto de fresco). En cualquier caso, Peirce podría haber ido más lejos, porque uno no puede ser consciente de estar ante un hecho sorprendente hasta que tiene una hipótesis que lo explique: no se puede saber que se está ante un fresco de Rafael hasta que no se tiene la hipótesis de que el fresco entero está ahí, sólo que tapado parcialmente por el mapa. Es decir, que incluso la sorpresa demanda una explicación que la haga ser “sorpresa”.

17 G. DEBROCK, ‘El ingenioso enigma de la abducción’, en *Analogía Filosófica* XII/1, (1998), p. 21.

18 G. GÉNOVA, *Charles S. Peirce: La lógica del descubrimiento*, Cuadernos de Anuario Filosófico, 45 (1997), Pamplona, p. 68.

una anécdota real que le ocurrió en 1879 cuando le robaron un valioso reloj durante un viaje a Nueva York en un buque de vapor. Al darse cuenta de la pérdida, mandó subir a cubierta a todos los mozos y conversó brevemente con ellos. Al no encontrar ningún indicio de quién era el ladrón, decidió hacer una conjetura sobre quién podía ser, “no importa si no tienes ninguna razón, debes decir de quién pensarás que es el ladrón” (MS 687, 11, c.1907). Y habiendo establecido una conjetura, “toda sombra de duda había desaparecido. No había ninguna autocritica” (MS 687, 11, c.1907), esto es, aceptó la hipótesis que menos complicaciones le causaba y se dejó guiar por ella. El camarero negó la acusación, pero Peirce contrató a un detective y, al final, recuperó el reloj de la persona a la que había acusado pese a no tener ninguna prueba. “Peirce concluía que debía haber recibido indicios subconscientes durante su conversación con el mozo, que lo llevaron a alcanzar la conclusión correcta”,¹⁹ de modo que, aún sin *saberlo*, pudo conjeturar correctamente. Es la única manera de explicar, pensaba Peirce, que los hombres tuvieran “alguna intuición de qué ocurre en las mentes de sus compañeros” (CP 7.40, c.1907).

LA NATURALEZA INFERIDA DEL CONOCIMIENTO. En la primera parte de ‘Guessing’, Peirce ha adelantado una conjetura de cómo funciona el conocimiento y la ha explicado con varias hipótesis y ejemplos. Pero, en la segunda parte, Peirce da un paso más allá e intenta demostrar que hay una *causa verdadera* que produce conjeturas que, la mayor parte de las veces, aciertan a dar la explicación correcta de los fenómenos. Para ello, trae a colación un experimento llevado a cabo entre 1883 y 1884 junto con Joseph Jastrow mientras estaba en la Johns Hopkins.²⁰ Ambos querían rebatir la teoría de los *umbrales mínimos de percepción* de Fechner. Este fisiólogo sostenía que por debajo de ciertas magnitudes mínimas de estimulación, el ser humano no “percibe” o, en todo caso, si percibe, no es capaz de discriminar sensaciones o estímulos. Es decir, que si a una cantidad de sonido X se la disminuye en una cantidad mínima, por ejemplo X - 0,01 o se la aumenta en X + 0,01, el sujeto es incapaz de notar la diferencia.

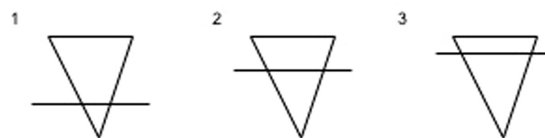
Peirce se oponía a esta idea pues, para él, resultaba inaceptable que el ser humano empezara a percibir a partir de cierto umbral. Si hay algo constante en el pensamiento de Peirce, es la insistencia en la continuidad que hay entre unos pensamientos y otros, entre unas percepciones y otras o —como había escrito al principio de su carrera— entre unas cogniciones y otras. Si existiera algo así como un “umbral”, eso supondría que hay un punto en el que el hombre, por así decir, “empieza” a conocer. Para Peirce no hay tal punto, porque todos los pensamientos son signos, que provienen de otros pensamientos-signos y que, a su vez, alumbran nuevos pensamientos. Pero es que, además, aceptar la existencia de un “umbral” conlleva que hay campos de la experiencia —aunque sea infinitesimalmente considerada— que son incognoscibles y, para Peirce, todas las regiones de la experiencia son campos de experiencia posible.

En el experimento —que, dicho sea de paso, es hoy admitido como el inicio de la psicología experimental— a un sujeto se le aplica presión y, según lo que diga un naipe elegido aleatoriamente, a esa misma presión se añade o resta una cantidad mínima. El suje-

to debía decir si notaba tal cambio. Si Fechner estuviera en lo cierto, como la cantidad variada es infinitesimal, el sujeto no percibiría conscientemente ese cambio, de manera que las respuestas que diera serían totalmente aleatorias (50% de aciertos y 50% de fallos). Lo que Peirce observó es que hay una tendencia ligeramente mayor a acertar (3 sobre 5). Un resultado que

da nueva razón para creer que captamos lo que está pasando en la mente de otro en gran medida por sensaciones tan débiles que no somos plenamente conscientes de tenerlas, y no podemos dar una explicación de cómo llegamos a nuestras conclusiones sobre tales asuntos (CP 7.35, 1884).

Lo que, en definitiva, estaba demostrando es que todo conocimiento es inferencial, que no hay intuiciones puras, sino que —de alguna manera— todo conocimiento viene de otro. Es una idea que ya había sostenido en las *Cognition Series*, una serie de tres artículos publicados entre 1868 y 1869. Al final de ‘Cuestiones acerca de ciertas facultades atribuidas al hombre’, Peirce ataca la idea de que haya cogniciones no determinadas por otras cogniciones y usa el ejemplo del triángulo invertido que se sumerge gradualmente en el agua. La superficie del agua va dejando líneas horizontales en distintos momentos según se sumerge el triángulo.



Supongamos que las líneas simbolizan la viveza de cada cognición y que cada línea determina la siguiente según se va sumergiendo: cuanto más larga es la línea, más viva es la cognición del objeto. Lo que se encuentra es que es imposible hallar dos líneas entre las cuales no se puedan trazar más líneas. Es decir, que el conocimiento se auto-funda y, por así decirlo, no hay un primer conocimiento que no venga mediado por otros. Nunca se alcanza lo incognoscible. Ciertamente, se podría argumentar que el vértice es lo incognoscible no-mediado. Pero el vértice es un punto, no una línea, y vendría a ser no una cognición sino el objeto mismo —que está fuera de la conciencia, en la realidad— al que se refieren las cogniciones. En el momento en que se mete el triángulo en el agua, ya aparecen las líneas. Es decir, que en el momento en que hay conocimiento, ya hay sucesión de cogniciones (CP 5.263, 1868).

INFERENCIA Y VERDAD. Peirce concluye ‘Guessing’ comparando la capacidad de adivinar con la capacidad de los pájaros para volar e incluyendo este instinto abductivo dentro del arte de la investigación: “habitualmente obtenemos de las observaciones fuertes insinuaciones de la verdad, sin ser capaces de especificar cuáles fueron las circunstancias observadas que conducían a dichas insinuaciones” (CP 7.46, c.1907). La abducción, es decir, la habilidad para formar hipótesis, es la única manera de acceder a la verdad, que es “la propiedad de aquellas hipótesis que serían creídas si la investigación [sobre ellas] continuara hasta donde pudiera llegar con provecho”.²¹ Pero ello supone asumir que

¹⁹ L. MENAND, *El club de los metafísicos*, p. 372.

²⁰ C. S. PEIRCE AND J. JASTROW, ‘On Small Differences of Sensation’, en *Memoirs of the National Academy of Sciences*, 3 (1885), pp. 75-83. Cf. M. Morgade, *Charles Sanders Peirce en la psicología*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2004, pp. 536-538.

²¹ C. MISAK, *Truth and the End of Inquiry*, Clarendon, Oxford, 2004², p. 44.

la mente humana es afín a la verdad, en el sentido de que en un número finito de conjeturas iluminará la hipótesis correcta... Porque la existencia de un instinto natural para la verdad es, al final, la tabla de salvación de la ciencia (CP 7.220, c. 1901).

Para Peirce, la ciencia es “una entidad histórica viva” (CP 1.44, c.1896) y “un cuerpo de verdad creciente y vivo” (CP 6.428, 1893), que va madurando a base de los aciertos y errores de los investigadores en el tiempo. La verdad estaría al final de la investigación, sería aquella creencia en la que forzosamente convergería la comunidad de investigadores, la opinión final que es irrefutable. La hipótesis de que existe este punto final es lo único que da sentido a la sucesión de hipótesis que se aproximan a él. Y es, como dice Peirce, la tabla de salvación de la ciencia.



Harold Pinter: más allá de los intelectuales airados

MARÍA JIMÉNEZ FORTEA

Cuando miramos un espejo, pensamos que la imagen que nos ofrece es exacta;
pero si te mueves un milímetro, la imagen cambia.
Ahora mismo, nosotros estamos mirando a un círculo de reflejos sin fin.
Sin embargo, a veces el escritor tiene que destrozarse el espejo, porque es en el otro
lado del espejo donde la verdad nos mira a nosotros.

HAROLD PINTER, *Arte, verdad y política*
Discurso de agradecimiento del Premio Nobel de Literatura

María Jiménez Fortea es doctora en Filología Inglesa. Su tesis versa sobre: *Harold Pinter: entre la convención y el absurdo cotidiano*

E

L INTELLECTUAL, LA POLÍTICA Y LAS RELACIONES SENTIMENTALES. En octubre de 2005 se premió a Harold Pinter con el Nobel de literatura. Por fin se le daba reconocimiento mundial a la obra de

este dramaturgo, poeta y guionista. El nombre del autor de los silencios y las pausas se pronunció alto y claro. Aunque ya muchos le conocíamos, parece que no encontrábamos el “espacio y tiempo”¹ oportunos para transmitir a los demás el gran contenido e importancia de sus creaciones. Pero desde que recibió este premio,² algunos aprovechamos para hacerle un hueco en nuestro país desde el escenario de la literatura crítica.

No nos gustaría que Pinter pasase desapercibido, pues realmente se le empezó a representar en España ya por los años setenta, y posteriormente se han llevado a la escena teatral muchas de sus obras, en ciudades como Valencia, Madrid y Barcelona. Entonces, ¿por qué no se ha hablado más de él en los medios durante este año? Quizás haya hecho declaraciones poco convencionales respecto a ciertos temas políticos.³ Dichas declaraciones reflejan cómo es su obra, poco convencional, traspasando los límites del llamado realismo, para entrar en el absurdo, sobre todo en el del lenguaje político que domina a las masas.

Comenzaré esta (re)presentación del intelectual Harold Pinter, ofreciendo algunos datos biográficos que pueden ayudar a comprender su obra, debido a la influencia del contexto histórico en el que creció y vivió sus años de juventud.⁴ Harold Pinter nació en Hackney, un barrio londinense en el lado este de la ciudad, el 10 de octubre de 1930. Hijo único de un sastre judío, estudió en Hackney Downs Grammar School, donde participa activamente como actor en un grupo de teatro. A los dieciocho años consigue una beca para la Royal Academy of Arts, pero, fiel a sus creencias, se declara objetor de conciencia y, como consecuencia, pierde la beca. Desde aquel momento, Pinter se convirtió en antimilitarista convencido y en defensor de los derechos humanos, actitud que ha mantenido a lo largo de su vida y que está presente en buena parte de su obra. Además nunca quiso *establecer preceptos morales*, tal como dice en su discurso ‘Writing for the theatre’ (Escribir para el teatro):

Si tuviera que establecer un precepto moral, sería el siguiente: Cuidado con el escritor que da a conocer sus preocupaciones para que tú las compartas, que no deja

lugar a dudas sobre su validez, su utilidad, su altruismo, que declara que su corazón se encuentra en el lugar adecuado, y asegura que se le puede ver completamente, que es una masa latente donde sus personajes deberían estar. Lo que se presenta, la mayoría de veces, como un cuerpo de pensamiento activo y positivo, no es más que un cuerpo perdido en una prisión de definiciones y clichés vacíos.⁵

A principios de los años cincuenta, empieza a escribir poesía y a trabajar de forma eventual para la BBC. En 1956 se casa con la actriz Vivien Merchant y en 1957 escribe *The Room (La habitación)*. Esta obra nace de la siguiente forma, según cuenta el mismo autor en su discurso ‘Writing for myself’ (Escribir para mí mismo):

No empecé a escribir obras de teatro hasta 1957. Entré en una habitación un día, y vi dos personas allí. Esto se me quedó grabado durante un tiempo, y pensé que el único modo de expresarlo y sacarlo de mi mente sería por medio del drama. Comencé con la imagen de las dos personas y las dejé evolucionar a partir de ahí. No fue un cambio deliberado en el modo de escribir, sino que fue un movimiento bastante natural. Un amigo mío, Henry Wolf, produjo el resultado —*La habitación*— en la Universidad de Bristol. Unos meses más tarde, en enero de 1958, se incluyó —en una producción diferente— en el festival de drama universitario. Michael Cordon oyó hablar de esta pieza y me preguntó si podría escribir una obra de duración completa. Acababa de terminar *La fiesta de cumpleaños...*⁶

Sabemos que a Harold Pinter se le empezaron a colocar etiquetas desde sus primeras obras: *La habitación* y *La fiesta de cumpleaños*. Se decía que sus obras eran oscuras, incomprensibles. Pinter comenzó a escribir en una época de revolución intelectual, una época en la que a su alrededor había unos “jóvenes airados”, hartos, desengañados por una guerra. Este grupo de novelistas, dramaturgos y cineastas ingleses estaban empeñados en mostrar de manera audaz la vida de los trabajadores, los cuales se sentían defraudados por la sociedad en la que vivían. Todas las obras manifiestan la decepción de los intelectuales ingleses de izquierdas ante la derrota de los laboristas, los cuales habían gobernado el país desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta 1951.

Eran los años 50 y, entre los contemporáneos de Pinter, también dramaturgos que “miraban hacia atrás con ira”,⁷ se encontraban, entre otros, John Osborne, con *Look Back in Anger* (Mirando hacia

1 Debería decir el “lugar y momento”, pero, tratándose del teatro, creo oportuno utilizar los términos que denominan dos de las unidades dramáticas.

2 El Premio Nobel de literatura de 2005 no es el único reconocimiento que Pinter ha recibido. Véase la página web del autor para un listado detallado.

3 Véase ‘Art, Truth and Politics’ (Arte, verdad y política), *Discurso de agradecimiento del Premio Nobel de Literatura*, en <http://nobel-prize.org/cgi-bin/print?from=/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html>.

4 Véase MICHAEL BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, Faber & Faber, London, 1985; he utilizado también el dossier elaborado por la compañía *Espai Moma* de Valencia para las representaciones de la temporada 2002-2003.

5 HAROLD PINTER, ‘Writing for the theatre’, *Plays One*, Faber & Faber, London, 1991, p. xi. (Si no se indica lo contrario, la traducción es propia.)

6 HAROLD PINTER, ‘Writing for myself’, *Plays Two*, Faber & Faber, London, 1991, p. viii.

7 El entrecomeillado alude a una obra de John Osborne, cuyo título original en inglés es *Look Back in Anger*.

atrás con ira), publicada en 1956; Arnold Wesker, con *Sopa de pollo con centeno* de 1958, y Shelag Delaney, con *Un sabor a miel* de 1959. Por entonces, las obras de Pinter no se entendían, el espectador quería oír opiniones políticas, soluciones para su vida y ejemplos moralizantes. Las obras de nuestro autor no hablaban de ninguno de esos asuntos, sino que se preocupaban del individuo privado, aunque con esto no quiero decir que las obras de Pinter no tuvieran una carga política, ya que, sin duda, los personajes de *La habitación* se esconden de su pasado por motivos políticos (quizás fueron evacuados de donde vivían, al igual que el autor y su familia); también Stan, en *La fiesta de cumpleaños*, habita en un típico “bed and breakfast” porque huye de una organización que podría ser la GESTAPO. A diferencia de Osborne o Wesker, Pinter no hace explícita la opinión política de los personajes, sino que se dedican a plasmar cómo se sienten de aturdidos a nivel personal debido a las consecuencias de la guerra y las represiones.

Años después, el dramaturgo va más directo a la cuestión política y aunque no diga en las acotaciones que la acción de *Mountain Language* (El lenguaje de la montaña, 1988) se desarrolla en un lugar real, sabemos por sus declaraciones que se trata del reflejo del sufrimiento del pueblo kurdo. Veamos, por ejemplo un extracto de esa obra, representada por primera vez el 20 de octubre de 1988 en el National Theatre de Londres:

Ahora escuchen. Ustedes son gente de la montaña. ¿Me oyen? Su lengua está muerta. Está prohibida. No está permitido hablar la lengua de la montaña en este lugar. No pueden hablar esa lengua con sus hombres. No está permitido. ¿Me entienden? No pueden hablarla. Es ilegal. Sólo pueden hablar la lengua de la capital. Es la única lengua permitida aquí. Serán severamente castigados si intentan hablar la lengua de la montaña en este lugar. Es un decreto militar. Es la ley. Su lengua está prohibida. Está muerta. Nadie puede hablar su lengua. Su lengua ya no existe. ¿Alguna pregunta?⁸

Con este extracto de *El lenguaje de la montaña*, Pinter pretende sacar a la luz el maltrato al que es sometido el pueblo kurdo, un hecho que, según el autor, no se retransmite por los medios de comunicación británicos y que el gobierno ignora. Para dotar de mayor realismo a su obra, organizó una representación con actores kurdos; el periodista Duncan Campbell cuenta lo siguiente:

Los policías armados, que invadieron la habitación — donde estaban ensayando *El lenguaje de la montaña* los actores kurdos en Stoke Newington—, los maltrataron, los esposaron y les prohibieron hablar su propia lengua. Los kurdos, la mayoría refugiados, al ver que la policía era tan enérgica y poco receptiva a razones, pensaron que estaban de vuelta en Turquía.

La producción de la obra fue conmovedora, y particularmente significativo fue el hecho de que unos cuantos participantes habían sido encarcelados y torturados en prisiones turcas.⁹

Para demostrar que, como dice Pinter, “la línea que separa la realidad de la ficción a veces es muy borrosa”, resumiré otra anécdota sobre la misma obra, que estaba ensayando un grupo de turcos y kurdos en Haringey. El grupo teatral tenía el permiso de la comisaría de la policía local, e incluso habían guardado los

recibos de las pistolas de plástico, pero hubo una confusión y alguien denunció que había hombres armados y uniformados. Curiosamente, en medio de la confusión, la policía no escuchaba a los kurdos ni les dejaba hablar entre ellos.¹⁰ Esta obra de la década de los 80, *El lenguaje de la montaña*, fue fruto de la participación antibelicista en campañas como la de Amnistía Internacional. Al igual que también escribió durante esos años *One for the Road* (La penúltima copa), *The New World Order* (El nuevo orden mundial) y *Party Time* (La hora de la fiesta).

También en los años 80, el escritor se casa de nuevo. Había mantenido una relación con la periodista Antonia Fraser durante siete años. Esta historia a cuatro bandas le serviría años más tarde para escribir una de sus obras más conocidas y originales: *Betrayal* (Traición, 1978). Cabe destacar de esta pieza el tratamiento de la unidad de tiempo, además de la soltura con que el autor refleja los diálogos en el escenario y retrata tanto el tipo de personaje y relaciones entre ellos, como las vueltas atrás en el tiempo (*flash back*). De este modo, muestra al espectador los recuerdos y su pérdida, el amor y su ausencia a causa de ciertas decisiones. Esta pieza fue una de las llevadas a escena por la compañía *Espai Moma* en Valencia (2002-2003) y la representación resultó realmente conmovedora, pues los actores supieron reflejar a Emma y Jerry sentados, pacientes, dejando pasar los años hacia atrás (desde 1974 hasta 1968), mientras los pensamientos fluían intentando recordar y descubrir en qué momento comenzó la traición; y, efectivamente, llega el momento en que se verifican las palabras de Robert, quien había afirmado en un momento determinado que todo comenzó en 1968, cuatro años antes de la fecha que aparecía al comienzo de la función.

El decorado de la obra ofrecida por *Espai Moma* era bien sencillo y como fondo podían verse unas paredes de papel pintado, decoración propia de los años 60-70; ahora bien: el efecto producido por esas paredes no era tan sólo dejarnos ver el año en el que se producía cada una de las escenas, sino que, cada vez que había un *flash back*, la sala se quedaba a oscuras y los espectadores apenas veían cómo los actores lanzaban las paredes hacia abajo (aunque sí sentían el gran flujo de viento provocado por la caída del año y la pared correspondiente). De esta manera, el público reía por lo inesperado del ruido, del polvo levantado y el frío de ese pequeño vendaval que se llevaba con él un año pasado, unas palabras pasadas, quedando todo a los pies de los personajes. Después, amontonadas todas las paredes, llegábamos al final de la obra, que era en realidad el principio. La técnica usada por Pinter suponía todo un reto a la clásica forma de plasmar la unidad de tiempo en teatro.

PINTER Y EL TEATRO DEL ABSURDO. Nuestro autor también se cruzó en su camino con Samuel Beckett, a quien Pinter siempre consideró su maestro, uno de los mayores exponentes del teatro del absurdo. Durante los años 70, Pinter no dejó de dirigir obras de Beckett. Ese cruce con el teatro beckettiano es el que hace que las obras de Pinter sean especiales, dejen al espectador perplejo ante el absurdo de lo cotidiano. Los personajes de Pinter se encuentran tan cerca de nosotros que nos parecen más ficticios que los de Wesker,¹¹ porque nadie nos había dicho tantas verdades a la cara. Así que preferimos hacer como si no entendiéramos

⁸ HAROLD PINTER, *Plays Four*, Faber & Faber, London, 1991, p. 395. (Casi toda la obra dramática de Pinter se encuentra en los siguientes volúmenes: *Plays One*, Faber & Faber, London, 1991; *Plays Two*, Faber & Faber, London, 1991; *Plays Three*, Faber & Faber, London, 1991; *Plays Four*, Faber & Faber, London, 1991; *Ashes to Ashes*, Faber & Faber, London, 1993; *Moonlight*, Faber & Faber, London, 1993; *Celebration*, Faber & Faber, London, 2000.)

⁹ DUNCAN CAMPBELL, ‘A Pinter Drama in Stoke Newington’, *The Guardian*, 9 de julio de 1996. Véase HAROLD PINTER, *Various Voices, Prose, Poetry and Politics 1948-1998*, Faber & Faber, London, 1998, p. 230.

¹⁰ DUNCAN CAMPBELL, ‘Mountain Language in Haringey’, *The Guardian*, 21 de junio de 1996. Véase HAROLD PINTER, *Various Voices, Prose, Poetry and Politics 1948-1998*, pp. 228-229.

¹¹ Debe tenerse en cuenta que los personajes de Wesker tienen una gran carga psicológica, por ejemplo, en la obra *Chicken Soup with Barley* (Sopa de pollo con avena), pues son víctimas de una guerra latente en sus vidas.

nada, les damos de lado, al igual que hicimos al principio a Vladimir y Estragon. En mi opinión, la obra de Pinter se encuentra entre la convención y el absurdo cotidiano. De hecho, una obra como *The Dumb Waiter* (El montaplatos, 1960), cuyos personajes se encuentran a la espera de un mensaje que no saben ni quién lo traerá ni cuándo llegará, podría ser comparables a *Esperando a Godot* (estrenada en la década de los cincuenta). Los cuatro esperan a alguien o algo sin poder salir de un espacio, los cuatro hablan de asuntos vanos mientras transcurre el tiempo. De este modo, Beckett y Pinter convierten en motivo dramático una situación estática, porque con estos dramaturgos queda demostrado que la ausencia de acción convencional puede ser considerada la acción principal de una obra. Además, ambos autores tienen una gran capacidad para mostrar con humor la tragedia del individuo. Es bien difícil que un público ría cuando ve a dos matones a sueldo esperar a que les llegue la próxima orden y, sin embargo, Pinter lo consigue, al igual que Beckett nos hace reír con los diálogos y gestos aparentemente absurdos de sus personajes, que parecen encarnar a dos vagabundos.¹² En esta consideración coincidimos con los críticos de la época; Martin Esslin decía en los 60: "Para Pinter no existe contradicción entre su deseo por hacer realismo y la absurdidad básica de las situaciones que le inspiran".¹³

El mismo Pinter piensa que lo que ocurre en sus obras podría ocurrir en cualquier lugar y en cualquier momento. Sin embargo, los acontecimientos pueden parecernos poco familiares a primera vista, aunque sólo durante la primera lectura o durante las primeras escenas. Después estaremos de acuerdo con el autor y la definición que hace de su propio teatro: "Si me presionaran para que diese una definición, diría que lo que ocurre en mis obras es realista, pero lo yo estoy haciendo no es realismo".¹⁴ Otros bautizan el teatro de Pinter como "neo-absurdo", como George Wellwarth, que, sin embargo, no puede evitar compararlo al mismo tiempo con su contemporáneo Osborne y los demás jóvenes airados: "Inglaterra ha producido el teatro 'neo-absurdo' de Harold Pinter y N. F. Simpson. Aunque estos son enigmáticos y esotéricos para la naturaleza prosaica del gusto anglosajón, su drama resultará a pesar de todo más duradero y significativo que el de los 'jóvenes airados'".¹⁵

Es curioso ver cómo ya se adivinaba el éxito de Pinter mientras algunas de sus representaciones eran anuladas por falta de público, o incluso el asistente se marchaba de la sala. Si Beckett fue premiado también con el Nobel en 1969, ¿por qué no lo iba a ser Pinter? Al fin y al cabo, tampoco Beckett fue comprendido al principio por los que hablaban del realismo y sus convenciones. La primera representación de *Esperando a Godot* que tuvo éxito fue la ofrecida en la prisión de San Quentin: los presos se limitaron a escuchar y ver qué ocurría y qué decían aquellos personajes que también se encontraban presos de un espacio y tiempo inciertos. Además, el público de San Quentin no analizaría la obra "como las mentes fosilizadas de los espectadores acostumbrados al naturalismo".¹⁶ Por el contrario, obras como *The Dumbwaiter* o *The Collection* (La colección, 1961) desconcertaban al público, tal como expone Harold Clurman a principios de los 60: "¿Por qué una estructura argumental tan simple siembra tanto desconcierto en el público, especialmente en aquellos espectadores teatrales que tienen cierta práctica y que

se espera que lo entiendan?"¹⁷ Si hablamos de la relación que Pinter tiene con el teatro del absurdo, no podemos dejar de nombrar la similitud que le une con Eugène Ionesco, cuyas obras también fueron rechazadas en un primer momento, hasta que, con los años, el público pasó del escándalo a la risa (¿o al escándalo de la risa?) con obras como *La lección* y *Las sillas*:

Han llenado la sala y teatro principal respectivamente, de un público cómplice con el autor, que ya no se escandaliza ni se sorprende como antes... Este montaje conecta hoy en día con los jóvenes y les hace reír porque sigue fresco, y los que pasamos por algunas lecciones nos reímos también, aunque con nostalgia.¹⁸

UN DRAMATURGO PERSEVERANTE. De cualquier modo, a pesar de críticas y fracasos como el del estreno de *La fiesta de cumpleaños* en 1958, en el West End londinense, que sólo duró en cartel una semana, su teatro dio que hablar y la crítica especializada le puso la etiqueta de "comedia de la amenaza". En otras ocasiones incluso fue abuchado, como en Dusseldorf, cuando representó allí *El cuidador* en 1960; pero Pinter no cesó de producir en el terreno dramático y hoy cuenta con unas treinta obras. Algunas fueron escritas para la radio o la televisión, lo que implica que es un autor que domina todos los medios: para la radio, entre otras muchas, escribió *A Night Out* (Una noche fuera, 1960); para la televisión, *Party Time* (La hora de la fiesta, 1992). Debemos recordar que también ha sido director de teatro y actor,¹⁹ guionista de cine²⁰ y poeta. Entre sus guiones podemos destacar algunos como *La mujer del teniente francés* (1980), por la que recibió un Oscar al mejor guión adaptado en 1981. En cuanto a sus poemas, podemos encontrarlos recopilados en *Various Voices, Prose, Poetry and Politics, 1948-1998*, aunque cabe destacar su poema 'Cancer Cells' (Células cancerígenas), escrito hace unos tres años, relacionado con una enfermedad que se le descubrió por entonces.²¹

Desde su peculiar manera de crear obras, "escuchando y dejando hablar a sus personajes", como él mismo confiesa en su citado discurso 'Escribir para el teatro', el autor que no quiere sermonear ni ser etiquetado por pertenecer a un bando o a otro, nos presenta obras década tras década. Además, siempre atento a la actualidad, pone en cada época los personajes que más llaman la atención. Elige cuidadosamente su clase social, sus profesiones, su aspecto físico, sus hobbies, el decorado de sus casas. Así, encontramos personajes de clase social baja como en *The Caretaker*, obra en la que los personajes luchan por tener un lugar donde vivir, aunque sea con goteras, o personajes como los de *The Collection*, donde los personajes habitan apartamentos decorados a la última moda de los años sesenta. Obviamente las profesiones que ejercen en *El cuidador* no se asemejan a las que ejercen en *La colección*, aunque todos compartirán ese sabor amargo de no saber muy bien hacia dónde van en el terreno personal, denominador común del carácter de los personajes de Pinter desde sus comienzos a finales de los años cincuenta hasta sus últimas obras en el año 2000, momento en el que representa por primera vez *Celebration* (Celebración). En esta última sube al escenario de un restaurante a unos nuevos ricos con un perfil cultural muy bajo. Los personajes acabarán por poner sobre la mesa su parte más miserable. Todo queda reflejado con un gran sentido del humor, aunque, quizás Pinter no nos haga reír intencionadamente.

12 Véase SAMUEL BECKETT, *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London 19912.

13 Véase MARTIN ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Pelican Books, London 19803, p. 242.

14 Véase HAROLD PINTER, *Plays Two*, 'Writing for myself', p. ix.

15 Véase GEORGE WELLWARTH, *The Theatre of Protest and Parados*, University of New York, 1964, p. ix.

16 Véase MARTIN ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, pp. 327-328.

17 Véase HAROLD CLURMAN, *Teatro contemporáneo. De Brecht a Pinter. De Nueva York a Tokio*, Buenos Aires, Troquel, 1972, p. 149.

18 Véase NIEVES MATEO, 'Ionesco en el teatro de la Abadía', *Revista Primer Acto*, 268, febrero de 1997, pp. 132-133.

19 Trabajó como actor de teatro durante nueve años bajo el nombre de David Baron. Durante todo ese tiempo escribió poemas y piezas cortas en prosa. Muchas de ellas estaban en forma de diálogo, y una de ellas era un monólogo convertido más tarde en *sketch* de revista.

20 En 1962 escribió el guión *The Servant*, dirigida por Joseph Losey. Por este trabajo recibió un Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín. Más tarde colaboró de nuevo con Losey en *Accident* y *The Go-Between*, por el cual recibió La Palma de Oro del Festival de Cannes a la mejor película.

21 Véase la página web del autor: <http://www.harolpinter.org/index.shtml>.

Harold Pinter no es de esos intelectuales que grita sus creencias a los cuatro vientos, sino que intenta calar en la mente de sus espectadores incluso desde el silencio. Esas pausas y silencios, que en las obras de Pinter surgen constantemente en los diálogos de sus personajes, dieron mucho que hablar, porque se dice más a través de estos recursos que con enormes torrentes de lenguaje, como él mismo denomina esas ocasiones en las que los personajes no paran de hablar sin decir nada importante en realidad, de manera que su único objetivo es esconder alguna verdad que los disgusta respecto a sus relaciones personales. Por ejemplo, Edward en *A Slight Ache* (Un ligero dolor, 1959) o Jake y Fred en *Moonlight* (Luz de luna, 1993). Tal vez esa afición por el silencio como parte de su lenguaje teatral provenga de haber tenido que mudarse con su familia de Clapton Road, zona bulliciosa debido al comercio. En Cornwall, sin embargo, Pinter tuvo que acostumbrarse a vivir en medio de una quietud poco habitual para él. Incluso se inventó unos amigos imaginarios, a los cuales daría vida más tarde en su única novela, *The Dwarfs* (*Los enanos*), escrita a principios de los años 50.²²

Los silencios y las pausas de Pinter son los que, en mi opinión, han conferido a sus obras esa peculiaridad que permite reconocerlas a los pocos minutos de representación. Fijémonos, por ejemplo, en *Old Times* (Viejos Tiempos, 1971); Anna, la visitante reconoce enseguida que el matrimonio ha elegido el silencio como entorno en el que vivir. De hecho, a lo largo de la obra, mientras recuerdan su juventud, hacen referencia en repetidas ocasiones, a los ruidosos lugares de Londres que frecuentaban años atrás. Otras veces, el silencio de los personajes viene dado por el mero hecho de que así lo requieren las pautas conversacionales, tal como ocurre en nuestros diálogos diarios: repensar sobre lo que acabamos de oír, pensar lo que vamos a responder o estar perplejos ante lo que nos acaban de decir.

Ahora bien, existe un tipo de silencio en Pinter que viene dado por haber perdido la capacidad de expresión. Esto mismo es lo que le ocurre a Stan, personaje de *The Birthday Party*. Stan se ve privado de su capacidad de expresión por culpa de los miembros de una organización que vienen a buscarlo. Es tal la serie de preguntas absurdas formuladas, que acaba emitiendo sonidos extraños para, finalmente, no poder ni hablar. Este pasaje es comparable a la última escena de *La cantante calva* de Ionesco, donde todos los personajes pierden el dominio del lenguaje. Éstos comienzan presos de una serie de clichés conversacionales, que poco a poco se van convirtiendo en palabras sueltas, sin sentido, y acaban pronunciando vocales tan sólo.²³

Para Pinter, la falta de comunicación entre los individuos es una constante en sus obras y la reflejará a través de todo tipo de relaciones personales. Por ejemplo, en el ámbito laboral con la obra *A Night Out*; en la familia con *The Homecoming* (Retorno al hogar, 1965) y *Moonlight*; en las relaciones de pareja con *Slight Ache*, *The Lover* (El amante, 1963), *Betrayal* y *Ashes to Ashes* (Cenizas a las cenizas, 1996); en las relaciones de amistad con *The Dwarfs*, *The Basement* (El sótano, 1967) y *Old Times*. Pero nuestro autor retrata con tanta maestría las relaciones sobre el escenario que dentro de la mayoría de sus obras se pueden apreciar casi todos los vínculos puede tener un individuo.

El dramaturgo consigue que todos podamos vernos

reflejados sobre el escenario en algún momento de nuestro quehacer diario. De este modo, sin dar su opinión sobre los personajes ni moralizar sobre lo que hacen, el espectador de Pinter piensa mientras ve la obra, razona lo que oye, hace y deshace conjeturas, resultando así las situaciones de sus obras mucho más similares a las de nuestra vida cotidiana, donde nada es definitivo. Luego sus obras deberían leerse o verse siempre teniendo en cuenta la siguiente cita del autor:

Por lo tanto, ninguna de las declaraciones que hago debería ser interpretada como final y definitiva. Una o dos de ellas pueden sonar finales y definitivas. Incluso pueden ser casi finales y definitivas, pero yo no las veré como tal mañana y no me gustaría que hoy ustedes las vieran así.²⁴

En definitiva, el público de Pinter pasará la velada viendo situaciones “pinterescas” —término reconocido por la Enciclopedia Británica— observando cómo recuerdan los personajes, dándose cuenta ellos y nosotros de que la memoria ha sufrido el paso del tiempo y “el pasado es una nebulosa” como dicen en *Luz de Luna*. Los personajes se sienten presos de su capacidad para recordar, al igual que se sienten presos del lenguaje, el cual los va construyendo y destruyendo; sin el lenguaje y los recuerdos no son nada y ellos mismos lo saben, por eso quizás Devlin intente justificar el hecho de hacer tantas preguntas a Rebecca en *Cenizas a las cenizas*:

DEVLIN

¿Entiendes por qué te hago tantas preguntas? ¿Lo entiendes? Ponte en mi lugar. Me siento obligado a hacerte preguntas. Hay tantas cosas que no sé. No sé nada... nada sobre todo esto. Nada. Me encuentro en la oscuridad. Necesito luz. O ¿piensas que mis preguntas son inapropiadas?

Pausa.

REBECCA

¿Qué preguntas?

Pausa.

DEVLIN

Mira. Sería de gran ayuda para mí, si pudieras definirlo más claramente.

REBECCA

¿Definirlo? ¿Qué quieres decir con “definirlo”?²⁵

Entonces, debido quizás a las dificultades añadidas por la memoria y el lenguaje, muchas de las obras acaban con finales circulares en los que no se ha deshecho ningún enredo, como aquellos que resultaban de obras clásicas como las de Shakespeare o Wilde. Un ejemplo de esa circularidad, podemos verlo en *El sótano*; al dejar la sala, nos da la sensación de que los personajes van a comenzar la misma acción del principio de nuevo. El hecho de comparar un final shakespeariano con uno pinteresco no pretende ser más que una advertencia sobre lo peculiar de la obra de nuestro autor. Lejos de criticar al clásico, Pinter lo admiraba profundamente tanto en su manejo del lenguaje como en el modo de retratar a los personajes, sobre los cuales no emitía juicios moralizantes, al igual que él hacía con los suyos. Además, Pinter representó a Shakespeare en sus comienzos como actor y recibió por ello muy buenas críticas.

²² Novela que más tarde convirtió en obra teatral, por primera vez representada en 1960. En la versión novelada se muestra, por el estilo conciso, que era una obra escrita para ser representada.

²³ Véase EUGENE IONESCO, *La Cantatrice Chauve*, en *L'Avant Garde Théâtrale*, New York UP, New York, 1970.

²⁴ HAROLD PINTER, 'Writing for the theatre', *Plays One*, p. vii.

²⁵ HAROLD PINTER, *Ashes to Ashes*, en *Plays Four*, p. 399.

En definitiva, Pinter es un dramaturgo que ha perseverado en la idea de escribir creando su propio paisaje dramático, mostrándonos unos personajes que no sabemos quiénes son ni de dónde vienen. Tal como dice en *Los Enanos*: “Lo que eres, o tienes apariencia de ser para mí, o apariencia de ser para ti, en cualquier momento dado, cambia con tanta celeridad, de forma tan aterradora, que yo desde luego no le puedo seguir la pista”;²⁶ pero precisamente por ser así, son más cercanos a nosotros y los reconoceremos como propios de las obras de Pinter, al tiempo que nos resultarán tan conocidos o desconocidos como las personas que tenemos alrededor. Desde su última obra, *Press Conference* (Conferencia de Prensa, 2002), Pinter no ha vuelto a escribir teatro, sino que sólo elabora discursos²⁷ criticando la política actual y su lenguaje: “El lenguaje se usa hoy en día para mantener controlado el pensamiento”.²⁸ Tal vez la posición adoptada por el escritor tenga cierta relación con su enfermedad y ya no desee mantener sus sentimientos entre silencios y pausas.



Mensajes urbanos

26 HAROLD PINTER, *The Dwarfs*, Grove Weidenfeld, New York, 1990 (*Los Enanos*, trad. de J. Lyons Madrid, Destino, 2005, p. 188).

27 Como los que empezó a escribir a finales de los 80, aunque en los últimos meses se le ha criticado únicamente por el que pronunció cuando le concedieron el Premio Nobel.

28 “Language is actually employed to sep thought at bay.” Véase en <http://nobel-prize.org/cgi-bin?from=/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html>

Lucio Sessa es profesor de Filosofía en el Liceo Virgilio de Mercato S. Severino (Italia) y de Traducción Literaria Español-Italiano en la Universidad de Nápoles L'Orientale. Es traductor del español y el portugués al italiano.

La ética de la literatura en la narrativa de Rafael Courtoisie

LUCIO SESSA

M

e gustaría comenzar este artículo sobre Rafael Courtoisie adelantando mi convicción, naturalmente discutible, de que la mejor ética de un escritor consiste en cuidar su propio trabajo. En tiempos difíciles, decía más o menos Max Weber, lo único que cuenta es que cada uno haga bien su trabajo. Yo creo que esta apelación al *Beruf*, al trabajo como vocación, a la profesión como tal (entendiendo el término, en primer lugar, en el sentido de “oficio”, y luego en el de “profesión de fe”), supone un ajuste de cuentas contra tanto “arte comprometido” de mala calidad, en el pasado o en el presente, muchas veces comprometido con todo salvo con aquello con lo que debería haberlo estado. El *Beruf* weberiano brilla en los versos de Borges, dentro de un poema titulado ‘Los Justos’:

Un hombre que cultiva su jardín, como quería Voltaire.
El que agradece que en la tierra haya música.
El que descubre con placer una etimología.
Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.
El ceramista que premedita un color y una forma.
El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada.
Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto.
El que acaricia a un animal dormido.
El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.
El que agradece que en la tierra haya Stevenson.
El que prefiere que los otros tengan razón.
Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.¹

La manera de Courtoisie de salvar el mundo es la lucha extenuante por narrar con las palabras justas; me gusta imaginar que, cuando Courtoisie elige las palabras, lo hace como si el futuro, como si la suerte del mundo dependiese verdaderamente de tal sustantivo o tal o cual metáfora. Ciertamente no ignora que pertenece a lo que ha sido definido el mundo secundario, el de la literatura, y es consciente de que el mundo primario, el de la llamada “realidad”, prescinde de la literatura y no se deja influenciar por ella. Así que no resta sino hacer buena literatura: en esto y sólo en esto radica la ética del escritor.

“O el escritor tortura sus frases, o sus frases torturan al lector”, ha escrito un colombiano escéptico y reaccionario, Nicolás Gómez Dávila. También Courtoisie las tortura (¡y de qué modo!), exprimiendo jugos límpidos a beneficio del lector. Hay una feliz invención estética de Raffaele La Capria, que habla del “estilo del pato”. Vemos al pato deslizarse tranquilo sobre el agua, como sin esfuerzo, ocultas como nos están sus patitas, que se agitan debajo del agua con denuedo y fatiga. Nosotros, los lectores de Courtoisie, vemos el pato, pero la fatiga corresponde al autor; y cuanto más “patalea” el autor, al extremo de sus fuer-

zas, tanto más vemos deslizarse sus frases con fluidez, como si se hubieran escrito solas. Las frases, las palabras: ¿cuál es la relación de Courtoisie con las palabras? Una relación intensa, dolorosa —creo— y en ello consiste su ética. Courtoisie es consciente de la importancia del lenguaje, hasta el punto —dice— de que “una torre de palabras no la derriba un avión”; mas a la vez es también consciente de cómo el lenguaje puede mistificar, velar en lugar de desvelar, sirviéndose de la retórica de los sentimientos. Las lágrimas del escritor velan la página, la hacen opaca; si el escritor se esfuerza en cambio por distanciarse de su propio dolor, nos comunica entonces la *pietas* de las cosas: *lacrimae rerum*. La escritura de Courtoisie es un intento por transferir sobre el papel su escucha inflexible de la realidad. Su método se asemeja al de un escultor que *toglie il soverchio*. La obra maestra ya está en el mármol, decía Miguel Ángel: el escultor debe limitarse a quitar lo que sobra; de manera análoga, el lenguaje custodia todas las obras de arte posibles; se trata, también en este caso, de *togliere il soverchio*, eliminar las redundancias, escapar de las trampas. Courtoisie se entrega a este trabajo de escarpelo, llegando al punto extremo de alcanzar una prosa desnuda y cruda, por momentos cruel.

Quisiera subrayar el hecho de que el escritor no trata nunca de engatusar al lector; más bien prefiere hablar a su inteligencia, desencadenando así en aquél una emoción, sin embargo, depurada de excesos retóricos, de *sensiblería*, habida cuenta de su lúcida procedencia. (Pido disculpas si a las mientes acude otra cita borgeiana: “Todos los canallas son sentimentales.”) No se trata de estar en absoluto en contra de las emociones, faltaría más; pero es preciso cuidarse de su premura invasora, faltas de tacto —con la excusa de su urgencia— para guardar su turno, como si abordaran una ambulancia, sirena abierta, para llegar antes. La emoción es siempre la primera en querer enjuiciar. Courtoisie no se lo permite, antes bien la transfiere a las cosas; y lo “poético” ocurre a traición, cuando uno menos se lo espera.

En una de las escenas más duras de *Tajos*, Courtoisie se lanza a hablar del atardecer, ese privilegiado lugar de las *sensiblerías* tardorrománticas. Pero aquí se trata de un “atardecer de la mano marica”,² una invención poética que invierte la homérica “aurora de rosáceos dedos”. El autor da la vuelta a esa imagen como Don Quijote le da la vuelta a Orlando o como la prosaica Mancha le da la vuelta a las regiones encantadas del Ariosto; y, sin embargo, ¿quién podría pretender que Don Quijote es menos poético que Orlando, o que La Mancha lo es menos que las aéreas regiones del Ariosto? Tal el milagro de la literatura: relatar las cosas es ya transformarlas, con tal de que exista estilo. Cada escritor tiene su “tonalidad”, tan indefinible como propia. Yo intentaré describir la de Courtoisie, tan rica en melodías, poniendo de relieve al respecto dos figuras retóricas: el oxímoron y la sinestesia.

¹ JORGE LUIS BORGES, ‘Los Justos’, en *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989, vol. III, p. 326.

² RAFAEL COURTOISIE, *Tajos*, Lengua de Trapo, Madrid, 2000, p. 35.

Ahora bien, él no abusa de esos tropos, recurriendo a ellos sólo cuando advierte que la linealidad de la frase no dice cuanto debería, siendo entonces preciso dar un salto acrobático para empujarla mar adentro, evitando su estancamiento. De este modo se tornan los perros en “máquinas sentimentales”,³ mientras que “las letras de la palabra ‘imbécil’ lastiman las carnes”.⁴ Tales figuras retóricas son a menudo aprovechadas también por los críticos para definir —de una manera extremadamente sintética— la poética de Courtoisie. Juan Gelman, a propósito de *Umbria*,⁵ escribe: “*Umbria* es el intento —afortunado y exacto— de mostrar el revés de la palabra, este vacío lleno de rostros que tiemblan en los silencios claros.” Para describir la poética del autor se podría hablar de “cartesianismo surrealista”, o de “exactitud visionaria”, como en esta pequeña prosa poética (o poesía prosística, pues seguimos estando en el ámbito del oxímoron) titulada *Cáscaras*:

Las cáscaras. Una cáscara, todas las cáscaras. La cobertura del gusano de seda; el capullo capilar de piel oleosa que envuelve el único par de alas, las alas evidentes, nunca vistas, del dromedario.

La corteza humana de la naranja, con su gruñido de poros macilentos; la cáscara que hace del caracol una fruta de lentitud perfecta; la cáscara de la ira, rojiza y creciente, delicada piel de bulbo al estallar bajo la luna rara. Desollar, pelar, quitar una capa de cebolla, desvestirse.

Todas las cosas del mundo son frutas que requieren perpetuarse, desarrollar sus jugos físicos, su perla o pulpa cartesiana.

Entre lo duradero y lo efímero se dispone una cáscara cuyos atributos son los de la frontera y el límite. Perforar una cáscara o hablar a gritos, hacerse a un lado o desvestirse un durazno, desollarlo en vida para, cuando se pudra, saciar la nada pudorosa con sus partes.

El sexo verde, abierto de un higo, la costumbre o glotonería que devora las cosas sin pensarlas, los moluscos bivalvos que abriendo y entregando el ánima desprecian la dureza que los sostenía, son extremos vivos de la cáscara, ejemplos maximales de su recia posibilidad y de su falta.

Todas las cosas del mundo son frutas que requieren exactitud para no rodar y despellejarse. Pues hay un árbol central en quien las piensa, sostiene y acaricia. Pero al dormir o enloquecer, el árbol se perfuma de otro mundo. Cuando desnuda, la pulpa de un objeto malogra o dulcifica.

Leve bozo de pubis o durazno. Uva bruñida

La cáscara preserva, finalmente, del delirio. Así el cráneo.⁶

Por otra parte, y a propósito de la sinestesia, se lee en el capítulo XLII de *Vida de Perro*: “El olor de la dictadura era inmoral, amarillo, infame, la miasma todavía impregna una parte de mi memoria; aquel olor amarillo y persistente afeaba a las mujeres y enloquecía a los hombres. La tristeza orinaba en el café, en el vaso de coca-cola.”

Courtoisie ha vivido la dictadura en los años de la adolescencia, ese período crítico. Por cierto, siempre me ha dado que pensar el hecho de que, en castellano, *adolescente* corresponda al participio presente de *adolecer*, en cuyas letras parece latir el dolor: ¿será porque en la adolescencia se siente particularmente el dolor? Sí, ya sé que se me dirá que ésa es una etimología incorrecta, pero la literatura está henchida de etimologías bien inventadas: ¿acaso el crecer y el dolerse no van de consuno? La adolescencia es la época en la cual, como dice Courtoisie, “desaparece el conocimiento del mundo, y no queda una gota, nada de la experiencia

nítida que se obtuvo en la infancia; en la adolescencia gobierna la secreción de las glándulas, y los testículos son el cerebro de la adolescencia, la adolescencia borra el saber de la mente; yo era un cuaderno en blanco y D [la dictadura] escribió arriba con tinta de sangre; D. era violenta, nocturna, inestable, completa, incierta, corva, curva, cuerva, y volaba, mentía, me cagaba en la boca, en las orejas, me cagaba con palabras, me cagaba al hablar. Caca. Era caca. Yo no me daba cuenta. La dictadura. Trozos de vidrio”.⁷

Metáforas, como se puede apreciar. Pero metáforas al servicio del lenguaje, como un alarde de garras que el lenguaje llano no tiene; la metáfora no hace otra cosa que aumentar las posibilidades del lenguaje para apresar las cosas; y en Courtoisie no es nunca gratuita, sino más bien un salto mortal necesario, tras el cual vuelve a tomar la frase su ajuste. Milagrosamente. Courtoisie: cerbero de sí mismo.

Más arriba se hablaba de la dictadura que “me cagaba al hablar”; y en *Tajos*, a propósito de una dictadura de otro tipo: la blandita, húmeda, de algunos programas televisivos lacrimógenos, el autor nos confiesa: “La mezcla de ternura y caca es insoportable”.⁸ Quizá la reserva del autor, su exactitud lingüística extrema, su frenazo justo antes de caer en lo sentimental, todo ello da origen a una suerte de náusea permanente, desencadenada por el recuerdo de la retórica que cada dictadura lleva consigo; en consecuencia, el estilo seco, hiper-controlado, en algunos casos pseudocínico, extrañado de sí mismo, se transforma en una manera de oponer resistencia, como un antídoto.

Pero volvamos al instrumental por excelencia de todo escritor: las palabras. Para Courtoisie, algo más que un útil, que un instrumento. Bien al contrario, las palabras son casi un fin en sí mismas. Y así, nos dice en *Caras extrañas*: “Con los signos, con las letras, con las palabras hay que tener cuidado, pues están vivas. Laten. Van y vuelven. El gobierno y los sediciosos son dos palabras parecidas, del mismo color de sonido. ‘Sediciosos.’ ‘Gobierno.’ A mí, en ese entonces, a los diez años, ninguna de esas dos palabras me gustaba. Todavía no me agradan... hay algo oscuro y pesado, como si en cada una de esas dos palabras viviera un poco de plomo y el plomo mismo estuviera hecho al menos en parte de esas palabras”.⁹

¿Cuáles son las palabras que gustan a Courtoisie? Aquéllas que tienen cuerpo, los sustantivos concretos; pues sin duda es su lenguaje poético y connotativo, mas también es fuertemente denotativo, porque Courtoisie sabe narrar, sabe darnos la carne de las cosas, mejor aún, por decirlo en lenguaje fenomenológico, las cosas en su viviente corporalidad. Da la impresión de que antes de pesar las palabras las haya mirado, escudriñado, tentado sus visceras, estableciendo con ellas una relación erótica, carnal. En este sentido, quisiera citar un fragmento de una novela breve de Felisberto Hernández, titulada *En los tiempos de Clemente Colling*:

Y al pie de aquella escalinata empezaba a subir, larga y lánguidamente, la Borelli o la Bertini. ¡Y todo lo que hacían mientras subían un escalón! Hoy pensaríamos que habían sido tomadas con *ralentisseur*; pero en aquellos días yo pensaba que aquella cantidad de movimientos, esparcidos en aquella cantidad de tiempo, con tanto significado y tan oculto para mi mente casi infantil, debía corresponder al secreto de adultos muy inteligentes. Y deseaba ser mayor para comprenderlo: aspiraba a com-

³ “Los perros son máquinas sentimentales” es el *incipit* de *Vida de perro*, Alfaguara, Montevideo, 1997.

⁴ RAFAEL COURTOISIE, *Vida de perro*, p. 24.

⁵ RAFAEL COURTOISIE, *Umbria*, Eclipsidra, Montevideo, 1999.

⁶ RAFAEL COURTOISIE, ‘Cáscaras’, en *Estado sólido*, Visor, Madrid, 1996, p. 9.

⁷ RAFAEL COURTOISIE, *Vida de perro*, cap. XLVI.

⁸ RAFAEL COURTOISIE, *Tajos*, p. 32.

⁹ RAFAEL COURTOISIE, *Caras extrañas*, Lengua de Trapo, Madrid, 2001, p. 77.

prender lo que ya empezaba a sentir con perezosa y oscura angustia. Era algo encubierto por aquellos movimientos, bajo una dignidad demasiado seria que, tal vez únicamente, podría profanarse con el mismo arte tan superior como el que ella empleaba. —Yo ya pensaba en profanarla—. Tal vez se llegara a ella, en un esfuerzo tan grande de la inteligencia, en un vuelo tan alto, como el de las abejas cuando persiguen a su reina.

Mientras tanto, un largo vestido cubría a la mujer, con escalinata y todo.¹⁰

Aquí, Felisberto describe de manera finísima las oscuras pulsiones eróticas de un niño, el leve malestar que dejan, debido principalmente a un sentido de impotencia, al desconocimiento del origen de tal sentimiento. Imagino que Courtoisie, de niño, además de sentir ese malestar relativo al orden —y tan común a todos nosotros—, sufrió una desazón distinta, ligada más bien al sonido y a la grafía de las palabras. Bajo las escaleras, trataba de mirar debajo de las faldas de las palabras para descubrir su secreto, haciéndolo de un modo ferozmente puro o ferozmente indiscreto. Las palabras eran para Courtoisie como la Borelli o la Bertini para el yo narrador de Felisberto Hernández: manifestación del deseo de profanar la densidad demasiado seria de la retórica del régimen (o de la subversión). Pero para hacerlo era necesario adquirir el mismo arte supremo de tal retórica: algo tal vez posible únicamente mediante un esfuerzo grande de la inteligencia. “Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas”, decía Juan Ramón Jiménez.

También Courtoisie le pide mucho a la inteligencia: a la suya y a la del lector, desencadenando neuronas como si fueran cuerpos. Nuevamente, el cuerpo. Courtoisie no es platónico, no sostiene que el cuerpo sea materia al servicio de la forma, de la idea: más bien se trata de lo contrario. Es a través de la idea como se llega al cuerpo, de modo que el vínculo se establece a la inversa; es claro que Courtoisie no ama a Platón; y bajo los falsos despojos de la ficción literaria, lo dice con vehemencia: “Sócrates tenía un perro negro. Antes de morir le dijo a Platón: ‘Cuida a mi perro’. Lo primero que hizo Platón fue echar el perro a patadas. Platón despreciaba a los perros. Sócrates consideraba a su perro parte del universo, una parte igual, no menor, singular, libre y perfecta, pero Platón no pudo descubrir ninguna virtud en el perro, no vio la carne de la esencia: sólo pulgas. Platón era un animal. El hombre es un bípedo implume, consideró; los perros, cuadrúpedos. Platón no dedica una sola línea de la Apología al perro del Maestro condenado. ‘En la filosofía no hay lugar para perros’, concluyó. El perro de Sócrates se perdió en la historia”.¹¹

¿Qué es lo que no ve Platón? No ve la carne de la esencia; antes bien, ve la esencia separada de la carne, haciendo de la primera luz imperecedera y de la segunda oscuridad caduca, cuerpo destinado a desfallecer. Courtoisie ama en cambio al cuerpo: su literatura es cuerpo. Por otra parte, es cierto que la literatura, en cuanto tal, no es cuerpo, sino abstracción, no otra cosa que palabras de mero cuerpo de tinta; la tinta es su sangre, pero tienen un significado; y el significado, en cuanto tal, es evidentemente algo abstracto. No hay duda: una literatura hecha cuerpo es una contradicción en sus términos, un oxímoron (¡otra vez el oxímoron!), tal como se siente en la expresión: “La carne de la esencia”. El oxímoron se nutre de una lucha desigual, entablada por el escritor para transformar en cuerpo aque-

llo que no lo es ni nunca llegará a serlo. Su literatura nace de esta herida incurable, de esta imposibilidad. Por eso, en cierto punto, desborda: “No escriban versos; estudien contabilidad”.¹²

Vida secundaria y vida primaria, dije al inicio. En *Caras extrañas*, Beatriz muere asesinada y su cadáver sirve de alimento a un eucalipto; el asesino, enloquecido, huele el eucalipto y siente el perfume de Beatriz, con lo cual se alivia su tensión, y él se consuela. El eucalipto es la *Vita Nuova*, escrita por el poeta tras la muerte de Beatriz: la vida, por así decirlo, secundaria, superficial: la vida literaria, que lenifica sin sustituir; su perfume fugaz remite más bien a la caducidad, promete muerte. Tal la capacidad de mirar el fondo de las cosas sin retirar la vista, de decir sí a la vida en su tragedia sin el almohadón del consuelo racional; es el impulso dionisiaco, en definitiva, que por contraste genera el apolíneo, o sea la forma, la armonía que sabe de su propio fondo trágico y exhala la nostalgia de su origen. El eucalipto de Courtoisie es una cicatriz envuelta en un aura de tristeza, consciente del origen, es el momento estético que suspende el dolor de existir que nos infringe la voluntad voraz de vivir. Su perfume se asemeja al de la retama, que consuela al desierto; es un intervalo, una tregua. El rayo de sol que nos atraviesa antes de la caída de la noche.

¹⁰ FELISBERTO HERNÁNDEZ, ‘Por los tiempos de Clemente Colling’, en *Narraciones incompletas*, Siruela, Madrid, 1990, p. 50.
¹¹ RAFAEL COURTOISIE, *Vida de perro*, p. 47.
¹² RAFAEL COURTOISIE, *Vida de perro*, p. 188.



Descripción de los escritos de George Santayana

DANIEL MORENO MORENO

Daniel Moreno Moreno es doctor en Filosofía y Profesor de Filosofía en la Enseñanza Secundaria. Especialista en la obra de Miguel de Servet y en la de George Santayana, ha traducido *Platonismo y vida espiritual* (Trotta, Madrid, 2006), y es inminente la publicación de su libro *Santayana filósofo. La filosofía como forma de vida*.

Few, however, have much time to read originals or to study facts
GEORGE SANTAYANA, *Persons and Places* (Epilogue)

V

arias son las razones que justifican la publicación de este artículo tan *sui generis*, dedicado a la aparentemente inocua labor de describir y recopilar los escritos de Santayana. Una de ellas es

que su obra es abundante y que fue publicada a lo largo de casi sesenta años, en gran parte en forma de artículos aparecidos aquí y allá que fueron luego recogidos en libros. Ello hizo necesaria la frecuente recopilación de fuentes para orientar a los estudiosos. En esa tradición, que cuenta entre sus precedentes con el anexo 'Bibliography. The Publisher Writings of George Santayana' que los editores de *Obiter Scripta* (1936), J. Buchler y B. Schwartz, incluyeron en las páginas 225-235 y con la recopilación 'Obras de Santayana' y 'Artículos de Santayana' que José Beltrán Llavador incluye en su libro *Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana*, Universitat de València, Valencia, 2002, pp. 230-236, se inscribe este estudio. Desde España, por otro lado, la recepción de los escritos santayanianos ha tenido una suerte dispar. Al estar escritos en inglés, su conocimiento directo ha sido reducido y la difusión de las traducciones, que nunca han abarcado su obra completa, ha sido escasa, debido, entre otras razones, a lo tardío de la mayoría de ellas y a proceder, en su mayor parte, de Argentina y en un momento, en plena Guerra Civil o en los años inmediatamente posteriores, que no invitaba precisamente a la filosofía. Afortunadamente, en las últimas dos décadas se vive un renacimiento del interés por su obra y se suceden los estudios, reediciones y nuevas traducciones. Por ello es necesario tener una visión del conjunto de los escritos de Santayana que salve las frecuentes lagunas y corrija algunos errores. Como todo gran filósofo, Santayana está completo en cada una de sus frases y fragmentos, pero sólo leído en el conjunto de su obra se aprecian todos los matices de su pensamiento. Precisamente el éxito de *The Life of Reason* en Estados Unidos y de *Personas y lugares* en España ha dado lugar a dos tradiciones de interpretación demasiado sesgadas por no abarcar toda la obra de Santayana. Él mismo se quejó de la primera de ellas en dos escritos 'On My Friendly Critics' (1921), recogido en *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, y 'Apologia Pro Mente Sua' (1940), incluido en *The Philosophy of George Santayana* (ed. by Paul A. Schilpp).

Los escritos están organizados en función de la fecha original de publicación. En la bibliografía aparecen algunas de ellas con fechas diferentes, normalmente

con la diferencia de un año, según se tome como referencia la edición inglesa o la norteamericana. He elegido siempre la fecha más antigua. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la forma de escribir de Santayana hace que el orden de publicación sea engañoso. Según confesión propia, sus ideas pueden haber sido escritas o concebidas treinta años antes de ser publicadas. Sus grandes obras, además, necesitaron de una larga gestación, durante la cual fue publicando colecciones de artículos en los que anunciaba el resultado de sus meditaciones. Cuando Santayana llevó a cabo segundas ediciones, usualmente incluyendo nuevos prólogos, aparecen las dos fechas y el cambio producido. No se incluyen las reimpresiones en inglés, abundantes ya en vida de Santayana y que se suceden sin solución de continuidad hasta nuestros días, puesto que la suya es una obra viva que no ha dejado de interesar nunca. Incluyo un breve comentario sobre el contenido de cada una o sobre algún aspecto relevante, especialmente de las menos conocidas, para facilitar la tarea del posible investigador. Asimismo recojo las traducciones españolas a título informativo y, en este caso sí, las reimpresiones, porque son síntomas de la particular recepción de la obra de Santayana en Hispanoamérica y en España. He tenido en cuenta el estudio de Enrique Zuleta Álvarez 'Santayana en Hispanoamérica', *Revista de Occidente*, 79, (1987), pp. 9-25.

El carácter fragmentario y fragmentable del estilo de Santayana propició que ya en vida del autor y tras su muerte fueran numerosas las publicaciones que intentaron presentar lo más importante de su producción de forma selectiva. Se procuraba así eliminar las cuestiones supuestamente accesorias de sus escritos y presentar una línea clara de pensamiento. Los títulos recogen de modo claro el criterio de selección y han sido incluidos según el año de publicación. En los años 1936-1940, Charles Scribner's Sons, el editor norteamericano de Santayana, publicó sus obras hasta ese momento en quince volúmenes, con el título *The Works of George Santayana*, edición llamada *Triton Edition* en referencia a la *Fontana del Tritone* de Bernini y al poema de Wordsworth "The world is too much with us".¹ Fue una edición de lujo limitada (940 copias) que incluía un prefacio en el volumen I y otro prefacio en el volumen VII, recogidos con posterioridad en *A General Confesion* y un prefacio al volumen XI presentando *The Last Puritan*. Santayana tuvo interés en enviar sendas colecciones a España, una a Antonio Marichalar y otra a Eugenio D' Ors para la Real Academia de Ciencias Morales. Desde 2001, el número

1 El poema completo dice así: "The world is too much with us; late and soon, / Getting and spending, we lay waste our powers: / Little we see in Nature that is ours; / We have given our hearts Hawai, a sordid boon! / The sea that bares her bosom to the moon; / The winds that Hill be howling at all hours, / And are up-gathered now like sleeping flowers; / For this, for everything, we are our of tune; / It moves us not. — Great God! I'd rather be / A pagan suckled in a creed outworn; / So might I, standing on this pleasant lea, / Have glimpses that would make me less forlorn; / Have sight of Proteus rising from the sea; / Or hear old Triton blow his wreathed horn". Wordsworth lamenta la falta la sintonía entre sus creencias morales y religiosas y la actuación de la naturaleza; echa de menos, con nostalgia, el credo pagano que veía salir del mar a los hijos de Poseidón para hablar de hechos pasados o futuros o para convocar tormentas al sonido de su cuerno. Santayana, que veía precisamente desde su ventana del Hotel Bristol, en la romana Piazza Barberini, la espalda del imponente Tritón, mitad hombre, mitad pez, que preside la fuente de Bernini, piensa, quizás, que sus quince tomos son el sonido del cuerno del Tritón. Aunque tampoco aspira a recomponer la armonía pagana del hombre con el mundo —véase *Platonism and the Spiritual Life*, capítulo 23— sino a saber vivir spinozianamente desde la inconmensurabilidad hombre-mundo.

678 pertenece a la Biblioteca de la Universidad de Navarra. En la relación siguiente se indica en números romanos el volumen en que se encuentran las obras citadas, teniendo en cuenta que los seis primeros fueron editados en 1936, del número siete al catorce en 1937 y el quince en 1940. Desde 1986, el *Massachusetts Institute of Technology* —The MIT Press, Cambridge (MA)/London— lleva a cabo pacientemente el ambicioso proyecto de publicar la edición crítica de las obras de Santayana, a cargo de William G. Holzberger y Herman J. Saatkamp. Indicaré por tanto en cada caso los datos de esta edición.

1889. *Lotze's System of Philosophy*.

Texto de la Tesis Doctoral publicado por Paul G. Kuntz, Indiana University Press, Bloomington/Londres, 1971.

Hasta esta publicación se desconocía la importancia para el joven Santayana de las cuestiones ontológicas, presentes en sus obras mayores. Es sorprendente la coincidencia entre los presupuestos filosóficos con los que está elaborada la tesis doctoral y los que sustentan el sistema publicado casi cincuenta años más tarde: materialismo, crítica al idealismo, al optimismo, al moralismo, a la teleología. Sus apartados son: 1. Lotze's problem. His relation to natural science. 2. Lotze and the Kantian philosophy. 3. Lotze's atomism: his argument for idealism. 4. Monism. Causality. Indetermination. 5. Personality of God. Aesthetics. Optimism.

1894. 1896. 1922. *Sonnets and Others Verses*.

Stone and Kimball, Cambridge/Chicago. *Triton Edition* I. Colección de veinte sonetos de impecable factura, a los que añadió otros 30 en la segunda edición, en la misma editorial. En 1922, la editorial Constable, y en 1923, Charles Scribner's Sons, publican una nueva edición, revisada, a la que Santayana añade un prefacio que es fundamental para conocer su posición personal como poeta y su concepto de poesía. El título es *Poems: Selected by the Author and Revised*. Traducidos por José María Alonso Gamo en *Un español en el mundo: Santayana*, Cultura Hispánica, Madrid, 1966, pp. 253-355.

El soneto L fue traducido por Jorge Guillén y publicado en *Journal of Philosophy* 61 (1964), pp. 5.

1896. *The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetics Theory*.

Scribner's Sons, New York. *Triton Edition* I. The MIT Press, Cambridge/London, 1988, vol. II de la Edición Crítica *The Works of George Santayana* a cargo de William G. Holzberger y Herman J. Saatkamp.

Constituye el material de las clases de Santayana en el Harvard College desde 1892 hasta 1895. Está compuesto por una interesante introducción y cuatro partes: la primera, la más leída, dedicada a definir la especificidad de la belleza como valor: ser placer objetivado; en la segunda se estudian los materiales de la belleza, por ejemplo, el sexo, el sonido o el color; en la tercera se trata de la belleza de la forma, tanto del paisaje o de las obras de arte como de las palabras o los caracteres literarios y religiosos; en la cuarta se analizan las asociaciones que dotan de expresión a un objeto. Es clara la influencia de Schopenhauer y el intento de naturalizar la belleza, alejándose del tono edificante propio de otros tratados sobre estas cuestiones. Mantiene un equilibrio entre el materialismo y el platonismo que anuncia su filosofía definitiva. Aún es un buen manual.

El Sentido de la belleza. Un esbozo de teoría estética, en versión de J. Rovira Armengol, Dirección de Enseñanza Primaria y Normal, Montevideo, 1945 y Losada, Buenos Aires, 1969; traducción de Daniel Vieitez, Montaner y Simón, Barcelona, 1968; traducción realizada a partir de la edición crítica por Carmen García Trevijano, Tecnos, Madrid, 1999, 2002.

1899. 1924. *Lucifer: A Theological Tragedy*.

H. S. Stone, New York/Chicago. *Triton Edition* I.

Tragedia en cinco actos, escrita en verso blanco, de inspiración y temática poético-filosófica. La moral que se sigue es una moral de resignación inteligente ante la milenaria verdad de Lucrecio: que es signo de sabiduría esperar la muerte y debilidad el temerla. A este fin, Santayana convoca a Lucifer, a Hermes y a Cristo. La recepción por el público y la crítica fue nula. La segunda edición —Dunster House, Cambridge (MA)— incluyó un prólogo y cambió el título por *Lucifer or the Heavenly Truce: A Theological Tragedy*.

El primer acto, traducido por Fernando Morales, ha sido publicado en *limbo (Teorema 19/2)* 11 (2000), pp. 3-18.

1900. *Interpretations of Poetry and Religion*.

Scribner's Sons/A. & C. Black, New York/London. *Triton Edition* II. The MIT Press, Cambridge/London, 1990, vol. III de la Edición Crítica *The Works of George Santayana*.

Es una recopilación de algunos artículos publicados previamente. El prefacio, el capítulo I, titulado 'Understanding, Imagination, and Mysticism', y el capítulo X, 'The Elements and Function of Poetry', exponen los presupuestos de una valoración original del papel de la imaginación, que modifica la relación habitual entre la religión y la poesía. El resto de capítulos —dedicados a: los himnos homéricos, el paganismo, la poesía del cristianismo, platonismo renacentista, Shakespeare, Walt Whitman y Robert Browning como poetas bárbaros, Ralph W. Emerson, y Jean Lahor— intentan demostrar la potencia hermenéutica de la nueva postura. El capítulo que ha tenido más repercusión ha sido el dedicado a Whitman y Browning, debido a su provocador enfoque.

Interpretaciones de poesía y religión, Cátedra, Madrid, 1993, traducción realizada a partir de la edición crítica por Carmen García Trevijano y Susana Nuccetelli.

1901. *A Hermit of Carmel and Other Poems*.

Scribner's/R. B. Johnson, New York/London, 1902. *Triton Edition* I.

Incluye dos relatos dramáticos, dieciocho poemas líricos y elegíacos, entre ellos nueve sonetos, cinco traducciones y diez poemas varios. Son meditaciones de un espíritu lúcido caracterizadas por la duda punzante, la nostalgia por la pérdida de la inocencia primitiva, la vanidad del esfuerzo humano, el poder del arte. Destacan 'Avila', 'King's College Chapel', 'Cape Cod' y 'Spain in America'.

Traducidos, salvo los relatos dramáticos, por José María Alonso Gamo en *Un español en el mundo: Santayana*, Cultura Hispánica, Madrid, 1966, pp. 357-461. *Spain in America* fue traducido también por Pedro García Marín y publicado en *Cuadernos Abulenses* 26 (1997), pp. 187-194 y en *Teorema* 21/1-3 (2002), pp. 153-160.

'On the Death of a Metaphysician', traducción de José Siles Artés, en *Poesía angloamericana. Antología bilingüe (siglos XIV-XX)*, Ajuntament de L'Eliana, L'Eliana, Valencia, 2006, p. 156.

1905-6. 1922. *The Life of Reason or The Phases of Human Progress*. I. *Introduction and Reason in Common Sense*. II. *Reason in Society*. III. *Reason in Religion*. IV. *Reason in Art*. V. *Reason in Science*.

Scribner's Sons/Constable, New York/London. La segunda edición —Scribner's, New York, 1922 y Constable, London 1923— incluyó un interesante prefacio. *Triton Edition* III, IV, V.

Ha sido el libro más leído e influyente en el pragmatismo norteamericano, corriente que ha destacado sobre todo la trama racionalista ilustrada, olvidando las trazas que anuncian el tono propio del último Santayana. Su contenido es enciclopédico, aunque lo más destacable no son las escasas aportaciones originales de Santayana, sino el amplio horizonte que enmarca su contenido: el naturalismo, aplicado a la genealogía de la razón, de la sociedad, de la creencia reli-

giosa, de los valores. Traducido al castellano en su momento y divulgado, hubiera contribuido a ampliar el panorama filosófico en España. Aunque el hecho de ser el libro más leído de Santayana en los Estados Unidos no favorece la comprensión de sus escritos posteriores.

'La industria, el gobierno y la guerra' de *La vida de la razón. La razón en la sociedad*, en traducción de Fernando Morales, *limbo (Teorema 19/3)* 12 (2000), pp. 3-19.

1910. *Three Philosophical Poets: Lucrecio, Dante, Goethe*.

Harvard University Press/Oxford University Press, Cambridge/London. *Triton Edition* VI.

Constituye el material utilizado en conferencias y cursos previos en el Harvard College. Afirma Santayana en el prefacio que es la obra de un aficionado, no de un especialista. Lucrecio es presentado como el poeta-filósofo del naturalismo, Dante del sobrenaturalismo y Goethe del Romanticismo. Es de destacar el concepto de "poeta filosófico", así como el interés de Santayana por autores fuera del canon que se establecía en Harvard en aquella época.

Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe, traducción de José Ferrater Mora, Losada, Buenos Aires, 1943, 1952, 1969, reimpresión en Tecnos, Madrid, 1995.

1910. 'Introduction' en Spinoza, B., *Ethics and "De Intellectus Emendatione"*.

Traducción de A. Boyle, Dutton/Dent, New York/London, 1913, pp. vii-xxii.

Una introducción a Spinoza que no ha perdido vigencia. Santayana muestra tal nivel de compenetración con Spinoza que gran parte de las afirmaciones spinozianas forman parte también de su propio sistema —por ejemplo, la identificación entre Dios y la Naturaleza o la separación entre Dios y la moral— y su juicios sobre Spinoza se le pueden aplicar a él perfectamente, como el de la libertad conseguida al ser separado de la sinagoga y al rechazar los ofrecimientos de Heidelberg y la libertad alcanzada por él mismo al abandonar Harvard.

1913. 1926. *Winds of Doctrine. Studies in Contemporary Opinion*.

Scribner's Sons/Dent, New York/London. La segunda edición incluye un revelador prefacio, añadido tras los acontecimientos que rodearon la Gran Guerra. *Triton Edition* VII.

El tono de Santayana respecto a las opiniones que estaban de moda en su época es bastante crítico. Es el libro que marca cierto cambio respecto a *The Life of Reason*, junto con los varios prólogos que añade por estos años a las reediciones de sus obras. Quizás por esta razón incluyó como prefacio para la *Triton Edition* VII el escrito 'On the Unity of my Earlier and Later Philosophy'. Las doctrinas en el viento criticadas son: el modernismo religioso; el bergsonismo; los libros de Bertrand Russell *The Problems of Philosophy* y *Philosophical Essays* —interesante porque indica el contexto en que cristalizó la teoría santayaniana de la esencia—; Shelley como el poeta de los principios revolucionarios y la influencia de la tradición gentil en la filosofía norteamericana.

'The Genteel Tradition in American Philosophy' (1911), incluida en este volumen, fue publicada en edición bilingüe, a cargo de Pedro García Martín, en Universidad de León, León, 1993, pp. 91-137.

'La tradición gentil en la filosofía americana', traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, en George Santayana *La filosofía en América* (J. Alcoriza y A. Lastra, eds.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 41-63.

1915. 1939. *Egotism in German Philosophy*.

Scribner's Sons, New York; Dent, London, 1916. *Triton Edition* VI. La segunda edición incluye un nuevo prefacio y un *postscriptum*.

No pretende ser una exposición académica de la filosofía ale-

mana, pero tampoco fue un libro de guerra al uso. Santayana expone sus críticas al idealismo alemán, ya conocidas y formuladas por él con anterioridad, aunque sí es cierto que su amplia repercusión se vio favorecida por el contexto bélico. El origen del pensamiento alemán lo sitúa en la herencia protestante y en el trascendentalismo. Desde este punto de vista habla de Goethe, Kant, Fichte, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche, autor al que le dedica los tres capítulos finales. Algunos expositores del pensamiento de Santayana no lo incluyen en la bibliografía.

El egotismo en la filosofía alemana, traducción de Vicente P. Quintero a partir de la edición de 1939, Imán, Buenos Aires, 1942.

1920. *Character and Opinion in the United States, With Reminiscences of William James and Josiah Royce and Academic Life in America*.

Constable/Scribner's Sons/Mcleod, London/New York/Toronto. *Triton Edition* VIII.

Incluye el material de las conferencias dadas ante el público inglés sobre el ambiente filosófico norteamericano, una vez que había abandonado Boston. Parte del calvinismo y del trascendentalismo, reconoce la influencia de William James, principalmente de su obra *The Principles of Psychology*, pero le critica el subjetivismo y el interés por las experiencias religiosas extremas; tampoco acepta el planteamiento moralista del problema del mal por parte de Josiah Royce, nota el cambio que imponen los nuevos profesores de filosofía, profesionales del "nuevo empirismo", describe acerbamente el ambiente de las clases en Harvard, y se distancia del liberalismo.

Carácter y opinión en los Estados Unidos, traducción de Fernando Lida García, Hobbs-Sudamericana, Buenos Aires, 1971.

'El trasfondo moral' y 'La opinión filosófica en América' (título original del capítulo 'Later Speculations'), traducidos por Javier Alcoriza y Antonio Lastra, en George Santayana *La filosofía en América* (J. Alcoriza y A. Lastra, eds.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 71-102.

KRK prepara una reimpresión de la traducción de Fernando Lida.

1920. 'Three Proofs of Realism' en *Essays in Critical Realism. A Cooperative Study of the Problem of Knowledge*.

Macmillan, London, pp. 163-184. Cf. *infra* 1967a.

1920. *Little Essays: Drawn from the Writings of George Santayana by Logan Pearsall Smith with the Collaboration of the Author*.

Scribner's Sons/Constable, New York/London.

L. P. Smith selecciona 114 extractos de las obras de Santayana con el objetivo de dar a conocer en Inglaterra al "distinguido filósofo", representante de la tradición latina y católica. Los ensayos proceden de *The Sense of Beauty*, *Interpretations of Poetry and Religion*, *The Life of Reason*, *Three Philosophical Poets*, 'Introduction' (1910), *Winds of Doctrine* y *Egotism in German Philosophy*. Los títulos, el orden y los apartados son de Santayana. Tiene cinco partes: extractos sobre la naturaleza humana, sobre religión, sobre arte y poesía, sobre poetas y filósofos, sobre materialismo y moral.

1922. *Soliloquies in England and Later Soliloquies*.

Scribner's Sons/Constable, New York/London. *Triton Edition* IX.

Colección de cincuenta y cinco artículos breves, aparecidos previamente en varias revistas desde 1915, y un prólogo que se cierra con tres poemas escritos durante la guerra. El tono y los temas son variados, desde la atmósfera londinense hasta el drama español, pasando por Dickens y los efectos de la guerra. Recogen al Santayana más íntimo,

más estilista y más divulgativo. A juicio de algunos críticos es su obra más lograda. Por su contenido, destacan los ensayos dedicados al liberalismo y a la historia de la filosofía inglesa.

‘Aversión al platonismo’, 5º soliloquio, traducción de Pedro Henríquez Ureña y ‘La ironía del liberalismo’ (fragmentos), 43º soliloquio, traducción de Enrique Apolinar Henríquez, recogidos en *Diálogos en el limbo*, Losada, Buenos Aires, 1941, 1960, pp. 123-124 y pp. 111-114 respectivamente.

‘Hermes el intérprete’, 55º soliloquio, traducido por Fernando Beltrán Llavador, *Teorema* 21/1-3 (2002), pp. 49-54.

‘La ironía del liberalismo’, traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, *Archipiélago* 70 (2006), pp. 108-117.

1923. *Scepticism and Animal Faith. Introduction to a System of Philosophy*.

Scribner’s Sons/Constable, New York/London. *Triton Edition* XIII.

Es una de sus obras mayores y la primera de la serie en que expone su sistema filosófico. Su punto de partida es el escepticismo moderno, al que Santayana lleva a su punto radical: el reconocimiento de que lo dado como tal no es lo que existe, sino la esencia, hay seguridad en su intuición, pero no conocimiento transitivo del mundo. Para alcanzar la seguridad que busca el pensamiento moderno, hay que renunciar totalmente al contacto con el mundo, no hay término medio. La propuesta de Santayana es reconocer la raíz natural del conocimiento, la fe animal. Así el escepticismo se hace sincero y reconoce la identidad y relación de esencias, el yo, la experiencia, el mundo, la naturaleza, las otras mentes. La esencia en tanto que tal queda como el campo para la libertad del espíritu.

‘Psicología literaria’, traducción de Raimundo Lida, recogido en *Diálogos en el limbo*, Losada, Buenos Aires, 1941, 1960, pp. 51-60.

Escepticismo y fe animal, traducción de Raúl A. Piérola y Marcos A. Rosenberg, Losada, Buenos Aires, 1952, 2002.

1925. 1948. *Dialogues in Limbo*.

Constable, London; Scribner’s Son, New York, 1926. *Triton Edition* X. La segunda edición —Scribner’s, New York— incluye tres diálogos añadidos por Santayana en 1948, titulados ‘The Libertine’, ‘The Hidden Soul’ y ‘The Vortex of Dialectic’.

Componen un conjunto de trece diálogos mantenidos en el limbo por las sombras de Demócrito, Alcibiades, Aristipo, Dionisio el Joven, Sócrates, Avicena y el espíritu de un Extranjero todavía viviente en la Tierra. Es una pieza maestra. Los cinco primeros diálogos están dedicados al tema de la ilusión; los tres siguientes a la democracia; los cuatro siguientes, entre los que se incluyen los tres añadidos, a la caridad; los dos últimos, al materialismo. Es decir, aparecen los temas centrales de la filosofía de Santayana. Es su hijo favorito, según confesión propia.

‘Locura normal’, 3º diálogo, traducción de Raimundo Lida y ‘El secreto de Aristóteles’, 13º diálogo, traducción de Jorge Mañach, recogidos en *Diálogos en el limbo*, Losada, Buenos Aires, 1941, 1960, pp. 15-50.

Diálogos en el limbo, traducción de Carmen García Trevijano a partir de la edición de 1925, Tecnos, Madrid, 1996.

1927. *Platonism and the Spiritual Life*.

Scribner’s Sons/Constable, New York/London. *Triton Edition* X.

Recoge las reflexiones en torno al libro *The Platonic Tradition in English Thought* (1926) de William R. Inge. Marca el interés del último Santayana por la vida espiritual. En este sentido anuncia *The Realm of Spirit* y *The Idea of Christ in the Gospel or God in Man*. El tono hacia la interpretación de Platón por parte de Inge es crítico, porque convierte los valores en absolutos y en poderes y elimina el elemento espiritual de contemplación, de alejamiento de lo temporal-cruel para buscar lo eterno, presente en Platón.

Santayana considera más honesta la descripción aristotélica de la intuición pura, que insiste en la imparcialidad y en la desintoxicación, la tradición hindú o la tradición cristiana cuando habla de la Tercera Persona de la Trinidad.

Platonismo y vida espiritual, traducción de Daniel Moreno Moreno, Trotta, Madrid, 2006.

1927. *The Realm of Essence. Book First of “Realms of Being”*.

Scribner’s Sons/Constable, New York/London. *Triton Edition* XIV. Incluye un interesante ‘Preface to Realms of Being’ ya publicado en 1924 con el título ‘A Preface to a System of Philosophy’.

Es la segunda obra mayor, la más leída desde la filosofía, pero cuyo sentido no se capta más que como parte de un conjunto. Expone ampliamente su teoría de la esencia, implícita en sus libros anteriores. Como fuentes cita a Platón, Descartes, Spinoza, Leibniz y al idealismo moderno. En el *Postscript* reseña tres libros recién publicados que expondrían a su juicio la misma intuición: *The Concept of Nature*, de Alfred N. Whitehead; *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, de Edmund Husserl; *L’Homme et son devenir selon le Vedanta*, de René Guénon.

‘Prólogo a *Los reinos del ser*’, traducido por A. Marichalar, *Revista de Occidente* 144 (1935), pp. 233-254, reimpresso en *Diálogos en el limbo*, Losada, Buenos Aires, 1941, 1960, pp. 93-110.

‘Prefacio a *Los reinos del ser*’, traducido por Javier Alcoriza y Antonio Lastra, en George Santayana *La filosofía en América* (J. Alcoriza y A. Lastra, eds.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 159-172.

1930. *The Realm of Matter. Book Second of “Realms of Being”*.

Scribner’s Sons/Constable, New York/London. *Triton Edition* XIV.

Tercera obra mayor. En este libro recupera la tradición de la filosofía natural para hablar de las propiedades presumibles de la sustancia, de la diferencia entre el tiempo y espacio físicos, y el espacio pictórico y tiempo sentimental, de la organización en “tropos” del flujo de la existencia, de la crítica al teleologismo y al psicologismo, y del materialismo latente de los idealistas.

1931. *The Genteel Tradition at Bay*.

Scribner’s Sons/ Adelphi, New York/London. *Triton Edition* VIII.

Edición en forma de librito de tres artículos publicados previamente por *Adelphi* y *Saturday Review of Literature*, donde Santayana actualiza sus críticas a la tradición gentil y anuncia en la tercera parte el nuevo talante de su filosofía.

‘La tradición gentil en apuros’ traducido por Javier Alcoriza y Antonio Lastra, en George Santayana *La filosofía en América* (J. Alcoriza y A. Lastra, eds.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 123-157.

1933. *Some Turns of Thoughts in Modern Philosophy: Five Essays*.

Cambridge University Press/Scribner’s Sons, Cambridge/-New York.

Colección de recensiones publicadas previamente como complemento a la publicación de la conferencia leída ante la *Royal Society of Literature* con ocasión del tricentenario del nacimiento de Locke. Incluye:

—la conferencia sobre Locke, ‘Locke and the Frontiers of Common Sense’, donde Santayana destaca en Locke el materialismo, su moderado radicalismo y la confusión en el uso del término “idea” que tantas consecuencias tuvo para la filosofía británica posterior. Para su publicación le añadió ocho importantes “notas suplementarias”. *Triton Edition* VIII.

- ‘Fifty Years of British Idealism’ (*New Adelphi* 2 (1928), pp. 112-120), recensión del libro *Ethical Studies* de F.H. Bradley, donde critica la tendencia del idealismo a justificar cualquier hecho desde el punto de vista moral. *Triton Edition* VIII.
- ‘Revolutions in Science’ (*New Adelphi* 1 (1928), pp. 206-211), en torno a la teoría de la relatividad y la nueva física, acogidas como ejemplo de que también en la física se impone la variedad de teorías científicas. Santayana detecta, en la vorágine creada, la presencia de los eternos enemigos de la ciencia, que no son sólo los supersticiosos y los adivinos, sino también cierta metafísica romántica empeñada, como siempre, en negar la materia y en resucitar el libre albedrío en el corazón de la naturaleza. Irónico y desilusionado, les señala que la negación de la materia se hace desde la materia, y a los ilusionados científicos les dibuja un horizonte cargado de interrogantes. *Triton Edition* VIII. ‘Revolución en la ciencia’, traducción de Daniel Moreno Moreno, *limbo* (*Teorema* 24/3) 22 (2005), pp. 1-8.
- ‘A Long Way Round to Nirvana; or, Much Ado about Dying’ (*Dial* 75 (1923), pp. 435-442), recensión del libro *Jenseits des Lustprinzips*, de Sigmund Freud. *Triton Edition* X. Meditación sobre el freudiano “rodeo hacia la muerte”. ‘Largo rodeo hacia el nirvana’, traducción de Antonio Marichalar, *Cruz y Raya* 4 (1933), pp. 64-81, reimpresso en *Diálogos en el limbo*, Losada, Buenos Aires, 1941, 1960, pp. 82-92 y *limbo* (*Teorema* 16/3) 3 (1997), pp. 5-11.
- ‘The Prestige of the Infinite’ (*Journal of Philosophy* 29 (1932), pp. 281-289), recensión del libro *Essai d'un Discours cohérent sur les Rapports de Dieu et du Monde*, de J. Benda. *Triton Edition* X. Santayana se desmarca de la visión romántica del infinito como noche donde se eliminan las determinaciones.
1935. 1937. *The Last Puritan. A Memoir in the Form of a Novel*.
Constable/Macmillan/Scribner's Sons, London/Toronto/New York, 1936. Cambridge/Londres, The MIT Press, 1994, vol. IV de la Edición Crítica *The Works of George Santayana*. La edición de 1937 —*Triton Edition* XI, XII— incluye un interesante prefacio no incluido en la traducción española.
- Es la única novela publicada por Santayana y tiene, además de gran valor literario, la interesante circunstancia de constituir la encarnación de su sistema filosófico y la visión del espíritu sobre el Boston en el que vivió. Fue un éxito editorial al ser elegido *Book-of-the-Month Club*. El juego cervantino entre realidad y ficción fue acentuado al incluir como parte de la novela un ‘Prólogo’ y un ‘Epílogo’ donde aparece Santayana mismo dialogando con uno de los personajes sobre el contenido de la novela.
- ‘Prólogo y Epílogo a *El último puritano*’, traducción de Antonio Marichalar, *Sur* 34 (1937), pp. 7-28.
- El último puritano. Una memoria en forma de novela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1940, 1945, 1951 y Edhasa, Barcelona, 1981 (2 vols).
1936. *Obiter Scripta. Lectures, Essays and Reviews by George Santayana*, (J. Buchler y B. Schwartz, eds).
Scribner's Sons/Constable, New York/London.
Incluye:
—‘Author's Preface’.
—‘The Two Idealisms’ (‘The Two Idealisms: A Dialogue in Limbo’) (*Internacional Quarterly* 6 (1902), pp. 13-28). *Triton Edition* VI. Claro precedente de *Dialogues in Limbo*. Diálogo irónico donde Santayana da muestras de alejarse de la filosofía alemana y preferir la griega.
—‘What is Aesthetics?’ (*Philosophical Review* 8 (1904), pp. 320-327). Lectura crítica de la *Estética* de Benedetto Croce.
—‘Hamlet’ (‘Introduction to Hamlet’), introducción a Shakespeare's Works, Harper Edition, vol. XV, 1908, pp. ix-xxxiii. *Triton Edition* II. Lectura distanciada de Hamlet como ejemplo de un carácter del Norte.
- ‘Plotinus and the Nature of Evil’ (‘Dr. Fuller, Plotinus, and the Nature of Evil’), (*Journal of Philosophy* 10 (1913), pp. 589-599). *Triton Edition* VI. Recensión del libro de su amigo Benjamin A. G. Fuller *The Problem of Evil in Plotinus*, donde Santayana defiende que el problema del mal es un falso problema.
- ‘The Indomitable Individual’ (*New Republic* 3 (1915), pp. 64-66).
- ‘Philosophical Heresy’, (*Journal of Philosophy* 12 (1915), pp. 561-568). *Triton Edition* VIII. Contraposición entre la filosofía heterodoxa —las metafísicas idealistas— y la filosofía como expresión sincera del autor.
- ‘Literal and Symbolic Knowledge’ (*Journal of Philosophy* 15 (1918), pp. 421-444). *Triton Edition* XIII. Se hace una crítica al enfoque escéptico del conocimiento anunciando *Scepticism and Animal Faith*. Si hay conocimiento literal no puede ser del mundo, si es conocimiento del mundo ha de ser conocimiento simbólico.
- ‘Penitent Art’ (*Dial* 73 (1922), pp. 25-31). *Triton Edition* VII. Análisis distanciado de los ballets rusos, el cubismo y el arte salvaje.
- ‘The Unknowable’, conferencia dada como *Herbert Spencer Lecture* en Oxford en 1923 y publicada como pequeño libro por Claredon Press, 29 pp. *Triton Edition* XIII. Otro anuncio de su sistema en gestación, esta vez de los aspectos ontológicos.
- ‘Some Meanings of the Word “Is”’ (*Journal of Philosophy* 21 (1924), pp. 365-377). *Triton Edition* XIII. Según confesión propia, contiene todo la filosofía santayaniana de forma sucinta. La teoría de la esencia vertebrada los cuatro primeros significados de ‘es’ —identidad, equivalencia, definición y predicación— y le permite dialogar con la filosofía de la lógica y la fenomenología; el acotamiento del significado de “es” como derivación le distancia de cualquier reduccionismo, sea naturalista o positivista; y la radical distinción entre esencia y existencia le salva de las paradojas del idealismo moderno. Mención especial merece el significado de “es” como actualidad —*actuality*— donde Santayana anuncia una ontología de la intuición. ‘Algunos significados de la palabra “es”’, traducción de Daniel Moreno Moreno, *Revista de Occidente*, 298, (2006), pp. 5-26
- ‘Dewey's Naturalistic Metaphysics’ (*Journal of Philosophy* 22 (1925), pp. 673-688). *Triton Edition* VIII. Recensión del libro de John Dewey *Experience and Nature*, donde queda clara la diferencia de talentos entre ambos, tanto en los intereses como en el vocabulario. Anuncia la ausencia de presupuestos comunes con los futuros lectores de Santayana, educados en la tradición deweyana.
- ‘Overheard in Seville’ (‘Overheard in Seville: During the Processions on Maundy Thursday’), (*Dial* 82 (1927), pp. 282-286). *Triton Edition* I. Fruto de sus paseos turísticos por Sevilla. Da título al *Bulletin of the Santayana Society*.
- ‘An Aesthetic Soviet’ (*Dial* 82 (1927), pp. 361-370). Ironía santayaniana en grado sumo sobre los estetas de los años veinte, decididos a “hacerse soviéticos”.
- ‘A Few Remaks’ (*Life and Letters* 2 (1929), pp. 29-35). Acotaciones sobre el crimen, la prudencia, el dinero y el autosacrificio. Traducido por Raimundo Lida y recogido en *Diálogos en el limbo*, Losada, Buenos Aires, 1941, 1960, pp. 115-122.
- ‘Proust on Essences’ (*Life and Letters* 2 (1929), pp. 455-459). Santayana encuentra su misma concepción de la esencia en la novela de Proust *Le Temps Retrouvé* II, pp. 14-23. ‘Proust y las esencias’, traducido por Raimundo Lida y recogido en *Diálogos en el limbo*, Losada, Buenos Aires, 1941, 1960, pp. 61-65.
- ‘Ultimate Religion’, conferencia pronunciada en La Haya con ocasión del tricentenario del nacimiento de Spinoza, recogida en *Septimana Spinozana*, Hage Comitis, Martines Nijhoff, 1923, pp. 105-115. *Triton Edition* X. El título alude a la filosofía de un espíritu completamente libre y desilusionado. Santayana anuncia el contenido de *The Realm of Spirit*. Fue traducida por Antonio Marichalar para *Revista de Occidente* 126, (1933), pp. 274-292, recogida en *Diálogos en el limbo*, Losada, Buenos Aires, 1941, 1960, pp.

- 67-81, reeditada en *Revista de Occidente*, 79, (1987), pp. 27-42 y recogida en *limbo (Teorema 16/3)* 3 (1997), pp. 13-23.
- 'Bibliography. The Publisher Writings of George Santayana', elaborada por Justus Buchler y Benjamin Schwartz, pp. 225-235.
1936. *Philosophy of Santayana: Selections From the Works of George Santayana*, (I. Edman, ed.). Scribner's, New York.
- Incluye: 'A Brief History of My Opinions' (1930), doce poemas y una acertada selección de *The Sense of Beauty, The Life of Reason, Three Philosophical Poets, Soliloquies in England and Later Soliloquies, Scepticism and Animal Faith, Dialogues in Limbo, Platonism and the Spiritual Life, The Realm of Essence, The Realm of Matter, Some Turns of Thought in Modern Philosophy, Obiter Scripta, The Last Puritan*.
1937. *The Realm of Truth. Book Third of "Realms of Being"*. Constable, London; Scribner's Sons, New York, 1938. *Triton Edition XV*.
- Cuarta obra mayor. La unidad del libro viene dada no tanto por la descripción del ámbito de la verdad, imposible e ininteresante, como por la crítica a otras concepciones de la verdad que, o bien, la vinculan a la necesidad y la lógica —ontologismo, hegelianismo—, o bien, por reacción, la hacen inatrapable, como el vitalismo. Según Santayana las verdades humanas son perspectivistas, pero legítimas. Sólo el espíritu en nosotros puede contemplar la verdad sin amor ni odio, sin fanatismo.
- 'Prólogo al *Reino de la verdad*', traducción de Antonio Marichalar, *Sur* 63 (1939), pp. 11-17.
1940. *The Realm of Spirit. Book Fourth of "Realms of Being"*. Scribner's Sons/Constable, New York/London. *Triton Edition XV*.
- Quinta obra mayor. Incluye un largo e interesante capítulo final titulado 'General Review of *Realms of Being*'. Culminación del sistema santayaniano donde aparece el mensaje final que movía sus luchas filosóficas. Por eso ha de ser leído comprensivamente y con sosiego, como un libro de reflexión. Muestra el camino por el que, en los momentos espirituales, el hombre se libera de la Carne, del Mundo y del Demonio, de manera que queda convertido a la caridad, la oración y el humor. El último capítulo, 'Union', ofrece su testamento espiritual.
1940. *The Philosophy of George Santayana*, (P. A. Schilpp, ed.). Northwestern University Press, Evanston. Es el volumen II de la serie *The Library of Living Philosophers*.
- El vol I había sido dedicado a John Dewey, y los siguientes a Alfred North Whitehead, George E. Moore y Bertrand Russell. Además de contar con dieciocho colaboraciones analizando la obra de Santayana, incluye dos obras de éste: —'A General Confesión', título nuevo con que el mismo Santayana reunifica tres escritos anteriores: I. 'A Brief History of My Opinions', *Contemporary American Philosophy: Personal Statements*, George P. Adams y William P. Montague (eds.), vol. II, Nueva York, Macmillan, 1930 —'Breve historia de mis opiniones', traducción de Antonio Marichalar, *Sur* 7 (1933), pp. 7-44, recogido en *Diálogos en el limbo*, Losada, Buenos Aires, 1941, 1960, pp. 125-148 y en *limbo (Teorema 17/1)* 4 (1998), pp. 5-21; II. Un fragmento del Prefacio a *Triton Edition I*; III. Prefacio a *Triton Edition VII*, titulado 'On the Unity of my Earlier and Later Philosophy'.
- Breve e interesante. Abundantemente leído y citado. Una buena presentación de Santayana a cargo de sí mismo. 27 pp.
- 'Apología Pro Mente Sua', tercer apartado del libro donde Santayana responde por extenso a los dieciocho intérpretes de su pensamiento. En general, no se siente bien interpretado. Los apartados son: I. Early Criticism; II. Materialism; III. Dogmatism; IV. Scepticism; V. Phycis, Metaphysics, and Psychology; VI. Misunderstandings of Essence; VII. Relation to Platonism; VIII. Criticism; IX. Humanism; X. Rational and Post-Rational Morality; XI. Physical Impresión, Feeling, and Intuition; XII. Substance; XIII. Personalities and Personal Remarks. 208 pp. 'Apología Pro Mente Sua', Dirección de Enseñanza Primaria y Normal, Montevideo, 1945.
1941. *Diálogos en el limbo*. Losada, Buenos Aires.
- Incluye: 'Locura normal', 'El secreto de Aristóteles', 'Psicología literaria', 'Proust y las esencias', 'Religión última', 'Largo rodeo hacia el Nirvana', 'Prólogo a *Los reinos del ser*', 'La ironía del liberalismo' (fragmentos), 'Del crimen', 'Aversión al platonismo', 'Breve historia de mis opiniones'.
1942. *Realms of Being*. Scribner's Sons, New York.
- Edición en un volumen de *The Realm of Essence, The Realm of Matter, The Realm of Truth and The Realm of Spirit*. Santayana añade una interesante introducción. Esta obra recibió en 1945 la distinción *Nicholas Murray Butler Gold Medal* de la Universidad de Columbia a la mejor contribución filosófica de los últimos cinco años.
- Los reinos del ser*, traducción de Francisco González Aramburu, FCE, México, 1959, 1985, 2006.
1944. *The Background of My Life*, vol. I de *Persons and Places*. Scribner's Sons, New York.
- Fue un éxito editorial al ser elegido *Book-of-the-Month Club*, una vez que el manuscrito superó las barreras establecidas por la guerra mundial entre Italia y Nueva York. Santayana comienza dando los datos de su partida de nacimiento y recuerda la vida de sus padres, su infancia en Ávila y en Boston y su formación hasta la Universidad.
- Personas y lugares. Primeros recuerdos de mi vida*, traducción de Pedro Lecuona, Sudamericana, Buenos Aires, 1944.
1945. *The Middle Span*, vol II de *Persons and Places*. Scribner's Sons, New York.
- El título fue puesto por Wheelock, editor de Scribner's. Santayana recuerda su viaje a Alemania en 1886, su año en Londres en 1887, su relación con su amigo John Russell, sus clases en Harvard en 1889, sus amigos y la sociedad de Boston y describe a numerosos americanos en Europa en el cambio de siglo.
- En la mitad del camino*, traducción de Pedro Lecuona, Sudamericana, Buenos Aires, 1946.
1946. *The Idea of Christ in the Gospels or God in Man: A Critical Essay*. Scribner's Sons/Saunders, New York/Toronto.
- Corolario de las reflexiones de Santayana sobre la religión y la figura de Cristo. Presupuesto en *The Realm of Spirit*, aunque publicado más tarde. Fue inspirado por el libro de P. L. Couchoud, *Jésus, le Dieu fait homme*. Santayana se interesa más que por el Jesús histórico por la idea de la relación entre lo humano y lo espiritual que establecieron los judíos helenizantes en la figura de Cristo.
- La idea de Cristo en los Evangelios*, traducción de Demetrio Nández, Sudamericana, Buenos Aires, 1947, 1966.
1950. 1964. *The Wisdom of George Santayana (Atoms of Thought)*. (Ira D. Cardiff, ed.). Philosophical Library, New York.
- Colección de fragmentos y citas santayanianos listos para ser consumidos. El resultado no agradó demasiado a

Santayana. La segunda edición incluye textos de las obras posteriores a 1950.

Átomos de pensamiento, traducción de Amando Lázaro Ros de la edición de 1950, Aguilar, Madrid, 1956.

1951. *Dominations and Powers: Reflections on Liberty, Society, and Government*.

Scribner's Sons/Constable, New York/London.

Santayana lo fue elaborando a lo largo de toda su vida. En su última etapa fue escrito a la vez que *The Realm of Spirit*. Constituye una interpretación materialista de la política escrita desde el punto de vista del espíritu. Con esta obra se cierra su sistema filosófico.

Dominaciones y potestades. Reflexiones acerca de la Sociedad, la Libertad y el Gobierno, traducción de José Antonio Fontanilla, Aguilar, Madrid, 1953 y con traducción de Guido F. Pargagnol, Sudamericana, Buenos Aires, 1954.

'Comentario al Discurso de Gettysburg' (capítulos 26-34), traducido por Javier Alcoriza y Antonio Lastra, en George Santayana *La filosofía en América* (J. Alcoriza y A. Lastra, eds.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 179-224.

1953. *My Host the World*, vol III de *Persons and Places*.

Cresset Press/Scribner's Son, London/New York.

Tercera parte de la autobiografía publicada póstumamente. El título fue elegido por el editor. Se recogen las personas y lugares desde el año 1893, año de su *metanoia*, su vida en el *King's College*, sus impresiones de Bertrand Russell, sus viajes al sur de Italia, Egipto, Grecia, su vuelta a Harvard, su estancia en Londres durante la Gran Guerra, las estancias con John Russell en su casa de campo, sus amigos de Oxford, su distanciamiento de Inglaterra y de Estados Unidos, su vida en París y la elección de Roma como destino definitivo desde el que visitar Venecia y Cortina d'Ampezzo. Incluye un magnífico epílogo.

Mi anfitrión el mundo, traducción de Pedro Lecuona, Sudamericana, Buenos Aires, 1955.

1953. *The Poet's Testament: Poems and Two Plays*.

Scribner's Sons, New York.

Se recogen algunos poemas sueltos de su primera época y cinco poemas escritos al final de su vida, además de la traducción del poema de Jorge Guillén 'Estatua Ecuestre' (1950). Destacan 'Epitaph' y 'The Poet's Testament'. Este último fue leído durante su sepultura en el Panteón de la Obra Pía Española del *Cimiterio Monumentale al Verano* de Roma.

Traducidos en su mayor parte por José María Alonso Gamon en *Un español en el mundo: Santayana*, Cultura Hispánica, Madrid, 1966, pp. 463-479.

'Epitaph', traducido por P. García Martín en *El sustrato abulense de Jorge Santayana*, Diputación Provincial de Ávila, Ávila, 1989, p. 339 y recogido en *Teorema* 21/1-3, p. 259.

'The Poet's Testament', traducción de José Siles Artés, en *Poesía angloamericana. Antología bilingüe (siglos XIV-XX)*, Ajuntament de L'Eliana, L'Eliana, Valencia, 2006, p. 157.

1954. *The Life of Reason or The Phases of Human Progress. Revised by the Autor in Collaboration with Daniel Cory*.

Scribner's Sons/Constable, New York/London.

En el otoño de 1951, Santayana y Daniel Cory comenzaron la revisión de su gran obra de juventud para editarla en un solo volumen. La mala vista de Santayana y su muerte dejaron la labor en manos de Cory. La revisión consistió en eliminar la introducción original, el prefacio a la segunda edición, los capítulos IV y IX de *Reason in Common Sense*, el capítulo XV de *Reason in Religion*, el capítulo IV de *Reason in Science* y numerosos párrafos de aquí y allá. En general se eliminan las partes más filosóficas.

La vida de la razón o fases del progreso humano, traducción de Rodolfo M. Agogliá y Aída A. de Bogan, Nova, Buenos Aires, 1954, 1958.

'Breviario sobre la educación', selección de la traducción de 1958 a cargo de José Beltrán Llavador, *limbo (Teorema* 22/1-2) 17 (2003), pp. 37-45.

La vida de la razón o fases del progreso humano, selección de la traducción de 1958 a cargo de José Beltrán Llavador, Tecnos, Madrid, 2005.

1955. *The Letters of George Santayana*, (D. Cory, ed.).

Scribner's Sons, New York.

Incompleta aunque acertada recopilación de cartas de Santayana a cargo de Daniel Cory. Puerta privilegiada de acceso a las circunstancias de su vida, así como a sus opiniones sobre sus propias obras e ideas, sus abundantes lecturas y los avatares políticos que jalonaron su larga vida.

1956. *Essays in Literary Criticism of George Santayana* (I. Singer, ed.).

Scribner's Sons, New York.

Incluye: 'Three Philosophical Poets'; capítulos 2, 5, 6, 7, 8 y 10 de *Interpretations of Poetry and Religion*; 'Cervantes' (1897); 'Hamlet' (1908); capítulo 6 de *Egotism in German Philosophy*; capítulo 5 de *Winds of Doctrine*; 'Leopardi' (1935); 'Dickens' (1922), 'Penitent Art' (1922), 'Proust on Essences' (1929); prólogo, epílogo y extractos de *The Last Puritan*; 'Tragic Philosophy' (1936); capítulos 5 y 6 de *Reason in Art*; capítulos 44 y 48 de *The Sense of Beauty*; capítulo 24 de *Scepticism and Animal Faith*; capítulo 4 de *Reason in Religion*.

1957. *The Idler and His Works, and Other Essays by George Santayana*, (D. Cory, ed.)

George Braziller, New York.

Incluye seis artículos publicados con anterioridad por Santayana y seis publicados póstumamente por D. Cory. Contiene:

—'The Idler and His Works', donde Santayana se describe a sí mismo y presenta algunas de sus obras, especialmente *The Life of Reason*, de la que se distancia ostensiblemente. Aporta información valiosa. Parece escrito como apéndice a su autobiografía. 'El ocioso y sus obras', *Atlántico*, 14 (1960), pp. 5-23.

—'Americanism', crítica de la cultura norteamericana por su liberalismo, democracia, pragmatismo y trascendentalismo romántico.

—'The Search for the True Plato' (*International Monthly* 24 (1902), pp. 185-199). Sobre los estudios de Lewis Campbell, Henry Jackson y Lutoslawski sobre Platón. Santayana critica el finalismo del *Timeo*.

—'The Ethical Doctrine of Spinoza' (*Harvard Monthly*, 2 (1886), pp. 122-152). Primeras manifestaciones del interés de Santayana por Spinoza, un autor que le acompañó toda su vida.

—'Spengler' (*New Adelphi* 2 (1929), pp. 210-214). Recensión del libro de Oswald Spengler, *The Decline of the West*.

—'James's Psychology' (*Atlantic Monthly* 67 (1891), pp. 552-556). Recensión del libro de William James, *The Principles of Psychology*.

—'Croce's Aesthetics' (*Journal of Comparative Literature* 1 (1903), pp. 191-195). Recensión del libro de Benedetto Croce, *Estetica como scienza dell' espressione e linguistica generale*.

—'On Metaphysical Projection', concebida, a juicio de Cory, como una introducción alternativa a *Realms of Being*. Es interesante porque versa sobre el hilo de oro de su filosofía.

—'Human Symbols for Matter'. De la inevitabilidad y potencia del simbolismo humano y de las mitologías morales.

—'Moral Symbols in the Bible'. Sobre el Sabbath, la Ley, la Alianza, el Reino de los Cielos. Según Cory, es de la época de *Interpretations of Poetry and Religion*.

—'The Coming Philosophy' (*Journal of Philosophy* 11 (1914), pp. 449-463). Escrito al hilo del libro *The Concept of Consciousness*, de Edwin B. Holt, tomado como ejemplo de

la filosofía neorrealista norteamericana de la que Santayana se separa cada vez más. Considera que hablar de “entidades neutrales” lleva a hacer las cosas materiales compuestas de elementos inmateriales.
—‘On Immortality’.

1963. Cory, D., *Santayana: The Later Years. A Portrait with Letters*.

George Braziller, New York.

Libro escrito por Cory con las anotaciones que fue recogiendo a lo largo de su relación con Santayana desde 1927 y la abundante información recogida en las cartas que le envió. Es muy interesante porque incluye numerosos comentarios de Santayana sobre sus propias obras. Actualmente se pueden consultar esas cartas de forma completa en la edición crítica.

1963. *Persons and Places*.

Scribner's Sons, New York.

Edición en un volumen de los tres anteriores, con una introducción de Daniel Cory.

1967a. *Animal Faith and Spiritual Life: Previously Unpublished and Uncollected Writings by George Santayana with Critical Essays on His Thought*, (ed. by J. Lachs).

Appleton-Century-Crofts, New York.

Los ensayos más relevantes son:

—‘Three Proofs of Realism’ en *Essays in Critical Realism*, Londres, MacMillan, 1920, pp. 163-184. Le ha valido una etiqueta útil para las clasificaciones al uso, realista crítico. Defiende el realismo, aunque reconoce que no se le puede probar a un completo escéptico o a un idealista absoluto.

—‘Bishop Berkeley’, en *From Anne to Victoria: Essays by Various Hands* (ed. by B. Dobrée), Londres, Cassell, 1937, pp. 75-88. Santayana presenta a Berkeley como pensador idealista de inspiración y naturalista en el fondo. *Triton Edition VII*.

—‘Some Development of Materialism’ (*The American Scholar* 18 (1949), pp. 271-281). Escrito al hilo del libro *Questioni del Leninismo* de P. Togliatti, donde habla del materialismo de Marx en su relación con Hegel.

1967b. *The Genteel Tradition: Nine Essays by George Santayana*. (D. L. Wilson, ed.).

University of Nebraska, Lincoln/London, 1998.

Incluye: ‘Young Sammy’s First Wild Oats’ (1900), ‘The Genteel Tradition in American Philosophy’ (1911), ‘Shakespeare: Made in America’ (1915), ‘Genteel American Poetry’ (1915), ‘The Moral Background’ (1920), ‘Philosophical Opinion in America’ (1918), ‘Materialism and Idealism in America’ (1919), ‘Marginal Notes on Civilization in the United States’ (1922), ‘The Genteel Tradition at Bay’ (1931). Los ensayos de 1920, 1919 y 1918 corresponden a los capítulos I, V y VI, respectivamente, de *Character and Opinion in the United States* (1920).

‘Shakespeare americano’, ‘Notas marginales sobre la civilización en los Estados Unidos’, traducidos por Javier Alcoriza y Antonio Lastra, en George Santayana *La filosofía en América* (J. Alcoriza y A. Lastra, eds.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 65-70 y 103-121, respectivamente.

1967c. *George Santayana’s America: Essays on Literature and Culture*. (J. Ballowe, ed.).

University of Illinois, Urbana/London.

Incluye: ‘Glimpses of Old Boston’ (1932), ‘The *Lampoon* from 1883 to 1886’ (1901), ‘Thomas Parker Sanborn’ (1889), ‘A Glimpse of Yale’ (1892), ‘The Spirit and Ideals of Harvard University’ (1894), ‘The Optimism of Ralph Waldo Emerson’ (1886), ‘Emerson’s Poems Proclaim the Divinity of Nature, with Freedom as His Profoundest Ideal’, (1903),

‘Walt Whitman: A Dialogue’ (1890), ‘Tradition and Practice’ (1904), ‘Philosophy of the Bleachers’ (1894), ‘What Is a Philistine’ (1892), ‘Shakespeare: Made in America’ (1915), ‘The Genteel American Poetry’ (1915), ‘The Alleged Catholic Danger’ (1916), ‘American Youngs Radicals’ (1922), ‘Marginal Notes on *Civilization in the United States*’ (1922).

1968. *The Birth of Reason and Other Essays by George Santayana*, (D. Cory, ed.).

Columbia University, New York.

Colección de veintidós pequeños ensayos o fragmentos.

Destacan: ‘The Philosophy of Travel’ (‘Filosofía del viaje’, *Revista de Occidente* 2, (1964), p. 276-287); ‘The Soul at Play’; ‘The Birth of Reason’; ‘Alternatives to Liberalism’; ‘Bertrand Russell’s Searchlight’, recensión de 1936 del libro de Russell, *Religion and Science*; ‘Three American Philosophers’, que son John Dewey, William James, y él mismo; ‘What Is the Ego?’ capítulo no publicado en su momento de *Egotism in German Philosophy*.

Especialmente interesante es ‘On the False Steps of Philosophy’, (*Journal of Philosophy* 61 (1964), pp. 6-19) porque la crítica del “paso en falso” principal que Santayana señala es el hilo de oro que recorre todo su sistema. ‘De los pasos en falso en filosofía’, traducción de Carmen García Trevijano, *limbo (Teorema* 19/1) 10 (2000), pp. 3-15.

El nacimiento de la razón y otros ensayos, traducción de Nuria Parés, Roble, México, 1971.

‘Tom Sawyer y don Quijote’ y ‘Tres filósofos americanos’, traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, *Archipiélago* 70 (2006), pp. 119-122 y en George Santayana *La filosofía en América* (J. Alcoriza y A. Lastra, eds.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 173-178 y 225-228, respectivamente.

1968. *Santayana on America: Essays, Notes and Letters on American Life, Literature and Philosophy* (R. C. Lyon, ed.).

Harcourt, Brace and World, New York.

Incluye: ‘A Brief History of My Opinion’ (1930), ‘Tradition and Practice’ (1904), ‘The Genteel Tradition in American Philosophy’ (1911), ‘Dewey’s Naturalistic Metaphysics’ (1925), ‘American Youngs Radicals’ (1922), ‘Marginal Notes on *Civilization in the United States*’ (1922), ‘Americanism-2’ (1955), ‘Walt Whitman: A Dialogue’ (1890), ‘The Genteel American Poetry’ (1915).

1968. *Selected Critical Writings of George Santayana* (N. Henfrey, ed.), 2 vols.

Cambridge University Press, Cambridge.

Incluye, entre otros: “Introduction to Hamlet” (1906-1908), “A Contrast with Spanih Drama” (1921), “Tragic Philosophy” (1936), “What is Aesthetics” (1904), “Penitent Art” (1922), “Classic Liberty” (1915), “Liberalism and Culture” (1915), “The Human Scale” (1916), “The Genteel Tradition in American Philosophy” (1911), “Dr. Fuller, Plotinus and the Nature of Evil” (1913). Así como amplios extractos de *The Sense of Beauty*, *Interpretations of Poetry and Religion*, *The Life of Reason* (vols. I-IV), *Three Philosophical Poets*, *Winds of Doctrine*, *Egotism in German Philosophy*, *Character and Opinion in the United States*, *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, *Obiter Scripta* y *Persons and Places*.

1969. *Physical Order and Moral Liberty: Previously Unpublished Essays of George Santayana*, (J. y S. Lachs eds.).

Vanderbilt University, Nashville.

Resto de fragmentos publicables no recogidos en la edición de 1967 y el primer ensayo escrito por Santayana, ‘The Problem of the Freedom of the Will in Its Relation to Ethics’ (1885) sobre el schopenhaueriano tema de la libertad de la voluntad.

1970. *Poems of George Santayana* (R. Hutchinson, ed.). Dover, New York.

1979. *The Complete Poems of George Santayana: A Critical Edition* (W.G. Holzberger, ed.).

Bucknell University Press/Associated University Press, Lewisburg/London.

1985. 'Jorge Santayana y sus vínculos humanos en Ávila. Breve recopilación epistolar', P. García Martín, *Azalea* 1 (1985), pp. 359-368.

Preciosa recopilación de doce cartas que Santayana envió a Ávila entre 1906 y 1941 once de ellas escritas en castellano. Muestran su vinculación con Ávila.

1987. *Persons and Places: Fragments of Autobiography*.

The MIT Press, Cambridge/London. Vol. I de la Edición Crítica *The Works of George Santayana*.

Esta edición restituye el texto original con las partes eliminadas en su momento y las erratas corregidas.

En esta obra Santayana recoge los hechos más importantes de su vida, tamizados por su larga experiencia y cargados de reflexiones filosóficas sobre las personas que conoció, los lugares que frecuentó y sus propias obras publicadas e ideas más importantes. Aunque los hechos narrados corresponden a la primera etapa de su vida, el talante con el que los recuerda está en sintonía con su testamento espiritual.

Personas y lugares. Fragmentos de autobiografía, Trotta, Madrid, 2002, traducción de Pedro García Martín.

2001-2006. *The Letters of George Santayana. Critical Edition*.

The MIT Press, Cambridge/London. Vol. V de la Edición Crítica *The Works of George Santayana* a cargo de W. G. Holzberger y H. J. Saatkamp. Este volumen incluirá en sus ocho libros la edición crítica de las más de 3.000 cartas conservadas de Santayana. Esta edición completa la que hizo D. Cory en 1954. Hasta ahora se han publicado los siguientes: *The Letters of George Santayana. Book One (1868-1909)*, 2001; *The Letters of George Santayana. Book Two (1910-1920)*, 2001; *The Letters of George Santayana. Book Three (1921-1927)*, 2002; *The Letters of George Santayana. Book Four (1928-1932)*, 2003; *The Letters of George Santayana. Book Five (1933-1936)*, 2003; *The Letters of George Santayana. Book Six (1937-1940)*, 2004; *The Letters of George Santayana. Book Seven (1941-1947)*, (en preparación) y *The Letters of George Santayana. Book Eight (1948-1952)* (en preparación).

Destaca la inclusión de numerosas cartas dirigidas a Charles A. Strong y también a Daniel Cory. Buen número de las primeras destacan por su gran contenido filosófico y permiten iluminar las discrepancias entre Santayana y Strong. Se creían perdidas, hasta que se han encontrado en 1999. Resultarían imprescindibles para un posible estudio que relacionara los planteamientos filosóficos de ambos autores con la polémica entre el neorrealismo y el realismo crítico como trasfondo. Son de destacar también las que recogen las dificultades de su familia y amigos durante la contienda civil española.

2006. *Fragmentos de correspondencia romana. George Santayana a Robert Lowell* (ed. de G. Fantini).

Instituto Cervantes de Roma, Roma.

Selección de diez cartas de Santayana a Robert Lowell escritas entre 1947 y 1950.

Magnífico ejemplo de sociedad ideal entre dos poetas o de unanimidad en el reino del espíritu, salvando las diferencias de generación, talante y gustos literarios.

Desde el punto de vista biográfico, se puede apreciar, al repasar el listado de los escritos santayanianos, que,

tras abandonar Estados Unidos y su puesto de profesor en Harvard, cuando cumplía cincuenta años, dio comienzo una fértil etapa de, por un lado, revisión de su importante obra anterior y, por otro, gestación de su sistema filosófico definitivo. No fueron seguramente irrelevantes los años de la Gran Guerra, que Santayana pasó en Londres. La década de los años veinte, es decir, sus sesenta años, presencia la frenética publicación de artículos y prólogos, junto con *Scepticism and Animal Faith. Introduction to a System of Philosophy*, prueba manifiesta de su maravillosa productividad por lo que tiene de anuncio. Los años treinta y sus setenta años lo encuentran en la cima de su reconocimiento tanto a nivel filosófico, al completar *Realms of Being*, como literario, por el éxito de *The Last Puritan*. Sorprendentemente superado en la década siguiente con el reconocimiento de la Universidad de Columbia, el éxito de ventas del primer tomo de su autobiografía y el cierre de su sistema con *Dominations and Powers*, su obra más voluminosa. Esto explica que fuera una figura de referencia a la que se acercaban numerosos intelectuales de Estados Unidos, Inglaterra y España, fundamentalmente, al acabar la Segunda Guerra Mundial. Su obra era objeto de estudio, y sus opiniones eran repetidas entre los entendidos y publicadas en numerosos artículos. En 1946 Eugenio D'Ors le otorga el título de "decano de los filósofos españoles". No era ajeno a esa fama el interés por su obra en Argentina y México. La muerte lo encuentra escribiendo y con varios proyectos en mente, entre ellos una historia de la filosofía. Una cita suya, ligeramente sacada de contexto, como suele ser habitual en Santayana, puede leerse en los campos de concentración alemanes de Dachau y Auschwitz-Birkenau: "Those who cannot remember the past are condemned to repeat it" (*Reason in Common Sense*, p. 284/ *The Life of Reason* (abreviada), p. 82). En torno al centenario de su nacimiento se reavivó sintomáticamente en interés por su obra, centrado en especial en sus escritos de interpretación de la cultura americana, porque cuando parte de América sufre de crisis de identidad vuelve siempre a Santayana. Destaca la labor de John Lachs, que toma el relevo de Daniel Cory en la tarea de editar artículos olvidados y manuscritos. La edición crítica en curso colocará a Santayana en un lugar destacado de la filosofía norteamericana. En España no ha desaparecido nunca del todo el interés por su vida y obra, lo que ha permitido el renacimiento actual. José Beltrán ha recogido pacientemente los datos en 'Sueños de pájaro enjaulado. Santayana en España: una aproximación bibliográfica', de reciente aparición en *limbo*.

Manuel González Riquelme es licenciado en Filosofía y Psicología y profesor de Filosofía en la Enseñanza Secundaria. Ha dirigido las revistas *Malleus* y *Espinosa*.

Trakl en sueños

MANUEL GONZÁLEZ RIQUELME

L

obra poética de Trakl se inscribe dentro de ese laboratorio de experimentación de ideas que fue la “Viena de fin de siglo”. Podríamos establecer el itinerario de cuatro estaciones en las que insertar a Trakl. 1) *La carta de Lord Chandos* (1902) de Hofmannsthal. Lord Chandos confiesa una lacerante extrañeza: “Debo presentaros mi interior, esa extrañeza, esa irregularidad, esa enfermedad —si queréis— de mi espíritu”. Atrás, lejos, “separado como por un abismo sin puentes”, queda otro mundo en el que “lo existente se me presentaba como una gran unidad: el mundo espiritual y el corporal parecían formar un cuadro sin oposiciones...; en todo sentía yo a la naturaleza y en toda la naturaleza me sentía a mí mismo”.¹ Pero aquella unidad transparente ha desaparecido. La negación afecta fundamentalmente a las palabras sobre las que cae una noche terrible. Nombrar es imposible; hemos abandonado la casa del lenguaje. Se da una tensión entre lenguaje y objeto desconocida hasta ahora: en el clasicismo, el lenguaje significaba la distancia entre el hombre y los animales y la proximidad del hombre a los dioses; pero como advertirá Walter Benjamin, el calor se está yendo de las cosas, el hombre ha perdido la capacidad de nombrar; ahora la palabra es sólo una máscara metálica en la que se intenta constreñir la realidad fragmentada; son máscaras que deforman la realidad. El viejo concepto de experiencia no es válido. Detrás de los fenómenos no hay nada. La realidad ya no es unitaria sino que ha estallado como un barril de pólvora, se ha multiplicado en una infinidad de fragmentos imposibles de recoger bajo un concepto único. Trakl lo expresa en el grupo de *Poemas de 1913*, como en ‘Rondeau’: “Se ha ido el oro de los días, / Los colores pardos del atardecer: / Las flautas dulces del pastor han muerto / Los colores pardos y azules del atardecer, / Se ha ido el oro de los días”. ¿Qué actitud le cabe a Lord Chandos? ¿Qué actitud le cabe a Trakl? Tan sólo el silencio y recrearse en el instante, en el momento, en la observación de las cosas triviales y cotidianas como un rastrillo, una regadera, ya que “cada una de esas cosas... sobre las que la vista pasaba ligera con confiada indiferencia, puede adquirir, en cualquier momento que escapaba a mi poder, tal tono sublime y patético que empobrece demasiado cualquier palabra que quiera expresarla”. De igual modo, Trakl remite una y otra vez a este tono sublime que presenta lo más cotidiano, como en el poema ‘En camino’ de *Sebastián en sueños* (1914): “Aroman las manzanas sobre la cómoda... Qué otoño más suave... Qué serio es el rostro del jacinto al atardecer / El manantial azul está a tus pies, misterioso el silencio rojo de tu / boca... Cargados de adormidera están tus

1 H. VON HOFMANNSTHAL, *La carta de Lord Chandos*, prólogo de C. Magris, trad. de J. Quetglas. Arquitectura, Murcia, 1981.

2 *Sebastián en sueños y otros poemas*. Edición bilingüe de J. Talens, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.

3 H. VON HOFMANNSTHAL, *Andreas o los unidos*. Prólogo y trad. de J. Izquierdo, Barral, Barcelona, 1978.

La plaza de la iglesia es triste y silenciosa como en los días de la Niñez.
Vidas que ya pasaron, sobre suela de plata se deslizan
y las sombras de los condenados descienden a las aguas que gimen.
En su tumba juega el mago blanco con sus serpientes.
Silenciosos sobre el calvario se abren los áureos ojos de Dios.
Salmo, dedicado a Karl Kraus (*Poemas de 1913*).

párpados y sueñan silenciosos / en mi frente. / Suaves campanas tiemblan en el pecho. Una nube azul, / tu rostro, va cayendo sobre mí, en el crepúsculo”.² Asimismo, del grupo de *Poemas de 1913*, ‘Pequeño concierto’: “Los bosques de oro callan con ingenuidad... El espíritu de Dédalo cuelga de unas sombras azules, / un aroma de leche entre las ramas de los avellanos. / El violín del maestro se escucha todavía, / el grito de las ratas en el patio vacío. / En la habitación sobre el horroroso papel pintado / florecen tonos más frescos de violeta. / En la oscura reyerta se apagaron las voces, / Narciso en el acorde último de las flautas”. Lord Chandos y Trakl encuentran una felicidad y bienestar inmensos en la contemplación de estas cosas. Sus observaciones le llevan a un “extraordinario encantamiento” que es imposible de comunicar mediante palabras: no tiene un lenguaje que le permita hacer partícipe de su estado a nadie. Esta situación les hace sentir una tremenda soledad. Como en ‘Canción del que ha muerto’: “Canto de un mirlo prisionero”, escribe Trakl, “con un batir de ebrias alas se echa a volar la noche. / Qué leve sangra la humildad, / un rocío cae gota a gota del espino florido. / La piedad de brazos radiantes estrecha un corazón a punto de romperse”. Tras retirarse el lenguaje, el mundo se fragmenta y oscurece, sólo quedará “la sensación de una espantosa soledad: yo estaba como encerrado en un jardín poblado de estatuas sin ojos”. No quedará otra solución que abandonar ese lugar muerto. “De nuevo traté de refugiarme en lo abierto”, como lord Chandos subraya. La crisis del sistema de signos que afecta a Lord Chandos es la crisis del sujeto. “El lenguaje en el que quizás me fuera dado, no sólo escribir, sino incluso pensar, no es el latín, ni el inglés, ni el italiano o el español, sino un lenguaje del que no conozco ni una sola palabra, un lenguaje en el que me hallan las cosas mudas y en el que quizás, una vez en la tumba, me justificaré ante el juez desconocido”. El destino del lenguaje moderno será, como observa Walter Benjamin, el de no poder “redimir”, no poder “resolver”. Del silencio de lord Chandos al de Wittgenstein.

2) La segunda estación pasa por *Andreas o los unidos* (1912) de Hofmannsthal. Hofmannsthal muestra la imposibilidad de hallar la unidad. En esta obra se muestra la realidad dividida en dos planos fundamentales: “Todo se había separado en zonas negras y blancas...”,³ que bien podrían corresponder a los dos mundos del joven Törless de Musil, uno el burgués, seguro y familiar; el otro de fantasía, los sueños y la sangre. O los dos mundos de Trakl, el del poeta maldito, hijo de una “estirpe maldita” bajo el efecto de los opiáceos, y el real, el feliz, el anhelado. Esta división es constante en la obra de Hofmannsthal, el personaje confunde el sueño con la vigilia; los personajes venecianos son con-

fusos y sin límites. Así, los temas como la disolución del yo, la fragmentación del sujeto, la recreación del instante y el teatro como símbolo se puede añadir como los ejes de esta obra, al igual que a la poesía de Trakl. Como en 'Revelación y Ocaso' de la revista *Der Brenner*: "Pero cuando bajé por el sendero de piedras, me asaltó la locura y grité fuerte en la noche; y cuando con dedos plateados me incliné sobre las aguas silenciosas vi que mi rostro me había abandonado. Y la voz blanca me habló: ¡Mátate! Suspirando se alzó en mí la sombra de un muchacho y me miró radiante con ojos cristalinos, de modo que caí llorando bajo los árboles, bajo la majestuosa bóveda de las estrellas". Como Andreas, Trakl se siente miembro de una estirpe maldita. A los padres de Andreas no les interesaba tanto lo que pudiera aprender en el viaje sino la pátina de familia que ellos obtendrían en Viena a partir de entonces: "Creyó darse cuenta de que a él, no le importaba él ni los placeres obtenidos durante el viaje sino el prestigio social que éste suponía... Soy una existencia fallida en medio de las tormentas desde las alturas de mi familia". En 'Sueño y Delirio', del grupo de *Sebastian en sueños*: "Al atardecer el padre se convertía en un anciano; en oscuras estancias se petrificaba el rostro de la madre y sobre el muchacho cayó el peso de la maldición de una estirpe en decadencia".

También Trakl viaja a Venecia en la tercera semana de agosto de 1913, con Kraus, Loos y su esposa Bessie, Peter Altenberg y Ludwig y Sissi von Ficker. Están en la ciudad doce días. Su mirada no es panorámica. No observa como Andreas una ciudad encantada, mágica, a medio camino entre oriente y occidente, a las puertas de Bizancio, romántica, teatral, carnavalesca. Su mirada es interior, el tono ha cambiado. El viaje de Andreas es aquel en el que se han cancelado los extremos. No hay punto de ida ni de vuelta. Con Trakl, Venecia no es un pretexto como en Hofmannsthal para mostrar de modo impresionista el detalle de unos personajes difusos, de una ciudad anfibia, todo máscara. La mirada de Trakl es interior, serena, tranquila. Así, el poema 'En Venecia' del grupo *Canción del que ha muerto*, escribe: "Calma en la estancia nocturna. / La luz del candelabro oscila plateada / ante el aliento cantor / del solitario; / mágica nube de rosas. / Negro enjambre de moscas / oscurece el espacio de piedra / y aterida está, por el tormento / del día dorado, la cabeza / del que perdió su hogar. / El mar, inmóvil, anochece. / Estrella y paisaje negruzco / desapareció en el canal. / Niño, tu sonrisa enfermiza / acompañó mi sueño con delicadeza".

El año 1913 es uno de los años más felices de su vida. El poema 'Música en Mirabell' (segunda versión) es uno de los más ilusionantes y optimistas de su obra poética: "Canta una fuente. Las nubes blanquecinas, / suaves, se alzan en el claro azul. / A paso lento, los hombres silenciosos, / de noche, van por el jardín antiguo. / Se ha vuelto gris el mármol de los antepasados. / Pájaros en una bandada se pierden en la lejanía. / Un fauno sigue con apagados ojos / las sombras que se posan en lo oscuro. / Del árbol viejo caen rojizas hojas, / y revolotean por la ventana abierta. / Arde un fuego en la estancia / y pinta turbios miedos fantasmales. / Entra en la casa un extranjero blanco. / Un perro irrumpe por los pasillos ruinosos. / Apaga la muchacha la luz del candelabro, / acordes de sonata se escuchan en la noche".

El viaje de Andreas acaba en Venecia. Venecia es la ciudad encantada. Una encrucijada de caminos entre el

espíritu nórdico y el carácter mediterráneo, ciudad ecléctica que anticipa Bizancio. Ciudad laberíntica, brumosa, escenario del extravío, del amor, de la farándula, del carnaval y de la muerte. A Andreas todos los venecianos le parecen nobles. El personaje que le consigue el alojamiento es descrito: "La máscara alzó el sombrero y con él la media careta unida por la parte interior al sombrero... El desconocido se le acercó con un movimiento complaciente y él le dijo que estaba por entero a su servicio. Con el ademán, la capa quedó descubierta por delante y Andreas vio que el cortés caballero sólo tenía una camisa y no llevaba otra cosa que zapatos sin hebillas y unas medias hasta la rodilla que le colgaban dejando medio muslo al descubierto". *Andreas* es la historia del hombre que ha perdido su casa, como Trakl, sus historias son de la disolución del sujeto, de la imposibilidad de la unidad.

El viaje de Trakl acaba en una celda del hospital psiquiátrico de la guarnición de Cracovia donde fue ingresado tras la batalla de Grodeck. Grodeck no está en ningún sitio, un sinlugar, punto brumoso y gris del frente del este donde en Septiembre de 1914 las tropas austro-húngaras fueron abatidas por las rusas. En la retirada, entre el 6 y el 11, el batallón de sanidad de Trakl entró en servicio. Durante dos días y noches tuvo que oír los gritos y lamentos de los noventa heridos graves que debía atender en un granero. La experiencia se hizo insostenible. Los heridos gritaban y suplicaban que pusiera fin a sus vidas. Uno de ellos se disparó en la cabeza y parte de su masa encefálica fue despedida contra la pared. Al salir fuera para respirar aire fresco vio en los árboles de alrededor el balanceo de los lugareños ahorcados acusados de espías o rusófilos. Uno de ellos se puso él mismo la soga en el cuello. El propio Trakl decidió allí mismo poner fin a su vida, unos días después se alzó en medio de la cena y tras declarar que no podía soportar tanto horror pidió a sus compañeros que lo perdonaran pero que tenía que pegarse un tiro, salió afuera para hacerlo pero sus colegas se lo impidieron. El 7 de octubre es trasladado al hospital psiquiátrico militar de la mencionada guarnición de Cracovia. Obsesionado con la idea de ser condenado a muerte por cobardía frente al enemigo recibe la visita de su amigo y mecenas Ludwig von Ficker, director de la revista *Der Brenner*. Ficker lo describe como al borde del colapso emocional pero aparentemente tranquilo. Trakl murió la noche del 3 al 4 de noviembre de 1914 por sobredosis de cocaína. Cuando unos días después acude Wittgenstein a visitarlo ya es tarde. En el poema 'Grodeck' (segunda versión) escribe: "Por la tarde resuenan en los bosques de otoño / las mortíferas armas y en las llanuras áureas y los lagos azules; / sobre ellos rueda el sol / más oscuro; la noche / abraza a los guerreros moribundos, el lamento feroz / de sus bocas quebradas... Vaga por el callado bosque la sombra de la hermana / que saluda las almas de los héroes, sus cabezas sangrantes. / Y en el juncal resuenan quedamente las oscuras flautas del otoño. / ¡Oh, más soberbio duelo! Altares de metal, / un inmenso dolor alimenta hoy la ardiente llama del espíritu, / los nietos que no han nacido aún."

La tesis tanto de *Andreas* como de lord Chandos es que hay que renunciar a la falacia de la totalidad y ¿qué mejor decorado que Venecia? ¿Qué mejor decorado que Grodeck? No obstante, Grodeck no fue un decorado.

3) La tercera estación se llama *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg. ¿Cuál era el viejo orden en

música y cuál la naturaleza del acto liberador de Schoenberg? Desde el Renacimiento, la música occidental ha sido concebida sobre la base de un orden tonal jerárquico, la escala diatónica, cuyo elemento central era la tríada tónica, el tono definido. La tríada era el elemento de autoridad, estabilidad y reposo. Pero la música es movimiento; si la consonancia se percibe como un marco en reposo, todo movimiento es disonancia. Nuestro sistema de composición musical incluía firmemente el movimiento en el tono, de manera que todo movimiento partía de la tríada tónica y retornaba a ella. La disonancia se legitimaba como un elemento dinámico —desviación en el contexto del tono— debiendo referirse siempre a aquélla. La modulación —el pasaje de un tono a otro— era un momento de ilegitimidad, un estado realzado de ambigüedad, a resolverse mediante una nueva orientación en un nuevo tono o un retorno al anterior. La disonancia —la disgregación dinámica de la tónica— aportaba la exaltación a la música y era fuente de su expresividad.

La tarea del compositor era manipular la disonancia en beneficio de la consonancia. La tonalidad en música pertenecía al mismo sistema socio-cultural que la ciencia de la perspectiva en el arte, su foco centralizado. El sistema tonal era un marco musical en el que los tonos tenían un poder desigual de expresión para validar y hacer más soportable la vida del hombre bajo una cultura jerárquica racionalmente organizada. Hacer que todo movimiento caiga dentro de un orden, una “cadencia”, era la meta de la armonía clásica en la teoría y en la práctica. Pero ¿qué ocurre? “Desde que he comprendido a Mahler he rechazado íntimamente a Strauss”. Así se expresa Schoenberg en 1914, negándose a participar en las celebraciones del compositor alemán.

La ruptura con Strauss se produce después de la publicación de *Teoría de la armonía* dedicada a Mahler. En Strauss, todos los medios técnicos adoptados sirven para la “construcción del mundo”. Nada es compás trágico, nada es aforismo. Ninguna decisión es tomada porque no hay crisis. Cuando se comprende a Mahler es necesario negar a Strauss, porque Mahler enseña no la síntesis, no la restauración de un lenguaje a imagen del mundo, sino la crisis. Decidirse radicalmente es posible donde la continuidad del lenguaje ha sido rota. En literatura esta expresión musical se manifestará en el expresionismo.

Talens subraya las diferencias entre el impresionismo y el expresionismo. Mientras el impresionismo se caracteriza por: a) ser un movimiento tendente a captar la realidad sensorial; b) actitud pasiva; c) ruptura histórica con la tradición; d) subjetivización de la enunciación o expresión artística y e) falta de compromiso; el expresionismo opondrá: a) expresión de la realidad espiritual; b) evasión; c) ruptura con la tradición pero mientras el impresionismo, al significarla históricamente, conservaba la tradición en cierta manera, ahora esta tradición se ha quebrado; d) hacer subjetiva su enunciación o expresión artística pero desde este nuevo tono que rompe con la tradición; e) compromiso con la realidad. Sin embargo, impresionismo y expresionismo son términos equívocos y multisignificantes pero mientras el impresionismo sería un movimiento renovador, el expresionismo sería innovador. Mientras el primero rompe con la tradición pero la conserva, el segundo se desvincula de todo resabio histórico e intenta un nuevo marco de expresión y de experiencia.

En *Pierrot Lunaire*, Schoenberg estableció la identificación del artista con Cristo mediante la misa. En la canción nº 11 titulada “misa roja”, Pierrot trepa al altar, rasga las vestiduras de los sacerdotes y luego muestra la hostia roja: su propio corazón, con dedos sangrantes para la comunión. El martirio surrealista de Pierrot eleva el popular tema del payaso trágico a un nivel más general como destino del arte tradicional y del artista moderno. Pierrot había aprendido a valerse por sí mismo con ingenio e ilusión. Ahora, el mundo sumido en el desencanto, sobrevive como alucinación y visión surrealista. Pierrot se refugia en el recuerdo. Su última ilusión es el “érase una vez...”. Schoenberg identifica la disolución del yo y la unidad del mundo con el destino del arte y del artista. Escribe en 1910: “El arte no es de quienes se adaptarán (a ese destino), sino de aquellos que lucharán contra él; de quienes sirven blandamente a los oscuros poderes, sino de aquellos que se sumergen en la maquinaria para comprender su construcción; de quienes desvían la mirada para protegerse de las emociones, sino de aquellos que abren los ojos para abordar lo que ha de ser abordado”.

Igualmente Trakl celebra esta nueva visión de este nuevo hombre. En *Del Cáliz de oro* (1909), ‘Tres poemas’: “En el oscuro espejo de mi alma / hay visiones de mares nunca vistos, / tierras de fantasía, trágicas, desoladas, / que se disuelven en el azul, en el ocaso”. Y poco después, como la reminiscencia del “érase una vez...”: “Mi alma se estremece oscura de recuerdos, / como si se encontrase al fin en cada cosa, / en los mares y noches insondables, / y en cánticos profundos, sin principio ni fin”. Asimismo: “Despertar a la luz y desaparecer de nuevo, / siempre una idéntica tragedia / que todos representamos sin poder entender, / y cuyos tormentos, de nocturna demencia, / coronan la suave gloria de la hermosura, / como un cosmos sonriente de espigas”.

4) La cuarta estación será *La tempestad* (1914) de Kokoschka. Esta pintura presenta a Kokoschka y su amante Alma Mahler tanto en su singularidad como en su relación mutua. Los cuerpos yacen juntos, pero la visión de Kokoschka nos dice cuán imposible es este amor. Se constata la diferencia en el tratamiento de los dos cuerpos plateados, bañados por la luna y encerrados en una especie de mandorla mística que los uniera con el universo. Alma Mahler parece dormir recostada plácidamente sobre el pecho de Oskar, suavemente tratado, su rostro, parece feliz. Oskar, tenso, despierto, la mandíbula apretada, marcial, como cuando te consume una pena y el cuello rígido como si estuviese de pie. Los ojos insomnes de Oskar, miran al vacío; las manos hinchadas y entrelazadas nerviosamente sobre la ingle en una actitud muy poco receptiva respecto de su amada. Desde los espacios siderales, la tempestad los envuelve en un óvalo que los protege. ¿Es una expresión del amor imposible o es la manifestación de una desesperación que acabará con todo? El entorno difuso, ambiguo, refleja la ambigüedad de esta experiencia erótica en la que cada uno es un mundo sin posibilidad de reconciliación.

Este cuadro podría ser el retrato de la relación que mantuvo Trakl con su hermana Grete. Son muchos los poemas que hacen alusión a la hermana. Una de las alusiones más bonitas a la hermana la encontramos en el grupo de poemas de 1913 en ‘Salmo’ donde escribe: “En los sueños malignos de alguno la hermana extraña se aparece. / Reposando en el bosque de avellanas

juega con sus estrellas”. Al mismo tiempo, en ‘Canción del atardecer’: “Cuando cogí tus delgadas manos / alzaste con suavidad tus ojos muy abiertos, / de esto hace ya mucho. / Pero cuando aflige el alma una oscura armonía, / apareces tú, blanca, en el otoñal paisaje del amigo”. La figura de la hermana aparece como un ángel blanco redentor, liberador, musa y motivo de inspiración artístico que lo traslada a otra dimensión, más allá del frívolo vivir de cada día. De los poemas publicados en la revista *Der Brenner* destaca este párrafo de ‘Revelación y Ocaso’: “Cuando fui al jardín oscurecido y la negra figura del mal se había alejado de mí, me rodeó la calma color jacinto de la noche; y atravesé el tranquilo estanque con mi barca encorvada y una paz dulce conmovía mi frente de piedra. Mudo yacía bajo los viejos sauces y el cielo azul estaba arriba, sobre mí, y lleno de estrellas; y mientras moría mirando, murieron en mí la angustia y el dolor más profundo; y la sombra azul del muchacho se alzó radiante en medio de la oscuridad, dulce canto; se alzó con alas lunares sobre las cimas verdeantes, las cristalinas rocas, la blanca faz de la hermana”.

La “blanca faz de la hermana” aparece en muchos poemas. Del mismo modo, escribe en ‘Primavera del alma’, de *Sebastian en sueños*: “Hermana, cuando te hallé en el claro solitario / del bosque era ya mediodía y grande el silencio del animal; / blancura bajo encinas silvestres y, plateado, florecía el espino. / Poderosa muerte y la llama que canta en el corazón / Más oscuras rodean las aguas el juego de los peces. / Hora de la tristeza, callada visión del sol; / es el alma en la tierra un ser extraño. Sagradamente / anochece el azul sobre el bosque talado y replica / mucho tiempo una campana oscura sobre el pueblo; comitiva / apacible / sobre los blancos párpados del muerto florece el mirto silencioso. / Quedas sueñan las aguas al declinar del día/ y en la orilla verdea la maleza más oscura, gozo en viento rosado; / el dulce canto del hermano en la colina crepuscular”.

Grete, nacida en 1891, cuatro años más joven que Trakl, fue la hermana preferida del poeta. Ambos tocaban el piano, Grete fue pianista en Salzburgo, Viena y Berlín. Es en la pubertad cuando comienzan las experiencias con el alcohol, las drogas, el cloroformo y las amenazas de suicidio. También comienza por estos años su relación incestuosa. Trakl había estudiado farmacia y conocía perfectamente los efectos de las distintas sustancias psicoactivas sobre el organismo. En Septiembre de 1909, comienza Grete sus estudios de música en Viena. Trakl la atrajo a la droga, a la que quedó adicta toda su vida. En el poema ‘Crepúsculo espiritual’ (segunda versión) de *Sebastian en sueños*: “Sobre negra nube tú / cruzas ebria de opio / el estanque nocturno, / todo el cielo estrellado. / Siempre resuena la voz lunar de la hermana en la noche espiritual”. De igual modo en ‘Transfiguración’: “En tu boca / habita quedamente la luna otoñal, / ebria por la canción sombría de la adormidera; / flor azul / que suena suavemente entre las piedras amarillas”.

Un amor imposible, rodeado como el cuadro de *La tempestad* de un óvalo místico con funciones protectoras. Los imagino saliendo, esquivos de habitaciones de hotel cual fugitivos, o en bosques claros de encinas donde brilla florido el espino. Hay unas líneas en ‘Sueño y Delirio’ de *Sebastian en sueños* en donde la mirada cómplice de la madre delata a los hermanos: “Ay los ojos de piedra de la hermana, cuando durante

la cena su delirio pasó a la nocturna frente del hermano, a la madre el pan se le hizo piedra entre sus manos dolorosas. Oh los corrompidos, que con lenguas de plata callaban en el infierno. Entonces se apagaron las lámparas en la fría estancia y bajo máscaras purpúreas se miraron en silencio los sufrientes. Toda la noche se oyó el murmullo de una lluvia que refrescó el suelo... Una nube purpúrea auroleaba su cabeza mientras se arrojaba en silencio sobre su propia sangre e imagen, un rostro lunar; se hundía petrificado, en el vacío, cuando en el roto espejo, como una adolescente moribunda, la hermana apareció; y la estirpe maldita fue devorada por la noche”.

Ludwig von Ficker recibiría de Wittgenstein la suma de cien mil coronas para la ayuda de artistas necesitados. Von Ficker asignaría veinte mil a Trakl y otras veinte mil a Rilke, manteniendo el anonimato del donante. Trakl nunca llegaría a ver este dinero. Las veinte mil coronas fueron a su hermana que se suicidó en Berlín, el 21 de noviembre de 1917 de un disparo en el pecho, tan solo sobrevivió tres años a la muerte de su hermano.

Finalmente, cuatro estaciones, cuatro puntos de encuentro de un iliterario que no tiene por qué ser el de una línea recta ni seguir un orden previsto, podría ser un cuadrado, rombo o estrella lunar, cuatro intersecciones de ida y vuelta, de llegada o fuga una y otra vez repetidas: Chandos y Andreas, Pierrot Lunaire y Kokoschka. Al lector toca decidir qué comienzo y qué final, qué orden, el viaje o la evasión, el retorno o la huida.

BIBLIOGRAFÍA

GEORG TRAKL, *Obras completas*, ed. de J. L. Reina Palazón, Trotta, Madrid, 1994.

CARL E. SCHORSKE, *La Viena de fin de siglo*, trad. de de I. Menéndez, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

MASSIMO CACCIARI, *Hombres póstumos*, traducción de F. Jarauta. Península, Barcelona, 1989.

—, *Crisis*, trad. de R. Medina, Siglo XXI. Madrid, 1982.

FRANCISCO JARAUTA, ‘La experiencia del viaje’, en *Revista de occidente*, 145 (1993).

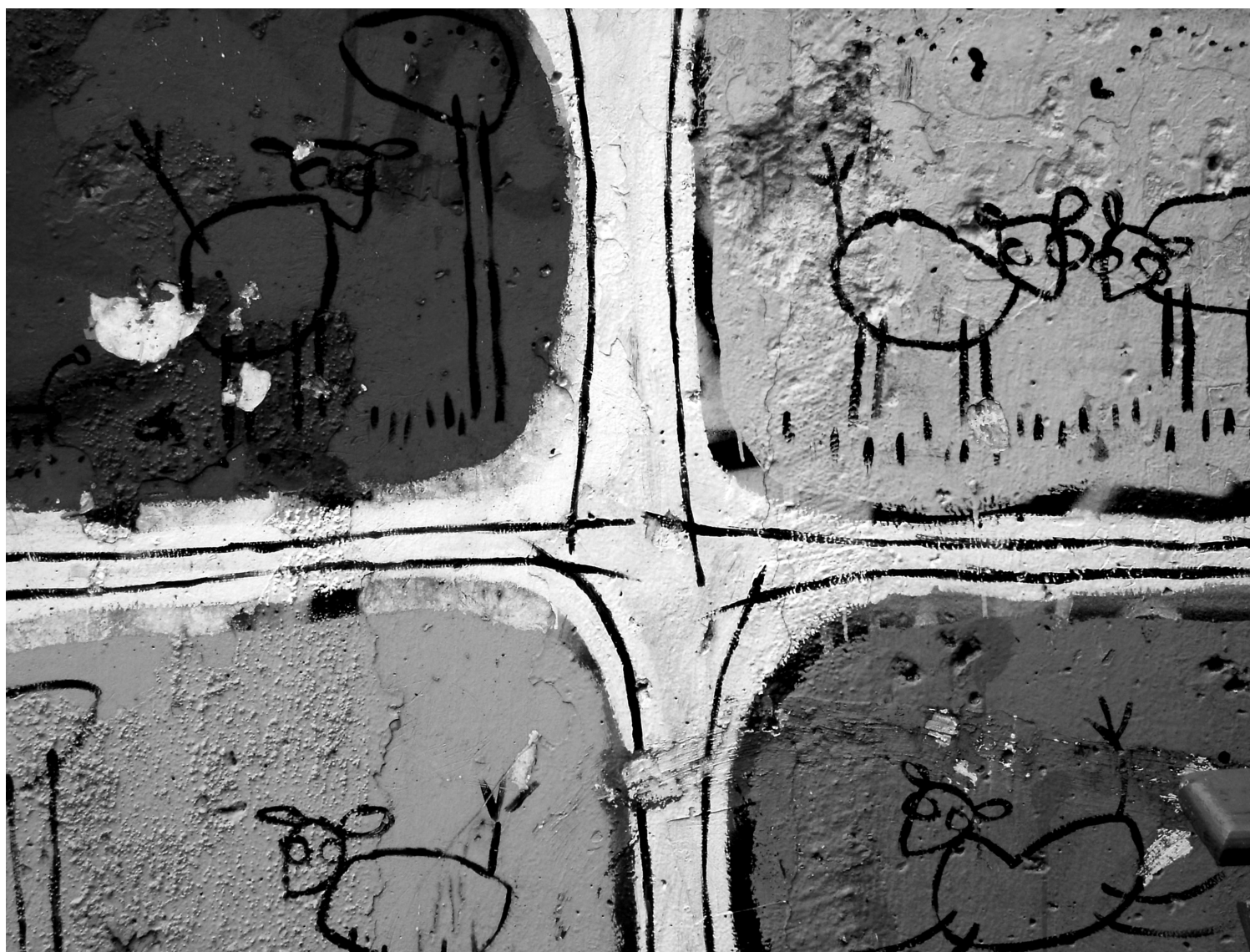
—, ‘Apocalipsis vienés’, en *Revista de occidente*, 164 (1994).

—, ‘Fragmento y totalidad: sobre los límites del Clasicismo’, en *Los confines de la modernidad*, Granica, Barcelona, 1988.

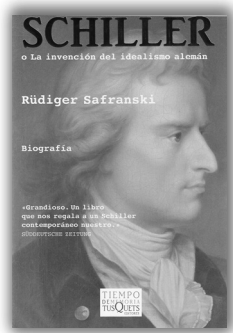
T. W. ADORNO, *Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962.

HERMANN BROCH, *Poesía e investigación*, Barral, Barcelona, 1974.

› LIBROS



El muro



LA PREGUNTA POR LA BELLEZA

RÜDIGER SAFRANSKI Schiller o la invención del idealismo alemán

(trad. de Raúl Gabás, Tusquets, Barcelona, 2006).

Diego López Estrems

Los olímpicos de la literatura alemana comparten a pie de igualdad un lugar de excelencia en este Panteón de pretendientes. Goethe y Schiller son, como ya apuntara Marcel Brion, los Dióscuros en este olimpo donde sólo el veterano Zeus retrasará apenas un paso para recibir como Cástor (Goethe) la compañía de su amado Pólux (Schiller) en su paseo por el Eliseo de los Bienaventurados. En *El canon occidental* Harold Bloom afirmará que el clasicismo apolíneo y contenido de Goethe le han enajenado el favor de la sensibilidad moderna, fébril y disipada. Por ventura, ¿ha comprendido mejor a Schiller?

La lectura de *Schiller o la invención del idealismo alemán* nos abre a la cuestión de si el espíritu de una época impar en las letras y que tan comprensivamente encarnó Goethe en carne y espíritu, no tiene en Schiller su verdadero y malogrado rostro. O quizás el enigma sin rostro que seduce y subyuga. Safranski ve en el artista de Marbach al precursor y al heredero, al hijo pródigo de una Ilustración que empieza a declinar con la madurez del poeta. Schiller inventa como creador lo que reinterpreta como hermeneuta lúcido de su propia obra. Por ello el eje de su obra es una libertad que constantemente se retrotrae a sí misma.

Safranski es consciente de que no

tiene sentido inquirir por la concatenación de causas y efectos de los que se nutren estos “años salvajes” que van del nacimiento de Goethe hasta el advenimiento de Nietzsche y Wagner. Como indicará su mismo nombre el *Sturm und Drang* surgirá y desaparecerá como la tormenta. Posiblemente es Rüdiger Safranski el mejor conocedor actual de la literatura y el pensamiento alemanes de la modernidad. Sus excelentes biografías de E.T.A. Hoffmann, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger y ahora Schiller le convierten en un testigo privilegiado de las apasionantes vicisitudes culturales de una época quizás sin parangón en la historia de las ideas. Pero ¿es el hito del idealismo alemán solo una “invención” de pragmatismo ideológico?, ¿es su historia únicamente el resultado de una mistificación del lenguaje, de un aséptico juego de palabras? O desde la realidad socio-histórica de su época ¿acaso no fue si no un entretenimiento de burgueses arrepentidos de la política y desencantados de lo social? Safranski intentará responder a todas estas preguntas siempre bajo el intento de salvar del relativo olvido a la que la temprana muerte de Schiller le abocó en medio de la tormenta posrevolucionario. Incluso Goethe a la muerte del “hermano” se recluía toda una semana en su cuarto en un esfuerzo supremo por aislarse del luto y la convulsión política. Para Schiller la Revolución francesa fue esperanza de la libertad y desencantamiento del mundo. Acontecimiento de libertad anticipada para el que la inmadurez política de los hombres no está en condiciones de aprovechar. ¿Cómo no ver aquí un audaz adelanto de las tesis liberales de Tocqueville o incluso de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer? Su prudencia se vuelve premonitoria: intuye en el cónsul de Ajaccio al que será el déspota de Europa y su primer conocimiento de las violencias jacobinas transformará su “culto de la razón política” en la arbitrariedad absoluta de un poder que se fagocita a sí mismo. Schiller sintió pasión por la historia como escenario activo de la libertad de los pueblos y en él también podemos ver a uno de los creyentes en la progresiva infabilidad del hecho histórico. En la historia se pone en juego lo “sublime” y lo “patético”. Antes que Hegel, y aún que Fichte, teorizó sobre la historia como “ética de lo

estético”, eso sí, llevado de la mano de la filosofía de la historia y de la *Crítica del juicio* de Kant. Escribió una *Historia de la rebelión de los Países Bajos* y una *Historia de la Guerra de los Treinta Años* que entre otras virtudes sirvieron para la difusión de la “leyenda negra” sobre España en todo el espacio alemán. En ellas se sirve del conflicto ético de la libertad como autonomía moral de los pueblos y de una estética de la autodeterminación que influirá profundamente en los primeros teóricos del nacionalismo moderno. Para Schiller la historia contiene una llamada, un impulso, una vocación ineludible e irreductible de libertad. Esta pasión por la libertad hará la grandeza nacional de Holanda frente a España y de Alemania primero frente a Suecia, después frente a Francia. Asimismo este germen de libertad se halla en la Reforma protestante y sólo la pronta muerte de Schiller impidieron su proyectada historia. Conoce bien a Plutarco y a Tucídides y su culto del “gran hombre” que se forja en ese “laboratorio de la libertad” que es la historia. Pero su devoción por la historia conlleva su propia desmitificación: ni Robespierre ni Napoleón encarnan para Schiller el espíritu de la libertad. Su Juana de Arco, el Duque de Orange, Lutero o Wallenstein personifican la acción que busca con afán la plasmación de una idea, la fuerza moral que se hace estética en la consecución de sus fines. Schiller prefiere la manía inquisitorial de un Felipe II o la arbitrariedad agresiva de Gustavo Adolfo, antihéroes sin ambivalencias, al Terror revolucionario. No vivirá lo suficiente para ver la égida despótica que Napoleón impone a Europa en nombre del ideal revolucionario. La historia es una fuerza ciega y bruta, sin teleología; es tan arbitraria como la libertad de los hombres y, en el fondo, tan corta de miras como la misma. Schiller dirá que la historia es una “necesidad insensible”. Hegel hará de ello un eco en su “astucia de la razón”, aunque para él la historia tiene un sentido espiritual superior a su intrínseca contingencia.

Schiller se siente un republicano a la antigua usanza, un epigono de la Grecia de Pericles y de la Roma prejuliana. Con temor y temblor se acerca a la *Crítica de la razón pura* de Kant. Aquí descubre a su Copérnico. Se estaba bien junto a esos “gigantes” de Weimar,

Wieland y Herder a los que Schiller tanto reconoce, pero este anciano de Königsberg que vive como un monje le subyuga de tal manera que llegará a abismarse en la filosofía con un lenguaje que no deja de parecernos extraño a sus inquietudes y a su personalidad. Pero Schiller sabe preservarse y, apoyado en Kant pero sin traicionarse a sí mismo, elabora su teoría de la ética como “el amor es el deber”, ya no la justicia, y si la “ética es el reino de la libertad” lo es por mor no de una exigencia de deber, si no de sentimiento. No encuentra ningún óbice para elevar la ética a la potencia de la estética. Y aquí descubre su “religión secularizada del amor”.

En *Intriga y amor* Schiller pondrá en boca de Ferdinand: “Pero solo el amor lleva al extremo” donde siempre que lo interpretemos estéticamente no importa que leamos “extremo” como “ideal” o “religión”. Es en la dramaturgia de Schiller donde nace el evangelio de los románticos. Llegados a este punto Safranski resalta que el “amor” en Schiller no está exento de cierta dosis de duda y desesperación, como no podía ser de otra forma si es signo de elección, piedra de toque de la libertad. El amor surge de la necesidad y es necesidad. El hombre es un náufrago en la “balsa de la medusa” de un océano inclemente que obedece su propia ley natural y donde los tiburones de la incertidumbre y del fracaso están al acecho para devorarnos. La primera generación de románticos que conocieron personalmente a Schiller le reprocharán a este que el amor solo existe en cuanto absoluto del espíritu y, por tanto, como necesidad superior. Pero en sus felices años de Jena Schiller se mantiene al margen de estas voluptuosidades extremas del pensamiento. Parece influido por la erótica terrena de Goethe con su Vulpius y sus *Elegías romanas*. La libertad solo es un eslabón superior, excelso, el más alto en la escalera de las “causalidades”. De Schiller tomará Sartre la idea del hombre como una “pasión absurda”.

Bajo la influencia de Ferguson y Burke escribe las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, su credo de la belleza. En ellas, con toda su vocación para lo moderno, se adelanta por décadas a Nietzsche y a Freud en su diagnóstico de la cultura como malestar del pensamiento y enfermedad del alma y la trata como un verdadero analista.

Cabría tener en cuenta la formación de Schiller como médico.

Cuando se encuentre con Hölderlin en Heilbron (Suabia) profetizará en él al “poeta genial” de toda una generación y al “hombre enajenado” que pasará casi treinta años sumido en la locura, casi en total abandono, repitiéndose ocasionalmente a sí mismo: “Schiller, oh Schiller... qué hombre, mi debilidad y mi pasión...”. Novalis, estudiante en la Universidad de Jena, le persigue, le protege, le idolatra. Es una época de pasiones extremas en la vida, en el arte, en la política, en la historia. En Jena rompe definitivamente con Fichte. Su espinosismo le parecerá adulterado y pretencioso. Goethe reverencia a Spinoza; lo considera, por encima del pensamiento tradicional y contemporáneo de Alemania, como a su filósofo favorito. Pero con qué naturalidad y elegancia sabe extraer lo mejor del filósofo judío sin tener que acudir a un “yo” omnipresente como Fichte, en el que Schiller adivina un sustituto del mismo Dios cristiano.

Su relación con Friedrich Schlegel no saldrá mejor parada. Lucinde, su exitosa novela, le pone furioso. Ve en ella precisamente lo que verán entusiasmados los románticos posteriores y esto es lo que le irrita. La pasión de Schiller por el teatro solo encuentra su medida en la del propio Goethe. Ambos se impondrán como un deber la revisión y renovación del teatro alemán según el modelo nacional francés, mucho más liberal. Hay que liberar al teatro de todo aquello que coarta su capacidad de expresión plástica e inyectarle la energía dramática que ponga en acción la belleza de la obra. Como para Calderón, aún por distintos motivos, para Schiller la vida del hombre es un drama que bien merece ser representado de forma teatral. Un drama donde el hombre no solo se juega su felicidad sino también su libertad. Y este es el drama del propio Schiller: desde su libertad puede contemplar de forma estética su propia existencia. Esta es la única medicina que le aparta de la necesidad a la que los terribles dolores de su cuerpo le arrastraron sin tregua durante los últimos años de su vida. Schiller se interpreta a sí mismo para soportar su sufrimiento insoportable y escenifica su vida para poder seguir viviendo con el mismo anhelo de siempre. Para ganar ino-

encia ante su dolor se mira indirectamente y esta distancia le absuelve. Es el teatro como curación y salvación.

Safranski, a diferencia de otros autores, no se extiende demasiado en ese misterio de la fraternidad que fue la amistad entre Schiller y Goethe. Pero lo que sí que hace es sacar a colación una frase de Schiller a Goethe de una de sus primeras cartas, en las que acaba venciendo la inicial reticencia de este por aquel “milagro de la naturaleza” que, como después Lord Byron, al mismo tiempo le atraía y le turbaba. “Lo excelente solo puede ser amado”.

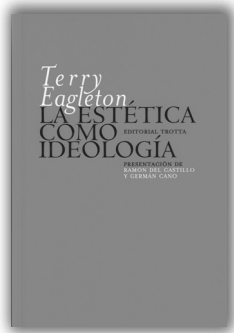
Goethe es para Schiller el ideal natural inalcanzable, la serenidad perfecta que se apodera suavemente de las cosas, sin violencia y sin magia. Como no podía ser de otra forma Goethe, ante esta confesión, se derrite, se entrega sin condiciones y ya hasta la muerte de Schiller su amistad será una tierra prometida donde libremente se visitan y requieren los elegidos.

Schiller o la invención del idealismo alemán nos muestra al dramaturgo, al filósofo, al historiador, al teórico de las ideas, pero por encima de todo al poeta que siempre quiso ser y en lo que cifraba la más alta aspiración de su actividad como artista.

Con Schiller empieza el “alba del nihilismo” (Jean Paul). Ávido escrutador de la modernidad vio con providencial premonición “el crepúsculo de los dioses”, la “decadencia de Occidente” como marco de la libertad históricopolítica y la “dialéctica de la Ilustración” como germen de negación que se desarrolla en la libertad conquistada por la “inmadurez” del hombre para hacer un uso humano de la misma. Entre la Ilustración dieciochesca y el Romanticismo decimonónico se abre paso Schiller con su visión del mundo moderno como eclipse del mito y tragedia de la libertad.

En una carta a Henriette von Wolzogen del 11 o del 12 de agosto de 1783 escribe Schiller desde Mannheim, adelantándose a los tiempos que se avecinan: “Nada en el mundo me encadenará”. Esta frase vale como su declaración de principios. Este fue su credo y su esperanza. Su indestructible *Canto a la alegría*.

Aquí y ahora, de la mano de Safranski llega a nosotros esta apasionante biografía; este “Schiller” contemporáneo e inmortal.



LAS POSIBILIDADES DE LA ESTÉTICA

TERRY EAGLETON
La estética como ideología

(trad. de de Germán y Jorge Cano Cuenca, presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano, Trotta, Madrid, 2006).

Paz Villar Hernández

Tras sus magnos trabajos sobre dos conceptos clave de la modernidad y el marxismo como son la “ideología” (en *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1997) y la “cultura” (en *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Paidós, Barcelona, 2001) Terry Eagleton bucea en esta nueva obra para el público en castellano¹ dentro de otro concepto central para el pensamiento de la contemporaneidad: el de la “estética”, para lo cual se introduce en un campo en el que se declara “no profesional” (el de la filosofía) si bien el conocimiento que demuestra del mismo nada hace sospechar de ello.

En este volumen, Eagleton se atreve con una crítica nada al uso del concepto de *estética*, con el que se propone “acceder a ciertas cuestiones centrales del pensamiento europeo moderno”, para “arrojar luz... sobre un conjunto de cuestiones sociales, políticas y éticas mucho más amplio” (p. 51). Como declara en las primeras páginas de su introducción, nada tiene que ver este libro con una historia al uso sobre la *estética*, claro que el título escogido para éste, *La estética como ideología*, para los que ya conozcan su obra anterior, no dejaba lugar a dudas. El libro que el lector tiene en sus manos es un ensayo crítico, o más certeramente una “crónica sobre lo

‘estético’”, como la han denominado los introductores al volumen en castellano, los profesores Ramón del Castillo y Germán Cano, desde la Ilustración hasta nuestros días, a través de la obra de filósofos principalmente alemanes entre los que aparecen Baumgarten, Schiller, Kant, Schopenhauer, Marx, Benjamin, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Adorno y Habermas.² De esta enumeración de filósofos muchos ya habrán deducido la intensidad del libro que la editorial Trotta ha puesto en nuestras manos.

Mantiene Eagleton en este ensayo que la importancia de la *estética* en el pensamiento contemporáneo radica en lo que oculta tras de sí al haber prácticamente integrado y sepultado otras formas de racionalidad (tanto la moral como la cognitiva) en sí misma. Su relato histórico y el punto de inicio de esta larga trayectoria intelectual de lo estético comienzan a finales del XVIII en Alemania. Eagleton nos recuerda, al igual que lo hizo Norbert Elias hace décadas, la intensa significación de la actividad de la sociedad alemana de clase media en este periodo; y si el último se refería a este grupo como el impulsor de un nuevo sentido en el concepto de *cultura* que rompía y se oponía al ortodoxo sentido de *civilización* de las elites, Eagleton se detiene allí para recordar cómo la *estética* —categoría recién independizada en el pensamiento filosófico—, en un momento de crisis de legitimación del absolutismo, se convierte en el instrumento con el que las clases medias logran asentar su hegemonía política.

Así, la *estética* se convierte a finales del XVIII en el elemento encauzador de la hegemonía política de la clase media, transformando las formas coercitivas de poder propias del absolutismo en un modelo persuasivo subjetivado que no ha perdido esa función en nuestros días. Pero ésa no es la única posibilidad presente en la categoría estética; es, desde luego, la que históricamente se ha concretado, la que ha tomado forma, pero, al igual que ha actuado interiorizando la norma consensuada por el orden burgués, puede, nos dice Eagleton, dada su propia capacidad de autorregulación y autodeterminación, actuar en una dirección radicalmente diferente. El propio Eagleton lo explica a través de su aseveración acerca de los diferentes caminos que

puede tomar la estética en su expresión corporal:

La subjetividad “profunda” es justo lo que el orden social dominante desea, y al mismo tiempo lo que más razones tiene para temer. Si lo estético es un asunto peligroso y ambiguo, es porque, como veremos en este estudio, hay algo en el cuerpo que puede ocasionar una revuelta contra el poder que lo marca; y ese impulso sólo puede erradicarse si se extirpa con él la capacidad de autenticar este mismo poder (p. 83).

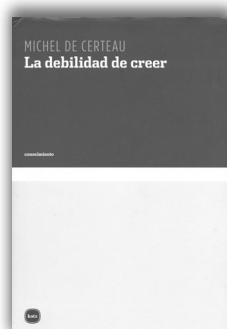
Y es en este punto en el que surge el Eagleton más combativo e imaginativo, el mismo que, siguiendo a otros pensadores marxistas como Benjamin y Adorno, reivindica la necesidad de no dejar abandonado el gran potencial estético del cuerpo, el mismo que trata de unir en este libro a “tópicos políticos más tradicionales como los del Estado, los conflictos de clases y los modos de producción justamente a través de la categoría mediadora de lo estético” (p. 58).

Si algo caracteriza a la *estética*, ya lo hemos visto, es su ambigüedad y las fuerzas contradictorias que luchan dentro de ella, lo que hace confiar a Eagleton en que, ante una estetización del poder como la que existe, aún es posible una re-politización de la estética como la que va tomando forma en las últimas páginas del libro, donde cuestiona una y otra vez “asunciones” llegadas de no sé-dónde que se dan por hechas y quizá sólo son formas de pensamiento establecidas que es necesario romper, como él comienza a hacer. Pues, ¿por qué considerar el amor un asunto personal antes que político?, o ¿no deberíamos cuestionarnos —nos dice— si sólo por el hecho de alcanzar el valor más alto estamos desarrollando las mejores posibilidades de nuestra naturaleza? Parte de la nueva estética emancipadora consiste en una revisión de estos y otros presupuestos esenciales, como el que establece la relación entre lo particular y lo universal.

Terminaremos citando a los autores de la —por lo demás— excelente introducción en castellano del libro, ya que coincidimos con ellos en que es difícil que el diagnóstico que Terry Eagleton hace en *La estética como ideología* sobre “los malestares de la estética deje a alguien indemne y eso, creemos, ya es suficientemente estimulante” para invitar a su lectura. (p. 48).

¹ Nueva para el público en castellano, porque su primera edición es *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell Publishing Limited, 1990.

² En su introducción al texto, Eagleton justifica su decisión de no contar con las fuentes británicas de pensamiento estético al considerar, nos dice, que “se trata de un terreno particular que ya ha sido suficientemente roturado, y dado que la tradición anglófona es en realidad una derivación de la filosofía alemana, he pensado que lo mejor era, por así decirlo, dirigirme a las fuentes originales” (p. 62).



UN STARETZ EN PARÍS

MICHEL DE CERTEAU
La debilidad de creer

(trad. de Víctor Goldstein, Katz,
Buenos Aires, 2006).

Juan Diego González

No puedo (ni quiero) evitar referirme al autor y a su itinerario vital a la hora de reseñar este libro, por dos razones: porque al ser la primera aproximación que hago a su obra me resulta imposible no buscar un *camino* en el que situarlo, y además porque el libro está construido por la editora, Luce Giard (estrecha colaboradora de Michel de Certeau), con la intención de mirar desde lo alto lo recorrido en una vida y sus estudios, bajando en cada capítulo a lo concreto de los temas más intensamente tratados por de Certeau.

Esta manera de mirar, una mirada que quiere entender y por tanto no teme tomar altura para verlo todo como un todo, y que, sin embargo, no sabe negarse a bajar hasta lo más íntimo de las cosas para entenderlo todo como una parte, debió de ser muy del gusto de nuestro autor, pues abunda tanto en sus textos como en las referencias que otros hacen a éstos, a su obra en general, o a él mismo. Su manera de estar fue el movimiento, andar en camino (una manera peligrosa siempre, pues impide, a los que nos quieren, poseernos), y de la misma forma en que los primeros cristianos se referían a su fe como “el camino”, Michel de Certeau debía de tener alojado muy dentro de sí algo no muy lejano a esta concepción acerca de en qué consistía ser cristiano: “Es místico aquél o aquélla que no puede dejar de caminar y que, con la certidumbre de lo que le falta, sabe, de cada lugar y de cada objeto, que *no es*

eso, que no se puede residir aquí ni contentarse con *eso*” (p. 19).

En consonancia con este ser viajero, itinerante, y pese a no aparecer en el cuerpo de esta obra, la editora propone la imagen del *staretz* para ver a de Certeau. También a mí me parece especialmente adecuada, pues este tipo especial de monje, surgido en la tradición ortodoxa (oriental) del cristianismo, aún varias cualidades queridas por nuestro autor, como la ausencia de reconocimiento institucional o eclesiástico (no hay un cargo o título como tal *staretz*, sino que la gente del pueblo daba a quien tenía autoridad para ello el nombre de *staretz*) o la búsqueda personal, no de forma eremítica, pero tampoco esencialmente en grupo, de Dios. Pero fue un *staretz* peculiar, que quiso hacer su búsqueda en el lugar más difícil, en medio de París, muy dentro de la ciudad, haciendo de la convivencia el *lugar* de su vocación (“la práctica de la comunicación es el lugar real de la vida religiosa”, p. 29), sin confundir la *hesichya* (paz interior) con el aislamiento. Pues parece quedar claro para de Certeau que no somos nosotros los que alcanzamos la paz, sino ella la que, siempre en movimiento, nos alcanza si estamos en marcha, pero pasa de largo si estábamos quietos.

Un movimiento perpetuo, como el de Monterroso, que Michel de Certeau, sabe manifestar en estas palabras, en tantas y tantas palabras, no siempre claras, pero en último lugar, clarificadoras. Comentaba hace poco con un amigo que el lenguaje del libro no es claro, pero me quedan dudas sobre si es atribuible a la traducción (Víctor Goldstein, el traductor, consigue un castellano más que correcto en el que, al menos en mi opinión, no se aprecian giros lingüísticos sudamericanos en demasía) o al autor. Tampoco sería raro que esa manera de escribir, en apariencia difícil y poco a poco profunda y hermosa, fuera parte importante del estilo de de Certeau.

Aquellos que tengan la suerte de leer esta obra desde “la búsqueda de Dios” van a encontrar una *palabra* inquietante (quizás se refería a eso cuando dice que “el religioso, intriga”, p. 28), no solo porque ha sabido dotarse de un lenguaje poderoso, y hay quién dice que en eso consiste ser un pensador (R. del Castillo), sino porque habla desde la madurez del fracaso de quien ha intentado con fuerza llegar al fondo de Dios. Es un cristianismo inusual, que se

enfrenta profundamente a sus paradojas, pero que no se dedica a vociferar por las calles, sino que más bien se identifica con una brisa suave (1 Re 19,11-12), que no transmite su mensaje por lo impresionante de su ruido, sino por lo sutil de su presencia inesperada.

Creo que aquéllos que no han intentado las prácticas cotidianas de la fe pueden perderse parte de la intensidad del texto, pero descubrirán o volverán a visitar a un autor original (en cuanto a la cantidad de “notas musicales” que arranca al silencio), cuyos temas no enlazan simplemente con otros, sino que comienzan nuevos arabescos desde la pausa de silencio que supone cambiar el punto de vista, a la manera en que el trazo del dibujo empieza un nuevo giro en el azulejo, muy cerca del anterior, pero no seguido. Esta imagen del arabesco, muy del gusto de los *expertos* en los Estudios Culturales, creo que sería idónea para describir la impresión que me ha causado el estilo de este escritor: visto desde demasiado cerca puede resultar confuso, pero, a medida que se toma distancia para mirarlo, manifiesta una traza armónica, pero no cerrada.

Y no dar nada por cerrado podría también resumir la actitud del escritor que nos ocupa. En la medida en que algo se considera cerrado deja de ser creíble para de Certeau. Magnífica habilidad para sospechar freudianamente, en cada momento, que nuestras seguridades (nuestros asuntos cerrados) encierran incapacidades, zonas sin energía, y que el mayor dinamismo psíquico del que somos capaces está en los viajes que emprendemos hacia lugares desconocidos.

Consecuencia de estos viajes es la diversidad temática que presenta la trayectoria del autor, y que a esta obra en particular (pequeña carta de navegación de las travesías certeanianas) le aporta una enorme riqueza. Los textos reunidos, que en general son artículos publicados previamente en revistas especializadas en temas religiosos, ocupan desde 1964 hasta 1983, apenas una veintena de años en los que es evidente que se aprovechó bien el tiempo, dando lugar a numerosos estudios sobre variados asuntos, aunque en el libro que nos ocupa el cristianismo, sobre todo la posibilidad de pensarlo y vivirlo a la vez, es el eje central.

Como interrogantes me quedan las relaciones que de Certeau tendría sin duda con los autores católicos de

su país, y más en concreto con Yves Congar, con quien es casi seguro que coincidió, debido a los aspectos en común que tenían, como su pasión por la historia o la colaboración con la recién nacida revista *Concilium*. Tampoco puedo sustraerme a imaginar la opinión de de Certeau sobre la Iglesia que hoy existe, capitaneada por Ratzinger (la comparativa de ambas trayectorias no puede dejar lugar a dudas sobre la capacidad de la Iglesia para ser católica de verdad), que es de su generación (de Certeau tendría hoy 81 años), y con el que comparte el interés por la experiencia de la oración.

En cuanto a una mirada crítica, probablemente se echan en falta referencias a los principales diálogos que estableció el autor con otros autores, como Freud, Heidegger, Wittgenstein, Foucault, Lacan o Lévinas, referencias que también ayudarían a conseguir los objetivos que se propone la editora en el prólogo. Estas ausencias y las repeticiones que se observan en los capítulos 8, 10 y 11 me parecen los puntos más oscuros del libro, que, visto en general, resulta de gran calidad y mucho provecho. Hay que agradecer a esta nueva editorial, Katz, el interés por este autor del que pronto publicarán otro volumen, y pedirles que cuanto antes se pongan manos a la obra con aquéllos de sus textos que aún no han sido traducidos al castellano.



CÓMO PENSAR EN LA LITERATURA

WAYNE C. BOOTH
Las compañías que elegimos.
Una ética de la ficción

(trad. de A. Dillon, FCE, México, DF, 2005).

Javier Alcoriza

El primer motivo por el que podría recomendar la lectura de

esta obra de Wayne C. Booth (1921-2005) es tan personal que tal vez debiera ser omitido: la ética de la ficción, o de la literatura, es un concepto que ha sido considerablemente estudiado y cultivado por quien firma esta reseña, junto con Antonio Lastra, en una serie de ediciones, traducciones y ensayos que podría extenderse, en cierto modo, hasta la publicación que contiene estas líneas.¹ Sin embargo, desde el punto de vista del tema de *Las compañías que elegimos*, el hecho de que se trate de un motivo personal no desacredita la recomendación, sino que la justifica aún con más fuerza. Con demasiada frecuencia, toda indagación teórica se presenta como un asunto independiente de los contenidos prácticos de la vida, cuando el estudiante que se toma en serio su educación debería saber que cualquier aventura intelectual pone en juego su constitución o personalidad; si el estudiante no lo sabe, un profesor que ha dedicado “toda una vida a aprender *Cómo pensar en la literatura*” (p. 433) tendría la obligación de indicárselo; pero la advertencia, como es obvio, tendrá menos valor que la experiencia de la dedicación, de modo que el intercambio apunta a que el profesor y el estudiante sean capaces de entablar y perfeccionar la conversación sobre los libros o compañías que han elegido.

Esta obra, en cierto modo promisoriosa o testamentaria, de Wayne Booth, proporciona una extensa y documentada prueba de que ese intercambio es posible, y de que cualquier ejercicio de crítica que merezca su nombre ha de verse expuesto a la revisión de los juicios que alguna vez hemos pronunciado.² Esa revisión es la confirmación final de que las compañías que “elegimos” no son sólo las que salvaguardamos, sino aquéllas que sometemos al escrutinio más deliberado. El tiempo no mide el aprendizaje que buscamos en la literatura, y la lectura se convierte, con esa perspectiva, en el terreno de la educación conjunta o, según el neologismo de Booth, de la “coducción” (pp. 79, 369). El lector encontrará ilustrado este punto en las espléndidas apreciaciones “personales” de la tercera parte sobre Jane Austen, D. H. Lawrence y Mark Twain. Esa ilustración serviría, por cierto, como

elemento de unión entre el ejercicio de la ética de la literatura y de los Estudios Culturales, ya que nos lleva a admitir que la reflexión sobre los valores implicados en el conocimiento de las grandes obras literarias (o de cualquier manifestación cultural) no puede desprenderse del juicio que nos merecen. En otras palabras, el estudio de la literatura no da los mismos frutos cuando ha cambiado la comprensión del mundo en que vivimos, del mismo modo en que esa comprensión habría estado sometida a las exigencias que conlleva la “ética de la lectura” (p. 471-477). El capítulo de la relectura de Rabelais que Booth lleva a cabo a la luz de la crítica feminista podría situarse en el centro de esta cuestión. En el ámbito de los Estudios Culturales, que no se entenderían al margen de las iniciativas por mejorar el vínculo entre la sociedad democrática y la búsqueda de educación, la ética de la literatura estaría llamada a desempeñar una función de corrección u orientación en la “discusión disciplinada” (p. 412) de los valores que definen cualquier obra. La crítica ética, tal como indica Booth, no repudia la multiplicidad de las visiones o bienes culturales, sino que la asume como un requisito de las “coducciones” a las que llegamos; como afirma el autor en ese contexto, podemos estar seguros de que una multiplicidad no es una infinidad, y de que nuestro juicio llegará a abrirse paso, en forma de conversación con otros lectores, incluso sin que haya de mediar la escritura (p. 278) y aceptando las ocasiones del “mejor chismorreo” (p. 473), hasta que seamos capaces de determinar las “compañías” duraderas.

Un mérito de Booth sería, desde luego, haber recuperado la crítica ética en un momento en que las escuelas y críticos literarios se debatían entre la tentación de la censura y la “amenaza del subjetivismo”. En esas y otras posiciones teóricas, sin embargo, desde la Nueva Crítica hasta la deconstrucción, el autor habría hallado argumentos aplicables a una selección no arbitraria de nuestras lecturas, y si esa selección no es un resultado de las preferencias se deberá a que la experiencia literaria — parafraseando a Chesterton — tiene consecuencias sobre la conducta que no son exclusivamente

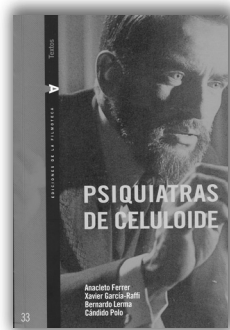
¹ Véanse los ocho números de *Caracteres literarios. Ensayos sobre la ética de la literatura* (Calpe, L'Eliana y Murcia, 1998-2005) y los dos primeros números de *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, así como ANTONIO LASTRA, *La constitución americana y el arte de escribir* (Valencia, 2002) y JAVIER ALCORIZA, *La ética de la literatura* (Salamanca, 2005).

² En castellano pueden consultarse WAYNE C. BOOTH, *La retórica de la ficción* (1961), trad. de S. Gubern Garriga-Nogués, Bosch, Barcelona, 1974, *Retórica de la ironía* (1974), trad. de J. Fernández y A. Martínez, Taurus, Madrid, 1989, y WAYNE BOOTH et al., *Cómo convertirse en un hábil investigador* (1995), trad. de J. Á. Álvarez, Gedisa, Barcelona, 2001. Booth es autor, entre otros, de los siguientes títulos: *Now Don't Try to Reason with Me: Essays and Ironies for a Credulous Age* (1970), *Modern Dogma and the Rhetoric of Assent* (1974) y *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism* (1979). Después de *Las compañías que elegimos*, publicó, como editor, *The Art of Growing Older: Writers on Living and Aging* (1992), y *For the Love of It: Amateuring and Its Rivals* (1999). En 2006 ha aparecido su autobiografía, *My Many Selves: The Quest for a Plausible Harmony*.

de índole literaria. La defensa de la crítica ética abarcaría, como demuestra Booth, desde la sobria admiración que despierta el oficio del poeta (p. 110) hasta el contraste entre las “macrometáforas” que nos brindan una interpretación del mundo.³ Si todo lenguaje tiene una dimensión metafórica, la distinción entre las metáforas que elegimos (como la de la amistad de las influencias) no puede ser una cuestión indiferente: entre el dogmatismo que supondría admitir una sola explicación mítica y el escepticismo en que desembocaría la suspensión de los grandes relatos, resultará necesario rescatar la actitud constructiva que se ha desarrollado, según Booth, en la “crítica mítica” de la filosofía de Platón y Kant (pp. 348-355). (La “crítica mítica” podría interpretarse como otra versión de las “revisiones de la mitología” a las que Thoreau se refería en *Walden*.⁴ Una revisión adicional, al margen de las señaladas por Booth, podría comprender una historia de la ética de la literatura restringida al efecto que la escritura y la lectura habrían tenido en la educación y la vida de los pueblos e individuos, y que señalaría la Biblia como un eje para la consideración de los diversos parámetros de las tradiciones literarias de Occidente: la Revelación habría sido la referencia inequívoca en las pautas de conducta del judaísmo; la Constitución habría significado, para los herederos puritanos de la tradición escrituraria, un modelo secularizado que integraría literatura y políticamente las experiencias del Nuevo Mundo; y la imaginación, por último, sancionada constitucionalmente por la libertad de expresión, pondría a nuestro alcance todos los relatos que nos inducen, de hecho, a revisar cualquier mitología. Esta secuencia “macrometáfora” de religión, política y literatura, más valorativa que descriptiva, podría seguir la “opción retórica y pragmática” del “pluralismo crítico” defendido por Booth.)

Tal vez el punto débil de *Las compañías que elegimos* consista en la pretensión de aplicar “medidas de amistad literaria” (pp. 181-197) o “escalas de actividad” en el reconocimiento de los textos como compañías elegibles o amistosas. Nuestra estimación podría fundarse en razones que no tuvie-

ran nada que ver con esos binomios conceptuales. Sin embargo, las objeciones que pueden plantearse por no estar de acuerdo de principio a fin con los procedimientos de Booth (aunque lo este mos, por así decirlo, con el principio y el fin de su estudio) tendrán menos peso que la invitación a conocer una obra gobernada por la idea de que toda crítica que merezca calificarse de literaria, al hacer de cada lector un crítico (p. 235) y asumir que la “valoración del carácter”⁵ es una condición inagotable de las compañías que elegimos, puede considerarse un hito en la serie de descubrimientos (como en el caso de D. H. Lawrence), o aun de “conflictos irreductibles” (como en el caso de Mark Twain), en que se fundamenta la ética, más allá de la retórica, de la literatura.



CINE Y LOCURA

**ANACLETO FERRER,
XAVIER GARCÍA-RAFFI,
BERNARDO LERMA Y CÁNDIDO POLO**
Psiquiatras de celuloide

(Ediciones de la Filmoteca,
Valencia, 2006).

Vicente Raga Rosaleny

Pocas iniciativas se han mostrado tan sólidas en los últimos años como la que viene protagonizando el valenciano *Grup Embolic* (en castellano, Grupo Lío) en el ámbito de los estudios filosóficos. Nacido a principios de los años ochenta, a partir del compromiso de un grupo de profesores de Enseñanza Secundaria con una determinada idea de la filosofía y su didáctica, el grupo ha evolucionado en los últimos años desde ese interés pedagógico inicial hacia una reflexión

más amplia sobre algunos de los problemas que aquejan a nuestra sociedad, y ello desde una posición en la que se entrecruzan (por ahora) filosofía, pedagogía, cine, psicología y psiquiatría. Fruto de esa inflexión en la trayectoria de *Embolic* serían las tres últimas publicaciones del grupo: *Cinema i Filosofia: com ensenyar Filosofia amb l'ajut del cinema*,¹ *Locuras de cine*² y, por último, el recién publicado *Psiquiatras de celuloide*.³

Tres libros, pues, que ahondan en una misma dirección temática, aunque iluminando aspectos diversos, como sucede especialmente en el caso de los dos últimos volúmenes. De este modo, si en *Locuras de cine* será la imagen social de la locura la que resulte analizada a través de la historia del cine, cuestionando así los estereotipos sobre la figura del loco manejados contemporáneamente, que velan cualquier posible comprensión acerca de la enfermedad mental, en *Psiquiatras de celuloide* el centro de atención recaerá en los profesionales de la psiquiatría y la psicología, cuya imagen cinematográfica sería analizada a través de una breve historia de la locura y de su representación fílmica, cuestionando por ende los estereotipos más arraigados sobre ellos que, de nuevo, afloran en esa mirada cercana al celuloide.

Mediante una estructura tripartita, reproducida en cada uno de los seis capítulos del libro, se plantea un recorrido en paralelo por las diversas manifestaciones de los trastornos psíquicos o, mejor dicho, de los fundamentos del orden social en que estas perturbaciones se producen y de los modelos normativos a los que responde la lógica de la exclusión de cada momento histórico. Además, a este análisis lo acompaña el de los diversos modelos diagnósticos y terapéuticos, así como el de los variados recursos asistenciales al alcance de los profesionales en el curso del tiempo, contrastando estas realidades con las distintas representaciones que se han brindado de ellas en la pantalla cinematográfica a lo largo también de la historia del cine. Así, pues, la primera parte de cada capítulo acoge un breve repaso histórico y temático que gira en torno a esa relación central entre cine y psiquiatría, núcleo del libro, quedando la segunda parte destinada al análisis pormenorizado de algu-

³ “Esta aspiración por la verdad metafórica inherente a toda ficción explica la fuerte tendencia... a utilizar las ficciones como un sustituto de la religión y la filosofía” (p. 340). Booth declara que en este punto el tema se vuelve “inmanejablemente amplio”.

⁴ Véase HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, edición y traducción de J. Alcoriza y A. Lastra, Cátedra, Madrid, 2005, p. 299 y la introducción a *ESCRIBIR. UNA ANTOLOGÍA DE HENRY DAVID THOREAU*, edición y traducción de A. Casado da Rocha, J. Alcoriza y A. Lastra, Pre-Textos, Valencia, 2006.

⁵ “Si... no soy en absoluto un yo individual, sino un carácter... no tengo necesidad de ninguna angustia por encontrar y preservar un centro único para los diversos caracteres que en el fondo me han colonizado y continúan haciéndolo” (p. 266). Toda crítica ética podría ser, en este sentido figurado, “poscolonial”, y me inclino a pensar que Booth habría aprobado la metáfora de que son los libros los que, hasta cierto punto, nos eligen a nosotros.

nos de los filmes más representativos de las cuestiones tratadas en la primera parte. Por último, la tercera parte se ocupa de una breve semblanza biográfica, con una serie de vidas paralelas, que abordaría las relaciones entre personajes de ficción y actores, directores o personajes históricos directamente vinculados a ellos, así como la temática o momento del decurso histórico que recoge el capítulo correspondiente.

Dos hilos, pues, articulan el decurso cronológico, y temático, de *Psiquiatras de celuloide*: el primero de ellos, y central, sería el de la relación de mutua influencia entre cine y psiquiatría a lo largo del corto siglo XX. Así, abriéndose con una mirada a la etapa pre-científica en el tratamiento de los trastornos psíquicos, a la que acompaña un rastreo en el cine de los primeros tiempos interesado en esa cuestión, la historia de la locura y su tratamiento por los profesionales de las ciencias de la conducta desembocará, al final del libro, en la moderna dispersión ambulatoria de los servicios de salud mental, con los avances en las terapias de grupo y la atención a la posible reinserción social de los pacientes, sin descuidar los avances médicos, farmacológicos y tecnológicos al servicio de la medicina en general y de la neurocirugía en particular, junto a la representación filmica de esos avances y de las polémicas que generan.

De este modo, los autores empiezan tratando la concepción sobrenatural de la locura, como estigma divino, y los diversos medios de curación procedentes del estamento eclesiástico, con referencias al paso atrás que supuso el cristianismo en el avance de la naturalización y medicalización de la locura iniciada en la Antigüedad tardía. Se exponen también los diversos prejuicios y métodos de segregación de las minorías socialmente excluidas, y los mecanismos de proyección de miedos colectivos que articularon, principalmente en la Edad Media, las autoridades cristianas, como en el caso de la brujería, y la referencia a películas tan significativas de los primeros tiempos del cine como la danesa *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, 1922) de Benjamin Christensen, que asocia con espíritu crítico el estigma de la brujería a la moderna histeria, señalando así los prejuicios imbui-

dos y la opresión ejercida por el poder eclesiástico durante su apogeo en la Edad Media.

Sin embargo, esta situación no se prolongaría indefinidamente, ya que, con la sustitución de las organizaciones religiosas por el estamento médico al frente de los organismos de enjuiciamiento de las conductas anormales, unida al surgimiento de los manicomios, se marca el tránsito que conduciría finalmente al surgimiento de la disciplina psiquiátrica moderna, cuyo centro polémico residiría en la propia institución asilar recién surgida (y extendida con rapidez). Tal institución, marcada por una duplicidad de funciones —espacio de asistencia médica y garante del orden público—, ha ocupado, como eje central de una nueva tríada, conformada por el asilo psiquiátrico, el paciente y los profesionales, un lugar preferente en la representación cinematográfica y en los estereotipos sociales, generalmente negativos, que el propio cine ha contribuido a crear y reproducir (*La cabeza contra la pared*, *La tête contre les murs*, 1958).

Si el nacimiento formal de la psiquiatría, a principios del siglo XIX, fruto de la confluencia de intereses de las nuevas exigencias disciplinares de las sociedades capitalistas y de la necesidad de perfeccionar los recursos asistenciales existentes en los manicomios, supuso un punto de inflexión en la historia de la disciplina, no lo sería menos la emergencia del psicoanálisis de la mano de Freud, cuyo nacimiento habría de coincidir con el del invento de los hermanos Lumière.⁴ Ambas creaciones, tan relevantes para el devenir del siglo XX, habrían estado condenadas a encontrarse y enriquecerse mutuamente, según la tesis de los autores del libro. Para el cine, el psicoanálisis habría supuesto la obtención de nuevas fuentes de justificación de la estructura del film narrativo, proporcionando una firme motivación a la trama y a los actos de los personajes. Para la teoría freudiana, el cine habría sido, de nuevo, un creador de estereotipos, muchas veces poco favorecedores, pero, por otro lado, como sucedió en la época dorada del cine hollywoodiense de corte psicoanalítico, en la década de los cincuenta, habría contribuido a su amplia difusión y prestigio (*Recuerda*, *Spellbound*, 1945).

Sin embargo, esta relación idílica

se quebraría poco después, volviendo a representarse en las pantallas una imagen mucho menos atractiva de los profesionales de la psiquiatría y sin dejar de recoger las convulsiones internas de la disciplina, como sucedió con el surgimiento de movimientos contrarios al modelo brindado por la institución asilar, y a los recursos asistenciales y terapéuticos ligados a ella, que nacieron al socaire de las corrientes surgidas en Mayo del 68, genéricamente reunidas bajo el marbete de “antipsiquiatría” (*Family Life*, 1971).

Finalmente, dejando de lado otros episodios de la historia paralela entre cine y psiquiatría, como el desarrollo de la psiquiatría militar, durante las dos Guerras Mundiales (*Rey y patria*, *King and Country*, 1964), o el de la psiquiatría forense (*Anatomía de un asesinato*, *Anatomy of a Murder*, 1959), pasado el momento de crisis ya mencionado, las reformas en los métodos terapéuticos y el avance de los recursos asistenciales adoptan un giro pragmático y volcado en la comunidad y el problema de la reinserción del paciente, y tanto este aspecto como los grandes avances en los tratamientos con fármacos o en las prácticas de neurocirugía serían recogidos por las últimas producciones cinematográficas (*Monos como Becky*, 1999). En suma, lo que puede concluirse en relación con el argumento que hilvana el libro es que el cine psicopatológico ha mantenido siempre una representación de los profesionales de la psique directamente relacionada con el momento científico y las teorías en boga. Esta conclusión, no obstante, debería matizarse a la luz del segundo hilo que recorre el libro: si, por un lado, cabe hablar de una representación filmica de la institución asilar y sus elementos centrales, o del diván freudiano e incluso de los avances médicos de última hora, por otro, lo cierto es que los estereotipos que ha producido el cine al respecto no han sido siempre, ni mucho menos, iluminadores y han contribuido, más bien, a que la presentación social de la profesión se tiñera de prejuicios diversos y de largo alcance.

En este sentido puede analizarse el cine de manicomio, subgénero marginal heredero del drama carcelario y que da cuenta del tipo de acceso que el cinematógrafo ha

1 A. FERRER, X. GARCÍA-RAFFI, F. J. HERNÁNDEZ, B. LERMA, *Cinema i Filosofia: com ensenyar Filosofia amb l'ajut del cinema*. La Magrana, Barcelona, 1995.
2 A. FERRER, X. GARCÍA-RAFFI, B. LERMA, C. POLO, *Locuras de cine*. Colomar, Valencia, 2001.

3 Todavía más recientemente los autores del *Grup Embolic* han publicado un nuevo libro, *Primum videre, deinde philosophari. Una historia de la filosofía a través del cine*. Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, 2006.

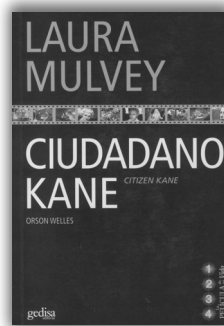
4 En 1895 los Lumière patentan el cinematógrafo y realizan la primera proyección pública en el Salón Indio del Gran Café del Boulevard de los Capuchinos nº 14 de París. Ese mismo año, los *Estudios sobre la histeria* marcan el final de la colaboración entre Joseph Breuer y Sigmund Freud, obra donde se esbozan claramente los principios del psicoanálisis.

articulado en general al acercarse a la institución asilar, voyeurista antes que documental, mostrando el hospital psiquiátrico con cierta intencionalidad deformante y consolidando así una visión negativa procedente de prejuicios sociales anteriores. Pero si los estereotipos filmicos afectan al manicomio, igualmente alcanzan a sus elementos centrales, el paciente y el médico. En el primer caso, la imagen más habitual del paciente es la del héroe carismático y rebelde, enfrentado a la institución psiquiátrica y que termina siendo derrotado por ésta, en hondo contraste con la fragilidad personal y la escasez de recursos que suele caracterizar a la mayor parte de los individuos anónimos que pueblan los pabellones psiquiátricos (*Alguien voló sobre el nido del cuco, One Flew over the Cuckoo's Nest*, 1975). En el segundo caso, si el manicomio no sale bien parado en las pantallas, similar suerte corren sus cuidadores y médicos, que ocupan, en muchos casos, un lugar de represión, asumiendo funciones carcelarias antes que asistenciales; y tampoco los psicólogos y psicoanalistas, salvo en la época dorada del cine hollywoodiense, quedan mejor representados en los estereotipos filmicos (*Refugio macabro, Asylum*, 1972).

En esta dirección puede señalarse, por lo que respecta al psicoanálisis, que si bien contribuyó decisivamente a la conformación del cine narrativo de Hollywood, la industria cinematográfica estiró y mutiló sus enseñanzas para adaptarlas a las convenciones narrativas y a las estrategias comerciales. En suma, y por lo que respecta a este segundo hilo, según los autores del libro, el “pecado original” de la representación cinematográfica, su tendencia a maniqueas divisiones en buenos y malos, difícilmente favorecería la comprensión de los complejos problemas que muchas veces se han planteado en el seno de la disciplina y entre los profesionales de la psique.⁵

En definitiva, sin llegar a conclusiones pesimistas, *Psiquiatras de celuloide* no deja de mostrar con evidencia cuáles son los problemas que aquejan a la representación cinematográfica a la hora de abordar la imagen del profesional de la psique y la relevancia que esos problemas tienen dado el alcance social masivo del medio cinematográfico y su

poder a la hora de construir la memoria social. Ciertamente, el cine ha aprovechado muchos elementos de la teoría y la práctica de la psiquiatría y ha contribuido notablemente a la hora de denunciar excesos o reduccionismos en todos los planos de la disciplina; sin embargo, la técnica de claroscuro empleada usualmente para exponer las profesiones de mayor relevancia social ha terminado por perjudicar con sus estereotipos a la ciencia a la que tanto debe. Por la pantalla cinematográfica han desfilado sacerdotes bondadosos, pero también sacrílegos, policías abnegados y corruptos, pero la simplificación de la práctica psiquiátrica por parte del cine ha terminado por difuminar los contrastes, con lo que el estereotipo finalmente ha sufrido una erosión que abriría la puerta a los prejuicios sociales de los que ha bebido el cinematógrafo y que, a su vez, ha contribuido a aumentar y consolidar. Un nuevo cine, que aproveche los recursos de la psiquiatría sin distorsionarla, es socialmente necesario, más aún si tenemos en cuenta la relevancia socio-cultural de estas creaciones del siglo XX y su proyección para el siglo XXI: ésta sería la propuesta esperanzada que, al fin, lanzan los autores de este libro.



CIUDADANO WELLES

LAURA MULVEY
Ciudadano Kane

(trad. de Gabriela Ventureira,
Gedisa, Barcelona, 2006).

María Valera Pinedo

Ciudadano Kane es una de las películas más estudiadas en la historia del cine. Los miles de enfoques que se le pueden dar han llevado durante años a debates, críticas e innumerables libros, como el

que nos incumbe. Es una película que, pese a que fue muy criticada en su fecha de estreno, 1941, se ha convertido en una de las cimas del cine mundial. Tras su cincuenta cumpleaños, *Ciudadano Kane* sigue suscitando distintos puntos de vista. Nuevos críticos encuentran más secretos en esta película que le daría a Orson Welles el reconocimiento a lo largo de los años.

Uno de los primeros temas de controversia que toca la autora del libro, Laura Mulvey, aparte de hacer referencia a las numerosas opiniones que existen de *Ciudadano Kane*, es el de la autoría del film. ¿Fue realmente Welles el creador de *Ciudadano Kane*? Cuando Welles firma el contrato con la Mercury Theatre y la RKO en 1939 para realizar su película recurre a Hermann Mankiewicz como guionista, pero, incluso antes de terminar el rodaje, Welles quería atribuirse todo el mérito de la autoría, aunque Mankiewicz apareciera en los créditos. Muchas de las ideas filmicas y movimientos de cámara, no aparecían en el guión de Mankiewicz, pero igual pasaba con la aplicación del guión americano al proyecto final, con lo que Laura Mulvey termina por conceder la autoría a ambos, al afirmar que “la competencia con respecto a quién se le ocurrió primero la idea pierde importancia una vez que ésta se transforma en una película” (p.16). Pero habría que plantearse otra pregunta, y es en qué medida *Ciudadano Kane* es una película original, y con esto me refiero a si la historia de la vida de Charles Foster Kane salió de la mente de Welles (o de Mankiewicz) o si es cierto, y parece evidente, que está basada en la vida del magnate William Randolph Hearst. Es más, el parecido era tan evidente que Hearst intentó ultrajar el estreno de la película, y prohibió que sus periódicos hablaran sobre ella. La escritora destaca el parecido político, ya que cuando la película tomaba forma, la carrera política y económica de Hearst se desmoronaba, como le ocurriría en la ficción a Charles Foster Kane, que en la segunda parte del film comienza a perder su imperio.

La película tiene una estructura cerrada, comienza y termina con la verja de la finca Xanadú. Esto ya muestra el paralelismo y la armonía con la que se van a disponer los demás planos y secuencias de la

⁵ Quizá el ejemplo más claro al que apelan los autores sea el del psiquiatra psicópata, encarnado modernamente en la figura del Dr. Hannibal Lecter, personaje del film de Jonathan Demme, *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, 1991), y protagonista de las otras dos películas de la saga de este peculiar psiquiatra canibal. El éxito fulgurante en los medios de comunicación de masas de un personaje que aúna los prejuicios atribuidos por la sociedad al psicológicamente perturbado y al especialista no augura nada positivo para ninguno, ya que tendrán que lidiar desde ese momento con los estereotipos deformantes que resulten de anular indisolublemente sus figuras.

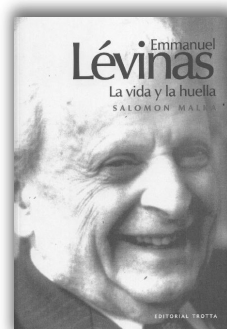
película. *Ciudadano Kane* es una película más o menos simétrica, pero hay una escena que le da otra dimensión a esta simetría, se trata de la primera visita del periodista Thompson a Susan en el bar *El Rancho*. Esta escena parece estar fuera de lugar, no sigue la aparente “cronología” del film, pero en opinión de Laura Mulvey refuerza el paralelismo existente entre la primera parte, donde domina lo masculino, y la segunda parte de la película, en la que destaca lo femenino, representado por Susan; la escena adelanta la presencia del icono femenino y la posterior sensualidad de Susan en la ópera, aunque en esta primera aparición no se muestra a Susan con su mejor aspecto. Además, como acertadamente escribe Mulvey, esta *mise-en-scène* se contrapone a la siguiente, en la que el periodista acude a leer las memorias de Thatcher. Laura Mulvey se centra en el feminismo del film afirmando que en *Ciudadano Kane* el icono femenino de la sensualidad y la sexualidad de la mujer típicos de Hollywood, queda relegado a un segundo plano para el público, que fija su atención en Charles Foster Kane y en sus últimas palabras, *Rosebud*. Y es que en definitiva, *Ciudadano Kane* es una investigación, tanto implícita (el periodista quiere encontrar el significado de *Rosebud*) como explícita, ya que a través de los movimientos de cámara el espectador es el que, fijándose en cada plano, puede hacer su propia indagación. La curiosidad de Thompson se mezcla con la del público, que además de escuchar la versión de cada personaje sobre la vida de Kane puede verla gracias a los *flash backs*, y será finalmente el único que descubra el significado de *Rosebud*. André Bazin, uno de los críticos que aparecen señalados en el libro habla de que “el compromiso entre el espectador y la pantalla proviene de la profundidad de imágenes del film” (p.25); esto es, la importancia que en esta película da Welles a la profundidad de campo permite al espectador conectar más con ella y sentirse partícipe de esa investigación. Pero, como indica la autora, se necesitará ver la película más de una vez para poder apreciar la verdadera esencia de cada secuencia. Un ejemplo que describe es la música, que evoca el significado de “Rosebud” a lo largo de todo el film. Sonará la misma sintonía

cuando la imagen tenga relación con la última palabra pronunciada por Kane, lo que ayudará a los espectadores más atentos a aclarar el enigma de *Rosebud*.

Además de la teoría feminista, Laura Mulvey se centra en el psicoanálisis, haciendo algunas menciones a Freud y al sentimiento edípico que rodea toda la película. Para comprender la escena en la que Thatcher, el banquero, separa a Kane de su madre es preciso, según la autora, hacerlo desde el punto de vista psicoanalítico: el padre biológico amenaza al niño con pegarle y el “padre sustituto”, Thatcher, con llevárselo lejos de su madre. Esto dejará huella en el pequeño Charles que “nunca cruza el umbral entre lo preedípico y lo postedípico” (p.66). El recuerdo de su infancia, que aparecerá en toda la película, reside en el momento de la separación forzosa de su madre, lo que lo llevará a odiar a Thatcher, que representaba la cultura y la sociedad. La madre de Kane sabía que conseguir lo mejor para su hijo conllevaba el sacrificio de separarse de él. En este sentido, Charles Foster Kane nunca tuvo una infancia normal, por lo que luego se puede llegar a interpretar que en Susan ve esa falta de cariño maternal que no encontró en su niñez, y en su afán por coleccionar cosas de modo fetichista —el trineo—, trata de llenar la pérdida de su infancia.

Mulvey se centra también en la política y el contexto histórico de la época. La producción de la película se inició en la época más sombría de la Segunda Guerra Mundial, entre la caída de Francia y la batalla de Gran Bretaña, mientras Estados Unidos se debatía entre el intervencionismo o el aislacionismo. Aunque de forma secundaria, el problema del fascismo y de la guerra en Europa se resume en el film con las palabras de Kane en el *News on the March*: “He hablado con los dirigentes de las grandes potencias: Inglaterra, Francia, Alemania e Italia. Son demasiado inteligentes para embarcarse en un proyecto que podría significar el fin de la civilización tal como la conocemos. Les doy mi palabra de honor: no habrá ninguna guerra” (p. 50). Orson Welles estaba muy involucrado en la política del *New Deal* de Roosevelt, al contrario que Hearst, que apoyaba el aislacionismo de Estados Unidos. Para los izquier-

distas de la época, no ir en contra del fascismo ni hacer nada por evitarlo era apoyarlo. Por lo tanto, si como en opinión de la autora “el modelo de Hearst es de capital importancia para *Ciudadano Kane*” (p. 40), nos encontramos con el paralelismo entre Charles Foster Kane y Estados Unidos en el sentido de ese aislamiento del protagonista en su finca de Xanadú y el miedo de los estadounidenses, apoyados por Hearst y su política aislacionista, a entrar en una guerra que hasta Pearl Harbor no interesaba a la mayoría.



LA VIDA Y LA HUELLA DE LÉVINAS

SALOMON MALKA
Emmanuel Lévinas.
La vida y la huella

(traducción y epílogo de Alberto Sucasas Madrid, Trotta, 2006).

Julio Díaz Galán

Cuando en las *Lecciones sobre historia de la filosofía* Hegel escribe que los cínicos no son dignos de consideración filosófica alguna, y que sobre Diógenes sólo cabe recordar anécdotas, declara acaso en realidad la contradicción insoluble entre filosofía y rasgos biográficos. Filósofo, según esta intuición, sería aquél sobre el cual poco o nada puede contarse, si exceptuamos las ideas que engendra, sus únicas hazañas dignas de evocar. Quizás las numerosas fábulas que rodean al primero de los filósofos nos hablan en secreto del porqué de la ausencia de fragmento alguno. Quien se dedique a pensar el Ser necesariamente deberá sacrificar sus memorias, ningunearse; en otras palabras, meditar sobre el

morir y la nada. Razón por la cual hasta el más vital de los pensadores se arrastrará por pensiones de mala muerte despojándose incluso de la vida académica, en pos de un particular olvido.

Si de algo se ocupan esos seres tildados de filósofos, al menos desde el *Fedón*, es de darse cierta muerte, de borrar las determinaciones y particularidades con las que se construye una biografía, de hacerse imperceptibles, con la esperanza quizás de hallar otra vida inenarrable. A este respecto, Deleuze decía que lo más importante en la existencia de un filósofo son siempre las lagunas. Historiar la vida de un filósofo es por lo tanto la mayoría de las veces tarea casi imposible, pues la materia con la que se tejen ese tipo de narraciones tiende a esfumarse de las cabeleras filosóficas. Si se examinan con detenimiento las autobiografías de Agustín, Montaigne, Descartes o Rousseau se llega a la conclusión de que no se describe una vida, sino más bien los pasos mediante los cuales lo biográfico desaparece, como quien se desprende de un pesado lastre. Sólo en este sentido toda filosofía sería ya una tanatografía. La subjetividad sólo puede nacer muriendo...

Exceptuando algunos casos como el de Derrida, los filósofos contemporáneos no han sido muy dados en referir sus "anécdotas", quizás por miedo a que éstas eclipsaran su "consideración filosófica", dejando ese sucio trabajo a los obreros del pensamiento, que rebuscan en la basura las sobras que los escritores de ideas desechan. Eribon y Safranski se han dedicado en los últimos años a darle a este género chico su forma superior, y Salomon Malka sigue sus huellas proponiéndonos, después de haber husmeado años atrás el enigma Chouchani, la esperada biografía de Lévinas, el talmudista del "il y a", ese ámbito del que los seres huyen despavoridos para fabricarse una vida, un ser que los proteja del horror del ser. Y, para Lévinas, el judaísmo siempre habrá sido, no una religión, sino una comprensión del ser... Los ritos judíos no constituyen una codificación, sugería Lévinas en los años 30; son al contrario lo que corta con lo cotidiano y hacen que todo parezca siempre asombroso. Nada más lejos de esta fisura que la disoluta charla del vilipendiado café, "lugar

de la sociedad fácil —escribía Lévinas—, sin responsabilidad recíproca", o el sesentaiochesco fracaso. Y es que esos años siempre le habrán parecido, al igual que a Patoāka, endemoniadamente fusionales, sin separación necesaria para el responder.

Quien se asoma al texto biográfico de un filósofo suele buscar, quizás equivocadamente, datos o hechos que expliquen el pensar del autor, como si de un materialismo grosero se tratara. Las experiencias vividas a lo largo de los años necesariamente deben destilar algún que otro concepto, al modo de un bio-empirismo, como esos pésimos novelistas que escriben todo lo que les sucede sin ahorrarnos incluso la ganga. Bastarían los años transcurridos por Lévinas como leñador en el campo de concentración, precisamente donde se mutilaba la vida, para formular más de un sistema filosófico con todas esas virutas, y Malka lo sugiere, pero aparte de este periodo nos encontramos con una existencia, si no insípida, poco atrayente en principio para un periodista, con poca sustancia vital que ventilar. Salomon Malka podría haber caído en la tentación de haber detallado, al modo de Quincey, los últimos días de Lévinas en el *Lager*, pero afortunadamente despliega todo el rollo de la película, una vida que a simple vista fluye tranquila, pero atravesada y hendida por ese rito discontinuo que la expelle continuamente afuera.

Escribía Joseph Roth que el diablo, además de cojear, habla italiano con acento ruso. Lévinas, por su parte, practicaba un francés teñido de ruso con tonalidades lituanas aderezadas de hebreo. Sin duda era un claro partidario de renovar la lengua francesa, de tallar una lengua menor, o varias, en la mayor, a la manera de Proust; pero este balbuceo de lenguas le prohibió durante bastantes años el acceso al ámbito universitario, desviándolo como director de la ENIO (Escuela Normal Israelita Oriental), colegio anodino desde donde paradójicamente surgiría, rescatada de la ira levinasiana, *Totalidad e infinito*. Malka, que fue alumno suyo en dicha institución, recuerda que el habla de Lévinas siempre estaba atravesada por momentos de ahogo, al modo de cortes guturales, de ritos en la lengua que la sacaban de los caminos trillados.

Quizás es a través de esas hendiduras desde donde el filósofo-talmudista hiciera subir sus ideas, su aportación judía a lo universal.

Si tienen algún interés todas las biografías que están apareciendo durante estos últimos años no es desde luego por las anécdotas relatadas, sino más bien por la perspectiva que proyecta cada una de ellas hacia su exterior, como si cada pensador fuera una mónada (pero con amplios portones y ventanales) que expresa a su manera su siglo y a los demás filósofos. El mundo-Heidegger, el mundo-Foucault —por citar algunos de los más sobresalientes— y ahora el mundo-Lévinas no son una mirada umbilical; los filósofos son seres sin biografía que se relacionan con otros seres de la misma índole. Su historia sólo puede constituirse expresando a su manera las mónadas-filósofos de alrededor. Y el conjunto de las biografías deberá componerse como una especie de calidoscopio semidivino para quien puede acceder a él. Salomon Malka se dedica a este juego de espejos, pero además de poseer cierta estructura cronológica, clásica, la biografía que Malka nos propone se despliega al modo de un documental televisivo, con pequeñas entrevistas sobre el personaje. Así, si una parte del libro se dedica a lanzar los fogonazos del propio Lévinas sobre los maestros Husserl, Bergson, el amigo Blanchot, el despreciado Heidegger, Chouchani, Wahl, Ricoeur y hasta el extinto Papa, la otra parte, entreverada con la anterior, presenta las miradas más próximas de sus familiares y de algún que otro filósofo como Derrida, los puntos de vista de los demás, de los otros...

Afortunadamente, siempre hay algo que no pasa en una traducción, un resto inapropiable no determinable. Quizás es aquello que no lograr traspasar desde el pensamiento judío hasta la filosofía, pero que por ello mismo nos lanza continuamente a una escritura desenfrenada. Tal vez por esa pérdida irremediable, Alberto Sucasas, en esta edición castellana de Trotta, nos regala un segundo esbozo biográfico a modo de epílogo-compensación, otro espejo con el que intentar completar ese calidoscopio imposible.

› UN DOCUMENTO PARA LA HISTORIOGRAFÍA CUBANA



William Navarrete es escritor y crítico de arte cubano. Ha publicado los libros de ensayo *La chanson cubaine* (París, 2000), *Centenario de la República Cubana* (Miami, 2002), *Cuba : la musique en exil* (París, 2004) y *Catalejo en lontananza* (Valencia, 2006), así como la antología de poesía cubana contemporánea en París *Ínsulas al paio* (Cádiz, 2004) y su poemario *Edad de miedo al frío* (Cádiz, 2005/Toscana 2006, Primer Premio de Poesía Eugenio Florit del Centro de Cultura Panamericana de Nueva York), y la antología de poetas cubanos prisioneros políticos *Versi tra le sbarre* (Toscana, 2006, edición bilingüe italiano-español).

La pandilla de Banes: notas a una entrevista capital

WILLIAM NAVARRETE

M

i familia paterna es de Banes. Yo mismo, aunque crecí y me eduqué en La Habana, nací en este pueblo de la costa nororiental de Cuba. Un pueblo joven si se considera que habiendo

sido el asentamiento aborigen precolombino más importante de la isla (cacicazgo Bani), la primera hacienda que se fundó en lo que luego sería la ciudad, data tan sólo de 1881. Dicha hacienda había sido desde 1758 un realengo que hasta la segunda fecha mencionada cambió de propietario unas ocho veces.

En 1887 la hacienda, después de haber pertenecido a Domingo Marange, pasó a manos de los hermanos Dumois Gesse, Juan Cárdenas Alberthy y Delfín Pupo de la Cruz, más conocido como *El patriarca de Potrerillo*. Fueron ellos los fundadores de la empresa que permitiría el fomento del pueblo: la Frutera Dumois y Cia, especializada en los cultivos de bananas, naranjas, limones y piñas. La segunda guerra de independencia cubana (1895-1898) primero, y la implantación de grandes extensiones de caña de azúcar, así como la construcción, en 1899, del Central Boston por la United Fruit Company (UFC) en el llamado Cayo Macabí, después, terminaron absorbiendo la empresa de los Dumois, que no tardó en vender las tierras de sus latifundios a la gran compañía norteamericana en plena expansión.

En ese contexto, pocos años después (1901) nace en Veguitas, una barriada periférica de Banes, Fulgencio Batista Zaldívar, figura política y militar de Cuba que sería, antes de Fidel Castro, el personaje que mayor poder real acumulara en la isla y de seguras, por ello también y al igual que éste, el personaje más polémico de la historia del país.

Probablemente la parte más oscura de la historia de Cuba sea la década que antecede al triunfo de la revolución de 1959. Lo es porque el historiador cubano que ha ahondado en el período se ha visto o se ha creído en la obligación de situarse en un terreno casi baldío que le ofrece sólo disyuntivas: o Fulgencio Batista fue la causa de la instauración de la mucho más larga y traumática dictadura castrista actual o, simplemente, el golpe de Estado de 1952 que lo llevara por segunda vez al poder había sido la consecuencia de un malestar y apatía políticas inherentes a la joven vida republicana cubana. Evidentemente ambas disyuntivas, aunque parcializadas, ofrecen perspectivas de mayor peso que la historiografía inverosímil y simplona engendrada por la propaganda feroz del castrismo contra el período que se anuncia.

Siendo a mi juicio la década de 1950 capital para el entendimiento del siglo XX cubano en su totalidad, me entusiasmo la idea que anima al filósofo cubano Emilio Ichikawa a desentrañar, ofreciendo tribuna a los acto-

res directos del momento —y en el caso de esta entrevista, a Rubén Batista Godínez, primogénito de Fulgencio Batista— para que los cubanos y quienes se interesen en los Estudios Culturales referentes a Cuba comiencen, sin prejuicios, a establecer pautas para una mejor comprensión de nuestra atormentada historia.

Desde hace algún tiempo, Emilio Ichikawa intenta explorar la geografía sociopolítica de Cuba despejando áreas hasta ahora desconocidas. Es el caso —lo hemos evocado durante algunos encuentros— de los nexos regionales y genético-patriarcales entendidos como fundamento de alianzas de tipo clánicas que han incidido, poco importa si favorablemente o no, en el decurso de la historia cubana. A la familia santiaguera de los generales de las guerras de independencias y a la camagüeyana de patriotas de rancio abolengo de finales del siglo XIX, corresponden en el siglo XX el clan villaclareño de Machado y sus seguidores, así como el clan holguinero que desde el fin del machadato (1933) hasta nuestros días ha definido realmente la vida política de la isla, e incluso, en cierta medida, la del exilio.

Ignoro en qué medida el accidente económico de la implantación al oeste de Holguín de la UFC influyó en perfilar rasgos psicológicos comunes en individuos que, perteneciendo a la “pandilla” holguinera, lograron, en ocasiones aliándose, en otras repeliéndose, decidir el destino contemporáneo de la nación. Tal suposición obligaría a un estudio pormenorizado de indicadores que la estrechez de esta nota preliminar excluye. En todo caso no cabe dudas que la “Yunai”, como suele evocarla la fonética hispanofónica del Caribe, mereció por su fundamento operacional la apelación socarrona, de parte de cierta crítica occidental, de “República bananera” para aquellas áreas geográficas de América Latina marcadas por su influencia. En importancia, a las inversiones de la UFC en Cuba seguían, en el orden siguiente, los enclaves de la compañía en Honduras, Colombia, Costa Rica, Guatemala, Panamá y Jamaica.

Decir “Yunai” equivalía a evocar tensiones sociales que no ignoran hoy los estudios económicos que conciernen a la región. La compañía, que era fuente de trabajo y riqueza, había crecido, en ocasiones, sobre un polvorín de extorsiones que provocaron el resentimiento de no pocos propietarios de tierras. Para que se tenga una idea deseo evocar el litigio al que conllevó la instalación del Central Boston en las tierras banenses del Cayo Macabí. Dicho “cayo” —que no era tal, sino un islote en la bahía de Banes unido a la tierra firme por un terraplén que se construyó para estos fines— pertenecía al alicantino Bartolomé López Sastre, cuya concesión obtuvo del gobierno español en 1890 siendo vecino del pueblo de Gibara. Bartolomé, que trabajaba como práctico en el puerto de Vita, se había casado con Cecilia González Zaldívar. Tres hermanas de esta última se habían casado con tres hermanos Pupo de la

Cruz, uno de ellos el ya mencionado *Patriarca de Potrerillo*, fundador de Banes, de profundo arraigo en la historia del poblamiento colonial de Holguín. Uno de los hijos de Bartolomé, el gibareño Matías López González, emprendió las reclamaciones legales en 1925 para recibir las indemnizaciones necesarias por el expolio de aquella tierra. El mencionado Matías era tío por línea paterna de Guillermo Cabrera López, el padre del célebre escritor cubano Guillermo Cabrera Infante.

Tal vez resulte de interés que evoque mi profundo desconcierto cuando en 1988, en pos de unas pesquisas genealógicas sobre la región, visité al padre del escritor en su pequeño apartamento sito a proximidad de la funeraria Rivero, en El Vedado. En aquella ocasión, a sabiendas de que sus dos hijos (el mencionado Guillermo y el cineasta Sabá) eran por así decirlo enemigos acérrimos del régimen castrista, el viejo Guillermo, que había obtenido autorización para visitar al primero en Londres, me habló con tanta rabia de los norteamericanos que por momentos creí que estaba cubriéndose en caso de que creyera que, con mis escasos veinte años, podría ser algún informante al servicio del gobierno. Sólo con el tiempo y luego de haber entendido las relaciones contrastantes de odio y afecto que inspiraba la UFC y el capital norteamericano en la isla, comprendí que el nacionalismo cubano tenía bases más profundas en la economía de tipo patriarcal que había afectado que en el plano cultural propiamente dicho. El tema merecería una exploración concienzuda.

Y es que decir UFC significaba también connotar una infraestructura propia al consorcio norteamericano: hospitales, colegios, sociedades de recreo, deportes, urbanismo y templos religiosos que marcaron profundamente las poblaciones caribeñas en que se establecía y que resultaban de aceptación y beneficio para la ciudadanía cubana. En el caso específico de la región holguinera donde creció Fulgencio Batista, los protestantes reformados comúnmente llamados “cuáqueros” (o “amigos”) predicaban la doctrina del esfuerzo, del trabajo honesto, de la búsqueda interior y personal de la verdad. Y para ello ponían a disposición de los hijos de sus asalariados braceros instituciones de enseñanza como el caso de la banense llamada Los Amigos, colegio donde Batista recibió los rudimentos de la instrucción como becado del plan nocturno y al que siendo ya presidente de Cuba estimuló con subvenciones para la culminación de su construcción y la realización de un auténtico complejo consagrado a la educación. Curiosamente, unos de los rasgos distintivos de la prédica cuáquera era (y es) justamente el pacifismo a ultranza y la negativa absoluta de empuñar armas. De ello se sobrentiende que la impronta cultural de la UFC se asimilaba de forma elástica por la población, como suele suceder en una cultura de múltiples sedimentos y adecuaciones como la cubana.

Lo cierto es —y hacia ese punto se dirigen la prospección de Ichikawa— que desde Mayarí hasta el puerto de Gibara, pasando por Nicaro, Antilla, Banes, Cueto y otras localidades de esta región del Oriente cubano, la UFC permitió, en una sociedad como la holguinera, en que prevalecía el rezago colonial de pertenencia a las familias fundadoras de los diferentes hatos y comarcas, que los menos afortunados superaran, según sus capacidades, las limitaciones impuestas por la herencia cultural. Pudo haber sido éste el caso de Batista, no así el ejemplo citado de los Cabrera López ni el de los Castro en Birán.

Si se observa, por otra parte, el número de banenses que ocuparon cargos de relevancia política durante el primer o segundo mandato de Fulgencio Batista se entenderá que ello no podría emanar de un favoritismo hacia los coterráneos, por relaciones de simple vecinería, sino por razones más profundas y de necesario estudio. Banenses eran Rafael J. Díaz-Balart —quien fuera asesor jurídico de la división Banes de la UFC y luego ministro de Transporte (1952), representante a la Cámara (1954) y senador (1958)—, así como sus hijos Rafael Díaz-Balart Gutiérrez, subsecretario de Gobernación, y Frank Díaz-Balart Gutiérrez, director de Rentas e Impuestos en el Ministerio de Hacienda. Banense también era Gastón Baquero, poeta de renombre, jefe de redacción en el *Diario de la Marina* (el más prestigioso de Cuba) y miembro del Consejo Consultativo creado por Batista tras el golpe del 10 de marzo de 1952. De Banes venían igualmente Eduardo Dumois Cárdenas (consejero consultativo en 1952, después de haber sido alcalde de San José de las Lajas a partir de 1952); Pedro Díaz Carballosa (alto ejecutivo del Ministerio de Hacienda); Concha Guzmán (con importante cargo directivo en el Ministerio de Educación); Zoila Mulet Proenza (ministra de Instrucción Pública a partir de 1954) y su esposo Aurelio Fernández Concheso, quien, aunque no era banense, sí ocupó los cargos de secretario de la Presidencia durante parte del primer gobierno de Batista (1940-1944), embajador en Washington en 1941 y primer ministro cubano en Moscú para las recién estrenadas relaciones diplomáticas entre Cuba y la URSS, que estableciera Batista el 17 de octubre de 1942. A la familia banense cabe añadir los nombres de Hermelindo y Francisco Rubén Batista y Zaldívar, hermanos de Fulgencio, el primero representante en la Cámara por la provincia de Pinar del Río y el segundo alcalde de Marianao y luego gobernador de La Habana en 1954 y 1958.

Sin ánimo de establecer paralelos cabría apuntar que la estructura de poder de Fidel Castro mantiene también a un hermano en la alta cúpula de la gobernación (Raúl) y a otro consagrado a planes de genética vacuna en la llanura habanera (Ramón). El ministro de la Educación Superior del gobierno castrista y general de brigada, Fernando Vecino Alegret, nació en Banes y estudió también en el colegio cuáquero de Los Amigos, al igual que otro de los militares de alta jerarquía del gobierno cubano actual, el general de división Ramón Pardo Guerra. Al padre del primero, Fernando Vecino Pérez, presidente del Club Banes (sociedad recreativa de la burguesía local), Fulgencio Batista ofreció el subsidio necesario para la terminación de las obras de la institución que presidía.

De modo que leer esta entrevista a Rubén Batista Godínez, a casi medio siglo de la sulfurosa década de los cincuenta en Cuba, puede significar un acercamiento a una parte de la historia que necesita ser abordada desde el ángulo esclarecedor de los Estudios Culturales. De ello se trata y a ello se encamina la labor de Emilio Ichikawa que sospecha, sabiamente, que las bases del descalabro cubano en materia de política se encuentran con más facilidad en el salón de casa, en el huerto o en la cocina que en la palestra pública a la que siempre los cubanos han deseado aspirar.

Emilio Ichikawa es escritor y columnista de *El Nuevo Herald* de Miami. Su último título publicado es *Contra el sacrificio*. Actualmente prepara la edición de su libro *El Everglade*.

Entrevista con el sr. Fulgencio Rubén Batista y Godínez, hijo del general Fulgencio Batista y Zaldívar

EMILIO ICHIKAWA

F

ulgencio Rubén Batista y Godínez nació el 18 de noviembre de 1933 en la Ciudad Militar Columbia, Marianao, La Habana. Casado con Carmen Robaina Llana en la Catedral de La

Habana en 1956, tiene 4 hijas y tres nietos. Cursó estudios de primaria en el Colegio Baldor de La Habana y en la New York Military Academy. Hizo estudios de Bachillerato en Harvey School, New York y Lawrenceville Academy, en New Jersey, graduándose en Ruston Academy, en La Habana. En 1956 se graduó en Ciencias Económicas por la Universidad de Princeton. Ha vivido en Barcelona y Madrid, y desde hace más de treinta años en Coral Gables. Rubén *Papo* Batista es el hijo mayor del general Fulgencio Batista y Zaldívar, cuyo legado de archivo está empeñado en rescatar y dar a conocer. A pesar del poco tiempo que le deja una vida llena de trabajo y responsabilidades, ha accedido a contestar unas preguntas de gran interés para la comprensión de la historia cubana.

—Emilio Ichikawa: Quizás deba comenzar hablando de usted, de su familia. La familia Batista, apellido clave en la historia política cubana del siglo XX.

—Rubén Batista: La familia de mi padre es de Banes, al norte del Oriente cubano. Fulgencio Batista y Zaldívar nació en el barrio de Veguitas. Mas pronto se mudó al barrio de La Güira, donde creció. A mediados del siglo XIX Banes era casi nada. Ni siquiera una aldea. Pero al final del siglo una familia de origen francés, después muy cubana, que había venido de Haití cuando la sublevación de esclavos, se estableció en la zona iniciando lo que llegaría a ser una comunidad productiva, incluso industrial. Se trata de la familia Dumois. Esta familia se establece ahí y crea unas bananeras con ferrocarril y todo. Después le vendieron esas tierras a la United Fruit Co. Hay un libro que es como una historia de Banes, se titula *A name a family and a town*, del ingeniero Alfred Dumois, que cuenta esta historia en detalles. Yo lo busqué para ver si decía algo de Fulgencio Batista y Zaldívar, mi padre. Después de muchas búsquedas se logra incluso que el autor me dedique el libro. Dice mi ejemplar: “For Rubén Batista: The history of Banes. A town your father never forgot.” La dedicatoria refleja la atención que mi padre le dedicó a su pueblo, pues hizo muchísimas obras públicas y siempre estuvo al tanto de las necesidades de sus correligionarios.

El suero del autor dirigía el colegio Los Amigos, fundado por los cuáqueros después de la primera intervención norteamericana, donde estudiaba mi padre por las noches. Trabaja por el día en el campo ayudando a

su padre y después de realizar varios trabajos ingresó en los ferrocarriles.

El autor del libro observa que tanto Batista como Castro crecieron en las antiguas tierras de los Dumois, en Banes y Mayarí; un hecho bastante irónico por cierto. Tierras que, como se dijo, después fueron de la United Fruit Co. En estas tierras también vivió otra importante familia política cubana, los Díaz-Balart. La figura fundadora de esa familia era el abuelo de estos muchachos (los congresistas Lincoln y Mario, José, que es periodista, y Rafael Jr., que es banquero). Fue una persona importante, llegó incluso a ser alcalde de Banes en tiempos de Machado por el Partido Liberal. Era un abogado muy conocido en Banes, con respaldo de mucha gente, por lo que no lo afectó demasiado la caída de Machado. Ellos habían venido de Santiago, pero se establecieron en Banes. Otro libro muy importante sobre Banes es el de Víctor Amat Osorio, *Banes 1513-1958. Estampas de mi tierra y de mi sol* (New Ideas Printing Inc., Miami, 1981) donde aparece una breve pero muy documentada biografía de Batista.

—Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante, caracteres literarios de mucha fuerza, muy politizados ambos, también eran de la zona.

—Interesante.

—¿Vive algún Dumois en Miami?

—Sí, pero este autor reside en Texas. Mi padre ingresó en el Ejército cuando tenía veinte años (1921), con el propósito de tener tiempo para ampliar sus estudios. A través de exámenes de oposición llega al grado de Sargento Mayor Taquígrafo. Con este grado llega a convertirse en el jefe de los militares que producen la revolución del 4 de septiembre de 1933, a la que se unen otros sectores revolucionarios.

—Ahora bien, antes de empezar en la vida pública, ¿hubo relaciones entre la familia Batista y los Castro?

—Esporádicas, normales. Te puedo decir que cuando Castro se casa con Mirtha Díaz-Balart mi padre les manda unos regalos, unas lámparas.

—¿Esa relación podría haber llegado hasta el punto de que el general Fulgencio Batista haya bautizado a Raúl Castro?

—No, no.

—Pero se ha dicho.

—Sí, sé que se ha dicho. Por ahí aparece a cada rato una foto de Batista con un niño vestido de militar, con unos galoncitos creo que de sargento, y se dice que es Raúl Castro. En primer lugar, yo no sé si es Raúl Castro o no. Aparentemente esa foto fue tomada durante un viaje que hizo mi padre por la zona y donde los niños de los colegios rurales iban a verlo y se retrataban juntos y demás. Lo otro es especulación. El contacto con los Castro fue entonces indirecto. Y después también.

—¿Algún otro recuerdo de esa hipotética relación?

—En el año 51, me lo contó el mismo Rafael Díaz-Balart, él fue con Castro a ver a Batista a Kuquine, la residencia que tenía mi padre en las afueras de La Habana. Estuvieron hablando largo rato. Hay un periodista que vive y te puede confirmar esa entrevista. Se llama Llano Montes, quien también me lo contó. Porque da la casualidad de que Llano Montes había ido ese día a hacer una entrevista a Batista y coincide con la llegada de Rafael con Fidel. En ese momento parece que Fidel estaba teniendo problemas en la Ortodoxia para la postulación como representante, y Rafael lo lleva, primero para que conociera a mi padre, pero también porque parece que se concibió una posibilidad de que Castro entrara en el partido de Batista. Papá lo dice en su libro *Respuesta...* (Imprenta Manuel León Sánchez, México, 1960), pero lo menciona un poco en forma despectiva. La versión de Rafael es que se entrevistaron en la biblioteca, hablaron primero de literatura e historia, y después un poco de política. Dice que cuando salieron de la entrevista Fidel se expresó de forma muy admirativa sobre Batista; pero Fidel agregó que él no cabía en aquel Partido; veía al partido de Batista muy controlado por personas ya asentadas, tradicionales, y afirmó que ellos debían tener otro camino, ya que Batista daba la impresión de no querer dar un golpe de Estado, dejando entrever que, en ese caso, lo habría seguido. Es más, me contó Rafael que Castro observó que en la biblioteca de Batista faltaba un libro: *La técnica del golpe de Estado*, de Curzio Malaparte. Pero todo con mucho respeto.

—Después, cuando Batista da el golpe de Estado en 1952, ¿hubo algún contacto específico con Castro?

—No. En verdad la preocupación de Castro cuando el golpe de Estado vino porque se nombró jefe de la policía a Salas Cañizares, a quien el abogado Fidel Castro tenía procesado en la Audiencia de La Habana como supuesto autor de la muerte de un estudiante. A Castro se le aconsejó cambiar de domicilio provisionalmente, dada la situación familiar que tenía, de matrimonio joven con una criatura muy pequeña. Y se lo llevaron a casa de una hermana. Sin embargo, pasaron los días y Castro no tuvo problemas con Salas Cañizares, y continuó sus actividades dentro del Partido Ortodoxo. Rafael Díaz-Balart cuenta este incidente en *Cuba: Intrahistoria. Una lucha sin tregua* (Universal, Miami, 2006); así como el Dr. Eduardo Borrel Navarro en un artículo publicado en México antes de su reciente muerte. Esa mañana del 10 de marzo cuando Rafael y el Dr. Borrel se dirigían a cumplir una misión de Batista, pasaron por el apartamento de Fidel Castro y le comunicaron los hechos. Este exclamó que ya era hora de que quitaran a Prio; pero su actitud cambió cuando supo del nombramiento de Salas Cañizares.

—Respecto a las elecciones de 1944, hay quien alega que Batista se alegró de que perdiera su candidato, Saladrigas, pues así permanecía él como una persona indiscutida dentro de su partido. ¿Ha escuchado Ud. eso?

—Sí, lo he escuchado, pero no es cierto. Una victoria de Saladrigas, que además era su amigo, le hubiera garantizado una gran influencia. Yo soy testigo de que le preocupó aquella victoria de Grau sobre el candidato de su partido. El tiempo le dio la razón, pues durante el gobierno de Grau no se le dieron garantías para regresar a Cuba. Su pesar es uno de los recuerdos más

claros que tengo de mi niñez, pues hasta me sacaron de la escuela cuando se supo el resultado de aquellas elecciones. Al llegar a palacio me lo encontré en una pequeña sala del tercer piso muy preocupado. Sin embargo, acató la voluntad del pueblo, y fue vitoreado por su conducta.

—¿Le ha sido difícil llevar el apellido Batista?

—A mi padre lo hicieron casi una personificación del mal. Y el acoso fue internacional. Pero el problema ya no era solamente ser batistiano, sino ser “proclive” a Batista. La “proclividad” como una inclinación que te hace culpable. La familia de Batista, como se puede imaginar, era “proclive” a Batista, de forma que el maleficio alcanzaba a todos sus miembros. La suerte es que ya hay historiadores desprejuiciados en el exilio, y quiera Dios que también dentro de Cuba, que pueden analizar los hechos. Porque lo que ha sucedido en el proceso nuestro es que muchos de los historiadores también fueron actores de ese proceso. Y no digo solo que en contra, también a favor había prejuicios. En la mayoría de los historiadores, por muy objetivos que hayan querido ser, se percibe cierta “proclividad”, anti-batistiana y batistiana. Esa objetividad ya la empiezo a percibir en el ámbito de la academia americana. Se comienza a estudiar la época de Batista sin prejuicios.

—¿Recuerda algo que le dijera su padre que indique arrepentimiento, autocrítica?

—Habla de equivocación respecto a algunos hombres. Pero nunca se arrepintió por el 10 de marzo. Quizás pudo haber un momento interno, pero conmigo no lo conversó nunca. Tampoco aparecen índices de arrepentimiento respecto al 10 de marzo en sus escritos o cartas. Y se trata, sin duda, de su actuación más cuestionada. Pensó que el país se encaminaba a la anarquía y que debía dar el golpe de Estado. Había recibido informes, según cuenta en su libro *Respuesta...*, de que el presidente Prio preparaba un golpe de fuerza, en caso de que triunfara el Partido Ortodoxo. La aceptación por las “clases vivas” del país y, eventualmente por el movimiento obrero, indica que existían condiciones políticas y sociales que hicieron posible este hecho. Hasta el Consejo de Veteranos de la Independencia acudió a palacio a los pocos días para felicitarlo.

—¿Lo del 4 de septiembre nadie se lo reprocha?

—Quizás en un momento sí. Debes considerar que en el 4 de septiembre cayeron algunas personas, otras fueron relegadas o no vieron satisfechas sus expectativas. Hay crítica también al mismo movimiento revolucionario en sí, algunas divisiones políticas con Grau y Guiteras, etc. Pero esas contradicciones son explicables, porque el 4 de septiembre se produce contra un presidente de gran prestigio, hijo del padre de la patria, Céspedes, pero que los sectores revolucionarios miraban críticamente; primero, como una continuación de Machado, pues había sucedido amparado en aquella constitución; luego, era percibido como alguien que se cubría con los norteamericanos, en la superviviente Enmienda Platt. El del 4 de septiembre fue un movimiento claramente nacional y revolucionario.

—Ahora bien, respecto al golpe del 10 de marzo de 1952 contra el gobierno de Prio, además de su padre, ¿había otros militares inconformes con la situación política del momento?

—Sí, muchos. Había posiblemente más de dos movimientos. Según algunas personas con las que yo he hablado y que conocían el proceso desde dentro, había tres. Uno que se inició en la Escuela Superior de

Guerra por un grupo de oficiales que estaba en contacto con el profesor Rafael García Bárcena. Cuando se crea la Escuela Superior de Guerra en tiempos de Grau, se invita a una serie de profesores a colaborar. Se convoca a Herminio Portell Vilá, a Roberto Agramonte, a Rafael García Bárcena y otros. Según me han contado, hubo un momento inicial tras las elecciones del 48, donde gana Carlos Prío, en que ya hubo cierto movimiento subversivo a favor de Chibás; que había quedado en tercer lugar en los votos, muy por detrás del Dr. Ricardo Núñez Portuondo. Este mismo grupo intervino en la facilitación de la destitución del jefe del Ejército General Pérez Gámera. Ese grupo, donde tengo entendido que estaba el Coronel Barquín, y otros que llamaban “el trust del cerebro” por enrolar a una serie de profesores de la Escuela Superior de Guerra, llegó a ser bastante fuerte. De ahí se desprende otro grupo que lo lidera el entonces capitán Jorge García Tuñón. Este era también un militar de preparación, que inclusive venía de una familia castrense anterior al 4 de septiembre. Es decir, que venía del viejo ejército, de una tradición. Luego también se une al grupo que quería a Batista como líder. Y había otra disidencia más, que era independiente a Batista en sus orígenes, aunque después se vincularon, ya que buscaban un líder civil; los instigadores de este movimiento eran Colacho Pérez, un civil pero de origen “revolucionario”, miembro del ABC (al que Batista perteneció siendo joven) y que por los contactos que tenía pudo hacer una serie de relaciones significativas en el Ejército, y otra figura importante, que es el coronel retirado de la Marina José Rodríguez Calderón. Para mí estas llegaron a ser las figuras más importantes en el golpe de Estado. Además de Salas Cañizares (quien llegaría a ser jefe de la policía) que controlaba las perseguidoras y la motorizada. Hay otra serie de personajes a destacar, muchos de ellos retirados, como el capitán retirado Díaz Tamayo, que también era de la Escuela Superior de Guerra, y el general retirado Francisco Tabernilla Dolz, que era un hombre que tenía mucho prestigio, un oficial graduado de la primera escuela de cadetes del Ejército en el año 1917 o 1918. Tabernilla era un hombre que tenía mucha simpatía, sobre todo en La Cabaña, es decir, en el regimiento de artillería, que junto a Columbia (donde estaban los tanques y la infantería) era la otra plaza militar fuerte de La Habana. Dentro de Columbia hubo también militares simpatizantes; entre los cuales estaban los capitanes Robaina, Rojas, Sogo y otros. Sobre la historia del 10 de marzo hay cartas cruzadas importantes, ya en el exilio, entre papá y el coronel Cruz Vidal, que hemos donado a la Universidad de Miami, aunque yo tengo copia. Ramón Cruz Vidal era un soldado del 4 de septiembre, que aparece en todos los libros como uno de los principales de ese movimiento. Batista hace un prólogo a un libro de este señor donde señala que en las vísperas del golpe de Estado había una crisis, y que sin crisis institucional no hubiera existido un 10 de marzo. Había descontento, y muchos apoyaron a Batista no por batistianos sino por descontentos.

—Háblenos un poco de Tabernilla como figura histórica, de la relación con su padre.

—Tabernilla fue importante en la historia de Cuba, sin duda. Como te dije, cuando el 4 de septiembre él era teniente en La Cabaña; pero era un oficial muy popular. Su otro apellido, Dolz, lo emparentaba con un famoso periodista; se le consideraba de origen más

bien burgués. Es de los oficiales que se unen al 4 de septiembre, que fueron más de 100 en un ejército con unos 700 oficiales; yo creo que demasiados para una tropa que no llegaba a diez mil hombres entonces. Un grupo se queda, pero otros no se quedaron con Batista. Tabernilla sí; después llega a capitán, de momento tampoco fue el jefe de La Cabaña, que estaba en manos del sargento Tarrau. Pero pasan unos meses, a Tarrau lo traspasan a otro mando y entonces hacen a Tabernilla jefe de La Cabaña, ya como comandante. Tabernilla, en honor a la verdad, se hace muy popular entre la tropa. Protegía a sus artilleros, los defendía en sus problemas. Tabernilla estuvo diez años de jefe de La Cabaña, del 1934 al 1944. Era un hombre mayor en edad respecto a los otros; el de más edad de todos ellos junto a Querejeta, que también llegó a General con Grau. En el año 41 viene una crisis en el Ejército, después de que Batista es electo presidente y deja a Pedraza como jefe del Ejército. Al ponerse en vigor la Constitución del 40, una serie de instituciones que habían regentado la Marina y el Ejército pasaron al poder civil. Entre ellas las Escuelas Cívico-Militares, que estaban bajo el control del Departamento de Cultura del Ejército, y esas instituciones pasaron unas al Ministerio de Educación, otras a Hacienda, etc. Lo que dejó un disgusto, un mal de fondo entre la jerarquía militar porque veían que las Fuerzas Armadas iban perdiendo poder. Y el coronel Pedraza recoge ese malestar. Él, que era todo un caudillo en el Ejército (era el único caudillo real además de Batista), un hombre con fama de ser muy valiente, un hombre que había puesto orden en La Habana cuando lo nombraron supervisor de la ciudad durante la huelga de marzo de 1935, un hombre muy recto, muy buen militar, muy valiente, que tenía indudablemente simpatía entre la tropa. Por cierto, yo estoy emparentado con los Pedraza por dos lados; en aquel momento un tío mío que era militar estaba casado con la hermana de Pedraza. Más tarde un hermano mío se casó con su hija. Todo esto agravó un conflicto que hubo entre mi padre y Pedraza. El caso es que Batista tuvo que retirar a los jefes de la Marina, el Ejército y la policía. Hubo cierta insubordinación, cuyo castigo fue retirarlos a los Estados Unidos, y que a los pocos meses regresaran. Mucho más tarde, a finales de 1958, Pedraza reingresa en el Ejército; después que los rebeldes mataran a su hijo en Santa Clara. Pero ya era muy tarde para que su presencia cambiara los acontecimientos.

—¿Y cómo actuó Tabernilla en esa situación?

—En esa situación Tabernilla, que controlaba La Cabaña, que miraba directamente a Palacio, fue el primero que llamó a Batista y le dijo que estaba con él, fue un hombre clave en ese momento. Llega entonces 1944, gana Grau, Tabernilla aún es el jefe de La Cabaña y Grau lo retira del Ejército.

Él viene para Miami, y después se conecta con Batista cuando este viene a Daytona en el exilio de turno. Hay una foto de cuando mi padre toma el avión para regresar a Cuba, en noviembre de 1948, ya electo senador; ahí está Tabernilla despidiéndolo en su viaje de vuelta a La Habana tras cuatro años. Después siguen conectados y cuando se produce el 10 de marzo de 1952, Tabernilla es uno de los principales, pues entra en La Cabaña con un carro o dos carros y toma el mando. Tenía entonces el mando de La Cabaña el general Velázquez, que también era un sargento del 4 de septiembre. Por eso el traspaso fue muy tranquilo. Por cierto el hijo de Velázquez, que era teniente, se

queda en el Ejército y lo fusiló Fidel Castro después.

—¿Hasta dónde llega Tabernilla con su padre?

—Hasta ser nombrado jefe del Estado Mayor del Ejército. Era lógico. Fue leal, tenía mucho prestigio. Si había un general de carrera era ese, “el viejo Pancho”, como le decían con mucha simpatía. Quizás era un hombre ya mayor para el cargo. Los hijos también tomaron posiciones importantes, y se percibía como mucho poder militar concentrado en una familia. Hay quienes dicen que eso perjudicó al Ejército, pero no sé. Yo creo que ellos fueron leales hasta el último mes de 1958; cuando al ver que aquello estaba perdido, buscaron una solución al margen del Presidente Batista.

—¿Se refiere al famoso incidente del 13 de diciembre?

—Bueno, no. El 13 de diciembre es cuando el embajador americano se reúne, creo que en Kuquine, acompañado del ministro de Estado, y le dice a Batista que el gobierno americano no va a reconocer el gobierno de Rivero Agüero, que había sido electo en aquellas elecciones de noviembre de 1958. Fue entonces cuando Batista cita a los jefes y les cuenta lo que estaba pasando. Con toda honestidad. Faltaban unos 50 días para que Rivero Agüero tomara el poder, y él había prometido convocar una Constituyente meses después de asumirlo. Yo creo que desde ese momento la alta jerarquía del Ejército vio que no había solución, y algunos de ellos empezaron a buscar una salida. Tengo entendido que el general Tabernilla, el día 26 de diciembre, pide una entrevista al embajador americano.

—¿Y la concedió?

—Escucha lo que dijo el propio embajador: “De modo que se hicieron los arreglos para la entrevista (con Tabernilla). Llegaron en sus carros oficiales. El general Tabernilla me dijo que deseaba hablar conmigo a solas. Y su hijo y el otro general se fueron para una habitación contigua. El general Tabernilla me dijo que los soldados cubanos no peleaban más, y que el gobierno en sí no podía durar. Manifestó que el propósito de su visita era el de salvar a Cuba del caos. De Castro y del comunismo. Dijo que quería formar una junta militar, compuesta por él, creo además que por el general Cantillo, el general Sosa de Quesada, el coronel Casares y un oficial de la Marina. Dijo que le daría salvoconducto a Batista para que saliera del país y quería saber si yo apoyaría a esa junta. Le dije que informaría al Departamento de Estado de la conversación, pero que estaba seguro que no me darían una respuesta directa para él. Lo que estimaba correcto porque, agregué, si le contestamos a Ud. directamente equivaldría a desconocer al general Batista, y yo estoy acreditado ante él. El general Tabernilla me preguntó qué le podía yo sugerir. Le dije: ¿Le ha mencionado esta visita a Batista? Y él me dijo: No, no lo he hecho. No le he dicho que venía a verlo, pero he discutido en general nuestras posibilidades futuras con Batista. Y le pregunté qué había dicho Batista. Tabernilla respondió: Él me dijo que le presentara un plan. Yo le dije a Tabernilla que debía regresar y discutir con Batista, y que cualquier sugerencia que viniera de Batista sería relatada por mí al Departamento de Estado...” Eso manifestó el embajador norteamericano y consta en el libro *El cuarto piso* de Earl E. T Smith (Editorial Diana, 1963).

—Entonces Tabernilla es una personalidad histórica de muchos matices.

—Tal vez él pensó en una solución a la crisis; pero al intentarla, no hizo más que complicar las cosas. Pero

además, Batista se entera de la entrevista. Recuerda que había entre ellos una amistad, que se trataban con apodos cariñosos; a Tabernilla se le podía ver casi a diario en casa. Bueno, cuando Batista se entera se reúne con Tabernilla y le dice: “Pancho, ¿es cierto que tú has ido a ver al embajador americano?” Tabernilla lo reconoció, pero le dijo a Batista que lo había hecho por su bien. A lo que Batista replicó: “¿Tú no te has dado cuenta, Pancho, que me acabas de dar un golpe de Estado?” Esto lo relata mi padre en su libro *Respuesta...*

—Batista no destituyó a Tabernilla.

—Pues no. No lo destituyó. ¿Sabes por qué? Bueno, primero te cuento algo. El mismo día 25 yo voy a palacio y me encuentro a Batista hablando con dos señores; eran Jorge Barroso (ministro sin cartera, pero el contacto del gobierno con los azucareros) y Gastón Godoy (vicepresidente de la Cámara, una personalidad entre los abogados). Cuando ellos terminan de hablar, yo me acerco a saludar a mi padre. Le pregunto qué hablaban y me dice que esos señores le acababan de informar que la Asociación de Hacendados iba a reunirse para pedirle la renuncia. Eso el día 25 de diciembre de 1958, antes de la entrevista. El día de Navidad. Y se queda pensando y me dice que debería destituir a todos los Tabernilla, y entonces agregó: “Pero ya es tarde”. Yo me digo que si él destituía a los Tabernilla, que eran en apariencia sus hombres más leales, pues ahí mismo colapsaba el régimen.

—Bueno, eso significa que ya alrededor del 25 de diciembre Batista debe de saber que tiene que salir del país.

—Pero yo creo que él no decidió salir ese día. Yo creo que él trató hasta el último momento de mantener aquello. Basaba sus esperanzas en la batalla de Santa Clara, que se pierde casi el mismo día de su salida.

—Hablábamos del día 25 de diciembre, le quedan entonces unos seis días...

—Ten en cuenta una cosa. El 26 es la citada visita de Tabernilla al Embajador americano; poco tiempo, poco tiempo... Los hechos se van acumulando. Las mismas fuerzas conservadoras, por llamarlas así, ya se viraban. Los únicos que se mantuvieron leales hasta el final fueron los obreros. El movimiento obrero. Los líderes obreros en ningún momento titubearon. Es un enredo esta historia. Las clases conservadoras se le viraron a Batista, se le pusieron en contra. Ya lo habían dicho varias asociaciones cívicas y profesionales. Después, cuando alguna gente me preguntaba en el exilio, aquí en Miami: “Bueno, y por qué se fue Batista”, yo les respondía: “Pues porque ustedes lo pidieron.”

—¿Quién en particular lo pidió?

—Pues ya te dije que los hacendados y otras organizaciones. Esos mismos señores lo pidieron. Algunos de los cuales después me lo preguntaban. Ellos lo pidieron. Se reunieron los hacendados, los mismos que habían ido a palacio a vitorearlo, le pidieron la renuncia. Pero bueno, así es la vida, así es la política. Pero mira, la cosa en verdad empieza desde que el gobierno americano en marzo del 58 le hace el bloqueo de las armas a Batista. De ahí el Ejército, no los cabos, no los sargentos, no los soldados que eran leales, sino algunos oficiales pensantes dijeron, bueno, si dicen que la URSS está apoyando a Castro, porque eso se decía, y los mismos americanos no envían armas a Batista, entonces todo está decidido. Algunos oficiales lo vieron así.

—¿Qué lógica le ve usted a la decisión americana? Es

decir, bloquear las armas a Batista era apoyar indirectamente a Castro.

—Yo tengo un libro por ahí de los años 40, *Con el rifle al hombro*, del coronel Ferrer, que tuvo mucho que ver con el derrocamiento de Machado. Dice en ese libro, a partir de un alzamiento en Oriente, que mandan a liquidar... Él decía que la guerrilla que no se fulmina sobrevive, crece. Pues eso fue lo que pasó con Castro, además de una campaña propagandística muy bien orquestada. Hay una teoría interesante. La primera vez que yo leí esto fue en un panfleto que publicó Gastón Baquero en Madrid, posiblemente en el mismo año 60, donde dice que bajo el gobierno de Batista se empezaron a lastimar intereses americanos. Pero además de Baquero lo señala un economista boliviano que trabajaba en el Banco Nacional, llamado Julio Alvarado; lo señala en su libro *La aventura cubana* (Artes Gráficas SA, Madrid, 1977). Por ejemplo, el túnel de La Habana lo iba a tener firmas americanas, y se les dio a los franceses. Y se les dio porque era la mejor opción, porque parte del pago se produjo en azúcar, que estaba almacenada, porque la zafra producía mucho e incluso había que aguantarla para que no bajara el precio. Había almacenado mucho azúcar, y se financió parte del túnel con eso. Por otra parte, cuando se fue a renovar los ferrocarriles, que estaban nacionalizados; cuando fueron a comprar las locomotoras, en lugar de comprárselas a la General Motors, se las compraron a los alemanes. Yo tuve la suerte de ir a Alemania en una misión relacionada con eso, fui con Martínez Sáenz (ex ABC), presidente del Banco Nacional. Un tercer caso fue la decisión de construir un molino de harina en Santiago de Cuba que le quitaba el monopolio al de La Habana, que era de ellos. Otro estudioso también me explicó que todo el papel de la prensa cubana se compraba a Estados Unidos y se le quitó ese monopolio del papel a los norteamericanos cuando Cuba empezó a poner varias papeleras que usaban bagazo de caña como materia prima. Yo no lo he comprobado, pero me dijo que accionistas de *The New York Times* eran a la vez socios de esas papeleras. Por otra parte, se iba a una revisión de las tarifas proteccionistas que perjudicaría a los Estados Unidos; además de que se hicieron planes para producir materias que hasta el momento eran compradas básicamente a los Estados Unidos, como el cemento y el arroz. Yo no digo que esto determinó, pero digo que pesa. Si tú lees la correspondencia de los embajadores americanos, yo tengo varias compilaciones, tú no ves ahí nada contra el gobierno de Batista. Hasta fines del 57 y el 58, que se empieza a notar el distanciamiento. Quizás ellos pensaron trabajar con otro tipo de oposición, pero se les fue de las manos. Batista sin duda era aliado y amigo de los Estados Unidos, pero tenía su propia agenda nacionalista como legado de la propia revolución del 4 de septiembre de 1933. Todos los gobiernos cubanos durante esa época fueron nacionalistas; un ejemplo: de 1939 a 1958 los ingenios azucareros en manos cubanas habían subido de 56 a 121 (del 22% al 62.13%)

—Herbert Mathews, además de autor de célebres artículos sobre Castro, fue un entusiasta de su causa. ¿Le dijo Batista algo del rol que este periodista jugó en esa parte de la historia cubana?

—Mira, te cuento algo. Una vez un agente de inteligencia de Estados Unidos que hacía una investigación sobre Mathews me pidió, cuando yo vivía en Madrid, que lo llevara ante mi padre en Lisboa, Portugal, pues

tenía que hacerle una pregunta importante. La pregunta trataba de precisar si, como se decía, Mathews le había pedido dinero. Y mi padre dijo que no, que en ningún momento. Ahí hubo otras cosas. Pero de esa naturaleza no. El embajador Gardner fue muy amigo de mi padre. Él le pidió a Batista que atendiera a Mathews y se le atendió bien. Y después él hizo lo que estimó pertinente.

—Bueno, de aquella noche del 31 de diciembre de 1958 que tanto gusta al cine y a la mitología política cubana. Recuerdo aquel día que le pregunté si se había producido una fuga y su esposa me retó: “¿Cómo una fuga, si salimos tranquilamente delante de todo el mundo?”

—Claro, fue una salida tranquila. Nada de fuga. Incluso se firmó, y hasta se publicó, creo que en la revista *Carteles* el 4 de enero de 1959, un acta de renuncia que suscribió mi padre aquella noche. Nuestra última noche en Cuba. Existe ese dato relacionado con la salida de Cuba y existe también el relato, hecho por mi propio padre, de su posterior salida de República Dominicana donde estuvo unos meses. Otra historia muy intensa.

—Pero volvamos a esa famosa fiesta... ¿cómo la recuerda? Usted era joven, también su esposa, ¿presentían algo?

—El asunto es que no hubo tal fiesta. Al menos no la fiesta lujosa que han inventado. Que nos íbamos a ir esa noche no lo sabía yo, pero que había una crisis sí. Era evidente. Mi padre sí me dijo que estuviera en contacto, que no me perdiera. Yo recuerdo que ese día tuve algunas reuniones. Una en la CENCAM, organismo para-estatal que yo había presidido, situado en la ladera de la fortaleza de Atarés, con jóvenes políticos y simpatizantes; recuerdo que me acompañaba Raulito, Raúl García Cantero, el padre del hoy magistrado de La Florida, que se casaría con una hermana mía. Después fuimos a Columbia, al club de oficiales, y después a casa de mi madre Elisa y Máximo Rodríguez, su nuevo esposo, donde también estaba mi hermana Mirtha con su esposo el Dr. Elmo Pons-Domenech, mi hermana Elisita con su novio Raúl García Cantero. Entonces, después de esperar el año con mi madre, me llama de Columbia (donde por cierto había nacido yo) el padre de Carmita, mi esposa, el general Robaina, para que fuera para allá. De casa de mamá fuimos a casa de Robaina: Raulito manejando, Elisita mi hermana, Carmita y yo, y mi hija María Aleida, que tenía un año, en payama. Fuimos derecho para casa de Robaina. En otra máquina fueron mamá (Máximo se quedó), Mirtha, mi tía Pastorita y el Dr. Elmo Pons-Domenech manejando. Entramos al campamento militar por el obelisco a Finlay, que originalmente fue erigido al 4 de septiembre. Pero no cambió el nombre Castro sino Grau, y ya después se quedó así. Batista no lo cambió más. Pues por esa puerta entramos a Columbia. Yo iba bien preocupado, pensé que el campamento podría estar alzado, íbamos sin escolta. Llegamos a casa de Robaina y allí estaban celebrando: Luisito mi cuñado, con la novia de entonces, celebrando sencillamente con otros familiares. Pues allí dejo a mi gente y solo, caminando, fui a la residencia principal que estaba al lado. Nada de grandes vestidos, mi hermana Mirtha andaba en pantalones, mi hija en piyama, mi esposa en un vestido normal; nada de ropas fastuosas, como se ha dicho. Fui al lado, la reunión era en el segundo piso, subo y había

algunos militares, algunos políticos y algunos miembros de la familia... Y mi padre, claro está. Aquello no parecía una fiesta, sino todo lo contrario.

—¿Puede citar algunos de los políticos presentes?

—Bueno, algunos de los que recuerdo: estaba Anselmo Aliegro, que era el presidente del Senado, estaba Justo Luis del Pozo, alcalde de La Habana; Santiago Rey, que era el ministro de Gobernación; Andrés Rivero Agüero, que era el presidente electo; estaba Gastón Godoy, que era el vicepresidente electo; estaba allí Oscar Figuerola, presidente de la Cruz Roja; estaba el Dr. Lama, director de Mazorra, que se había casado con mi prima hermana, una sobrina de mi padre; también Manolo Vieites, casado con una prima hermana de mi padre; Ramona... que yo recuerde, ellos estaban; yo no recuerdo a nadie más. Había otras gentes del Ejército, pero nada que tenga que ver con la película *El padrino*. Y toda esa gente estaba ahí sentada, tranquilamente. Entre los militares recuerdo a Rojas, Pedraza, Robaina, Tabernilla, el padre y el hijo, Silito, muy cercano a mi padre hasta el último momento. También algunos ayudantes. Ah, y estaba también Jorge Yoyo García Montes, que había sido primer ministro, senador; Gonzalo Guell, primer ministro, Andrés Domingo y Morales del Castillo, ministro de la presidencia. A mí me llamaron a Columbia después de las 12 de la noche. Ya muy tarde, en un momento, mi padre baja al despacho de Silito Tabernilla. Unos se van, otros bajan. Yo bajé a ver a papá. Santiago Rey y Julio Luis del Pozo se fueron sin esperar cuando mi padre bajó. Hubo otros que bajaron pero no se quisieron ir, como Anselmo Aliegro y Yoyo García Montes. Yo estaba allí. Mi padre les dijo: "Vengan conmigo", y García Montes y Aliegro le dijeron que no, que no era necesario. Después ellos se asilaron. Políticos y funcionarios que se fueron con mi

padre, que yo recuerde: Andrés Rivero Agüero, Gastón Godoy y Oscar Figuerola; Gonzalo Guell y Andrés Domingo Morales. Yo lo recuerdo. Eso en el avión de mi padre, porque salieron tres aviones. A la reunión llega el General Eulogio Cantillo, que había tomado el mando de Columbia y relata la situación militar. Lo mismo hacen otros jefes. Se podía haber resistido allí, en Columbia, pero no se podía vencer, ya las fuerzas armadas estaban derrotadas en el sentido del país entero. Batista dice que se marcha para evitar más derramamiento de sangre. Entonces me dicen que busque la familia en casa de Robaina y fuera al aeropuerto militar. Todo fue muy calmado, hubo incluso quien no se fue. Pasaba algo surrealista, estábamos en la escalerilla del avión y había soldados que todavía gritaban "¡Viva Batista!". Había tres aviones, nosotros subimos creo que al segundo, donde también se fueron los Tabernilla, y fuimos los primeros en irnos. Yo estaba ya en el avión y veo que mi padre está abajo, entonces bajé del avión para darle un abrazo, y mi esposa Carmita se disgustó, pues pensó que corría peligro. Después nos marchamos.

—Pero, ¿esos aviones ya estaban preparados?

—El jefe de la aviación los tenía preparados, pero desconozco más detalles.

—¿Quién preparó la referida renuncia formal?

—Quizás fue Andrés Domingo, secretario de la Presidencia. Yo no sé los pormenores. La presidencia le correspondía a Guás Inclán por ser vicepresidente, pero estaba de cacería. El que estaba ahí en sucesión era el presidente del Senado, Aliegro, que fue presidente del país solo un minuto (un récord), ya que inmediatamente renuncia a favor del magistrado más antiguo. Y se queda Cantillo a cargo de Columbia y el Ejército. Yo recuerdo a mi padre aún en la escalerilla aconsejando a Cantillo. Si no es por Cantillo de allí



Teléfono rojo

hubiera sido muy difícil salir. Él había regresado de Oriente, y llegando se reúne con Batista esa misma noche sobre las diez. Mi padre le dice que iba a renunciar para evitar derramamiento de sangre y que él tomara el mando de Columbia. A esas altas horas se transfiere el mando a Cantillo. Cantillo llama a algunas figuras para que lo ayudaran, y fueron a buscar al magistrado Piedra a la casa, el magistrado más antiguo, y le dicen que él era el presidente. Esa fue si se quiere una misión constitucional de Cantillo, que acabó siendo sacado por Barquín y no por Camilo Cienfuegos como cree la gente. Cantillo y Barquín habían sido compañeros de curso.

—¿Puede dar un breve perfil de Cantillo?

—Había estudiado mucho. Tenía mucho prestigio. Era el número uno en su curso, y Barquín el segundo. Estuvo preso muchos años y murió en el exilio. No tenían de qué acusarlo. Jefe militar de toda una región y no tenían nada contra él. Era una persona muy decente. Cantillo entró en el Ejército después del 33. Pero él no era septembrista. Había militares viejos en su familia. Un hombre muy capaz. Tenía varios hermanos, pero Carlos era su hermano militar. Cuando mi padre deja la presidencia en el 44, Cantillo debía haber sido teniente o capitán. Cuando el 10 de marzo era coronel. Jefe de la Fuerza Aérea de Prío. Fidel Castro lo condena por el 10 de marzo, pero él no tuvo que ver con el 10 de marzo. Después se unió, pero no estaba en la conspiración inicial. Cuando mi padre le pide que se quede como ayudante general del Ejército, le dice: “Mire, general Batista, anoche mismo yo estaba jugando dominó con el general Cabrera, jefe del Ejército, y es indigno que yo acepte esto ahora sin avisarle. ¿Usted cree que le podemos comunicar?” Cabrera estaba retenido en casa de doña Emelina, la madre de Martha, la suegra de Batista. Allí llega Cantillo y le comunica a Cabrera lo que le había pedido Batista. Y estuvo de acuerdo. Esto me lo contó el coronel Martínez Suárez, que fue con Cantillo a ver a Cabrera. El mismo coronel José J. Martínez Suárez, que había sido enviado por Cantillo a contar a Batista la orden de entrevistarse con Castro que le había dado Tabernilla, me envió una carta fechada en junio 29 de 1995, donde relata hechos que se relacionan con lo que hemos conversado. Era su voluntad que esa carta se diera a conocer, por lo que puede formar parte de esta entrevista, parcial o totalmente.

—Respecto a usted, ¿qué siente hoy en relación con Cuba?

—No te niego que durante un tiempo quise manejar ese sentimiento. Mi familia había caído en desgracia y éramos azotados por una propaganda internacional en parte para justificar las arbitrariedades de los que habían ganado. Pero desde hace unos años he recuperado mi interés por la historia, el amor por Cuba que siempre estuvo ahí. Tengo proyectos de rescate de su historia, hemos donado muchos documentos a la Universidad de Miami. Estamos activos en esto mi hermano Roberto y yo, un grupo de familiares y amigos. Hay algunos estudios sobre el papel de nuestro padre en marcha en universidades, todo eso nos da aliento. Toda esta suerte ha implicado un dolor, pero todos nosotros nos hemos superado mucho. Cuando salí de Cuba estuve en los Estados Unidos un par de semanas, pero después me fui para España. Allá me fue mucho mejor de lo que me hubiera ido aquí en aquella época. Estuve aquí en New Orleans y New York. Recuerdo

que yo llamé a mi padre a Santo Domingo y le dije que quería irme de aquí, que esto era insostenible.

—¿La gente le era hostil?

—Un ambiente horrible; por parte de los americanos y mucha otra gente. Tuve una serie de incidentes y le dije que si podía me iba para Dominicana. Y él me dijo que no, que era mejor que no.

—¿Pasaba algo con Trujillo?

—Esa es otra historia, otro sábado.

—Una de las cosas que se ha dicho es que Trujillo era el gran aliado de Batista. Y que Batista voló a Santo Domingo y no a los Estados Unidos porque lo iban a proteger allá.

—Todo lo contrario. Igual que esa llamada conspiración batistiano-trujillista que nunca existió. Trujillo quería invadir a Cuba en el 59, y fue Batista quien dijo que eso no era razonable, ya que Castro estaba en un momento de mucha popularidad; además, mi padre pensaba que en Cuba se alzarían hasta las piedras para combatir a Trujillo en caso de una invasión. Esto no quiere decir que no hubiera ex militares valientes involucrados en esta aventura.

—¿Y Miami?

—Pensé que no tenía futuro en España, por eso en el 62 vine a Miami. Yo tenía que ver cómo me orientaba en Miami; era difícil. Varias gentes le escribieron a mi padre diciéndole que debía impedirme venir a Miami. Me lo decían algunos amigos también. Como te decía era 1962. Ya había pasado Playa Girón, y la cosa estaba más calmada. Pero todavía esto estaba lleno de enemigos y mucha gente nuestra aún estaba resentida por lo sucedido. Yo vine, y decidí desde el primer día irme a la calle para que me vieran, para que se acostumbraran a verme. Yo no tuve aquí un problema con nadie; ni con amigos ni con enemigos. Había una situación económica muy mala, difícil en política, pero yo no tuve problemas con la gente. Traté de ser lo más natural posible. Ayudé en lo que pude. A mí me dolía ese odio contra mi familia, pero seguí adelante.

—Si tuviera que definir la posición política de Batista, en general, ¿cómo lo haría?

—Un día yo le pregunté eso mismo a mi padre. El se consideraba un hombre de centro; con mucha sensibilidad por los más necesitados, por las clases menos favorecidas. Incluso, después de la Guerra Civil española llegaron muchos refugiados republicanos que fueron bien recibidos; así como miles de otros países europeos. En cuanto a la pregunta podría confirmarse que políticamente mi padre fue de centro; es decir, creía que era necesario apoyar a la clase obrera pero que al mismo tiempo había que dar las garantías al capital para que invirtiera en el progreso. Yo creo que en la primera época podría considerarse hasta de centro izquierda; el problema es que en Cuba en esa época casi todo el mundo era de centro-izquierda. En los años 30 se competía por lucir bien “progresista”. Hasta el Partido Conservador se cambió el nombre. El conservador cubano era de centro. En Cuba, ¿cuál era en verdad la clase conservadora? Ciertas familias muy ricas, parte del clero, el *Diario de la Marina* en la prensa... pero si el *Diario de la Marina* era de derecha era una derecha de tipo muy flexible, porque en él escribía muchísima gente, gente muy diversa. Mañach escribía ahí y era de centro-izquierda. Baquero también y era de centro-derecha. Y era el mulato, fíjese. El conferencista graduado de Harvard tiraba a la izquierda. El poeta mulato a la derecha. Así era Cuba.

—En el plano personal, ¿tuvo relaciones Batista con algún comunista?

—Con Batista fueron ministros sin cartera dos comunistas: Juan Marinello, que después renunció para aspirar a otra posición y fue sustituido por Carlos Rafael Rodríguez, el segundo de sus ministros comunistas. Y eso fue en el 43, cuando el gobierno de unidad nacional. Se hizo una política de frente unido, en la que participaron todos menos los *auténticos*, aunque fueron invitados. Y aún así varias personalidades del *autenticismo* participaron en el gobierno, como Carlos Hevia y Rubén de León.

—¿Hubo otras fuerzas importantes de aquella coalición?

—En la coalición entró también el ABC, que era un partido de oposición. Entró con Martínez Sáenz, que había sido muy enemigo de mi padre, incluso de retarlo a duelo. Martínez Sáenz entra de ministro de Agricultura. Más adelante (1952-1958), como presidente del Banco Nacional, Martínez Sáenz llevó la política económica de Batista, fue el gran impulsor del desarrollo económico. Una personalidad muy destacada Martínez Sáenz. Estuvo preso y murió aquí. Un hombre muy nacionalista; como era la doctrina “abecedaria”. Incluso, yo creo que él pensaba que estaba implementando la doctrina del ABC dentro del gobierno de Batista

—¿El pacto con los comunistas fue un ardid político o ambas fuerzas tenían puntos de vista conciliables?

—Cuando formaron parte del gabinete de Batista, en plena Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos eran aliados de Moscú; en aquella época los comunistas la verdad que no dieron ningún problema. Anteriormente habían apoyado a Batista para la presidencia en 1940, como también lo hizo el Partido Demócrata Republicano (conservador), el Partido Liberal y otros (un total de siete partidos). Cosas de la Cuba de entonces: los comunistas y los conservadores formaban parte de la misma coalición política. En las elecciones de 1944 el Partido Socialista Popular apoyó a Carlos Saladrigas, que era el candidato del gobierno de Batista. Después, durante la guerra fría, nadie quería pactar con ellos en las elecciones presidenciales, aunque sí pactaron con distintos partidos en las elecciones municipales. Mi padre tuvo un secretario que se llamaba Raúl Acosta Rubio que escribió dos o tres libros sobre Batista y su época. Después también una serie de artículos y entrevistas en una revista que había aquí que se llamaba *Alerta*. Son interesantes algunas cosas que dice respecto al 10 de marzo, cuando él sí estaba muy unido a Batista. Recuerdo que a raíz del 10 de marzo a Batista le da como una varicela. Y tuvo que aislarse. Pues Acosta Rubio, que estuvo a su lado, cuenta que él mismo recibe un recado del PSP donde se asegura que quieren reunirse con Batista. Finalmente se reúnen con el propio Acosta Rubio, al cual Batista le dice que le transmita a los comunistas que se queden tranquilos; pero que no es el instante oportuno para un entendimiento. Él no podía, no era prudente políticamente. El embajador cubano en Washington, Aurelio Fernández Concheso, que había sido embajador ante Hitler y Stalin y lo era ahora ante los norteamericanos, ha estado enviando información y manda una carta muy importante donde previene a Batista sobre un entendimiento con los comunistas, a partir de lo que podía captar en un Washington en guerra fría con Moscú. Después rompe relaciones con la URSS un mes después del 10 de marzo de 1952 y más tarde ilegaliza al PSP. A finales de 1957 el embajador soviético en México se encuentra con nues-

tro embajador Óscar de la Torre y le dice que deseaba hablar con él a solas. Así lo hacen y el embajador soviético le sugiere al nuestro que la URSS desea mejorar las relaciones con el gobierno de Batista. De la Torre viaja a Cuba a informar a Batista, quien le ordena que finalice esos contactos. Esto se cita en la *Historia del Partido Comunista de Cuba* (Universal, Miami, 1970), de Jorge García Montes y Antonio Alonso Ávila. Tengo la impresión de que desde ese instante crece el apoyo a Castro. Batista creía que en plena guerra fría que esa posibilidad no era conveniente. Ya él, en la Reunión de Presidentes en Panamá, en 1956, había dicho que un gran peligro acechaba el continente: el marxismo-leninismo. Su advertencia y postura le costaría caro. Eso hay que estudiarlo bien, porque al final lo que tumba a Batista es precisamente su anticomunismo; específicamente en su segunda etapa (1952-1958).

—Por último, ¿qué balance haría del papel político de Fulgencio Batista?

—Hace algún tiempo se me preguntó qué hecho consideraba más importante en la historia de Batista. Contesté que aunque importantes habían sido sus obras públicas, su labor educacional y sanitaria, su impulso a la economía (sobre todo en su segunda etapa) y las leyes sociales que había implementado, lo que más admiraba era cómo había encaminado el proceso institucional que culminó con la Constituyente de 1940. Hay que advertir que el proceso político cubano desde 1933 hasta 1939 había estado lleno de conflictos, algunos violentos. Batista, en sólo seis años, como “el hombre tras el trono”, auspicia que regresen todos los exiliados políticos tras una amplia amnistía y se celebran las elecciones para la Asamblea Constituyente de 1939. En estas participan todos los partidos —desde los conservadores (Partido Demócrata Republicano) hasta los comunistas; los liberales (Partido de los machadistas) y hasta los enemigos de esos liberales, el ABC, el Partido Revolucionario Cubano y muchos más. Para completar, la oposición gana la mayoría y se respetan los resultados. Éste es un proceso que no es típico dentro de una situación política en la que predomina la influencia de un supuesto “dictador”. Esta institucionalidad tiene como colofón la celebración de unas elecciones presidenciales que gana Batista con el apoyo de siete partidos. Gobierna cuatro años sin que existiera un solo exiliado político; sin un preso político y con la participación de todos los sectores de la nación. Al celebrarse las elecciones de 1944, pierde el candidato del gobierno y gana el mayor enemigo político de Batista. Pero acata el resultado de las urnas y entrega el poder.

Apéndice

Carta del Sr. José J. Martínez Suárez al
Sr. Fulgencio Rubén Batista
(29 de junio, 1995)

Estimado amigo:

Leyendo en estos días algunos libros que cuentan los hechos de la caída del gobierno que presidiera su padre, encuentro que se confunden los acontecimientos y las fechas. Como fui testigo de un hecho de gran trascendencia, he querido darle este testimonio como contribución a la verdad histórica, me refiero a la entrevista, el 28 de diciembre de 1958, entre el general Eulogio Cantillo y Fidel Castro.

En el mes de agosto, el general Cantillo recibió una carta del cabecilla rebelde, a través del padre Guzmán, en la que le proponía una entrevista. Esta propuesta fue informada al Estado Mayor y el presidente Batista. Se le pidió al general Cantillo que fuera a Varadero, donde se reunió con el presidente, ya que se trataba de la posibilidad de una solución nacional. Aunque el general Batista veía con escepticismo esta gestión, le sugirió al general Cantillo que enviara a otro oficial.

Fue designado el teniente coronel Fernando Neugart, el cual tuvo varias conversaciones con Fidel Castro sin resultados positivos, por lo que el general Cantillo suspendió esas gestiones.

Ya en el mes de diciembre la situación en Oriente había empeorado considerablemente. Al acudir a La Habana el 22 de ese mes e informar al general Francisco Tabernilla Dolz, jefe de Estado Mayor Conjunto, de esta realidad, este le preguntó al general Cantillo si él tenía algún contacto para concertar una cita con el jefe rebelde, recordando este al padre Guzmán. El general Tabernilla le ordenó que regresara a Santiago de Cuba a la mayor brevedad. El general Cantillo cumplió la orden pensando que tenía la aprobación del presidente de la República.

El día 25 de diciembre regresa nuevamente a La Habana el general Cantillo y recibe la orden del general Tabernilla Dolz de entrevistarse con Fidel Castro para que lo tanteara. Mientras tanto el general Cantillo había solicitado una audiencia con el presidente a través de su jefe de despacho, el general *Silito* Tabernilla Palmero. Al no recibir noticias de este general y como la situación en Oriente apremiaba, tuvo que marcharse.

Antes de irse, sin embargo, me dijo que le extrañaba mucho que el presidente no lo llamara y lo orientara al respecto, preguntándome si yo podía hacer algún contacto para ver al presidente y le informara de la orden recibida.

Siguiendo mi relato, el día 27 de Diciembre, se trasladó el general Cantillo para Santiago de Cuba. Siguiendo yo sus instrucciones, decidí visitar al Dr. Antonio Lamas, casado con una sobrina del presidente, a quien le informé, sin más detalles, de la urgencia que tenía de ver al general Batista, fuera de los conductos reglamentarios. Fue entonces cuando hicimos contacto con usted para que gestionara esta cita. Usted se comunicó con su padre el cual le dijo que nos recibiría esa noche. Yo le insistí en que no podíamos esperar tanto por la urgencia del caso. Usted habló nuevamente con su padre y nos comunicó que me esperaba a las tres de la tarde en palacio. Usted se reunió conmigo en el Restaurant El Carmelo de la Calle Calzada y de allí partimos juntos. Recuerdo que usted trataba de saber lo que estaba sucediendo, pero yo no le dije nada, tan solo que recordara a Bruto, uno de los asesinos de Julio César, al cual este quería como a su propio hijo.

Cuando llegamos a la ante sala del despacho de su padre, usted entró para notificarle mi presencia y luego regresó para acompañarme, dejándonos solos.

Al preguntarme cuál era la urgencia de mi visita, le informé que el general Cantillo me había pedido que hiciera gestiones para verlo, y le contara sobre la orden que había recibido del jefe de Estado Mayor Conjunto, extrañado de no haber recibido ninguna orientación de su parte.

El Presidente se paró y me dijo: “¿Usted está seguro de lo que está diciendo?”, y yo le contesté: “Estoy cumpliendo con lo ordenado por el general Cantillo.”

Hablamos más de dos horas, durante las cuales pude percibir que el presidente no estaba siendo bien informado, pues ignoraba la desertión del coronel Florentino Rosell (mientras cambiábamos impresiones, le llegó el informe de este acontecimiento). Al concluir, me dijo que haría pasar a través del jefe del Ejército, general Rodríguez-Avila, un mensaje por la micro-onda al general Cantillo para que dejara sin efecto la entrevista ordenada. También me dijo que pondría un avión a las seis de la mañana para que me trasladara a Santiago de Cuba e informara al general Cantillo que desistiera de la misión. Recuerdo que al salir de palacio nuevamente trató usted de averiguar lo que pasaba, pero yo guardé silencio.

A las 2: 00 a.m. del día 28, recibí una llamada telefónica del comandante Dole, ayudante del general Tabernilla Dolz para que me personara en el Estado Mayor. Lo llamé a usted nuevamente para que le preguntara a su padre si debía acudir a la cita, contestándome, a través de usted que cumpliera la orden. Me presenté al general Tabernilla Dolz, me apartó para que nadie nos escuchara y me preguntó: “¿Tú sabes algo de la orden que se dio al general Cantillo?”. Le contesté que algo había oído. “Hay un avión para usted mañana para que lo traslade a Santiago de Cuba y le diga al general Cantillo que le dé largo a la orden que se le dio.”

A las 6: 00 a.m. estaba en el Aeropuerto Militar de Columbia, pero no pude salir hasta las 10: 00 a.m., ya que me dijeron que el avión se estaba reparando. No llegamos a Santiago hasta la 1: 00 p.m. y en el mismo aeropuerto pregunté por el general Cantillo. Se me contestó que volara en helicóptero, solo con su piloto, el capitán Izquierdo. Al regresar y verme, se paró y abrió los brazos sorprendido por mi presencia. Le informé de mi conversación con el presidente y de la contraorden del general Tabernilla Dolz. Me contestó “Too late Martínez, too late. Acabo de tener la entrevista, ya que no había recibido ninguna contraorden. Mañana regresaré a la capital e informaré al presidente.”

Esa noche regresé a La Habana en un avión comercial. Al otro día, 29 de diciembre, me comuniqué con usted para informarle que el general Cantillo regresaría ese día por la tarde, para que se lo dijera a su padre. Al poco rato, me telefoneó usted para decirme que el presidente le había indicado que esperara al general Cantillo en el Aeropuerto de Columbia para llevarlo directamente a Kuquine. El general Cantillo llegó a las 2:00 p.m., esperándolo varios altos oficiales; pero, siguiendo las órdenes de su padre, marchamos a verlo. Usted iba delante en su automóvil y nosotros lo seguimos.

El general Cantillo entró solo al despacho del presidente, pero luego me contó la conversación. El presidente le había preguntado por qué no había ido a verlo antes de cumplir la orden dada por el general Tabernilla Dolz. El general Cantillo le explicó que el jefe de Estado Mayor Conjunto le había ordenado que se marchara rápidamente. Cumplió la orden porque pensó que el presidente estaba informado, lo cual no era cierto según pudo constatar.

También me contó que cuando le iba a relatar los detalles de la entrevista, el presidente lo paró diciéndole: “No me cuentes nada, ya es demasiado tarde.”

Espero que esta carta ayude a esclarecer la verdad histórica y, con tal propósito le autorizo que haga uso de la misma en la forma que estime conveniente.

Afectuosamente,
Teniente coronel José J. Martínez Suárez

› POEMAS



Angélica García Castillo
es escritora, poeta y
diseñadora para las artes
escénicas. En la actualidad
es profesora invitada en la
Universidad de Los Andes.

Venus

ANGÉLICA GARCÍA CASTILLO

Deseo de espejo

transcribir la mirada vaciada de tu ojo...
Círculo que se dice. Yo soy esa fractura, ese deseo de espejo, el cuerpo inmortal
Este mi ojo ciego, vaciado de las imágenes, completado por ti; esta es la forma
de tu deseo, el cuerpo desmontable de tu historia, la imposibilidad de transcribir
tu deseo.

Apodérate pues de esta fractura, de mi dedo sin huella, de mi ojo sin pupila,
traspasa el cristal, copia malamente en tu exterior las marcas del reflejo de mis imágenes,
luego procura sellar los bordes, encajar las piezas de tu cuerpo, iluminarlo adecuadamente,
golpear los costados y escuchar este vacío que ahora te pertenece.
No tendrás frío.

La historia del espejo

El excluido atavío de esa manía. Pálido escondrijo en el que engranan las figuras de lo
absurdo.
¿Es éste su signo?
Desde la partida Ulises no supo más hilar los bordes de su historia, desmontó aquel cuer-
po para configurar la idea del presente.
Hermes, hete allí disfrazado, flanqueado al golpe de las sirenas, atrapado en el grito de las
olas.
Cada historia es improbable, dijo ella; por eso debemos (de) conservar el secreto. Y se
hace presente reconduciendo las hiladuras de esa o de aquella. Como se pliegan estos mol-
des al procrear en el sentido, aquello que no es el fruto proscrito de Hécuba. Más o tal
como el suelo de Estigios, pero los frutos amargos suelen no ser recolectados, está allí su
permanencia, su Tánatos, sostenido como partitura de lo absurdo; no es la canción de
fuego de la que como Ceres del balanceo en superficie habitan más bien en las profundida-
des, es el cuento de su pasado negándose a construir en frases alguna errada permanencia.
Este es el mundo de los que reinan en la secreta orgía del presente.

Harper's Bazaar

...ella
la que atrapó en su cuerpo la mirada primitiva del infante. Su ojo disociado para este rom-
pecabezas
o muestrario de hermosas miríadas
¿Dónde está el resto de tu cuerpo? concebido en la posibilidad mutilante de un *close up*
o mirada que se construye en la bella decapitada
parte de maniquí, cuerpo de Venus tantas veces fotografiado. Breve historia para una ima-
gen aberrante
de los espejos

Venus en la pasarela de Alexander McQueen

Dialogar en las posibilidades
de los cuerpos
Tú que con torpes piernas falsas te mueves en este, ahora escenario de lo posible
Configurando en la incompletud la posibilidad de una belleza.
En la mutilación de su cuerpo perfecto hemos de completar con nuestra mirada
el plagio mítico de su imagen
ella que como la otra Eva se alzó entre un atril...

pero es en su incompletud donde hallaremos las partes restantes de ese cuerpo,
 en su fractura; que como cuerpo caído sobre una mina te devuelve la mirada en el espejo.
 Haz de desfilas en el espacio de lo mítico, en lo perfecto de tus partes amputadas
 en ese "restante"
 ...el que te nombra
 entonces reescribo las posibilidades de los cuerpos, como una cicatriz que revela
 un rostro y hace a los ojos imperfectos ver más allá de los espacios conclusos.
 Leer en esas puntadas alguna historia.
 He de contemplarla como quien hallando incompletas las piezas de un rompecabezas
 lo prefigura presuponiendo lo faltante. Y es en esto que se revela
 maniquí hija de Venus

De Antígona en el Hades

Dánae, en su mito ha pretendido rescatar el rubor de su desencuentro;
 del rondar entre las riberas del Aqueronte. Atrapado suspiro el de quien
 se presume descrito
 en el reflejo procurando alguna torrencial figura plenada de Venus, escondrijos, cómo en el
 traje de Sajarishta; mítica Dánae entre sus ropajes atrapada. Mirada cortada por el brillo de
 sus joyas que caen en su frente como lluvia desplazándose por las colinas. Recorriendo,
 marcando el umbral de sus miradas.
 De lo otro, lo deseado, negado Extraña prisión la que se antepuso a los ojos de Sajarishta

Venus en el aparador

He recuperado el toque de Alicia al voltear el espejo
 Mirar la profundidad de su penumbra socavando en el obscuro centro de mi sombra;
 (desencajo los moldes del embuchamiento)
 Saltar de los aparadores,
 Contemplar sus miembros en la fractura,
 Disminuir el tránsito hacia mi sombra.
 He procurado alcanzar la densidad de mi sombra, desalojar los espejos, construir en las
 afueras de mi ser, en su incertidumbre, jugar a los naipes y tomar el té
 ¿qué hora es?
 Salta de nuevo el aparador
 Moldea las partes, ilumina su contorno.
 Ella, la del espejo, exacta, en su completud, única, ella la del espejo, es mi sombra.
 Amarás a tu Dios, le dije
 Mientras el asiento del mundo se divide
 Ofelia: llámame, quiero traspasar el espejo de agua y tocar tu reflejo de muerte.
 He de habitar el reino de las sombras, su densidad, como el peso del rocío

La Venus

Desfilas en el espacio mítico
 Ritual de las exequias
 ambivalente tránsito en la construcción de lo externo
 el contorno de su figura
 el giro vacío de la imagen
 el revés de su Centro Muerto
 ella, la del espejo, es su sombra
 impávida, exacta, iluminada
 y de matiz perpetúa los signos de lo ajeno
 ...lo otro
 toda ingrátida presencia la señala
 ausente
 maravillosamente imposible
 cuerpo de eros
 desfilando ante el umbral
 mueca de que nos adviene
 a aquello lo vivo
 imperecedera
 absurda inmortalidad
 ella, la del aparador es su sombra

De Venus I

Atrapar la impavidez de la ausencia. Su centro
 Rondar en el contorno el abismo en su imagen
 he de llamarte...padre
 procurarás no irrumpir en el abismático espacio de sus entrañas-negadas
 como para una fosa del cuerpo
 Su inacabada sombra te ronda
 enciende las luces del coro, inmersión en el vacío
 ha procurado llamarte en el pánico que la configuró
 amo este espacio sin centro de los maniqués
 nombrarte en la vaciedad
 en la ausencia de entrañas que poseen los maniqués,
 en las luces de los aparadores. Su espectáculo.
 Amo este cuerpo desmontable, sin identidad, en su afirmación
 el olor del plástico
 Cuerpo imposible, jamás llenado, siempre fracturado
 donde están sus voces en el contorno de su ausencia
 los coros alzan sus voces continuas,
 aumenta su tono agudo
 se mueve su cabeza
 como una piedra de molino
 su casa es ahora un depósito de maniqués sin padre
 nombrarme en el vértigo
 la paranoia es la ausencia de Dios

De Venus II

Sintió la muerte atravesar el umbral,
 en la caída.
 El palpito de su eco, el sonido hueco de sus pisadas,
 la noche lo detuvo en el dulce tránsito hacia el umbral.
 Ella, conoció todos los miedos
 el penetrante aroma en sí, el de sus gritos
 el filo de sus navajas
 la voz de quienes como sordos te habitan
 He aprendido a vivir en el umbral, en su Sombra
 en la dulce espera del pánico
 en el movimiento de sus paredes
 Reconozco esta respiración. El sonido de mi abismo, el revés de mi imagen,
 el hermoso retorno de lo muerto, el flash que la atrapó en su deseo.
 Era otra iluminada por el flash, su secreta fascinación por los balcones,
 por los espacios circundantes, por su vértigo, por esa ráfaga giratoria.
 El tiovivo del horror
 He aprendido a habitar en la Sombra,
 ella expuesta al sol trataría de olvidar las marcas en su cuerpo.
 Como un leproso que se maquilla.
 Tapar las hendiduras,
 vivir con la muerte
 negarle al Tánatos los orificios de su cuerpo.

› NORMAS DE PUBLICACIÓN

La Torre del Virrey se hará cargo, con vistas a su publicación, de los ensayos enviados a propósito y concebidos preferentemente en alguno de los siguientes ámbitos de los Estudios Culturales:

American Memory
Análisis del discurso
Antropología filosófica
Antropología literaria
Arqueología del saber
Estudios sobre la frontera
Comunicación intercultural
Consumo productivo
Crítica arquetípica
Crítica literaria feminista
Cultura Cyborg
Cultura visual
Culturología
Deconstrucción
Ecología de la cultura
Écriture féminine
Estudios Culturales
Estudios gays y lésbicos
Estudios mediterráneos
Estudios postcoloniales
Estudios queer
Estudios sobre la diáspora
Estudios sobre la performance
Estudios sobre la traducción
Estudios sobre los prejuicios y los estereotipos
Ética de la literatura
Etnopsicología
Fashion Theory
Film Studies
Frauenliteratur
Gender History
Historia de las mentalidades
Historia de las ideas
Historia de los conceptos
Historicismo
Humanidades
Imaginación material
Imagología
Jewish Studies
Mediología
Metaforología
Metahistoria
Microhistoria
Mitocrítica
Multiculturalismo
Music Studies
Neohistoricismo
Nueva historia cultural
Política cultural
Posthumano
Realidad virtual
Rizomática
Semántica histórica
Semiosfera
Sociosemiótica
Subaltern Studies
Teoría crítica
Teoría de la corporeidad
Teoría de la fotografía
Women's Studies
Xenología

Los trabajos se enviarán a La Torre del Virrey, info@latorredevirrey.es, en soporte informático (formato doc, a Times New Roman, cuerpo 12, alineación justificada e interlineado simple). El autor incluirá un abstract de su contenido (de 5 a 10 líneas) en inglés y castellano. No se restringe la extensión del texto, pero se recomienda que los ensayos no excedan los 30.000 caracteres (con espacios), ni las reseñas los 10.000.

Las notas a pie de página serán numeradas correlativamente. El modelo de cita empleado seguirá el de los ejemplos siguientes:

A) PARA LOS LIBROS:

EDWARD W. SAID, *Representaciones del intelectual*, trad. de I. Arias, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 29-30.

B) PARA LAS EDICIONES:

Rethinking CLR James, ed. by Grant Farred, Blackwell, Cambridge, Mass. & Oxford, 1996.

C) PARA LOS ARTÍCULOS:

CLR JAMES, 'Dialectical Materialism and the Fate of Humanity', en *Spheres of Existence*, Allison & Busby, London, 1980.

El autor adjuntará a su ensayo una breve nota curricular.

Las colaboraciones gráficas (fotografías, reproducciones de grabados, pinturas, esculturas, etc.) se enviarán preferiblemente en blanco y negro o, en su defecto, en cuatricomía, en formato jpg o tiff, a 300 ppp y máximo tamaño posible. El artista deberá adjuntar una breve nota curricular y comentar, si lo desea, su obra y la técnica empleada.

La Torre del Virrey se reserva el derecho de publicar los trabajos recibidos y comunicará lo antes posible su decisión al autor.

Los lectores que deseen informarse o suscribirse a partir del número 1 deben dirigirse a La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales, info@latorredevirrey.es.

LA TORRE DEL VIRREY

Núm. 0, Invierno de 2005/06

La Torre del Virrey: de la contemplación a la performance

Estudios culturales

Michele Cometa · Empezar por el medio

Javier Alcoriza · La ética del espectador

Antonio Lastra · Orwell performativo

Mario Picinnini · The form of business. Imaginario constitucional y gobierno de las colonias

Krzysztof Piotr Skowronski · La herencia americana como fuente de valores

Libros

Stanley Cavell · Philosophy the Day After Tomorrow, por David Pérez Chico

Colin McGinn · The Making of a Philosopher, por Carlos X. Ardavin

John McIlroy y Sallie Westwood · En la frontera, por Paz Villar Hernández

Harold Bloom · Genios, por Antonio Fernández Díez

Al contemplar por primera vez la literatura coreana, por Antonio Lastra

Representaciones del intelectual

Till Kinzel · Hamann como Sócrates

Carlos X. Ardavin Trabanco · Semblanza de Eugenio d'Ors

Paz Villar Hernández · Stuart Hall, la teoría con minúscula

Traducción

Henry Lawson · La mujer del pastor, por Mercedes García Bolós

Poemas

Emilio Ichikawa · El Everglade

Núm. 1, Verano de 2006

Estudios Culturales

David Pérez Chico · La herencia emersoniana en Stanley Cavell: el perfeccionismo moral

Richard G. Geldard · Escapar de los falsos lazos: Emerson y la conducta de la vida

Jakob Stougaard-Nielsen · La cámara y la máquina de escribir: Henry James, autoría e intermediación

Carlos Valero Serra · Interpretación, memoria y contexto: una introducción a la obra sobre música de Edward W. Said

Ramón del Castillo · Ecos de sociedad: apostillas a Interpretación, memoria y contexto

Paz Villar Hernández · CLR James y Stuart Hall: dos intelectuales en dialógica

Representaciones del intelectual

Robert J. C. Young · Frantz Fanon y la traducción cultural

José María Jiménez Caballero · Sartre y la ética de la literatura

Juan Diego González · Yves Congar, teólogo y hombre libre

Gregorio Luri Medrano · Alexander Fol

Antonio Casado da Rocha · Un American Scholar.

In Memoriam Brad P. Dean

Raúl Miranda · José Martí y la retórica de la desmitificación

Debate: Leo Strauss y los neo-cons

Josep Monserrat Molas, Gregorio Luri Medrano, Antonio Lastra

Leo Strauss y los neo-cons

Antonio Ferrer · Una posible doctrina de la tiranía:

Sobre la tiranía de Leo Strauss

Alexandre Kojève · Perspectiva europea del colonialismo

Manuel Vela Rodríguez · El carácter literario de la Exploración de George Anastaplo

Libros

Luciano Canfora · Sobre la democracia, por Antonio Fernández Díez

Zygmunt Bauman · Amor líquido, por David P. Montesinos

Michael P. Ghiglieri · El lado oscuro del hombre. Los orígenes de la violencia masculina; Ambrosio García Leal. La conjura de los machos.

Una visión evolucionista de la sexualidad humana, por Francisco Laporta

Dickens, Tolstói, Chesterton, por Javier Alcoriza

Poemas

Carlos X. Ardavin Trabanco · Notas sobre la poesía de Giovanni Di Pietro

Antonio Méndez Rubio · Nocturno

AVANCE DEL NÚMERO 3 (VERANO DE 2007)

Estudios Culturales

T. W. Adorno · Kultur y Culture

Joan González · Conciencia y tragedia

Gregory F. Pappas · El desafío norteamericano: la tensión entre los valores del mundo anglosajón y el hispano

Fernando R. Contreras · De la inmediatez a lo estético: una reflexión sobre los valores culturales en Kiekergaard

Ramón Moreno Cantero · Los años del cambio: la asimilación de la violencia por el código filmico institucional

Germán Llorca Abad · La frágil definición de la realidad

Representaciones del intelectual

James Baldwin · Notas autobiográficas

Antonio Fernández Díez · La razón de la escritura en Kafka

V. Javier Llop Pérez · La herramienta de la duda cartesiana

Javier Valera Bernal · Análisis de la representación: Capa

Javier Alcoriza · Karl Löwith

Juan Diego González · La teología política de Jacob Taubes

BIBLIOTECA DE LA TORRE DEL VIRREY

Antología bilingüe de la poesía angloamericana

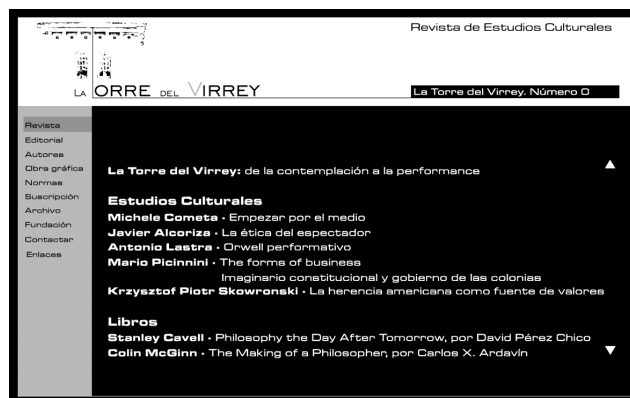
En preparación

- *La influencia de Harold Bloom*

- *Una cultura común. Introducción a los Estudios Culturales*

- *Encuentros con Stanley Cavell*

<http://www.latorredelvirrey.es>
<http://www.estudiosculturales.es>





9 771885 735004

PVP 9 €

quizás nada
que esconder
pero se ondula
un movimiento añil
cuando repites
ya es el siguiente minuto
no dejes de abrazarme
como una emergencia
la descarga de aquella percepción
contra las ecuaciones telegráficas
del conocimiento
pero por el eje
de tu sentimentalidad
se transforman
expresiones casi indefinidas
en maletas
de éter venenoso
después escupes
el vómito
sobre el retroceso
de todas las cerraduras
y las teclas sin números
de los ascensores
extraigo
los ámbitos que reflejarán
las carrocerías higiénicas
de algunos vehículos
no sé por qué

Luis Ángel Lobato



AJUNTAMENT DE L'ELIANA

