

Nº 30 2021/2

# LA TORRE DEL VIRREY

REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES





## **La Torre del Virrey** **Revista de Estudios Culturales**

### **DIRECTOR**

José Félix Baselga  
*Doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia*

### **DIRECTOR ADJUNTO**

Adolfo Llopis Ibáñez  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia*

### **JEFE DE REDACCIÓN**

Fernando Vidagañ Murgui  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia*

### **SECRETARIO DE REDACCIÓN**

Juan Diego González Sanz  
*Doctor en Ciencias Sociales Aplicadas (Filosofía) por la Universidad de Huelva*

### **CONSEJO DE REDACCIÓN**

#### **Comunicación editorial**

Antonio Fernández Díez  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia*  
José M<sup>a</sup> Jiménez Caballero  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia*

#### **Recepción editorial**

Lluís Alonso Alamà  
*Graduado en Psicología por la Universidad de Valencia*  
Adrià Fernández Lull  
*Graduado en Filología Clásica por la Universidad de Valencia*

#### **Coordinación institucional y editorial**

Ismael Romero Mañez  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia*  
Jorge Tévar Novejarque  
*Graduado en Historia por la Universidad de Valencia*

#### **Estructuración editorial**

Daniel Martín Sáez  
*Doctor en Filosofía y en Musicología por la Universidad Autónoma de Madrid*  
Iván Civera Martínez  
*Estudiante de Historia en la Universidad de Valencia*  
Manuel Vela Rodríguez  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia*  
Carlos Valero Serra  
*Musicólogo*



### **Revisión editorial**

Rubén Alepuz Cintas

*Graduado en Filosofía en la Universidad de Valencia*

Marta Chico Fabra

*Graduada en Filosofía por la Universidad de Valencia*

Carmen Rabadán Puchades

*Graduada en Filología Clásica por la Universidad de Valencia*

### **Escuela de traductores**

Ricardo Bonet

Ariadna Calero

Eva Doménech

Pedro Carrión

Javier Castillo

### **Dirección artística**

Teresa Lizandra

*Licenciada en Psicología por la Universidad de Valencia*

### **Consejo asesor**

Carlos X. Ardavín Trabanco

*Trinity University, San Antonio, Texas*

Ramón del Castillo

*UNED, Madrid*

Vicente Cervera Salinas

*Universidad de Murcia*

Michele Cometa

*Università di Palermo*

Miguel Ángel García Peinado

*Universidad de Córdoba*

Francisco J. Martín

*Università di Torino*

Raúl Miranda

*City University, New York*

Josep Monserrat Molas

*Universitat de Barcelona*

Mario Piccinini

*Università di Padova*

Julián Sauquillo

*Universidad Autónoma de Madrid*

Julio Seoane Pinilla

*Universidad de Alcalá*

Jaime Siles

*Universidad de Valencia*

Marta Tafalla

*Universitat Autònoma de Barcelona*

Jorge Torres Cueco

*Universitat Politècnica de València*

### **Diseño Web**

Websystem



**Edita**

La torre del Virrey. Instituto de Estudios Culturales Avanzados  
Apartado de Correos 255  
46183 L'Eliaana (Valencia), España.

**Patrocina**

Ajuntament de L'Eliaana

**ISSN: 1885-7353**

**Nº 30**

**Indexada en**

DOAJ  
LATINDEX  
ISOC  
MIAR  
ULRICHS  
DIALNET  
RECOLECTA  
GOOGLE SCHOLAR  
EBSCO  
E-REVISTAS

Licencia CreativeCommons

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



# Índice/Summary

Número 30, 2021/2

## Artículos

- ANTONIO PENADÉS, Navegantes y literatura de viajes en Grecia Antigua.....p. 7
- ENRIQUE HERRERAS, Una vida con arte. Un punto de vista sobre la estética de Ortega y Gasset.....p. 12
- ROSA GUTIÉRREZ, La figura del “mediocre” y la doctrina de la *kénosis* en la literatura rusa del siglo XIX.....p. 22
- AGUSTÍN MOLINA Y VEDIA, Henri. Destellos trascendentalistas en Francia.....p. 45
- EUGENIO MUNIELO PAZ, Operació historiográfica, institución imaginaria y referencia absoluta. Un abordaje psicoanalítico de lo social.....p. 57
- GIOCONDA PORTALES ESQUÍVEL, El Posmodernismo en el filme *Persépolis*.....p. 75
- CRISTINA PARAPAR y CARMEN MORENO PAZ, Música y representación de culturas ficticiales en Tolkien: la adaptación cinematográfica de *El señor de los anillos*.p. 86
- JAVIER TORRÓ BIOSCA, ¿Es la adolescencia necesariamente una etapa destructiva y convulsa?.....p. 101
- RAIMUNDO MONATERIOS, Biodiversidad y diversidad cultural. Una advertencia a los fotógrafos con relación al patrimonio cultural.....p. 109

## Fuera de serie

- MARIO PICCININI, Estaciones del pánico. Primeras líneas de investigación.....p. 118

## Revista “Morel. Voci dall’isola”

- IVANA MARGARESE, “El triunfo de la muerte” de Palermo....p. 135

## Reseñas



RALPH WALDO EMERSON-HERMAN GRIMM, <i>Correspondencia</i> . Por Marta Chico Fabra.....	p. I
ANNE CARSON, <i>Decreación</i> . Por Antonio Fernández Díez.....	p. IV
LUIS DíEZ DEL CORRAL, <i>El rapto de Europa</i> . Por Joan Adrià i Montolío.....	p. VII
PEDRO UGARTE TAMAYO, <i>Antes del Paraíso</i> . Por Irene Sánchez Sempere.....	p. XIX
BILL BRYSON, <i>El cuerpo humano. Guía para ocupantes</i> . Por Francisco Córdoba.....	p. XXIII
JACQUES BOUVERESSE, <i>Nietzsche contra Foucault. Sobre la verdad, el conocimiento y el poder</i> . Por Rubén Alepuz Cintas.....	p. XXV
MANUELA ÁGUEDA GARCÍA GARRIDO, SUSANA TRUCHUELO GARCÍA, JAUME GARAU y ALEJANDRA TESTINO-ZAFIROPOULOS (EDS.) <i>Espada de Dios y aliento de la nobleza. El ministerio de la palabra en la España Moderna</i> . Por Juan Diego González Sanz.....	p. XXVIII
MARÍA GILA, <i>Iris Murdoch. La hija de las palabras</i> . Por Luz Álvarez García.....	p. XXX
PRINCE M. PARKER, <i>Juan Marcos. El autor del primer evangelio</i> . Por Víctor Páramo Valero.....	p. XXXIII
JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO, <i>Meditación española sobre la libertad religiosa</i> . Por Juan Diego González-Sanz.....	p. XXXVI
FILÓN DE ALEJANDRÍA, <i>Todo hombre bueno es libre</i> . Por Antonio Fernández Díez.....	p. XXXIX
WILHELM REICH, <i>Psicología de masas del fascismo</i> . Por Javier Torró Biosca.....	p. XLIII



# NAVEGANTES Y LITERATURA DE VIAJES EN GRECIA ANTIGUA

ANTONIO PENADÉS

*Fecha de recepción: 16-01-2018*  
*Fecha de aceptación: 05-01-2019*

---

**Resumen:** Este texto muestra el nacimiento de la literatura de viajes en la Grecia Antigua: desde los primeros cuadernos de bitácora y derroteros de rutas comerciales hasta la formación del género como tal.

**Abstract:** *This paper shows the birth of Travel Literature in Ancient Greece; from the first log books and courses of commercial routes to the formation of the genre as it is.*

**Palabras clave:** Literatura de viajes, Grecia Antigua, Odisea.

**Keywords:** *Travel Literature, Ancient Greece, Odyssey.*

---

Ulises y Heródoto muestran, cada uno a su modo, la excelencia alcanzada por los antiguos griegos en el mar. El rey de Ítaca jamás tuvo interés alguno en viajar, y de hecho cuando Agamenón y Aquiles desembarcaron en su isla para recabar su ayuda en la expedición a Troya, Ulises comenzó a lanzar sal a sus campos para intentar hacerles creer que estaba loco. 10 años más tarde, cuando por fin los aqueos vencieron a los troyanos, el héroe no pretende más que regresar con Penélope y con su hijo Telémaco. Heródoto, por el contrario, recorrió una nación tras otra durante años, únicamente movido por su curiosidad y su capacidad de asombro.

En cualquier tramo de la Antigüedad, sea en época micénica o helenística, los griegos demostraron ser excelentes navegantes. Mucho antes que el *Mare Nostrum* de los romanos, Grecia hizo del Mediterráneo el elemento natural que unía las ciudades esparcidas por la *Oikoumene*, la «tierra habitada», esa extensa comunidad helena dispersa por las costas comprendidas entre Iberia y el mar Negro. Su medio de expansión no fue la conquista sino el comercio, siendo sus naves mercantes el elemento integrador.

Grecia antigua dio otros grandes viajeros además del protagonista de la *Odisea* y del autor de la *Historia*. Algunos revestidos de ficción, como Ulises, y otros completamente reales, como es el caso de Heródoto. No en vano, los griegos fueron los inventores de la literatura de viajes. Ellos descubrieron todos los géneros literarios que seguimos utilizando en nuestros días —la epopeya, la poesía lírica, las

fábulas, los cuentos, el teatro, la novela...— y, cómo no, los relatos viajeros. Su antecedente más remoto fueron aquellos periplos que vieron la luz allá por el siglo VIII a. C., época de largas y peligrosas navegaciones para la fundación de colonias y el establecimiento de nuevos mercados. Los periplos eran ásperos catálogos de accidentes orográficos y de pueblos indígenas con que los pioneros se topaban en sus travesías. Más o menos lo que conocemos como cuadernos de bitácora o derroteros. Poco a poco, la mera descripción de la morfología costera comenzó a combinarse con el interés que las costumbres indígenas despertaban en aquellos navegantes, lo que anuncia la aparición de la etnografía jonia y los convierte en un antecedente de Heródoto. Los destinatarios de esos escritos no serían sólo otros marineros interesados en realizar esas mismas rutas, sino ya un público mucho más amplio: desde buscavidas que deambulaban por los puertos hasta miembros de los *simposia* que se celebraban en casas distinguidas. Los aspectos prácticos fueron pasando a un segundo plano —datos en crudo como los puntos de fácil atraque, catalogación de los pueblos en función de su hostilidad o de su hospitalidad, regímenes de vientos o tiempo de navegación entre escalas—, mientras que la fantasía y la imaginación aumentaron su peso hasta convertir a estos manuales de navegación en un género literario muy apreciado.

Fue en este contexto cuando llegó la *Odisea* tal y como la conocemos. Homero fijó por escrito la historia del regreso de Ulises y además la condimentó con un retrato del Mediterráneo occidental plagado de amenazas y de monstruos. Estas leyendas circulaban desde muy antiguo y acaso fueron creadas por los fenicios con el fin de ahuyentar a los marineros griegos y preservar su monopolio comercial al oeste de Sicilia. El propio Homero debió escucharlas muchas veces en plazas públicas, tabernas y puertos, incorporándolas después a su epopeya.

Además de Homero, la literatura viajera griega de época arcaica nos ha brindado magníficos autores como Aristeas de Proconeso, quien describió sus viajes por el mar Negro en un extenso poema titulado *Arimaspeia* —referido a los arimaspos, tribu legendaria de jinetes de un solo ojo que vivían en Escitia—. También tenemos a Escílax de Carianda, explorador cario que, por encargo del rey persa Darío I, descendió el río Indo, circunnavegó Arabia hasta alcanzar el mar Rojo y reunió estas experiencias en el *Periplo de las costas fuera de las columnas de Hércules*. Más tarde, el afamado geógrafo Hecateo de Mileto preparó su *Periégesis* o «Viaje alrededor del mundo conocido», en la que trataba acerca de sus viajes por Europa, Asia, Egipto y Libia.

En época clásica brilló Heródoto como historiador y también como cronista de viajes. En la primera mitad de su obra narra multitud de anécdotas y curiosidades recabadas de primera mano en amplias zonas del mundo conocido y además dedica varias digresiones a contar las hazañas de otros viajeros insignes, como por ejemplo la singladura del mercader samio Coleo, que en el siglo VII a. C. cruzó el Mediterráneo de parte a parte hasta alcanzar el reino de Tartessos, o la circunnavegación de África llevada a cabo por marineros fenicios con el patrocinio de Neco II, el faraón egipcio que ordenó, sin éxito, la excavación de un canal en el desierto para conectar el río Nilo y el mar Rojo. Después de Heródoto llegaría Ctesias de Cnido, quien vivió en la corte de Susa como médico personal de Artajerjes II —el rey persa que se enfrentó a su hermano menor Ciro en la batalla de Cunaxa, recreada en la *Anábasis* de Jenofonte—; Ctesias escribió una *Historia de Persia* y también varias obras en las que describe sus incursiones por la India y por las tribus de las montañas.

Del periodo helenístico nos ha llegado una parte de *En el mar de Eritrea*, obra en la que Agatárquides, nacido también en la ciudad de Cnido, describe el trabajo en las minas de oro, las expediciones para capturar elefantes o la verdadera causa de las inundaciones del Nilo. El cretense Nearco, almirante de Alejandro Magno, recreó su

singladura desde el río Indo hasta el Éufrates, un relato que desapareció en la época de las destrucciones de las bibliotecas pero del que, a través de otros autores, sabemos que mezclaba con maestría la realidad y los elementos maravillosos. Los escritos de Megástenes también están perdidos, aunque a través de Arriano de Nicomedia hemos podido conocer que en la obra que llevaba por título *Índica* describía el continente indio y su sistema de castas, el Himalaya y la isla de Taprobane (actual Sri Lanka). Sí contamos con el *Periplo de Hannón*, obra breve que narra la campaña colonizadora de una flota cartaginesa por las costas africanas, pero en cambio desconocemos su autoría. Por último hay que citar a Apolonio de Rodas, quien en sus *Argonáuticas*, pura literatura con una base real, cuenta la expedición de Jasón hasta el extremo suroriental del mar Negro en busca del vellocino de oro.

Ya hemos dicho que todos estos autores de literatura viajera son griegos, pero sorprende constatar que la mayoría de ellos provienen de una misma zona: de la costa occidental de Asia Menor. Demos un repaso. La paternidad de Homero fue disputada por siete ciudades, aunque según Píndaro sólo Esmirna y Quíos podían reclamar este honor; Proconeso, donde nació Aristeas, es una isla del mar de Mármara; Carianda, Halicarnaso y Cnido —las ciudades de Escílax, Heródoto, Ctesias y Agatárquides— pertenecían a la región de Caria, que a su vez enfrenta con la isla de Rodas, la patria de Apolonio; Mileto, ciudad natal de Hecateo, está tan solo a unos kilómetros al norte; y en cuanto a Megástenes, desconocemos su lugar de nacimiento pero sabemos que estaba en Asia Menor. Que todos estos escritores viajeros sean de allí no es fruto de la casualidad, sino el reflejo del cosmopolitismo de esta parte de la Hélade durante los periodos arcaico y clásico. En los puertos y en las plazas de sus ciudades confluían una gran cantidad de lenguas, de historias y de leyendas, un ambiente que se combinó con la necesidad de fijar por escrito los descubrimientos de sus mejores marineros. Para esta tarea surgieron autores que, guiados por el asombro y la sensibilidad, adornaron sus textos con los relatos fantasiosos que solían circular por las tabernas y los banquetes; es decir, alimentaron sus escritos con literatura. Se trataba de un ambiente vivo y creativo gracias a la actividad mercantil y a la existencia de un grupo de pensadores, un contexto que explica aquella eclosión literaria.

Esta corriente de curiosidad y de avidez intelectual que vivió la costa de Jonia sería fundamental para la llegada en cascada de una serie de descubrimientos físicos y geográficos que cambiarían la perspectiva vital de aquellos ciudadanos. En definitiva, la ciencia y la literatura viajera respondían a un mismo ímpetu, el ansia por conocer el mundo, y por ello ambas disciplinas se interesaban por la otra y se retroalimentaban. Pitágoras y Aristarco, dos sabios nacidos en la isla de Samos, fueron los primeros en concebir cómo es realmente el lugar donde vivimos. Pitágoras demostró que nuestro planeta es esférico, una idea para la que las mentes de sus coetáneos no estaban aún preparadas: la visión más extendida era la de un disco plano flotando en el océano. Aristarco proclamó que la Tierra gira sobre su eje y se desplaza en torno al Sol, una propuesta que las religiones mantuvieron sepultada durante 1.000 años hasta que Copérnico y Galileo, sorteando muchos problemas, comenzaron a desmontar la teoría geocentrista. Eratóstenes de Cirene, por su parte, estableció la longitud de la circunferencia de la Tierra con una precisión asombrosa (252.000 estadios, que equivalen a unos 40.000 kilómetros), y lo hizo midiendo la inclinación de los rayos solares y su variación —7 grados— entre Alejandría y Asuán, situadas a 800 kilómetros de distancia en el mismo meridiano. Pitágoras, Aristarco y Eratóstenes, incomprensidos durante tantos siglos, nos deslumbran hoy con su clarividencia y su rigor.

Otro lugar destacado para la literatura viajera fue Massalia, la colonia fundada por Focea en el siglo VI a. C. cerca de la desembocadura del Ródano, y lo sería por el

carácter aventurero de los foceos y porque allí finalizaba la Ruta del estaño. Gracias a esta vía, avezados mercaderes partían desde Cornwall —Cornualles, al suroeste de las islas Casitérides—, cruzaban el mar hasta la costa atlántica de la Galia, remontaban el río Loira, se desplazaban en carros en busca del curso alto del Ródano y, embarcada de nuevo la mercancía, navegaban río abajo hasta Massalia, donde vendían el preciado mineral. Esta larga ruta servía también a los comerciantes de ámbar, sustancia preciosa que provenía de resina de coníferas fosilizada. Los griegos lo denominaban *élektron* al considerar que la luz que emite es similar a la de la estrella Electra, en la constelación de Tauro.

Tenemos referencias antiguas de un *Periplo massaliota* de autoría desconocida, en la que se describía el viaje marítimo por la costa de Iberia, pasando por *Emporion* (Ampurias), *Hemeroskopeion* (Denia o Jávea) y Gadir, doblaba el cabo de San Vicente y remontaba el Atlántico hasta llegar a Bretaña, Cornwall e Irlanda. Esta era la ruta del estaño ancestral, la más rentable y la que durante siglos utilizaron en exclusiva comerciantes tartesios y fenicios.

A finales del siglo IV a. C., aprovechando que los cartagineses estaban atareados guerreando contra los griegos por el control de Sicilia, otro marinero de Massalia llamado Piteas volvió a atravesar las columnas de Hércules y realizó ese mismo itinerario oceánico. En cada uno de los lugares visitados calculaba la latitud con enorme precisión. Al desembarcar en Cornwall y llevar a cabo sus transacciones decidió buscar nuevas fuentes de estaño y de ámbar, así que partió de nuevo hacia el mar de Irlanda y llegó hasta las islas Shetland, al norte de Escocia. Pero eso no fue todo, ya que una vez allí sus ansias de conocer le empujaron a continuar más aún hacia septentrión: alcanzó el sol de medianoche, contempló auroras boreales y sorteó témpanos de hielo polar. Algo inimaginable para la mente de un griego antiguo. De regreso al Mediterráneo, enriquecido por la mercancía transportada y por la experiencia vivida, Piteas escribiría una crónica relatando su viaje que llevaría por título *Sobre el Océano*, una obra magnífica que desapareció en el incendio de la biblioteca de Alejandría y cuya existencia conocemos por comentarios de autores de época romana. Piteas fue probablemente el mejor navegante que dio la Antigüedad griega, un hombre que supo conjugar su carácter emprendedor, su afán científico y sus inquietudes literarias.

Durante la época romana los mejores creadores de literatura viajera también fueron autores griegos, destacando entre ellos Estrabón, Pausanias, Arriano de Nicomedia y Dionisio el Periegeta. Estrabón, nacido en Amaseia (ribera sur del mar Negro), hizo una descripción detalladísima de la *Oikoumene* en su *Geografía*, una obra condimentada con citas literarias, informaciones arqueológicas y comentarios eruditos. También para Estrabón la ciencia y la literatura iban de la mano, y de hecho sus dos primeros libros tratan de cuestiones de geometría, de astronomía, de matemáticas y de historia, disciplinas que declara necesarias para el geógrafo. En el siglo II d. C. llegaría Pausanias, nacido en la región de Lidia, quien redactó una obra titulada *Descripción de Grecia* destinada a familias patricias aficionadas a realizar visitas turísticas. La obra de Pausanias sirvió a algunos viajeros del siglo XVIII para localizar sitios arqueológicos como Olimpia o Delfos y sigue siendo útil hoy en día. Arriano de Nicomedia, gobernador de Capadocia en tiempos de Adriano y autor de la *Anábasis de Alejandro*, trató en su *Periplo del Ponto Euxino* sobre el Mar negro y sus costas. Y por último, Dionisio el Periegeta («el viajero») escribió una deliciosa *Periégesis* en verso, una obra didáctica que llegó a ser muy popular en el Imperio romano, en la que el narrador sobrevuela África, Europa y Asia como si fuera el propio dios Hermes.

La literatura viajera arrastra por tanto una larga tradición, y de hecho sus ecos han llegado hasta nuestros días y siguen embelesando como cantos de sirena. Lo mejor de este género es que todo cabe en él con tal de que guarde relación con el itinerario trazado por el autor: la historia, la mitología, la etnografía, la descripción del paisaje, la narración del propio viaje, las reflexiones personales, la geografía, la filosofía, la arqueología, conexiones con el mundo actual... Es una propuesta enriquecedora para la mente y para el alma en la que se da cobijo a la ficción y a la crónica, a la imaginación y al ensayo. A todas estas tareas, que tienen como objetivo el conocimiento de nuestro mundo y de nosotros mismos, se dedicaron los autores griegos antiguos de un modo insuperable.

**BIBLIOGRAFÍA:**

ROBIN LANE FOX, *Héroes viajeros*, Crítica, Barcelona, 2009.

ANTONIO PENADÉS, *Tras las huellas de Heródoto*, Almuzara, Córdoba, 2015.



# UNA VIDA CON ARTE UN PUNTO DE VISTA SOBRE LA ESTÉTICA DE ORTEGA Y GASSET

## A LIFE WITH ART. POINT OF VIEW ON THE AESTHETICS ORTEGA Y GASSET

ENRIQUE HERRERAS

*Fecha de recepción: 26/06/2019*  
*Fecha de aceptación: 04/10/2019*

---

**Resumen:** La reflexión estética en Ortega y Gasset no se produce simplemente por su curiosidad radical, sino también por su acercamiento al arte que le proporciona un buen material para formular su teoría filosófica. La propia fuente de su pensamiento, la vida, se perfila como un esfuerzo de creación. Al fin y al cabo, el arte nos hace patente la intimidad de las cosas. Al mismo tiempo, términos como *desrealización* o la idea de *metáfora*, serán fundamentales para comprender el espíritu hermenéutico que subyace en la obra orteguiana. El “sentimiento estético de la vida” conforma, pues, un apartado esencial para llegar a las raíces del pensamiento del filósofo madrileño.

**Abstract:** *The aesthetic reflection in Ortega y Gasset arises not only from his radical curiosity, but also his approach to the art provides him the background material to formulate his philosophical theory. The very source of his thought, the life, shapes up as a creative effort, that, ultimately, it reveals us the intimacy of things. At the same time, terms such as disrealization or the idea of metaphor will be vital to understand the hermeneutic spirit underlying his work. The “aesthetic sentiment of life”, thus makes up an essential aspect to reach the roots of the Madrid native philosopher’s thoughts.*

**Palabras clave:** Vida, arte, sentimiento estético, *desrealización*, *metáfora*.

**Keywords:** *Life, Art, Aesthetic Sentiment, Disrealization, Metaphor.*

---

1. INTRODUCCIÓN: EL ARTE Y LA VIDA. El objetivo de este trabajo consiste en indagar sobre la teoría estética que desarrolló Ortega y Gasset a lo largo de su obra. Si bien existen diversos puntos de vista desde los que introducirse en este campo, en nuestro caso nos centraremos en el que tiene que ver con la relación entre “arte” y “vida”. Esto nos obliga a buscar la esencia de su reflexión sobre el arte con el fin de alcanzar una tesis que se funda en el peso que esta adquiere a la hora de calibrar un pensamiento enraizado en una “razón vital”. No obstante, para Ortega, la idea que tengamos de vida es una de las cuestiones últimas más movilizadoras en su pensamiento. En esa tesitura,

se encuentra la percepción de que el arte supremo será el que haga de la vida misma un arte.

Como punto de partida, podemos señalar que la reflexión orteguiana sobre las artes ya está insertada en el pensamiento de su primera etapa, la que va desde 1906 hasta 1914, fecha de publicación de *Meditaciones del Quijote*, un ensayo fundamental para comprender este periodo.

Por ello, nos detendremos en los escritos de ese período como “Adán en el paraíso” y “Ensayo de estética a manera de prólogo” que tienen como eje una posición estética en sentido amplio a diferencia de otros posteriores, donde se adquirirá una orientación más concreta, al vincular lo estético con la mirada dinámica e íntima de lo vital.

De la señalada primera etapa, destacaremos la crítica a la posición realista, considerada, por Ortega, como copartícipe del racionalismo imperante. Frente a dicho racionalismo, el filósofo madrileño contrapone el descubrimiento de un nuevo valor, “lo vital” (la realidad radical), que será fundamental para perfilar una manera distinta de acceder a la realidad de lo humano. Una manera que acabará en la superación de la antítesis entre racionalismo y vitalismo que tanto peso ha tenido en su pensamiento.

Pero, el primer paso es la crítica al realismo -después lo hará con el idealismo- en la que se utiliza en gran medida el movimiento artístico homónimo, al que le achaca su posición cómoda, pues, según Ortega, el realista no se esfuerza por inventar nada.

En el estudio de esta época, profundizaremos en algunos conceptos básicos como “yo ejecutivo”, que, entre otras cuestiones, nos ayudará a fusionar lo estético con el dinamismo vital. Lo subrayable es que esta fusión conformará una fundamentación del arte que no se reduce a una mimesis de la realidad, sino que alcanza su cénit en la metáfora.

Comprender el sentido de lo metafórico, y su papel concreto en el campo del arte, nos ayudará a aventurarnos a descifrar el sentido de lo que Ortega denomina *deshumanización del arte*, concepto con el que tratará de explicar el significado, desde la perspectiva filosófica, del “arte nuevo”, esto es, de las vanguardias artísticas. Y es en esa dilucidación donde aparece otro término esencial: *desrealizar*. Una expresión que tendrá una notable repercusión en el modo de entender la vida, o mejor, “nuestra vida”, y que trataremos a partir de lo que denominamos “sentimiento estético de la vida”. Además de esta consideración de las experiencias vanguardistas, buscaremos también la repercusión de su idea del teatro, al que considera “metáfora visible”, para intentar demostrar el protagonismo que tiene el arte en la percepción orteguiana de vida.

El arte, en fin, es una vértebra de su pensamiento, sobre todo cuando invocamos la señalada *desrealización* que se traduce en el ámbito vital como la conquista de lo ideal en el que se incluye el “proyecto de vida”, el que señala que la vida significa la inexorable *forzosidad* de realizar el proyecto de existencia que cada cual es. Proyecto que tiene un sentido también artístico: la realización de una “vida con arte”.

2. EL PRIMER ENCUENTRO CON LA ESTÉTICA ORTEGUIANA. El pensamiento estético en Ortega se inicia como una reacción al pesimismo y decadentismo de la generación del 98, y, de manera concreta, al modernismo, un movimiento que quiso romper con los criterios estéticos y literarios del siglo XIX.<sup>1</sup> Ortega acude al intimismo subjetivista del modernismo para romper con el realismo y abrirse a perspectivas más modernas,

---

<sup>1</sup> R. GARCÍA ALONSO, *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*, Siglo XXI, Madrid, 1997, p. 3.

*antipositivistas*, y, por tanto, más integradoras del ser humano.<sup>2</sup> Sin embargo, no le parecía suficiente para construir un nuevo orden estético.

De ahí que, con el tiempo, siguiera de cerca la eclosión de las vanguardias, que también se posicionaban contra la estética de principios de siglo a través de la búsqueda de novedad, y que, a los ojos de Ortega, eran mucho más interesantes que el señalado modernismo, como se apercibirá en *La deshumanización del arte*, su obra estética por excelencia.

Ortega no escribió una estética propiamente dicha, tampoco una sistematización de la misma, pero ello no impide que se pueda afirmar que, como dice Gutiérrez Pozo, en su obra persiste «una reflexión filosófica coherente y estructurada de carácter estético, y cuya pregunta radical es la pregunta por la esencia del arte».<sup>3</sup> Sin estar de acuerdo con el excesivo papel estético que le otorga Gutiérrez Pozo a la filosofía orteguiana, sí que nos adherimos a lo que se denomina “sentimiento estético de la vida”, ya que no faltan en su inmensa obra referencias a la experiencia estética, muchas veces relacionándola con la particular “verdad estética”, que es un género distinto de certeza, una certeza de distinto origen, una “aquiescencia sentimental”.<sup>4</sup> Lo que quiere decir Ortega es que hay una realidad que va más allá de lo conceptual, pues el aspecto sentimental también tiene su protagonismo en el modo de conocer dicha realidad. La propia creación artística tiene una función en la formación de conceptos.

Pero esta idea solo puede entenderse si acudimos al núcleo de la filosofía orteguiana. Una filosofía que tiene una manera particular de ver los problemas de la vida y un muestrario de ideas para hacerles frente.

De manera sintética, podemos decir que su sistema toma como base el hecho de que el principio son las cosas, es decir, la realidad que nos circunda y donde se inserta nuestra vida. Dentro de esa realidad, las cosas y nosotros somos los protagonistas: “las cosas son el escenario natural de nuestro acontecer (las circunstancias), y, nosotros, como trayectoria vital donde, a su vez, acontecen”.<sup>5</sup>

A la postre, la tarea del filósofo, para Ortega, consiste en indagar en lo real para mostrar aquella realidad sobre la cual están radicadas todas las cosas.

Esa pesquisa también la realiza el artista con la creación virtual al alumbrar otro modo de acercarse a la realidad, pues nos introduce en otras dimensiones diferentes de la mirada cotidiana, y, también, de manera distinta, de la lógico-científica. En última instancia, cuando Ortega acude a esa creación es para alcanzar finalmente un *conocimiento metafórico*, pero este punto lo dejamos para más adelante ya que, previamente, es necesario introducir otros aspectos.

3. LA ESTÉTICA DEL JOVEN ORTEGA. El acercamiento inicial de Ortega a la estética le proporciona un valioso material para formular lo que después sería su filosofía. Desde muy pronto se interesó por las artes a raíz de su estancia de Marburgo.<sup>6</sup> Como señala P. Cerezo, su conocimiento de la estética neokantiana y, muy particularmente, sus frecuentes conversaciones con Cohen a propósito del género novelístico, inclinaron a

---

<sup>2</sup> L. DE LERA, ‘Introducción’, en J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del Arte*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p. 36.

<sup>3</sup> A. GUTIÉRREZ POZO, ‘Desrealización y diferencia: conceptos fundamentales de la estética de Ortega y Gasset’, *Revista de filosofía Aurora*, 35 (2012/2), p.640.

<sup>4</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘Renan’, *OC*, T. I, Taurus, Madrid, 2004, p. 44.

<sup>5</sup> J. E. CLEMENTE, *Ortega y Gasset. Estética de la razón vital*, Ediciones la Reja, Buenos Aires, 1956, p. 11.

<sup>6</sup> Este tema está muy detallado en el libro: N. R. ORRINGUER, *Ortega y las fuentes germánicas*, Gredos, Madrid, 1980.

Ortega a ocuparse de la estética.<sup>7</sup> Con el tiempo, rebasa el campo de la mera crítica de arte para aventurarse a cuestionar la condición propia del arte frente a otras actividades como la ciencia y la filosofía.

Para ello, Ortega aborda temas cruciales como la tensión que se produce entre la representación y las formas artísticas, o, en todo caso, el modo de indagar sobre la realidad representada.

De alguna manera, Ortega entra en una discusión de su tiempo que tiene que ver con la dialéctica entre realidad y “realismo” aunque no lo expresa de esta manera. No obstante, cuando Ortega trata estos temas, ya hay en el ambiente una crítica que señala que el realismo no es más que un ilusionismo. Ortega, por su parte, cuestiona, tomando como ejemplo la obra de Ignacio Zuloaga, la función del pintor como mero “copista”. En esta circunstancia, subraya que pintar una cosa no será una sencilla labor como copiarla, porque en su mirada siempre está el “punto de vista” del pintor. “Ver y tocar las cosas no es sino maneras de pensarlas”.<sup>8</sup> Y el realismo es, para Ortega, la negación del arte<sup>9</sup> porque le falta esfuerzo estético. La cuestión es que la copia no es lo mismo que *realizar*, la labor nuclear del arte, que es convertir en cosa lo que, por sí mismo, no lo es.<sup>10</sup> El punto de vista realista, según Ortega, obvia que el cuadro es algo puramente virtual. Es cierto que en él hay cosas, pero él mismo no es una cosa, sino un elemento irreal. Es decir, la realidad es la realidad del cuadro, no de la cosa copiada.

No se diga, inquiere Ortega, que el arte copia la naturaleza. Ahí está el ejemplo de Cézanne: mientras un pintor realista busca el volumen propio de cada cosa, su corporeidad realísima y tangible, el pintor francés posimpresionista, por el contrario, sustituye a los cuerpos de las cosas por volúmenes irreales de pura invención, que solo tienen con aquellos un nexo metafórico. Consecuentemente, “el arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética”.<sup>11</sup>

Llegados a este punto, se hace necesario que entre en escena un concepto que tendrá mucha repercusión en su pensamiento estético, el “yo ejecutivo”.

4. DEL “YO EJECUTIVO” A LA METÁFORA. El concepto “yo ejecutivo” significa un paso importante en el desarrollo del pensamiento orteguiano. Con dicho término, alude a un yo que no podemos convertir en cosa. Es la realización del yo que se está haciendo, y que expresa “lo íntimo”, un aspecto que, provisto de una atención filosófica, conduce a un nuevo punto de partida para “repensar la naturaleza humana y la realidad personal”.<sup>12</sup>

Lo significativo es que no se trata de un yo reflexivo, vuelto sobre sí, sino ejecutivo, en trance de ser. “Yo’ significa no este hombre a diferencia del otro, ni mucho menos el hombre a diferencia de las cosas, sino todo -hombre, cosas, situaciones-, en cuando verificándose, siendo, ejecutándose”.<sup>13</sup> Por tanto, no se trata de ninguna cosa, sino de una perspectiva. Con ello, Ortega descubre la conjunción del

<sup>7</sup> P. CEREZO, ‘El camino hacia sí mismo’, en *Guía Comares de Ortega y Gasset*, ed. de J. Zamora Bonilla, Comares, 2013, p. 34.

<sup>8</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘Adán en el paraíso’, *OC*, T. II, Taurus, Madrid, 2004, p. 60.

<sup>9</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘Del realismo en pintura’, *OC*, T. II, Taurus, Madrid, 2004, p. 145.

<sup>10</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘Adán en el paraíso’, *OC*, T. II, Taurus, Madrid, 2004, p. 69.

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 70.

<sup>12</sup> J. CONILL, *Intimidad corporal y persona humana. De Nietzsche a Zubiri*, Tecnos, Madrid, 2019, p. 23.

<sup>13</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘Ensayo de estética a manera de prólogo’, *OC*, T. I, Taurus, Madrid, 2004, p. 668.

“yo” con las cosas, a saber, aquello que más tarde será conceptualizado como la vida (realidad radical) y como lugar en el cual se conjugan el “yo y la circunstancia”.<sup>14</sup>

Este desdoblamiento del yo<sup>15</sup> tiene una gran aportación en el ámbito de la estética al mostrar la idea de una cosa ejecutándose: la obra de arte –dirá Ortega– nos hace patente la intimidad de las cosas, su “realidad ejecutiva”. De ahí que el arte sea, esencialmente, ejecución. Esto se produce porque el objeto estético presenta las cosas, los objetos, de manera íntima. Y la intimidad es el verdadero ser de cada cosa.

Unido a este yo, se produce su temprana reflexión sobre la metáfora, la “célula bella”, un término que tendrá una gran trascendencia en su teoría del conocimiento a raíz de la voluntad para precisar la relación entre el sujeto y el objeto.<sup>16</sup>

La clave del conocimiento metafórico, como subraya A. Esteve, no es exclusivo de lo artístico, ya que se da también en otros modos de acercamiento a la realidad, pero en el caso del contorno artístico adquiere una diferencia sustancial.<sup>17</sup> Nótese que hablamos de una divergencia sobre la visión tradicional de la metáfora, la que considera que esta tiene una semejanza con elementos ya conocidos, y que se suele utilizar para comprender de manera indirecta aquello que se quiere conocer. Este significado es un error, según Ortega, porque en el arte se produce un hecho singular: no es que se utilicen metáforas, sino que el arte mismo es metáfora.

La operación metafórica nos empuja a otro mundo, donde, siguiendo el ejemplo de Ortega, los cipreses son llamas. Toda imagen, por seguir con el razonamiento de Ortega, tiene dos caras: una es la imagen de esta o aquella cosa; la otra es, en cuanto imagen, algo mío, mientras se está ejecutando. El objeto se *desrealiza*, se transforma y acaba siendo mío. Es decir, pasa a ser un sentimiento, una imagen como estado ejecutivo mío.<sup>18</sup> Esto se produce a través de una trasposición de un lugar real a un lugar sentimental, a un espectro de la realidad. Por ello, se produce una oposición del ciprés bello con el ciprés real: el primero es un nuevo objeto que conserva el árbol físico como el molde mental.

Ese objeto ficticio, cuyo valor sentimental le confiere profundidad, intimidad, acaba dando pie a comprender el sentido de la acción de crear, en la que la sensibilidad deja de tener un papel secundario como acontece en el pensamiento objetivista, para pasar a otro activo, dinámico.

Con esta idea, Ortega ya no se refiere a *realizar*, sino a *irrealizar*, una reformulación que nos servirá para seguir profundizando en lo que significa para Ortega el objeto artístico, ahora considerado como objeto *deshumanizado*.

5. LA DESHUMANIZACIÓN Y *DESREALIZACIÓN* DEL ARTE. En su obra *La deshumanización del arte*, Ortega tratará de explicar la importancia que adquiere el arte moderno a la hora de perfilar otro modo de conocer. Un punto nuclear de dicha explicación se encuentra en el capítulo *Unas gotas de fenomenología*, donde se ofrece de manera práctica de comprender su teoría del perspectivismo al otorgar un papel diferente al

<sup>14</sup> J. A. FERNÁNDEZ, ‘El Postmodernismo de Ortega y Gasset. La superación de la modernidad en Meditaciones del Quijote’, *Debats* (2014/124), p. 47.

<sup>15</sup> Para mayor información de este concepto, y también su relación con Husserl y Natorp, véase el artículo de J. A. Fernández, ‘La crítica de Ortega y Gasset a la fenomenología. Las influencias de Husserl y Natorp en la elaboración de las Meditaciones de Don Quijote’, *Revista de Estudios orteguianos* (2014/28), pp.117-130.

<sup>16</sup> A. MARTÍNEZ CARRASCO, *Náufragos hacia sí mismos*, Eunsa, Navarra, 2011.

<sup>17</sup> Véase A. ESTEVE MARTÍN, *El arte hecho vida. Reflexiones estéticas de Unamuno, d’Ors, Ortega y Zambrano*, Thémata, Sevilla, 2018. Como se puede extraer del título, el libro es también interesante por comparar diversas miradas de la filosofía española sobre estética.

<sup>18</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘Ensayo de estética a manera de prólogo’, *OC*, T. I, Taurus, Madrid, 2004, p. 678.

arte centrado en el punto de vista del vanguardista. A raíz de un hecho real, un hombre ilustre que agoniza, Ortega compara distintas miradas: la de su esposa, un médico, un periodista y un pintor. Si bien la mujer transita dolor, y el médico tiene la obligación de intervenir, lo contrario que el periodista, el artista ofrece una mirada contemplativa. Esa escala de puntos de vista, de interpretaciones, corresponde a la realidad vivida, a la realidad humana.

Pero lo interesante, para nuestro tema, es esa mirada del pintor que Ortega considera deshumanizado. Esta es la base para descubrir que la nueva sensibilidad, la que acontece en el arte nuevo, le sirve a Ortega para dar la estocada final al realismo.

Y ello acontece porque ofrece un paso más a lo señalado en el anterior apartado: liberarse de la realidad. No obstante, el propósito del arte joven es constituir un arte puro, un “arte artístico”, aligerado de todo lo que no sea arte, es decir, liberado de realidad.<sup>19</sup>

El arte joven quiere ser arte puro y no reflejo de la realidad, de ahí que puede definirse como deshumanizado (o artístico) frente al arte del siglo XIX (el romanticismo y el naturalismo) supeditado a lo real/humano. Por ello, Ortega acude a la idea de *irrealización* cuando se refiere a dicho arte vanguardista, ya que este rompe con la realidad para crear otra nueva. Esta contraposición de realidad y objeto nuevo se fundamenta, como dice A. Gutiérrez, en «la diferencia ontológica radical que establece Ortega no entre el ser y el ente, sino entre dos tipos de ser: el ser real y el ser irreal».<sup>20</sup> Es a partir de estos presupuestos, cuando Ortega acude a otro término parecido al anterior, la *desrealización*, con el que quiere expresar la doble irrealidad de una obra de arte. Primero, porque es arte; segundo, porque el objeto estético deshace la realidad.

E. Fourmond expone esta cuestión al señalar que Ortega descubre que una de las innovaciones pictóricas de Velázquez fue el hecho de pintar sus figuras sobre fondos oscuros, y es ahí donde se entiende la técnica de la *desrealización*: el fondo negro anulaba alrededor del personaje todo recuerdo de paisaje y objeto y dejaba la figura flotando, fantasmal, en este fondo desrealizado.<sup>21</sup>

Sin embargo, ese ámbito pictórico, aun en su *desrealidad*, mantiene connotaciones reales, de las que el arte moderno querrá alejarse lo más posible. Por eso, como percibe Ortega, se produce un rechazo del gran público hacia la vanguardia. Podríamos colegir al respecto que ese público mayoritario permanece más apegado a la manifestación artística de “lo sabido”, utilizando la definición que realizara el escritor J. M. Pemán para defender un arte de corte convencional y, para explicar, con satisfacción añadida, por qué el gran público iba cada año a ver el mismo *Tenorio*. Frente a la predilección por la “emoción del reconocimiento”, Ortega lo hará por la “emoción de la sorpresa”.

Pero no es fácil, recuerda Ortega, distanciarse de la realidad en el arte, y más aún, deshacerse de la realidad, pero lo importante es subrayar que lo que Ortega define como *deshumanización del arte* significa un punto de vista diferente al del artista tradicional que mira siempre hacia el objeto humano.

El artista contemporáneo se aparta de la realidad natural humana, y mira opuestamente en la otra dirección, a la de los esquemas subjetivos que se forman como contraparte de la naturaleza. El arte moderno no es una ficción de la realidad, sino la

---

<sup>19</sup> A. GUTIÉRREZ POZO, ‘Desrealización y diferencia: conceptos fundamentales de la estética de Ortega y Gasset’, *Revista de filosofía Aurora*, 35 (2012/2), p. 643.

<sup>20</sup> *ibid.*, p. 643.

<sup>21</sup> E. FOURMONT, ‘La estética raciovitalista’, en *Guía Comares de Ortega y Gasset*, ed. de J. Zamora Bonilla, Comares, 2013, p. 297.

realidad de la ficción. De ahí que la obra deforme la realidad, la *deshumanice*. El arte joven quiere ser ante todo y solamente arte, no realidad. Y si el arte es esencialmente otra cosa que la realidad, lo que Ortega propone es la existencia de dos mundos separados, el real exterior y no artístico, y el interior artístico desrealizado.<sup>22</sup> Esta propuesta es original con respecto a una visión genérica de la vanguardia que hace hincapié en el ámbito simbólico, el que señala que la realidad *interpenetra* en lo real. En Ortega, en cambio, la misión del arte es inventar lo que no existe (algo irreal), y eso es verdaderamente la acción de crear.

Pero habría que matizar lo dicho, porque Ortega no se refiere a un arte deshumanizado, sino a deshumanizar el arte. Y el arte contemporáneo se *deshumaniza* porque intenta fugarse de la realidad para crear novedades, las cuales “aumentan el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente”.<sup>23</sup> Un ejemplo de ello es el teatro.

6. LA METÁFORA VISIBLE. La metáfora se perfila al pasar del “yo ejecutivo” al objeto artístico. Dicho paso se produce al ejercer dos funciones: la primera, la de ocultar el objeto real; la segunda, la “creación” de otro nuevo, en el que se *desrealiza* la cosa porque transforma la imagen de la “realidad” en actividad creadora del yo. Esto acontece de manera particular en el teatro, al que Ortega denomina “metáfora visible”.

Un mundo en el que se corporiza una realidad ambivalente: la del actor y la del personaje del drama que mutuamente se niegan, ya que ni uno ni lo otro son reales, dando lugar a una continua *desrealización*. Esa irrealidad es lo que da lugar a la farsa, la que hace el actor, por eso se le llama farsante. Pero esta faceta no se queda solo en el hacer del actor, sino también en el del hombre en general, un hombre que necesita ser *farseado*. Por ello la farsa existe desde que existe el hombre.

En consecuencia, la farsa es, para Ortega, una dimensión constitutiva del ser humano, esencial para su vida. Y por aquí aparece la relación que estamos buscando, ya que lo que está queriendo decir es que la vida humana no puede ser “exclusivamente” seriedad, a ratos tiene que ser “broma”, por eso el teatro existe; y por eso también su existencia no es casual ni un eventual accidente. Es decir, la necesidad de romper en algunos momentos con la seriedad abrumadora que es nuestra vida.<sup>24</sup>

El Teatro, llega a decir Ortega, es una dimensión radical de nuestra vida. Una vida que, si bien no puede salirse del mundo de la realidad, sí que es posible, de cuando en cuando, evadirse, escaparse. Pero, para ello, el hombre ha de *traerse* a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal. Y ese traerse de su vida real a una vida irreal imaginaria, a una fantasmagoría, es esencial.

Retomando la reflexión sobre el arte nuevo, Ortega hace hincapié en su intrascendencia, pero esta apreciación tiene que ver con dicha farsa, que no se trata de algo superficial, sino que se inscribe en una filosofía vitalista: el arte es distracción, es farsa, pero no falsea la realidad. El arte proporciona un conocimiento jovial del mismo modo que cuando habla del placer de filosofar.

Esta última percepción tiene relación con la tensión estética de la vida, la que expone Ortega cuando se refiere a la máscara, al unir a su idea del teatro una reflexión sobre la vida que tiene que “hacerse”. Y en ese “hacerse”, en esa responsabilidad, el ser

---

<sup>22</sup> A. GUTIÉRREZ POZO, ‘Desrealización y diferencia: conceptos fundamentales de la estética de Ortega y Gasset’, *Revista de filosofía Aurora*, 35 (2012/2), p. 643.

<sup>23</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘*La deshumanización del arte*’, OC., T. III, Taurus, Madrid, 2004, p. 868.

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 844.

humano necesita descansar (de su vivir), y muchas veces quiere ser otro.<sup>25</sup> Lo cual conlleva, como acontece en el arte, una tensión entre lo real y lo irreal.

7. LA TENSIÓN ESTÉTICA DE LA VIDA. A modo de resumen de lo señalado anteriormente, podemos decir que, para Ortega, en el arte se alcanza la irrealidad convirtiéndose en algo real, en una novedad. Y al ser humano le ocurre algo parecido cuando afronta la (su) vida. Porque si el arte quiere arrancar de la realidad –lo dado, lo cotidiano, lo ya visto– un nuevo objeto, vivir es “procurar satisfacer la tensión entre lo que ya somos y ese proyecto de perfección que es nuestro yo”.<sup>26</sup> Porque, si las artes son sensorios nobles por medio de los cuales se expresa el hombre, el propio ejercicio de su identidad se convierte en una constante emigración hacia el otro. A una tensión, en definitiva.

La actividad artística, por tanto, nos abre nuevas perspectivas sobre este aspecto problemático de la vida considerada como “quehacer” ya que tiene como fin, según J. L. Aranguren, inventar la vida y también ejecutarla, teniendo en cuenta que dicha vida es pre-ocupación y ocupación.<sup>27</sup> La vida es, por tanto, un gerundio, un *faciendum* (no mero *factum*), un “hacerse a sí mismo, dentro de ciertas posibilidades”.<sup>28</sup>

Y en ese “hacerse” aparece la figura del héroe, y su mirar hacia lo ficticio, hacia la apertura a nuevas realidades. Un “hacerse” que toma el cariz de creación, y, en consecuencia, el engranaje de la actividad artística aporta el descubrimiento de una dualidad, de dos mundos: el “ordinario”, que es en el que vivimos de modo natural, y el *otro* mundo, el “excepcional”, el “extraordinario”.

Dice Ortega al respecto: “el hombre necesita periódicamente de salirse de la esclavitud de la realidad, *dis-traerse*”.<sup>29</sup> Se está refiriendo a la evasión de la cotidianidad, en la que el ser humano se siente esclavo, prisionero de obligaciones, reglas de conductas, trabajos forzados, necesidades...

En suma, el ser humano necesita “ponerse fuera de sí”, dejarse absorber por la *extrarrealidad*. “Las personas, al vivir, van tomando conciencia de los límites de la realidad, van poseyendo lo real, lo que significa medir la cadena que ata nuestros pies limitando nuestras posibilidades”.<sup>30</sup> Siguiendo en esta línea, Ortega llega a afirmar que las aventuras del héroe, en su energía y en su ánimo, tienen la necesidad de reformar la realidad. Y lo que hace el “orbe estético” es abrimos a la aventura de nuevas realidades, como hizo Cervantes con el personaje de *Quijote*. Ahora bien, lo importante no es que Don Quijote confunda los molinos con gigantes, sino preguntarse de dónde ha sacado el hombre los gigantes. O, como afirma J. L. Molinuevo, “la ejemplaridad de la vida no está en el ideal que se busca, sino en la búsqueda misma del ideal”.<sup>31</sup>

Por aquí brota la gran paradoja: la realidad, sin dejar de ser como es, soporta el continente imaginario, esto es, lo real incluye una dimensión imaginaria, la cual es fundamental para hacer frente a las situaciones humanas. Por ello, el hombre es un

<sup>25</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘Una idea del teatro’, *OC.*, T. IX, Taurus, Madrid, 2009, p. 871.

<sup>26</sup> A. LARRAMBERE, ‘Arte y vida en Ortega y Gasset’, *Anuario filosófico*, 20 (1987/2), p. 173.

<sup>27</sup> J. L. ARANGUREN, ‘La ética en Ortega’, *OC.*, T. II, Trotta, Madrid, 1994, p. 538.

<sup>28</sup> J. CONILL, *Intimidad corporal y persona humana. De Nietzsche a Zubiri*, Tecnos, Madrid, 2019, p. 14.

<sup>29</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘Idea del teatro’, *OC.*, IX, Taurus, Madrid, 2009, p. 847.

<sup>30</sup> J.M. MONFORT, ‘El héroe en la Meditaciones del Quijote’, *Debats*, 124, p. 72.

<sup>31</sup> J. L. MOLINUEVO, *El sentimiento estético de la vida (Antología de textos de José Ortega y Gasset)*, Tecnos, Madrid, 1995, p. 14.

“animal fantástico”, capaz de crearse un mundo interior y de manifestarlo de manera fantástica.<sup>32</sup> Una dimensión que ayuda a perfilar la idea de que la vida es proyectiva.

8. LA METÁFORA DE LA EXISTENCIA. Ortega denomina “proyecto vital” a ese proyecto de perfección que es nuestro yo. Queramos o no, tenemos que realizar nuestro “personaje”, nuestra vocación. De aquí que no pueda existir una vida humana sin interés vital; el que sostiene, constituye y organiza dicha vida. En el momento en que todo interés vital se aflojase por completo, la vida dejaría de ser. Una perspectiva que nos enlaza a Nietzsche, al considerar que la experiencia estética posibilita devolver la contingencia de permanecer en la vida, en la afirmación de la vida. De ahí su formulación del arte como estímulo de la vida.

Vemos, por tanto, que la vida tiene un paralelismo con la creación artística en cuanto esfuerzo de hacer presente lo irreal, de hacerse imágenes de nuestro yo abriéndome y padeciendo la realidad que es el contorno. Esto revela “que el hombre tiene un destino metafórico, que el hombre es la existencial metáfora”.<sup>33</sup>

Así, pues, mentar la vida proyectiva nos ha hecho regresar a la metáfora, aunque con otro acento, “metáfora de la existencia”, la que surge a partir de ese “querer ser todo sin dejar de ser uno mismo”.<sup>34</sup>

Los seres humanos son, por tanto, arqueros que lanzan su propia vida, y ese es el mundo de la metáfora, el mundo festival, el mundo imaginario, mientras que en el real la vida es prisionera de una circunstancia. En esa situación, en esa lucha por ser, se produce el carácter dramático de la vida: el deseo de escapar a un mundo irreal, donde uno se convierte en irrealidad. Se trataría de palpar la diferencia, la tensión entre una vida real y un proyecto en el que el hombre quiere y lo que puede. Y lo que quiere ser es, constantemente, otro de lo que se es. Pero, como ya hemos visto, la única manera posible de que una cosa sea otra es la metáfora —el ser como—.

La metáfora no es, pues, solo un recurso literario, sino también un medio de intelección, y, por tanto, “una verdad”, y un “conocimiento de realidades”.<sup>35</sup> Y, por eso mismo, un recurso existencial, ya que su pensamiento creador se origina a partir de la incongruencia de lo que se quiere ser y lo que se puede. Parece ineludible, pues, que haya una duplicación del mundo.<sup>36</sup>

9. A MODO DE CONCLUSIÓN. A partir de estas premisas, y ya como conclusión, podemos decir que las nociones de vida y de estética están intrínsecamente vinculadas. Esa relación se produce por la percepción de que la realidad es mucho más que lo que vemos a primera vista y, sobre todo, más que lo que podemos llegar a través de conceptos, que son mediadores entre las cosas y nosotros. En cierta manera, Ortega, desde la estética, encuentra un camino para cambiar el modo de acceder a la realidad de lo humano; y la realidad de la vida es la ejecutividad, lo que nos abre a una salida al dilema entre objetivismo y subjetivismo.

Es ahí donde aparece el artista en el escenario de la filosofía orteguiana, cuya función contemplativa encuentra sintonía con la realidad que se vive desde lo “íntimo”.

<sup>32</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘El hombre y la gente’, *OC.*, X, Taurus, Madrid, 2009, pp. 308-309. Y véase J. CONILL, *El enigma del animal fantástico*, Tecnos, Madrid, 1991.

<sup>33</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘Idea del teatro’, *OC.*, T. IX, Taurus, Madrid, 2009, p. 871.

<sup>34</sup> J. L. MOLINUEVO, *El sentimiento estético de la vida (Antología de textos de José Ortega y Gasset)*, Tecnos, Madrid, 1995, p. 14.

<sup>35</sup> J. CONILL, *Intimidad corporal y persona humana. De Nietzsche a Zubiri*, Tecnos, Madrid, 2019, p. 53.

<sup>36</sup> J. ORTEGA Y GASSET, ‘Goethe por dentro’, *OC.*, T. V, Taurus, Madrid, 2006, p. 125.

En ese camino aparecen, como vimos, la aquiescencia sentimental, y la necesidad de plasmar una idea irreal, y, al mismo tiempo, realizar lo irreal.

Manifiestamente, Ortega nos conduce, nos abre a una mirada más profunda de la realidad que es lo que significa “arte humano”, porque si el artista contemporáneo se aparta de la realidad natural humana es porque mira a esta de otra manera.

El arte, como vimos, cuando abandona la convención realista se aparta de la mera copia de lo real, y, finalmente, se *deshumaniza* (deja de ser reflejo) al liberarse de elementos de la realidad vivida. Esto podría ser una posible contradicción, pero no lo es si se entiende que, si bien algo de la realidad queda en el arte, lo hace de manera irrealizada, metaforizada. El objeto creado por la acción metafórica no está allí para reemplazar la cosa, no es un sustituto, no representa la cosa, sino que la descubre, la interpreta.

He ahí la clave: mediante la metáfora, el genuino objeto estético se revela en forma viviente; no obstante, el mecanismo de la metáfora consiste en formar un nuevo objeto en oposición al objeto real, es decir, la trasposición de un lugar real a un lugar sentimental, íntimo. Si el arte crea novedades, el ser humano, de la misma manera, es novelista de sí mismo.

Una idea que puede completarse con otro aspecto fundamental en Ortega: el que señala que arte es tanto más arte cuanto mayor es su “voluntad de estilo”. Y estilo, para un artista, es conseguir lograr ser una personalidad, hacerse un personaje. Este personaje, con estilo, le permite abrirse a las posibilidades que se le presentan en las circunstancias.

Así, pues, Ortega supera la consideración del arte como ornamento, para verlo como instrumento cuyo fin es gozar de un determinado contenido. El contenido de una vida que precisa de un esfuerzo de creación. Una vida con arte; la que, en palabras de Ortega, pide que seamos poetas de nuestra existencia.

#### BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

- M.C. AVENDAÑO Y M. JANOVICH, ‘Arte y representación en la estética orteguiana’, *Revista de Estudios Orteguianos*, 27 (2013/2), pp.165-178.
- V. BOZAL, ‘José Ortega y Gasset’, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, ed. de V. Bozal, V. II, Visor, Madrid, 1990.
- P. CEREZO GALÁN, *La voluntad de aventura*, Ariel, Barcelona, 1984.
- J. CONILL, *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*, Tecnos, Madrid, 1997.
- A. GUTIÉRREZ POZO, ‘Obra de arte y metáfora de la estética de la razón vital’, *Ágora*, 19 (2000/1), pp.129-131.
- C. MORÓN ARROYO, ‘Las dos estéticas de Ortega y Gasset’, en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1965, pp.439-445. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih\\_02\\_1\\_042.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_042.pdf)
- P. W. SILVER, *Fenomenología y Razón Vital. Génesis de Meditaciones del Quijote de Ortega y Gasset*, trad. de C. Thiébaud Luis-André, Alianza, Madrid, 1978.
- A. TORDERA, ‘Introducción’, en *La idea el teatro y otros escritos sobre teatro*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 9-143.



# LA FIGURA DEL “MEDIOCRE” Y LA DOCTRINA DE LA KÉNOSIS EN LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XIX

ROSA GUTIÉRREZ

*Fecha de recepción: 20/05/2020*  
*Fecha de aceptación: 27/07/2020*

---

**Resumen:** Entender la noción del “mediocre” es entender la columna vertebral que articula y da movimiento al gran cuerpo de una producción literaria especial y única: la literatura rusa del siglo XIX. No cabe duda de que nos hallamos ante el asentamiento de un arquetipo literario de cuya complejidad intentaremos dar cuenta como trasunto de múltiples realidades. Para ello, se propone una genealogía del mediocre para cuyo análisis se ha optado por un abordaje bajo la doctrina de la Kénosis, término teológico de origen griego que alude a la autohumillación de Cristo, considerándolo, no desde una perspectiva netamente teológica, sino desde otra más amplia y cultural. Este “despojamiento”, fuertemente enraizado en los orígenes de la concepción cristiana oriental, y del “alma rusa”, se refleja literariamente en la figura del mediocre, a la que nos aproximaremos mediante un estudio de corte tipológico que aúne los caracteres más paradigmáticos de esta literatura, los cuales encontramos en las siguientes obras: *Diario de un hombre superfluo*, de Turguénev; *El Capote*, de Gógol; *Oblómov*, de Iván Goncharov; y *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski.

**Abstract:** *To understand the notion of “mediocrity” means to comprehend the backbone that articulates and mobilises the large body of a unique literary production: the Russian literature of the 19th century. There is no doubt that we are facing the establishment of a literary archetype we will try to account for its complexity, as a transcript of multiple realities. For this purpose, we propose a genealogy of the mediocre, for whose analysis we have chosen an approach under the doctrine of the Kenosis, a theological term of Greek origin that alludes to the self-humiliation of Christ, considering it, not from a purely theological perspective, but from a wider and cultural one. This “dispossession” is strongly rooted in the origins of the Eastern Christian conception and the “Russian soul”, reflected literally in the figure of the mediocre, which we will approach through a typological study that combines the most paradigmatic characters of this literature: Diary of a Superfluous Man, by Turgenev; The Overcoat, by Gogol; Oblomov, by Ivan Goncharov; and Notes from Underground, by Dostoyevsky.*

**Palabras clave:** Mediocre, Kénosis, Rusia Prerrevolucionaria, arquetipo literario.

**Keywords:** *Mediocre, Kenosis, Pre-Revolutionary Russia, literary archetype.*

---

1. EL ARQUETIPO DEL MEDIOCRE: GÉNESIS Y TIPOLOGÍA. El prototipo literario del héroe mediocre se enuncia junto con una variedad de tipologías que suele ser afín a la

corriente del realismo crítico ruso, con las que guarda una ineludible relación histórica y filosófica. Tal es el caso del “nihilista” de Mark Vólojov, el “desesperado” en Tolstói, el “libertario” de Herzen o el “endemoniado” de Dostoievski, por nombrar tan solo algunos de los más representativos. En el horizonte de los arquetipos literarios universales, la figura del antihéroe se nos presenta subsumida en un sinfín de tipos difícilmente caracterizables, pero atravesados en su conjunto por una dialéctica de lo modélico-antimodélico: “el bohemio”, “el decadente”, “el dandy”, “el revolucionario” o “el donjuán”, sin duda corresponden al nacimiento de nuevas realidades de orden ético, social y moral en el transcurso de profundas crisis históricas, así como en los albores de profundas transformaciones; del mismo modo en que la aparición del “pícaro” resultara decisiva para la narrativa española.

El interés que suscita este singular fenómeno en la literatura rusa decimonónica aún se resiste a ser categorizado, pues cada aproximación nos abre a múltiples realidades desde cuyas perspectivas podría ser analizado. Por otra parte, la ubicuidad del término lo ha dotado de gran fortuna en la historia de la literatura rusa, calando en consideraciones diversas: antropológicas, políticas y metafísicas, además de las puramente literarias. Pero la propia fortuna del término también le ha valido al arquetipo de una cierta vaguedad y sustanciales imprecisiones. En este sentido, veremos a continuación que las primeras caracterizaciones del mediocre se elaboran con respecto a diversos modos de vivir la fe.

La primera aproximación a la noción de mediocre la encontramos —tal y como señala Davydov— en el filósofo existencialista Nikolái A. Berdiáyev.<sup>1</sup> El autor se mostraba reticente a las enseñanzas con que el cristianismo estaba adoctrinando al pueblo ruso, exigiéndole de un modo rigorista el valor de la humildad (*smireníe*) como forma ejemplarizante para disciplinar la personalidad, en consonancia con la idea de una “*Sainte Russie*”<sup>2</sup>. La opinión religiosa de Berdiáyev siempre pivotó en torno al gran sol de la libertad, defendiendo el derecho a un libre desarrollo espiritual; así, su filosofía religiosa puede ser calificada de “personalista”, defendiendo la religión como el ámbito para la mayor realización del ser personal. En este contexto, Berdiáyev está dando los primeros pasos en las caracterizaciones del mediocre en el marco del debate de la crítica a la mediocridad del hombre creyente, del que Kierkegaard fue un gran exponente. El filósofo danés había atacado la institución eclesial como una forma de aburguesamiento por la cual la religión se había convertido en un mero complemento secundario de vida, un superfluo añadido para ritualizarla. Dios había creado al hombre para que este recreara el mundo. De hecho, en la visión hebrea, el hombre era cocreador y, por tanto, también el responsable de llevar el mundo hacia Dios, lo cual suponía, por descontado, un gran compromiso de fe: tal era la tarea del hombre en el *octavo día*. Ser creyente y someterse al dictamen de la Iglesia institucional acriticamente era tanto como asumir la pérdida de la esencia espiritual del hombre —la libertad— y conllevar vivir lejos del plan de Dios. En este sentido, el mediocre para Berdiáyev tenía que ver con “la necesidad de adaptarse a la humanidad”. (Berdiáyev, 1967, p. 298).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Nikolái A. Berdiáyev (Kiev, 1874-París, 1948) fue expulsado de su Rusia natal por su férrea oposición al autoritarismo, renunciando a su ascendencia aristocrática. Su pensamiento resulta inclasificable ideológicamente: con una particular visión del marxismo y una gran crítica al comunismo de su época, fue también un cristiano ortodoxo muy duro con las actuaciones eclesiales del Santo Sínodo.

<sup>2</sup> Véase Malishev, M. (2000).

<sup>3</sup> Dice: “La necesidad de adaptarnos a la humanidad exige un cierto grado de mediocridad y a menudo damos prioridad a las formas exteriores porque resulta más sencillo. Solo así podemos entender la trágica característica del cristianismo a lo largo de la historia. Podemos decir del cristianismo que es la religión más mística del mundo y con igual verdad decir que es una religión nada mística”.

En opinión de Davydov (2001), el desarrollo del arquetipo del mediocre surge en el ámbito literario, con Pushkin, que califica así a su famoso personaje Eugenio Oneguín, en la obra que lleva su nombre. El autor estaba inmerso en la búsqueda de un estado intermedio que propusiera una alternativa a la cultura rusa, (Davydov, 2001); un apaciguamiento del espíritu que ya había vislumbrado Chéjov, quien había dicho que el ruso, preguntado por la cuestión de Dios, siempre se había posicionado de un extremo o del otro, pero nunca había tomado el “tramo medio”, motivo por el cual este “sabía nada o muy poco”.<sup>4</sup> Con todo, la calificación de Pushkin figuraba tan solo en una variante del borrador de su famosa obra, que no vio la luz hasta la década de 1950, por lo que no podemos atribuirle la introducción del término “mediocre”, al menos en una circulación literaria temprana (Armstrong, 1985, p. 278). Sin duda, advertimos también que el agnóstico Chéjov proclamaba la necesidad de una postura intermedia entre el ateísmo y el teísmo como camino de la virtud, así como el filósofo B. P. Vysheslavtsev y el moralismo de Tolstói habían censurado su cultura natal por ser excesivamente pasional, lo que la había sumido en una suerte de caos inconsciente, según sus términos.

Sin embargo, en el debate teológico, el agnosticismo podría ser considerado como una suerte de ateísmo teórico, aunque en el contexto del argumento ontológico sobre el “ser sumamente perfecto” —*nihil maius cogitari posit*—, no cabría la posibilidad de concebir una postura intermedia, al menos no si lo pensamos con el argumento anselmiano (siglo XII); pues, según este, si Dios existe en el entendimiento, de ello se colige que se comprende racional y necesariamente su existencia, por lo que no podría entenderse que Dios no existiera. El agnóstico, sin embargo, niega la posibilidad de reflexión del argumento ontológico, porque sobre Dios —significante sin significado— no hay posibilidad de conocimiento racional posible, mientras que el ateo ha respondido explícitamente a la pregunta por la cual ha sido interpelado. Con todo, en el horizonte teológico no están definidos los tipos ideales del ateo y del agnóstico, pero lo que está claro es que la noción de medianía en el ámbito religioso<sup>5</sup> está en el centro de la gestación cultural del arquetipo de mediocre, que alumbrará la geografía conceptual en la que, a partir de ahora, nos moveremos.

Esta búsqueda de la “dorada medianía” ha sido entendida por Davydov (2001) como una alternativa para superar las contradicciones en las que la cultura rusa se veía sumida, puesto que estas se encarnan en la figura que nos ocupa; pero nos encontramos con el problema de que su investigación todavía se atiene a niveles puramente socioculturales y, aunque está provista de tintes filosóficos, no supera aún las de una mera semántica. Con todo, de este nuevo arquetipo social puede decirse que cristaliza definitivamente con Turguénev y la publicación de su *Diario de un hombre superfluo* en 1850, animado por el fracaso de la llamada “Primavera de los Pueblos”, y el complejo panorama histórico, político y cultural que se define “en el tránsito del idealismo romántico al positivo de la segunda mitad de siglo” (Orzeszek, 1998, p. 20).

## 2. LA DOCTRINA DE LA KÉNOSIS O LA AUTOHUMILLACIÓN DE CRISTO: EXORDIO DE UN NUEVO PARADIGMA CULTURAL. La ciudad de Filipos, en la Macedonia Oriental, se alzaba con

<sup>4</sup> Entre “hay un Dios” y “no hay un Dios” se encuentra todo un vasto trecho, que el hombre realmente sabio cruza con gran esfuerzo. Un ruso conoce uno u otro de estos dos extremos, y el tramo medio entre ellos no le interesa; y por lo tanto normalmente no sabe realmente nada, o sabe muy poco (Diary, 1897) en Rayfield. D (1998).

<sup>5</sup> Sin embargo, también esta idea se trasvasa al ámbito secular, por la cual tendríamos, por un lado, una “*aurea mediocritas*” (Horacio) y, por otra parte, la figura del excluido y del estigmatizado.

gran prosperidad económica en las vías comerciales del Imperio romano. A pesar de no ser la capital de la provincia, la intensa política expansionista de Filipo II (382-336 a.C.) —su fundador— y una fuerte y consolidada economía basada en el comercio la convertían en un importante enclave, junto a su inmejorable ubicación estratégica. Estas condiciones significaron la aparición de un estrato social del que la comunidad cristiana no era ajena. La carta de San Pablo a los Filipenses expresa la doctrina de la Kenosis con suma clarividencia:

Cristo, a pesar de su condición divina, no hizo alarde de su categoría de Dios; al contrario, se despojó de su rango y tomó la condición de esclavo, pasando por uno de tantos. Y así, actuando como un hombre cualquiera, se rebajó hasta someterse incluso a la muerte, y una muerte de cruz. Por eso Dios lo levantó sobre todo y le concedió el "Nombre-sobre-todo-nombre"; de modo que al nombre de Jesús toda rodilla se doble en el cielo, en la tierra, en el abismo, y toda lengua proclame: Jesucristo es Señor, para gloria de Dios Padre. (Flp 2, 6-11)

Este cántico está claramente inspirado en el himno más importante del Antiguo Testamento, el *canto del Siervo* de Yahvéh (Is 50, 4-10). Pablo utiliza este cántico para ejemplarizar la vida de Cristo como aquél que se despojó de todo lo material con el objetivo de que los filipenses recondujeran su camino a la vida cristiana. Vemos que, en el caso de los filipenses, la reprimenda viene por parte de una mala distribución económica en la ciudad de Filipos, a juicio de Pablo, en el marco de una moral socioeconómica. En general, todas las cartas de Pablo corresponden a problemáticas diversas, que en un sentido más general siempre tienen que ver con el abandono, en algún ámbito, de la novedad radical que, a su juicio, Jesús había traído al mundo. Novedad que, en el caso de los corintios, tiene implicaciones de la moral comunitaria y, en este sentido, también intraeclesiales. En los gálatas se da una controversia de tipo interreligiosa (judaísmo/cristianismo), por todo lo que suponía que la comunidad hubiese abandonado los preceptos de Jesús introducidos por su muerte y resurrección, volviendo a prácticas judías tales como la circuncisión. Pablo califica de "insensatos" a los gálatas por haber aceptado a Jesús como su salvador, y a pesar de ello, haber retornado a antiguas prácticas de la Ley que habían sido superadas por él y su mensaje.

Kenosis procede del griego *κένωσις*, que significa "vaciamiento". Este término se refiere a la vida de Cristo en el sentido particular de que, siendo Dios, se hizo hombre, y aún más: esclavo. El mismo acontecimiento de la encarnación es *kenótico*, porque a través del mismo revela a Dios, que de otro modo no podría mostrarse. Para el pensamiento judío, Dios es totalmente todopoderoso, por lo que su manifestación en el mundo fáctico devendría imposible sin su carácter kenótico de reencarnación. Para los judíos, Dios no puede mostrarse apodícticamente sino de forma velada, bajo la forma humana, pero no cualquier forma sino la de un esclavo maltratado. En las cartas de Pablo, el llamado "espíritu de Cristo" equivale, por lo general, a la humillación, esto es, a la asimilación de Cristo con el hombre maltratado. Dicho concepto, en opinión de Gorodetski, "incluye habitualmente no solo las cualidades morales de Jesucristo, sino también su vida en la tierra como Jesús de Nazaret, el nacimiento en su pesebre o su humilde condición humana", así como también "hace referencia a la persona de Cristo sometida a las leyes de la naturaleza humana: su crecimiento y desarrollo, su modo humano de plantear preguntas o de admitir su ignorancia ante determinados hechos, su tentación, su oración, su agonía y su muerte" (Gorodetski, 2010, p. 13).

La búsqueda del *alma rusa*, no puede ser entendida, como pensaba Allenov (1991), tan solo en el sentido de una autoafirmación de la idea nacional en términos

puramente ideológicos o políticos<sup>6</sup>, pues “la idea de nación como entidad cristiana los eximió de tener que restringirse a un solo país abriendo nuevas posibilidades a una nación universal” (Gorodetski, 2010, p. 20). La controversia Oriente-Occidente ocurre en el marco de las disputas de eslavófilos y occidentalistas. La verdadera cuestión giraba en torno a la consideración de qué lugar ocupaba Rusia en el mundo, su puesto en la comunidad mundial, pues su innegable vecindad con Occidente les provocaba sentimientos ambivalentes. Por una parte, los eslavófilos sentían toda influencia del exterior como un verdadero atentado contra la particular identidad espiritual rusa. Por otra parte, los rusos occidentalistas enjuiciaban a su comunidad como una muy atrasada cultural y socialmente con respecto a Occidente. Es muy conocida la afirmación de Dostoievski: “un ruso tiene dos tierras de origen: Rusia y Europa Occidental” (*apud.* Dostoievski, 2005) casi tanto como su célebre discurso sobre Pushkin, encumbrándolo como figura que verdaderamente encarnaba el espíritu nacional. Tal controversia sobre la idiosincrasia de Rusia —el llamado “problema ruso”—, que englobaba cuestiones en sentido lato, como la identidad política e histórico-cultural de Rusia, indica, a la postre, algo relevante para nuestro estudio, a saber, que se puso de manifiesto que quienes reflexionaron en este sentido sobre Rusia la concibieron desde una perspectiva de vocación puramente cristiana, destacando la idea de humillación como concepto nuclear.

Lo característico de la doctrina kenótica es precisamente que, siendo el centro de la Teología, no existía una doctrina previa por la que explicar los motivos que habían llevado a la sociedad rusa a asumir el comportamiento kenótico como una forma de vida; al contrario, se dio más bien como un acercamiento literario; un elemento que, en opinión de Gorodetski, precedió a la reflexión. Podemos decir, más concretamente que “la intuición y experiencia cristianas descubrieron el *espíritu de Cristo* sin plantear un debate sobre cómo adoptó la forma de siervo” (Gorodetski, 2010, p. 12). Por lo expuesto, resultaría un tanto arriesgado afirmar que la asimilación de la idiosincrasia rusa al carácter kenótico de Cristo fuera el resultado de una investigación o decisión activa o consciente de esta doctrina por parte del pueblo ruso. Por ello no es tampoco —ni aquí pretendemos esbozar tal idea— la única fuente de inspiración del pueblo ruso en su búsqueda incansable de un *alma* específicamente *rusa*.

La única tarea aceptable para Rusia es la de ser una sociedad fundamentada sobre los más elevados principios morales. Todo lo que está basado en la autorrenuncia y el autosacrificio está incluido en una palabra: cristianismo. Solo hay una tarea posible para Rusia: convertirse en la más cristiana de las naciones. (Jomiakov, 1833, p. 335)

### 3. EL ALMA RUSA AL DESCUBIERTO: CUATRO CASOS PARADIGMÁTICOS

“Mediocres del mundo ¡yo os absuelvo!”  
MOZART

Mejor que cualquier tratado moral, mejor que amplias disertaciones de historia y filosofía, a menudo el arte es el medio más proclive para *decirlo todo*; “mas, ¿qué hace el escritor que escribe? Todo lo que hace el hombre que trabaja, pero en grado eminente. [...] Produce esa obra modificando realidades naturales y humanas” (Blanchot, 1991, p. 29). Por eso un filósofo como N. N Strájov<sup>7</sup> (1895) había

<sup>6</sup> Véase, en este sentido, Soloviev, 2017 y Chaadáiev, 1836 en Gorodetski, 2010.

<sup>7</sup> En la corriente eslavófila, destacó el movimiento denominado *El Póchvennichestvo*, del cual Strájov fue fundador. Se trataba de un movimiento cultural surgido en 1860 que promovía un “retorno a la

defendido la literatura de su tiempo como la mejor forma de expresión del corazón ruso: “el sentido de nuestras tendencias vitales está reflejado en las obras de Pushkin, Gógol o Tolstói” (p. 434). Máxime si consideramos que el paso del clasicismo al romanticismo y de este al realismo había contribuido a una transformación en la clase que detentaba la cultura (Lo Gatto, 1972, p. 148). Kropotkin había dicho que “los tipos representantes de las clases cultas habían pasado por una serie de transformaciones con una rapidez solo posible en una sociedad que se había despertado bruscamente de un largo sueño”, “derrumbando las instituciones con las que se hallaban identificados los fundamentos de su existencia, y corriendo presurosa al encuentro de una nueva vida” (Kropotkin, 2014, pp. 95-96).

Es en este tiempo limítrofe, fronterizo, cuando se acrisola la figura literaria específicamente rusa del mediocre, en la que reconocemos las notas al margen de una sociedad inmersa en el cambio, y que, bajo distintas máscaras, dice y hace — como en el caso de otros arquetipos de la literatura universal—, lo que el autor o ciertas convenciones no pueden suscribir. A continuación, iremos desglosando las características comunes del mediocre, a partir de la selección de obras propuestas con el objetivo de realizar un acercamiento más preciso a esta tipología.

### 3.1. CHULKATURIN: *DIARIO DE UN HOMBRE SUPERFLUO*

“¡Oh, Naturaleza, Naturaleza!  
Te quiero tanto, y de tus entrañas salí yo incapaz incluso para la vida”  
IVAN TURGUÉNEV, *Diario de un hombre superfluo*

El año de 1850 debería pasar a la historia como el momento en que el mediocre se autodefine, dándose un nombre. Como si todas estas ideas hubieran estado continuamente acechándonos, el sinfín de características que definen la tipología del mediocre se dan cita en el personaje de Chulkaturin, que la crítica consagrará bajo la noción de “superfluo” en un ejercicio de visión retrospectiva. En primer lugar, hay que decir que la característica principal de Chulkaturin es la asunción ambivalente de su propia superfluidad, quedando definida así la primera característica común entre nuestros personajes.

Markovich ofrece distintas caracterizaciones de los personajes de Turguénev, basadas en la dialéctica héroe-antihéroe, en su obra *El hombre en las novelas de Turguénev*,<sup>8</sup> concretamente en el capítulo “Niveles de humanidad”. En su opinión, el primer tipo lo conforman aquellos personajes que han sometido su vida a las normas limitadas, aunque cómodas, que les ofrece su entorno. El segundo tipo lo conforman personajes que, aunque se sienten incómodos en su propio entorno, se niegan a luchar contra él. El tercer tipo es el más complejo por ser el más ambivalente. El personaje lucha contra sus propias limitaciones, pero no permanece muy alejado de las convenciones sociales. Para tales personajes, la búsqueda moral es posible, pero dentro de límites restringidos, logrando experimentar, a lo sumo, méritos

---

tierra” (*pochva*, “tierra”), y abogaba por la conservación de las tradiciones rusas frente a los ideales de la cultura occidental. Grandes literatos del siglo XIX como Dostoievski abrazaron los principios del movimiento, tal y como se refleja en su obra. N. N. Strájov *En Tolstói*, 2008.

<sup>8</sup> Sin embargo, esta obra, escrita originalmente en ruso (*Chelovek v romanakh I.S. Turgeneva*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta) no ha sido todavía traducida al español. Hemos podido recoger esta caracterización tipológica sobre todo a partir de dos obras: *Character in the Short Prose of Ivan Sergeevich Turgenev*, de Sander Brouwer, así como de los estudios ya mencionados de E. Shevchugova.

moderados. La cuarta categoría responde al concepto clásico de héroe: personas excepcionales que crean estándares para sí mismos y modelos de vida para la sociedad.

A partir de ahora, parece que todos los personajes-tipo mediocres de la literatura rusa decimonónica tuvieran que ser comparados con nuestro Chulkaturin; o más bien, podemos decir que este los ha engullido a todos, pasados y futuros.<sup>9</sup> La novela es, ciertamente, corta y sencilla; quizá por ello resulta tan elocuente. Se trata, a la postre, de una historia de amor truncada.

En la lejana aldea de Ovechi Vody, un infeliz Chulkaturin, treintañero, enfermo y postrado en la cama, se dispone a escribir un diario. En él pretende hacer una retrospectiva de lo que ha sido su vida, sin adorno ni aditamento; además, nadie lo leerá, dice el protagonista, pero al menos debe escribirlo, pues a veces uno se ve obligado a relatar sus frustraciones, máxime cuando se trata de un ejercicio de responsabilidad. Si tomamos a Ricoeur en su obra *Sí mismo como otro*, la responsabilidad es el eje axial que articula la condición humana: somos auténticamente humanos cuando asumimos nuestra responsabilidad en el mundo, y en este camino se nos presenta una tarea ineludible. Dice Ricoeur (1996) que este narrarse-a-uno-mismo su vida es constituyente de la identidad personal, pero la narración tiene, además, su propia identidad narrativa. Bien, pues Chulkaturin hace su primer y último acto de responsabilidad vital y se dispone a ello como sigue:

Sí, moriré pronto, muy pronto. Los ríos se deshelerán y, a toda luz, la corriente me llevará junto con las últimas nieves... ¿a dónde? ¡Dios sabrá! También al mar. [...] ¿Qué puedo contar? Un hombre decente no habla de sus enfermedades. [...] ¡Oh! Voy a contarme mi propia vida. ¡Una idea magnífica! Justo antes de morir se considera correcto y no va a molestar a nadie. (Turguénev, 2016, pp. 7-8)

“En este mundo he sido un hombre completamente superfluo. Y estoy dispuesto a demostrarlo mañana” (*Ibid*, 2016, p. 22). Así calificará Turguénev la tipología literaria del mediocre:

Superfluo, superfluo... He encontrado la palabra perfecta. Cuanto más me interno en mí mismo, cuanto más atentamente contemplo mi vida pasada, más me convengo de la dura verdad de la expresión. Superfluo, eso es. Esta palabra no se ajusta a otras personas... Hay gente mala, buena, inteligente, tonta, agradable y desagradable, pero superflua..., no. [...] De mí no se puede decir ninguna otra cosa: superfluo nada más. Un excedente, eso es todo. (*Ibid*, 2016, p. 25)

Como dice Kropotkin (2014), Turguénev nos presenta un tipo que hace época, presentado con tal penetración filosófico-humanitaria que “llega a un estado de profecía” (p. 138) difícilmente comparable. Sus novelas, ciertamente, no ahondan en situaciones particulares de cualquier tipo de hombre, sino que averiguan problemas humanos tan antiguos como la edad del mundo. La tipología del mediocre, anunciada por V. M. Markovich puede arrojar luz a nuestro desdichado personaje.

Los mediocres del primer tipo, según el autor, están descontentos con los estándares cotidianos, pero cualquier intento de escapar de ellos les introduce aún más en la jaula de la que pugnan por salir (Brouwer, 1995). En gran medida, están condicionados, determinados por un *fatum* que les excede. Chulkaturin, casi mecánicamente, se ha visto obligado a pasar unos meses en la solitaria aldea de Ovechi Vody, como si una mano poderosa moviese la marioneta de un cuerpo

<sup>9</sup> Por este motivo, *Diario de un hombre superfluo*, a pesar de ser una obra cronológicamente posterior a las siguientes que comentaremos, nos servirá de guía para realizar unos breves esbozos de esta ontología de personajes diversos bajo el paradigma del arquetipo mediocre.

desprovisto de cualquier voluntad. Culpa a sus padres de su destino, casi tanto que parece que, ya desde su infancia, su vida ya estaba abocada al fracaso:

Nací hace unos treinta años de unos terratenientes bastante ricos. Mi padre era un jugador apasionado, mi madre una mujer de carácter... una mujer muy virtuosa. Solo que no he conocido a una mujer a la que ser virtuosa le causara menos placer. [...] Tuve una infancia mala y triste. (Turguénev, 2016, pp. 8-10)

Lo que iba a ser un diario de su vida se convierte en la narración de una historia de desamor. Su única historia. Toda su vida. Pero esta narración tiene una motivación bien clara: mostrar "las pruebas irrefutables" de su vida superflua (2016, p. 28). En la aldea conoce a la hija de un funcionario local, Ozhoguín, de la que rápidamente se enamora: "Fue la época más feliz de mi vida, pero su recuerdo me abruma" (2016, p. 37). Chulkaturin se refiere a las tres semanas en que diariamente se veía con ella. Pero rápidamente le llegó la desilusión: "un hombre feliz es como una mosca al sol" —sentencia el protagonista—, "cuando por fin para el *encantamiento*, el hombre a veces siente y lamenta haber cuidado tan poco de sí mismo en medio de esa felicidad" (2016, p. 38). La llegada a la aldea de un príncipe petersburgués arrebató al protagonista su efímera felicidad. Ante sus ojos, ve cómo Liza se enamora cada día más del visitante, que rápidamente conquista los corazones de todos los habitantes de O.

Ilustración de Chulkaturin. Juan Berrio©, 2011



La humillación a la que se ve sometido Chulkaturin, lejos de cesar, se incrementa cada día con las continuas visitas del protagonista a la casa del padre de Liza, donde advierte la indiferencia progresiva que ella desarrolla. Así, para reparar su orgullo, Chulkaturin se bate en duelo con el príncipe, que acepta la afrenta ante la negativa del protagonista de retirar las palabras de oprobio que supuestamente le había dirigido. La magnánima actitud del rival, disparando al aire, ofrece mayores motivos de agravio a Chulkaturin, que encuentra la humillación en los caminos que había tomado para evitarla. Con este acto, que desvela facetas oscuras de la personalidad del protagonista, se granjea el odio definitivo de Liza y de todo el pueblo. Condenado al ostracismo, vuelve a su vida fútil y solitaria: "Tras mi expulsión de la casa de los Ozhoguín, supe definitivamente cuánto placer puede extraer un hombre contemplando su propia desgracia. ¡Ay, humanos! qué especie tan lamentable" (2016, p. 94). Finalmente, el príncipe huye a San Petersburgo y abandona a Liza, que se ve obligada a casarse con Bizmiónkov, un funcionario menor amigo de la familia, "bonachón y manso" que había estado enamorado de ella desde el principio. Las páginas se siguen en una línea de pesimismo existencial convencido: "el amor es una enfermedad, y no hay ley escrita para la enfermedad" (2016, p. 51).

La humillación es para Chulkaturin su estado natural, pero también —nos atrevemos a decirlo— una virtud, una fuente de placer natural: “está en la frontera, como enfermo de la voluntad, que separa lo romántico de lo positivista por cuanto revela una concreta patología” (Orzeszek, 1998, p. 22).

Bueno, y ahora díganme: ¿Soy o no un hombre superfluo? ¿He jugado o no el papel de superfluo en toda esta historia? El papel del Príncipe..., no hay nada que decir al respecto; el papel de Bizmiónekov también está claro... pero ¿yo?... (Turguénev, 2016, pp. 112)

Así termina su vida. La vida de un hombre de “palabras a medio decir”, de “ideas a medio desarrollar”, y sí “¡qué vida tan insignificante!”, siempre una vida *media*. “Al destruirme, dejo de ser superfluo”, dictamina Chulkaturin. Solo la muerte cancela la mediocridad.

### 3.2. AKAKI AKÁKIEVICH: *EL CAPOTE*

“La gran literatura bordea lo irracional. El Capote, de Gógol, es una pesadilla implacable y grotesca que abre agujeros negros en la vaga trama de la vida”  
NABÓKOV

Akaki Akákievich, nació, si no me falla la memoria, la noche del 22 al 23 de marzo [...]. Bautizaron al niño, que se pasó la ceremonia llorando y haciendo muecas, como si presintiera que un día sería consejero titular. (Gógol, 2011, pp. 9-10)

Con un inicio así es normal leer críticas de las obras de Gógol y encontrarnos con adjetivaciones como “caricatura”, “risa”, “absurdo” y elementos similares. El autor mismo había demostrado muchas veces su desilusión al ver cómo se malentendía su obra, y de ello hay que responsabilizar a los análisis formalistas que reducen su compleja producción literaria a una mera cuestión de estilo. Para Bergson, la risa empieza con la indiferencia del espectador ante su vida, en un distanciamiento algo irónico que, sin embargo, no impide, en Gógol, que el lector asuma la gran seriedad de su contenido, a la vez que advertimos en él su profundo humanismo (Lo Gatto, 1972, pp. 174-175).

Se nos presenta la historia de Akaki Akákievich, un funcionario de medio pelo “bastante ordinario, bajo de estatura, algo picado de viruelas”, trabaja “en cierto departamento” y, como irónicamente se nos ha expuesto, es consejero titular, un “eterno consejero titular de los que han hecho befa y escarnio, como es bien sabido, numerosos escritores que tienen la loable costumbre de ensañarse con quienes no pueden defenderse” (Gógol, 2011, p. 8). Este sumiso *empleadillo* era objeto de burla de toda la oficina; todos hacían bromas a su costa y le tiraban a la cabeza trocitos de papel, pero Akaki nunca levantaba la vista de su labor y se dedicaba a hacer lo que más quería: “sería poco decir que atendía con celo a sus obligaciones. No, lo hacía con amor”. Lo único que Akaki amaba de la vida era copiar, y al llegar a casa, directo del trabajo, se apresuraba por el camino deseando ejercer, ahora en soledad, su incansable labor de copia, más tranquilamente. El director de la oficina, un hombre bondadoso, había advertido su implacable dedicación, encomendándole algunas tareas de mayor responsabilidad, pero este trabajo le resultó tan penoso y complejo que finalmente rechazó el mandato: “desde entonces no le encargaron otra cosa”. Solo un hecho, al igual que en nuestro Chulkaturin, perturba la tranquila vida de Akaki. Su capote, o *bata*, como maliciosamente se referían a ella sus compañeros,

termina por romperse del todo y se vuelve inservible ante la amenaza del gélido invierno ruso. Es entonces cuando se ve en la imperiosa necesidad de comprarse uno: “a partir de entonces su existencia pareció volverse más plena, como si se hubiera casado o gozara de la cercanía de otra persona; como si no estuviera solo, sino arropado por una compañera amable que hubiera decidido recorrer a su lado el camino de la vida”. “Se volvió más animado, y de carácter más firme, como es el caso de las personas que se han marcado un objetivo definido” (Gógol, 2011, p. 43).



Ilustración de Akaki Akákievich. Yuri Norstein©. 1985

La trágica historia sigue así: Akaki parece haber renacido, recupera la fuerza vital y, animado por el acontecimiento que supone la adquisición de un nuevo capote, decide aceptar la invitación del subjefe de sección a tomar el té en su casa, junto con los demás compañeros de trabajo. Tras la velada, volviendo a casa, le roban su capote, propinándole un rodillazo en el estómago que le hace contraer una grave neumonía. Acude a la guardia, que asegura no haber visto nada sospechoso y, finalmente, a “Personaje Importante”, un pseudo-jefe incompetente e inhumano que le humilla, negándole la mínima ayuda. Finalmente, Akaki muere y se reencarna en un fantasma que vaga por las calles de San Petersburgo castigando a aquéllos que en vida le habían despreciado:

No pusieron sellos en su habitación ni en sus pertenencias [...]. ¿Quién se quedaría con todas esas cosas? Confieso que esa cuestión no interesó siquiera al autor de este relato. Se llevaron el cadáver y le dieron sepultura. Y San Petersburgo se quedó sin Akaki Akákievich, como si nunca hubiera existido. Desapareció para siempre ese ser a quien nadie defendió. (Gógol, 2011, p. 83)

La vida de Akaki es tan sencilla que nos espanta, pero su vida también “nos gogoliza la vista” (Nabókov, 1997, p. 131). Akaki nunca se defiende de las continuas mofas de sus compañeros, ni se muestra molesto cuando, por ejemplo, pasando por debajo de alguna ventana, sufre la mala suerte de recibir las cáscaras de un melón o cualquier otro desecho, solamente en la oficina, cuando sus compañeros le zarandeaban y le impedían trabajar, entonces se atrevía a exclamar: “¡Dejadme! ¿Por qué me ofendéis? ¡Soy vuestro hermano!”. Nos recuerda a la interpelación de Dios a Caín cuando, tras haber matado a su hermano Abel, aquel es interrogado: “¿Acaso soy yo el guardián de mi hermano?” (Gn 4,9). Precisamente, la ética de Levinás está fundada sobre este mandato, que en opinión del filósofo se nos da por la irrepitibilidad del rostro del otro. ¿Pero qué ocurre cuando nuestro rostro nos es odiado? (véase 2.4). Lo que el personaje tiene de irrelevancia social se nos muestra, en otro plano de lectura, como pleno de evocaciones filosóficas de tradición oriental, y en ciertos episodios se ilumina explícitamente su personaje como un *alter Christus*.

La tercera tipología del mediocre, en la caracterización de Markovich (1975,

pp.155-158), alude a aquellos personajes carentes de sentido espiritual, que se desvían de la norma estandarizada de la sociedad, pero que tampoco luchan contra ella. Efectivamente, la inacción y el determinismo son características del arquetipo, pero incluso un necio como Ignatius J. Reilly (*La conjura de los necios*, de John Kennedy Toole) demostró arrojo medieval cuando tuvo que enfrentarse al moderno mundo cotidiano que tanto odiaba. Pero Akaki pertenece a otro género de hombres, y vive en un mundo absolutamente diferente. Según Markovich, los seres de esta categoría no asumen riesgos, motivo por el cual tampoco tienen la oportunidad de vivir, ni siquiera, una situación trágica. Ya hemos visto que nuestro Akaki renuncia a una posición mejor en la empresa. Para estos seres, la búsqueda de lo moral es imposible; ciertamente, “en un mundo así no puede haber lección moral, porque tampoco hay discípulos ni maestros” (Nabókov, 1997, p. 131). Eso es. El mundo de Gógol no es inhumano porque hallemos en él la figura de un *hombrecillo* mediocre enfrentado a un catálogo de hombres modélicos y heroicos. Lo heroico encuentra su oposición en lo vulgar, en lo antiheroico, pero lo trágico aquí —valga la paradoja— es que ni siquiera se permite lo trágico, porque lo trágico requiere un héroe, acaso un héroe *sui generis* que se opone a las masas de muchos hombres iguales. Sería absurdo, por ello, equiparar a nuestro Akaki con el célebre loco de la literatura universal —Don Quijote— o ni siquiera con Gregor Samsa, metamorfoseado en un insecto inmundo por la inmundicia del mundo. Al contrario, el mundo gogoliano “es” y “excluye cuanto pudiera destruirlo, de suerte que toda mejora, toda lucha, todo empeño moral son tan absolutamente imposibles como cambiar el curso de un astro” (*Ibíd.*).

El recurso expresivo gogoliano de apelar a su propia indiferencia, me refiero a la del autor “objetivo” o “narrador omnisciente”, frente a las miserias de Akaki, se vive incluso con más tragedia que las miserias del protagonista en sí mismas. “Akaki Akákievich ni siquiera despertó la curiosidad de los naturalistas, siempre dispuestos a clavar un alfiler a una simple mosca para observarla al microscopio” (Gógol, p. 86). Y es que cuando el hombre se hace insignificante, llega a ser peor que la mosca, porque el ser de la mosca es vivir mecánicamente de acuerdo con sus determinaciones naturales, pero el hombre sin vida, sin ningún atisbo de voluntad ni libertad, se niega a sí mismo y niega su esencia, llegándose a convertir ante los ojos del mundo en un ser despreciable. Sin embargo, no podemos odiar a Akaki; tan solo sentir la más profunda compasión.

Y, al final, tampoco podemos consolarnos con el fantasma de Akaki, del que podríamos esperar la misma reparación moral que la del fantasma del padre en *Hamlet*. Aquí, “un espectro vestido de funcionario” merodea molestando a todos “sin respetar rangos ni títulos” en busca de su capote perdido. (Gógol, 2011, p. 87). Su fantasma parece ser, para colmo de paradojas, lo más auténtico de su ser, la vida finalmente vivida. Pero, en última instancia, un guardia interroga al espectro, que le asalta en mitad de la noche, y a la pregunta: “¿Qué es lo que quieres?”, el fantasma tiene que responder: “Nada” (Gógol, 2011, p. 100). Esa “nada” repiquetea en nuestras conciencias con un ruido insoslayable, y los ruidos no reclaman la mera compasión, ni nos impelen a esbozar cualesquiera moralinas; pues “en este nivel altísimo del arte la literatura no consiste, huelga decirlo, en apiadarse del oprimido ni en maldecir al opresor”, más bien “es una apelación a ese fondo secreto del alma humana donde las sombras de otros mundos pasean como sombras de naves silenciosas y sin nombre” (Nabókov, 1997 p. 137). Con razón se ha dicho que la literatura rusa posterior no ha hecho sino transcribir *El capote* (Kropotkin, 2014, p. 121), como ya había confesado Dostoievski: “todos hemos crecido al abrigo de *El capote*”.

### 3.3. EL SUJETO AUTOCONSCIENTE: *MEMORIAS DEL SUBSUELO*

“¿Cómo puede ser posible que un hombre se respete mínimamente a sí mismo, cuando ha osado encontrar satisfacción en el sentimiento de su propia humillación?”  
DOSTOIEVSKI, *Memorias del subsuelo*

Con esta obra, Dostoievski “ha resuelto de modo decisivo el problema de dramatizar mediante una sola voz el caos de múltiples voces de la conciencia humana”, dice George Steiner (2002, p. 227). Lo cierto es que nos encontramos en presencia de una *rara avis* de la producción dostoievskiana. Nabókov tradujo al inglés el libro original con el título *Memorias de una ratonera*, y, ciertamente, nos encontramos ante un *sin nombre*, casi un antihumano, un hombre-rata, pues los rasgos más patentes de humanidad parecen haber desaparecido. En la primera parte, el espléndido soliloquio nos parece un tanto vulgar y abrupto, escrito sin un mínimo atisbo de pudor, recurso expresivo que en Dostoievski atiende a la intención de presentar “un discurso internamente infinito, interrumpido mecánicamente pero que no puede ser orgánicamente concluido” (Batjín, 2003, p. 346). Allí, en la habitación del protagonista, este parece hablarle a un público inventado que, imaginariamente responde a las argucias neuróticas de nuestro sujeto mediante el recurso de presentarnos una incesante lucha de voces. Además, “su palabra sobre el mundo, explícita e implícitamente, es polémica. Este discurso no solo polemiza con otros hombres, otras ideologías, sino con el mismo objeto de su pensamiento” (*Ibd*).

Soy un hombre enfermo, soy un hombre rabioso. No soy nada atractivo. Creo que estoy enfermo del hígado. Sin embargo, no sé un *higo* de mi enfermedad [...]. Y si no deseo curarme es por rabia. Claro, que tampoco sabría decir a quién estoy fastidiando con mi rabia [...] y si mi hígado está mal, ¡pues que se ponga peor! (Dostoievski, 2011, p. 69)

En la segunda parte, “A propósito del aguanieve”, el hombre-rata despliega algunos de sus momentos vitales de forma asistemática y desordenada, encaminados a confirmar la idea ya expuesta en la primera parte, a saber, que el alma del hombre es por naturaleza irracional, que ninguna cultura puede domarla y que este conforma una “unidad de valor absoluto” (Lo Gatto, 1972, p. 319). Se trata, sin duda, del escrito más polémico de Dostoievski, de modo que, si no hubiera escrito nada más, tendríamos una opinión radicalmente diferente del contenido sustancial de su obra. La impotencia de la inteligencia humana y la capacidad de purificación de la humillación, concebida como lo más honesto del hombre, es en esta obra más palpable que en ninguna otra.

Estamos ante el escrito más psicológico del autor —aunque *El Doble* ya hacía prever su gusto por las novelas de carácter psicopatológico—, donde la trama, en formato de alocado diario, desarrolla la introspección de la personalidad de un mediocre, que cuanto más se hunde en su miseria, más placer encuentra. “El tema es la consciencia humana, la apreciación de las propias emociones” (Nabókov, 1997, p. 225). Esta obra es, ante todo, un catálogo de experimentos de la humillación. Pero ¿a qué sentido responde este anhelo descriptivo sadomasoquista? Desde luego, aquí no podemos suscribir la opinión de Gorodetski (2010, p. 88) de que nada en los personajes humildes de Dostoievski evoca tristeza, porque el cuerpo humillado se ha convertido en cuerpo de gloria. Es evidente aquí la autocomplacencia, su morbosa embriaguez en estas pasiones, pero bajo ningún concepto podemos hablar, en *Memorias del subsuelo*, de redención alguna, ni siquiera de ejercicio libre de la voluntad; pues el sujeto encuentra en todo una voluntad ajena que lo determina, que

se le impone, y con este pretexto el personaje del subsuelo percibe el universo y la naturaleza con su exigencia mecanicista y una organización social ajena a todo individuo. En realidad, el mediocre actúa como el involuntario medio de constatación explícita y humana de un pensamiento metafísico, que viene a cuestionar, en última instancia, la estructura intelectual que tan recientemente había sido erigida. En efecto, no existe voluntad en este mediocre, hasta tal punto que odia su rostro porque en él percibe, como abstraído de sí mismo, la mirada de otros ojos.

Vemos, más bien, un puro regodearse en las pasiones más bajas, como si en la continuada experimentación de estas emociones fuésemos a hallar algo excelso ¿acaso un placer? Así se lo pregunta el sujeto: “¿Cómo podría explicarse el placer? Para eso he cogido la pluma” (Dostoievski, 2011, p. 74). Aquí, la humildad no se transforma en fortaleza y la excesiva conciencia de la misma es vista como una enfermedad: “¿acaso un hombre que tenga conciencia puede respetarse a sí mismo?” (Dostoievski, 2011, p. 80). El pozo negro de confesiones se entremezcla con el mundo gris de la enfermedad y la persona parece más bien un experimento científico sobre el que recaerán todo tipo de frías investigaciones.

Sucede que el personaje del subsuelo, profundamente viciado por su humillación, experimenta, como un sadomasoquista, un gran placer en su dolor. A tenor de esta observación, André Gide (1950), no sin astucia, se había apercibido de la gran diferencia entre los personajes humillados y los ingenuos humildes de Dostoievski: “La humildad entraña una especie de sumisión voluntaria, la humillación envilece al alma, la deforma y la seca” (p. 104). En este sentido, el episodio del dolor de muelas es el más revelador:

Les ruego, señores, que escuchen alguna vez los gemidos que emite el hombre formado del siglo XIX, que sufre a causa de un dolor de muelas, ya al segundo o tercer día; o sea, gimiendo de otra manera a la que produce el dolor de muelas. [...] Él mismo sabe que sus gemidos no le aportarán ningún beneficio [...] y que toda su familia le escucha con asco [...]. Pues bien, en la conciencia de todas esas vergüenzas es donde se halla ese deleite. (Dostoievski, 2011, p. 80)

El lamento de dolor no solo no consuela a la persona que lo profiere, sino que lo incrementa, haciéndose molesto para el sujeto mismo y para quien lo oye. La demostración del padecimiento es una imposición molesta y egoísta, ante la que, sin embargo, pareciera que tenemos que demostrar algún tipo de piedad. Pero cuando se comparte la expresión de un dolor, se halla al menos el consuelo, siempre ficticio, de dejarlo de vivir en soledad, incluso a costa de resultar odioso a los que se ven en la obligación de soportarlo. Pero el personaje del subsuelo —el hombre, en definitiva—, dice Dostoievski, no quiere consolarse, tan solo aumentar su queja estéril ante los oyentes. Así, se produce un doble movimiento: por un lado, la desazón solitaria del paciente se torna comunitaria, en la manifestación pública, reiterada y teatral del dolor; pero, por otra parte, el consabido rechazo de la sociedad que vuelve el rostro ante el padecimiento introduce al hombre sufriente en una situación de mayor soledad que en la que antes vivía. Tolstói consagró la máxima tragedia del solipsismo del dolor —físico y espiritual— en el noble Iván Illich, quien tan solo deseaba que su mujer y su hija le reconocieran su enfermedad.

El catálogo de humillaciones a las que se somete el hombre del subsuelo es extenso y lleno de sutilezas, hasta podríamos decir de perverso refinamiento. El pasaje del “Hotel París” resulta crucial para comprender la personalidad moralmente sadomasoquista del personaje. Reunidos todos para almorzar, los compañeros de la infancia del protagonista obvian sistemáticamente sus intervenciones; es burlado, humillado y vejado. Pese a que le han instado a abandonar la reunión, se mantiene

allí dando vueltas, murmurando para sí insultos que no se atreve a proferir, hasta que, poco a poco, se convierte en un fantasma olvidado del que nadie se percata. Esta situación conforma, por otra parte, uno de los escenarios más comunes en la literatura rusa decimonónica. Por lo pronto, al menos las obras que nos ocupan, nos recuerda al episodio en que Chulkaturin se queda en casa de Ozhoguin cuando, ante sus ojos, Liza coquetea con el Príncipe, ignorando su presencia; o al episodio en que Akaki Akákievich, cuando es invitado por sus amigos por la adquisición del nuevo capote, se mantiene en una esquina de la habitación a pesar de que se están mofando de él.

Pero volvamos a la obra que nos ocupa. En otra ocasión, el hombre-rata está paseando por la Avenida Nevski cuando un viandante le empuja para adelantarse. El protagonista se ve arrojado todos los días a la calle, decidido esta vez a no apartarse, para provocar el encuentro con este hombre, que resulta ser un militar de metro ochenta. Incluso un día llega a vestirse con ropa de duelo y se decide a no dejarse empujar, pero éste le echa a un lado como si fuera un muñeco. Todo concluye cuando nuestro *héroe* consigue mantener el equilibrio y se encuentra mirándose cara a cara con el oficial.

Sin embargo, la pregunta que nos asedia es dónde reside la figura antiheroica de Dostoievski, puesto que toda su novela es un intento de dar respuesta a la relación metafísica del hombre con Dios. Pensamos que su reflexión del mundo y del hombre se dan en un horizonte ontológico con una pretensión clara de desentrañar una normatividad metafísica de todo lo real. El príncipe Myshkin, el "idiota" por excelencia de la literatura rusa, ha sido estudiado, en la mayoría de las ocasiones, bajo la noción de "sujeto axiológico", establecida por Curtius (1969). Sin embargo, esta propuesta de clasificación se refiere a los arquetipos literarios que, una vez insitucionalizados, han llegado a averiguar y/o a reflejar modelos sociales que, por ello, también representan determinados ideales de vida. A decir verdad, tampoco nos encontramos aquí ante un claro paradigma de lo antiheroico, al menos si lo consideramos bajo una perspectiva estrictamente kenótica.

*Memorias del subsuelo* supone, de forma evidente, la gestación de la conciencia raskolnikiana, que busca delatarse para liberarse de su culpa. En el sujeto de *Memorias* todavía existe un esbozo previo sobre la investigación de la venganza: "dicen que el hombre que se venga busca justicia. Quiere decirse que ha encontrado una causa primaria. Por tanto, la tranquilidad le rodea, y se venga tranquila y felizmente" (Dostoievski, 2011, p. 82); sin embargo, en *Crimen y castigo*, Raskólnikov se alza como un *superhombre*. Lo que Dostoievski quiere comprobar es si un hombre puede establecer su propia jerarquía de valores, en este caso, justificar el asesinato de una vieja y cruel usurera por el bien de todos y el suyo propio, y vivir libre y felizmente de acuerdo a la realización de este ideal<sup>10</sup>. Sin embargo, el final es de culpa, confesión y redención, oponiéndose a la tesis nietzscheana de la voluntad de poder. Pero, entonces ¿quién encarna la humillación —aquí máximo valor— en Dostoievski? La respuesta no deja de ser irónica: pues un idiota<sup>11</sup>. Y este idiota no es

---

<sup>10</sup> "A Dostoievski no le interesa establecer una tipología ni heroica ni antiheroica, porque básicamente no se mueve en esta lógica. Los personajes dostoievksianos no son 'fenómenos de la realidad' sino, más bien, el hombre hacia sí mismo, como punto de vista particular de un todo. Por consiguiente, no podemos afirmar que la ontología de los personajes expuestos en este autor presente rasgos de la realidad en sentido más o menos puro (como podríamos esperar de la novela realista), sino que viene a ser el último recuento de su conciencia y autoconciencia" (Batjín, 2003, pp. 73-74).

<sup>11</sup> Cabe señalar que el término "idiota" tiene un fuerte carácter peyorativo, mientras que el título original ruso contemplaría la denominación de "el distinto", por cuanto la raíz "-idio" indica algo "propio".

sino un hombre aquejado de fuertes epilepsias, con los *sesos derretidos* por su enfermedad, un hombre que no conoce la maldad, pero es más: que no está capacitado *orgánicamente* para el egoísmo. Myshkin es el colmo del determinismo: hace el bien porque no puede hacer otra cosa. Aquí está en la línea, con todas las diferencias que ya se advierten, de Valkovski en *Humillados y ofendidos*; ese encantador príncipe aristócrata, sincero y bondadoso, pero infantilmente egoísta, que terminará por conquistar el corazón de Natasha. La enfermedad de Myshkin, por el contrario, ha hecho de él un cordero asustado; no podríamos decir ni siquiera que ha hecho de él un niño, pues la ingenuidad pueril es otra cosa. En definitiva, se ha convertido en un antihombre. En efecto, Myshkin hace el bien deliberadamente, dispone de buenos modales, pero se desenvuelve torpemente en sociedad, motivo por el cual también es objeto de continuas mofas y burlas; y, en lo que respecta a su relación con los hombres, comprende rápidamente a todos ellos, pero les profesa el mismo respeto sin distinciones.

La enfermedad del príncipe Myshkin ha llegado a anular completamente su voluntad. Ya desde niño se declaraba con enormes problemas para retener las enseñanzas más básicas, lo que, combinado con un fuerte aislamiento e inexperiencia ante la vida, terminó por hacer de él un *idiota*. Myshkin se deja llevar, en definitiva, por la corriente de la vida sin oponer resistencia alguna: ésta es su idiotéz. Sin embargo —y he aquí la cuestión— estar “orgánicamente incapacitado para ser egoísta” no constituye ninguna virtud (Lo Gatto, 1972, p. 324), pues el ejercicio del bien se da en el discernimiento que procura el libre albedrío. En este sentido, el príncipe idiota encarnaría los preceptos contrarios a los proclamados por la *docta ignorantia* de Nicolás de Cusa y del proverbio bíblico: “no te niegues a hacer el bien cuando tuvieres poder para hacerlo” (Prov 3, 27), que el decir popular recogió de manera más generalista: “haz el bien y no mires a quién”. A pesar de este sutil determinismo, se ha considerado a Myshkin un personaje análogo a Cristo, por su condición enigmática, su santidad y su inocencia, y porque además “su capacidad de perdón antes solo la poseyó Él” (Nabókov, 1997, p. 241).

### 3.4. OBLÓMOV Y EL “OBLOMOVISMO”

Estar tumbado no era para Oblómov una necesidad como lo es para el enfermo o para el que tiene sueño, ni una casualidad como para el que está cansado, ni siquiera un placer como para el perezoso: era su estado natural. Cuando estaba en casa —y lo estaba casi siempre— permanecía acostado y siempre en la misma habitación, donde lo encontramos, que le servía de alcoba, despacho y sala”. (Goncharov, 2014, pp. 14-15)

La caracteriología del mediocre alcanza su grado sumo en la expresión del personaje Iliá Illich Oblómov. Aquí se narra la historia de un joven noble, bien parecido y de unos treinta y dos años, propietario de un fundo de aproximadamente 700 siervos. Este terrateniente vive en San Petersburgo, alejado de su hacienda, por supuesto heredada, que administra ineficaz y acidiosamente. Como en todas las historias que estamos mostrando, un acontecimiento viene a perturbar la indiferente abulia de Oblómov. Este personaje, por cierto, tiene algo de particular, pues no en vano es el protagonista de la que ha sido considerada la obra literaria más profunda del XIX, el fiel espejo de Rusia. Hasta pasadas las cien páginas, Gonchárrov no levanta a su personaje de la cama. Oblómov, enfundado en su holgado *batín*, discute con el criado Zajar porque el dueño de la casa les obliga a abandonarla cuanto antes, de manera que, ante la inminente mudanza, Oblómov se inquieta terriblemente y aplaza cualquier decisión.

Pero aparece en su camino Olga Ilinskaya, una mujer diligente y culta, además

de una gran cantante que, cuando interpreta *La Casta Diva*, logra conmover al indolente de Oblómov. Al final se enamoran el uno del otro hasta que, finalmente, la relación de amor termina por fracasar por la abulia manifiesta del protagonista y por su incapacidad de asumir ningún tipo de responsabilidad. Olga se acaba casando con Shtolz, un metódico hombre de negocios alemán que no consigue, sin embargo, despertar ninguna pasión en ella. Oblómov, por su parte, se casa con su patrona, una mujer entrada en carnes y algo vulgar, pero una gran cocinera que le ama maternalmente y le consiente vivir instalado en la pereza. Oblómov, al final, muere, y el curso de la vida sigue sin él, como si nunca hubiera existido. Pero no nos engañemos: ha existido, de alguna u otra forma, y por eso estamos hablando de él.



Oblomov y Zajar. Por Anastasia Rurikov. *Oblomov series*

Bien podríamos entonar aquí las palabras del cura Claude Laydu: “*ma paroisse est une paroisse comme les autres. [...] Ma paroisse est dévorée par l’ennui*”<sup>12</sup>. La vida de Oblómov, como muchas otras, está también atravesada por el aburrimiento. Kropotkin (2014, p. 207) había dicho que las mujeres siempre están dispuestas a emprender obras de salvación, porque Shtolz había puesto en sobre aviso a Olga sobre la extrema abulia de Oblómov, motivo por el cual ella se propone “no hacerle perecer”.

Se ha estudiado, en este sentido, la tipología de “la mujer necesaria”; un arquetipo que, a pesar de su fuerte presencia, no goza todavía de sistematización. Aquí, sin embargo, no podemos hablar del tipo *femme fatale*, ni es nuestra misión esclarecer la función del arquetipo literario de la mujer en la literatura rusa; no nos compete tanto averiguar su heroicidad o antiheroicidad como señalarla como catalizador de pasiones. En el caso de Nastasia Filíppovna, es claramente “una mujer caída”, como la define el propio Myshkin, la cual influye determinadamente en la vida del idiota, hasta el punto de que lo termina volviendo literalmente loco. La Liza de Chulkaturin es una mujer amable que, sin embargo, no se enamora del protagonista, pero tampoco se inmiscuye en su vida ni lo hace sufrir intencionadamente. La Sonia de Raskólnikov cumple este tipo concreto de catalizador de pasiones, hasta el punto de que juega un papel decisivo en la redención del protagonista. En el caso de las mujeres que ocupan la vida de Iván Ilich —su mujer y su hija—, éstas actúan frívolamente y abandonan al protagonista en el curso de una muerte anunciada. En definitiva, la Olga oblomoviana es tanto como Sonia, la salvadora del antihéroe, salvo que, en el caso de Oblómov, nadie logra redimirlo.

<sup>12</sup> Véase Bernanos, G. (2009).

Pero precisamente aquí reside lo excepcional del Oblómov: el persistente y continuo intento de Goncharov por sofrenar los impulsos de acedia que dominan al protagonista, como si quisiera, al menos, concederle una oportunidad (Lo Gatto, 1972, p. 215). El capítulo IX 'El sueño de Oblómov' resulta especialmente significativo:

¿Dónde estamos, entonces? ¿A qué bendito rincón de la tierra nos traslada el sueño de Oblómov? ¡Qué maravillosa comarca! Cierto es que allí no hay mar, ni altísimas montañas, ni rocas, ni precipicios, ni espesos bosques; no existe nada grandioso, salvaje o sombrío. Además, ¡qué falta hace lo salvaje y lo grandioso! ¿el mar, por ejemplo? ¡vaya bendito de Dios! Solo entristece al hombre. (Goncharov, 2014, pp. 132-133)

Incluso los sueños de Oblomov son modestos: el anhelo de una Arcadia feliz, recuerdo de su infancia, donde se expone la utopía de una Rusia benéfica. En ella, nada de montañas ni vastos horizontes como en el antiguo mito, sino amables aldeas con habitantes rutinarios viviendo sus rutinarias vidas: "las tormentas allí no son temibles, sino beneficiosas [...]. No se conocen allí ni terribles vendavales ni destrucciones" (*ibid*). Pero Oblómov es un hombre culto y sensible, no un vulgar bruto. No soporta que Zajar tenga la casa tan sucia, pero tampoco se levanta del diván para poner orden. El más mínimo movimiento en Oblómov —ponerse las pantuflas o acercarse el periódico— le cuesta horas de sopesar si tales esfuerzos merecen realmente la pena. La pregunta fundamental para Oblómov es el *para qué*. Pero ¿qué ocurre cuando uno abandona el interés utilitarista de la vida? Sucede que aparece Olga, y el mundo de Oblómov se tambalea. Pero también un trueno tiene que ser suficientemente poderoso para devastar un campo, o su destello se quedará en un fino haz de luz. El constante deseo de Goncharov es el de estimular la búsqueda de algún resquicio del deseo que, de alguna manera, pudiera hacer renovar la fiebre volitiva de Oblómov, pero su enfermedad es incurable.

Oblómov casi no se separaba de Olga. Por las mañanas paseaban por el parque; al mediodía, cuando hacía calor, se refugiaban en el seto, entre los pinos. Sentado a sus pies, Oblómov leía para ella en voz alta; Olga bordaba para él alguna cosa. Reinaba entre ellos un cálido verano. [...] Entre Oblómov y Olga se habían establecido relaciones secretas, invisibles para los demás [...]. Veían en todo una alusión a su amor". (Goncharov, 2014, pp. 348-349)

Incluso, en alguna ocasión, Olga le había hecho suspirar: "¡Dios mío, qué magnífico es vivir!" (Goncharov, 2014, p. 345). Había conseguido despertar en él un deseo y animado sus fuerzas vitales pero este ligero *Ereignis* ni siquiera pudo llegar a ser tal. Olga supone la novedad y la novedad siempre trae inquietud. Ella, sin duda, había conmovido su largo vegetar con paseos y agradables charlas, pero también le había obligado a leer nuevos libros, a escuchar otra música, a debatir sobre cuestiones sesudas, y, ciertamente no podemos decir que éste no pusiera empeño: "Oblómov se esforzaba, se devanaba los sesos, se las ingeniaba para no desmerecer demasiado ante sus ojos, o bien para ayudarle a comprender alguna cuestión embrollada" (Goncharov, 2014, p. 314). A veces, cuando Oblómov bostezaba, Olga atisbaba su gesto y lo cortaba tajantemente, como el más estricto de los profesores. "¿Dónde está su batín?", le preguntaba Olga, y éste respondía: "¿Qué batín? No tengo batín alguno", y ambos reían. Aparecía entonces en Oblómov "la fiebre de vivir" ... pero, sin embargo, "todas estas cuitas no sobrepasaban por ahora el mágico círculo del amor" (*ibid*). Un día, Olga le asedió con preguntas a tenor de una cita a sir William Herschel que Oblómov se había permitido hacer, ante lo cual "fue enviado a

la ciudad, se le obligó a leer el libro y contarle todo hasta su completa satisfacción” (*ibid*, p. 316). Oblómov también había empezado a escribir, y recordaba aquellos apacibles sueños románticos de juventud cuando imaginaba que liberaba a los *mujiks* de su finca sin que ello disminuyera un ápice su renta anual. También su amigo Shtolz le había impelido a visitarlo en Suiza y luego a viajar por Italia; le había dicho en una carta, tajantemente: “ahora o nunca”. La gran decisión de Oblómov la encontramos aquí, en este imperativo. Olga desea casarse, pero Oblómov siente miedo. La quiere, pero “¿quién necesita esa inquietud?”; de modo que se esfuerza por encontrar pretextos, y le atemoriza más aún que Olga rechace la idea del matrimonio si eso lo hace a él infeliz. Esta intensidad de la vida agota a nuestro vago, hasta que finalmente se abandonan.

Oblómov busca un subterfugio para huir de Olga; dice que tiene miedo de que en el futuro vaya a aborrecerlo, pues no la merece. “¿Y si es usted —dijo Olga— el que se cansa de este amor? ¿Si con el tiempo, sin otro amor, se duerme de pronto a mi lado lo mismo que el diván de su casa?”. “¿Si desaparece esa sensación de peso en el corazón y su *batín* le es más querido que yo?” (*ibid*, p. 337). Pero Olga conoce profundamente a Oblómov: “Olga, pídemelas pruebas que quieras”, le dice Oblómov. Pero ésta le responde: “No necesito nada de esto, nadie te lo exige! Quiero que hagas lo que debes. Las personas astutas recurren a la artimaña de ofrecer sacrificios innecesarios o imposibles a fin de no hacer los realmente precisos” (*Ibid*, p. 458).

No —lo interrumpió ella, alzando la cabeza y mirándolo a través de las lágrimas—. Hace muy poco supe que amaba en ti lo que quería que existiese. Quería al futuro Oblómov... Tú, Iliá, eres bueno, honrado, tierno como un palomo, escondes la cabeza bajo el ala y no quieres nada más, eres capaz de pasarte arrullando bajo el tejado la vida entera. Pero yo no soy así. Puedes tú explicarme, decirme qué más necesito, dame todo eso para que yo... La ternura... ¡se encuentra siempre! [...] Olga comprendió de pronto cuánto veneno había en sus palabras y se precipitó hacia él.

—¡Perdóname, amigo mío! —dijo dulcemente, casi llorando—.

[...]

¿Por qué habrá fracasado todo? —preguntó de pronto, alzando la cabeza— ¿Quién te maldijo, Iliá? ¿Qué has hecho? Eres bueno, inteligente, noble, delicado...y ¡te estás perdiendo! ¿qué es lo que te pierde? ¿tiene nombre ese mal...?

—Lo tiene —susurró apenas Oblómov.

Olga fijó en él una mirada interrogante, llena de lágrimas.

*¡Oblomovismo!* —susurró él. (*Ibid*, pp. 484-485)

Si lo pensamos, en la cuarta categoría de Markovich, el arquetipo heroico crea estándares por y para sí mismo, y espera que la vida los esparza convenientemente. Son los llamados habitualmente “héroes de época”, pero aquí nos encontramos en el extremo de esta afirmación. Tanto es así, que “oblomovismo” se erige como categoría existencial por el nombre del protagonista, como si su identidad y su estado vital encarnasen la idea universal de pereza. En Oblómov, a diferencia de las anteriores obras, el *disvalor* se ofrece en una clara oposición: fuerte/activo; débil/pasivo (Armstrong, 1985, p. 281). No en vano se ha considerado este oblomovismo como un “rasgo racial característico de los rusos”, tipo tan cultivado en los tiempos de servidumbre (Kropotkin, 2014, p. 210). Fijémonos en que la pereza de Oblómov se encarna en un personaje ruso, frente al personaje activo, que resulta ser medio alemán: “Shtolz era todo huesos, músculos y nervios” (Goncharov, 2014, p. 213). “No hacía ningún movimiento superfluo. También en lo moral buscaba siempre el equilibrio” (*Ibid*). Con más clarividencia que en otros relatos, se da aquí el arquetipo “puro” del mediocre, cuyas causas de su mediocridad habitan en él y no fuera de sí mismo. Oblómov no culpa a la sociedad, sino que más bien, en algunos momentos, llega a envidiarla.

Despertaba en su tímido espíritu la amarga conciencia de que muchas facetas de su naturaleza seguían dormidas aún, que otras apenas si habían despertado y que ninguna había alcanzado un desarrollo total. Sin embargo, tenía la dolorosa sensación de que estaba encerrado en él, como en una tumba, *un principio noble, luminoso, que tal vez ya estuviera muerto* ahora o que yacía, como el oro, en las entrañas de la tierra, esperando, hacía tiempo, convertirse en moneda al uso. (*Ibd*)

Lo curioso es que, a pesar de lo que pueda parecer, en Oblómov, la pereza es un estado “positivo” porque al menos reafirma en la persona un cierto *ser* en el mundo, aunque ya se coqueteaba con esta idea en el periodo francés prerrevolucionario<sup>13</sup>, cuando Gautier dijese “mejor la barbarie que el *ennui*”<sup>14</sup>. La profunda mediocridad del Personaje del Subsuelo dostoiévskiano reside en que ni siquiera es capaz de rendirse a la pereza: “¡Oh, señores, si solo fuera por la pereza por lo que no hago nada ¡cómo me respetaría entonces! Me respetaría por ser capaz de tener pereza, aunque solo pudiera tener en mí una cualidad algo positiva de la que yo mismo me sintiera seguro” (Dostoiévski, 2011, pp. 82-83). El hombre del subsuelo está en la más tangible de las medianías, ni siquiera puede ser un vago! “Significaría que hay algo que puede decirse de mí: ¡Gandul!” (*Ibd*).

Todos los “mediocres” en Oblómov están atravesados por el *ennui*, esa emoción aristocrática. “También Zajar se sentía harto. En su juventud fue lacayo en la casa de los señores, luego pasó a ser el ayo de Iliá Ilich y a partir de entonces se empezó a considerar tan solo como una pertenencia aristocrática” (*ibid*, p. 100) en contraposición a Olga y Shtolz, del que se dice a menudo que nadie sabe de dónde saca tiempo para la realización de todos sus quehaceres. Goncharov resalta especialmente los atributos caninos de Zajar, hasta el punto de que le compara con un perro que no es capaz de concebir la existencia sin la de su amo, aunque secretamente cuestionase su autoridad, poniendo de relieve su ambivalente pasión de servidumbre.

En este sentido, nos encontramos en las antípodas del valor que en la doctrina kenótica es entendido como positivo: —el sacrificio—, sino que la caída en la mediocridad pasa aquí por quien es incapaz de sacrificarse. “*Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia* son los nombres que los Padres de la Iglesia dan a la muerte que induce en el alma” (Agamben, 2006, p. 23). Esta perversión de la voluntad impide, precisamente, cualquier sacrificio. La acedia, para Tomás de Aquino, no se opone al deseo (*sollicitudo*) porque lo que no se desea tampoco puede ser objeto de esperanzas o desesperanzas. El aburrimiento, entendido en Oblómov como pulsión vital, lo introduce en la caída anónima del *se* impersonal (*alguien* se aburre, es lo mismo que decir, *nadie*). “La acedia no es solo una fuga *de...*, sino una fuga *por...*, que comunica con su objeto bajo la forma de negación y carencia” (*Ibd*, p. 35).

En lo sucesivo, el oblomovismo, o la *oblomovitis* será considerado “patología” y “síndrome”, describiéndose como una enfermedad maldita para la que no existe cura. El mismo año de su publicación, Dobroliúbov<sup>15</sup> escribe un artículo “¿Qué es la *oblómovschina*?” que populariza definitivamente el término, junto con otros teóricos como Herzen. No obstante, el arquetipo no se limita a Rusia, sino que es un tipo universal, “formado por nuestra civilización, que actúa en medio de su vida lujuriente y satisfecha de sí misma” (Kropotkin, 2014, p. 210). Sin duda, docenas de antihéroes posteriores a Goncharov han exhibido también similares tendencias, “un

<sup>13</sup> Véase Lesmes, D. (2018), *passim*.

<sup>14</sup> Véase Lesmes, D. (2018), p. 35.

<sup>15</sup> Véase Kuhn, A. (1971). Dobroliubov's Critique of Oblomov: Polemics and Psychology. *Slavic Review*, 30 (1).

producto de la escuela voluntarista de la personalidad iniciada por Schopenhauer y más desarrollada por Nietzsche, Kierkegaard y Schelling” (Franz, 2006, p. 63).

Pero ¿qué había sido de Oblómov? ¿Dónde estaba? ¿Dónde? En un cementerio silencioso y próximo, bajo una modesta lápida reposaba su cuerpo. Los arbustos de lilas, plantados por manos amigas, adornaban su tumba y el aroma de ajeno perfuma el aire. Se diría que el propio ángel del silencio protegía su sueño. [...] Iliá Ilich murió, en apariencia sin dolor, sin sufrir, como se para un reloj al que olvidaron dar cuerda. [...] Hacía ya tres años que había muerto Oblómov; y en ese tiempo todo había vuelto a ser como antes. (Goncharov, 2014, p. 634)

3. EPÍLOGO. Parafraseando a Antonio F. Escobés (1932), si un occidental se asomara al abismo de las letras rusas, no podría reprimir un gesto de asombro y horror ante el cruel catálogo de desesperaciones. El título ofrecido por Escobés también es muy sugerente: “Martirologio de las letras rusas”. Sí, la genialidad del título resume nuestro escrito. Nos hallamos ante un sumario de mártires, ya no en sentido cristiano, aunque nuestra reflexión se ha desarrollado bajo el marco de este estudio concreto, sino de maltratados por la vida, en resumen, del mal de la humanidad (¿cuál?): niños, aristócratas, mendigos, príncipes aburridos, asesinos, sadomasoquistas, seres sin esperanza: son los olvidados en nuestras ciudades civilizadas. Precisamente a través de ellos somos conscientes de ese cercano *otro lado*; y no deja de inquietarnos cierta identificación con sus desdichas y cavilaciones. Agradecemos que la mirada se pose sobre ellos, a veces con compasión, a veces con sorna, pero siempre en un titánico esfuerzo por indagar en la totalidad de lo humano. La literatura rusa logra pasar revista al sentir total de la humanidad, y sabe despertar en nosotros las miradas de compasión de las que tantas veces renegamos. Pero el gran arte no es tal porque consiga inducirnos estos sentimientos de pena, ni siquiera porque, como averiguara Aristóteles, el arte purifique nuestras pasiones (*khátharsis*), sino que lo es porque averigua alguna parcela intemporal de la vida.

Aquí hemos querido estudiar la noción del personaje arquetípico de la literatura rusa —el mediocre, el superfluo— bajo la doctrina de la Kénosis, no porque sea la única lectura posible —pues una visión reduccionista del arte nunca alumbrará mayor satisfacción que la vanidad de confirmar el dominio de una disciplina sobre otra—, sino porque dicha concepción puede darnos otras alternativas a los habituales estudios socio-históricos que se ofrecen del periodo prerrevolucionario, alumbrar una génesis más profunda y enraizada en lo que se ha dado a llamar el alma rusa. Como señala Escobés, el patíbulo que fue Siberia, la fatalidad, el destierro y la cárcel no son suficientes para explicar este fenómeno cultural. Y es que Rusia es el país de la autocracia absoluta. Ha visto desfilar incesantes rostros del terror: Iván el Terrible, bajo cuyo mandato se dice que Rusia perdió el último ápice de dignidad que le quedaba. La despótica Catalina II o el *soberano místico* Alejandro I, jamás terminarán de justificar el pesimismo romántico de Pushkin: “¡Qué triste es nuestra amada Rusia!”. Este país de proporciones insondables, cuya cultura milenaria ha estado, desde el principio vinculada al cristianismo, hunde en este sus más endémicos atavismos y rasgos distintivos. Podemos conjeturar que el arquetipo del mediocre en la literatura rusa es una derivación por analogía del desposeimiento de la Kénosis, que el vaciamiento de sí y el abandono kenóticos, ha configurado tipos sociales imbuidos de un fuerte vacío existencial. Pero este vacío existencial también forma parte ineludible del *corpus* filosófico del momento, del mismo modo que estos individuos lo son del conglomerado social ruso decimonónico.

La fe religiosa en la Kénosis de Jesús, unida a la sociedad del momento, inmersa en miserias de todo tipo, produjo la aparición en la literatura de personajes

en los que el abajamiento y la humillación fue visto como una virtud. Sin embargo, no hemos querido, ni es la intención de nuestro escrito, afirmar una visión ejemplarizante de estos personajes, ni secundar tal o cual virtud moral, pues ello nos induciría a valoraciones que mermarían la objetividad de este ensayo. Así, se ha prescindido de la noción de "héroe" en este sentido, salvo cuando la referencia aludía a un arquetipo puramente literario, en la caracterización concreta de una tipología. Tampoco hemos abusado de la noción de "sujeto axiológico" manejada en concepciones literarias cristianas (Von Balthasar), sino que nos hemos limitado a considerar la noción de este sujeto bajo la influencia de una doctrina concreta. Esto no es cosa baladí, pues el *ideal* de la Santa Rusia ha definido prácticamente toda la historia del país.

Es fácil intuir que el cristianismo ruso, impregnado del sentido kenótico de la divinidad, tuvo un poder narcotizante de transposición a lo humano en un país formado, en su mayoría, por inconmensurables masas de siervos. Si asumimos esta Kénosis religiosa como un pilar de la Iglesia rusa, su traducción en el ámbito literario se manifiesta en este arquetipo sin voluntad o, mejor dicho, con una única voluntad: la de no ser. Su camino vital es el del descenso, hasta llegar casi siempre a la muerte, con la que se completa la analogía cristiana. Tanto pobreza y despojamiento de Cristo como ausencia de voluntad se vinculan a través de la Kénosis en el marco de un país inmerso en la búsqueda de una autónoma identidad cultural a la vez que una reivindicación de posicionamiento en el escenario europeo.

Desde luego, aplicar de modo programático la doctrina de la Kénosis al mundo de lo social y de lo humano puede suponer muchos problemas, porque ésta se pone en relación con lo ontológicamente superior al hombre, y no con una ontología inmanente del mismo. Pero una cosa es el abajamiento de Dios como hombre, esto es, su despojamiento de rango ontológico, y otra cosa bien distinta es que el hombre, en el libre ejercicio de su ser, se haga inferior a sí mismo, negándose su propia existencia, su ser-hombre, donde acaso encontramos una estructura de individualidad.

Otra de las cuestiones centrales ha sido estudiar esta noción en el marco de la relación entre arte y realidad, esto es, entre el arte y la vida fáctica y existencial. Sin embargo, las alternativas al problema oscilan en torno al debate de la categoría de realidad objetiva expuesta en la denominada "literatura realista", lo que en última instancia, nos llevaría a consideraciones metafísicas sobre el carácter de la ficción y de la mimesis, tareas que exceden en espacio y tiempo el presente ensayo. Por ello, tampoco hemos podido afirmar, a lo largo de estas páginas, que la literatura rusa ocupara un realismo religioso de carácter ontológico, pero sí que contemplase las realidades más profundas de la vida. No en vano éstas han sido rescatadas: "Las letras rusas nacen, pues, con un alto sentido de humanidad [...]. Son vidas talladas como brillantes; que cada cual se quede con los destellos que más le plazcan". (Escobés, 1932, p. 35). En este sentido, una línea de investigación necesaria a partir de este ensayo lo constituiría el reflejo de la realidad objetiva en la ficción de la literatura realista.

En la visión kenótica, la encarnación perfecciona la creación. El ser humano por su intelecto infinito, o al menos potencialmente infinito, es la mejor opción porque sencillamente es el más perfecto, pero no porque sea el más sufriente. Vivimos, ya lo dijo Leibniz, en el mejor de los mundos posibles, afirmación que todavía hoy nos impresiona, habida cuenta de lo cotidiano de la vida. Pero todavía tenemos que añadir algunas palabras más a este respecto. Bajo la visión kenótica, Dios limita su poder por algo que a la vez es él mismo (Hipóstasis). Por ello, si la creación no pudiera ser un camino a la perfección no tendría sentido que existiese un

Dios que hubiese querido crearla. Ésta es la visión de Nicolás de Cusa, que podemos contraponer a ciertas visiones literarias como la del paradigmático Myshkin y, en general, a toda la comprensión de la humillación en la doctrina de la Kénosis. Para ella, porque este mundo puede ser salvado ha podido también ser creado. Sin embargo, esto sucede a costa de que lo que salva al mundo sea naturaleza humana, que se ha mostrado en su principal representante en Jesús encarnado y muerto, finalmente, en la cruz. Consideremos que la noción de humillación está íntimamente ligada a la Pasión.

La crucifixión constituía la forma más humillante de morir. Morir crucificado, en tiempos de Jesús, e incluso ya antes de los romanos, significaba el escarnio público, y como ya sabemos, tenía un fuerte carácter público y una gran dimensión social. Morían en la cruz los ladrones, los asesinos, la gente de “peor calaña”, esto es, los rebeldes contra Roma, hasta el punto de que no era digno ofrecerles el último consuelo de mirarles a la cara. El Deuteronomio es claro al respecto: “del colgado apartarás tu mirada” (Dt, 16:19). Morían en soledad, rodeados de la sociedad de cuyo seno se les había expulsado. El Sanedrín mandó a Jesús a la muerte “máximamente vil de la cruz”, la *mors turpissima* (Tácito); ahora bien, las visiones y lecturas que de esto pueden hacerse son tan infinitas como el hombre.

La salvación, en el sentido que venimos refiriendo, no sería sino la garantía por medio de la encarnación de que se pueden ultimar las perfecciones del ser humano; y, aquí, el programa de salvación sería el de perfeccionar todas nuestras potencialidades, nuestra autoafirmación. ¿Esto responde a la tipología del mediocre que hemos estudiado? Ya vemos que no del todo. Pero entonces ¿por qué ha primado, en el sentido ya expuesto, el *ideal* de humillación? Lo más claro es que se ha tipologizado la visión del mediocre en torno a diversos esquemas que responden, como líneas tangentes, a la noción de voluntad, íntimamente ligada con la de libertad. Se espera de nosotros que seamos nosotros mismos, esto es, “para que la sensibilidad obedezca a la razón y la razón reine sobre la experiencia, y para que yo elija lo que yo mismo sea” (*expertas ut ego eligam meiipsius esse*). El amor de Dios, para la teología, es analogía de la libertad. Pero la libertad a favor de Dios no es separable en favor de la libertad de uno mismo. Pero no pensemos que estamos tirando piedras contra nuestro propio tejado. Lo que tratamos de señalar aquí es que el carácter de lo posible es inagotable, y como tal hemos querido presentarlo.

## BIBLIOGRAFÍA

- G. Agamben, *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Trad. de Tomás Segovia, Pre-textos, Madrid, 2006.
- M. Allenov, *L'art russe*, Citadelles, París, 1991.
- J. Armstrong, ‘The true origins of the superfluous man’, en *Russian Literature*, 17 (1985), 279-296.
- M. Batjín, *Problemas de la poética en Dostoievski*, Fondo de cultura económica, México, 2003.
- N. Berdiáyev, *Man of the eighth day*, Bles, Londres, 1967.
- G. Bernanos, *Diario de un cura rural*, Trad. de Jesús Ruiz y Ruiz, Ediciones Encuentro, Madrid, 2009.
- M. Blanchot, *De Kafka a Kafka*, Trad. de Jorge Ferreiro Santana, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- S. Brouwer, *Character in the short prose of Ivan Sergeevic Turgenev*, Brill, Países Bajos, 1995.
- P. Chaadáiev, ‘Cartas filosóficas a una dama, 1836’, en O. Novikova (coord.) *Rusia y Occidente: antología de textos*, pp. 13-38, Trad. de Olga Novikova y José Carlos Lechado, Tecnos, Madrid, 1997.
- R. Curtius, *Diario de lecturas*, trad. de Jorge Deike, Taurus, Madrid, 1969.
- Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, 3a ed., Bilbao, 1998.

- F. Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, Trad. de Mariano Orta Manzano, Madrid, Cátedra, 2001.
- F. Dostoievski, *Crimen y castigo*, Trad. de Sergio Hernández Ranera, Barcelona, Planeta, 1988.
- F. Dostoievski, *El idiota*, Trad. de Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 2015.
- F. Dostoievski, *La mansa: discurso sobre Pushkin*, Terramar, Argentina, 2005.
- A. Gide, *Dostoievski*, Trad. de Salvador Marsal, Barcelona, José Janes, 1950.
- N. Gógol, *El capote*, Trad. de Víctor Gallego, Nórdica, Madrid, 2011.
- I. Goncharov, *Oblómov*, Trad. de Lidia Kúper de Velasco, Alba Clásica, Barcelona, 2014.
- N. Gorodetsky, *El cristo humillado: ensayo desde la literatura y el pensamiento rusos*, Trad. de Ramón Jimeno Sánchez, Sígueme, Salamanca, 2010.
- P. Kropotkin, *La literatura rusa: los ideales y la realidad*, Trad. de Ricardo Pochtar, La Linterna Sorda, Madrid, 2014.
- A. Kuhn, 'Dobroliubov's critique of Oblomov: polemics and psychology', *Slavic Review*, 30 (1971/1).
- R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, 9ª ed., Gredos, Madrid, 1991.
- E. Lo Gatto, *La literatura rusa moderna*, Trad. de M. Mascialino, Losada, Buenos Aires, 1972.
- Ensayos sobre filosofía de la historia rusa*, ed. De Mijail Malishev, Boris Emelianov, Manola Sepúlveda Garza, Plaza y Valdés, México, 2000.
- V. Nabokov, *Curso de literatura rusa*, Trad. de María Luisa Balseiro, Ediciones B, Barcelona, 1977.
- A. Orzeszek, *El hombre superfluo: estudio de su tipología en la literatura rusa del siglo XIX*. (Tesis doctoral), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1998.
- D. Rayfield, *Anton Chekhov: a Life*, Northwestern University Press Evanston, Illinois, 1988.
- P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*. (Ser. Filosofía), Trad. de Vidal Peña, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1996.
- E. Shevchugova, 'Interpretation of the "Mediocre" heroin the novels by Ivan Goncharov and Leo Tolstoy', *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 11 (2018/3), 445-457.
- V. Soloviev, *Los fundamentos espirituales de la vida*, Trad. de Pablo Cervera Barranco, BAC, Madrid, 2017.
- G. Steiner, *Tolstói o Dostoievski*, Trad. de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, Siruela Ediciones, Madrid, 2002.
- F. Thomas. *El amigo manso, Niebla, and Oblomov: three related incarnations of the "superfluous man"*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006.
- L. Tolstói, *Correspondencia*, Trad. de Selma Ancira, Acantilado, Barcelona, 2008.
- L. Tolstói, *La muerte de Ivan Ilich; Hadyi Murad* (Trad. López Morilla), Trad. de Juan López-Morillas, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- I. Turgénev, *Diario de un hombre superfluo*, Trad. de Marta Sánchez-Nieves, Nórdica, Madrid, 2016.



# HENRI. DESTELLOS TRASCENDENTALISTAS EN FRANCIA

AGUSTÍN MOLINA Y VEDIA<sup>1</sup>

*Fecha de recepción: 03-08-2020*  
*Fecha de aceptación: 26-10-2020*

---

**Resumen:** El artículo traza un recorrido lacónico por la recepción francesa de Henry David Thoreau. En contraposición a estudios previos que lamentan el escaso interés prestado a la obra del trascendentalista, destaca líneas diversas de interpretación que hacen honor a la multiplicidad de su pensamiento. La influencia de Thoreau sobre David Le Breton y Frédéric Gros informa sus reflexiones acerca de la civilización técnica e inspira una filosofía del caminar. Bachelard acude, en cambio, al hombre de Concord para nutrir su investigación de los ensueños de reposo. Luego de contrastar estas lecturas, el artículo explora la afinidad entre las meditaciones de Thoreau en torno a la hospitalidad y las conferencias de Derrida sobre ese tópico filosófico.

**Abstract:** *The article presents a laconic outline concerning the french reception of Henry David Thoreau. In contrast with previous studies that lament the scarce interest aroused by the works of the transcendentalist, it highlights diverse lines of interpretation that honor the multiplicity of his thought. The influence of Thoreau on David Le Breton and Frédéric Gros informs their ideas about technical civilization and inspires a philosophy of walking. On the other hand, Bachelard turns to the man of Concord to nourish his inquiry into the reveries of repose. After comparing these readings, the article explores the affinity between Thoreau's meditations on hospitality and the conferences on that subject by Derrida.*

**Palabras clave:** hospitalidad, Bachelard, caminar, recepción, Cavell.

**Keywords:** *Hospitality, Bachelard, Walking, Reception, Cavell.*

---

HENRI. DESTELLOS TRASCENDENTALISTAS EN FRANCIA. La lectura de Henry David Thoreau produce de inmediato una sensación de lejanía, un extrañamiento. Sus palabras activan un reflejo de distanciamiento que puede llevar alternativamente a expresiones sublimes

---

<sup>1</sup> Agustín Molina y Vedia es doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, institución en la que ejerce la docencia. Actualmente, se desempeña como becario posdoctoral en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

o ridículas. En su reciente libro sobre el trascendentalista americano, Michel Onfray lo invoca para humillar a toda la filosofía continental. A la sombra de Thoreau, dice, Kant es un pueblerino, Heidegger un idealista extraviado en su propia glosolalia, Deleuze un compulsivo hacedor de conceptos y Derrida poco más que un charlatán.<sup>2</sup> En la inquina especial que Onfray dirige a sus compatriotas, Pierre Bourdieu detectaría con facilidad la lógica prosaica del campo intelectual.

Debe reconocerse, sin embargo, que Onfray no es el primero en notar el papel insignificante que las letras francesas asignan a Thoreau. Cincuenta años antes, Maurice Gonnaud y Micheline Flak lo señalaron como el menos leído entre los escritores del renacimiento estadounidense. A principios de los setenta, la historia de Thoreau en Francia parecía limitarse a esfuerzos de recepción aislados, aunque capaces de alcanzar oídos ilustres. En 1904, los extractos de *Walden* publicados por la revista *Renaissance Latine*, con traducción de Winnaretta Singer, entusiasmaron a Marcel Proust, que pensó en volcar el libro entero al francés con ayuda de Antoine Bibesco. Poco después, la labor de difusión emprendida por Léon Bazalgette y Louis Fabulet interesó a Romain Rolland, que apreció, por partes iguales, el fervor místico de Thoreau y su resistencia al poder político organizado, y a André Gide, que se identificó con su desdén por la tradición religiosa heredada.<sup>3</sup> Muertos esos divulgadores, aducían los autores, el aroma de Concord desapareció casi por completo de tierras francesas. En las universidades, Thoreau motivó un puñado de tesis doctorales. Fuera de ellas, sólo tuvo eco en el círculo libertario de Émile Armand. Gonnaud y Flak explicaban esta marginalidad por la combinación de chauvinismo cultural y hegemonía rousseauiana. Con las *Ensoñaciones de un paseante solitario* y el *Emilio*, puntualizaban, las reservas nacionales de romanticismo se consideraban suficientemente abastecidas.<sup>4</sup>

Como Onfray, Gonnaud y Flak pasaron por alto encuentros vibrantes de la filosofía francesa con la obra de Thoreau. En esos eslabones perdidos descansa un prolongado diálogo a distancia, que extenderemos más allá de las referencias explícitas. A fin de cuentas, no hay razón para que el destino de Thoreau se aparte de sus orígenes.<sup>5</sup> En el árbol del conocimiento, las ramas tienden a las raíces.

---

<sup>2</sup> M. Onfray, *Thoreau, el salvaje*, trad. de E. Scott, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2019 [2017].

<sup>3</sup> LÉON BAZALGETTE (1873-1928) fue responsable de la compilación *Désobéir* (1921), que incluía, entre otros, los escritos *Life Without Principle*, *Civil Disobedience*, *A Plea for Captain John Brown* y *Walking*. En 1924 salió a la luz su biografía *Henry David Thoreau, sauvage*, que mereció una versión en inglés a cargo de Van Wyck Brooks. LOUIS FABULET (1862-1933) dedicó siete años a la primera traducción íntegra de *Walden*, disponible en librerías francesas desde 1922.

<sup>4</sup> M. GONNAUD y M. FLAK, "Thoreau in France", en E. F. TIMPE (ed.), *Thoreau Abroad: Twelve Bibliographical Essays*, Archon Books, Connecticut, 1971, pp 31-54.

<sup>5</sup> Uno de sus principales biógrafos sintetiza la procedencia del apellido: "Los Thoreau eran franceses oriundos de las islas del Canal de la Mancha. Hablaban francés, aun cuando Peter, sobrino del emigrado, escribió en el período de 1801-1806 cartas en inglés a la tía Elizabeth de Thoreau y algunos miembros de la rama establecida en la Isla de Jersey se casaron y radicaron en Inglaterra, llegando uno de ellos a ser oficial del ejército británico. Allí viven todavía descendientes de ellos. Reza la tradición que originariamente vinieron de Tours. En Henry Thoreau era muy vivo el sentimiento de familia y en su citado diario de clase de Harvard escribió que sus antepasados se habían refugiado en Jersey a raíz de la revocación del Edicto de Nantes. Su árbol genealógico lo tenía tan intrigado como a Alcott el suyo y se complacía en pensar que el apellido acaso derivara de 'Thorer Pata de Perro', héroe del norte escandinavo. Respecto de su abuelo, solía decir que llegó a América *sans souci, sans sou*". H.S. CANBY, *Thoreau*, trad. de P. Simón, Poseidón, Buenos Aires, 1944 [1939], p. 37.

ANDARIEGOS. Con pocos años de diferencia, David Le Breton y Frédéric Gros publicaron libros siameses. *Elogio del caminar* y *Andar: una filosofía* son inflexiones de una biblioteca compartida, elaboraciones paralelas sobre un tronco común. Para Le Breton, salir a los caminos es recobrar la posibilidad de un choque inmediato con los elementos, de una relación cuerpo a cuerpo con la naturaleza. El goce despierta con la suspensión de la modernidad técnica, acallando las máquinas y exponiéndose a la lluvia, el sol y las estrellas. Gros opone los atributos inherentes de la marcha a los mandatos de la civilización. La lentitud del paseante enerva el ánimo, ya crispado, del deportista. Su indiferencia hacia el orden de llegada escandaliza a una sociedad de competidores. Excepto cuando adopta formas bastardas que lo reducen a una procesión *pour la galerie*, andar dispensa de los códigos que tiranizan el comportamiento, interrumpe el régimen de las apariencias y libera de las obligaciones identitarias. A este respecto, los planteos de Le Breton y Gros se bifurcan levemente. Según el primero, caminar es “un rodeo para reencontrarse con uno mismo”.<sup>6</sup> En opinión del segundo, sustraernos a labores, costumbres y vecinos nos despoja de rostros y máscaras, proporcionándonos un escape de “la tentación de ser alguien, de tener un nombre y una historia”.<sup>7</sup> Si ambos valoran la desestabilización subjetiva, el foucaultiano se cuida de sugerir el retorno a una posición esencial del sujeto.

Aun así, los dos gravitan hacia los mismos centros neurálgicos. Guiados por la filiación etimológica del peregrino con el extranjero, interrogan la fascinación que ejerce el camino de Santiago. En busca de religiosidad nómada, contemplan a los giróvagos que yerran sin domicilio fijo por el Monte Athos, causando ansiedad en las autoridades eclesiásticas. Junto a Govinda, ascienden por el Himalaya, donde el portento de las nubes blancas empata con el enigma del *lung-gom-pa*, técnica de respiración propicia para la fusión mística del caminante con su entorno. En el orden profano, Le Breton y Gros siguen a Rimbaud por la ruta que une Harar y Adén, documentando los rigores incalculables que azotan al poeta maldito. Fieles en algo a su patria, rinden homenaje al *flâneur*, símbolo de resistencia ante la multitud hostil y los flujos de la mercancía. Su deambular urbano reaparece en el vagabundeo surrealista y en la deriva situacionista, punta de lanza de la investigación psicogeográfica. Tales hitos del vanguardismo francés se sublevan contra un medio urbano que agobia los sentidos y los transforma en armas de defensa personal. En la ciudad como en el campo, el caminante porta el aura de una disidencia.

Este plexo de intereses convoca previsiblemente al excursionista de Concord. Los paseos de Thoreau, en apariencia inocentes, encierran una dosis crítica. Luego de la noche pasada en la cárcel por su protesta impositiva contra la esclavitud y el imperialismo, acude a uno de los cerros más altos del contorno y se felicita por no encontrar ni la sombra del Estado. En el ensayo *Caminar*, la inquisición filosófica sobre los principios de la práctica se nutre del contraste con el sedentarismo de sus coterráneos. Le Breton lo observa como una fuente para el reencantamiento del mundo. Gros lo celebra por “denunciar las costumbres, las tradiciones y la vida cotidiana como lo que son: convenciones, hipocresías y mentiras”.<sup>8</sup> Frente a una cultura jalonada por la religión dogmática y el ímpetu secularizador del materialismo, Thoreau rescata la espiritualidad de un acto sencillo y al alcance de los pies. En la etimología de la palabra *sauntering* (deambular) conjetura las voces francesas *Sainte Terre* y *sans terre*. La apertura a lo divino es hermana del despojo

<sup>6</sup> D. LE BRETON, *Elogio del caminar*, trad. de H. Castignani, Siruela, Madrid, 2011 [2000], p.15.

<sup>7</sup> F. GROS, *Andar: una filosofía*, trad. de I. González-Gallarza, Taurus, Buenos Aires, 2014 [2008], p. 14.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 110.

y la pobreza: “Pues cada caminata es un tipo de cruzada, predicada por algún Pedro el Ermitaño en nosotros, para ir hacia delante y reconquistar la Tierra Santa de manos de los Infieles”.<sup>9</sup> Con la intuición por única brújula, su trayecto tiende siempre hacia el Oeste. En ese punto imaginario, convergen pioneros, pueblos originarios y la vía más corta para llegar al Oriente de las Upanishads.

A los ojos de Le Breton y Gros, Thoreau surge como el prototipo del caminante solitario, celoso del ritmo que marca su propio cuerpo y de caprichos que no admiten negociación. Sólo prescindiendo de la compañía accedemos a la intimidad máxima con la naturaleza, plasmada en la experiencia del silencio. No estamos aún en la cámara anecoica que John Cage, lector atento de Thoreau, visitó para quedar a solas con el ruido agudo de la circulación sanguínea y el grave del sistema nervioso. Por el momento, basta con suspender el discurso y escuchar la música de los elementos. Le Breton atesora la reminiscencia de un plano anterior a la técnica. Gros festeja la disipación de un lenguaje cómplice de nuestro mundo sumiso.

Cuando dos retratos del mismo hombre se hacen desde puntos de vista casi idénticos, dejan la impresión de una oportunidad desperdiciada. En este caso, vemos a un trascendentalista seguro de sí mismo, que va y viene por una Naturaleza pletórica de maravillas. Esa estampa, con firme asidero, la conocemos de memoria. Pero Thoreau aspiraba a una escritura mitológica, y un mito que se interpreta de una sola manera no lo es en absoluto. Debemos conservar la ambigüedad, que el autor forjó con sumo cuidado porque se le antojaba en sintonía verdadera con la Creación. Por cada declaración a favor de la desobediencia pacífica, contamos con un alegato en defensa del Capitán John Brown y su acción violentísima contra el esclavismo. El deleite pastoral resultaría empalagoso de no ser por descripciones como la del ferrocarril de Concord, que prefigura el Manifiesto Futurista. El retiro campestre perdería su contrapunto sin los retornos periódicos a la plaza pública, en los que se evidencia que Thoreau despreció hábitos, jamás personas.

La caminata no está exenta de esa cualidad. Para toparse con la contracara del idilio sirve consultar el ensayo *Ktaadn*, que narra el ascenso a la montaña más alta de Maine. La expedición transcurre en grupo hasta que Thoreau se separa en pos de la cumbre. Próximo al pico, confiesa su asombro:

Es difícil concebir una región no habitada por el hombre. Estamos acostumbrados a dar por sentada su presencia y su influencia en todas partes. Y en cambio no hemos visto la naturaleza en estado puro, si no la hemos visto así, vasta, pavorosa e inhumana, aun en medio de las ciudades. Aquí la naturaleza era algo salvaje e imponente, aunque hermoso [...] Era la Materia, vasta, aterradora, no la Madre Tierra de la que se nos habla, no para que él la pise, o sea enterrado en su seno —no, sería incluso un exceso de familiaridad dejar que sus huesos yacieran allí—, residencia, esta, de la Necesidad y el Destino. Se sentía la presencia de una fuerza cuyo objeto no era ser amable para el hombre. Era un lugar para los ritos del paganismo y la superstición, para ser habitado por hombres más íntimamente emparentados que nosotros con las rocas y los animales salvajes.<sup>10</sup>

El registro del temor que produce lo sublime añade un bienvenido matiz en la paleta del naturalista. Si la confianza en la naturaleza triunfa, los fragmentos a contrapelo preservan una autonomía estimulante.

<sup>9</sup> H. D. THOREAU, *Caminar*, trad. A. Halteman, Nulú Bonsai, Buenos Aires, 2018 [1862], p. 17.

<sup>10</sup> H. D. THOREAU, “Ktaadn”, en *Los bosques de Maine*, trad. de H. Silva, Baile del Sol, Tenerife, 2013 [1864], p. 81.

La filosofía de Thoreau no es sistemática, sino danzarina. Siempre hay espacio de sobra en ella para suspender momentáneamente un valor, poner una sensación de cabeza o violar el principio de no contradicción. Según Le Breton “el caminar se opone a la casa, a todo disfrute de una residencia”.<sup>11</sup> No obstante, el dúo de comentaristas reconoce que las excursiones de Thoreau rara vez lo alejaban del domicilio. Sus caminatas exploraban variaciones ilimitadas en un terreno acotado. De aquí, Gros recoge una lección contra el exotismo. El sentido último de la marcha es colocarse al margen de la civilización propia sin por eso aferrarse a otra. Para el autor de *La sociología del cuerpo*, se trata de inventar el “exotismo de lo familiar”, un olfato por el misterio cercano. Ambos omiten que esta modalidad le convenía porque, amén de *Homo ambulans*, Thoreau se quería *Homo faber*.

Cada año, miles de viajeros llegan a Massachusetts para inspeccionar una réplica de la cabaña que construyó en 1845. No sabemos si los mueve la literatura o la literalidad.<sup>12</sup> A su manera, recuerdan un proyecto arquitectónico de materiales modestos e intenciones soberbias. La casa escrita siguió en pie mucho después de desmantelada la erigida a orillas del lago. Hannah Arendt, en *La condición humana*, anota cómo las obras de arte extreman la permanencia distintiva de los productos fabricados:

En ningún otro sitio aparece con tanta pureza y claridad el carácter duradero del mundo de las cosas, en ningún otro sitio, por lo tanto, se revela este mundo de cosas de modo tan espectacular como el hogar no mortal para los seres mortales. Es como si la estabilidad mundana se hubiera hecho transparente en la permanencia del arte, de manera que una premonición de inmortalidad, no la inmortalidad del alma o de la vida, sino de algo inmortal realizado por manos mortales, ha pasado a ser tangiblemente presente para brillar y ser visto, para resonar y ser oído, para hablar y ser leído.<sup>13</sup>

Thoreau practicó como nadie las inversiones entre morada y texto, haciéndolas parte crucial de su legado. Al repercutir en Francia, iluminó una ruptura sustancial en las consideraciones filosóficas acerca del espacio. Para corroborarlo, nos remontaremos al París de los cincuenta, donde aguarda, sin estridencias, Gaston Bachelard.

UNA CABAÑA IMPROPIA. Antes de ser lanzados al mundo, somos depositados en la cuna de una casa. Tal ocurrencia metafísica podría grabarse en el frontispicio de *La poética del espacio*. Saldando cuentas con su conciencia psicológica anterior, Bachelard se embarca en una investigación fenomenológica del espacio feliz. Esa topofilia circunscribe su campo de estudio a la imagen poética, renuente a la astucia interpretativa del psicoanálisis. En vez de hundirla en las pasiones que serían su causa, la fenomenología acepta a la poesía como esfera de sublimación pura, origen absoluto, lengua joven desprovista de lastres. La imaginación asume una función de irrealidad, en la cual el psiquismo productor “viene a seducir o a inquietar –siempre a despertar al ser dormido en su automatismo”.<sup>14</sup> No sin titubeos, Bachelard prioriza los ensueños de reposo por sobre los ensueños del camino.

---

<sup>11</sup> D. LE BRETON, *Elogio del caminar*, *Ibid.*, p. 29.

<sup>12</sup> El film *Correspondencia Jonas Mekas – J.L. Guérin* (2011) aclara la diferencia entre esas posturas. Para prestar tributo al realizador lituano, Guérin hunde sus botas en la nieve de Concord. Su prosa es plomiza. Mekas, por su parte, leyó a Thoreau en 1947 mientras vagaba por la intemperie de Europa. Ya en Estados Unidos, escapó por completo a la literalidad en su *Walden* (1968), que anuda viñetas de Nueva York con pulsión utópica.

<sup>13</sup> H. ARENDT, *La condición humana*, trad. de R. Gil Novales, Paidós, Buenos Aires, 2005 [1958], p. 185.

<sup>14</sup> G. BACHELARD, *La poética del espacio*, trad. de E. de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1975 [1957], p. 27.

En *La poética del espacio*, se agolpan desvanes, sótanos, rincones y cofrecillos. Estas localizaciones capturan al poeta y sus lectores por igual, habilitando la comunión de las almas. Motivos de alabanza, reservas de valor, calan más hondo que el espacio del géometra.

Bachelard no es precisamente un trotamundos y se inclina por poetas connacionales, entre los que destaca a Jules Supervielle, Henri Bosco y Pierre Jean Jouve. Esa predilección no menoscaba su estima por Thoreau, que brota en instancias claves del libro. Al final del capítulo dedicado a la inmensidad íntima, Thoreau viene a rematar las consonancias entre espacio interior y exterior. De *Walden* escoge la siguiente meditación lacustre: “Un lago es el rasgo más bello y expresivo de un paisaje. Es el ojo de la tierra, mirando en el cual el contemplador mide la profundidad de su propia naturaleza”.<sup>15</sup> El registro empírico importa menos que la facultad amplificadora de la conciencia. Ante la capacidad para imaginar lo ilimitado, las propiedades físicas del objeto retroceden a un plano secundario. La inmensidad es una expansión del ser, que sondea el infinito.

El resto de las menciones provienen de *Un philosophe dans les bois*, traducción parcial de los diarios de Thoreau editada a comienzos de los treinta. En la sección dedicada a los nidos, el norteamericano aporta su paralelo entre el júbilo de una familia que regresa a casa luego de una larga ausencia y el pico verde que convierte todo un árbol en su albergue. Aquella dilatación conjuga con la sencillez, pues el nido siempre infunde una tonalidad primitiva. Esta nota se acentúa al lidiar con la cabaña del ermitaño. Bachelard rememora la comparación thoreauniana del cuerno que suena en el fondo de los bosques con la candela remota del eremita y dibuja un arquetipo que no necesita variaciones:

El ermitaño está *solo* ante Dios. Su cabaña es el anticipo del monasterio. En torno a esa soledad centrada irradia un universo que medita y ora, un universo fuera del universo. La cabaña no puede recibir ninguna riqueza de ‘este mundo’. Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabaña del ermitaño es una gloria de la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto del refugio.<sup>16</sup>

En Thoreau, Bachelard encuentra lo que busca. Él quiere aislar los espacios de nuestras soledades, el repliegue íntimo que habita en el bienestar primero, aquel solaz que desconoce la enemistad del universo. En la casa onírica reina la tranquilidad, junto a seres protectores que nunca llegan a tomar forma humana: “La experiencia de la hostilidad del mundo –y por consiguiente nuestros sueños de defensa y agresividad– son más tardíos”.<sup>17</sup> Suprimir la hostilidad es anular la convivencia, dejar para más tarde el inconveniente de los otros.

Al pasar, *La poética del espacio* reproduce una entrada del diario en la que Thoreau fantasea con vivir en cualquiera de las propiedades que observa en una recorrida por el campo. Nada se dice sobre su prolífica carrera como huésped, que incluyó dos años en casa de los Emerson y múltiples estancias temporales a la vera del camino. *Una semana en los ríos Concord y Merrimack*, su primer libro, abunda en disquisiciones acerca de la hospitalidad ajena. Un día de excursión a través de las montañas que cercan el río Connecticut culmina en la finca de Rice, casero de modales hoscos que le alquila una cama limpia por nueve peniques. Pese a que Rice desmiente sus impresiones de la región y

<sup>15</sup> H. D. THOREAU, *Walden*, trad. de J. Molina y Vedia, Emecé, Buenos Aires 1945 [1854], p. 188.

<sup>16</sup> G. BACHELARD, *La poética del espacio*, *ibid.*, p. 63.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 138.

contesta de mala manera a las averiguaciones más inofensivas, Thoreau se encariña. Cuando le facilita una lámpara, entrevé “un resplandor de hospitalidad sincera y civilización antigua”. A la mañana, Thoreau despierta antes que todos y, como prelude a la reanudación de su viaje, se detiene a recoger frambuesas. Gracias a esa demora se cruza con un anciano más interesado en ordeñar vacas que en responder a sus consultas. De aspecto centenario, el hombre entona una plegaria en la que agradece por el pan y ruega a Dios que cuide al extranjero. Thoreau intenta comprarle un poco de queso, provocando una negativa brusca del anciano. La narración termina con una cita al *Jitopadesa*: “El extranjero que se marcha de una casa con las expectativas insatisfechas deja allí sus propias faltas, y se lleva consigo todas las buenas acciones del propietario”.<sup>18</sup>

En otro episodio, Henry y su hermano John descansan de los remos junto a un granjero metodista de “viejas ideas políticas”. Por su generosidad, comen pan casero, almizcle y sandías, especialidad del hortelano. Orgulloso, el granjero los invita a conocer sus campos de lúpulo, el horno y la parcela con su fruto dilecto. La incursión viene con una advertencia: deben evitar la cuerda que rodea a las sandías. Persiguiéndola con la mirada, comprueban que la cuerda alcanza a un emparrado, donde se une al gatillo de un arma. Aprenden que, en las noches de buen tiempo, el metodista se entretiene esperando a los ladrones al aire libre. Henry se admira ante la benevolencia de la Naturaleza, dispuesta a florecer para un hombre de esta clase. Durante su plácida navegación por Nueva Inglaterra, las casas de la orilla encienden un fuego más noble:

A juzgar al menos por su dorado aspecto exterior, están sin duda en una Edad de Oro. A medida que te acercas a la puerta soleada, despertando al eco con tus pasos, sigues sin escuchar ruidos que salgan desde estas barracas de reposo y temes que hasta el golpe más suave a la puerta les parezca grosero a estos soñadores orientales. Quizá nos abra una mujer yanqui e hindú, cuya hospitalidad queda, pero sincera, que mana de las profundidades insondables de una naturaleza tranquila, ha viajado hasta el extremo opuesto, y sólo teme imponernos su amabilidad.<sup>19</sup>

Thoreau completó el primer manuscrito de *Una semana en los ríos Concord y Merrimack* hacia el otoño de 1845, en pleno experimento nemoroso. Dueño de casa al fin, algunas disyuntivas adquirirían una frescura práctica. Los dilemas del habitar se mezclaban con las tribulaciones de un joven escritor deseoso de establecerse ante sus contemporáneos y donarse a la posteridad. Leer y narrar se tenían por actividades homólogas a las de otorgar y requerir espacio:

Resulta sorprendente que, a pesar del favor universal que aparentemente recibe el Nuevo Testamento, y a pesar incluso del fanatismo con el que se defiende, no se muestre ninguna hospitalidad, ningún aprecio, a la clase de verdad sobre la que trata. No conozco

<sup>18</sup> H. D. THOREAU, *Musketaquid*, trad. de M. Ros González, Errata naturae, Madrid, 2014 [1849], p.197. El lector habrá notado la discrepancia con el título que figura en el cuerpo del texto. Aprovechamos la ocasión para denunciar la maniobra irresponsable de los editores, que se tomaron la atribución de reemplazar el título original (*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*). Seguramente, creyeron que el vocablo “Musketaquid”, nombre indio del río Concord, agregaba una nota de exotismo rentable en lo económico o funcional a su imagen de marca. “Traduttore, traditore” es la seña de una imposibilidad, no una carta blanca para libertades mezquinas. Barruntar la opinión que esto hubiera merecido de parte del autor es fácil, máxime si recordamos que, cuando el *Atlantic Monthly* suprimió unilateralmente una oración de su ensayo *Chesuncook*, Thoreau juró no publicar nunca más en la revista.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p., 227.

ningún libro que tenga tan pocos lectores; no hay ninguno tan genuinamente desconocido, herético e impopular.<sup>20</sup>

Onfray roza el tema de modo superficial. Clasifica a *Walden* entre las utopías políticas y equipara el hogar primitivo de Thoreau con la abadía de Thelema. Mienta la “hospitalidad total”, pero sin articular una problemática.

Derrida piensa aquello que Onfray nombra, trastocando a su vez el orden propuesto por Bachelard. Alteridad y hostilidad ya no se relegan como fenómenos secundarios o accesorios y se ubican en el centro de la reflexión sobre el sujeto y su lugar propio. Cierto es que Derrida no alude a Thoreau en *La hospitalidad*. Su atención se dirige a otro ejemplo recurrente en las discusiones doctrinarias respecto al vínculo moral del ciudadano con la ley, Sócrates.<sup>21</sup> En su alegato contra el tribunal, Sócrates se queja por no ser tratado siquiera como un extranjero, al cual la ley de Atenas reconocía un derecho de hospitalidad. El *xenos* se distingue, según remarca Derrida, del “otro absoluto, bárbaro, el salvaje absolutamente excluido y heterogéneo”.<sup>22</sup>

Esta diferencia es crucial para el argumento porque permite discriminar entre las leyes de hospitalidad y la ley de hospitalidad. Las primeras conciernen a una serie de obligaciones positivas ante el extranjero, que se presenta como miembro de un grupo familiar o étnico, con un nombre y un patronímico. La segunda, en cambio, convierte al deber en incondicionado:

la hospitalidad absoluta exige que yo abra mi casa y que dé no sólo al extranjero (provisto de un apellido, de un estatuto social de extranjero, etc.) sino al otro absoluto, desconocido, anónimo y que le dé lugar, lo deje venir, lo deje llegar, y tener lugar en el lugar que le ofrezco, sin pedirle ni reciprocidad (la entrada en un pacto) ni siquiera su nombre.<sup>23</sup>

La ley llama a transgredir las leyes, a desmontar sus cláusulas y considerandos. A su vez, sin ellas, la ley de hospitalidad se tornaría ilusoria y utópica, mero principio enunciado allende las consecuencias prácticas. Complementariamente, las leyes se inspiran en la ley al tiempo que la limitan, invocan su espíritu mientras lo mutilan.

Esto último se debe a la relación de la hospitalidad tradicional con el poder: “No existe hospitalidad, en el sentido clásico, sin soberanía del sí mismo sobre el propio hogar, pero como tampoco hay hospitalidad sin finitud, la soberanía sólo puede ejercerse filtrando, escogiendo, por lo tanto, excluyendo y ejerciendo violencia”.<sup>24</sup> Para Derrida, esos avatares desdibujan la separación tajante entre soberano y jefe de hogar, Estado y

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>21</sup> Al abordar la cuestión de la desobediencia civil, Arendt selecciona a Sócrates y Thoreau para desentrañar la lógica del “hombre bueno”, opuesta a la del buen ciudadano: “Platón deja a Sócrates hablar como filósofo que ha descubierto que los hombres no sólo se comunican con sus semejantes sino también consigo mismos y que la última forma de comunicación –con mi ser y realizada por mí mismo– prescribe ciertas normas a la primera. Estas son normas de conciencia y son –como Thoreau anunció en su ensayo– enteramente negativas. No señalan lo que hay que hacer; indican lo que no hay que hacer. No formulan ciertos principios para la realización de una acción: trazan fronteras que ningún acto deberá transgredir. Afirman: No hagas el mal porque tendrás que vivir con un malhechor”. H. ARENDT, *La crisis de la república*, trad. de G. Solana, Taurus, Madrid, 1998 [1972], pp. 71-72.

<sup>22</sup> J. DERRIDA y A. DUFOURMANTELLE, *La hospitalidad*, trad. de M. Segoviano, De la Flor, Buenos Aires, 2014 [1997], p. 27.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>24</sup> *Ibid.*, 59.

familia. Más que de una simple analogía, se trata de territorios transidos por las mismas fuerzas, de escalas que se comprenden mutuamente.

La promiscuidad analítica que Derrida despliega es afín a la filosofía de Thoreau. Al preguntarse cuál es el significado último de morar y vivir, Thoreau no resigna la preocupación por el destino de la nación. Elige el 4 de julio, día de la independencia norteamericana, para mudarse a los bosques porque la construcción de la cabaña es, entre otras cosas, una alegoría de la construcción de un país. Obsesionado con los indígenas estadounidenses, Thoreau acumuló dos mil ochocientas páginas de notas para un volumen que jamás escribió. Su arquitectura delata esa inquietud por el Otro. En *Walden* aclara que no es un ermitaño y, como sabe pequeño a su albergue, se permite soñar con uno más amplio

donde ser invitado sea ser obsequiado con la libertad de la casa, y no cuidadosamente excluido de siete octavas partes de ella y encerrado en una celda particular, en solitario encierro, diciéndosele a la vez que haga de cuenta que está en su casa. Hoy día el dueño de casa no te admite a ti en su hogar, sino que ha encargado al albañil la construcción de otro para ti en el pasillo, y la hospitalidad es el arte de tenerte a la mayor distancia. Hace gran misterio de la cocina, como si tuviera intención de envenenarte. Sé que he estado en las propiedades de muchos hombres y que podría haber sido echado legalmente de allí, pero en cambio no he estado en las casas de muchos hombres. Sería capaz de visitar con mi ropa vieja, si anduviese por las cercanías, a un rey o a una reina que vivieran con sencillez en una casa como la que he descrito, pero si alguna vez llegase a encontrarme en un palacio moderno, lo único que desearía sería aprender a salir de allí.<sup>25</sup>

La broma contra los modales hace serie con el elogio de la ropa gastada y la ornamentación sobria. Junto a estos elementos, típicos del romanticismo, emerge una reflexión un tanto más inusual acerca del estatuto legal del huésped. La cordialidad exterior tiene como trasfondo la amenaza de expulsión legitimada por el derecho de propiedad. Cada hogar burgués es un palacio moderno, en cada dueño pulsa un tirano. Sin quitar la hipocresía, esta magnanimidad limitada inspira visiones de justicia. En el reverso de las reglas de cortesía, Thoreau discierne una relación más profunda e incondicionada, la posibilidad de una morada libre. No por accidente, rondan la escena soberanos generosos, cuya residencia portaría *in nuce* una sociedad distinta. Ignoramos qué súbditos corresponderían a esos reyes.

La conexión entre ambas escalas tiene una dimensión fáctica. Thoreau postula una relación directa entre el celo excesivo por las posesiones y la demanda de Estado. En sus momentos más lúcidos, el trascendentalista logra anudar un profundo significado simbólico a la descripción llana de los hechos. Justo después de referir su desavenencia con el recolector de impuestos, prueba con sus hábitos domésticos la inutilidad del Leviatán:

El escritorio que contenía mis papeles no tenía cerradura ni cerrojo, ni tenía yo un clavo para asegurar mi aldaba o ventanas. Nunca cerré mi puerta, ni de noche ni de día, aunque tuviera que ausentarme por algún tiempo; ni siquiera lo hice el otoño siguiente, cuando pasé una quincena en los bosques del Maine. Y, sin embargo, mi casa fue más respetada que si estuviese rodeada de una fila de soldados. El caminante cansado podía descansar y sentarse junto a mi fuego, el afecto a la literatura divertirse con los pocos libros que estaban sobre mi mesa, o el curioso abrir la puerta de mi alacena y ver lo que había dejado de mi almuerzo y qué tenía preparado para la cena. Y aunque mucha gente de toda

<sup>25</sup> H. D. THOREAU, *Walden, Ibid.*, p. 244.

clase venía por este camino al lago, esta circunstancia no me trajo ningún inconveniente serio, nunca me faltó nada, excepto un librito, volumen de Homero, tal vez impropriadamente dorado, que a estas horas es posible haya sido encontrado por algún soldado de nuestro campamento. Estoy convencido de que si todos los hombres vivieran con tanta sencillez como yo, no existirían ladrones ni robos.<sup>26</sup>

Dejemos a Bachelard con sus armarios y cofres secretos, con su regodeo en la intimidad oculta. Thoreau tiene otros planos. No decide quién entra en su cabaña, no selecciona invitados, no ejerce la soberanía sobre el propio hogar. Lo construye con sus manos pero, cada tanto, lo ofrece a cualquiera. Bob Pepperman Taylor lo llamó el “tío soltero de América”, connotando su fractura drástica con el esquema familiar de rigor. En términos de Derrida, estamos ante una desviación respecto al “modelo conyugal, paterno y falocéntrico”, en el cual “es el déspota familiar, el padre, el esposo, el patrón, el dueño de casa quien hace las leyes de hospitalidad”.<sup>27</sup> La impugnación de la razón de Estado y la apertura indiscriminada del espacio doméstico son impensables sin una deriva que huye de esas identidades codificadas.

En *Los sentidos de Walden*, Stanley Cavell indica a la mutación como un eje central de la *magnum opus* thoreauiana. La tarea de cambiar de piel conlleva algo más que una experiencia mística al margen de la sociedad humana. El trascendentalista, en realidad, quiere establecer un lazo con la comunidad en calidad de santo visible:

No dar el consentimiento no es, de hecho, aunque lo sea al describirlo, un rechazo; es un enfrentamiento, una vuelta, un merodeo continuo alrededor de sus vecinos. Esto significa, en primer lugar, que ha tenido que establecerse como vecino, lo que significa, a continuación, establecerse como extraño, lo que a su vez significa establecer el concepto y el reconocimiento de vecinos y extraños.<sup>28</sup>

Antes de acoger al extraño, él mismo debe ser uno. Contra la certeza pragmática de los hombres abatidos, Thoreau propone una sublevación del lenguaje. Ligada a la vivencia en los bosques de Concord, la mutación ocurre en el plano de la escritura: “Es una exigencia ridícula de Inglaterra y América la de que tú les hables de modo que ellas puedan comprenderte [...] Yo temo, principalmente, que mi expresión no sea bastante *extra-vagante*, no vague bastante más allá de los estrechos límites de mi experiencia diaria, como para ser adecuada a la verdad de que estoy convencido”.<sup>29</sup> Las palabras de Derrida son un redoble: “Es como si el Extranjero se presentase con rasgos que hacen pensar en un sofista, en alguien que la ciudad o el Estado va a tratar como sofista: alguien que no habla como los demás, alguien que habla una lengua extravagante”.<sup>30</sup>

La copa de cicuta es un desenlace evitable en la mayoría de los casos. No corre lo mismo para la fricción. Los lectores franceses de Thoreau se vuelcan ora al idilio, ora a la crítica altanera. El neologismo “hostipitalidad”, acuñado por Derrida, capta otra frecuencia. Como huésped, Thoreau incomoda a sus anfitriones. Ahí está el pobre John Field y su familia, que lo salvan de un aguacero y reciben a cambio un cuestionamiento de su modo de vida. Cuando él es el anfitrión, su disposición tampoco está libre de aspereza. Si le piden agua, apunta a la laguna con su dedo índice; frente a un convidado

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 174

<sup>27</sup> J. DERRIDA y A. DUFOURMANTELLE, *La hospitalidad*, *Ibid.* p. 147.

<sup>28</sup> S. CAVELL, *Los sentidos de Walden*, trad. de A. Lastra, Pre-Textos, Valencia, 2011 [1972], p.21.

<sup>29</sup> H. D. THOREAU, *Walden*, *ibid.*, p. 320.

<sup>30</sup> J. DERRIDA y A. DUFOURMANTELLE, *La hospitalidad*, *ibid.*, p. 12.

que prolonga indebidamente su visita, retoma sus actividades; quien solicita caridad choca con su aversión a la filantropía.

Los escritos de Thoreau y Derrida se invitan recíprocamente. Por fortuna, contamos con una hipótesis racional que respeta el misterio. Dos años antes de publicar *Los sentidos de Walden*, Cavell, el pensador que más hizo por incluir a Thoreau en las investigaciones filosóficas del siglo XX, conoció a Derrida en París: “Quedé muy impresionado por los intercambios que tuve con Derrida en esos pocos días de verano y nos llevamos muy bien personalmente, culminando en un trato casi familiar”.<sup>31</sup> Thoreau y Derrida, entonces, se merodean, conversan a través de un intermediario. Quién sabe si, al pronunciar las conferencias que componen *La hospitalidad*, no goteaban en el fondo de la conciencia de Derrida algunas citas dispersas leídas en *La poética del espacio* o el desayuno cordial con un filósofo amable llegado del otro lado del Atlántico. Puestos a imaginar o soñar ¿tendría acaso Cavell su copia de *Walden* en el bolso de viajero o en la mesa de luz de su hospedaje capitalino?

CODA. Mona Chollet nació y estudió letras en Ginebra, pero se asume parisina. *En casa* es su apología de la reclusión doméstica. Según Chollet, la fijación de nuestra época con el desprendimiento y la incertidumbre eclipsa injustamente las bondades del sedentarismo. Para neutralizar las constantes reprimendas que le vale su condición de periodista apoltronada, recurre a Bachelard. En él halla un aliado que justifica su estilo de vida frente a las sospechas de infantilismo regresivo. Thoreau hace sus apariciones típicas, ilustrando el anhelo de evasión solitaria. Lo importante es que Chollet no se contenta con formular un ideal y analiza las fuerzas materiales e ideológicas que conspiran para lesionar el disfrute del espacio doméstico. En este proceso, confluyen la escasez de metros cuadrados, la apropiación capitalista del tiempo, la distribución machista de los quehaceres hogareños y las estratagemas publicitarias que disfrazan de virtud espartana a la pauperización del hábitat.

A este panorama desalentador, Chollet agrega la erosión de la soledad causada por las redes sociales. Atrapada por su incesante murmullo, siente que convive con una multitud en su salón: “Es un poco como dar una fiesta permanente y ver nuestra casa invadida por una muchedumbre en la que se mezclan amigos –rostros familiares– con amigos de amigos –o los que cayeron en paracaídas– entre los que habrá tanto encuentros luminosos como fastidiosos. Es simpático, pero a la larga es cansador”.<sup>32</sup> Los flujos informáticos aceleran la obsolescencia de las puertas, que ya no encierran nada. Presa de la adicción maquínica y la bulimia cultural, Chollet echa de menos el capullo de antaño. Cuando sale a la calle, percibe que nunca la ha abandonado del todo.

A mediados de los noventa, Derrida avizó una crisis de las fronteras entre lo público y lo privado, el ciudadano y el no-ciudadano, lo familiar y lo no familiar. En los albores de Internet, comprendió que el e-mail ahondaría los efectos de la línea telefónica y el fax: “Todas esas posibilidades tecnocientíficas amenazan la interioridad del propio hogar (‘¡uno ya no está en su propio hogar!’) y en verdad la misma integridad del sí mismo, de la *ipséite*. Estas posibilidades son sentidas como amenazas que pesan sobre el propio

---

<sup>31</sup> S. CAVELL, carta a Michael Fischer, 8 de enero de 1985. Citado en G. C. F. BEARN, “Sounding Serious: Cavell and Derrida”, *Representations*, n° 63, 1998, p.65.

<sup>32</sup> M. CHOLLET, *En casa: una odisea del espacio doméstico*, trad. de N. Gómez, Hekht, Buenos Aires, 2017 [2015], p.49.

territorio de lo propio y sobre el derecho de propiedad privada”.<sup>33</sup> Crisis también de la hospitalidad, fundada en oposiciones cuya vigencia está en riesgo. ¿Cómo recibir en un hogar deshecho, incapaz de mantener su diferencia del entorno?

Dada esta coyuntura, es normal sumirse en la nostalgia, buscar la hospitalidad de hospitalidades pasadas. Thoreau no cultiva ese afecto. En su constelación, los textos antiguos son siempre modelos vivos. Ahora, él es un predecesor que aguarda su actualización, dándonos a cambio la ocasión del anacronismo. Entrometerlo en disputas de poca monta, guerras de posición libradas en las trincheras del prestigio intelectual, dilapida un tesoro. Con Thoreau redescubrimos, justamente, el arte de incomodar a los propios y acomodar a los extraños. En los epígonos franceses pervive una clave astillada de esa organización rítmica, que inscribe también al cierre y la apertura, a la marcha y el reposo. Contraria a la indiferenciación de la experiencia, esa clave promete cada cosa a su tiempo. Cuando el poder acumula encantos, la respuesta debe ser acorde. Nuestra época reclama ingenios polifónicos, a los que conviene prestar una escucha polifónica.

---

<sup>33</sup> J. DERRIDA y A. DUFOURMANTELLE, *La hospitalidad, ibid.*, pp. 55-57.



# OPERACIÓN HISTORIOGRÁFICA, INSTITUCIÓN IMAGINARIA Y REFERENCIA ABSOLUTA

## HACIA UN ABORDAJE PSICOANALÍTICO DE LO SOCIAL

EUGENIO MUINELO PAZ<sup>1</sup>

*Fecha de recepción: 02-08-2019*

*Fecha de aceptación: 10-10-2019*

---

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es subrayar, recurriendo a ciertas recepciones francesas del psicoanálisis en los años 70 y 80, la relevancia del psicoanálisis para abordar, por un lado, el problema de la *historicidad* de lo social: no sólo de los presupuestos de la historiografía, principal objeto de los análisis de Michel de Certeau, sino también de la historicidad como categoría ontológica, tema principal para Cornelius Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad*. Por otro lado, el psicoanálisis se nos revela también como herramienta conceptual privilegiada para aprehender la *normatividad* de lo social entendida como "institucionalidad" (eminentemente jurídica en el caso de Pierre Legendre, en un sentido más amplio para de Certeau y Castoriadis, aunque con líneas convergentes entre todos ellos).

**Abstract:** *This paper is aimed to underline, using certain French receptions of psychoanalysis in the 70s and 80s, the relevance of psychoanalysis to address, on the one hand, the problem of the historicity of the social: not only of the presuppositions of historiography, the main object of Michel de Certeau's analyses, but also of historicity as an ontological category, the main theme of Cornelius Castoriadis' The Imaginary Institution of Society. On the other hand, psychoanalysis is also shown as a privileged conceptual tool to apprehend the normativity of the social, understood as "institutionality" (eminently legal in the case of Pierre Legendre, in a broader sense for Certeau and Castoriadis, albeit with convergent lines between them all).*

**Palabras clave:** historiografía, sociedad, derecho, psicoanálisis, indeterminación.

**Key words:** *historiography, society, law, psychoanalysis, indeterminacy.*

---

<sup>1</sup> NOTA CURRICULAR: Licenciatura en Filosofía en la Universidad de Santiago de Compostela (2013), Máster en CC. de las Religiones en la Universidad Complutense de Madrid (2014). Actualmente Personal Investigador Predoctoral en el departamento de Filosofía y Sociedad de la Universidad Complutense de Madrid. Líneas de investigación: filosofía política, filosofía y sociología del derecho, filosofía y sociología de la religión. Publicaciones recientes: "El anarcorrepublicanismo marrano de Karl Marx" en *Política Común*, vol. 16 (2017), "El Pablo de Žižek" en *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, vol. 21, nº 2 (2018) y "Fraternidad anárquica. La inflexión republicana de Marx" en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Supl. Nº 7 (2018).

\* Trabajo hecho posible gracias a un contrato predoctoral UCM-Banco Santander (CT 17/17-CT17/18) en el marco del proyecto de investigación Biblioteca Saavedra Fajardo V (FFI2016-75978-R), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

\* Email: emuine@ucm.es

1. EL PSICOANÁLISIS EN FRANCIA TRAS LA BATALLA DE LOS CIEN AÑOS. Queremos esbozar, en primer lugar, un breve perfil biográfico-intelectual de Michel de Certeau, pues él será el punto de partida de nuestra exposición y el hilo que nos permitirá enlazar con sentido las cuestiones tal vez aparentemente inconexas que nos proponemos tratar en lo que sigue.

Haremos nuestras las palabras que de él dijo, poco antes de su muerte, Marc Augé: "una inteligencia valiente, infatigable y humilde". Por ella estuvo marcado el singular itinerario que atravesó, a medio camino entre los siguientes focos de interés: 1- Jesuita, editor y estudioso de las fuentes literarias del primer siglo de su orden (Pierre Favre, Jean-Joseph Surin).

2- Historiador de la mística de los ss. XVI y XVII, en cuya "ruptura instauradora" ve los orígenes de la precariedad institucional, discursiva y existencial de la experiencia de la fe en el mundo contemporáneo (*La fábula mística*).

3- Apasionado observador de las sociedades contemporáneas en Europa y América Latina, así como lúcido admirador de las "artes de hacer" que organizan la vida cotidiana ordinaria resistiendo al margen del panoptismo de los mecanismos disciplinarios (*La invención de lo cotidiano*, *La cultura en plural*, *La toma de la palabra*).

4- Mirada perspicaz sobre la epistemología y la retórica y la poética de la "operación historiográfica" elaborada en un fecundo diálogo con el psicoanálisis (*La escritura de la historia*, *Historia y psicoanálisis*).

De tal pluralidad de ámbitos se deriva la necesaria "interdisciplinaridad" de sus trabajos (con reservas hacia ese término, como veremos), haciéndose cargo siempre, no obstante, de los límites de su competencia en los diversos campos y enfoques que ensamblaba. Caso paradigmático al respecto es su uso del psicoanálisis: siempre se reconoció "profano", no psicoanalista. Si bien perteneció de manera muy activa desde su fundación hasta su disolución a la Escuela Freudiana de París (1964-1980) auspiciada por Jacques Lacan, nunca dejó lugar a la confusión acerca de su condición de "intruso" o "extranjero" dentro de la institución psicoanalítica: historiador que en modo alguno pretende erigirse en portavoz oficial y autorizado del freudismo, sino explotar sus potencialidades críticas. Buen lector de Bourdieu, siempre desconfiará de las jerarquizaciones arbitrarias e ideológicamente reproductivas del *Homo academicus*.

Estaba en su idiosincrasia esta manera de atravesar los lugares de los saberes (antropología, historia, psicoanálisis, lingüística, filosofía, teología) sin "residir" en ninguno de ellos y respetando su autonomía recíproca, sin extrapolar las herramientas de un campo en otro y, menos aún, sin pretender una perspectiva totalizante sobre todos ellos. Cabe señalar en relación a esto último su formación sólida en la filosofía de Hegel durante sus época de seminarista en Chantilly bajo el magisterio de Joseph Gauvin, fuertemente influido por Kojève y que presentaba a un Hegel menos determinista y más dialéctico: de Certeau heredaría esa "inquietud de lo negativo" que Nancy nos enseñó a leer en Hegel, pero rechazaría todo Saber Absoluto y toda totalización, así como de toda la promiscua e indefinida bagatela de la "interdisciplinaridad".

Una puntualización más se impone sobre su interés en el psicoanálisis, pues tal es la intersección de las tres figuras que queremos presentar (M. de Certeau, C. Castoriadis, P. Legendre): hay que ubicarlo en el contexto de la recepción caótica y discontinua del descubrimiento freudiano en Francia, dos de cuyas vicisitudes que aquí más nos interpelan son, por un lado, el rechazo del medio médico-psiquiátrico francés al psicoanálisis, y, por otro lado, la suspicacia de la Iglesia Católica.

Con respecto a la primero, tengamos en cuenta que el desarrollo brillante de la

psiquiatría francesa *fin de siècle* (piénsese en Charcot, tan admirado por Freud, que pudo tomar nota de su tratamiento de la histeria en el hospital de la Salpêtrière) hubo de volcarse a una posterior orientación hacia la neurología y hacia una psicología de cuño racionalista (Pierre Janet) que tenían el psicoanálisis por poco científico y no verificable. La secular rivalidad con el mundo germánico obstaculizó aún más la penetración de Freud en Francia, que acabó entrando por la vía literaria (André Gide primero, Breton y el surrealismo después), cosa que Freud mismo no apreció demasiado. Hasta la intervención de Lacan, sobre todo a partir de los 60, no podrá hablarse de una cabal "recepción" de Freud, con todo lo que de audaz, torsionado y acaso un poco estridente, tenga el gesto lacaniano, como sobradamente mostró Elizabeth Roudinesco en su clásico *La batalla de los cien años*. Con respecto a lo segundo, desde el catolicismo el problema fue el tan manido "pansexualismo" y su supuesta incompatibilidad con la moral cristiana, en la medida en que fuese entendido como una suerte de hedonismo vulgar (nada más lejos de la realidad si, secundando a Lacan, entendemos que de Freud se deriva la primera ética "más allá del principio del placer" en la historia del pensamiento occidental). Incompatible era también, a primera vista, el análisis freudiano del fenómeno religioso como "ilusión", como neurosis colectiva. La oposición católica fue tenaz, hasta la creación de la revista *Le Supplément de la Vie spirituelle* en 1947 por el dominico Albert Plé, destinada a lidiar con la psicopatología cotidiana de los noviciados y en la que tuvieron cabida varios artículos sobre Freud y el psicoanálisis bastante bien informados. La segunda iniciativa, en 1959, fue la AMAR (Asociación Médico-psicológica de Ayuda a los Religiosos), uno de cuyos miembros fue el jesuita Louis Beirnaert, que ejerció un influjo directo en de Certeau. Analizado en 1946 por Daniel Lagache, acabó siendo él mismo un analista de estricta observancia lacaniana, reparando finalmente en que, en sus propias palabras, "al llamarme jesuita *y* psicoanalista, el *y* estaba de más". Fue en esta suerte de grupúsculos católicos casi clandestinos en donde de Certeau llegaría a barruntar esa improbable alianza entre el descubrimiento freudiano y la experiencia cristiana del deseo que se encontraba rastreando, *como historiador* (desde la alteridad, pues), en los documentos de la literatura mística y de la espiritualidad jesuítica. Alianza que, como veremos, tan granados frutos dará en su aproximación al hacer historiográfico.

2. EL OTRO DE LA HISTORIA. Aunque terminológica y estilísticamente de Certeau se mueva en un mundo determinado por las grandes figuras del pensamiento francés contemporáneo (Foucault y Lacan, eminentemente), trataremos de identificar ahora en qué medida comparte una cierta problemática weberiana, puesta en circulación en Francia por ese gran foucaultiano que fue Paul Veyne (*Cómo se escribe la historia*), por las condiciones de posibilidad de un conocimiento histórico a medio camino entre la especulación y el positivismo, esto es, atento a las prácticas *en* su arraigo vital y, lo que es aún más problemático, a su relación con la autoconciencia del presente.

Para de Certeau, la propia historicidad de la operación historiográfica implica su inserción como parte de la realidad que ella misma trata. La voluntad historiográfica de saber ha de percatarse, por tanto, de que ella se moviliza por mor de una "pasión" exactamente igual de "activa" que la que provocó los acontecimientos que se ofrecen a su mirada temática (Nietzsche). Lo sintomático del "hacer historia" está en que responde a una pérdida de orientación y de horizontes, de donaciones de sentido objetivamente identificables; ahí reside su esencial "modernidad": en que el sentido emerge en la propia *praxis*. Esto es, hay que entender weberianamente el discurso de la historia, como por lo demás el saber entero de la ciencia moderna, como

*ascesis intramundana:*

El que *hace historia* en la actualidad parece que ha perdido los medios de captar una afirmación de sentido como *objeto* de su trabajo, pero encuentra la misma afirmación en el modo de su propia *actividad*. Lo que desaparece del producto aparece en la producción.<sup>2</sup>

Todo hecho histórico, o mejor, su sedicente comprensión científica, es resultado de una praxis implícita. No se trata, sin embargo, de desenmascarar la “filosofía” presupuesta por los historiadores (como había hecho Raymond Aron), sino de remitir cada historiografía al acto histórico que la instaura, siendo conscientes de la imposibilidad de abolir el hiato que en tal instauración se abre. La escritura de la historia es pues, para de Certeau, lo que define la aporía moderna de la relación con el Otro, tan patética como enigmáticamente visible en la literatura mística de los ss. XVI-XVII que él tan bien conocía. La historia, naciendo de la misma ruptura que la mística, daría expresión (cosa a la que la mística tiende a rehusar) a nuestro “pensable” o a nuestro “creíble”, esto es, a la relación con nuestro “origen” que la práctica historiográfica traiciona al mismo tiempo que oculta. Del mismo modo que, como el burgués afanado en sus quehaceres, postula la muerte y, a la vez, la contradice.

La historia es, por tanto, aquello que escapa, que siempre falta a un sistema del presente. La exposición histórica invierte el vector del tiempo, siendo su escritura como un recomienzo que postula un origen del tiempo, esto es, un comienzo que no es *nada* sino un límite infranqueable, lo inmemorial. La colocación del relato en su lugar remite tácitamente a algo que no puede tener lugar en la historia, al “ausente de la historia”. Tal no-lugar es el intersticio entre la práctica y la escritura, la nada inicial que es el mito convertido en postulado de la cronología, al mismo tiempo eliminado del relato e imposible de eliminar en tanto que espectralidad de la ley del Otro.

De Certeau busca explorar, en conjunción con estos análisis, la pérdida creciente de legitimidad institucional que caracteriza el ingreso en la Modernidad desde el punto de vista de lo que podemos llamar una *antropología de la credibilidad*, de la forma específica de relación con el Otro y consigo mismo que se le exige a todo presente. Su axioma, que retomará también Pierre Legendre, es que *hacer creer* es también *hacer hacer*. En un certero artículo titulado “Las revoluciones de lo ‘creíble’” despliega este problema, con la desintegración contemporánea de las autoridades tradicionales como telón de fondo. La *autoridad*, elemento “que no se revela indispensable sino cuando falta o se pudre” y su *credibilidad*, ese “aire que hace a una sociedad respirar”, “condición latente y móvil de toda organización social”, única que permite al individuo “articular su relación con los otros con su relación con una verdad”<sup>3</sup>, son aquello tan imposible de alcanzar como de renunciar a ello. Su disolución, sólo constatable *post festum*, la ilustra de Certeau con el exilio de la Gloria del Señor en la *Merkabá* del Templo hacia Babilonia de que nos habla Ezequiel. Asimismo, asistimos hoy a un desajuste similar: la visibilidad institucional, los muros de Jerusalén, ante la imposibilidad de una adhesión (el espíritu en Babilonia) desplazada por las “revoluciones de lo creíble” que movilizan inadvertidamente las autoridades heredadas, trabajo oculto que el poder público no puede ignorar sin degenerar en fachada insignificante.

Pero volvamos a la cuestión de la “representación” historiográfica y su

2 M. DE CERTEAU, *La escritura de la historia (EH)*, trad. de J. López Moctezuma, Universidad Iberoamericana, México D.F., 2006, p. 45.

3 M. DE CERTEAU, “Las revoluciones de lo creíble” (1969), en *La cultura en plural*, trad. de R. Figueroa, Nueva Visión, Buenos Aires, 1993, p.17.

funcionalidad ideológica específicamente *moderna*, pues ella será la que nos permita establecer el puente con algunos de las propuestas más clarividentes de Cornelius Castoriadis y Claude Lefort (dos de las figuras más representativas del entorno de la revista *Socialismo o Barbarie*) sobre el mundo histórico-social y su división e indeterminación constitutivas. En convergencia con la lectura maquiaveliana de este último, apunta de Certeau el vuelco que Maquiavelo y Guicciardini imprimen al discurso historiográfico, en la medida en que "deja de ser la representación de un tiempo providencial, es decir, de una historia decidida por un Sujeto inaccesible y descifrable solamente en los signos que da de su voluntad. Toma la posición del sujeto de la acción - la del príncipe, la de quien tiene por objetivo «hacer historia»"<sup>4</sup>. Sólo tras haber abandonado todo asidero ontológico supuestamente fundante de la institución de lo social (orden natural, voluntad divina, infraestructura económica, etc.), puede comenzar en verdad el "trabajo de la obra" para el que lo real ya no es la reconstrucción *post festum* de la concatenación de cualesquiera acontecimientos (en la Roma de los *Discorsi* no deja de transparentarse la Florencia en que vive Maquiavelo), sino "la repetición en el infinito de la vida de los pueblos de la empresa que constituye la sociedad: reunión de hombres que se sitúan como dependientes de una misma cosa pública"<sup>5</sup>, repetición que, paradójicamente, nunca es *la misma*, alterada de raíz por la creatividad inagotable de la imaginación radical (volveremos sobre esto a colación de Castoriadis), que toma figuras siempre nuevas e incomparables.

En cierto sentido, el historiador moderno sería un síntoma de la represión a la que el pensamiento heredado tuvo que someter el momento maquiaveliano: incapaz de enfrentarse abiertamente al conflicto y la alteridad inherentes al mundo socio-histórico ("hacer historia" para Maquiavelo es ni más ni menos el *vivere civile*, tanto en la praxis política como en la escritura de lo político), necesita un desplazamiento constante de este hacia algo otro que sí mismo desde lo que se deje determinar unívocamente su sentido, y se resiste a reconocer la sociedad como haciéndose a sí misma, ocultándole la auto-institución de sí misma ("hacer historia" para el historiador es, por el contrario, neutralizar, escribiéndolo, el conflicto).

De ahí que quepa entender el discurso historiográfico moderno como *práctica*: ya no queda (no es "creíble") nada "otro" que lo social en que lo social arraigaría y le haría sustrarse así a su propia alteridad interna, y es por ello que busca hacer de lo real mismo de la sociedad aquello cuya *representación* conseguiría suturar la división temporal que todo trato con el pasado entraña y que vendría a perturbar la plácida legitimidad de todo presente. En ese sentido, como sentenció Michelet (y, después de él, Walter Benjamin no dirá nada demasiado distinto), el objeto de la Historia no es sino "calmar a los muertos". La aporía que tal objeto entraña es que la historia, *práctica de la distancia*, "reconcilia" con el pasado, lo subsume como función pedagógica (de acuerdo con el tópico de la *historia magistra vitae*); pero lo subsume, paradójicamente, en la medida en que lo separa de sí, y en ello residiría la inestable labilidad epistemológica de la historia como disciplina científica:

Un incesante trabajo de diferenciación (entre acontecimientos, entre períodos, entre datos o entre series, etc.) es, en historia, la condición de toda vinculación de elementos distintos y, por tanto, de su comprensión. Pero se apoya sobre la diferencia entre un presente y un pasado. Supone por doquier el acto que impone una novedad desprendiéndose de una tradición para considerarla como un objeto de conocimiento. El corte decisivo en cualquier ciencia (siempre es necesaria una exclusión en aras del

4 M. DE CERTEAU, *EH*, p. 21.

5 C. LEFORT, *Las formas de la historia (FH)*, trad. de E. Lombera, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1988, p. 158.

rigor) toma en historia la forma de un *límite* original que constituye una realidad como "pasada" y que se explicita en las técnicas adecuadas a la tarea de "hacer historia". Ahora bien, esta cesura parece negada por la operación que funda, puesto que este "pasado" regresa en la práctica historiográfica. El muerto resucita en el interior del trabajo que postulaba su desaparición y la posibilidad de analizarlo como un objeto.

El estatuto de este límite, *necesario y denegado*, caracteriza la historia como *ciencia humana*. Ella es "humana", en efecto, no en tanto que tiene al hombre por objeto, sino porque su práctica reintroduce en el "sujeto" de la ciencia lo que había sido distinguido de él como su objeto. Su funcionamiento hace que los dos polos de lo "real" se remitan el uno al otro. La *actividad* productora y el período *conocido* se alteran recíprocamente. La cesura que ha interpuesto entre ellos una decisión instauradora de trabajo científico (y fuente de "objetividad") se pone en movimiento.<sup>6</sup>

Por mucho que la pretensión historicista (que pervive aun después del desmantelamiento de la historia totalizante decimonónica en una pluralidad de modelos, sociológico, económico, cultural, etc.) de una mimesis perfecta del pasado se quisiese desde sus inicios (Ranke) anti-hegeliana, no deja de sugerir una cierta afinidad con la grandiosa teodicea que Hegel nos legó en sus *Lecciones de Filosofía de la Historia Universal*: garantiza un *semblante* de presencia, por muy despojado de teleología que esté (si es que lo está), llamado a preservar intacta la continuidad de un *sentido* a salvo de las violencias y divisiones del tiempo. Ello equivale, en definitiva, a un discurso de la *conjunción* que evita así el retorno de la *disyunción* del tiempo y de la muerte en la escena simbolizante que confiere un *referente* común a *toda* narración sobre el pasado (y, sobre todo, a *toda* la sociedad que ese pasado convoca), compensando así la creciente fragmentación aparejada a la emergencia de la modernidad con su diferenciación de las esfera de acción, división del trabajo en el modo de producción capitalista, atomización social, etc., concomitantes. Y, lo que es más decisivo aún, diluyéndole a esta la percepción de su propia arbitrariedad.

Incluye de Certeau en esta estrategia de "conjunción narrativa" a lo que llama el "dios fragmentado" de los *mass media* que no cesa de hacer hablar. Así, los medios de comunicación también habrían de formar parte, para perplejidad del historiador profesional, de toda teoría de la historiografía *general*, en la que, a los cauces previsibles de la historiografía *erudita*, habría que añadir esa historiografía *cotidiana* que organiza, a través de "historias", la comunicación social y la habitabilidad del presente, recubriendo con un lenguaje de sentido toda eventual perturbación de estas. Contra ello, de Certeau quiere desenmascarar el *lugar social* de la escritura de la historia: le importa saber antes cómo *funciona* la historia en una sociedad que lo que *dice* de su pasado o del de otras. De Certeau señala que, como todo lugar social, *permite* un tipo de producciones (de "posibles") y *prohíbe* otros. Y es sólo reparando en ese lugar social que puede escapar el saber historiográfico a la ideologización, puesto que "siendo la denegación de la particularidad del lugar el principio mismo de la ideología, excluye toda teoría. Aún mas, instalando el discurso en un no-lugar, prohíbe a la historia hablar de la sociedad y de la muerte, esto es, ser historia"<sup>7</sup>.

Aquí se perfila sin duda una afinidad electiva no siempre bien atendida entre marxismo y psicoanálisis, en la medida en que no puede haber análisis que no sea integralmente dependiente de la situación creada por una relación (ya sea social o analítica), como veremos al mencionar los desarrollos clínicos de Serge Videman. Es por ello que marxismo y psicoanálisis son instancias teóricas privilegiadas para captar la especificidad del discurso historiográfico (y de la ideología burguesa en general) en comparación con otras formas ideológicas: hacen ver que su característica principal es

6 M. DE CERTEAU, *EH*, p. 59.

7 M. DE CERTEAU, *EH*, p. 95.

la de ser un trampantojo, ya no visible como tal formación ideológica, pues "las representaciones sólo están autorizadas *a hablar* en nombre de lo real en la medida en que hacen *olvidar* las condiciones de su fabricación"<sup>8</sup>.

Obviamente, toda formación ideológica es en cierto sentido "invisible" para la sociedad en cuyo seno está vigente. Y no será sino una perogrullada advertir de que el hecho de que la Naturaleza, Dios, etc., sean garantes del orden social es algo cuyo carácter ideológico nadie que pertenezca a dicha sociedad podrá captar. Pero lo que sí podrá captar es que ni la Naturaleza, ni Dios, etc., *son* la sociedad, lo real de la sociedad misma, sino, por decirlo de una manera un tanto barroca, su *teatro*, cuya fabricación como tal el espectador, aunque sea implícitamente, podrá descodificar. Pues bien, tal es, ni más ni menos, la conquista de la ideología burguesa: un hablar *en nombre de* (vicario, como todo discurso ideológico lo es, especialmente el jurídico como veremos de la mano de Pierre Legendre), pero en nombre de *lo real* mismo; ser discurso *dogmático* en el sentido pleno de la palabra, en la medida en que no necesita justificación *externa* alguna, que se formula como inyunción auto-evidente, como orden que se impone de suyo. Y es que, a los "hechos", ¿qué oponerles?

Con relación a ello, Lefort le achaca a Marx –aunque, más bien, cabría decir que fue el marxismo, no Marx, el que llenó un tanto chapucemente lo que E.P. Thompson llamó los "silencios de Marx"– el haberse empeñado en demasía en una rígida delimitación del orden de la *producción* con respecto al orden de la *representación*, esto es, una renuncia a pensar el *imaginario* como fuente de *todas* las *significaciones* sociales. Aunque esto, habría que matizar, no equivale sin más a la retorización formal irrestricta de Laclau, presa todavía –aunque esto habría que justificarlo mejor– de un cierto individualismo metodológico, pues las *demandas* no son sino datos independientes entre sí a partir de los cuales se construye discursivamente la articulación populista, omitiéndose así la institución social del lenguaje desde su raíz misma. Lefort lo expresa de la siguiente manera:

No es menos llamativo que el descubrimiento de una simulación de lo real *en la práctica social* induzca a Marx a desplazar insensiblemente el cuadro de la ideología. Completamente diferente se revela en efecto la forma de la representación en la sociedad burguesa, capitalista, arreglada de manera que se oculte la lucha de clases y en las sociedades precapitalistas, donde el dominio y la explotación son visibles, legitimados en relación a un orden trascendente. Al escrutar los modos de producción capitalista, Marx llega a instalar, lo sabemos, la ilusión religiosa en la trama de las relaciones sociales; [...] llega a concebir un mecanismo de la ilusión que ya no hace lugar (sino accidentalmente) a la evasión en el otro mundo. [...] Éste es un carácter totalmente diferente que el de las fantasmagorías religiosas, pues bajo su cubierta se instituye una sociedad que es referida de parte a parte a sí misma.<sup>9</sup>

En puridad, pues, para Lefort sólo hay "ideología" burguesa, por contraposición a la legitimación extra-social de toda formación social pre-capitalista. Tal vez esta pueda parecer una disquisición terminológica estéril, pero sin duda pone de relieve un rasgo distintivo del orden moderno: sólo con él pudo aparecer algo así como la noción de una realidad social inteligible *en sí misma* (cosa a la que la historiografía "científica" contribuyó en no escasa medida); acaso no por la representación de una instancia externa, pero sí por una suerte de *auto-representación de lo social*, cuyo funcionalidad es precisamente (como la de toda ideología, legitimidad y hegemonía) ocultar y contener el autodesgarramiento interno de lo social. Y nada desdeñable en tal operación es el lugar del discurso científico:

8 M. DE CERTEAU, *Histoire et psychanalyse (HP)*, Gallimard, Paris, 2016, p. 64.

9 C. LEFORT, *FH*, p. 216.

El proceso ideológico no es sólo diferente del proceso religioso, porque tiende a desarrollarse en los límites del espacio social, sino porque, al hacerlo, ha surgido vinculado con el conocimiento "científico", un conocimiento que pretende el autodesciframiento de lo real. Pero, por otra parte, se distingue en esto, de manera no menos radical, el hecho de que está sometido a los efectos del trastorno social incesante que engendra el capitalismo, en el cual las instituciones, las mentalidades, los comportamientos colectivos se modifican, los centros de poder se desplazan, las capas burguesas, que extraen su ingreso y su poder de fuentes diferentes, entran en oposición; el hecho pues que debe perfeccionar su obra de ocultamiento de la división, modificando sus propios enunciados o apelando al recurso simultáneo de una multiplicidad de representaciones que venga a calmar las brechas que obra el cambio en la "racionalidad de lo real". En esto se revela la relación singular que la ideología con la "sociedad histórica". Lo imaginario ya no se inscribe en el dispositivo simbólico que tiende a fijar la institución de lo social, en llevar el detalle de la organización social a un discurso que se encuentra escindido; es, en la medida misma en que surge la cuestión del nacimiento de lo social desde su propio lugar –el dominio de este origen, los medios de negarlo y contenerlo evadiéndose– como adviene un nuevo tipo de discurso, ocupado en desarmar a la oposición y a las rupturas en el doble registro del espacio y del tiempo. En otros términos, la ideología es encadenamiento de las representaciones que tienen por función restablecer la dimensión de la sociedad "sin historia", en el propio seno de la sociedad histórica.<sup>10</sup>

La historicidad de lo social viene exigida y elevada a la enésima potencia por la propia dinámica capitalista que, a su vez, tiene que *reprimirla* en aras de su propia subsistencia como tal. Reprimido que *retorna* a raíz de la crisis de la ideología burguesa en las formas electivamente afines del *totalitarismo* (esto es, de la totalización compacta y homogénea de lo social indiviso en tanto que abolición de toda distancia entre instituyente e instituido y entre público y privado) y de la *ideología de la eficacia y del consumo* que, contra la fijación totalitaria de una "verdad" de la historia, se apodera y cultiva los símbolos de lo nuevo para borrar la amenaza de lo histórico mediante la difuminación de la distinción entre productor y producto.

Al tematizar la historia como *institución*, desde luego de Certeau se aproxima a este tipo de enfoques provenientes de la escuela de *Socialismo o barbarie*, aunque no conste un enfrentamiento explícito con ellos ni con la problemática de la ideología. Pero, sin duda, la idea de que el quehacer historiográfico es síntoma de la historicidad reprimida que atraviesa la condición moderna supone una notable coincidencia. Él también destacó como factor fundamental esa humillación copernicana de desaparición de un orden natural o divino cognoscitivamente asimilable que englobe y oriente la praxis social y reparó en sus dimensiones *traumáticas*, que empujaban compulsivamente a *producirlo* (como se colige también de la tendencia taxonomizante de la episteme clásica en Foucault):

Cuanto más difícil se hace pensar que los hechos deletrean sentido -un sentido que sería conducido a la legibilidad por las cosas mismas-, más necesario parece generar primero una "razón" mediante textos, y después, hechos (una "experiencia" y/o un cuerpo) para esta razón. [...] Construir una "ratio" (un orden) mediante el discurso y reformar lo real sobre este modelo [...] son las dos operaciones que la imposibilidad de reconocer y de aplicar un orden inscrito en las cosas hace necesarias. Simplificando, la ilegibilidad de la Providencia hace urgente y universal la producción de un cuerpo de sentido, programa tan esencial a la empresa de Maquiavelo como a la de los místicos.<sup>11</sup>

Un ejemplo concreto de ello podría ser la preponderancia creciente de lo

10 C. LEFORT, *FH*, p. 251.

11 M. DE CERTEAU, *La fábula mística (FM)*, trad. de L. Coiell, Siruela, Madrid. 2006, p. 97.

estadístico en la historiografía: una importación de la racionalidad matemática, cuyo presupuesto socio-histórico es el individualismo, esto es, el presupuesto de un individuo como "variable" no ligada que permite escrutinio de las posibles combinaciones. En una comparación ingeniosa, de Certeau alude a la base estadística mínima requerida en todo libro de historia parangonándola a las dedicatorias a los reyes de las obras históricas "precientíficas", "reconocimiento de deuda con respecto al poder que sobredetermina la racionalidad de una época" que corresponde siempre al "fantasma de una ciencia totalizante y ontológica".<sup>12</sup>

Atravesar ese fantasma pasa para de Certeau por: 1) *repolitizar* la ciencia, entendiendo por ello "rearticular su aparato técnico sobre los campos de fuerzas en cuyo interior y en función de los cuales producen operaciones y discursos".<sup>13</sup> Esto es, ha de asumir como interna a sí misma el conflicto entre la fuerza y el discurso, so pena de ampararse en el simulacro de la autonomía científica para eliminar todo tratamiento cabal de la relación del lenguaje con el poder; y 2) *historizar* la historiografía, lo cual implica que el historiador efectúe un análisis de su propio discurso y de las fuerzas presentes que organizan su representación del pasado, y, en cierta medida, revertir la desretorización del discurso historiográfico moderno al poner de relieve su inextirpable estatuto de *ficción*. Se desvela, así, la función *mítica* de la historia (*simbolización, legitimación, totalización*) con los medios propios de la producción técnica moderna. La paradoja de la historiografía estribaría en que es una *ciencia* que no está en condiciones de serlo, dado que se ocupa de aquello (relación social con el acontecimiento, con la violencia, con el pasado, con la muerte, esto es, con el otro) que toda disciplina científica ha debido eliminar para constituirse como tal, aquello que sólo la *narración* conseguía abordar. Es en este punto en el que intervienen las aportaciones del psicoanálisis para complejizar y desideologizar (esto es: repolitizar, rehistorizar) el discurso historiográfico mediante su diferente distribución del espacio de la memoria y de las relaciones pasado-presente: mientras que el psicoanálisis reconoce la presencia del uno *en* el otro (*Nachträglichkeit*), la historia sólo percibe al uno *junto* al otro; mientras que el psicoanálisis reconoce la *imbricación* (el uno en el lugar del otro), la *repetición* (uno reproduce el otro de otra forma), el *equivoco*, la *ambivalencia* y el *quid pro quo* (¿quién está en el lugar de quién?), la historia se restringe a la *sucesividad* (uno después del otro), a la *correlación* (fijación de las proximidades), a la relación de causalidad unívoca y a la *disyunción* articulada sobre el principio de tercio excluso).

Así pues, una aproximación psicoanalítica a la historia, más que "aplicar" "conceptos" freudianos (muerte del Padre, Edipo, transferencia, etc.) a la historia, procedimiento puramente ornamental, lo que tratará de hacer es acercarse a lo que Freud, analista, *hace* con la historia, lo cual se deja resumir en los siguientes puntos: 1) invalida el corte entre psicología individual y psicología colectiva mediante el descubrimiento de la *división* del sujeto y su concomitante dimensión institucional en sí mismo; 2) toma lo "patológico" como región donde mecanismos estructurales de la experiencia humana se exacerban y se desvelan, lo cual posibilita una relación más significativa de la historicidad con las *crisis* que la desplazan, y el hallazgo, en todo lenguaje, de "pequeños fragmentos de verdad" (*Stückchen Wahrheit*), cuyo olvido se organiza en la rigidez sintomática y cuya elaboración mnémica es la única fuente de verdadera innovación y alteración en la historia del sujeto (en realidad posibilita la propia *historicidad* del sujeto arraigada en el lenguaje como práctica intersubjetiva); y 3) sustituye el discurso *objetivo* por un discurso que toma la figura de *ficción*,

12 M. DE CERTEAU, *HP*, pp. 71-73.

13 M. DE CERTEAU, *HP*, p. 76.

entendiendo por tal, no "imaginario" en el sentido común peyorativo del término, sino como la condición del texto que declara su relación con el lugar singular de su producción. Así condensa de Certeau todos estos aspectos:

La manifestación o la reviviscencia del afecto es la condición para que, en el analizado, el retorno del recuerdo tenga valor terapéutico y para que, en el analista, la interpretación tenga valor teórico. Así, la técnica de la cura consiste en despertar en el analizado el afecto que se camufla tras las representaciones. [...] Esta regla de oro de todo tratamiento psicoanalítico contradice frontalmente una norma básica y constituyente del discurso científico, que quiere que la verdad del enunciado sea independiente del sujeto de la locución. Lo que Freud supone, a la inversa de esta norma, es que el lugar del locutor es decisivo en un tejido conflictivo de abreacciones y que su especificidad le viene del afecto. A través de este se reintroduce lo que el enunciado objetivo oculta: su historicidad –la que ha estructurado ciertas relaciones, y la que las puede cambiar. Hacer reaparecer esta historicidad es la condición de la elucidación analítica y de su operatividad.<sup>14</sup>

3. IMAGINARIO Y CREATIVIDAD SOCIAL. Para hacer el tránsito al uso del psicoanálisis por Castoriadis, querríamos detenernos en las consideraciones estrictamente técnicas de Serge Videman (quien, no en vano, es una de las referencias de las que se vale el pensador greco-francés para expresar su distanciamiento del lacanismo) sobre *La construcción del espacio analítico*. Obra publicada en 1970, fecha importante: es la década, como dijimos, en que comienzan realizar sus intervenciones más significativas en el panorama intelectual francés las figuras que aquí nos acompañan. Su línea de fuerza fundamental: eliminar todo resquicio positivista de la práctica psicoanalítica a través de la constatación de que en el espacio analítico no se *ofrece* un dato, un hecho bruto de la experiencia, sino que se *crea*. Por así decirlo, el analista ha de tener más en cuenta el *sentido* que la *referencia* del trauma. Y tal "sentido" no está anclado en la realidad objetiva del "pasado", que no existe independientemente de la situación donde se revela.

Dentro de la literatura freudiana, podríamos acudir con provecho al caso de *El hombre de los lobos*, donde un analizado asocia un sueño que tiene desde los cuatro años con haber presenciado la "escena originaria" de un *coitus a tergo* entre sus padres cuando tenía un año y medio. Señala Freud que el análisis de niños neuróticos por fuerza habrá de resultar, a despecho de su innegable "transparencia", rudimentario y tosco debido a su inmadurez lingüística ("hay que prestarles las palabras"). En cambio, el de adultos es más fructífero a pesar de (o, más bien, gracias a) la riqueza de las deformaciones que ejercen sobre su propio pasado (los "recuerdos encubridores"; la polémica "seducción" paternal de las histéricas que Jean Laplanche prolongará en una teoría de la seducción generalizada). De hecho, repone taxativamente a ciertas críticas, esgrimir esto (es decir, el "recuerdo" como formación fantasmática destinada a procurar una cierta subrogación simbólica de deseos *actuales*) como un punto débil del psicoanálisis es no haber entendido una palabra:

Es preciso admitir que si la mencionada concepción de estas escenas infantiles fuera la correcta, en nada cambiaría al principio la práctica de análisis. Si en verdad el neurótico tuviera esta mala peculiaridad de extrañar su interés del presente y adherirlo a esas formaciones sustitutivas, regresivas, de su fantasía, no se podría hacer otra cosa que seguirlo por ese camino y llevar a su conciencia esas producciones inconscientes, puesto que, aun prescindiendo por completo de su disvalor objetivo, poseen para nosotros supremo valor en cuanto son por el momento las portadoras y poseedoras del interés que queremos liberar para orientarlo hacia las tareas del presente. [...] [T]ales escenas infantiles no son reproducidas en la cura como recuerdos –al menos hasta

14 M. DE CERTEAU, *HP*, p. 123.

donde alcanza mi experiencia–, sino que son resultado de la construcción.<sup>15</sup>

La enseñanza que Viderman extrae de todo esto es que la "representación" (el lenguaje) es el único acceso del sujeto a sus pulsiones, pues sin su *Vorstellungsrepräsentanz* (palabra tan abstrusa e intraducible –¿"delegación por representación"?– como esencial en el léxico freudiano) de las pulsiones ninguna noticia tendríamos. Lenguaje que, además, poco tendrá que ver con el dispositivo simbólico-convencional de la adecuación significante-significado, inútil tras el estallido de la unidad primitiva del sentido por medio de la *represión*. La *interpretación* reúne el sentido en una unidad nueva, puramente *performativa*, en la que interpretar el fantasma es hacerlo existir nombrándolo. Se da así una incertidumbre fundamental e ineliminable (ni "verificable" en un registro empírico ni "articulable" en uno puramente estructural a la manera de Lacan, que es el que le permitió llegar a hablar de un fin "lógico" del análisis contra el análisis infinito de Freud) en la relación de la situación analítica con el pasado histórico debida a que, contra Lacan, el inconsciente está estructurado, no *como*, sino *por* el lenguaje: lo que del inconsciente llega a la conciencia en la situación analítica no está simplemente *mediado*, sino *creado* por el lenguaje en su dimensión *imaginaria radical*.

Castoriadis profundizó en esta senda abierta por Viderman, pese a que asiste al Seminario de Lacan y deja constancia de la lectura de los *Escritos* en su crítica al marxismo desarrollada en los últimos números de *Socialismo o Barbarie*. También está documentada su participación en la Escuela Freudiana de París promovida por Lacan en 1964. Sin embargo, ávido lector y admirador de Freud (a quien estudia y critica de la misma manera que a Marx, pero muy ajeno a toda la órbita postfrankurtiana del freudo-marxismo libertario), nunca se consideró "lacaniano". Sí lo era Piera Aulagnier, su futura esposa, quien abanderará una escisión de la escuela lacaniana en 1969 y cofundará el llamado "Cuarto Grupo", que asume en parte una herencia lacaniana, pero corregida mediante la incorporación de perspectivas de trabajo más sociológicas. Su nombre, que remite a la coyuntura de haber sido la cuarta tras tres escisiones de la Escuela Freudiana, será convertido en la Organización Psicoanalítica de Lengua Francesa, así llamada ("organización") como opuesta al tufo clerical de "sociedad" o "asociación", y "francesa" al tono anglo-americano de "internacional": grupo plural y con fuerte presencia femenina, contra el "acolitismo" transferencial se quiere *colegial*, instalado en una plurirreferencialidad culturalista y devenido, así, una suerte de "contraescuela" freudiana que no pudo existir sino después de una "ruptura fecunda con la sociedad madre" (Roudinesco).

Entrando ya en materia, hemos visto con de Certeau que la institución historiográfica es la manera que tiene una sociedad de hacerse pensable, digerible, su relación con el otro y, lo que es más, su propia alteridad, fagocitándola en cierto modo y suprimiéndole su dimensión de heterogeneidad. Desde Castoriadis (de Certeau también lo suscribiría, aunque no haya hecho incursiones tan "filosóficas" en el asunto como él) cabría decir que, así entendida, la historiografía no es sino una forma (a la larga, como todas, siempre fallida) de *denegación* de la historicidad de lo social: esto es, una versión más de la lógica "ensamblista"-identitaria que rige el "pensamiento heredado" (de Platón a Hegel) y que se basa en la asunción de la *sociedad* como conjunto –como todo conjunto, por fuerza delimitado– de individuos articulados en clases y de la *historia* como conjunto de períodos sucesivos. Se trata de una concepción del tiempo "espacializado" (el *aei* del pensamiento antiguo que

15 S. FREUD, "El hombre de los lobos" (1914), en *Obras completas*, vol. XVII, trad. de J.L. Etcheverry, Amorrurtu, Buenos Aires, 1992, pp. 28-29.

perdura remozado bajo una pátina de cristianismo en todas las sedicentes "filosofías de la historia"), a la que Castoriadis opone el tiempo como auto-alteración y creación permanentes, como dimensión de lo imaginario radical (itambién en las "sociedades sin historia"! que es toda sociedad.

No quiere ello decir que el ser humano sea un dios en miniatura, atrevimiento del cual nos precave la noción de "apuntalamiento" (*étayage*), la *Anlehnung* freudiana que Jean Laplanche leyó como clave de toda la teoría psicoanalítica. El concepto de pulsión –"nuestra mitología", reconoció Freud, pero sin duda, por decirlo durkheimianamente, una ilusión bien fundada–, sin dejar de ser una suerte de punto límite entre lo somático-biológico y lo psíquico, no implica por ello una autonomía "ontológica" de este, sino más bien un desajuste interno de aquel, de cuyos intersticios brota la indeterminación pulsional polimorfa del humano. Así, para Castoriadis, por muy vago y lejano que sea, el sustrato "natural" que sirva de punto de referencia de las significaciones imaginarias permanece siempre *ineliminable*, pero nunca en una modalidad de causalidad unívoca. Dicho de un modo más concreto, no hay pulsión oral sin boca ni seno, ni pulsión anal sin ano, *pero* la existencia de la boca, el seno y el ano no dicen nada acerca de las pulsiones en general, ni acerca de a lo que ellas darán lugar en tal cultura, menos aún en tal individuo, ya que "los datos somáticos privilegiados serán siempre retomados por la *psyché*, la elaboración psíquica deberá «tenerlos en cuenta», ellos dejarán su marca en ella –pero qué marca, de qué manera, esto no puede ser pensado desde lo referencial-identitario de la determinidad"<sup>16</sup>.

Contra la degradación lacaniana de lo imaginario entendido como protección del sujeto contra la "falta" constitutiva (lo real), Castoriadis asevera que para que haya falta es necesario que la *psyché* pueda "hacer ser" algo como "faltante"; esto es, presentificar o figurar de alguna manera lo ausente, que, de ese modo, ya no sería tal. Contra la idea de lo imposible del goce como motor del deseo, en la realidad psíquica *todos* los deseos son realizados (tal es el axioma, recordeemos, de la *Interpretación de los sueños*; y el síntoma, por lo demás, no sería sino tal realización), también aquellos que no lo son en lo real. Así, pues, no "falta" ningún "objeto" (la madre), y se torna necesario reformular ciertos malentendidos acerca del narcisismo:

Lo que falta y faltará siempre es lo irrepresentable de un "estado" primero anterior a la separación y a la diferenciación, una proto-representación que la *psyché* ya no es capaz de producir, pero que ha imantado para siempre el campo psíquico como presentificación de una unidad indisociable de la figura, del sentido y del placer. [...] Una vez que la *psyché* ha sufrido la ruptura de su "estado" monádico que le imponen el "objeto", el otro y el cuerpo propio, queda descentrada para siempre en relación a sí misma, orientada por lo que ella ya no es, que no es y que ya no puede ser. *La psyché es su propio objeto perdido*.<sup>17</sup>

Tal descentramiento de la *psyché* es, a la vez, su inserción en el mundo y, sobre todo, el inicio de su *socialización*<sup>18</sup>. Así como la *psyché* se apuntala sobre el sustrato

16 C. CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société (IIS)*, Seuil, Paris, 1975, p. 393.

17 C. CASTORIADIS, *IIS*, p. 401.

18 Se suele dividir el recorrido vital e intelectual de Castoriadis en una etapa más política y militante vinculada a la revista *Socialismo o barbarie* (1945-1967) y otra más teórico-filosófica que comenzaría precisamente con la publicación de *La institución imaginaria de la sociedad* y con el supuesto abandono del marxismo. Una edición de textos inéditos de la primera etapa ha venido a echar por tierra tal partición. Escribía Castoriadis en 1945 que "tanto para el psicoanálisis como para el marxismo la antinomia individual-social en el plano de la explicación teórica es una antinomia falsa que debe superarse afirmando que sólo el individuo tiene una existencia concreta, pero que en esta existencia no hay más que lo social" (C. Castoriadis, *Historia y creación*, trad. de M. Sánchez, Siglo XXI, México DF, 2011, p.86). Por otra parte, el énfasis mantenido en la noción de autonomía hasta el final de sus días

biológico, el individuo social se apuntala sobre la *psyché*, manifestando así la profunda indisociabilidad de *idiogénesis* y *koinogénesis*, producto de una separación creada e instituida por la sociedad ("invasión de los otros"), de la que se derivan, a la vez, la constitución de una "realidad" independiente y la dehiscencia, nunca completa (es una cuestión de paralaje, no de diferencia real-sustantiva), entre lo psíquico y lo somático.

Se realiza de este modo el tránsito de una identificación *autista* ("soy el seno", previa a "tengo el seno", como detectó Freud en *Resultados, ideas, problemas*, de 1938) a una *transitiva* (introyección superyoica de la instancia parental, por ejemplo), que no es, a la larga, simplemente la transformación de la omnipotencia propia en omnipotencia ajena (mala señal si sucede eso; y, por lo demás, no habría gran diferencia), sino la *limitación* de toda omnipotencia, la *institución* de la *significación* de la que nadie (tampoco el "tercero", el otro del otro: el padre) puede erigirse en "soberano":

En ello descansa, más allá de toda relatividad socio-cultural, la significación profunda del complejo de Edipo. Pues en la situación edípica el niño debe afrontar una situación que ya no es imaginariamente manipulable a voluntad: el otro (la madre) se destituye de su omnipotencia al referirse, a su vez, a un tercero, significa para el niño que su propio deseo tiene otro objeto fuera de él, y que ella misma es objeto de deseo de otro, el padre. La situación no puede ser captada por el niño ni como manipulable (a pesar de sus interminables esfuerzos orientados a ello), ni como contingente (a pesar de sus innumerables deseos de que se disuelva; por la muerte del padre, por ejemplo), ni como un puro hecho privado de sentido: está llena de una significación que se dice a sí misma, y en y por esta significación se establece un mundo nuclear que es un mundo de sujetos, en donde el sujeto ha encontrado su origen, y de donde está en cierto sentido excluido. Y de esta significación nadie es dueño: el padre y la madre son lo que son mediante la institución de la pareja parental, de la cual ellos mismos *no disponen*. Como tal, el encuentro edípico dibuja ante el niño de manera incontrovertible el hecho de la institución como fundamento de la significación y, recíprocamente, le obliga a reconocer al otro y a los otros seres humanos como sujetos de deseos autónomos, que pueden unirse unos a otros independientemente de él, hasta el punto de excluirlo de su circuito. Esta situación absolutamente no dominable es, por ello, siempre equivalente a una "castración" [...]. Abre al sujeto, más allá del proto-sentido cuya exigencia dominará para siempre su inconsciente, el acceso al sentido como sentido abierto y a la significación propiamente dicha, como vinculación virtualmente interminable, mediada por el otro absoluto de la *psyché*, de la representación, de la intención y de afecto: el *hecho* real o racional, y portado por la institución.<sup>19</sup>

Queda afirmada con ello la relatividad cultural de la institución de la familia patriarcal, contra ciertas vetas trans-históricas que se puedan derivar de Freud y Lacan. Castoriadis lo advierte, pero les reconoce también el mérito de haber realizado más que nadie la *creación* del *individuo* a través de la *institución* social, pues si bien la índole y sentido de esta puedan adoptar múltiples formas, *siempre* será necesario arrancar al recién nacido de *su* mundo sin su permiso (¿cómo podría darlo?), imponerle –so pena de psicosis– la renuncia a su omnipotencia imaginaria, hacerle reconocer el deseo del otro como igual de legítimo que el suyo, "enseñarle que no puede hacer significar las palabras de la lengua lo que él querría que significasen, hacerle acceder al mundo *tout court*, al mundo social y al mundo de las significaciones como mundo de todos y de nadie"<sup>20</sup>, en donde se echa de ver sin duda una fértil potencialidad democrático-republicana del psicoanálisis. La noción clave al respecto,

parece dar a entender que lo político nunca dejó de ser una preocupación central para él.

19 C. CASTORIADIS, *IIS*, pp. 417-418.

20 C. CASTORIADIS, *IIS*, p. 420.

en tanto que directamente vinculada con el proceso de socialización, sería la de *sublimación*, tanto en su aspecto *idío-* como *psicogenético*, en la medida en que supone, más bien que una "desexualización" de la pulsión, lo cual sería ciertamente hierro de madera, en todo caso una reorientación de la energía – ilibidinal!– liberada por pulsiones coartadas en sus fines, que se traduce en un abandono de la investidura de objetos "privados" y en la instauración de una intersección *no vacía* del mundo privado y del mundo público. Sólo así se llega a un tercer tipo de placer, el verdaderamente propio del individuo social, tras el proto-placer de la mónada psíquica (presencia inmediata de la satisfacción *indistinta* de la representación) y el *eros* en sentido propio (satisfacción a través de una representación *diferenciada* del otro): un placer en la *modificación* de un "estado de cosas" externo a él (*teuchein*) o en la *percepción* del mismo (*legein*). Son la versatilidad proteica y la creatividad inagotable de este último las que posibilitan la apertura de la *historicidad* en que consiste la vida humana, y que las tendencias en cierto modo biologicistas de Freud, así como las logicistas de Lacan, con su voluntad de eliminar lo imaginario radical, no le dejaron percibir a la mirada psicoanalítica.

4. EL PSICOANÁLISIS COMO CONTRADOGMÁTICA DE LA CULTURA. Para concluir, no querría dejar de presentar unas sucintas pinceladas del proyecto teórico de Pierre Legendre que se hallan en divergente acuerdo con las ideas desarrolladas por de Certeau y Castoriadis acerca de la historia, el psicoanálisis y la normatividad institucional. Su idea fundamental de lo que el psicoanálisis puede aportar a las ciencias humanas se resume en la construcción de una *antropología dogmática*; desde ella ofreceremos como ejemplo de lo que podría ser un abordaje de la historia desde presupuestos psicoanalíticos sus trabajos sobre la historia jurídico-institucional de Occidente y su matriz en la revolución papal (Reforma de Gregorio VII en el s. XI).

Como breve nota biográfico-intelectual, ha de destacarse su formación inicial en historia del derecho medieval, que conducirá a su tesis doctoral en 1957 sobre *La penetración del derecho romano en el derecho canónico clásico*, supervisada por Gabriel Le Bras y Jean Gaudemet, ambos autoridades incuestionables en la materia. Trabajo muy erudito y académico, pero de una ambición historiográfica fuera de lo común, incursión ya caracterizada por su singularidad e interdisciplinariedad, ajena al *habitus* académico del estudio científico del derecho, pues subvertía las divisiones habituales en los especialistas: entre Medioevo y Modernidad, o entre Historia, sociología, filosofía, etc. Legendre se propuso desde un principio incorporar dogmática e historia, derecho y antropología, en una historia mitológica de la institución jurídica (podría hacerse referencia como paradigma de esta empresa a Ernst Kantorowicz, a quien Legendre contribuye a dar a conocer en Francia con un prólogo a la traducción de *Pro patria mori*). Su encuentro con el psicoanálisis vino propiciado por la búsqueda de una vía de acceso al inconsciente normativo de lo social, de lo cual da buena cuenta también su dedicación a cuestiones más relativas al imaginario colectivo, como la escritura de guiones de documentales y diversas contribuciones en *Cahiers du Cinéma*.

Su primer libro relevante es *El amor del censor* (1974), publicado en la colección Campo Freudiano de Seuil, orientada por Lacan. Se propone allí valerse del psicoanálisis como de una "contradogmática de la cultura", esto es, como de una instancia teórica que puede evadirse de la asunción acrítica de la dogmaticidad industrial-gestionaria (supuestamente neutra) y revisar su origen en el Poder, en los montajes institucionales de lo que él llama el "juridismo". Ello se debe a que el psicoanálisis revela un *orden dogmático* (conflicto, repetición, etc.: "instituciones") en el neurótico; del mismo modo, es necesario explorar los efectos del super-yo

cultural: en el caso concreto del Occidente latino, el "discurso canónico" que se articula como taxonomía universal de la Institución-Ley (teología, derecho, medicina, etc.) y cuyo equilibrio se mantiene en virtud de una capacidad extrema para transformar el contenido de sus enunciados sin alteraciones estructurales, como las modernas teorías de la secularización de Hegel a Carl Schmitt han venido a corroborar.

Los presupuestos antropológicos de esta empresa teórica implican una recuperación de Lévi-Strauss con Freud, ya que el problema de la genealogía (institución del viviente hablante) no puede ser otro que el problema del incesto, en la medida en que el discurso de las instituciones, como las estructuras, está ya siempre proferido *de antemano* para cada uno. En ese sentido, la prohibición del incesto no es un "dato" natural biogenético, sino un fenómeno lingüístico y ligado al fundamento de una especie que se reproduce en la palabra, una "relación con el enigma de un *deseo informalado* por el sujeto humano, pero de un deseo que, por lo demás, es dicho jurídicamente, dogmáticamente e incluso poéticamente por el discurso social que instituye la reproducción"<sup>21</sup>.

El deseo incestuoso (*in-cestus*, negación de todo *carere*), es, por tanto, pretensión de unidad plena, de no carecer de nada, deseo absoluto de una identidad imposible, a la que ha de venir a oponerse la Ley en tanto artificio que limite la *imago* narcisista: en última instancia, el suicidio en tanto que unión con el objeto absoluto (recuérdese el trágico *me phúnai* de *Edipo en Colono*); y que permita a los humanos reproducirse. Ahí entra la noción de *filiación* como "contención de toda autofundación" y principio de diferenciación, cristalizado en esa expresión de *vitam instituere* que encontramos en *Digesto*, 1, 3, 2. Con arreglo a esta, entrar en el lenguaje es para el humano entrar en el principio de Razón que representa su humanidad misma. Cabría invocar, para esclarecer esto, el pasaje de Saussure en que, comentando el descubrimiento del lenguaje como "institución pura" por Whitney, le sustrae el carácter "natural" que de alguna manera toda otra institución conserva: ello no hace que las conexiones lingüísticas puedan ser realizadas a voluntad; todo lo contrario, lo arbitrario del signo implica precisamente que la lengua se altere sólo "bajo la influencia de todos los agentes"<sup>22</sup>, lo cual hace a la lengua una institución única: por así decirlo, una institución de la institución.

Si, por su parte, el principio de razón reza que *nihil fit sine ratione*, la extrapolación de dicho principio al ámbito de lo social se vinculará radicalmente con el carácter fundamental del derecho hereditario para la definición de *persona*, haciendo de las "sucesiones" una suerte de intersección entre lo jurídico y lo aritmético, dado que, para contar, es necesario un lugar vacío. Sin embargo: *pater et filium eadem persona*, se nos dice en el *Codex* de Justiniano (6, 26, 11). ¿Cómo conciliarlo? Legendre afirma que mediante el carácter *ficticio* (metafórico) del "tercero" (*mater certissima, pater semper incertus*), fundamento de la *normatividad*. En tanto que tercero de la relación incestuosa, el padre es una persona "*ficta*", asumiendo un carácter vicario de "en nombre de": forma vacía que es la función paternal, a la que el hijo, a su vez, podrá acceder tras la "muerte" de aquel.

Se da, pues, una necesidad axiomática (puramente formal, de ahí que sea susceptible de adoptar los más variados contenidos, Dios, Pueblo, etc.) del vacío en tanto que Referencia absoluta para la contabilidad genealógica de ese "texto sin

21 P. LEGENDRE, *L'ineestimable objet de la transmission (IOT)*, Fayard, Paris, 1985. pp. 75-76.

22 F. DE SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, trad. de Mauro Armiño, Akal, Madrid, 1980, p.102. En el fondo, pareciera estar respondiendo aquí Saussure *avant la lettre* a las consideraciones de Benveniste sobre la "necesidad" del signo.

Sujeto" que es la sociedad. Aunque muy opuesto al talante abierto y democrático de Castoriadis y Lefort en su defensa reaccionaria de la "familia" tradicional, Legendre llega a conclusiones similares:

En consecuencia, la normatividad sólo puede ser resultado de un axioma, de una reducción del poder a su estado puro –axioma al cual, *por el juego jurídico de la suposición*, los individuos se encuentran hipotéticamente referidos y, por ello mismo, situados en posición de relevo. Dicho de otro modo, no siendo soberano ningún individuo, padre o madre, hemos de remontarnos hasta el mismo axioma fundador, hasta la Referencia soberana de la que procede el sistema jurídico entero para descubrir la fuente de la normatividad puesta en acción en el dispositivo familiar. Me atrevería a decir que el padre, pobre hombre, no es padre sino referido a la Referencia absoluta, al axioma que lo desborda.<sup>23</sup>

La función del derecho sería así la de anudar lo biológico, lo social y lo inconsciente y fundar el vínculo que separa y divide al sujeto, mientras que el discurso de la Referencia no podría mentar otra cosa que la *castración simbólica* (simbolización del fantasma que lo pone al servicio de realizaciones socializadas). Si esta se ve frustrada, emerge ineluctablemente alguna forma de "totalitarismo" social, que no sería sino el reverso perfecto de un paranoide narcisísimo social arrojado a a la pretensión de auto-fundarse, de fundar al Tercero en el sí mismo, y que significaría, lisa y llanamente, la autodisolución del derecho y la desinstitucionalización subjetiva del sujeto-Rey que se pondría como única máxima la promoción del no-límite a la satisfacción del deseo.

Se desmantelaría con ella todo el ensamblaje jurídico nacido de lo que Legendre llama la *Revolución del intérprete* (realizada por Graciano en su *Decretum*, en el s. XII). Esta implicaba (a pesar de la discernibilidad del fuero interno y del fuero externo) una suerte de indisociabilidad entre derecho y moral, que estaban diferenciados y articulados, en la medida en que la Referencia no estaba, como estará luego, "privatizada". Con el renacimiento del derecho civil romano (*ratio scripta*) en el contexto de la Querrela de las Investiduras se llega, por el contrario, a una nueva forma de simbolización a través de la *escritura*. Legendre la llama revolución del intérprete, porque el derecho está encarnado en el *titular* de una función de *intérprete soberano* (por encima de todos los otros: garante causal de toda legalidad, como se determina en los *Dictatus papae*): el Emperador en el derecho romano, el Papa en el derecho canónico gracias al mito de la donación de Constantino, son *viva vox iuris* (*Dig.*, 1, 1, 8), *Lex animata*, mediadores, goznes entre los dos planos normativos esenciales: las prácticas jurídicas (*ius humanum*) y el *en nombre de* del que se hacen eco (*ius divinum*). El Pontífice altomedieval adquirió de tal modo una posición de juez, más que de déspota: su función era la de *responder*. Pero responder *de todo*, puesto que aglutinaba, contra el pluriverso jurídico feudal, todas las "competencias" jurídicas, siendo el antecedente inequívoco de la ecuación entre Derecho sancionado por el *poder* del Estado y Estado tecnificado por la *normatividad* del Derecho, que con tanta pulcritud tematizará Hans Kelsen.

El derecho se fue distinguiendo progresivamente de la teología, pero siguió conservando la conexión del *crimen* (fuero externo: lo social) con el *pecado* (fuero interno: Referencia fundadora de lo social). ¿Es esta, no obstante, la vía hacia la secularización de la Referencia?, se pregunta Legendre. A lo que contesta: Dios en todo caso es la Referencia (que se puede "renombrar"), no la estructura, que cohabita en el *Decretum* de Graciano con su propia desaparición. Lo relevante, y lo que se perderá con la entrada en la edad gestonaria, es que este montaje jurídico descubre

23 P. LEGENDRE, *IOT*, p. 244.

la *culpabilidad* como una dimensión institucional en el sujeto, pues, como insinuamos arriba, no será hasta la emergencia de la dogmaticidad industrial-gestionaria que desaparecerá, según Legendre, todo rastro de dimensión institucional en su imbricación con la división del sujeto:

Pero, ¿no estamos nosotros en el trance de barajar esas cartas tan difíciles de jugar en el juego social, y de eliminar la idea misma de una relación entre el mecanismo de la institucionalidad y la condición subjetiva de lo humano? Los dos registros se han convertido en antagonistas, incluso en incompatibles el uno con el otro, a medida que los ideales del sujeto-Rey autofundado y autosuficiente se imponen en las sociedades occidentales, y al paso que, alcanzado su nuevo estado de perfeccionamiento, la Revolución medieval del intérprete [...] produce ante nuestros ojos su fruto ultramoderno, a saber, la privatización de la Referencia absoluta [...]. En otras palabras, en la perspectiva contemporánea en la que el *self-service normativo* está llamado a absorber el principio de legalidad, la constitución institucional de la subjetividad no es una categoría pensable. Así, la noción de derecho tiende a convertirse en el ornamento de un mecanismo contable, en la envoltura-vestigio de la regulación social; en cuanto al crimen, pasa al campo de las ciencias gestionarias donde predomina una psiquiatría convertida pretendidamente en científica, que consiente préstamos más o menos masivos del psicoanálisis, el cual ansía a su vez, mediante sus nuevas escuelas de ingenieros del inconsciente, ser reconocido como el punto más avanzado del Management en extensión.<sup>24</sup>

5. CONCLUSIÓN. A lo largo del itinerario aquí sugerido, se habrá echado de ver en dónde reside la fecundidad de una aproximación psicoanalítica al problema de lo social en todas sus vertientes: sólo el descubrimiento freudiano ha permitido vislumbrar algo de la compleja genealogía institucional del sujeto, deshaciendo, por un lado, todo posible "individualismo metodológico" y, por otro, todo determinismo económico, cultural, o de cualquier otra índole. De este modo, sólo haciéndose cargo del legado del psicoanálisis podrán las ciencias sociales hacer frente a los inciertos desafíos que nos presenta nuestro tiempo: la sedicente época del "fin de las ideologías" en que conviven desinhibidamente la perfecta integración de la subjetividad en el contexto del capitalismo tardío y su exacerbada exaltación en la figura del "empresario de sí". Sólo la mirada psicoanalítica podrá hacernos reparar en el punto de fisura que ahí se insinúa, prohibiéndonos centrarnos en uno de esos dos aspectos y desentendernos del otro. Y sólo así, en última instancia, podrán las ciencias sociales despojarse de la ilusión ideológica de pleno "dominio" de su objeto, haciéndole justicia, al fin, al ámbito siempre inagotable de nuevas experiencias que emerge de la acción humana atravesada constitutivamente por el deseo.

En este sentido, cabría considerar el psicoanálisis como último avatar, articulado en lenguaje "científico", del dinamismo histórico de Occidente: si Castoriadis descubrió en la democracia griega el momento en que el ser humano se elevó a la interrogación permanente (la filosofía) de sus propias instituciones, abriendo así la dimensión imaginaria de la historicidad al revelar que nunca hay – sólo ideológicamente – un fundamento extra-social que fije la esencial movilidad de lo histórico-social, del mismo modo Legendre dirá que el juridismo occidental latino inauguró la posibilidad de mantener abierta (a la vez que la hacía *vivable*, esto es, al servicio de la reproducción de los humanos) la interrogación estructural sobre la Referencia absoluta que ningún "Objeto" absoluto podría colmar. Tal vez sorprenda, pues pocas afinidades se le muestran a la mirada impaciente entre la cuestión filosófica y el montaje jurídico (y menos aún en relación a la técnica psicoanalítica), pero la coincidencia de dichas tres dimensiones en pos de la autonomía bien podría

24 P. LEGENDRE, *El crimen del Cabo Lortie*, trad. de F. Álvarez, Siglo XXI, México D.F., 1994, p. 440.

verse representada en la siguiente afirmación de Legendre:

Henos aquí, pues, en las antípodas de la pretensión científicista, según la cual toda cuestión debe ser resuelta, es decir, destruida. El fenómeno institucional está enraizado en la vida misma de la especie, y las raíces del poder son, desde este punto de vista, las raíces mismas de la palabra en la humanidad. En estas condiciones, es muy necesario advertir que el deseo político no se resuelve en un ajuste de necesidades sociales [...]. Asimismo, lo jurídico no se resuelve en una reglamentación normalizadora de las confrontaciones de intereses, aunque sea en el sentido más amplio del término. Hemos de enfrentarnos al montaje del deseo mismo en tanto que hecho de estructura, ligado a la esencia de la vida [...]. Dicho de otro modo, debemos afirmar de entrada que, si el poder no es disociable de lo que hace ley para la humanidad, es decir, si se trata en él de manifestaciones que tienen un alcance antropológico, ello implica una significación precisa de los montajes institucionales ligados al estatuto del deseo como tal.<sup>25</sup>

A modo de pregunta conclusiva hemos, pues, de interrogarnos: ¿puede la dogmática gestionaaria abolir la dimensión jurídica e institucional (las fuentes de la historicidad como tales), si estamos presuponiéndola como "constante" (ciertamente paradójica, pues es la que hace del humano un ser tan "variable") antropológica? ¿No podrá llegar únicamente, en todo caso, a reprimirla? ¿Y no vuelve tenazmente todo lo reprimido a exigirnos que nos situemos ante ello, impidiéndonos desentendernos de sus vicisitudes? Siendo así, nada en la historia podrá jamás denegarnos inventar instituciones siempre nuevas, y acaso incluso, como quiso Castoriadis, nuevos *modos* de instituir las que inauguren nuevos modos de relación de la sociedad y de los humanos con la institución: modos que reconozcan su constitutiva apertura e indeterminación y que excluyan la posibilidad de que nadie la usurpe hurtándola al devenir imprevisible de todos los en ella implicados.

25 P. LEGENDRE, *Le désir politique de Dieu*, Fayard, Paris, 1988, p. 272.



# EL POSMODERNISMO EN EL FILME PERSÉPOLIS

GIOCONDA PORTALES ESQUIVEL<sup>1</sup>

*Fecha de recepción: 11/01/2019*  
*Fecha de aceptación: 14/05/2019*

---

**Resumen:** Este escrito pretende analizar las características de la posmodernidad encontradas en el filme francés Persépolis mediante las siguientes obras: *La Modernidad Desbordada* de Arjun Appadurai, *El Lugar de la Cultura* de Homi Bhabha, *Orientalismo* de Edward Said, *¿Pueden Hablar los Subalternos?* de Gayatri Spivak y *Los No Lugares* de Marc Augé. Estos escritos guardan relación con el filme ya que tratan varias temáticas con características posmodernas como son: el surgimiento de las diásporas y el cambio que traen consigo, la forma en que éstas influyen la formación de las identidades, los estereotipos que se crean, la vida social imaginada influenciada por Occidente, la mujer como miembro de un país de Oriente Medio, así como los movimientos de personas causados por varios problemas antropológicos de la supermodernidad.

**Abstract:** *This paper aims to analyze the characteristics of postmodernity found in the French film Persepolis through the following manuscripts: Modernity at Large by Arjun Appadurai, the Location of Culture by Homi Bhabha, Orientalism by Edward Said, ¿Can the Subaltern Speak? by Gayatri Spivak and Non-Places by Marc Augé. These works are related to the film since they deal with several topics that have postmodern characteristics, such as: the emergence of diasporas and the change they bring, the way they influence the formation of identities, the stereotypes that are created among these, the imagined social life influenced by the West, the women as a member of a Middle Eastern country, as well as the movements of people caused by various anthropological problems of supermodernity.*

**Palabras clave:** Posmodernismo, Diáspora, Identidad, La Mujer, Oriente Medio.

**Keywords:** *Posmodernism, Diaspora, Identity, The Woman, Middle East.*

---

<sup>1</sup> Máster en Estudios Humanísticos -Tecnológico de Monterrey. Licenciatura en Relaciones Internacionales – Universidad Autónoma de Nuevo León. México.  
Email: portalesesquivel@ gmail.com

INTRODUCCIÓN. Nacida en Irán a finales de la década de los 60's, la artista y directora Marjane Satrapi creció en Teherán como hija única y bisnieta del último rey de Persia. Debido a la situación de su país en el año 2000 Satrapi decide emigrar por segunda vez instalándose en Francia, donde realiza y publica la novela gráfica Persépolis basada en su vida. Tiempo después decide convertirlo en una cinta cinematográfica homónima con el propósito de que llegue a otras audiencias. Este trabajo pretende concentrarse en las características de la posmodernidad que pueden ser encontradas dentro de la cinta.

La película relata la vida de Marjane Satrapi, una niña iraní a finales de la década de los 70's en el Irán fundamentalista y en guerra con Irak. Marjane lleva una vida acomodada y vive con sus padres y abuela, los cuales poseen una ideología progresista y la cuál se ve reflejada en las ideas que ella misma adquiere. En este contexto, se puede aseverar que el personaje principal es lo que Spivak define en *¿Pueden Hablar los Subalternos?* como la mujer del tercer mundo, la cual no tiene una voz; simultáneamente la protagonista se encuentra en un país oriental dominado por la hegemonía cultural de la que habla Said en *Orientalismo*. Cuando la situación del país se torna difícil, debido a la caída del régimen del sah y la imposición de un gobierno islámico fundamentalista, los padres de Marjane deciden enviarla a Viena, Austria, con el propósito de que ella pueda completar sus estudios, y donde reside cuatro años. Con todas las dificultades Marjane logra adaptarse a la cultura occidental, conseguir un lugar donde vivir, ir a la escuela y hacer amistades. Es en ese momento donde el personaje principal pasa a formar parte de lo que Appadurai, en *La Modernidad Desbordada*, llama esferas públicas en diáspora. Es decir, Marjane empieza a formar su identidad a partir de su entorno. Tiempo después decide retornar a su país natal, donde le es necesario volver a buscar su lugar y adaptarse nuevamente. Situación que se le dificulta debido a que ahora el régimen fundamentalista es mucho más estricto que cuando ella era pequeña, inclusive, en algunas ocasiones la protagonista se intenta oponer a varias de las reglas impuestas a la mujer, siendo completamente ignorada. Condición que la convierte en lo que Spivak llama la mujer subalterna perteneciente al tercer mundo. Años después contrae matrimonio, y al poco tiempo se divorcia debido a problemas maritales. Finalmente decide dejar de nuevo su país para emigrar a Francia.

En suma, es una cinta que nos muestra una crítica social desde la perspectiva de una joven mujer proveniente de un país tercermundista y perteneciente a la región de Medio Oriente. Además, guarda relación con la posmodernidad ya que narra la diáspora vivida por el personaje principal, el proceso de formación de su identidad y transformación en el otro. También se puede apreciar la presencia de la diferencia, los estereotipos del mundo Occidental utilizados como estrategia de individualización descritos por Bhabha en *El Lugar de la Cultura*, y el espacio medio desde donde surgen estos movimientos diaspóricos. Asimismo, la influencia de los medios de comunicación masiva en el imaginario de la población y el estímulo que ejerce en el proceso de emigrar, expresado por Appadurai. De igual modo, expresa la supremacía cultural de Europa sobre la región de Oriente, descrita por Said, la construcción ideológica de Oriente y la identidad de la protagonista y su familia. Incluso, en la película se puede apreciar lo que Augé, en *Los No Lugares*, llama la sobremodernidad, considerada como: el exceso, la superabundancia de acontecimientos en la época, la aceleración de la vida que lleva a la

protagonista a cruzar fronteras en repetidas ocasiones y los transportes que le facilitan el trayecto.

Por otro lado, la cinta cinematográfica fue elaborada en 2007 en blanco y negro. Lo cual puede expresar un salto al pasado, un regreso a lo tradicional con el propósito de mostrar una parte de la verdadera vida de la directora y escritora. Es aquí donde se puede apreciar la sobremodernidad del filme, como lo señala Augé “la sobremodernidad convierte a lo antiguo (la historia) en un espectáculo específico” (NL, p.60).

**MARJANE Y MEDIO ORIENTE.** Al inicio, el filme muestra una familia iraní de ideas contrarias al régimen del momento, y presenta a Marjane como una niña de 10 años confundida entre la ideología que le enseñan en la escuela y las ideas de sus padres respecto al gobierno y la sociedad. Además, la cinta también narra una parte de la historia de Irán en el siglo XX. Un ejemplo es la escena donde se visualiza al padre de Marjane contándole parte de la historia acerca de cómo el primer sah llegó al poder, en donde de acuerdo con la película, el imperio británico manipula al sah para conseguir el petróleo de Irán. En esta escena es posible evidenciar la influencia europea en la región, y aunque el sah subió al poder en la primera mitad del siglo XX, la influencia de occidente en la región iraní fue establecida desde hace siglos.

Irán, al igual que el resto de Oriente ha sido construido a partir de lo que Occidente ha declarado acerca de esa región. El orientalismo se fundamenta en como el europeo ha descrito a Oriente a lo largo de la historia, desde los primeros occidentales que llegaron a explorar las tierras hasta los escritores que narran la historia y la cultura de ese pueblo. Como se menciona en estudios de Said, “El orientalismo expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales” (O, p.20). Este Orientalismo del que habla Said es percibido como el discurso de Oriente que le permitió a la Europa de la antigüedad colonizar la región. Para ello, los occidentales primeramente debieron representarlo para luego poder dominarlo, en palabras de Said “el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (O, p.21).

El imperialismo europeo se ha encargado de manipular y dirigir a Oriente, teniendo efecto inmediato en la producción literaria, las teorías sociales, la historia, los cuentos, las películas y demás productos que se extraen de este discurso. En concreto, la región de Oriente ha sido fabricada mediante topos. Es posible que estas sean algunas de las razones por las que en Persépolis se puede apreciar como las normas sociales iraníes no admiten elementos que representen la cultura occidental. Sin embargo, durante la cinta se observa a Marjane con un gusto muy particular por ciertos elementos de la cultura norteamericana.

El filme muestra a la protagonista como una niña muy inmersa en la música y moda de Occidente, en este imaginario occidental mencionado por Appadurai y creado gracias a los medios de comunicación de esa época. Durante su adolescencia, Marjane se convierte en admiradora de la música pop y rock del momento, inclusive compra casetes, tenis y una chamarra del estilo americano de moda en aquella época. Es en ese momento donde ella empieza a fabricarse una vida social imaginada, como menciona Appadurai “la fantasía se ha convertido en una práctica social, que está implicada, de muchas maneras, en la fabricación de vidas sociales para mucha gente de muchos países” (LMD, p. 68).

Marjane desea imitar el estilo de vida occidental y comienza copiando la vestimenta de artistas occidentales y siguiendo los estereotipos americanos de moda, aunque, en la realidad ella seguía siendo una niña habitante de un país oriental radicalmente religioso.

Marjane, aunque proveniente de una familia de clase acomodada, es también vista como la subalterna durante toda su vida. La subalterna se puede definir como la mujer del subproletariado en el tercer mundo. De acuerdo con Spivak (PHS, p.77) la subalterna es la que no puede hablar, es decir que sus peticiones no son escuchadas, no pueden comunicarse y están siempre al servicio del imperialismo. De pequeña, la protagonista siempre tuvo ideas progresistas contrarias al régimen y varias veces recibió llamadas de atención en su escuela para hacerla callar y acatar a las reglas. En esa época las normas sociales para las mujeres iraníes eran un poco estrictas, pero aún tenían ciertas libertades.

En el Irán de los 70's el sah era la máxima autoridad en el país, y antes de su caída las normas sociales eran un tanto rigurosas para las mujeres y niñas. A las mujeres no se les obligaba a usar el hiyab ni a cubrirse completamente, pero seguían siendo tratadas como inferiores en relación con los hombres de la región, y las tradiciones hacían ver a la mujer como objeto que debía dedicarse totalmente al hogar. Pero durante la adolescencia de Marjane, un nuevo régimen llegó al poder. Con la caída del sah y la imposición del nuevo régimen radical la vida de las mujeres en Irán pasó a ser aún más difícil. Marjane y todas las mujeres y niñas fueron obligadas a llevar el hiyab y cubrirse completamente el cuerpo todo el tiempo, las leyes empezaron a cambiar y a la mujer se le desvalorizó aún más. Además, es en esa época cuando el país entró en guerra con su vecino Irak, lo que perjudicó la economía de las familias y la seguridad en general. Un ejemplo de ello se encuentra en una escena de la cinta, donde se muestra a Marjane acompañada de su mamá mientras subían las compras del supermercado a su auto, en esto un hombre se acerca y le habla a la madre diciéndole, de forma despectiva, que se acomode el velo, seguido de palabras denigrantes. Las palabras del hombre aludían a que el velo mal acomodado la hacía ver como una mujer que no merecía respeto. Esta escena deja al descubierto la forma en que la figura de la mujer en la cultura iraní es percibida como un individuo subordinado y en silencio. Como lo menciona Spivak "el género subordinado que sigue al dominante en el reto del nacionalismo mientras permanece atrapado dentro de la opresión de género no es una historia desconocida" (PHS, p.76). En otras palabras, desde hace siglos la voz de la mujer iraní no ha tenido valor ni importancia para el hombre iraní.

Poco tiempo después de la entrada del nuevo gobierno fundamentalista a Irán, la región entró en guerra con su vecino Irak. Mientras que el pueblo vivía el cambio de gobierno, también era testigo y víctima de una guerra, donde los estallidos de bombas estaban por doquier y el ejército patrullaba las calles. Valga como ejemplo una escena donde se puede observar a la protagonista presenciando un edificio de su barrio totalmente en ruinas, el cual fue producto de una de las tantas bombas del conflicto. Durante esa guerra la familia de Marjane logró mantenerse a salvo, pero algunos de los amigos de su familia no corrieron con la misma suerte. La revolución y guerra ocurridas en Irán forman parte de los acontecimientos de los que habla Augé. La multiplicación de eventos en períodos cortos de tiempo causa una aceleración de la historia, y llega ser lo que Augé define como "la superabundancia de acontecimientos" (NL, p.18). La caída de regímenes y las crisis que traen consigo las guerras dejan a la población llena de preguntas y aparece la intensa necesidad de darle sentido alguno al presente o pasado para poder

justificar estos sucesos. Este período de tiempo sobrecargado de acontecimientos es lo que Augé llama “sobremodernidad” (NL, p.19).

En ese mismo período de tiempo Marjane tuvo la oportunidad de conocer a uno de sus tíos, el cual que había estado en prisión a causa del régimen del sah y al cual ejecutaron semanas después por órdenes del régimen fundamentalista. Por consiguiente, en un período muy corto de tiempo la protagonista había ganado y perdido a un tío, y en los primeros dos años del régimen fundamentalista la vida de su familia y de todo el país había cambiado por completo. Los diversos conflictos ocurridos en el país natal de Marjane la dejaron llena de preguntas sin respuesta, a su corta edad ya había sido testigo de dos grandes acontecimientos en la historia. En otras palabras, se puede afirmar que la protagonista se encontraba viviendo, en ese momento, la sobremodernidad.

LA DIÁSPORA Y EL SURGIMIENTO DE UNA NUEVA IDENTIDAD. Cuando la situación en el país empeora, debido a la guerra, los padres de Marjane deciden enviarla a Austria para que continuara sus estudios. En el momento en que migra, con 14 años y en un país totalmente extraño, la protagonista se enfrenta a gran cantidad de cambios: una nueva cultura, un idioma que no conoce y una nueva escuela. Desde el instante en que Marjane llega a Europa se convierte en una inmigrante, es decir, en parte de esta diáspora iraní que emigró. Además, pasa a formar parte de lo que Appadurai llama “esferas públicas en diáspora” (LMD, p. 20), las cuales se crean por imágenes encontrándose con esos migrantes, es decir espectadores desterritorializados. Dicho de otra manera, los choques culturales a los que se enfrentan los inmigrantes en el nuevo territorio a donde llegan. DE igual forma, son las esferas públicas en diáspora las que a menudo buscan formas de seguir en contacto con la cultura y tradiciones de su país. Por ejemplo, el hiyab que usaba Marjane en sus primeros días en Austria. Portaba su hiyab debido a que le recordaba su cultura y a su familia, aparte de ser una tradición y regla a la que ella estaba acostumbrada, el hiyab la hacía sentir como en casa sin estar físicamente en su hogar natal. Al igual de la protagonista, las personas que emigran se llevan su capacidad de imaginar consigo y deberán buscar la manera de desarrollar nuevas formas de vida, del mismo modo que en la película Marjane tuvo que buscar el modo de adaptarse a su nuevo hogar.

Por otro lado, son las diásporas las que están influenciadas, en gran medida, por los medios de comunicación masiva. Valga como ejemplo el caso de Marjane: su salida de Irán fue fuertemente influenciada no solo por la conexión que tenía su mamá con una amiga en Austria, si no por la forma en que se hallaba representado en su imaginario este país europeo. Representación influenciada por los medios de aquella época como lo eran la televisión y la radio. Como lo expresa Appadurai “Para los emigrantes, tanto la política de la adaptación a sus nuevas medias sociales como el estímulo a quedarse o volver son profundamente afectados por un imaginario sostenido por los medios masivos de comunicación, que con frecuencia trasciende territorio nacional” (LMD, p.22).

Al plantearse vivir en otro lugar que no fuera su país, el Irán fundamentalista y en medio de una guerra, Marjane pasa a formar parte de lo que Appadurai menciona en su libro como las “diásporas de la esperanza” (LMD, p.21), personas que tienen que dejar su país de origen por motivos que van más allá de su gusto propio, las cuales tienden emigrar por necesidad o porque su vida se encuentra en riesgo. Estas personas se mudan y se llevan su capacidad de imaginar consigo. Cuando Marjane llega al país europeo forma parte de lo que Appadurai llama el “paisaje étnico” (LMD, p.47), constituido por inmigrantes, refugiados, turistas y trabajadores, el cual construye sus propios mundos

imaginados a partir de las imágenes que conserva en su memoria como recuerdos de su país de origen, su historia y esta nueva cultura en la que se encuentran. Como lo expresa Appadurai, “estos paisajes vienen a ser algo así como los bloques elementales (de los juegos de armar infantiles) con los que se construyen lo que a mí me gustaría denominar (extendiendo la idea de Benedict Anderson) los mundos imaginados, es decir, los múltiples mundos que son producto de la imaginación históricamente situada de personas y grupos dispersos por todo el globo”. (LMD: 47)

Posteriormente, la dimensión cultural de Marjane surge en el momento en que ella se ve a sí misma como una iraní en Austria, aquí empieza a formar la dimensión cultural de la que habla Appadurai, construida por su cultura y costumbres provenientes de su país natal y su identidad como persa en un país europeo. Es gracias a estas grandes diferencias entre las dos naciones que la protagonista es capaz de crear su dimensión cultural y su identidad como parte de un grupo. La identidad de Marjane no sólo se define por su origen oriental, sino por el hecho de ser una mujer, de clase acomodada, proveniente de un país del tercer mundo con un régimen religioso radical. Pero, la protagonista en ningún momento deja de ser esa mujer subalterna a la que Spivak se refiere en su libro, aquella que representa la diferencia en un mundo dominado por el hombre occidental.

En Austria, la identidad de Marjane no es definida únicamente por su contexto de mujer iraní, sino también por esta nueva cultura europea. Bhabha (ELC, p.300) señala estas identidades culturales como híbridas, es decir, una combinación de dos o más culturas a las que la persona ha estado expuesta y las cuales conforman su identidad. La protagonista formó la suya en Austria, en parte por la cultura iraní, las enseñanzas de su familia, sus tradiciones, su idioma, la religión, su postura política y en parte por el nuevo mundo a donde migró. Asimismo, durante su estancia en Viena, la identidad de Marjane se convirtió en el otro, la muchacha iraní, vista como musulmana, de piel morena en un mundo de blancos del primer mundo. Como Bhabha señala, “existir es ser llamado a ser en relación con una otredad” (ELC, p.65). Así Marjane se convirtió en el otro en relación con el ser europeo que eran los habitantes de Viena. Ella se encargó de representar la otredad que Occidente necesita para ser, ya que, sin un otro, a Occidente le sería imposible posicionarse y mantener su discurso.

Más adelante, la cinta presenta a Marjane conviviendo con amigos y conocidos austríacos. En este grupo ella destaca por ser la única iraní y la única oriental. A los amigos occidentales de la protagonista les cuesta trabajo entender su cultura y costumbres. Esta problemática está ligada al estereotipo que se tiene de los iraníes, específicamente el arquetipo que, en aquella época, se tenía de los orientales. Bhabha (ELC, p.91) considera el estereotipo ligado a la estrategia de individualización y marginalización. Si bien los estereotipos son necesarios para identificar a los individuos y reconocer la diferencia, en este caso los amigos y conocidos de Marjane tenían un concepto negativo de la cultura oriental. El patrón repercute negativamente sobre el personaje principal de manera que le dificulta socializar, se observa a una Marjane que se siente desplazada. Ahora bien, estos estereotipos exigen una cadena continua de otros estereotipos, lo cuales son repetidos una y otra vez por largos períodos en la historia de las sociedades; dicho lo anterior se puede asumir que los estereotipos negativos de los orientales en la sociedad Austriaca de ese tiempo no eran una novedad y se encontraban adheridos a la cultura.

La discriminación por la que la protagonista pasó durante su estancia en Europa no fue únicamente por parte de sus amistades cercanas. Valga como ejemplo una de las

escenas del filme: en donde se contempla a la protagonista en un bar de Viena hablando con un hombre de su edad, este le pregunta a ella de dónde es originaria, a lo que Marjane le responde con una mentira, le dice que es de París; en la siguiente escena vemos a la protagonista avergonzada de haber mentido sobre su origen, pero sabiendo que lo hizo para evitar ser tratada diferente. Es posible que la exclusión que sufrió Marjane en Viena fuera debido a la presencia de la diferencia. En occidente la protagonista, por su origen oriental, representaba esta diferencia de la que habla Bhabha, como el autor mismo lo dice “el papel de la identificación fetichista, en la construcción de conocimientos discriminatorios que dependen de la presencia de la diferencia, consiste en proporcionar un proceso de escisión y creencia múltiple/contradictoria en el punto de enunciación y subjetivación” (ELC, p.105).

Otra parte de la posible explicación acerca de la manera en que fue tratada la protagonista en Europa puede ser el etnocentrismo mencionado por Spivak, esta actitud de una sociedad que se supone superior a las demás e interpreta todo desde su propio criterio. Esa fue una actitud totalmente visible de parte del mundo europeo en la cinta, y se considera dentro de lo común que la sociedad de los 70's actuara de esa manera, debido a que el etnocentrismo ha estado presente en occidente durante varios siglos. Como la misma Spivak lo menciona “Derrida trata el etnocentrismo de la ciencia europea de la escritura de finales del siglo XVII y principios del XVIII como síntoma de la crisis general de la conciencia europea” (PHS, p.89).

Además, a partir del descubrimiento de Oriente por parte de los europeos, estos se han considerado a sí mismos como superiores al mundo oriental. Es por eso que Irán, como nación perteneciente a Oriente Medio, ha sido a través de la historia una región del mundo subordinada a Occidente. Desde tiempos antiguos Occidente ha usado y explotado esta región llevándose sus recursos y explotando sus tierras. Por lo que la identidad europea se ha construido gracias a Oriente, al ser vista como el colonizador frente al colonizado y subordinado. Como Said lo menciona, “Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia” (O, p.20). Europa se ha encargado de ver a esta región como inferior en todos los aspectos, desde la tecnología, hasta sus creencias y tradiciones. Es por ello por lo que, en el filme, la protagonista llega a Viena con un estereotipo ya adherido a su origen. Austria recibe a Marjane con todas las libertades de Occidente, con hermosas calles y escuelas, pero también con grandes prejuicios y estereotipos a los que Marjane debió enfrentarse día a día.

Así, los orientales, como el personaje principal de Persépolis, son vistos por el mundo occidental como el otro y, en caso de establecerse en occidente, pasan a formar parte de una minoría. Como el caso de Marjane en Viena. Son estas minorías las que empiezan a formar su discurso al percatarse que forman parte de este grupo minoritario, como Bhabha señala, “desde el movimiento liminar de la cultura de la nación (a la vez abiertos y juntos) emergen los discursos minoritarios” (ELC, p.191). La protagonista llegó a Europa para ser parte de una minoridad, se vio inmersa en esta cultura europea al igual que miles de inmigrantes no blancos, los cuales pasan a formar el discurso de la minoría. Los grupos de minorías se enfrentan al discurso superior y cuestiona a su objeto, meditan el espacio y el tiempo para desde ahí empezar el relato de la nación. Como Bhabha menciona en sus estudios, “desde el deseo de lo posible en lo imposible” (ELC, p.193) es desde donde nace la voz de las minorías. Asimismo, son los discursos de estas minorías

los que se colocan en medio, en este lugar que Bhabha (ELC, p.136) llama *in between*<sup>2</sup>. Son estos discursos los que cuestionan a la cultura hegemónica, es desde este espacio donde se crean los significados y surge la cultura del migrante, además este espacio provee el campo para que las minorías elaboren estrategias de identidad. De igual forma, es desde la perspectiva intersticial desde donde se puede proponer la solidaridad entre los diferentes grupos que conforman la sociedad.

Por otro lado, al igual que Marjane en Austria, los migrantes que llegan a una nueva sociedad, en la mayoría de los casos, se encuentran con ciertas dificultades para adaptarse. Empero, es imperativo por su propio bienestar que se logren ambientar a ésta para poder sobrevivir. Es la supervivencia del migrante la que depende de descubrir como entra lo nuevo al mundo, aquí el migrante pasa a ser lo nuevo y tiene que descubrir como entrar en esta esfera a la que migró, del mismo modo que Marjane tuvo que aprender a adaptarse a la sociedad de Viena. Así mismo, es evidente que la población austriaca, y en general europea, de esa época se haya visto amenazada por las diásporas, como la de la protagonista. Puesto que son esos migrantes lo que entran como lo desconocido en su mundo occidental, les representan algo a lo que no estaban acostumbrados, no saben de donde viene y, en su mayoría, no saben las causas de esas migraciones. Estos movimientos diaspóricos vienen a alterar su vida local y los forzan a adaptarse a los cambios sociales, económicos y culturales que traen consigo. De acuerdo con los estudios de Appadurai, “los tres factores que más directamente afectan la producción de lo local en el mundo contemporáneo -el Estado-nación, los flujos diaspóricos y las comunidades electrónicas y virtuales- están articulados de un modo variable, misterioso, y muchas veces hasta contradictorio, que depende, a su vez, del escenario cultural, de clase, histórico y ecológico donde entren en contacto”. (LMD, p.206)

Posteriormente, después de pasar cuatro años en el continente europeo, Marjane retorna a su tierra natal para encontrarse con su familia. Irán la recibe con un enorme cambio: el país ya no era la misma tierra que ella había dejado atrás, ahora el régimen fundamentalista era mucho más estricto que antes, y para las mujeres el estilo de vida había cambiado radicalmente. Nuevamente, Marjane se siente como una extraña, sólo que esta vez sucede en su propia casa. Con mucho trabajo intenta adaptarse al nuevo régimen y acatar las reglas que la obligaban a cubrirse totalmente el cuerpo y la cabeza. También se inscribió en la universidad para estudiar arte y durante sus años de estudiante se enfrentó a muchas injusticias de parte de los directores de la universidad hacia las alumnas mujeres, ella trató de alzar la voz en contra de varias reglas en su universidad, pero sus palabras no fueron tomadas en cuenta, su voz no fue escuchada. Debido a su condición de mujer en un país con un régimen fundamentalista en donde la mujer no es tomada en cuenta y es tratada como la subalterna, sus opiniones carecen de valor en la sociedad, como Spivak señala “el subalterno como hembra no puede ser ni oído ni leído” (PHS, p.121).

Al igual que todas las mujeres del territorio iraní, la protagonista pasa a convertirse en el ser inferior y parte de las subordinadas dentro de Oriente. Y en territorio europeo Marjane fue percibida como la subalterna, debido a su condición de migrante y oriental. Es decir, no hay sociedad donde la figura de la mujer de oriente medio pueda vivir y ser tratada como una igual. Como lo señala Spivak (PHS, p.116), es en medio del patriarcado y el imperialismo donde la figura de la mujer desaparece. Es así como la mujer iraní pasa

---

<sup>2</sup> [1] *In Between* se traduce al español como “en medio”.

sus días, dentro de un mundo dominado por el hombre, donde esta no es capaz ni siquiera de decidir sobre su propia vestimenta. Como lo menciona Spivak “la mujer está atrapada entre la normalización interesada del capital y la envidia regresiva del macho colonizado” (PHS, p.103).

**EL ESPACIO POSMODERNO.** Dentro de la cinta se aprecian los monumentos antiguos que durante la niñez de Marjane se encontraban en Irán. Dichos monumentos no pueden pasar desapercibidos, debido a que cumplen una función dentro de la sociedad, son una manera de forzar al individuo a enfocarse en el presente. Estas estatuas que la protagonista identificaba como importantes, no sólo servían para decorar, también cumplían la función de ser un recordatorio para la población iraní del tiempo histórico pasado y presente. Debido a que mediante ellos se puede hacer alusión a lo que Augé llama “espacio presente” (NL, p.42). Es decir, su función es ayudar a la población a tomar conciencia del presente mediante un recordatorio del pasado.

Más adelante, en el periodo de tiempo en que Marjane residió en Austria tuvo la oportunidad de vivir en varios sitios, fue de departamento en departamento hasta conseguir un lugar en donde se sintiera cómoda. Todos estos departamentos en los cuales vivió un período corto de tiempo, podrían ser no lugares. Es decir, esos espacios por donde pasa la gente sin la intención de quedarse son también catalogados por Augé como “espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos” (NL, p.44). Para Marjane estos sitios serían usados por ella durante pocos meses, debido a que nunca tuvo la intención de quedarse por mucho tiempo. De igual forma, el supermercado al que Marjane asistió en Viena podría ser considerado otro no lugar. Al principio fue uno de sus lugares favoritos y era donde pasaba la mayor parte de su tiempo, debido al recuerdo que le provocaban. El mercado puede ser, en su esencia, un no lugar, ya que está construido como sitio de paso para abastecerse de alimentos. No obstante, para la protagonista del filme el supermercado pudo pasar de ser un no lugar para convertirse en un lugar.

Por otra parte, los múltiples viajes de Marjane en Avión, el medio de transporte que le facilitó viajar de su país a Europa en cuestión de horas puede ser otra de las características de la sobremodernidad. Los medios de transporte como los aviones facilitan la contracción del espacio por la aceleración del tiempo, mueven a las personas de un lado a otro del mundo y facilitan la movilidad espacial. Asimismo, los aviones constituyen un no lugar, lo que Augé define como “las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (NL, p.22). Estos espacios hacen que los pasajeros obedezcan a un mismo código, los hacen perder su identidad y volverse similares entre sí, en palabras de Augé “El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (NL, p.57).

**CONCLUSIÓN.** Para concluir, los elementos de posmodernidad encontrados en la cinta son sólo una muestra de algunos estilos de vida que la humanidad experimenta en la actualidad. El filme relata a una joven que a lo largo de su vida es forzada a moverse de su nación de origen hacia el mundo Occidental, en una época en que el mundo en general se encuentra pasando por una gran variedad de cambios. Son los movimientos de personas de un lugar a otro los que abren el espacio para el inicio de algo nuevo, es decir, el inicio

de la posmodernidad. Si imaginamos entonces un espacio medio en constante movimiento este evitaría que las identidades de los extremos se queden fijas, este espacio medio podría abrir entonces posibilidades para la mezcla de culturas y para la sana convivencia de individuos de diferentes nacionalidades.

Por otro lado, la sociedad tiene que aprender a criticar el discurso hegemónico que habla de la mujer como un ser inferior, y se debe estar consciente de que es un discurso impuesto por Occidente. También hay que aprender a criticar el discurso que habla del individuo del tercer mundo como un subordinado al lado del hombre de primer mundo, a producir lo que Spivak señala como un desaprendizaje. Asimismo, los seres humanos pertenecientes al primer mundo deben estar conscientes de su papel en la sociedad, saber que no les es posible ni les será posible hablar por el grupo oprimido. En otro caso, las personas pertenecientes a las élites tercermundistas que contaron con un acceso a la educación en Occidente, como la protagonista del filme, pueden tener una visión un poco más amplia de la realidad que se vive en su región natal. Es posible que estos individuos puedan hablar sobre los problemas que aquejan a sus naciones y a los grupos oprimidos, pero su habla siempre vendrá desde un campo privilegiado.

Además, las dificultades sufridas por la protagonista en Viena llevan a pensar que la sociedad europea no estaba acostumbrada a los cambios, y que estos movimientos diaspóricos infundían preocupación a la mayoría de la gente, es decir se sentían vulnerables. En palabras de Augé “Si los inmigrantes inquietan tanto (a menudo tan abstractamente) a los residentes en un país, es en primer lugar porque les demuestran a estos últimos la relatividad de las certidumbres vinculadas con el suelo: es el emigrado el que los inquieta y los fascina a la vez en el personaje del inmigrante” (NL, p.65).

Al igual que varios filmes donde se relata la vida en oriente medio y la necesidad de varios grupos de la población de emigrar, algunos aspectos de Persépolis se pueden parangonar con otras cintas provenientes de esa misma región del mundo. Es el caso de *Nadie Sabe de los Gatos Persas*, donde el director Bahman Ghobadi ofrece una perspectiva de la vida que llevan los jóvenes en Irán y la influencia que pueden llegar a adquirir de Occidente, además de la gran necesidad de migrar debido a los diversos problemas sociales de la región y las casi nulas libertades que se otorgan a las mujeres. Asimismo, en *Las Tortugas Pueden Volar*, Ghobadi relata la necesidad de niños y niñas Kurdos de moverse de un lugar a otro debido a problemáticas sociales causadas por naciones occidentales.

- A. APPADURAI, *La Modernidad Desbordada: Dimensiones Culturales de la Globalización*. trad de Gustavo Remedi. Trilce. Argentina. 2001.
- E. W. SAID, *Orientalismo*. trad. de M. L. Fuentes. Random House Mondadori. Barcelona. 2002.
- G. C. SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY, *¿Pueden Hablar los Subalternos?* trad de M. Asensi Pérez. Museu d'art Contemporani de Barcelona. Barcelona. 2009.
- H. K. BHABHA, *El lugar de la cultura*. Trad. de C. Aira. Manantial. Buenos Aires. 2002.
- M. AUGÉ, *Los No Lugares: Espacios del anonimato, una Antropología de la Sobremodernidad*. trad de M. Mizraji. Gedisa. Barcelona. 2000.
- Sony Pictures Classics, *Persépolis*. [Dvd video]. Dirigido por Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi. Francia, 2007.



# MÚSICA Y REPRESENTACIÓN DE CULTURAS FICCIONALES EN TOLKIEN: LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS*

## *MUSIC AND FICTIONAL CULTURES IN TOLKIEN: REPRESENTATION IN THE LORD OF THE RINGS' FILM VERSION*

CRISTINA PARAPAR CABANAS<sup>1</sup>  
MARÍA DEL CARMEN MORENO PAZ<sup>2</sup>

*Fecha de recepción: 30/03/21*  
*Fecha de aceptación: 28/06/21*

---

**Resumen:** En su obra literaria, Tolkien crea un complejo mundo ficcional en el que sitúa distintas etnias y pueblos con su propia historia y cultura. Debido a la motivación filológica de su obra, en obras como *El Señor de los Anillos* es posible observar la idiosincrasia de estas culturas ficticias a través de sus ritos y costumbres, su lengua y habla e incluso sus nombres. La adaptación cinematográfica de la obra de Peter Jackson, sin embargo, ofrece un elemento añadido que permite representar la cultura de cada uno de estos pueblos: la banda sonora. La música de Howard Shore, de este modo, contribuye a la configuración de la identidad cultural de elfos, hombres, *hobbits* u orcos, gracias al uso de determinados instrumentos, temas, modos o dinámicas.

**Abstract:** Tolkien's literary work recreates a complex fictional world inhabited by different peoples and ethnic groups with their own history and culture. Given his philological motivation, works such as *The Lord of the Rings* show the idiosyncrasies of each people through their history and traditions, their language and speech and even their names. Peter Jackson's film version, however, provides an additional element that contributes to the representation of these peoples and cultures: the soundtrack. Hence, Howard's Shore music plays a major role in the configuration of the identity of elves, men, hobbits or orcs, by means of different instruments, themes, modes and dynamics.

**Palabras clave:** Tolkien, *El Señor de los Anillos*, banda sonora, cultura ficcional, Howard Shore.

**Keywords:** Tolkien, *The Lord of the Rings*, soundtrack, fictional cultures, Howard Shore.

---

<sup>1</sup> Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia). [cparapar@gmail.com](mailto:cparapar@gmail.com)

<sup>2</sup> Universidad de Córdoba (España). [carmen.moreno.paz@uco.es](mailto:carmen.moreno.paz@uco.es)

1. J. R. R. TOLKIEN Y SU OBRA FICCIONAL. A pesar de que el objetivo principal de este artículo no consiste en realizar un estudio literario sobre la obra de Tolkien *per se*, sí que conviene destacar la importancia de la creación de las culturas ficcionales ligadas a sus lenguas inventadas para dar vida a su universo mitológico, ya que es precisamente en este punto donde reside su motivación principal para la gestación de su obra. Para ello, nos basaremos fundamentalmente en dos obras, que consideramos de obligada referencia: *J. R. R. Tolkien: A Biography* (única biografía autorizada por la familia Tolkien y publicada por Humphrey Carpenter en 1977) y *The Letters of J. R. R. Tolkien* (editadas y recopiladas también por Carpenter en 1981).

John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) ejerció la mayor parte de su vida como profesor de anglosajón en la universidad de Oxford. Apasionado filólogo, poseía conocimientos amplios de inglés antiguo (*Old English*), inglés medio (*Middle English*) y nórdico antiguo, así como conocimientos de galés, finlandés, latín, francés, español y griego.<sup>3</sup> Durante toda su vida desarrolló, además, una curiosa y particular fascinación por la creación de lenguas inventadas.<sup>4</sup> Esto le impulsaría a crear dos lenguas especialmente desarrolladas en cuanto a gramática y léxico (el *quenya* y *sindarin*, ambas presentes en sus obras y habladas por los Elfos), si bien es cierto que también creó otras lenguas ficcionales en menor medida como el *Black Speech*, el *khuzdul*, *adûnaic*, *Rohirric* o *westron*, entre otras<sup>5</sup>.

La pasión de Tolkien por la filología es, sin duda, el factor detonante de la creación de su obra ficcional. Además de su afición por la creación de lenguas (que ya mostraba desde su infancia, con la invención de su primera lengua artificial, el *naffarin*, inspirada en el español), Tolkien lamentaba que Inglaterra, su país, no tuviera su propia mitología como otras culturas. Así lo expresa en su carta n.º 131 (dirigida a Milton Waldman), en la que Tolkien especifica que una de sus pasiones iniciales es el mito (no la alegoría), los cuentos de hadas y, sobre todo, las leyendas heroicas que se encuentran entre los cuentos de hadas y la historia, de lo que indica que no existe mucho en el mundo para su gusto. Confiesa a Waldman que siente pena por la pobreza mitológica de su propio país porque no posee historias propias como las griegas, celtas, germánicas, escandinavas, románicas o finlandesas (que más le impresionaron, matiza). Dicho de otro modo, Tolkien anhela que su país no haya profundizado en la mitología, más allá del mundo artúrico que, aunque se asocia al suelo británico, no así a los ingleses, y le resulta predecible, incoherente y contiene elementos explícitos de la religión cristiana. Para Tolkien, esto es un error fatal porque el mito y los cuentos de hadas deben, como todas las artes, reflejar y contener elementos morales y religiosos, pero han de ser percibidos sutilmente, en

<sup>3</sup> H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, London, Harper Collins, 2016.

<sup>4</sup> El propio Tolkien declara en su ensayo "A Secret Vice" que su pasión por la filología no se limita a la etimología e historia de la lengua, sino también a su afición por inventar lenguas artificiales, que llega a considerar incluso como una forma de arte. Sostiene en este ensayo, además, que, en un estadio más avanzado de la creación de una lengua artística, y para acercarse a la perfección, es necesario crear una mitología para la misma (J. R. R. Tolkien, *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Edición de Christopher Tolkien, London, George Allen & Unwin, 1983, p. 198).

<sup>5</sup> L. Gándara Fernández, "Un viaje por la Tierra Media: la invención lingüística en *El Señor de los Anillos*", *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 46 (1), 2020, pp. 171-191.

lugar de ser visiblemente apreciados en la forma conocida en el «mundo primario real».

Este deseo de construir una mitología que pudiera dedicar a Inglaterra lo lleva posteriormente a empezar la escritura de lo que llamó *The Book of Lost Tales (El libro de los cuentos perdidos, en español)* en un cuaderno, que posteriormente se convertiría en *The Silmarillion (El Silmarillion)*, la obra a la que dedicó la mayor parte de su vida.<sup>6,7</sup>

De acuerdo con su biógrafo, Carpenter, la faceta profesional de Tolkien como filólogo en Oxford y su pasión como creador de lenguas ficticias y escritor no pueden dissociarse, puesto que se trata de aspectos interrelacionados de su vida.<sup>8</sup> En 1937 llegó su primera obra y fue publicada en la editorial Allen & Unwin con el título *The Hobbit, or, There and Back Again (El Hobbit, en español)*. Con respecto a este volumen, Carpenter relata que en un verano entre los años 20 y 30, Tolkien estaba corrigiendo exámenes y se topó con una página en blanco que un alumno había dejado. Sin más preámbulo, escribió: «In a hole in the ground there lived a *hobbit*».<sup>9</sup> Como contaría más tarde Tolkien, la creación de los nombres generaba historias en su cabeza, por lo que se propuso escribir una historia en la que poder acomodar el término *hobbit*. Tras el éxito de esta primera publicación, y a petición de sus editores, Tolkien trabajó en una secuela que posteriormente llamaría *The Lord of the Rings (El Señor de los Anillos)* y que, con el paso de las décadas, acabaría convirtiendo a Tolkien en una figura de culto y a esta obra en la más vendida de todo el siglo XX.<sup>10</sup>

Si bien no nos detendremos en explicar el argumento narrativo de su historia (por su extensión y complejidad), cabe hacer alusión de nuevo a su carta n.º 131, dirigida a Milton Waldman, en la que ofrece una visión de conjunto sobre su obra y el mundo ficcional que recrea.<sup>11</sup> Dado el título y el propósito de este trabajo, parece oportuno señalar que, para introducir la obra de *El Silmarillion* y el origen de su mundo ficcional Tolkien se refiere, precisamente, a la *música*:

[...] The cycles begin with a cosmogonical myth: the *Music of the Ainur*. God and Valar (or powers: Englished as gods) are revealed. These latter are as we should say angelic powers, whose function is to exercise delegated authority in their spheres (of

<sup>6</sup> H. Carpenter, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, London, Harper Collins, 2006, pp. 144-150.

<sup>7</sup> No obstante, a pesar de su pretensión de crear una «mitología para Inglaterra», la obra de Tolkien no está explícitamente ambientada en el país anglosajón. Atendiendo a las características semánticas del mundo ficcional, podría categorizarse como un *mundo físicamente imposible* (es decir, tiene lugar en un mundo distinto al real cognoscible), a pesar de que la pretensión de Tolkien fuera presentarlo como un periodo histórico hipotético y olvidado de Occidente (M. C. Moreno Paz, *La traducción de los particulares ficcionales en la literatura fantástica: los irrealia en la obra de J. R. R. Tolkien y su traducción en las versiones en francés y en español*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2019, p. 173).

<sup>8</sup> H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, London, Harper Collins, 2016, pp. 177-191.

<sup>9</sup> «En un agujero en el suelo vivía un *hobbit*» [traducción propia]. *Ibid.*, p. 230.

<sup>10</sup> Si bien existen más obras publicadas con el nombre de Tolkien (gracias al trabajo de edición de su hijo Christopher), entre las que cabe destacar *The Silmarillion* (1977), *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth* (1980) o, más recientemente, *The Children of Húrin* (2007), *Beren and Lúthien* (2017) y *The Fall of Gondolin* (2018), estas dos obras, junto con el poemario *The Adventures of Tom Bombadil* (1962), fueron las únicas obras sobre su mundo ficcional publicadas en vida del autor. En español, estas obras se han traducido como: *El Silmarillion*, *Cuentos inconclusos de Númenor y la Tierra Media*, *Los hijos de Húrin*, *Beren y Lúthien*, *La caída de Gondolin* y *Las aventuras de Tom Bombadil*, respectivamente.

<sup>11</sup> H. Carpenter, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, London, Harper Collins, 2006, pp. 143-161.

rule and government, *not* creation, making or re-making). They are ‘divine’, that is, were originally ‘outside’ and existed ‘before’ the making of the world. Their power and wisdom is derived from their Knowledge of the cosmogonical drama, which they perceived first as a drama (that is as in a fashion we perceive a story composed by some-one else), and later as a ‘reality’.<sup>12</sup>

En definitiva, la obra de Tolkien destaca no solo por su impacto editorial o amplitud, sino que es, ante todo, el resultado de la voluntad de Tolkien de crear una mitología para su país en la que inscribir las numerosas lenguas que había inventado. Además de ser una obra con una motivación fundamentalmente filológica, refleja algunas ideas centrales en su obra como el don (o destino) de la muerte, la defensa de la naturaleza y el rechazo a la modernización y la tecnología, así como el peligro de la ambición.

No obstante, dado que en su obra literaria las culturas ficticias se representan principalmente a través de la lengua, antes de examinar cómo se traducen musicalmente estas identidades culturales esbozaremos brevemente las principales características de las culturas que pueden atisbarse en la obra de Tolkien.

En cuanto a la relación entre lengua y cultura en la obra del autor inglés, Edmund Little declara que la representación de las diferentes culturas de la Tierra Media se demuestra en gran medida a partir de la nomenclatura (de los personajes, topónimos, lenguas, historias, etc.).<sup>13</sup> Cita los ejemplos de los enanos, derivados de la mitología nórdica, pero también la aliteración en los nombres de los elfos a partir del uso de consonantes líquidas (*Galadriel, Celeborn, Gilgalad*), frente a la dureza fonética de los nombres de los orcos (*Shagrat, Azog, Ugluk, Grishnak*). En el caso de los *hobbits*, se observa una preferencia por los nombres bisílabos y la presencia de la vocal ‘o’ (*Frodo, Lotho, Bilbo, Milo, Drogo...*).

Verlyn Flieger también destaca la importancia de la filología en la creación de su obra, que consideraba ligada a su trabajo como profesor. En su obra, Tolkien presta también gran atención a los estilos lingüísticos: el habla más urbana de los Took, Baggins y Brandybuck (*Tuk, Bolsón y Brandigamo*, según la traducción en español), frente al dialecto rural de otros *hobbits* como los Gamgee (*Gamyi*, en español). El habla de los elfos es musical y su dicción, formal y arcaica; el habla de los orcos, por el contrario, es dura y gutural, con una jerga callejera. Con respecto a la lengua de Trancos (*Strider*, en inglés), por ejemplo, es más directa y plana que el habla épica de Aragorn (un cambio significativo tratándose de la misma persona). Acentuando el habla infantil de Gollum, Tolkien subraya, de este modo, su temperamento cambiante o su disposición a la esquizofrenia, alejado de los humanos; incluso Éowyn se dirige a Aragorn con el pronombre más íntimo *thou*, mientras que Aragorn pone distancia entre ambos con el más formal *you*. En palabras de Flieger, la respuesta de Tolkien a las palabras (a su forma, sonido y

---

<sup>12</sup> «[...] Los ciclos comienzan con un mito cosmogónico: la Música de los Ainur. En él se revelan Dios y los Valar (o poderes, adaptados al inglés como dioses). Podría decirse que estos últimos son como poderes angélicos, cuya función es ejercer la autoridad que les ha sido encomendada en sus esferas (de regencia y gobierno, no de invención, creación o recreación). Son divinos, es decir, en un principio estaban “fuera” y existían “antes” de la creación del mundo. Su poder y sabiduría se deriva de su Conocimiento del drama cosmogónico, que percibieron en primer lugar como un drama (esto es, de la manera en que percibimos una historia compuesta por algún otro) y después como “realidad”» [traducción propia].

<sup>13</sup> E. Little, *The Fantasts: Studies in J. R. R. Tolkien, Lewis Carroll, Mervyn Peake, Nikolay Gogol and Kenneth Grahame*, Amersham, Avebury, 1984, p. 21.

significado) era instintiva, intuitiva e intelectual: se acercaba a ellas más bien como un músico que como un gramático.<sup>14</sup>

De estas consideraciones se desprende, por tanto, no solo la importancia de la forma en la creación de la nomenclatura en la obra de Tolkien, sino también la relación entre la filología y la cultura en su obra. Esta pretensión o esta aspiración filológica de la obra no se ve reflejada, sin embargo, con la misma profundidad en la adaptación cinematográfica, en la que, no obstante, la música, como demostraremos a continuación, constituye una herramienta de representación fundamental de las distintas culturas ficticias y pueblos que Tolkien crea.

2. LA FUNCIONALIDAD DE LA MÚSICA EN EL CINE Y LAS PROPIEDADES REFERENCIALES DE LAS BANDAS SONORAS. En el siglo XIX la música era considerada la más elevada de las artes por muchos filósofos. Schelling, Hegel o Schopenhauer vieron en la música pura, en contraposición a la música programática, una manifestación de la cosa en sí, una expresión de la interioridad o del movimiento del espíritu o una suerte de representación de la transcendencia. A pesar de sus diferencias, todos estos filósofos coincidieron en que el lenguaje musical es indeterminado, aconceptual, abstracto y asemántico. «La música simboliza; la palabra significa», dice Magda Polo.<sup>15</sup>

No obstante, la omnipotencia de la música pura se tambaleaba ante la irrupción de la música programática, que a mitad de siglo consistía en poner en jaque la indeterminación, contradecir dicha abstracción. La música debía humanizarse, apuntar a un contenido real, describir, ilustrar e incluso democratizarse. «La música tiene que poder servir de identidad de un pueblo, como colectividad y tiene que permitir la redención del hombre [para] intervenir en la vida pública», escribe Polo.<sup>16</sup> Composiciones como *La mañana (Peer Gynt)* de Edvard Grieg o *Aquarium (El carnaval de los animales)*, de Camille Saint-Saëns, permiten comprobar al lector el carácter narrativo y determinado de estas obras con respecto a la indeterminación de la música pura. ¿Será la música en el cine música pura, música programática o ninguna de ellas? ¿Es posible analizar desde alguno de estos prismas teóricos la representación musical de las distintas culturas ficticias de Tolkien en el cine?

Theodor W. Adorno nos invitaría a pensar la música en el cine de otro modo, como una música utilitaria (*Gebrauchsmusik*) o música con un propósito específico. En un breve ensayo titulado *Música utilitaria*<sup>17</sup> el filósofo alemán explica que esta música es un medio para otra cosa y nombra algunos ejemplos, como una pieza que compuso Hindemith para una película o *La casa de juguetes* de Debussy. *Gebrauchsmusik* no es ni música absoluta, porque no tiene un compromiso ontológico, ni tampoco música programática, porque tampoco pretende reproducir sentimientos ni acercarnos a la vida o a lo humano. Es una música mecánica, sin existencia propia, sin autonomía ni *raison d'être*. Se comporta como un producto, como un medio para otra cosa. No obstante, ¿es conveniente analizar la música de *El Señor de los Anillos* apoyándose en la teoría crítica de Adorno o resultaría, más bien, una reflexión exigua o sesgada?

<sup>14</sup> V. Flieger, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*, Grand Rapids, Michigan, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1983, pp. 6-7; p. 35.

<sup>15</sup> M. Polo, *Pensamiento musical*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2020, p. 80.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>17</sup> Véase *Escritos musicales VI*, Akal, Madrid, 2014.

Esta pieza de Howard Shore no es ni música absoluta ni programática ni utilitaria, en primer lugar, porque la música para el cine es en sí misma de naturaleza particular, ya que esta se supedita a lo visual; no es autónoma. En palabras de Michel Chion:

[...] même s'ils [images et sons] coexistent sur un support spécifique et distinct de celui des images (disque, bande magnétique, piste optique, fichier numérique), les différents sons figurant dans un film (paroles, bruits, musiques), et qui concourent à son sens, sa forme et ses effets ne constituent pas par eux-mêmes, du seul fait d'appartenir à l'univers sonore et d'être sur le même support, une entité globale solidaire et homogène.<sup>18</sup>

La música del cine, por tanto, ha de ser analizada desde la lógica de la «audiovisión», término acuñado por Chion, en la cual no se examina ni se interpreta la música en sí, separada del complemento visual. La música, en este caso, se piensa con relación a la imagen y esta se ha de pensar, pues, siempre con respecto a la música. Para el autor francés, el término evocado anteriormente («audiovisión») designa una suerte de disposición o de capacidad perceptiva del espectador de cine y de televisión. Esta experiencia estética poco tiene que ver, así, con la escucha o la experiencia musical propiamente dicha. En esta ocasión, «(...) l'image est le foyer conscient de l'attention, mais où le son apporte à tout moment une série d'effets, de sensations, de significations qui, par le phénomène de projection nommé par nous valeur ajoutée<sup>19</sup> (...), sont portés au compte de l'image dans son cadre, et semblent se dégager naturellement de celle-ci».<sup>20</sup> Dicho de otro modo, imagen y música coexisten, entremezclándose. La relación entre ellas es *alquímica*<sup>21</sup>, cuya sincronía es tal que parecería que la música sugiere significados que pertenecen a la propia imagen.

La banda sonora de *El Señor de los Anillos* establece de manera notable una relación constitutiva entre imagen y música y entre historia/narración y mundo sonoro. Hablamos, pues, de una suerte de trama sonora. Para ahondar en esta cuestión, conviene citar *Musique, cinéma, processus créateur*, de Solenn Hellégouarch. En esta obra el autor expone distintas funciones de la música en el cine. En primer lugar, menciona la relación de interdependencia entre música y cine, como es el caso de Hitchcock y Hermann. Pensemos en el cine de suspense de Hitchcock sin sus célebres melodías. ¿Surtiría el mismo efecto en el espectador? Por el contrario, la música en el cine puede ser también una simple ilustración o un instrumento para controlar al espectador, véanse las últimas escenas de *Good*

<sup>18</sup> «[...] aunque coexistan [imágenes y sonidos] en un soporte específico distinto del de las imágenes (disco, cinta magnética, pista óptica, archivo digital), los diferentes sonidos que aparecen en una película (palabras, ruidos, música), y que contribuyen a su sentido, a su forma y a sus efectos, no constituyen por sí mismos, por el mero hecho de pertenecer al universo sonoro y estar en el mismo soporte, una entidad global, integral y homogénea» [traducción propia]. En: M. Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Malakoff, Ediciones Armand Colin, 1990, p. 48.

<sup>19</sup> Profundizaremos en esta noción en el siguiente apartado.

<sup>20</sup> «[...] la imagen es el foco de atención consciente, pero hacia donde el sonido trae en todo momento una serie de efectos, sensaciones, significados que, por el fenómeno de la proyección nombrado por nosotros valor añadido (...), se integran a la imagen en su propio espacio, y parecen emerger naturalmente de ella» [traducción propia]. En: M. Chion, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, Malakoff, Ediciones Armand Colin, 2018, p. 162.

<sup>21</sup> Ver capítulo 1 de J. Radigales, *La música en el cine*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, p. 16.

*Morning Vietnam* mientras suena el conmovedor *What a Wonderful World*, de Louis Armstrong. Aquí la música es un mero adorno.

Desde el punto de vista artístico y no tanto funcional, Hellégouarch, inspirándose en el concepto de *syncrèse*<sup>22</sup> de Chion, recuerda al lector también la propiedad del *synchronisme accidentel*, que también vertebra y da sentido al largometraje de Jackson. En este último proceso simbiótico de música-imagen, la música conserva, en cierto modo, su autonomía, pero acompaña a la imagen, sin que resulte redundante lo que se ve y lo que se escucha. En este caso, nos gustaría evocar precisamente la sincronía de la banda sonora de *Birdman*, compuesta prácticamente en su totalidad por solos de percusión.

Parece, por tanto, que podríamos hablar de bandas sonoras que comentan imágenes, otras que las acompañan, otras que las constituyen, otras que las ilustran o manipulan, etc. Con respecto a la película de *El Señor de los Anillos*, la música cumple diversas funciones en momentos puntuales, en efecto, pero también esta banda sonora tiene un valor estético fundacional, esto es, un peso ontológico que acaba por constituir la obra. Dicho de modo, tal y como Aaron Copland en *The Aims of Music for Films* ya había sugerido, y Chion retoma en *La musique du cinéma*, la música puede comportarse de distintas formas, dependiendo de las escenas, de los momentos visuales. Así, en determinadas escenas de este largometraje la música adquiere una función impresionista, descriptiva, emocional, significativa, etc. No obstante, este artículo trata de responder, más bien, a la *raison d'être* de la banda sonora de *El Señor de los Anillos*; a reflexionar en torno a la música de Howard Shore en tanto que elemento totalizante y soporte ontológico de la trama sonora a la que hacíamos referencia anteriormente. En pocas palabras, ¿qué puede representar verdaderamente la banda sonora? ¿Cuáles son sus propiedades referenciales?

Siguiendo la estela teórica de Hanslick, se diría que la música es sonido sin sentido. El contenido de la música no es el contenido narrativo de la película porque no tiene un objeto más allá de su propio lenguaje. La banda sonora no traduce la trama, no se refiere a ella porque el lenguaje musical es asemántico. La música, si participase de algún modo en esa ilusión de representación, se debería a los movimientos propios del lenguaje musical (dinámicas, progresiones armónicas, etc.) que se sustentan a su vez en una suerte de *predisposición anímica*<sup>23</sup> instalada en el espectador que se corresponde, de manera artificial, con ese lenguaje musical. Por el momento, nos limitamos a afirmar que la música de *El Señor de los Anillos* en particular es una suerte de subtexto, un tercer sentido, un mundo sonoro. ¿Una ilusión necesaria?

3. HOWARD SHORE: EL COMPOSITOR ECLÉCTICO DE HOLLYWOOD. EL CASO DE *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS*. «La musique ne doit pas commenter l'image, être le miroir de l'action, mais ajouter un autre niveau de signification»,<sup>24</sup> escribe Hellégouarch apoyándose en la percepción de la estética músico-fílmica de Shore. Paradójicamente, el compositor canadiense precisa que en la película de *El Señor de los Anillos* debe «clarifier la

<sup>22</sup> Ver capítulo 3.4 de M. Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Malakoff, Ediciones Armand Colin, 1990.

<sup>23</sup> J. Radigales, *La música en el cine*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, p.18.

<sup>24</sup> «La música no debe comentar la imagen, ni ser un reflejo de la acción, sino añadir otro nivel de significado» [traducción propia]. En: S. Hellégouarch, *Musique, cinéma, processus créateur. Norman McLaren et Maurice Blackburn. David Cronenberg et Howard Shore*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 2020, p. 155.

narration, notamment par l'utilisation du leitmotiv». <sup>25</sup> Lo que proponemos en este trabajo, sin embargo, es que esta banda sonora concilia las dos posturas aquí mencionadas, aproximaciones teóricas aparentemente divergentes, pero que convergen en la película de Peter Jackson. <sup>26</sup> Es decir, esta banda sonora es un espejo de la acción, pero también aporta otro significado a la narración.

La música épica de Shore «es próxima y es distante a la imagen». Nos permitimos la licencia de apropiarnos de esta expresión de Hellégouarch para reinterpretarla. Por un lado, la banda sonora de *El Señor de los Anillos* es próxima a la imagen no solo porque acompaña a la acción, sino también porque se acerca a la idiosincrasia de cada pueblo, personajes principales o ideas que el propio Tolkien quería subrayar en sus libros. Shore consigue este efecto construyendo una melodía específica para los elfos, los hombres, los orcos, etc. También emplea las mismas modulaciones <sup>27</sup> para algunas ideas de la película, como es el caso de los personajes que se ven tentados por el poder del Anillo. Estas melodías concretas permiten al espectador identificar una cultura, un personaje o una acción que se repite. Además, el color, la textura y la dinámica de cada melodía aportan más información sobre ellos. Shore añade, por tanto, este *surplus* a la historia.

Por otro lado, esta música se distancia de la imagen porque en sí misma la música no narra ni proyecta una idea concreta; ni representa otro lenguaje que no sea el lenguaje musical (para eso se emplean los diálogos o las imágenes). La banda sonora de esta película es música que ha de ser necesariamente mediada, situándose entre la imagen y la imaginación del sujeto que proyecta ideas externas y representaciones conceptuales a la composición. Esta música es, por tanto, un espejo, un comentario o un reflejo que acompaña a la historia narrada en imágenes por Peter Jackson, pero también se erige como un elemento constitutivo de la propia historia porque aporta un subtexto, un tercer sentido a la narración. Podría considerarse que este tercer sentido hace referencia a aquello que Michel Chion describe como «valor añadido» (*la valeur ajoutée*), esto es: «cet effet en vertu duquel un apport d'information, d'émotion, d'atmosphère, amené par un élément sonore, est spontanément projeté par le spectateur (l'audio-spectateur, en fait) sur ce qu'il voit, comme si cela en émanait naturellement». <sup>28</sup> No obstante, en este artículo sugerimos que este *valeur ajoutée* se intensifica, dando lugar a ese mundo sonoro de Tolkien. Este mundo sonoro es, pues, un elemento ontológico o constitutivo porque determina la razón de ser de la historia y revela otras cualidades de la narración. Es la música que se hace mundo. Este valor musical añadido de Chion se intensifica en *El Señor de los Anillos* para convertirse en *vivier musical*, ya que pasa a ser «un élément du scénario: même lorsqu'elle n'est pas le sujet de l'histoire, elle permet de caractériser le milieu où se déroule l'action, la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes, et pour lesquels le cinéma recourt à des stéréotypes comparables à

<sup>25</sup> «[...] la música debe ser un reflejo de la historia y esclarecer la narración, sobre todo mediante el uso del leitmotiv» [traducción propia]. *Ibid.*

<sup>26</sup> La adaptación cinematográfica de *El Señor de los Anillos* se produjo en tres películas tituladas de la misma manera que los tres volúmenes, dirigidas por Peter Jackson y producidas por Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh y Tim Sanders entre 2001 y 2003.

<sup>27</sup> Aportaremos ejemplos más específicos en el siguiente apartado.

<sup>28</sup> «[...] ese efecto por el que una aportación de información, de emoción, de atmósfera, producido por un elemento sonoro, es proyectado por el espectador (el audio-espectador, en realidad) sobre lo que ve espontáneamente, como si emanara naturalmente de la imagen» [traducción propia]. En: M. Chion, *La musique du cinéma*, París, Ediciones Fayard, 2020, p. 203.

ceux qu'il met en œuvre dans le domaine des costumes, des décors, de la gestuelle ou du dialogue». <sup>29</sup> En otras palabras, la música de Shore no representa concretamente la nostalgia que inspiran los *hobbits* por el pasado rural en Tolkien, por ejemplo, pero los movimientos de la música, el color, las modulaciones y la dinámica revelan cualidades emergentes del pueblo *hobbit* que permiten que el espectador reconstruya esta nostalgia por un pasado preindustrial y premoderno o su tendencia a la austeridad, perfilando o intuyendo, así, la idiosincrasia de este pueblo.

Este mundo sonoro es un mundo de significados que exige una *surécoute*, como diría Hellégouarch. Un tercer sentido que va más allá de la imagen y de la narración porque «cette musique approfondit le sous-texte, le fonctionnement intérieur de l'histoire, et rend l'histoire plus profonde (...). Un sous-texte intérieur à l'histoire, quelque chose qui n'est pas dit ou montré». <sup>30</sup>

Pero el propio Shore explica que este subtexto forma parte de la música que compuso para *Crash*, pero no para *El Señor de los Anillos*. Nuestra discrepancia con el canadiense surge con motivo de su tendencia a asociar el subtexto musical a la ambigüedad y a la indeterminación de la banda sonora que no persigue proyectar ideas musicales, como es el caso de *Crash*, sino que pretende expresar determinados detalles interiores de la escena. <sup>31</sup> Como el lector habrá podido comprobar, proponemos reformular este subtexto que puede participar en la edificación de las identidades e ideas de la película *El Señor de los Anillos*. Dicho de otro modo, esta trama musical y mundo sonoro revelan qué resuena en esa escala modal que anuncia que los elfos entran en escena.

4. LA REPRESENTACIÓN DE LAS CULTURAS DE LOS PUEBLOS DE LA TIERRA MEDIA. A continuación, analizaremos algunos mecanismos compositivos que permiten a Howard Shore edificar ideas musicales y «representar» identidades de los pueblos de la Tierra Media. Comencemos por los elfos.

La aparición de los elfos se relata en primer lugar en *El Silmarillion*. Se trata de una de las estirpes de los «Hijos de Dios» (*Children of God*), junto con los hombres, cuya venida al mundo solo era conocida por Eru o Ilúvatar, creador de la música de los dioses y del universo. Llegan antes que los Hombres y, aunque emparentados y parecidos, son distintos en algunos aspectos. Físicamente se diferencian de los hombres en que los miembros de la comunidad élfica tienden a ser más altos y esbeltos. Así explica Tolkien las diferencias en su carta n.º 131 a Milton Waldman:

---

<sup>29</sup> «Es un elemento del guion: aunque no sea el tema de la historia, permite caracterizar el entorno en el que se desarrolla la acción, la clase social a la que pertenecen los protagonistas, y para ello el cine recurre a estereotipos comparables a los que utiliza en el ámbito del vestuario, la escenografía, los gestos o los diálogos» [traducción propia]. *Ibid.*, p. 239.

<sup>30</sup> «[...] esta música profundiza en el subtexto, en el funcionamiento interno de la historia, y dota a la historia de mayor profundidad [...]. Un subtexto interno en la historia, algo que no se dice ni se muestra» [traducción propia]. En: S. Hellegouarch, *Musique, cinéma, processus créateur*. Norman McLaren et Maurice Blackburn. David Cronenberg et Howard Shore, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 2020, p. 152.

<sup>31</sup> La forma narrativa de *Crash* es ambigua, deconstruida e indeterminada. La música de Shore pone de relieve esta forma de narración cinematográfica y subraya que esta experiencia estética exige una actitud activa en la que el espectador debe disipar la confusión para reconstruir las historias que se entremezclan a lo largo de la película.

The Children of God are thus primevally related and akin, and primevally different. Since also they are something wholly 'other' to the gods, in the making of which the gods played no part, they are the object of the special desire and love of the gods. These are the *First-born*, the Elves; and the *Followers* Men. The doom of the Elves is to be immortal, to love the beauty of the world, to bring it to full flower with their gifts of delicacy and perfection, to last while it lasts, never leaving it even when 'slain', but returning – and yet, when the Followers come, to teach them, and make way for them, to 'fade' as the Followers grow and absorb the life from which both proceed. The Doom (or the Gift) of Men is mortality, freedom from the circles of the world.<sup>32</sup>

Si bien *El Silmarillion* relata el origen, viaje a la Tierra Media desde la tierra de los dioses (Valinor), auge y decadencia de los elfos, en *El Señor de los Anillos* esta raza pierde protagonismo en detrimento de los Hombres. Los Elfos son un pueblo melancólico y altivo y que se obsesiona con su decadencia o desvanecimiento de la Tierra Media, donde muchos eligieron quedarse porque eran el pueblo más elevado, en contraste con Valinor, tierra de paz y armonía, donde se encontraban bajo la jerarquía de los Valar. Su melancolía se debía a su tristeza por el paso del tiempo y los cambios del mundo tal como ellos, inmortales, lo percibían. La ambición de algunos de ellos por conseguir un lugar tan perfecto y divino como Valinor en el que ser ellos los dueños los llevó a colaborar con Sauron, lo que concluyó en la creación de los «Anillos de Poder», tema central de *El Señor de los Anillos*.

Para representar estas características Shore utiliza una tonalidad luminosa, una melodía brillante. El compositor canadiense emplea una escala modal, concretamente la frigia. En la tradición occidental esta escala se asocia con lo exótico, lo que viene de fuera. De hecho, el exotismo de algunos folclores se produce precisamente por el color de esta escala modal. Shore escoge como *tempo* el *adagio* o el *lento* y no duda en acompañarlo tanto del *ritardando* como del *ritenuto*. Conviene mencionar el constante uso del *legato* que suaviza y aligera las melodías. Asimismo, el carácter liviano de estas melodías fomenta la sensación de elevación, de armonía, de paz y de trascendencia.

Shore da protagonismo a la sección de viento madera de la orquesta, como la flauta travesera y el oboe y algunos instrumentos de tradición celta. Destaca también las repetidas intervenciones del violín y las voces femeninas, especialmente las sopranos, cuyo registro vocal es más agudo que el de la mezzosoprano o la contralto. Esta combinación de viento madera, violín y soprano, que subrayan registros particularmente agudos, podría aludir al mundo supraterráneo de los elfos. Y no es casual que en repetidas ocasiones estas voces e instrumentos interpreten juntos unas progresiones armónicas claramente descendentes que el oyente medio puede percibir y que podría, tal vez, relacionar con una sensación de tristeza, de decadencia o con el anhelo de un mundo perdido.

---

<sup>32</sup> «Los Hijos de Dios están, pues, originalmente relacionados y emparentados, y son en su origen diferentes. Puesto que son algo totalmente "distinto" de los dioses, y en cuya creación los dioses no tomaron parte, son el objeto de un deseo y un amor especial por parte de los dioses. Estos son los *Primeros Nacidos*, los Elfos; y los *Seguidores*, los Hombres. El destino de los Elfos es ser inmortales, adorar la belleza del mundo, llevarlo a su florecimiento con sus dones de delicadeza y perfección, y permanecer hasta que perdure, sin abandonarlo, aunque se les "mate", y retornar. Y, sin embargo, cuando los Seguidores lleguen, su destino es enseñarles y dejarles paso, "apagarse" a medida que los Seguidores crecen y absorben la vida de la que ambos proceden. El Destino (o Don) de los Hombres es la mortalidad, la libertad de los ciclos del mundo» [traducción propia].

Como se desprende de la obra literaria de Tolkien, el principal poder de estos anillos era la prevención o freno de la decadencia y la preservación de la belleza y de lo amado. El uso del *ostinato*, el *pianissimo* y el diálogo entre los coros femeninos, emulando la antífona propia de la liturgia, contribuye a la idea de preservación de lo bello y de lo amado, casi sacralizándolo. Para evitar tal decadencia, los elfos cayeron en la magia y maquinaria (vistos como algo indeseable en la obra de Tolkien), que sería representada por Shore mediante el uso repetido de la segunda aumentada tan característica de las melodías de los elfos.

Tolkien cuenta que Sauron creó, en secreto, el Anillo Único que podía controlar a todos los demás y que provocó las guerras que se relatan en *El Señor de los Anillos*. Asustados, los elfos esconden estos anillos y se refugian en tres puntos de la Tierra Media, como un pueblo decadente, melancólico, antiguo y sabio. Viven en armonía con la naturaleza, en lugares en los que parece que el tiempo se hubiera detenido, adaptándose a la naturaleza sin alterarla.

Además de la comunidad de los elfos, Tolkien integra la raza humana en sus obras y se produce a medida que la historia se vuelve menos mítica y lejana. Los principales pueblos de Hombres que se reflejan en sus obras proceden de las «Tres Casas de los Padres de los Hombres» (*Three Houses of the Fathers of the Men*), que huyen del mal hacia el Oeste y entran en contacto con los Elfos Exiliados. Son, por tanto, aliados y amigos de los elfos, de los que aprenden su arte y poesía. Los hombres del Este y el Sur (*Easterlings* y *Southrons*), sin embargo, entran en contacto con el enemigo y caen en la oscuridad.

Algunos de los Hombres más poderosos e importantes, herederos de Númenor (una isla entre la Tierra Media y Valinor otorgada a aquellos que ayudan a los Elfos y los Valar a derrotar el mal de Melkor), se refugian en la Tierra Media y crean los reinos de Arnor y Gondor tras la destrucción de la isla y la Caída de Númenor, debido al culto que empiezan a rendir a Sauron, que les incita a intentar alcanzar la tierra prohibida de los dioses y a perseguir la inmortalidad que no tienen. Tras la derrota de Sauron, sus aliados se refugian en Mordor, una tierra oscura y yerma, mientras este va recuperando fuerzas ante la debilidad de los hombres de Gondor.

Howard Shore reescribe esta trama sonora apoyándose en elementos musicales perturbadores para el espectador. El tema principal que acompaña a Sauron, por ejemplo, está escrito en el compás 5/4. Estos ritmos nos resultan poco familiares en la tradición occidental. El oyente medio está acostumbrado a los compases de subdivisión binaria o ternaria, a compases como el 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, etc., que suenan constantemente en la música popular. Estos ritmos, además, se ven oscurecidos por una construcción armónica más sombría. Shore da protagonismo, en contraposición a la melodía de los elfos, a la sección de viento metal de la orquesta, que repite el tema musical compulsivamente y sin variaciones, adornos ni notas de paso. También destaca la potente percusión que dialoga con el metal de la orquesta y con las voces masculinas, concretamente los barítonos y los bajos, cuyo registro vocal es más grave que el de los tenores. En cuanto a la dinámica, conviene destacar el uso del *crescendo* y del *sforzando* que dotan de cierta agresividad al tema. Este *crescendo* contrasta con el sonido rígido y seco o el ritmo mecánico de los tambores que imitan una marcha militar. Estos fuertes contrastes rompen y corrompen el escenario de paz de los elfos y desconciertan al espectador. Asimismo, el carácter *pesante* de esta melodía se ve acompañada por un discreto, pero constante, sonido metálico que simula unas cadenas que golpean contra el suelo. Las interpretaciones

raramente son unívocas, pero el hecho de que este sonido metálico marque el pulso en este compás de 5/4 y persiga a la melodía principal podría insinuar la imposibilidad de escapar de la industrialización y/o la idea de un pueblo malogrado.

Finalmente, los *hobbits* encarnan uno de los temas principales de la obra de Tolkien: la historia y la evolución del mundo se deben, en muchas ocasiones, a individuos aparentemente inofensivos y poco conocidos, y no tanto a las grandes hazañas de reyes y señores. Estos *hobbits* aparecen en la Tercera Edad (es decir, en los acontecimientos que se narran en *El Señor de los Anillos*). Su origen es desconocido (incluso para ellos mismos), puesto que ninguno de los otros pueblos se percató de su existencia y no guardaron registros salvo tradiciones orales. Llevan una vida sencilla, rural, ordenada y civilizada en «La Comarca» (*The Shire*, que evoca la Inglaterra rural). Los *hobbits* se mantienen, por lo general, ajenos a los grandes acontecimientos que ocurren a su alrededor. Su tamaño es menor que el de los Hombres (de ahí que también se les denomine *Halflings* o «Medianos»). Su existencia deja de ser anónima cuando uno de ellos, Bilbo, encuentra por casualidad el «Anillo Único» (*the One Ring*), que finalmente debe destruir su sobrino Frodo en compañía de su jardinero Sam. ¿Y este carácter humilde, despreocupado, alegre y noble puede también formar parte del mundo sonoro de Shore?

El tema musical que «representa» a la comunidad *hobbit* es probablemente el más célebre de la película y el que resulta más cercano y accesible (porque el espectador no debe olvidar quiénes son los héroes de esta historia). Howard Shore desea, por tanto, que esta melodía suene familiar y para eso utiliza una escala mayor, el compás 4/4 y una armonía fácilmente reconocible. Es reconocible porque se corresponde con una armonía funcional, de tal manera que el músico compone este tema sobre un clásico Re mayor con dos alegres sostenidos en la armadura y la pieza se construye sobre los I, IV y el V tonos de la escala. Además, Shore acompaña esta melodía con cantos de pájaros y voces de niños que subrayan el carácter despreocupado, por un lado, e ingenuo, por otro. Este carácter despreocupado, alegre, divertido e ingenuo se acentúa particularmente con el empleo de un signo de articulación que se llama *staccato*. Este *staccato* se asienta en un ritmo *cantabile*, un *tempo allegro* o *allegretto* y graciosas síncopas.

Conviene destacar la relación de los *hobbits* con la naturaleza: no tienen industria, llevan una vida rural y preindustrial e incluso sus propias viviendas se construyen y adaptan al entorno, sin alterarlo ni destruirlo<sup>33</sup>. Para idealizar su vida en La Comarca, Shore, además de incluir cantos de pájaros, selecciona una instrumentación muy acorde con este clima de paz y tranquilidad, como la *tin whistle*, el arpa celta, la guitarra, el dulcimer o la mandolina. Todos ellos pertenecen al tradicional folclore celta, pero ¿qué tendrá la sonoridad celta que nos transporta a otros mundos posibles?<sup>34</sup>

<sup>33</sup> El propio Tolkien amaba la naturaleza. Pasó parte de su infancia en la Inglaterra rural y reconoció haberse inspirado en ella para la creación de La Comarca (H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, London, Harper Collins, 2016, p. 234)

<sup>34</sup> Como comentábamos al inicio de este estudio, la principal motivación de Tolkien al escribir su obra, además de crear un escenario verosímil donde pudieran tener cabida sus lenguas ficticias, fue crear una mitología para Inglaterra. Asimismo, la propia Comarca es una región que el mismo Tolkien reconoció que se inspiraba en la Inglaterra rural que tanto amaba, si bien no declaró expresamente un gusto particular por la cultura o mitología celtas. Sin embargo, parece que Shore, por su parte y sin tener en cuenta esto, o tal vez asimilando la Inglaterra rural a la imagería colectiva sobre la vida rural irlandesa, evoca el mundo ficcional de los *hobbits*, apoyándose en el color y las texturas

4.1. LA RESONANCIA CELTA EN ENYA O EL ECO DE OTROS MUNDOS POSIBLES. Howard Shore estudia composición e improvisación de jazz en Berklee College of Music, de tal manera que, además de contar con una amplia formación en «música clásica», está familiarizado con la música popular.<sup>35</sup> Esto explica que en la película *Naked Lunch* haya incluido *Write Man* de Ornette Coleman o *Mysterioso*, de Thelonious Monk. Por tanto, no nos sorprende que Shore sugiriese a Peter Jackson la música de Enya para enriquecer esta banda sonora.

Para *El Señor de los Anillos* Enya compone e interpreta dos temas: *May it be* y *Aniron*. En ambas canciones utiliza lenguas élficas creadas por Tolkien. En *May it be* la cantante irlandesa mezcla inglés con *quenya* y en *Aniron* las letras están escritas en *sindarin*. Estas dos lenguas élficas son las más desarrolladas por el autor británico. Constituyen no solo sistemas lingüísticos más o menos homogéneos, sino que también se conoce tanto su historia como su evolución diacrónica. Tolkien afirma que han sido creadas con dos propósitos: tener un estilo y estructura europeos (aunque no en detalle) y ser especialmente placenteras al oído. Así, la lengua arcaica de los pueblos de la Tierra Media se asemeja a una especie de «latín élfico» (debido a que se considera una lengua mucho más elevada, antigua y culta), que en la propia lengua denomina *quenya* o alto élfico. Tolkien declara que está compuesta a partir del latín como base junto con otros dos ingredientes principales que le proporcionan placer «fonoestético» (*phonaesthetic' pleasure*): el finlandés y el griego, aunque es menos consonántica que cualquiera de las tres.<sup>36</sup> Por otra parte, la lengua viva de los elfos del oeste, el *sindarin*, es la que utiliza normalmente para los nombres. De acuerdo con Tolkien, se deriva de un origen común con el *quenya*, pero los cambios fueron deliberadamente concebidos para darle un carácter lingüístico similar (aunque no idéntico) al galés.<sup>37</sup>

Llegados a este punto, conviene preguntarse si este placer «fonoestético» guarda relación con la música celta y si la música celta invita a pensar en mundos fantásticos sobrenaturales o simplemente en la otredad.

Con respecto a esta otredad, John O' Flynn escribe:

---

musicales del folclore celta. Conviene mencionar, no obstante, que la idea de Tolkien de «lo celta» era mucho más restringida que la que se tiene hoy habitualmente (como tradiciones populares de distintos pueblos de Europa Occidental, como Gales, Escocia, Galicia o Bretaña). Para Tolkien, lo celta hacía referencia a lo conectado con el idioma céltico y sus leyendas (como los ciclos artúricos y otras leyendas en idiomas célticos). El propio Tolkien reconoce que desea crear una leyenda para Inglaterra y que desea que posea el tono y la belleza imprecisa que algunos asocian con lo céltico, a pesar de que rara vez se encuentre en lo genuinamente céltico (véase H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, London, Harper Collins, 2016, p. 126). Asimismo, en una de sus cartas a su editor (n.º 19, de 1937), ante un comentario de un lector acerca de que sus nombres sonaban célticos, lo negó con rotundidad y afirmó que, a pesar de conocer las leyendas célticas (sobre todo irlandesas y galesas) no le terminaban de agradar, pues le resultaban irracionales y a veces sinsentido, como una ventana de colores rota y reparada sin diseño (véase H. Carpenter, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, London, Harper Collins, 2006, p. 26). Esto no impide, no obstante, que Tolkien recurra a sus conocimientos sobre las lenguas celtas para crear los nombres de varios personajes (fundamentalmente *hobbits*).

<sup>35</sup> No olvidemos que Shore fue el miembro fundador del grupo de rock Lighthouse.

<sup>36</sup> H. Carpenter, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, London, Harper Collins, 2006, pp. 175-176.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 176.

The inhabitants of the village of Bree<sup>38</sup> are regarded as somewhat special by comparison with other peoples of Western Middle-Earth, and are described in equal measure with regard and suspicion. After a somewhat lengthy discussion on their collective character, Tolkien summates the general queerness of these people with an arcane quality he portrays as ‘Celtic’. This resonates with a widespread view in the popular imagination that might be represented thus: Celtic people are somehow outside the Anglo-American mainstream of white ethnicity and culture; at the same time the presumed naturalness and antiquity (...) of Celtic people bestows of them a degree of authenticity that has been lost by «mainstream» white ethnicities.<sup>39</sup>

Dejando al margen la cuestión de la etnicidad porque es una perspectiva de estudio que no nos concierne en este ensayo, parece que en el imaginario colectivo de Occidente la sonoridad celta trae consigo una sensación de otredad, de extranjero, de aquello que pertenece a otra realidad. Es lo que está fuera, al margen de lo dominante, como los *hobbits* parecen vivir al margen de los grandes acontecimientos que se desarrollan y guardar sus propias costumbres.

Efectivamente, en el mundo de la música popular, el folclore celta forma parte de un metagénero que se llama World Music. Esta categoría «is seen in a very heterogenous manner as “the other”: music in opposition to the mainstream, Anglo-American and European genres».<sup>40</sup> De este modo, la *celtic music* se sitúa, efectivamente, en la periferia del circuito musical dominante para dar voz a minorías oprimidas en un contexto de globalización e hiperconsumo. Es lo otro.

En cuanto a la forma musical de la obra de Enya y a su estilo *new age/celtic*, ¿hay verdaderamente algo de exótico o de extraño en sus piezas? ¿Por qué el mundo sonoro de los elfos es a veces interpretado por la cantante irlandesa?

La estética de esta variante contemporánea de la música tradicional celta se caracteriza por «combinations of materials and performance practices drawn from vocal styles in English and Irish language song traditions, modal harmonies in *a capella* settings (adapting various compositional techniques including those of late medieval polyphony and Scottish Gaelic psalmody) and synthesized or ‘techno acoustic’ instrumental resources».<sup>41</sup> Probablemente, una de las principales causas

---

<sup>38</sup> La ciudad ficcional de Bree en la obra de Tolkien es la única en la que conviven humanos y *hobbits*, al este de La Comarca.

<sup>39</sup>«Los habitantes de la ciudad de Bree pueden considerarse en cierto modo especiales en comparación con otros pueblos occidentales de la Tierra Media, y son descritos con consideración y recelo a partes iguales. Tras una discusión más o menos extensa sobre su carácter colectivo, Tolkien resume la rareza general de este pueblo con una cualidad arcana que representa como *céltica*. Esto evoca la visión extendida en la imaginación popular que puede explicarse del siguiente modo: los pueblos celtas están, en cierto modo, fuera de la corriente dominante angloamericana de la etnicidad y la cultura blancas. Al mismo tiempo, la supuesta naturalidad y antigüedad [...] de los pueblos celtas les otorga un grado de autenticidad que se ha perdido en las etnicidades blancas dominantes» [traducción propia]. En: M. Fitzgerald y J. O’Flynn, *Music and identity in Ireland and Beyond*, Londres/Nueva York, Routledge, 2016, pp. 251-252.

<sup>40</sup>«[Esta categoría] se entiende en un sentido muy heterogéneo como “lo otro”: música en oposición a los géneros dominantes angloamericanos y europeos» [traducción propia]. En: R. Shuker, *Popular Music. The key concepts*, Londres/Nueva York, Routledge, 2017, p. 358.

<sup>41</sup>«[...] combinaciones de materiales y técnicas de interpretación procedentes de estilos vocales de las tradiciones cantadas en lengua inglesa e irlandesa, armonías modales *a capella* (que adaptan varias técnicas compositivas, entre las que se incluyen las de la polifonía tardomedieval y las de las salmodias gaélicas y escocesas) y recursos instrumentales sintetizadores o “tecno-acústicos”» [traducción propia]. En: M. Fitzgerald y J. O’Flynn, *Music and identity in Ireland and Beyond*, Londres/Nueva York, Routledge, 2016, p. 142.

que hacen que *May it be* y *Aniron* transmitan esa sensación de otredad y de irrealdad sea el colorido que aporta una escala modal o con apariencia modal.

En la «música clásica» las escalas modales cobran especial protagonismo en el siglo XIX, difuminando la nítida tonalidad. Digamos que en este momento la tonalidad es, citando a Alberto González Lapuente, «reevaluada y enriquecida con diversas influencias de origen modal, folklórico, etc.».<sup>42</sup> Estos sonidos aportan un cromatismo distintivo y, por esto, los compositores nacionalistas como Dvorak o los miembros del grupo de Los Cinco escriben piezas representativas de sus países apoyándose también en las escalas modales. En el caso del folk irlandés, la música suele estar escrita en modo mayor, lo que aporta ese carácter luminoso a la pieza, y la escala modal utilizada aporta también ese toque de color y de diferencia (en este caso suele tratarse de la escala mixolidia).

A esa sensación de alegría, autenticidad, paz y originalidad de la música de Enya ha de sumarse, paradójicamente, cierta tendencia a la nostalgia. Como en muchas canciones tradicionales celtas, se evita utilizar repetidamente la tónica de la escala (el primer grado de la escala). El oído no experto anhela ese tono, ansía que llegue y que cierre «un círculo musical lógico». Evidentemente, esta nostalgia aumenta si se emplea el *legato*, el tempo *adagio* y los registros vocales agudos. Si la obra incluye instrumentos poco habituales que resumen cierto exotismo, como los instrumentos de la música tradicional celta, la pieza puede sugerir, en efecto, ese aspecto de otredad.

Bien es cierto que el oyente percibe estos nuevos mundos sonoros, pero es su imaginación la encargada, en última instancia, de aportar los elementos narrativos, la ilusión, la trama sonora, el tercer sentido. Podría decirse, por tanto, que estas escalas aportan un componente identitario que Howard Shore conoce y subraya añadiendo otros elementos compositivos como la dinámica, las progresiones armónicas, la instrumentación, los momentos de tensión y distensión, los climas musicales, la articulación, etc. Y que Shore, el prestidigitador, cuenta con que el «buen» oyente le va a prestar la imaginación, la conceptualización o semantización y el infatigable anhelo por otros mundos posibles.

---

<sup>42</sup> A. González Lapuente, *Diccionario de la música*, Madrid, Alianza editorial, 2016, pp. 487-488.



# ¿ES LA ADOLESCENCIA NECESARIAMENTE UNA ETAPA DESTRUCTIVA Y CONVULSA?

JAVIER TORRÓ BIOSCA

*Fecha de recepción: 10/02/2021*  
*Fecha de aceptación: 23/04/2021*

---

**Resumen:** Este artículo se propone examinar las principales fuentes de los prejuicios más extendidos sobre la adolescencia, que la caracterizan como una etapa necesariamente conflictiva, convulsa y destructiva. Para ello, se analiza la teoría de Granville Stanley Hall sobre la adolescencia, así como la interpretación de esta teoría por parte de Arnold Gessel. Tanto Hall como Gessel sustentan sus tesis en un determinismo biológico que parte del evolucionismo y de la ley de la recapitulación de Haeckel, que establece que la evolución ontogenética de cada uno es la plasmación de la evolución filogenética de la especie. Conforme a ello Hall define la adolescencia como la etapa equivalente a la etapa de la humanidad previa al establecimiento de la ley y el orden.

**Abstract:** *The purpose of this article is to examine the main sources of the most widespread prejudices about adolescence, which characterize it as a necessarily conflictive, convulsive and destructive stage. For this, the Granville Stanley Hall's theory on adolescence is analyzed, as well Arnold Gessel's interpretation of this theory. Both Hall and Gessel support their theses in a biological determinism that is based on evolutionism and Haeckel's law of recapitulation, which establishes that the ontogenetic evolution of each one is equivalent to the phylogenetic evolution of the species. Hall defines adolescence as the stage equivalent to the stage of humanity prior to the establishment of law and order.*

**Palabras clave:** Adolescencia, Stanley Hall, Arnold Gessel, Margaret Mead.

**Keywords:** *Adolescence, Stanley Hall, Arnold Gessel, Margaret Mead.*

---

Tenemos la visión de la adolescencia como una etapa violenta y convulsa. ¿Es realmente así? ¿Qué cúmulo de circunstancias nos han llevado a percibirla de esta forma? Mi pretensión, al escribir este artículo, es explorar las razones por las cuales se ha ido forjando esta imagen de la adolescencia. La etapa de la vida en la que el ser humano goza de mayor sentimiento de libertad y dispone, habitualmente, de más posibilidades de disfrute.

Granville Stanley Hall (1844- 1924) se formó como psicólogo con William James, quien dirigió su tesis. Posteriormente estuvo en Alemania donde perfeccionó sus estudios con Wilhelm Wundt, colaborando en su famoso laboratorio de Leipzig. Tras regresar a Estados Unidos creó el primer laboratorio de psicología americana en 1883, tan solo cuatro años después de que Wundt creara el suyo. En 1887 fundó la revista

*American Journal of Psychology*, la primera revista de psicología experimental americana. En 1889 fue el primer presidente de la Universidad de Clark y tres años más tarde, en la misma universidad, fundó la American Psychological Association, que en la actualidad es la asociación de psicología más importante del mundo. Stanley Hall realizó más de 400 publicaciones y entre sus alumnos figuran algunos prestigiosos psicólogos como J. M. Cattell, A. Gesell o L. Terman. Por tanto, no resulta difícil imaginar que estamos ante una de las figuras más prestigiosas de la psicología americana y uno de los estandartes de la nueva psicología científica.

Con esas credenciales Stanley Hall publica en 1904 un libro sobre la adolescencia que ocupaba dos extensos volúmenes: *Adolescence: its psychology and its relations to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education*. Con él inaugura un nuevo campo de estudio dentro de la psicología y genera una teoría específica sobre esta etapa del desarrollo con una visión particular que ha perdurado hasta la actualidad. Creo que el examen de los presupuestos de los que parte esta visión de la adolescencia, así como de las circunstancias por las que se genera esta teoría específica, pueden iluminar ciertos prejuicios sociales sobre la adolescencia vigente en la actualidad.

Hay que señalar que hasta esa época la adolescencia no constituía una etapa unánimemente reconocida del desarrollo evolutivo del ser humano. El “descubrimiento” de la adolescencia en este momento histórico y en este lugar geográfico determinado es consecuencia de los cambios sociales que se produjeron en Estados Unidos y de la concepción científica particular que detentaba Stanley Hall. La Universidad de Clark, donde trabajaba Hall, se sitúa en la zona norte de Estados Unidos, en el estado de Massachusetts, cerca de Boston y Nueva York. A finales del siglo XIX y principios del XX este lugar geográfico estaba sufriendo un cambio significativo debido a la revolución industrial. Los avances tecnológicos generaron una transformación del mercado laboral y una emigración masiva del campo a los grandes núcleos urbanos para ocuparse en la industria. Esto supuso el desarraigo de muchas familias que tuvieron que adaptarse a un ambiente urbano, con unas condiciones laborales muy exigentes y poco sustento social que amortiguara los cambios. En ese contexto no es difícil que cunda la rabia y la destructividad, que los adolescentes vuelquen su frustración a una sociedad que les ha dejado emocionalmente desvalidos. Además, la abolición de la esclavitud y la llegada masiva de emigrantes aumentó algunos problemas sociales como el desarraigo y la delincuencia juvenil. El Estado buscó asegurar una adecuada socialización a los jóvenes, ampliando la educación obligatoria hasta los 16 años e instaurando toda una serie de instituciones correctoras para los delincuentes juveniles. Para ello se precisaba una concepción del desarrollo humano que distinguiera entre la edad adulta y la adolescencia y permitiera aplicar políticas específicas para abordar los nuevos problemas sociales de esa franja de edad. En este contexto surgen los trabajos de Stanley Hall y la ingeniería social que engendró esta representación que perdura hasta nuestros días, creando una imagen de la adolescencia nociva para una buena comprensión y acompañamiento del desarrollo humano en esta etapa.

Por otra parte, los mimbres con los que se tejió esta concepción no podían ser mejores. Stanley Hall venía avalado por los mejores maestros de la época: William James y Wilhelm Wundt; lo que garantizaba la aplicación del nuevo método científico en el terreno de la psicología. Como fuentes de información para el estudio de la adolescencia utilizaba la observación, los cuestionarios para la obtención de datos y los diarios personales, todos ellos métodos objetivos. Como entramado teórico, el funcionalismo se sustentaba en el evolucionismo. Es decir, en el postulado de que los factores genéticos configuran básicamente las funciones cerebrales; por otro lado, se piensa que la experiencia modula el desarrollo, el crecimiento y la conducta del sujeto

para adaptarse a un entorno cambiante y complejo. Un presupuesto del evolucionismo de la época era la ley de la recapitulación de Haeckel, un residuo teórico a caballo entre el darwinismo y el lamarckismo, que considera que la historia del desarrollo filogenético del ser humano se incorpora a nuestra estructura genética. De esta forma, en nuestro desarrollo ontogenético reproducimos el desarrollo filogenético de la especie.<sup>1</sup> Para Stanley Hall, en el periodo de vida que abordamos, distingue entre la *juventud*, que iría de los ocho a los doce años (lo que actualmente consideramos pubertad) y la *adolescencia* que iría de los doce hasta alcanzar la edad adulta (que él sitúa entre los 22 y los 25 años). Así pues, si la juventud se corresponde con la etapa más cercana al salvajismo, la adolescencia se correspondería con la etapa del desarrollo de la humanidad previa a la instauración de la ley y el orden, donde los individuos moraban más presos por sus instintos que por los designios de la razón. Hall caracterizó a la adolescencia como un periodo de “*Sturm und Drang*” (“tormenta e ímpetu”), utilizando uno de los lemas de la literatura romántica alemana, puesto que apreciaba cierta analogía entre el romanticismo alemán y la adolescencia. Tanto el romántico como el adolescente se caracterizarían por ser idealistas, reaccionar ante lo viejo, manifestar sentimientos o pasiones intensas y frecuentar situaciones de sufrimiento personal. Es decir, para Stanley Hall “el adolescente era el sujeto paciente de una transición cuyos conflictos le llevarían, muy a menudo, a manifestar rebelión o enfrentamiento tanto con los demás como consigo mismo (*storm and stress*)” (M. Carretero y otros, 1985). Por otra parte, retoma la idea del *Emilio* de Rousseau que califica la adolescencia como un segundo nacimiento puesto que se viven con intensidad una serie de transformaciones que llevarán al sujeto a la vida adulta. En este sentido nos dice Hall en su libro:

La adolescencia es un nuevo nacimiento, porque en ese momento surgen los rasgos más elevados y más completamente humanos. Las cualidades del cuerpo y el alma que emergen ahora son mucho más nuevas. El niño procede filogenéticamente de un pasado remoto; el adolescente es neotático, y en él las adquisiciones posteriores de la raza se vuelven lentamente prepotentes. El desarrollo es menos gradual y más intermitente, indicativo de algún periodo antiguo de tormenta y estrés cuando se rompieron los viejos amarres y se alcanzó un nivel más alto de desarrollo.<sup>2</sup>

También resulta interesante ver las relaciones entre la concepción de la adolescencia de Stanley Hall y el psicoanálisis freudiano. No hay que olvidar que uno de los maestros de Hall, William James, en su libro *Variedades de la experiencia religiosa* (1902), considera el descubrimiento del inconsciente el avance más importante que se ha producido en la psicología; además fue el primero que publicó en Estados Unidos una reseña sobre la obra *Estudios sobre la histeria*, de Breuer y Freud. No obstante, el aspecto más significativo fue la invitación de Stanley Hall a Freud y a Jung a dar una serie de conferencias en 1908 con ocasión del vigésimo aniversario de la fundación de Universidad de Clark. Este hecho fue un acontecimiento fundamental para el reconocimiento internacional del psicoanálisis. Freud da cuenta de ello en *Esquema del*

<sup>1</sup> En palabras del propio Hall: “En este proceso el individuo en general repite la historia de la especie, pasando lentamente de protozoo a la etapa metazoica, de manera que todos hemos atravesado en nuestros propios cuerpos las etapas ameboides, helmintoide, pisciana, anfibio, antropoide, etmoide, y no sabemos cuántas etapas intercaladas de ascenso”. S. HALL, *Adolescence*, Vol.I, D Appelton and Company, New York, 1904. (La traducción de los fragmentos del libro *Adolescence* que van a aparecer en el artículo son más.)

<sup>2</sup> S. HALL, *Adolescence*, Vol.I, D Appelton and Company, New York, 1904. En la actualidad, con los trabajos de la neurociencia, podemos señalar que la afirmación de Rousseau intuía la profundidad de las transformaciones de este periodo. En el adolescente se producen cambios, tanto neurológicos como endocrinos, de una envergadura similar a los que suceden en el proceso del parto humano y el primer año de vida.

psicoanálisis (1940).<sup>3</sup> Stanley Hall, en su libro *Adolescencia*, considera los instintos como la principal fuente de energía en el ser humano, cuyas manifestaciones básicas sería el hambre y el amor. Tanto Freud como Hall mantienen un cierto determinismo biológico, uno sustentado en el instinto y el otro en la genética. Sin embargo, la coincidencia de mayor relieve es la consideración de la adolescencia como una etapa conflictiva. En el psicoanálisis de Freud, lo propio de la adolescencia es el acceso a la sexualidad genital; en ese momento, la descarga de los impulsos libidinales le resulta angustiosa y tortuosa debido a las limitaciones que le impone la realidad social y a la propia represión sexual. Además, en esta etapa, se reactivan los conflictos edípicos vividos por el sujeto en la etapa fálica. Por lo general, esto supone que el adolescente se confronte con la autoridad, tanto paterna como materna. Puesto que el adolescente está abriéndose a lo social esto significa que esa confrontación se transforma en conflictividad social y emocional que se proyecta ante diversas tipologías de la autoridad en la sociedad. Por otra parte, la hija de Freud, Anna Freud, consideraba la intelectualización y la sublimación como mecanismos inconscientes de los adolescentes que buscan evitar los conflictos que generarían la satisfacción de los impulsos sexuales. Este hecho explicaría la tendencia de los adolescentes a aficionarse por temas filosóficos o abstractos. En general, la pujanza de los impulsos del ello deben ser contenidos por el yo y el superyó, pero los conflictos son tan fuertes que resulta comprensible, para el psicoanálisis, la proclividad a fenómenos psicopatológicos. Desde esta teoría psicoanalítica, una vez amainada la carga hormonal de la adolescencia la mayoría de esas confrontaciones desaparecerían.<sup>4</sup>

Sin embargo, no fue la obra de Stanley Hall la que construyó la concepción de la adolescencia en la cultura occidental. El libro *Adolescence* es un libro de difícil lectura, con excesivas proclamas ideológicas, muy largo y tedioso. De hecho, nunca fue traducido al español. Pero hubo un autor que sí inundó las librerías de todo el mundo con un estilo fácil y ameno: Arnold Gessel. Este autor estuvo muy influido por Hall. Estudió en la Universidad de Wisconsin y recibió clases de psicología de J Jastrow, discípulo de Hall. Unos años más tarde, se doctoró en la Universidad de Clark donde los postulados de Stanley Hall estaban muy presentes. Su *teoría de la maduración predeterminada*, que considera que todos los niños pasan por los mismos estadios de desarrollo siguiendo el mismo orden —aunque no en el mismo momento—, refleja el determinismo biológico. Es la biología la que determina el orden de aparición de las conductas y las tendencias de desarrollo. Aunque habla también de los factores ambientales (a los que denomina *aculturación*), es la maduración (basada en factores genéticos) la que prevalece sobre la aculturación. De ahí que afirme que no hay pruebas contundentes de que la práctica o el ejercicio acelere la aparición de determinadas conductas. Nos encontramos, por tanto, ante un pensamiento donde los factores genéticos dirigen el crecimiento y la conducta de los sujetos. Así pues, para Gesell el desarrollo<sup>5</sup> es fundamentalmente normativo. En los libros de Gesell encontramos una descripción de pautas evolutivas

<sup>3</sup> “En 1908, G. Stanley Hall, director de la Clark University de Worcester, Massachusetts (Estados Unidos), nos invitó a Jung y a mí a dar en dicho centro una serie de conferencias sobre psicoanálisis, las cuales fueron amablemente acogidas. Desde entonces, el psicoanálisis se ha hecho popular en Norteamérica”. S. FREUD, *Esquema de psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*, Alianza Editorial, Madrid, 1986. p. 19.

<sup>4</sup> Stanley Hall también pensaba que muchos de los conflictos sociales de los adolescentes desaparecerían espontáneamente con el paso a la edad adulta. Incluso llegaba a afirmar que los esfuerzos educacionales o disciplinarios eran innecesarios.

<sup>5</sup> Gesell no distingue entre crecimiento y desarrollo. En psicología evolutiva se distingue entre crecimiento que supone una serie de cambios físicos, visibles en el cuerpo, y desarrollo que tiene que ver con la evolución o la mejora de alguna capacidad. El desarrollo se relacionaría con la adquisición de nuevas habilidades.

generales y conductas normativizadas en secuencias cronológicas, generalmente de edad. Esta presentación hizo muy aceptables y sugerentes las publicaciones de Gesell. Al mismo tiempo, Gesell mencionó en varios pasajes de su obra el paralelismo entre la evolución filogenética del ser humano y el desarrollo ontogenético del niño, lo que supone una reformulación de la teoría de la recapitulación. Al igual que Hall, Gesell pensaba que las dificultades que se encontraban en las diferentes edades, también en la adolescencia, se solucionaban con la edad, y apelaba al concepto de autorregulación sustentado en la sabiduría de la naturaleza. Todo esto le llevaba a plantear que los planes de estudio en las escuelas deberían basarse en la psicología del desarrollo y no en la psicología del aprendizaje. En estos momentos la psicología del aprendizaje estaba copada por la escuela conductista que sustentaba una concepción opuesta a la de Gesell, como el lector puede imaginar.

Fue Stanley Hall quien demarcó de forma clara el estadio de la adolescencia y Arnol Gesell quien lo popularizó, generando lo que en los últimos años ha sido un tema tópico dentro de la psicología científica moderna. Este nuevo enfoque originó unos conceptos compartidos, unas delimitaciones comunes y una literatura que ha ido creciendo progresivamente hasta convertirse en un tema central de la psicología actual. Pero además, estos autores han dejado su poso en la concepción dominante sobre la adolescencia creando una serie de prejuicios que han permanecido a lo largo del tiempo y que, desde mi punto de vista, condicionan la visión que tenemos de ella. La idea de la adolescencia como necesariamente conflictiva, violenta y convulsa, generadora de problemáticas psicopatológicas y condicionada por factores biológicos podría ser una visión sesgada que no beneficia en nada a la relación con nuestros adolescentes. Es más, me atrevería a decir que lo único que hace es echar más leña al fuego en una etapa del desarrollo del ser humano que precisa más bien de una adecuada comprensión.

De hecho, es que hay una visión muy diferente de la adolescencia que ha pasado desapercibida. Su autora, Margaret Mead, defiende una concepción que se alineaba con la idea de la antropología cultural de la época al presentar la cultura como el factor fundamental que determina el desarrollo del ser humano. Es decir, mientras que S. Hall y A. Gesell sustentan un determinismo biológico, la antropología plantea un determinismo sociocultural. Esta concepción diferente sobre la influencia de los factores biológicos o socioculturales en el ser humano supuso una polémica central en la primera mitad del siglo XX y en parte de la segunda.

Margaret Mead, tras acabar sus estudios universitarios, se desplazó a la isla de Tau, en las aguas del pacífico sur, a realizar un estudio sobre 68 mujeres con edades comprendidas entre 8 y 20 años. Su objetivo era integrarse en la cultura y observar su comportamiento estudiando la psicología del grupo adolescente. Pretendía descubrir si el desarrollo de la adolescencia en Samoa ocurría de forma similar a como acaecía en Estados Unidos. En realidad, tenía la sospecha de que muchas de las cosas atribuidas en occidente a la naturaleza humana dependen más bien de la cultura. Los resultados de la investigación los publica Margaret Mead en *Coming of Age in Samoa* (1928).<sup>6</sup> El libro se convierte en un *best-seller* pues Mead no solo había conseguido identificarse con las adolescentes samoanas sino que en su primera publicación transmitió la experiencia con la claridad y sentimiento suficiente como para cautivar al público lector. En el prefacio del libro, Franz Boas, que dirigía su trabajo, comenta: “Los resultados de su seria investigación confirman la sospecha, largamente alimentada por los antropólogos, acerca de que mucho de lo que atribuimos a la naturaleza humana no es más que una reacción frente a las restricciones que nos impone nuestra civilización”.<sup>7</sup> Y es que el libro

<sup>6</sup> En España el libro de Margaret Mead se tradujo por *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*.

<sup>7</sup> M. MEAD, *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, Editorial Planeta De Agostini, Barcelona, 1985. pp.

de Mead se puede leer como una réplica a la obra de Hall. Ya en la introducción apela directamente a la imagen de la adolescencia difundida por Hall en Estados Unidos. Dice Mead:

El psicólogo en Estados Unidos procuró explicar el desasosiego de la juventud. El resultado se expresó en obras como las de Stanley Hall, *Adolescencia*, que atribuían las causas de sus conflictos y angustias al periodo atravesado por los niños. La adolescencia era caracterizada como el lapso en el cual florecía el idealismo y se fortalecía la rebelión contra las autoridades, periodo en que las dificultades y antagonismos eran absolutamente inevitables.<sup>8</sup>

Todo el libro alberga constantes alusiones a las tesis de Hall y parece que sus conclusiones tienen por objeto demostrar que la adolescencia no responde a la imagen proyectada por este autor. Hacia el final del libro concluye la polémica diciendo:

La adolescencia no representa un periodo de crisis o tensión, sino, por el contrario, el desenvolvimiento armónico de un grupo de intereses y actividades que maduran lentamente. El espíritu de los jóvenes no quedaba perplejo ante ningún conflicto, no era atormentado por interrogante filosófico alguno ni acosado por remotas ambiciones. Vivir como una muchacha con muchos amantes durante el mayor tiempo posible, casarse luego en la propia aldea cerca de los parientes y tener muchos hijos, tales eran las ambiciones comunes y satisfactorias.<sup>9</sup>

Samoa es una sociedad permisiva que consiente que el desarrollo de los niños resulte sencillo. Entre sus habitantes nadie arriesga mucho ni paga precios muy altos por sus acciones. Sus gentes no sustentan convicciones temerarias ni pelean por objetivos personales destacados. El sujeto samoano típico es una persona tolerante, solidaria, que evita las dificultades así como los conflictos con sus congéneres y que está poco interesado por el éxito material o el prestigio. Este perfil de personalidad impide que hayan inadaptados o neuróticos entre sus ciudadanos.<sup>10</sup> La familia samoana no es una familia nuclear, típica en la sociedad industrial americana, sino una unidad de convivencia que no supone emociones ni lealtades profundas. En la familia samoana pueden convivir, además de los hijos, otros familiares con total normalidad. Si un joven entra en conflicto con sus padres tiene la posibilidad de mudarse a la casa de otro familiar y eso no supone ningún rechazo social o emocional por parte de nadie. En la crianza se fomenta la relación y el contacto de la madre con sus hijos desde muy pequeños a través de la lactancia materna a demanda o el colecho, pero sin crear idealizaciones. Las figuras protectoras que van generando la urdimbre afectiva en el niño se superponen en multitud de personas de referencia en la comunidad (padres, tíos, hermanos, abuelos, el jefe). Margaret Mead nos dice al respecto: “En vez de aprender como primera lección que hay aquí una madre bondadosa cuya preocupación especial y fundamental es su bienestar, y un padre cuya autoridad ha de ser aceptada, el chiquillo samoano aprende que su mundo está compuesto por una jerarquía de adultos masculinos y femeninos en todos los cuales puede confiar y a quienes debe obedecer”.<sup>11</sup> En la sociedad samoana no hay ningún tabú sobre el nacimiento, el sexo o la muerte sino que estas experiencias forman parte del devenir natural de la existencia humana y

---

12-13.

<sup>8</sup> *Op. cit.* p. 24

<sup>9</sup> *Op. cit.* pp. 153-1544.

<sup>10</sup> “Así como un imbécil incurable no se frustraría definitivamente en Samoa, mientras que constituiría una carga pública en una gran ciudad norteamericana, los individuos con una ligera inestabilidad nerviosa tienen oportunidades de vida mucho más favorables en Samoa que en Estados Unidos”. (*Op. cit.* p. 194).

<sup>11</sup> *Op. cit.* pp. 196-1977.

los niños participan de ellas de forma serena y realista. La forma de enfocar estos temas evita a los niños posteriores choques emocionales y les ata con el resto de conciudadanos en una emoción compartida dignamente. En la sociedad samoana se plantea una continuidad frente a la discontinuidad sexual de las sociedades occidentales, comenta Mead. La diferencia es que los niños en Samoa no tienen que olvidar nada acerca del sexo puesto que no les han contado narraciones falsas tendentes a ocultar ciertas conductas “inaceptables”. Y esto ocurre tanto con la sexualidad como con el nacimiento o la muerte. Los niños y los jóvenes en Samoa pueden tener experiencias sexuales libremente, a excepción del rígido tabú del incesto. De hecho, las jovencitas después de pasar la pubertad se dedican con desenfado a acumular aventuras sexuales y gozar del sexo antes de entrar en el matrimonio. Desde esta perspectiva, Mead plantea la siguiente crítica a la forma moralista de abordar la sexualidad en las sociedades occidentales: “El problema actual creado por la experiencia sexual de los jóvenes se simplificaría muchísimo si fuera concebido como una experiencia y no como una rebelión, si ninguna autoacusación puritana turbara sus conciencias”.<sup>12</sup> Esta vivencia de la sexualidad libre y natural evita la inadaptación sexual en el matrimonio y la impotencia sexual de origen psíquico; así como tampoco encontramos problemáticas edípicas entre los miembros de la sociedad samoana. Esta última afirmación levantó un reguero de réplicas desde las filas del psicoanálisis pues para Freud el complejo de Edipo y el de Electra eran fenómenos universales que se daban en todas las culturas. Era la primera vez que se cuestionaba la universalidad del complejo de Edipo. Margaret Mead en su libro lo comenta con estas palabras: “Y con tal interrogante en el espíritu es interesante recalcar que una comunidad familiar más grande, en la cual hay varios adultos, hombres y mujeres, parece proteger al niño contra el desarrollo de las actitudes mutilantes que conocemos como complejos de Edipo, complejos de Electra, etc.”.<sup>13</sup> En general, podemos decir que la vida en Samoa transcurre serena, casual y carente de emociones intensas. De esta forma, los adolescentes en Samoa, lejos de vivir una etapa crítica y llena de tensiones, disfrutaban de una vida gozosa y placentera y se van incorporando de forma progresiva y relajada a la vida social.

Este trabajo y otros posteriores en la antropología cultural de la época mostraban que la idea de que la adolescencia es una etapa turbulenta y estresante se debe a la influencia sociocultural y no a la propia naturaleza del adolescente. No son los factores biológicos, su propia naturaleza, los que determinan la tormenta y el estrés sino las condiciones socioculturales en las que viven los adolescentes que impiden un proceso más tranquilo y placentero. Recordemos que, en la época en la que Stanley Hall fraguaba sus teorías sobre la adolescencia, era el comienzo de la revolución industrial en Estados Unidos. Curiosamente, la zona de Massachussets, cerca de Boston y a pocos kilómetros de Nueva York, donde Hall trabajaba, era el cogollo de la industrialización americana. Estas nuevas sociedades industriales se edificaron desestructurando la familia tradicional de base amplia y generando un éxodo masivo a las ciudades. Cuando llegaban a su nuevo hábitat cundía el desarraigo y el estrés en todos los miembros del sistema familiar. Como los adolescentes están en una etapa de transformación tienen una mayor sensibilidad y son más propensos a canalizar ese estrés de forma conflictiva. Los adolescentes viven en Samoa de forma plácida ya que habitan en una cultura más tolerante y condescendiente. Mientras, los adolescentes en Estados Unidos, o en cualquier otro país desarrollado, disponen de unas condiciones sociales que les inducen a vivir de forma destructiva y convulsa. Por tanto, no se trata de pensar que esta actitud convulsa y conflictiva se encuentra en la naturaleza de los adolescentes sino de tomar

---

<sup>12</sup> *Op. cit.* p. 223.

<sup>13</sup> *Op. cit.* p. 199.

conciencia de que es el resultado de unas determinadas condiciones socioculturales. Si modificamos esas condiciones, en la línea de lo que nos sugiere Margaret Mead, seguramente volveremos a encontrarnos con adolescentes que disfrutaran de esta etapa de la vida, donde buscamos desembarazarnos del yugo familiar, con serenidad y deleite.<sup>14</sup>

Sin embargo, los trabajos de Margaret Mead no recibieron una buena acogida en los círculos intelectuales de la época. En el momento en el que la industrialización comenzaba a hacer caja y a lanzar a países como Estados Unidos al estrellato mundial de la economía, las instituciones académicas no estaban muy dispuestas a escuchar los argumentos de la antropología cultural. Además, Mead se declaraba bisexual y reivindicaba el amor libre, por lo que se convirtió en el objetivo de algunos moralistas de la época que descalificaban sus teorías por sus prácticas personales. Si a esto le añadimos que fue una de las precursoras en la utilización del concepto de “género” y que criticaba abiertamente la visión sexista de las ciencias sociales de la época, entenderemos la acogida tan débil de su obra en círculos universitarios. En la antropología cultural, la línea de investigación que abrió Mead fue desarrollada por autores como Rut Benedict o Bronislaw Malinowski, pero no generó propuestas de cambio social salvo en grupos muy reducidos. Lo cierto es que la visión de la adolescencia que prevaleció fue la de Stanley Hall que pasó a convertirse, con el paso del tiempo, en el paradigma oficial.

#### BIBLIOGRAFÍA

- S. HALL, *Adolescence*, Vol.I, D Appelton and Company, New York, 1904.
- M. MEAD, *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, Editorial Planeta De Agostini, Barcelona, 1985.
- M. CARRETERO; J. PALACIOS y A. MARCHESI, *Psicología evolutiva. Adolescencia, madurez y senectud*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- J. M. GONDRA, J. M.: ‘La teoría de la evolución de Darwin. Punto de encuentro entre el Psicoanálisis y el Conductismo’, *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 30, n°. 4, 2009.
- A. GESELL, *El adolescente de 15 y 16 años*, Paidós Educador, Barcelona, 1984.
- A. GESELL, *El adolescente de 10 a 16 años*, Paidós Psicología Evolutiva, Barcelona, 1987.
- R. MUUSS, *Teorías de la adolescencia*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1976.
- S. FREUD, *Esquema de psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

---

<sup>14</sup> Margaret Mead llega a la misma conclusión con absoluta rotundidad: “Si los adolescentes están sumidos en dificultades y angustias a causa de las condiciones de su ambiente social, entonces, por todos los medios posibles, modifiquemos ese ambiente de manera que reduzcamos la tensión y eliminemos la conmoción y angustia producidas por la adaptación”. (Obra cit. p. 217)



# BIODIVERSIDAD Y DIVERSIDAD CULTURAL UNA ADVERTENCIA A LOS FOTÓGRAFOS CON RELACIÓN AL PATRIMONIO CULTURAL

## BIODIVERSITY AND CULTURAL DIVERSITY A ADVICE TO PHOTOGRAPHERS ON THE CULTURAL HERITAGE

RAIMUNDO MONASTERIOS<sup>1</sup>

*Fecha de recepción: 15/06/21*  
*Fecha de aceptación: 06/09/21*

---

**Resumen:** El impacto de la biodiversidad y la diversidad cultural presentes en la fotografía ha sido poco estudiado dentro de las ciencias sociales. Toda captura fotográfica involucra elementos que atañen a la biodiversidad o la diversidad cultural. El poder percibir esta relación permite tanto a los fotógrafos como a científicos sociales, interpretar este documento social tan importante para el estudio de los últimos doscientos años de la humanidad. Por esta razón, se propone explorar las formas en las que se podría soportar y valorar los componentes patrimoniales culturales, subyacentes en cada imagen asociados con la biodiversidad y la diversidad cultural.

**Abstract:** *As documented evidence of society in the last two hundred years, photographic records concern both biodiversity and cultural diversity. However, in the field of social sciences their effects on biodiversity and cultural diversity have been little studied. Furthermore, being aware of such elements and their interplay in photography will allow both photographers and social scientists to better conduct their photographic interpretation. Consequently, this academic paper proposes few ways to assess and value the interaction of components of cultural heritage, underlying every single photo image, and their linkage with both biodiversity and cultural diversity.*

**Palabras claves:** Fotografía; biodiversidad; diversidad cultural.

**Keywords:** *Photography; biodiversity; cultural diversity.*

---

La biodiversidad es una sola, vivimos en un mundo antropizado, el ser humano ha pretendido diferenciarse del resto de las especies coexistentes en el planeta Tierra, realizando para ello esfuerzos en subdividir los componentes de la biodiversidad, a pesar de que la biodiversidad conforma un todo único e indivisible se han diseñado

---

<sup>1</sup> Es fotógrafo e historiador, profesor en la Universidad Audiovisual de Venezuela, doctorando en patrimonio cultural por la Universidad Latinoamericana y del Caribe. [raimundomonasterios@gmail.com](mailto:raimundomonasterios@gmail.com)

categorías de análisis diferenciadas. Es necesario aclarar que la definición de biodiversidad adoptada para la interpretación fotográfica está cargada de un enorme peso antropocéntrico. Los conceptos de diversidad cultural y biodiversidad para efectos de este artículo se han considerado como homólogos, en virtud de su utilidad para el reconocimiento de la heterogeneidad. Resulta en extremo llamativo que ambas palabras compartan coetaneidad en su formación, aunado a la resignificación a la cual se han visto sometidas para interpretar al hombre y su medio. El mundo y los seres humanos que habitan sobre la faz de la tierra son heterogéneos, ahí radica la necesidad de interpretar ¿qué significa? y las consecuencias de esa heterogeneidad. En la actualidad a esa heterogeneidad mayoritariamente se le conoce como diversidad cultural y biodiversidad.<sup>2</sup> “De acuerdo con las formas de concebir la biodiversidad desde lo cultural, es importante considerar la unidad entre la naturaleza, lo humano y lo espiritual (...)”<sup>3</sup>

Los planteamientos realizados en la siguiente disertación parten de la dualidad cultural-natural, los aspectos que no se encuentran impregnados por la presencia del hombre se considerarán por definición naturales, en oposición a los que si exhiben presencia de la acción humana de plano serán considerados como pertenecientes al ámbito cultural.

La diversidad cultural a la que se hace referencia está asociada a la interpretación que sobre ella ha debatido, registrado y enmarcado la UNESCO. De manera más precisa: “la diversidad cultural se refiere a la multiplicidad de formas que se expresan las culturas de los grupos y sociedades”.<sup>4</sup>

Lamentablemente, la definición de biodiversidad no es tan directa como para la diversidad cultural, ya que el debate existente en el campo biológico goza de un sinnúmero de acaloradas discusiones que comienzan en la definición de especie y se extienden hasta el concepto de diversidad. Resolver la conveniencia de la biodiversidad y sus posibles acepciones, supondría un nivel de complejidad superior al interés de lo biodiverso en la cualidad del registro fotográfico.

Dichas controversias van desde considerar, si la biodiversidad es útil o no al planeta; por ejemplo, el coronavirus es un virus que muta para propagarse, en relación a la biodiversidad tendría una interpretación positiva; sin embargo, su mutación es perjudicial al hombre, en tal sentido, la biodiversidad a la que se hace referencia a lo largo de estas líneas está circunscrita a la relación de las diferentes especies y condiciones ambientales que intervienen sobre los registros fotográficos, es una biodiversidad orientada a los intereses del hombre: “(...) El valor de la biodiversidad específica es siempre indirecto y principalmente antropocéntrica (...)”<sup>5</sup> Cuando se alude a la biodiversidad también se intenta evidenciar la existencia del período antropoceno y sus consecuencias.

1. LA FOTOGRAFÍA, UNA LECTURA BIODIVERSA. ¿Por qué se sostiene en el presente artículo que la biodiversidad y la diversidad cultural son fundamentales para el hecho fotográfico? Curiosamente, para cualquier persona que se inicia en la fotografía el atardecer o el amanecer en la playa conforman un lugar común, es así como el fotógrafo princi-

---

<sup>2</sup> C. BRIONES, ‘La puesta en valor de la diversidad cultural: implicancias y efectos, Revista Educación y Pedagogía’, 48 (2007), pp. 37-57.

<sup>3</sup> M.R. PÉREZ, ‘Concepciones de biodiversidad y prácticas de cuidado de la vida desde una perspectiva cultural’, TED, 45 (2019/ 1), pp. 17-34.

<sup>4</sup> UNESCO, Textos fundamentales de la convención de 2005 sobre la protección y la promoción de la diversidad de las experiencias culturales. 2013.

<sup>5</sup> A. MARCOS, ‘¿Por qué es buena la Biodiversidad? Una visión humanística del valor de la biodiversidad’, Revista Colombiana de Bioética, 7 (2012/2), pp. 45-56.

piante, comienza a descubrir que existen condiciones de índole técnico que se relacionan con la interpretación de las horas del día y sus ciclos de luz -las llamadas hora dorada y hora azul- durante las cuales se generan matices, contrastes y coloraciones características que promueven un resultado llamativo y estéticamente aceptado. Esta situación va más allá, el impacto de la biodiversidad implícita en la conjugación de espacios y naturaleza permite que se puedan notar con mayor fuerza estos fenómenos ambientales. La inmensidad de la mar, con lo que el ambiente marino significa, en términos de biodiversidad, se expresa fotográficamente de manera tácita en las circunstancias ya mencionadas.

La luz, en su carácter de fenómeno ambiental de rango espectral limitado, grita como la gran ignorada y olvidada en la existencia de la imagen del recién alumbrado fotógrafo; sin luz no hay fotografía. Cuando cualquier fotografía se encuentra contextualizada en espacios biodiversos, prácticamente nada iguala las posibilidades discursivas del mensaje. Las texturas, gama de colores, multiplicidad de seres vivos y ecosistemas, abren un abanico interpretativo, emocional, que no se puede igualar a lo que logran transmitir espacios de menor presencia biodiversa. A pesar de ese magnífico crisol discursivo, poco se habla de ello en los espacios de interpretación fotográfica.

Paralelamente está la gente con la carga de expresividad que arrastra la diversidad cultural, la vinculación de la existencia humana enmarcada en un contexto de la naturaleza, en lo urbano o en lo tumultuoso, siempre dan una lectura y productos fotográficos con intereses estéticos y analíticos relevantes como en un evento deportivo, por ejemplo: las olimpiadas o el mundial de fútbol. Al lanzar una ráfaga fotográfica hacia cualquier punto del escenario deportivo, se pueden apreciar resultados sobresalientes, similares a los que se pudieran obtener en cualquier ciudad cosmopolita del mundo y todo a causa del valor implícito de la diversidad cultural presentes en la fotografía.

Una fotografía subacuática, es un clarísimo ejemplo de cuando convergen una multiplicidad de peces dentro de un hábitat rico en biodiversidad, se logra una fortaleza en el ámbito discursivo sin igual, o bien las aves en su transcurrir por lejanía. Son conversaciones tan profundas y densas que evocan en el espectador un conglomerado de sensaciones que hacen palpable una explosión simbólica, propia del binomio insustituible de la dimensión temporo espacial pretérita, con una fuerte presencia biodiversa.

La fotografía es el documento social por excelencia para el estudio e interpretación de los últimos dos siglos. La historia ya no se apoya únicamente sobre la escritura, también se expresa en imágenes. Todo el quehacer de la humanidad está quedando acumulado a través de registros fotográficos, en contraposición de nuestros antepasados, la humanidad ha resguardado todos los ámbitos de la vida, lo macro y lo micro, en una escala inconmensurable. Pese a que la comprensión del documento fotográfico es bastante precaria, conviene subrayar que durante las dos primeras décadas del presente siglo se ha observado un creciente interés por el estudio de lo fotográfico, es así como:

El desarrollo de la imprenta favoreció el triunfo de un modelo de cultura humanística que consagró al libro impreso como vehículo de transmisión de la información considerada “cultura” y desplazó a los sistemas basados en la cultura icónica a un nivel inferior. De forma paralela, el discurso científico desatendió el estudio de los sistemas visuales, relegándolos a una función auxiliar.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> R. GÓMEZ Y M. AGUSTÍN, *Polisemias visuales. Aproximación a la Alfabetización visual en la sociedad intercultural*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, p.85.

La incomprensión de la fotografía comienza por el desconocimiento de sus tiempos, dado que la fotografía al ser una expresión pretérita, su interpretación corresponde únicamente al presente, cada individuo parado frente a una fotografía establece sus conclusiones desde el hoy. Otro rasgo que acentúa esta situación, es la imbricación existente entre la biodiversidad y diversidad cultural contenida en una gráfica. Un ejercicio que puede contribuir a evidenciar la presencia de lo biodiverso y la diversidad cultural en una fotografía, es tomar una fotografía cualquiera sin importar el género al cual pertenezca y comenzar a restar o sumar elementos, partiendo de una de las premisas sobre las cuales se sustenta la advertencia a los fotógrafos, los elementos presentes en el mundo que no son naturales, son por definición culturales, porque suponen la intervención del ser humano, de cuya interpretación se desprende que la ausencia de alguno de estos dos factores desmerecen en grado superlativo la imagen obtenida, por eso es tan importante y significativa la presencia de este binomio. El valorar y conocer el peso de esta existencia en el resultado fotográfico, coadyuva a sensibilizar a los fotógrafos sobre la heterogeneidad y su importancia para el hombre y sus fotografías.

Pese a lo obvio que supone la existencia en la fotografía de la biodiversidad y diversidad cultural, esta correspondencia no forma parte habitual de los estudios, ni abordajes teóricos de la imagen. Asimismo, muchos fotógrafos no ponderan de manera significativa esta presencia en sus expresiones fotográficas. Circunstancia que limita los elementos discursivos presentes en las fotografías y en las temáticas que involucran los análisis fotográficos.

Un vasto número de fotógrafos no comprenden que la inexistencia de la biodiversidad apuntaría hacia la imposibilidad de realizar imágenes y sin saberlo estarían muy cercanos al abismo. Por ejemplo, si nos restringiéramos a capturar imágenes en una habitación totalmente vacía, ajenos a la biodiversidad y la cultura, tomaríamos una fotografía cuyo resultado se limitaría a la nada. De esta forma entendemos que sin biodiversidad o cultura, la fotografía y por consiguiente la labor del fotógrafo, están indefectiblemente condenados a la inexistencia. En términos menos deterministas, en alguna medida importante estarían limitados, en cuanto a posibilidades discursivas y expresivas.

Igualmente habría que decir, en relación al término biodiversidad, que no todos los autores involucran aspectos similares en las nociones conferidas a la misma. Podemos referir:

Sin embargo y aún cuando el ser humano interactúa con la diversidad biológica de manera cotidiana y en numerosas formas, el significativo biodiversidad no ha creado imágenes suficientemente claras en los distintos sectores y grupos sociales; sus implicaciones no han sido comprendidas en toda su magnitud y su manejo es confuso [...].<sup>7</sup>

Es prudente definir brevemente su marco referencial en la fotografía, convendría citar que: “[...] El concepto de biodiversidad, que implica la mediación de la riqueza biótica en un espacio y un tiempo determinado [...]”.<sup>8</sup> Entendiendo a la vez que: “[...] El significativo ahora abarca la variabilidad de genes, especies y ecosistemas, así como los servicios que proveen a los sistemas naturales y a los humanos [...]”.<sup>9</sup> Es el que más se ajusta a la interpretación fotográfica. Complementa Toledo expresando: “[...] Queda claro que la necesidad de salvaguardar el patrimonio biótico del planeta y

<sup>7</sup> I. NUÑEZ, E. GONZÁLEZ Y A. BARAHONA. (2003). ‘La biodiversidad: historia y contexto de un concepto’. *Interciencia*, 28 (2003/7), pp. 387-393.

<sup>8</sup> V. M. TOLEDO, ‘La diversidad biológica de México. Nuevos retos para la investigación en los noventa’. *Ciencias*, 34 (1994), pp. 43-57.

<sup>9</sup> I. NUÑEZ, op.cit., p. 391.

sus espacios (países, regiones, localidades) está replanteando el significado normal de las ramas de la biología [...]”,<sup>10</sup> augurando que “[...] Parece entonces que estamos ante el advenimiento de un área del conocimiento con una estructura sintética, ecléctica, pragmática y multidisciplinaria”.<sup>11</sup>

En otro orden de ideas, un fenómeno que requeriría ser interpretado con mayor profundidad es la relación entre globalización y fotografía; se ha observado de manera preliminar que existe un carácter homogeneizante en la llamada autopista de la información, que en el largo plazo podría tener implicaciones severas en el ecosistema global. Pareciera incompatible con la biodiversidad la tendencia a la unificación cultural observada en la Internet, si tomamos en consideración que este espacio funge como el gran motor de la vida planetaria en el siglo XXI, se advierte una eventual crisis que afectará al documento fotográfico. La diversidad cultural es proporcional al desarrollo biodiverso. Las costumbres unificadoras que se desprenden del uso repetitivo de planos y ángulos fotográficos presentes en la Internet, atentan contra la biodiversidad y la diversidad cultural contenidas en las imágenes. Por citar un caso, el *selfie* como conducta repetitiva, ha tendido a uniformar las formas y contenido. Acción que se deriva de centrar el interés en el individuo, en detrimento de la relación de este con el entorno; ocasionando así la reducción de la riqueza cultural, que pudiera atraparse en composiciones visuales mucho más amplias.

La síntesis narrativa que supone y emana del hecho fotográfico, está enmarcada en un contexto, en un espacio-tiempo; este marco expresa, caracteriza y fortalece el mensaje. Es la atmósfera ignorada, percibida pero incomprendida; quien completa el resultado fotográfico, es tan esencial en nuestra percepción que se da por descontado, no obstante, llena de vida su alrededor, expresa el pasado y apunta hacia el futuro, denota la indispensable biodiversidad y le da sentido a la existencia humana.

2. LA DIVERSIDAD CULTURAL CONTENIDA EN UNA IMAGEN. Al capturar imágenes del quehacer humano, los fotógrafos entran en una dinámica de múltiples variables. A condición de que, cada vez que cultura e individuo son fotografiados, el documento que de allí deriva entra en un entramado conceptual de amplios debates y polémicas. Asimismo, la cultura, aunque forma parte del quehacer diario, entenderla y trabajarla con seguridad no es tarea fácil. Los estudios científicos sociales que logren dar respuesta a la interpretación fotográfica dentro de contextos culturales, sin lugar a dudas, ayudarán a resolver demandas analíticas del gran momento que vive la imagen.

Hoy en día, las representaciones iconográficas constituyen una parte sustancial de nuestra cultura visual contemporánea y es imposible ignorar su dimensión informativa y documental. Son consideradas como fuentes valiosas para recabar información sobre los contextos socioeconómicos e históricos, la cultura material, las formas de vida y los sistemas de creencias en los que fueron o son creadas y tanto el valor que les otorgamos, la profusión y extensión de su uso, como su efectividad y versatilidad comunicativa justifican su estudio científico.<sup>12</sup>

Lévi-Strauss (1908-2009) sostenía que la convivencia de distintas realidades culturales en un espacio, debía ser interpretado como diversidad cultural. Por consiguiente, hombre y ambiente se integran formando una unidad capaz de dar vida, intensificar y caracterizar el entorno espacial.<sup>13</sup> En este contexto la acción fotográfica es

<sup>10</sup> V. M. TOLEDO, op.cit., p.44.

<sup>11</sup> V. M. TOLEDO, loc.cit., pp. 44-45.

<sup>12</sup> R, GÓMEZ Y M. AGUSTÍN, loc.cit., pp. 85-86.

<sup>13</sup> C. LÉVI-STRAUSS, Raza e historia, Unesco, Paris, 1952, passim.

interdependiente de la conjugación o presencia de la biodiversidad y la diversidad cultural. Aspectos que se resaltan cuando al:

Abordar las concepciones de biodiversidad desde una perspectiva cultural supone el reconocimiento de lo diverso, de lo diferenciado, de donde emerge el sujeto situado, perteneciente a un colectivo, cuyos conocimientos son proporcionados mediante ideas, palabras e imágenes, como marcos de interpretación de realidades asociadas con la biodiversidad. Así, las diferentes concepciones de biodiversidad implican el reconocimiento de esta como una construcción que se transforma según las condiciones históricas y sociales particulares [...].<sup>14</sup>

Individuo y sociedad se expresan a través de su entorno, los espacios se transforman en áreas culturales, vinculados a grupos humanos específicos. Cuando la UNESCO realiza una declaratoria patrimonial inmaterial de forma inmediata la circunscribe a una región, dado que no existen expresiones culturales sin la participación de un paisaje cultural. Visto que el ambiente afecta al sujeto, le incorpora dinamismo, lo delimita, lo marca y lo describe. Las diversas expresiones de esa cultura son captadas en un soporte memorístico de instantes personales y colectivos, que evoca, conoca y habla; dándole sentido y significado a las acciones humanas.

3. VINCULACIÓN FOTOGRÁFICA CON EL PATRIMONIO CULTURAL. Cuando el patrimonio irrumpe con todas sus posibilidades de estimación en lo material, inmaterial y natural; la cultura se hace presente y la dimensión fotográfica adquiere horizontes diversos. Partiendo de la idea del origen común del hombre, las variaciones observables entre los individuos, obedecen en mayor medida a la cultura. La amplia gama de esferas culturales surgidas de un único hombre solo podrían entenderse a la luz del desarrollo de la cultura en conjunción con el ambiente, conformando de esta manera el mundo biodiverso y culturalmente múltiple que se conoce. El mundo de vida actual, en ningún modo se justifica sin el impacto del medio geográfico y la cultura actuando en una danza perfecta, el uno como ebanista y el otro como una pieza de madera muy fina para de forma mancomunada develar la talla de la humanidad en el presente.

En términos de Lévi-Strauss, el peso de lo cultural condiciona la vida en sociedad. Cada expresión, portador, objeto, modo de hacer, creencia, rito o festividad; nos llevan a una cosmovisión que nutre al documento fotográfico. “La relación entre fotografía y patrimonio material está plenamente asentada en la sociedad. Nadie duda de la capacidad de la imagen para transportarnos a otros lugares [...]”.<sup>15</sup> Perspectiva que a su vez adquiere relevancia y valor patrimonial. En atención a lo que: “[...] El estudio de la fotografía implica, por tanto, un conocimiento del contexto cultural en el que se ha producido. El proceso de interpretación forma parte de la producción de sentido y la comprensión de las imágenes [...]”<sup>16</sup>

¿Cómo interpretar la fotografía en el ámbito patrimonial, es documento o tiene interés patrimonial? El hecho fotográfico cuando abraza el patrimonio cultural, cumple una función dual, documenta y conforma el patrimonio. Una aproximación la ofrece Villena cuando ejemplifica: “[...] Esas manifestaciones que la fotografía consi-

<sup>14</sup> M. PÉREZ, ‘Concepciones de biodiversidad: una mirada desde la diversidad cultural’, *Maggis*. Revista Internacional de Investigación en Educación, 6 (2013), pp. 133-151.

<sup>15</sup> R. VILLENA Y J. LÓPEZ, *Fotografía y patrimonio cultural*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 2018, p. 14.

<sup>16</sup> B. GONZÁLEZ, *La mirada construida. Aproximación a la arquitectura moderna española a través de la fotografía de Juan Pando Barrero*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2017, p.70.

que retener magistralmente son las que se han transmitido de generación en generación y que gracias a la potencia de la imagen podemos recrear en cierta medida, incluso cuando se han perdido con el paso del tiempo”.<sup>17</sup>

En este punto, se abre una nueva perspectiva con valor analítico dentro del mundo patrimonial, el interés cultural sobre el objeto que en este caso sería el soporte, las fotografías propiamente dichas. Supone hablar de la cultura fotográfica, pero son iguales las fotografías analógicas con su respectivo valor de culto a las imágenes digitales obtenidas en el presente. Bañuelos plantea:

[...] la digitalización implica asimilar una nueva cultura frente a los usos, formas de gestión, aprendizaje y difusión de la imagen [...] Emerge así una nueva cultura de la imagen que se caracteriza fundamentalmente por cuatro variables dinámicas que adquiere el signo digital y que son: la virtualización/actualización, la interactividad, la simultaneidad y la intertextualidad, entre otras numerosas variables.<sup>18</sup>

Esta circunstancia, nos retrotrae a la interpretación de Bourdieu (1930-2002) donde intenta dar respuesta al hecho fotográfico, como expresión artística, acción intelectual producto del hombre o mediación de la máquina entre el individuo y su resultado. De esta manera le atribuye un valor de fabricante al fotógrafo, por el carácter dependiente de las cualidades y características de la máquina.<sup>19</sup> Visto desde la perspectiva de González “Al mismo tiempo que se alababa este nuevo medio por su carácter mimético y su cualidad de ser fiel reflejo de la realidad, se cuestionaba radicalmente el papel del fotógrafo en el proceso de creación [...]”.<sup>20</sup>

En tiempos virtuales ¿Dónde recaería la posible declaratoria de bien de interés cultural o portador patrimonial? En una colección fotográfica que se ve, pero no se puede tocar, o sobre el creador, quien definió lo que realmente podemos ver, así sea en una dimensión no palpable. Vinculando la virtualidad de la imagen Boulaghzalate afirma:

Está claro que una imagen virtual no es únicamente un complejo digital y su representación visual, es todo «un nuevo régimen de visibilidad» que propone nuevas lecturas del mundo material e inmaterial. La imagen virtual es la revelación de los modelos lógico-matemáticos o simbólicos. Modelos siempre en potencia. La virtualidad de la imagen es el movimiento de lo posible.<sup>21</sup>

Las respuestas definitivas ante el dilema de la fotografía en función del patrimonio es un tema inacabado, aún siendo una de las variables a ponderar dentro del patrimonio cultural. La fotografía como hecho cultural, no es ajena al sujeto, esta situación convalida un matrimonio indivisible, donde cámara-fotógrafo se fusionan y generan un resultado conjunto. En el entendido que adicional al accionar físico instintivo, opera una acción reflexiva que se traduce en un concepto plasmado en una imagen, que es un modo de hacer, indiscutiblemente, el portador patrimonial es sobre quien recae el valor patrimonial de forma significativa en tiempos virtuales.

El objeto, la fotografía como obra detenta una importancia derivada del fotógrafo. Quienes culturalmente conforman otro binomio, resulta incomprensible darle

<sup>17</sup> R. VILLENA Y J. LÓPEZ. op.cit., p.15.

<sup>18</sup> J. BAÑUELOS, ‘Digitalización del patrimonio cultural’, Razón y Palabra. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 10, (2005), pp. 1-17.

<sup>19</sup> P. BOURDIEU, Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, passim.

<sup>20</sup> B. GONZÁLEZ, op.cit., p. 50.

<sup>21</sup> H. BOULAGHZALATE, Espectros de lo real. Virtualidad y mundos posibles en la literatura y el cine posmodernos, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2014, p.36.

valor patrimonial solo a las fotografías, obviando la impronta del fotógrafo en el resultado fotográfico. Si a las vinculaciones que le son propias a la fotografía, se le añade la insustituible relación entre fotografía, biodiversidad y diversidad cultural; el círculo se cierra entorno a la integración de la totalidad, no existe fotografía sin biodiversidad y diversidad cultural, en la misma medida que sin portador patrimonial en lo fotográfico, no existe patrimonio.

4. A MANERA DE CIERRE, EMERGE UNA ADVERTENCIA A LOS FOTÓGRAFOS. Un ámbito en el que pudiera resultar de interés los aportes interpretativos en la relación de la fotografía con la diversidad cultural y la biodiversidad, es la alineación que esta visión tiene con la Convención Faro (2005), específicamente cuando en su articulado se invita a dialogar al patrimonio cultural a través de estimular la reflexión sobre los métodos de preservación del patrimonio cultural y su diversidad de interpretaciones, además de promover los planteamientos integrados de la diversidad cultural, biológica y paisajística a fin de lograr el equilibrio entre estos. Lo cual se encuentra estrechamente vinculado con la promoción de los principios sostenibles de gestión y conservación que se expresan en dicha Convención y en el discurrir de este artículo.

Visibilizar la relación existente entre biodiversidad y diversidad cultural con la fotografía y el patrimonio cultural es una forma novedosa de abordar posibles implicaciones de la cultura y el patrimonio en el cumplimiento de Los Objetivos de Desarrollo Sustentables (ODS) y la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible. Concientizar al fotógrafo sobre la presencia de la biodiversidad, es una forma de aproximar al hombre y su correspondiente carga cultural de la necesaria e ineludible responsabilidad para con los ODS que conlleva una captura fotográfica. Formalmente la cultura ha sido relegada en los ODS, su presencia está relacionada con sus potencialidades a nivel educativo y turístico, de manera timada en la valoración del patrimonio. Sin embargo, eso no impide que desde los distintos espacios culturales se promuevan acciones e interpretaciones tendientes a favorecer la presencia de la cultura en todas sus expresiones dentro del desarrollo sustentable. El ser humano es intrínsecamente cultural, en tal sentido, no pareciera adecuado dejar en manos de los mercados y la economía el cumplimiento de esta agenda.<sup>22</sup> Es en este marco de advertencia hecha a los fotógrafos donde pudiera coadyuvar este artículo en tanto y cuanto agrega valor interpretativo al patrimonio en su vinculación con el ambiente.

Para cualquier investigador social, ignorar la potencialidad de la fotografía para explorar la vida cotidiana y las prácticas culturales, conlleva a cometer un suicidio argumental descriptivo y analítico de la cultura. Muerte que involucra al fotógrafo, cuando desconoce la importancia de la biodiversidad y la diversidad cultural en su accionar detrás del visor. En el ámbito exegético, la fotografía nos ancla a las expresiones patrimoniales de índole cultural y natural. La interpretación del documento fotográfico forma parte de las competencias que debería poseer toda persona vinculada con las ciencias sociales. El fotógrafo, es parte de la conformación de los rastros y huellas de la humanidad. En consecuencia, su pensamiento queda impregnado en el fruto fotográfico.

Por lo que se refiere a la proliferación fotográfica, queda claro que no es proporcional a la comprensión analítica que de la imagen existe. Así pues, la dimensión documental fotográfica con respecto a la escritura, es una circunstancia que muchos investigadores sociales niegan, ignoran u omiten; a la hora de formular sus interpretaciones sobre la cultura e incorporarla dentro de su documentación social de soporte

---

<sup>22</sup> M. MARAÑA Y X. REVERT, 'Patrimonio cultural y desarrollo: una mirada a la agenda 2030 y el rol del patrimonio', *Periférica. Revista para el Análisis de la Cultura y el Territorio*, 21 (2020), pp. 180-195.

---

investigativo. El carácter multidisciplinario que requiere la fotografía al momento de ser interpretada, en alguna medida ha limitado su incorporación a las fuentes tradicionales de las ciencias humanísticas.

No se puede dejar a un lado el hecho de que quienes sacaron a la fotografía del escaparate en el que estaba oculta, fueron la digitalización y la Internet. Una vez puesta en la palestra, para el investigador social y cultural, la Internet ya no es tan solo la autopista de la información, es sin lugar a dudas el mega laboratorio social.

Para finalizar, mediante la comprensión de la biodiversidad el científico social estará dotado de una visión que le ayudará a detallar y caracterizar un determinado espacio, le dé significado con relación al sujeto, encuentre información del tiempo y el entramado vital que le es propio al ambiente y a la diversidad cultural, de esta manera se encontrará en una nueva dimensión de la generación e interpretación fotográfica, donde ya no es solo posible entender a la fotografía y lo que la imagen supone sin valorar, la presencia del entorno y su gente.



# ESTACIONES DEL PÁNICO. PRIMERAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN<sup>1</sup>

MARIO PICCININI

*Fecha de recepción: 13/09/2020*  
*Fecha de aceptación: 13/09/2020*

---

**Resumen:** El intento de estas páginas es el de seleccionar dentro de la semántica del miedo que contribuye a organizar la imagen moderna del orden político y jurídico el elemento específico del pánico, en la hipótesis de que este último constituya una *diferencia* que es asimismo un recurso epistémico. Dicho de un modo directo: si el miedo se presenta como referencia constitutiva del orden, de su constitución como de su mantenimiento, el pánico parece, en cambio, cargado de un signo contrario; nos habla de la disolución de un agregado dado por supuesto y es inclusivo en el perimetrar los límites y las condiciones de posibilidad. El objetivo es aquel de repasar *algunos* momentos de la historia del pánico buscando argumentar que el pánico es una pasión política, en el sentido de que se refiere a aquello de lo que la política está hecha, y al mismo tiempo es expresión de un límite “pasional” de la política, en el sentido en que define políticamente un límite interno. Respecto a tal objetivo, esta aportación no reivindica más que los caracteres de un hilvanado necesitante de un desarrollo ulterior por lo que se refiere no solo a aquello que no se incluye (y es obviamente mucho), sino también a los nudos que de forma conscientemente provisional se indican. Además, se limita a una periodización histórica que es de alguna manera preliminar, deteniéndose en el umbral de la fase en la cual el pánico es una palabra de un discurso disciplinar, es parte del objeto de un saber codificado (psicología, sociología, ciencia política), incluso si no desempeña necesariamente un rol apaciguador.

**Abstract:** *In these pages I try to select within the semantics of fear that helps to organize the modern image of the political and legal order the specific element of panic, in the hypothesis that the latter constitutes a difference which is also an epistemic resource. Put a little shortly: if fear presents itself as a constitutive reference of the order, of its constitution as well as of its maintenance, panic seems instead charged with a contrary sign; it speaks to us of the dissolution of an aggregate given for presupposition and is in solidarity in defining its boundaries and conditions of possibility. The goal is to retrace some moments in the history of panic trying to argue that panic is a political passion, in the sense that it refers to what politics is made of, and at the same time is the expression of a limit 'passionate' of politics, in the sense that politically defines an internal limit. With respect to this objective, this contribution no longer claims that the characteristics of a basting in need of further development in reference not only to what is not included in it (and it is obviously a lot), but also to the knots that are indicated in a consciously provisional form. Furthermore, it limits itself to a historical periodization that is in some way preliminary, stopping at the threshold of the phase in which panic is a word of a disciplinary discourse, it is part of the object of a codified knowledge (psychology, sociology, science politics), even if it does not necessarily play a peaceful role in it.*

---

<sup>1</sup> *Quaderno di storia del penale e della giustizia*, n. 1 (2019), pp. 91-111. ISSN (print) 2612-7792 / ISBN 978-88-6056-621-8 / © eum 2019. <https://riviste.unimc.it/index.php/qspg/article/view/2217>

**Palabras clave:** Historia del pánico, miedo, Hobbes.

**Keywords:** *History of Panic, Fear, Hobbes.*

*Man wird nicht erwarten dürfen, daß der Gebrauch des  
Wortes "Panik" scharf und eindeutig bestimmt sei.*  
SIGMUND FREUD

La idea misma de una *historia* del pánico se presenta como problemática y debe lidiar con más de una discontinuidad. Las palabras y los significados casi nunca se sitúan en el centro de un tema específico y aparecen más bien como incidencias que encuentran espacio en los márgenes de los discursos, indicando a veces el punto de suspensión o incluso de truncamiento. Ciertamente, esto es más verdadero antes de que las áreas de comunicación se especialicen, encontrando un camino de disciplinarización, pero incluso después se tiene la impresión de que queda algo sin resolver.

1. En el discurso de la modernidad la semántica del miedo parece a primera vista dejar al pánico una posición periférica y derivada, conectada a una incierta y lenta sustantivización de un adjetivo de molde clásico, donde el italiano (*panico*) y el francés (*panice*) tienen un papel impulsor respecto a las lenguas anglogermánicas. Es un dato detectable fundamentalmente a nivel lexicográfico. En los albores del siglo XVII, Giovanni Florio en su diccionario bilingüe *A Worlde of Words* (1598) no encuentra sinónimo para un término que evidentemente en italiano ya circulaba y emplea la definición: "a sudden feare wherewith one is distraught, and put besides his wit, camming without knowne cause". Pero la actuación de Florio es excepcional y el uso del sustantivo debía, ciertamente, resultar poco habitual si solo unas décadas más tarde Giovanni Torriano, cuyo trabajo fue una continuación explícita del de Florio, regresó para hacer prevalecer el adjetivo, indicando como voz *panico terrore* en su *Dictionary Italian & English* de 1659.

Esto es evidente en Thomas Hobbes donde los términos *fear* y *terror* son centrales, usados casi como equivalentes, incluso si aparece un matiz por el cual se tiene miedo de alguien (sobre todo de los dioses y del dios verdadero) y terror de algo. Pero es un matiz que no siempre se ha conservado: *fear of death* y *terror of death* son expresiones totalmente intercambiables en Hobbes. El pánico aparece en el *Leviatán* solo una vez, en el sexto capítulo de la primera parte, donde sigue prevaleciendo la dimensión adjetiva que a primera vista parece situarlo como una intensa declinación del miedo.<sup>2</sup>

*Panique terror* leemos en el texto de 1651, *terror panicus* en la transposición latina. En esto Hobbes sigue la estela de la estabilización de la rendición de *to panikon* en la secuencia de las versiones latinas de las escrituras griegas entre los siglos XVI y XVII y que en la *Historiae* de Polibio preparada por Isaac Causabón a principios de siglo (1609) había encontrado una especie de huella definitiva. Sin embargo, como

<sup>2</sup> En Hobbes, según tengo entendido, el término aparece solo una vez más, "a panick fear of tyranny", en T. HOBBS, *Considerations Upon The Reputation, Loyalty, Manners, & Religion, of Thomas Hobbes of Malmesbury*, publicado póstumamente por Croke en 1680 y se refiere con una nota de sarcasmo a los miedos de quienes, como el matemático Wallis —el antagonista de la escritura hobbesiana— trabajaron duro para evitar la necesaria reacción del ejército, el único que pudo haber defendido los legítimos derechos del Rey. Cfr. *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, vol. IV, London, Bohn, 1840, p. 418.

veremos, esto no evitará que ocurra una desviación significativa justamente en el texto del *Leviatán*, que una vez más testimonia cómo la historia lexicográfica y la reconstrucción conceptual, aunque comunicativas y esenciales, no pueden resolverse entre sí.

Sin embargo, vale la pena ceñirse a la primera por un momento. De hecho, la historia del pánico también presenta aspectos que no son evidentes en este ámbito. El mismo adjetivo latino que apoya la expresión moderna antes del sustantivo parece tener una historia que de ninguna manera es lineal. El *Dictionarium Latinum* (1502) de Ambrogio Calepino todavía no lo registra, aunque indica la palabra griega. La suya será, aun así, una presencia constante, aunque limitada, a lo largo del siglo XVI que, precedida por la consideración de la filología humanística, cobra protagonismo en los momentos en los que dos líneas convergen o se superponen, que en otras líneas conviene diferenciar.

La primera es la de la atención a la dimensión alegórica y simbólica de las figuras míticas antiguas, inaugurado desde mediados del siglo XIV por *De genealogia deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio y que en el siglo XVI produjo un numeroso y exitoso manual “mitológico”: toda la referencia a la *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* de Natalis Comes, que apareció en 1567, un texto que, aunque sometido a duras críticas, logró mantener una influencia duradera y es una referencia de uso en la reflexión baconiana.<sup>3</sup> El segundo se refiere a un aumento más general y de diversas motivaciones en las traducciones de textos griegos. El caso más relevante en nuestro contexto es el de la *Stratagemata* de Polieno, obra de la época aureliana que Justus Vulteius tradujo al latín en 1549 (seguida tres años más tarde por el desafortunado Lelio Carani que produjo una versión en lengua vernácula reimpressa todavía en el siglo XIX) en el que parecen primar intereses y curiosidades de carácter histórico-militar.<sup>4</sup> A esta obra se la recordará a menudo por la historia de las aventuras de Pan, inventor de la falange y líder de Baco en la expedición a las Indias, quien —leemos allí— sólo más tarde será representado divino y con connotaciones fabulosas por los poetas. Hecha suya por Giusto Lipsio en la *De militia romana libri quinque* de 1596,<sup>5</sup> la versión de Polieno contribuirá a una representación del pánico en parte diferente a la de la tradición filológica, resurgiendo de manera original a través de Lipsius en la literatura jesuita del siglo XVII para operar finalmente como fuente de autoridad en Shaftesbury.

<sup>3</sup> Sobre Natale Conti véase la contribución de V. COSTA, ‘Natale Conti y la difusión de la mitología clásica en Europa entre los siglos XVI y XVII’, en E. LANZILLOTTA (ed.), *Investigación y antigüedades y tradición clásica*, TORED, Tivoli, 2014, pp. 258-307 que pone su trabajo en perspectiva. De manera más general, cf. J. SEZNEC, ‘Les manuels mythologiques italiens et leur diffusion en Angleterre à la fin de la Renaissance’, *Mélanges d’archéologie et d’histoire*, 50 (1933), pp. 276-292 y todo el J. SEZNEC, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l’humanisme et dans l’art de la Renaissance* (1940), Flammarion, Paris, 1980. Un desarrollo más reciente en R.M. IGLESIAS MONTIEL y C. ÁLVAREZ MORÁN, ‘Los manuales mitológicos del Renacimiento’, *Auster*, 3 (1998), pp. 83-99. Sobre la presencia de Conti en el *De Sapientia Veterum* cf. La obra fundamental de C. W. LEMMI, *Classical Deities in Bacon. A Study in Mythological Symbolism*, John Hopkins Press, Baltimore, 1933, al que hay que añadir B. CARMAN GARNER, ‘Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), pp. 264-291.

<sup>4</sup> M. POLYAENUS, *Polyaeni Stratagematum ad DD. Antoninum & verum Impm. libros octo, quibus ampliss. foecundissimaque rei militaris doctrina continetur: numquam antea in lucem editi, ac nuper adeo y graeco sermone in latinum conuersi. Iusto Vulteo Vuetterano interprete*, Per Ioannem Oporinum, Basileae, 1549; Id., *Gli stratagemmi di Polieno tradotti fedelmente della lingua greca nella thoscana*, En Vinegia: por Gabriel Giolito de Ferrari y hermanos, 1552. La edición del texto griego, realizada por Isaac Casaubon, será posterior (Lugduni: Apud Ioan. Tornaesium, 1589).

<sup>5</sup> J. LIPSIUS, *Iusti Lipsi De Militia Romana Libri Quinque. Commentarius ad Polibium*, Antverpiae, Ex officina Plantiniana, Apud Viduam y Ioannem Moretum, p. 273. Es el sexto diálogo del cuarto libro.

El término *panicus* no se encuentra prácticamente en el latín clásico ni en el latín patrístico y tiene las características de un neologismo relativamente reciente. Es, básicamente, una acuñación humanista. En las escrituras latinas antiguas, el término griego<sup>6</sup> está presente, a veces transcrito, pero generalmente se ofrece en los caracteres alfabéticos originales, lo que atestigua un plurilingüismo ya detectable en la cultura anterior a la época imperial. Cuando Angelo Poliziano en el primer siglo de la *Miscellanea* (1489) dedica a *Panici terrores*, todo un *caput*, el vigésimo octavo, su escritura todavía parece querer sufrir esta duplicidad. En el texto, la construcción de las hendíadas del título da paso al griego y el cruce de una considerable colección de pasajes griegos y bizantinos destila una densa definición destinada a permanecer, cuyo tema sin embargo continúa siendo una transliteración: “*Panica* vocantur (ut arbitror) a graecis repentini quidam terrores et consternationes: quales utique lymphatici metus usque adeo inrevocabiles: ut non ratione modo, sed mente etiam careant”.<sup>7</sup> La actuación de Poliziano es notable, tanto por la organización puntual y filológicamente cuidadosa de las fuentes, como por un tratamiento sensible e inteligente de los materiales discursivos en el que el pánico es capaz de captar con delicadeza la dinámica de la creencia y resalta aspectos que no se dan por sentados, como la conexión con la ira y la preeminencia de la dimensión auditiva. Es realmente un texto fundamental al que las reconstrucciones posteriores podrán agregar poco, incluso en términos de referencias textuales. El pánico de Poliziano es, sin embargo, una palabra griega, que ciertamente se puede traducir y cuyo espectro de significado también se puede ampliar persiguiendo su presencia en las escrituras latinas, pero que no encuentra ninguna mediación en estas últimas a la que pueda acogerse.

Unos años más tarde, Erasmo cree (o nos hace creer) que ha encontrado en el latín ciceroniano un punto de apoyo seguro para la forma adjetiva, tanto que lo utiliza para uno de sus *Adagia*, 2063, en la edición posterior, la de Basilea de 1536. El adagio —vale la pena recordarlo— es una proposición breve, un lema o un proverbio, que extrae autoridad de su propia “antigüedad” y es en este sentido que *Panicus casus*, como dice el *titulus* del adagio erasmiano, pretende basarse en una frase casi adverbial extraída de las *Epistulae ad Atticum*, VII, 26, 3.<sup>8</sup> El texto de Erasmo se refiere extensamente al de Poliziano, retoma explícitamente su definición y comparte su plurilingüismo.<sup>9</sup> El único punto en el que se da el término como perteneciente a una fuente latina original es precisamente la cita ciceroniana, que, ausente en Poliziano, es, sin embargo, engañosa. En Cicerón, el *casus* no es *Panicus*, sino *Parthicus*, como atestiguan todas las ediciones críticas del texto: es una lección única. Lo intrigante es que Erasmo lo sabe muy bien: en la primera edición (1500) había un adagio, más breve y menos impresionante, que se centra casi exclusivamente en el pasaje ciceroniano, añadiendo un comentario final que insiste en el registro analógico: “Nisi forte magis placet ut Panicus casus legatur a Pane deo...”, ya que para evitar la guerra sería

<sup>6</sup> Pero incluso aquí las cosas son complicadas. Véase E. HARRISON, ‘PIAN, PIANEION, PIANIKON’, *The Classical Review*, 40, no. 1 (1926), pp. 6-8 que ve la conexión habitual entre Pan y pánico no sin problemas y, en cualquier caso, referible en su opinión solo a una literatura bastante tardía.

<sup>7</sup> *Angeli Politiani Miscellaneorum centuria prima*, Antonio Miscomini, Florencia, 1489, f. II - f. III. Sobre el griego en la *Miscellanea* cf. S. FIASCHI, ‘Traduzioni dal greco nei Miscellanea: percorsi di riflessione’, en P. VITI (ed.), *Cultura e filologia di Angelo Poliziano*, Olschki, Firenze, 2016, pp. 33-50.

<sup>8</sup> *Opera Omnia Desiderii Erasmi Rotterdami*, Ordinis Secudi Tomus Sextus, North Holland Publishing Company (más tarde Elsevier), Amsterdam-Oxford, 1981, pp. 425-426; *Collected works of Erasmus*, vol. 35: *Adages III iv 1 to IV ii 100* / traducido y anotado por Denis L. Drysdall, editado por John N. Grant, University of Toronto Press, Toronto, 2005, pp. 215-217.

<sup>9</sup> Poliziano también se refirió a las *Epistulae ad Atticum* en el mismo contexto, pero refiriéndose a otro pasaje (V, 20, 3) del que transcribe el término griego.

necesaria una “Panica mutatio”. Erasmo le da el título de *Parthicus casus*<sup>10</sup> y es precisamente esta última expresión la que cuenta como “proverbii simulachrum”. La sustitución se produce en la segunda edición (la de 1506), afectando significativamente al texto: del pasaje señalado, desaparecen las referencias de mérito al incipiente conflicto entre César y Pompeyo, desastre evitable solo si para los cesarianos algo similar a lo que les había sucedido a los partos (*Parthicus casus*) que sin luchar se habían retirado repentinamente y sin razón aparente, mientras que el adagio inicial sigue siendo solo la segunda parte que, con bastante independencia de Cicerón, refería estos comportamientos al dios Pan “qui novos et repentinos tumultus et animorum mutationes solet immittere”. No se sabe sobre qué base se decantó Erasmo por una lección diferente, manteniéndola en todas las modificaciones posteriores del texto. Más que por motivos estrictamente filológicos (hecho con cautela excepto por la muy improbable determinación de una fuente de cierta confiabilidad desconocida para nosotros<sup>11</sup>) creo que hay que buscar una explicación en la capacidad de atracción que a sus ojos la referencia de pánico de la segunda parte del texto primitivo tiene sobre el primero, hasta la ósmosis de los dos términos en virtud de una congruencia argumentativa que legitimó corregir *parthicus* in *panicus* en una suerte de rigor interpretativo que eliminó la analogía y la transformó en identificación.

El *Panicus casus* seguirá la amplia difusión del *Adagia* de Erasmo y contribuirá a una conexión, cuanto más amplia más destinada a debilitarse, entre la referencia mítica y la producción de comportamientos inestables y accidentales, poco predecibles y racionalizables en los que aquellos que están horrorizados se pierden, temporal o permanentemente, a sí mismos. *Panicus* en Erasmo opera como un término con doble naturaleza donde el segundo elemento está dispuesto a consumir al primero, aunque esto nunca suceda por completo, en una suerte de desmitización imperfecta que, sin embargo, aparece, a través de una mediación lingüística imaginaria, la alteridad de lo antiguo en un mundo emocional que puede ser captado por una paremiología que lo abarca todo.

2. La acuñación humanística del *panicus* es prospectivamente relevante, incluso en forma negativa. Maquiavelo en *Discorsi* indica situaciones y contextos que sin la fuerza pueden ser interceptados por nuestro término *pánico*, pero en Maquiavelo esto nunca aparece y esto se debe a que para Livio *panicus* nunca está disponible a pesar de la importante —aunque nunca neutral— asistencia de Polibio.<sup>12</sup> Como ejemplo es quizás

<sup>10</sup> D. HERASMI, *Veterum maximeque insignium paroemiarum, id est Adagiorum collectanea, Parrhisiis*, 1500, I.I.

<sup>11</sup> El primer repertorio que contiene *panicus* (como adjetivo) parece ser el Calepino-Facciolati de 1718: A. CALEPINO *et al.*, *Septem linguarum Calepinus. Hoc est lexicon latinum, variarum linguarum Interpretatione adjecta, in usum Seminarii Patavini*, Patavii: ex typographia Seminarii: apud Joannem Manfrè, 1718. El dato por sí mismo merece ser registrado, pero más que nada, interesa la parte terminal de la voz. Después de dos referencias algo inestables, una al astrónomo Igino que usaría *terror panicus* en la sección *De Capricorno* (pero los primeros incunables lo contradicen, “timorem qui *panicos* appellatur”, HYGINUS *et al.*, *Clarissimi Viri Iginii Poeticon Astronomicon*, Venetiis, Erhard Ratdolt, 1482, 4c recto, como puntualmente ya había señalado Poliziano) y la otra a Curzio Rufo, que sin embargo es admitido en las *Historiae Alexandri Magni* usa *pavor*, nos dirigimos a las *Epistulae ciceronianas* que reconocemos una vez más ofrecen la palabra griega, agregando: “Quod vero a quibusdam additur *ex eod. ibidem. l.7 ep. ult.* Bellum foedissimum futurum puto, nisi quis *Panicus* extiterit. optima quaeque edition [es] habent *Parthicus*”. Más que en otras supuestas ediciones, la negación parece apuntar directamente a Erasmo. Por otro lado, cuando, en un contexto muy cercano a Erasmo, Paolo Manuzio, hijo de Aldo, publicó su A. MANUZIO, *In Epistolas Ciceronis ad Atticum, Pauli Manutii Commentarius*, Venetiis, Apud Aldi Filios, 1547 el *casus* permanece indefectiblemente *Parthicus* (183c).

<sup>12</sup> E. PIANEZZOLA, *Traduzione e ideologia. Livio interprete di Polibio*, Patron, Bologna, 2018.

el más relevante, se podrían dar otros. Pero incluso cuando se admite e incluso se utiliza esta acuñación, no es seguro que se acepte su carácter culturalmente transmisivo y la pretensión subyacente.

Montaigne, *Essais*, I, xviii. El capítulo *De la peur* se abre con una aparente paradoja, la de un exergo virgiliano centrado en la fisicalidad (rigidez del cuerpo, pelos de punta, estrangulamiento de la voz)<sup>13</sup> y de una afirmación programática, “no soy como se dice un buen naturalista”, que parece alejar el tratamiento de esta “*estrange passion*” de cualquier perímetro etiológico. Una paradoja que parece quedar suspendida: en su desarrollo, el ensayo adquiere las características de un repertorio sin volver a la premisa inicial. No es de extrañar que en la vasta literatura sobre el autor se coloque en una posición menos frecuentada e incluso cuando se hace referencia a él, el reconocimiento textual es escaso.<sup>14</sup> El del miedo, mejor que los miedos, es uno de los grandes temas que atraviesa todos los *Essais* y va mucho más allá del esbozo específico del capítulo del primer libro. Este último, sin embargo, sigue siendo un momento ineludible en el texto precisamente porque anticipa una postura que va al corazón de la compleja y estratificada elaboración montaignana de las pasiones. Es decir, proporciona la formulación de los términos por los que la paradoja puede disolverse en un horizonte más general. En Montaigne, la naturalización del miedo va en dirección opuesta a su reducción naturalista. La actitud médica y filosófica que investiga los manantiales (*ressorts*) de los miedos encuentra un límite precisamente en la plena inherencia de estos últimos en la naturaleza del hombre, en su participación de lo que es el hombre. Nunca exorcizados de una vez por todas, los miedos muestran que la pretensión de una clara distinción entre razón y pasión es impracticable para ellos. Ningún canon terapéutico puede resolverlos y mucho menos proporcionarnos un remedio para lo que es el miedo por excelencia, el miedo a la muerte, que sólo la aceptación de la vida puede ayudar *circunstancialmente* a contrarrestar. Dicho en un lenguaje que no es el de Montaigne, los miedos no se objetivan y solo se pueden aceptar.<sup>15</sup>

A pesar de su relativa brevedad, el montaje del capítulo dieciocho traslada, sin renunciar por momentos a un colorido más marcado, una secuencia de fuentes y referencias que desde recientes memoriales (el asedio de Roma por las tropas imperiales) va a analística antigua (vemos a Montaigne reescribiendo la página de Liv sobre la batalla de Trebbia doblándola a su propio argumento), mostrando cómo el miedo penetra profundamente en las consideraciones que los individuos tienen de las situaciones, produciendo en los individuos distorsiones cognitivas y comportamientos paradójicos, que encuentran múltiples expresiones y no homologables entre ellos. Es un criterio que se aplica incluso cuando el miedo, se nos recuerda, llega a apoderarse de toda una multitud. La escritura de Montaigne se desarrolla en aumento, llegando a indicar algo que en el miedo va más allá de la determinación de las circunstancias, lo convierte en una nota dominante capaz de silenciar otras emociones y de alguna manera la autónoma, dotándola de un carácter permanente. Es el miedo de quien *imagina* perder lo que tiene, sus posesiones, su país, su condición de hombre libre y vive en continua angustia (*angoisse*), evitando beber, comer, soñar, una angustia que quien no tiene, es pobre, siervo, el bandido no la conoce. Es el miedo el que impulsa los suicidios, imponiéndose a la vida porque la ha vuelto insoportable. Aquí, al final

<sup>13</sup> Eneida, II, 774. Eneas relata la aparición del fantasma de Creusa.

<sup>14</sup> Una excepción es la notable contribución de C. COUTURAS, ‘Le discours sur les peurs dans les Essais de Montaigne’, *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 61 (2005), pp. 73-90.

<sup>15</sup> Una útil puesta a punto del tema del miedo en Montaigne se proporciona, desde una perspectiva que teje la historia de la filosofía y de la psiquiatría, por Sergio Starkstein en el cuarto capítulo de su *A Conceptual and Therapeutic Analysis of Fear*, Palgrave Macmillan, London, 2018, pp. 91-123.

del capítulo, en una anotación a su copia de la edición de 1588 integrada posteriormente, Montaigne menciona el pánico: es la única vez en todos los *Essais*. Pero el cierre del texto no es en continuidad, por el contrario constituye un enigmático complemento a un texto que en sí mismo no es muy fácil.<sup>16</sup>

Del miedo, dice Montaigne, “los griegos reconocen otra especie que no depende del error de nuestra razón, que viene, dicen, sin causa aparente y por impulso celestial. A menudo se ven arrebatados por ellos pueblos enteros y ejércitos enteros”. Y da el ejemplo de Cartago que toma de Diodorus Siculus, de quien tenía disponible la reciente traducción francesa de Jacques Amyot:<sup>17</sup> una ciudad en medio de gritos y voces de terror, donde se ve a los habitantes salir de sus casas impulsados por el miedo y “chocar, lastimarse, matarse como si fueran enemigos... Todo fue un desorden y tumulto hasta que, con oraciones y sacrificios, aplacaron la ira de los dioses. *Ils noment cela terrurs Paniques*”.<sup>18</sup>

Incluso en la hipótesis de que se trate de una mera nota a pie de página para completar un cuadro, los problemas persisten. Todo el paso se desarrolla bajo el signo de una diferencia. “Une autre espèce”, otro tipo de miedo, pero también *otro*, cuya alteridad estamos llamados a dar cuenta. No es fácil. Ciertamente, las referencias a la *impulsion céleste* y a los dioses por un lado y a los sacrificios y oraciones por otro proporcionan al pasaje un marco que resalta el orden de una creencia (“disent-ils”) que está al menos tan en duda como los hechos creídos. El registro narrativo que Montaigne llama “de los griegos” se sitúa más allá de esa dimensión que admite el entrelazamiento del entendimiento y el malentendido como irresolubles y por eso mismo “est outre [e] rrur de nostra discours”, sea cual sea la contigüidad “material” entre estas narrativas y aquellas llamadas por el autor en las páginas anteriores.<sup>19</sup> El resultado parece ser una mirada distanciadora, casi etnográfica, que pasa también por una fuerte reducción del alcance semántico atribuido al pánico y que confina la cobertura del término no tanto a la referencia mítica como tal, sino a un contenido imaginativo específico, a una actuación específica narración. Una opción que va en contra de la que propugna Erasmo y la tradición filológica y sobre la que es razonable conjeturar una reverberación del relato lexicográfico sobre el de la representación.

Cuando salió la primera edición de la traducción al inglés de *Essais* de John Florio en 1603, encontramos el montaignano “terrurs Paniques” traducido con “the

<sup>16</sup> “Le chapitre s’achève en effet avec le topos des ‘peurs paniques’, dont la signification est précieusement de ne pas en avoir. Au lieu de réinsérer le propos dans une analyse, le discours de clôture qui reproduit lui-même un autre discours sur la peur, celui des Grecs, ... ajoute ainsi plus de questions encore qu’il n’en résout et vient confirmer l’ignorance liminaire professée par le locuteur”, Couturas, ‘Le discours sur les peurs dans les Essais de Montaigne’, *op. cit.*, p. 76.

<sup>17</sup> [Jacques Amyot], Sept livres de histoires du Dyodore Sicilien nouvellement traduyts du grec en francoys, à Paris, de l’Imprimerie de Michel Vascosan, 1554, f. 186 r. Montaigne sigue casi literalmente la traducción de Amyot (la única variación es que este último informa “tremeurs Paniques”), aunque es sintomático que no mencione la concomitancia de la plaga que narra Diodoro. Amyot señala el pasaje como Libro XV, cap. 9; en las ediciones actuales, el número de capítulo es siempre 24 y el párrafo varía. Sin embargo, cfr. *Diodorus of Sicily*, ed. by C.L. Sherman, VII, Cambridge (MA)-London, 1952, p. 12 (XV, 24, 3). Sobre Amyot, con muchas referencias a Montaigne, véase Auguste de Blignières, *Essai sur Amyot et les traducteurs français au XV<sup>e</sup> Siècle*, Auguste Durande, Paris, 1851 (per la traduzione di Diodoro, pp. 151-161).

<sup>18</sup> Para la traducción al italiano utilizo la de Fausta Garavini (M. de Montaigne, *Saggi*, Oscar Mondadori, Milano, 1970, I, pp. 94-98). Para el original francés uso l’*Edition Municipale* (M. de Montaigne, *Les Essais de Michel de Montaigne*, Imprimerie Nouvelle F. Pech & C’, Bordeaux, 1906, 1, pp. 92-95).

<sup>19</sup> Una contigüidad a la que el fuerte énfasis que se le da a una agresión generalizada y autodestructiva (el aspecto airado del pánico, ya destacado por Poliziano, *lymphatici metus*) parece resistir en parte, hecho que quizás no sea sólo cuantitativo.

Punike terror”, terror *púnico*.<sup>20</sup> Las ediciones posteriores enmendarán esta renuncia. ¿Un error? ¿O a Florio que había dado espacio al *pánico* como sustancia en su diccionario, el encierro operado por Montaigne simplemente no cuadró y lo corrigió, al menos en primer lugar, con un movimiento simétricamente opuesto, es decir, sugiriendo una conexión privilegiada con la historia cartaginesa?

3. Como en los *Essais* de Montaigne, el pánico también aparece una vez en el *Leviatán* hobbesiano, como ya he dicho. Llama la atención que los dos autores que, en el umbral de la modernidad, más han reflexionado sobre el miedo en sus obras, hayan hecho del pánico una especie de *hapax*. Sin embargo, sigue siendo un dato inerte, incluso si sus declinaciones de la relación miedo/razón ciertamente pueden compararse para evaluar sus resonancias en lugar de sus tránsitos.<sup>21</sup> Sobre la especificidad del pánico, sólo es posible afirmar que las dos actuaciones, ambas por así decir al margen, aunque quizás ambas no sean marginales, se mueven en líneas opuestas. En comparación con la temporada humanística, tanto Montaigne como Hobbes restringen indudablemente su significado, pero si el primero nos deja suspendida la cuestión del alcance de su opción, el segundo trabaja hacia una resemantización sustancial, que pasa no tanto por una expansión como por una especialización categórica.

Lo que plantea Hobbes en *Leviatán* es una aclaración que a la larga resultará fundamental, tanto que es posible vislumbrar un punto de gravedad que nos da cierta legitimidad para hablar de un momento del siglo XVII en la historia del pánico. Pero para captar su perfil, las palabras que expresan su definición a primera vista no parecen suficientes y nos obligan a considerar cómo se redefinen dentro de la red de conexiones en las que, entre texto y contexto, encuentran su lugar.

Thomas Hobbes, *Leviatán*, I c. 6.<sup>22</sup> Analizando el origen interno de los movimientos voluntarios y sus formas discursivas, Hobbes se refiere al pánico dándole una ubicación autónoma y convirtiéndolo en una pasión específica, distinta de las demás. Es precisamente un elemento que no tiene parangón en las masas temáticas anteriores no solo en los *Elements*, sino ni siquiera en el texto *Of Passions* transcrito por Cavendish que, aunque de datación incierta, del sexto capítulo es en cierto modo preparatorio.<sup>23</sup> Esto ocurre dentro de un amplio reordenamiento que obviamente también involucra la consideración del miedo. La definición de esto se mantiene sustancialmente sin cambios (“*Aversion*, con opinión de *Hurt* del objeto, *Feare*”), pero si anteriormente se trataba como una simple pasión, otro nombre para la aversión

<sup>20</sup> *The Essayes or Morall, Politike, and Millitarie Discourses of Lo: Michaell de Montaigne First written by him in French and now done into English by Iohn Florio*, London, by Val. Sims for Edward Blount dwelling in Paules churchyard, 1603, p. 11.

<sup>21</sup> Sobre la relación entre el Burdeos y el autor del *Leviatán*, que llevó a algunos estudiosos a hablar de un eje Montaigne / Hobbes (una hipótesis que en realidad me deja bastante frío, cfr. E. FERRARI, T. GONTIER [sous la direction de], *L'Axe Montaigne-Hobbes. Anthropologie et politique*, Classiques Garnier, Paris, 2015, donde los estudios no me parecen apoyar el título), la contribución más equilibrada es la de G. PAGANINI, ‘Hobbes and the French Skeptics’, in J. CHRISTIAN LAURSEN, G. PAGANINI (eds.), *Skepticism and Political Thought in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Toronto University Press, Toronto, 2015, pp. 55-82.

<sup>22</sup> Para la traducción al italiano utilizo la de A. Pacchi: T. HOBBS, *Leviathan*; tr. it., *Leviatano*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pp. 41-51. Para el original inglés y para el latino T. HOBBS, *Leviathan*, in *The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes 3-4-5*, Noel Malcom (ed.), 2 (i), Oxford, Clarendon, 2012, pp. 78-97.

<sup>23</sup> A. MINERBI BELGRADO (a cura di), ‘Thomas Hobbes: “Of passions”’ (Ms. Harl. 6083), *Rivista di Storia della Filosofia*, 43, 4 (1988), pp. 729-738.

cuando se vincula a una repugnancia esperada,<sup>24</sup> en el texto del 51 es una de las pasiones complejas donde el fundamento conativo se combina con la dimensión interindividual y la imaginación juega un papel decisivo.<sup>25</sup> En la lista de pasiones, sin embargo, el *Panique terror* no aparece en conexión inmediata con el miedo y tiene una posición que no esperaríamos, diferente de este último, después del punto de giro que constituye la *curiosity*: “El deseo de conocer el por qué y el cómo se llama curiosidad y no se encuentra en ningún otro ser vivo, sino en el hombre. Por tanto, el hombre no se distingue sólo por la razón, sino también por esta pasión particular, en comparación con otros animales, en la que el predominio del apetito por la comida y otros placeres de los sentidos elimina la necesidad de conocer las causas. Esta pasión es una forma de concupiscencia mental que, debido a la persistencia del placer en la generación continua e infatigable del conocimiento, supera la breve intensidad de cualquier placer carnal”.<sup>26</sup> El pánico se sitúa al final de la breve secuencia dedicada al opuesto del conocimiento, que es la noción de causas, es decir, lo desconocido.<sup>27</sup> Esto nos lleva a considerar cuál fue sin duda el antecedente más cercano y significativo al pánico y del que el texto hobbesiano suena como un distanciamiento implícito.

De hecho, unas décadas antes Bacon había publicado *De Sapientia Veterum* (1609) donde proponía su reinterpretación de la consideración alegórica de las antiguas *fabulae*. Sólo a “Pan o la natura” había dedicado un gran capítulo, en un pasaje denso y algo superficial sobre *Panici terrores* (*Panicque feares* según la versión inglesa de 1619 de Arthur Georges) y sobre lo que se podía obtener al respecto de una

<sup>24</sup> “This motion, in which consisteth pleasure or pain, is also a solicitation or provocation either to draw near to the thing that pleaseth, or to retire from the thing that displeaseth. And this solicitation is the endeavour or internal beginning of animal motion, which when the object delighteth, is called APPETITE; when it displeaseth, it is called AVERSION, in respect of the displeasure present; but in respect of the displeasure expected, FEAR. So that pleasure, love, and appetite, which is also called desire, are divers names for divers considerations of the same thing”, T. HOBBS, *Human Nature and De Corpore politico*, J. C. A. GASKIN (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1994, pp. 43-44.

<sup>25</sup> Sobre este punto, buenas observaciones en F. Lessay, ‘Sur le traité des passions de Hobbes, commentaire du chapitre VI du Leviathan’, *Etudes Epistémè*, 1 (2002), pp. 20-42. Más en general sobre el tema hobbesiano de las pasiones, véase A. Pacchi, ‘Hobbes and the Passions’, *Topoi*, VI (1987), pp. 111-119, ahora en *Scritti hobbesiani* (1978-1990), Milano, FrancoAngeli, 1198 e soprattutto F. Tricaud, ‘Le vocabulaire de la passion’, in Y.C. Zarka (sous la direction de), *Hobbes et son vocabulaire. Etudes de lexicographie philosophique*, Vrin, Paris, 1992, pp. 139-154.

<sup>26</sup> Pacchi 46, Malcom 86-87. “La curiosidad es el realce del deseo humano: es el elemento no contemplativo (como todavía eclipsado en los *Elements*) pero productivo-constructivo que distingue el *conatus* del hombre del de la bestia. El hombre hobbesiano se caracteriza por la curiosidad, por la tensión hacia ‘lo que se puede hacer’, y por eso se define una antropología en torno a él que debe contener una teoría de la predicción movida por el deseo y proyectada para *controlar* el futuro. Por tanto, es algo que, en rigor, no disfruta del atributo de *existencia*. Desde este punto de vista, podemos decir que el hombre hobbesiano está literalmente habitado por la incertidumbre, no simplemente por insuficiencia cognitiva, sino como movido estructuralmente hacia lo desconocido”. (M. FARNESI Camellone, *Indocili soggetti. La politica teologica di Thomas Hobbes*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 45-47 e la letteratura ivi citata). La reafirmación de la *curiosity* en *Leviathan* se construye enteramente en referencia a la temporalidad. Sigue siendo autoritario en este orden de problemas C.A. Viano, ‘Analisi della vita emotiva e tecnica della politica nella filosofia di Hobbes’, *Rivista critica di storia della filosofia*, XVII, 4 (1962), pp. 355-392.

<sup>27</sup> Lo desconocido que está a esta altura es lo impredecible, lo incontrolable. No hay que olvidar que la pasión por el conocimiento también participa en la constelación del miedo: “L’ansia [*anxiety/sollecitudine*] per il futuro dispone a cercare le cause delle cose, perché la loro conoscenza rende meglio capaci di ordinare il presente in vista del massimo vantaggio”, Pacchi 64, Malcom, 169-161.

fábula que consideraba estupenda y “preñada de misterios y arcanos de la naturaleza”.<sup>28</sup>

“Sobre los terrores del pánico” escribe Bacon “surge una teoría muy sabia: la naturaleza produce miedo y temor en todos los seres vivos, sentimientos conservadores de la vida y su esencia, negadores y detractores las malas disposiciones a evitar. Sin embargo, la misma naturaleza es incapaz de mantener el equilibrio, pero siempre mezcla miedos sanos con miedos vanos e inútiles, tanto que todas las cosas, si pudiésemos ver en su interior, están llenas de pánico y terrores; y especialmente el hombre que está todo coaccionado por la superstición (nada más que pánico de terror) especialmente en tiempos dudosos, difíciles y adversos”.<sup>29</sup> La superstición (“*quae vere nihil aliud, quam Panicus terror est*”) está del lado de la economía de la naturaleza: la audacia de Pan, siempre “luchando por la provocación con Cupido”, nos dice que la materia no es “desprovisto de la inclinación y el apetito por la disolución del mundo y el retorno al antiguo Caos”, pero está frenado por la armonía imperante de las cosas, significada por Cupido y Amor (“*praevalida concordia*”). Entre el pánico y la superstición hay, pues, una correspondencia sustancial para Bacon en la que se expresa un empuje desintegrador que es bastante interno a la función conservadora del miedo, casi una desviación intrínseca del mismo. Así se transmite un antiguo legado mitológico en la dirección de las mitologías científicas más cercanas a nosotros, anticipándose a su polarización estructurante. Esto sería suficiente para realzar el significado del pasaje baconiano.

Hobbes se detuvo en la superstición en el sexto capítulo de *Leviatán*, justo antes de hablar del pánico. El contexto argumentativo, como hemos visto, es ciertamente diferente, pero es difícil ignorar cómo la referencia crítica a Bacon, por implícita que sea, es la clave para comprender su desarrollo. A pesar de una atención común a la brecha entre creer y saber, para Hobbes la secuencia superstición-pánico es esencialmente disyuntiva y, dentro de la secuencia corta que sigue a la *curiosity*, adquiere un valor en contra de la tendencia. Asumir el nombre de *superstition* es el miedo a los poderes invisibles que descansan en ficciones de la mente o en narrativas que, contrariamente a lo que se llama *religion*, no se permiten públicamente (*allowed*). La definición de Hobbes es perspectiva y relacional, pero al mismo tiempo, a través de la insistencia en la *allowance* (permiso, pero también la uniformidad pública), altamente institucionalizada. “El miedo a las cosas invisibles es la semilla natural de lo que cada uno llama religión con respecto a sí mismo y superstición con respecto a quienes adoran o temen a ese poder en diferentes formas”, dirá más adelante, al final del capítulo once.<sup>30</sup> Por supuesto, incluso el *Panique terror* es “miedo cuya razón u objeto se desconoce” que cuentan los cuentos fue infundido por Pan, pero “en verdad, el que primero siente este tipo de miedo siempre percibe de alguna manera la causa, aunque los demás huyan siguiendo su ejemplo, cada uno creyendo que el vecino sabe por qué huye. Por tanto esta pasión no atrapa a nadie que no está en medio de una multitud o una reunión”.<sup>31</sup> La consideración hobbesiana aquí toma un camino

<sup>28</sup> En cuanto al alcance de *De Sapientia Veterum* para el conjunto de la construcción de Bacon, la contribución de P. ROSSI, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Torino, Einaudi, 1974<sup>2</sup> (en concreto el párrafo sobre 'Pan e Cupido: il naturalismo materialistico', pp. 163-168, que, sin embargo, no nombra i *panici terrores*).

<sup>29</sup> Para la traducción italiana que utilizo F. BACON, *Essays*, in P. Rossi (ed.) *Scritti filosofici*, Torino, Utet, 1975, pp. 455-465 (sobre la fábula de Pan) y sobre este punto, pp. 460-461. Para el original latino, la reimpresión de 1617: F. Baconi, *Francisci Baconi equitis aurati... De sapientia veterum, liber, ad inclytam Academiam Cantabrigiensem, iam recusatus*, Londini, apud Billium (pp. 14-28 y en pp. 24-25).

<sup>30</sup> Pacchi 84, *Malcom* 162-163.

<sup>31</sup> Pacchi 46, *Malcom* 86-87.

diferente de la conexión con la superstición y asume el carácter de una conexión estricta entre un comportamiento y una condición, delineando un significado que todavía nos es familiar hoy.

“Multitud o reunión”, traduce Arrigo Pacchi, el original suena más significativo: *throng* y *multitud*. Son términos entre los que no hay oposición real, pero sí cierta tensión. *Throng* es un equivalente, ahora en desuso, de *crowd* (*crowd*) y también indica una cierta consistencia, una cierta estructura, aunque no una forma en el sentido propio. La analogía con la *multitud* italiana y la *foule* francesa, que encuentran una referencia común al presionar, comprimir (*moler la lana*), es fuerte. *Multitud*, en cambio, expresión ciertamente de mayor peso por su largo impacto en el léxico jurídico-político, presenta una inclinación de signo contrario. Para Hobbes siempre indica una multiplicidad que se expresa en las acciones concomitantes de muchos hombres, “quizás arrastrados por la persuasión de un solo individuo”.<sup>32</sup> El ejemplo es el del asesinato de Catilina y César todavía en el capítulo once del *Leviatán*: el primero es “one action”, el segundo es una pluralidad, donde subyace la oposición, esta tan radical, entre los pueblos y multitud. En la definición hobbesiana, la tensión entre los dos términos será “fija”, aunque no disuelta, en la versión latina, que los resume elegantemente en la expresión “coacta multitud”. Con respecto a esta agregación, el pánico presenta una relación exclusiva (“no atrapa a nadie que no esté en el medio”) y se expresa en una conducta en la que la secuencia percepción-creencia se invierte multiplicando el efecto de fuga. Hobbes no nos dice más sobre el carácter del agregado que hace desaparecer el pánico. De fondo ciertamente está la imagen de una ruta militar que ofrece la tradición clásica y sus reinterpretaciones proto-modernas (la infantería, pero también las tripulaciones), pero la suya es una definición más amplia y tiene límites más vagos, que parecen aludir a juegos de cooperación inestables y parciales que se colocan de este lado de la distinción entre naturaleza y artificio. Queda que su definición de pánico está anclada a una configuración colectiva, que no tiene un principio formal propio o, podemos agregar, que lo ha perdido o lo está perdiendo. Precisamente por ello se favorece una cierta transversalidad en la que opera como indicador negativo.

No es sorprendente que los pocos que se han detenido en la definición hobbesiana de pánico se hayan desviado rápidamente, también en virtud de su limitada presencia textual, a un registro diferente, el de la *peligrosa* inestabilidad que acecha en multitudes y reuniones y del miedo a que despierta.<sup>33</sup> Es un registro que recoge y articula momentos estratégicos del discurso hobbesiano, desde el análisis del entusiasmo (la afirmación de que Dios habla a través de nuestra voz) hasta el del carácter intrínsecamente subversivo del sobredimensionamiento urbano hasta la

<sup>32</sup> Pacchi 82, *Malcom* 156-159.

<sup>33</sup> Por ejemplo, va en esta dirección R. BOYD, ‘Thomas Hobbes and the Perils of Pluralism’, *The Journal of Politics*, 63, 2 (2001), pp. 392-413, que lee el pánico como la otra cara del entusiasmo y lo convierte en un indicador del peligro de agrupaciones que mantienen la separación de intereses privados sin sobrepasarlos realmente en una asunción de responsabilidad por el bien común y “[deliver] individuals into political involvement *en masse*, carried along by the collective fervor of the ‘multitude’ or group” (p. 401). En la dirección opuesta, Pierre Manent argumentó que “on pourrait parler du contrat hobbesien comme d’une panique rationnelle: la peur de la morte éveille en chacun la même démarche et la raison se répand et donne consistance à la société en voie d’institution en suivant les mêmes voies d’échanges réciproque que la panique” (P. Manent, *Naissances de la politique moderne. Machiavel-Hobbes-Rousseau*, Tel Gallimard, Paris, 2007<sup>2</sup>, p. 77), movilizando la dinámica relacional del *Panique terror* en apoyo de la tesis, de carácter político, de una mayor probabilidad de la actuación hobbesiana en comparación con la de Rousseau. En ambos casos es un uso casual del léxico hobbesiano que, cualesquiera que sean sus sugerencias, al final también es engañoso para los problemas que pretende interceptar.

cuestión de los *irregular systems* con su potencial de ilegalidad. Aunque ciertamente contiguo, es sin embargo un registro diferente. Si vale la pena tener esto en cuenta aquí, es porque los momentos relativos a las diferentes particiones de la arquitectura de *Leviatán* están abarrotados, iterando la conexión entre antropología y política más allá de la decisiva línea divisoria del capítulo dieciséis (*Of Persons, Authors and things Personated*) con la que se cierra el apartado antropológico y traduciendo la materia apasionante que subyace en la necesidad del orden y que sustenta su razón fundacional en función de una razón gubernamental. No es casualidad que el capítulo veintinueve (*Of those things that Weaken, or tend to the Dissolution of a Common-wealth*) se haya leído principalmente y de manera reductiva, en términos de pedagogía política.

Considerada en el horizonte general del *Leviatán*, la singularidad del pánico presenta un aspecto decisivo. Si bien sin duda pertenece al mismo campo semántico organizado en torno a la pareja *fear/terror*, el pánico parece escapar a la articulación asimétrica del miedo y la racionalidad que en Hobbes siempre coopera, aunque con distintos tonos en los distintos textos, en la definición de la condición civil. El miedo está en la raíz de su implantación y sustenta las razones de su mantenimiento, llegando incluso a ser en ocasiones una herramienta para ello.<sup>34</sup> No tanto pánico: actuación apasionada de hombres que se reúnen en una “multitud o reunión” es para Hobbes una actuación límite, una actuación *suprema*. Podemos preguntarnos de manera más general: si el miedo juega un papel constructivo para el orden político, ¿opera el pánico un valor deconstructivo? Para hacer la distinción introducida en el *Leviatán* al considerar las pasiones y sus nombres sería arriesgado y probablemente inapropiado; sin embargo, es plausible sugerir que implica un recurso conjetural en este sentido. Pero para ello es necesario ampliar la vista.

En el *Leviatán*, la gran adquisición hobbesiana había sido la redefinición del pacto como un pacto de representación que, por así decirlo, aseguraba estructuralmente, mediante la coincidencia de actorialidad y autoría, el necesario reconocimiento de los sujetos en el soberano. Sin embargo, si nos centramos en la secuencia que procede desde el interior del *Leviatán* al *Behemoth* y el *Dialogue between a Philosopher and Student of the Common Laws of England*, vemos a Hobbes cada vez más consciente de que tal reconocimiento es tan necesario como contingente. La experiencia de las guerras civiles que sigue proyectando su sombra en el clima turbio de la Restauración es para Hobbes un punto de no retorno que lo empuja a releer toda su actuación doctrinal desde ángulos distintos a los de los años cuarenta-cincuenta. El dios mortal es ahora un dato de la experiencia política en la que se disuelve el cuerpo político y con él el pueblo. Pero al retirarse del reconocimiento, las personas ya no son tales, ya no tienen forma. ¿*Throng or multitud* podría ser una expresión adecuada para definir este pasaje? En este terreno, Hobbes está llamado a enfrentarse a la historia y, por tanto, a los cuerpos políticos discretos a los que sólo *ex post* la ley otorga la garantía ficticia, es decir, jurídica de continuidad.<sup>35</sup> Si hay una pasión que prevalece en la falta de reconocimiento, que es, por así decirlo, su tono emocional, es plausible conjeturar que es precisamente la del pánico, que encontraría

<sup>34</sup> En esta conexión encuentra su lugar el término *Awe* (por lo general en la expresión para tener asombro) en la que Carlo Ginzburg insistió en su *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano, 2015, pp. 51-80.

<sup>35</sup> En otro lugar he intentado desarrollar esta línea de razonamiento, cfr. M. PICCININI, ‘I speak generally of the Law’. Legge, leggi e corti nel Dialogue di Thomas Hobbes’, *Scienza & Politica*, vol. XXVI, n. 51 (2014), pp. 119-163. Sobre el tema de la disolución del *Commonwealth*, la contribución de O. NICASTRO, ‘Le vocabulaire de la dissolution de l’Etat’, in Y.C. Zarka (sous la direction de), *Hobbes et son vocabulaire. Etudes de lexicographie philosophique*, Vrin, Paris, 1992, pp. 259-288 (en versión italiana O. Nicastro, *Politica e religione nel Seicento inglese. Raccolta di scritti*, ETS, Pisa, 1995, pp. 195-224).

así su propia determinación como pánico político. Con un resultado no secundario, el de proporcionarnos un hilo de investigación para volver sobre la cuestión del vínculo como materia apasionante más allá de cualquier descriptivismo psicológico en el *corpus* hobbesiano.

4. El pánico reaparece en un contexto político y cultural que ha dejado atrás los años de guerras civiles, pero donde la cuestión de la disidencia y el inconformismo religioso sigue abierta de forma aguda. *A Letter concerning Enthusiasm to My Lord \*\*\*\*\**, aparece anónima en 1708, pero cuyo autor, Anthony Ashley Cooper, tercer *Earl of Shaftesbury*, es reconocido de inmediato. Es un texto militante en muchos aspectos, cuyos valores políticos y filosóficos son en poco tiempo objeto de una viva atención no solo en la isla, sino también en el continente.<sup>36</sup> Para nuestra línea de investigación tiene una doble relevancia. En él, el pánico se da en la forma sustantiva: *the Pannick*. En inglés, por lo que pude examinar, es la primera vez. Además, es un texto que reconecta los elementos que durante el siglo XVII inglés habían compuesto nuestro marco de referencia, los reordena en una perspectiva diferente y alternativa, llevándolos hacia un horizonte diferente, donde las palabras clave serán *Taste* y *Sentiment*.<sup>37</sup>

Las páginas de Shaftesbury sobre la relación entre *enthusiasm* y pánico han sido bastante frecuentadas por la literatura a diferencia de las otras consideradas anteriormente. Sin embargo, cabe insistir en que en nuestro contexto parece lo más relevante, es decir, *cómo* se establece esta relación.<sup>38</sup> En la *Second Section* de *A Letter* para presentar la figura del pánico se encuentra la historia de Pan, un hombre de armas y hábil estratega que, al frente de un número limitado de compañeros, pone en fuga al equipo más fuerte de enemigos, aterrorizándolos con ruidos y gritos que el eco amplifica y multiplica. El estruendo de las cuevas, el carácter oscuro de un valle desierto y solitario: esto produce en el enemigo “un horror que en esa condición ayudaba a oír voces, y sin duda también a ver más que imágenes humanas”.<sup>39</sup> La incertidumbre aumenta el miedo a lo temido y este se propaga a través de miradas

<sup>36</sup> Leibniz le dedicará las consideraciones de la traducción francesa que le envió Pierre Coste, que había sido traductor del *Essay Concerning Human Understanding* de Locke y Shaftesbury fue corresponsal, cfr. G.W. Leibniz, *Remarques sur un petit Livre traduit de l'Anglois, intitulé Lettre sur l'Enthousiasme, publiée à la Haye en 1609, où lon montre l'usage de la Raillerie*, in *Die philosophischen Schriften von Gottfried von Leibniz*, C.I. Gerhardt (hrsg.), bd. 3, Weidmann, Berlin, 1887, pp. 417-431. Una imagen general sigue siendo un trabajo fundamental de A. Owen Aldridge, 'Shaftesbury and the Deist Manifesto', *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, Vol. 41, n. 2 (1951), pp. 297-382, que también presenta una extensa documentación sobre contextos y recepción en los contemporáneos. En particular, en *A Letter* cfr. pp. 314-322. El trabajo de L.E. KLEIN, *Shaftesbury and the Culture of Politeness. Moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, un texto que se ha convertido en referente.

<sup>37</sup> Cfr. Respecto a D. TOWNSEND, *Hume's Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*, Routledge, London, 2001 (sobre todo el cap. 1, pp. 12-46).

<sup>38</sup> Sobre el largo y complicado tema del entusiasmo cfr. M. HEYD, 'Be Sober and Reasonable': *The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, Leiden, Brill, 1995, que combina eficazmente la comprensión analítica y la perspectiva histórica. De un espectro y alcance más amplio y dentro de los límites de un reconocimiento documental de carácter lexicográfico, la obra resulta útil S.I. TUCKER, *Enthusiasm. A Study in Semantic Change*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972.

<sup>39</sup> Para la traducción italiana me refiero a la editada por Eugenio Garin, A.A. COOPER SHAFTESBURY, *Lettera sull'entusiasmo*, Milano, Rizzoli, 1984), sobre lo cual, sin embargo, intervengo con cierta libertad. Para el original, tengo en cuenta la edición de 1708: A.A. COOPER SHAFTESBURY, *Letter concerning Enthusiasm*, London, Printed for J. Morphew near Stationers-Hall. Sobre ello, Garin 52-53; *Letter* 23-24.

tácitas (“implicit Looks”) más rápido que con palabras. Esto es lo que, en tiempos posteriores, los hombres llamarán *pannick*. Es la versión de Polieno (*Stratagemata* I, 2), ya desmitificante en sí misma, que Shaftesbury parafrasea no sin añadir un tono “gótico”: una historia que le permite indicar una pasión que casi siempre ve una mezcla de entusiasmo y horror supersticioso.

Estamos lejos de la dimensión simbólico-alegórica en la que se había gastado Bacon, aunque Shaftesbury volverá a ella más tarde.<sup>40</sup> Aquí le interesa otro aspecto del pánico. Su surgimiento en multitud, su difusión a través de las expresiones de los rostros (“by Aspect”), casi “by Contact, or Simpathy”, la dinámica intersubjetiva que constituye su perfil. Estas son las características sobresalientes que le permiten afirmar la generalización del término *pánico* —su categorización— a toda pasión que surge en una condición colectiva en la que se propaga por refracción. “Entonces la furia popular puede llamarse pánico, cuando la ira del pueblo (*the People*), como lo hemos conocido a veces, empuja a los hombres a salir de sí mismos, especialmente cuando se trata de religión. En tales condiciones, las mismas miradas son contagiosas. La furia vuela de cara a cara, la enfermedad se ve cogida”. La dimensión acústica que encontramos anteriormente cede a la percepción visual. Una multitud absorta en semejante pasión exhibe un aspecto más espantoso y terrible que el que exhiben los hombres solos en las circunstancias más apasionantes. Pero para darse cuenta de esto hay que ser observadores distantes, capaces de mantener la calma, es decir, hay que estar fuera de ella.<sup>41</sup>

Aquí encontramos el punto clave: “Tal fuerza tiene la Sociedad tanto en las buenas como en las malas Pasiones: y tanto más fuerte cualquier Afecto es por ser social y comunicativo”.<sup>42</sup> Es un pasaje que va más allá de cualquier descripción conductual del pánico. Shaftesbury sin duda tenía en mente el *Panique terror* de Hobbes, un autor que conoce muy bien y hacia el que siempre ha mantenido una actitud severamente crítica, aunque atenta y nunca resentida, precisamente porque ha asumido conscientemente moverse en una perspectiva radicalmente diferente.<sup>43</sup> Es una diversidad que también resuena aquí. Si el pánico es una pasión que siempre tiene que ver con una multitud, los elementos que la caracterizan se proyectan en una escala diferente y se retraducen: *aspect, contact e sympathy* se convierten en la dimensión

<sup>40</sup> Cursoria la anotación —pero es casi una objeción— de Leibniz que “Pan en Grec signifie quelque chose de général”, cit., §9, p. 409.

<sup>41</sup> Garin 53; Letter 23-24. Leibniz de nuevo: “L’Auteur appelle Panique tout ce qui saisit le Vulgaire, il y aura en ce sens des passions Paniques, et même une religion Panique”, *ibid.* Leibniz anticipa un rasgo que recorrerá la posterior producción shaftesburyana, acompañando su reelaboración de la figura “clásica” del ensayo dentro de la dialéctica entre sociabilidad y soledad, tema que no dejaremos de encontrar en Rousseau. Buen ensayo sobre este punto, L.E. KLEIN, ‘Sociability, Solitude, and Enthusiasm’, *Huntington Library Quarterly*, 1-2, 60 (1997), (*Enthusiasm and Enlightenment in Europe, 1650-1850*), pp. 153-177.

<sup>42</sup> Garin 54; Letter 25.

<sup>43</sup> Sobre las relaciones con “el buen hombre sociable, tan salvaje e insociable como haría aparecer a sí mismo y a toda la humanidad por su filosofía, se expuso durante su vida, y se esforzó al máximo para que, después de su muerte, pudiéramos ser librados de la ocasión de estos terrores”, como lo definió Shaftesbury en *Sensus communis* (A. A. COOPER Shaftesbury, *Características de los hombres, modales, opiniones, tiempos, etc.* Por el Honorable Anthony Earl de Shaftesbury, editado con Introducción y Notas de J. M. Robertson, Vol. I, Grant Richards, Londres, 1900, pp. 61-62) véase el resumen de E. Sergio, ‘Shaftesbury e Hobbes’, *Rivista di filosofia*, 3, XCVI (2005), pp. 405-426. Más centrado en los aspectos políticos cfr. P. MÜLLER, ‘Hobbes, Locke and the Consequences: Shaftesbury’s Moral Sense and Political Agitation in Early Eighteenth-Century England’, *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 37, 3 (2014), pp. 315-329, que en esta perspectiva también tiene en cuenta la primera producción de Shaftesbury.

social y comunicativa más generalizada de los afectos cuyo doble valor se pone<sup>44</sup> desnudo desde la lupa de la sociabilidad que coincide con la dinámica de la pasión. Son *por exceso* los mismos que encontramos en la base del vínculo social. Shaftesbury marca un punto importante en el establecimiento de una conexión “energética” entre el pánico y la sociabilidad.

De tal manera, Shaftesbury puede decir: no solo hay pánico relacionado con el miedo, en los hombres hay otros. La religión también puede ser “cuando algún tipo de entusiasmo se mezcla con ella, como suele ocurrir en ocasiones melancólicas”. A partir de aquí, el pasaje sobre el pánico encuentra el camino que lo reconecta con el contexto argumentativo que lo rodea. Braquiológicamente: el pánico da acceso al entusiasmo, como también da acceso a su reconsideración que Shaftesbury continuará realizando más allá de 1708, casi en toda su obra.<sup>45</sup> Cabe señalar que el texto indica sin más mediaciones una correlación que es a la vez naturalista, casi fisiológica e histórica, eventual, que evoca el largo entrelazamiento entre el entusiasmo y la *black bile*: “De hecho, los vapores aumentan naturalmente, y especialmente en los malos tiempos, cuando el espíritu de los hombres es bajo, como en las calamidades públicas o cuando el aire o la dieta no son saludables, o hay una tormenta, o cuando hay trastornos en la naturaleza, tormentas, terremotos u otros productos sorprendentes”.<sup>46</sup> En estas ocasiones el pánico solo puede aumentar y por necesidad debe tener luz verde. ¿Por parte de quién? Por parte del Magistrado. El punto focal se desplaza y en el centro está el tema de cómo reabsorber las insurgencias que, por patológicas que sean, son la implicación de una economía natural de las pasiones sociales y que no pueden considerarse por separado. La religión aquí es central y paradigmática al mismo tiempo. Responder con una espada y peleas oscuras solo agravaría el mal. “Prevenir los miedos naturales en los hombres, o sofocarlos con otros mayores, aquí hay un método que va absolutamente en contra de la naturaleza”, dirá unas líneas más abajo, volviendo sobre el patrón centrado en una antropología del miedo. Ciertamente es necesario intervenir (por eso, la función reguladora de un *Publick Leading* es necesaria y debe ser reafirmada en la religión), pero desde una perspectiva terapéutica ajena a la cauterización, incisiones y amputaciones. “The natural passion of Enthusiasm” no se puede reprimir con la violencia, incluso si se quiere. Todo el desarrollo posterior del texto shaftesburiano juega en esta línea, que articula la propuesta de aprovechar el espacio público y la crítica: la única arma eficaz para oponerse a la seriedad reivindicada por los entusiastas es el uso de la *raillery*, la burla y la *wit*, del espíritu, de la misma manera que el único remedio para la superstición es la libertad de la filosofía. Esta es la política que Shaftesbury reclama a los antiguos y a la que opone la de los modernos.<sup>47</sup> “Hoy una nueva política que extiende su jurisdicción al otro mundo, y en lugar de la actual considera la vida futura y la felicidad futura de los hombres, nos ha hecho ir más allá de los límites de la humanidad y la naturalidad (“The Bounds of natural Humanity”) para enseñarnos, en lugar de la caridad divina, a atormentarnos unos a otros con gran devoción. Se ha extendido una antipatía que ningún interés temporal podría haber despertado; y nos ha inducido a un eterno odio mutuo... Hoy el

<sup>44</sup> Observe cómo, en contraste con el *good* de Shaftesbury, usa *ill* (malo, pero también enfermo) lo que deja espacio para una mirada terapéutica.

<sup>45</sup> Traza con precisión la ruta R. GLAUSER, ‘Shaftesbury: enthousiasme et expérience religieuse’, *Revue de Théologie et de Philosophie*, 134, 2/3 (2002), pp. 217-234.

<sup>46</sup> GARIN 54-55; *Letter 25-26*. HEYD, *Be Sober and Reasonable*, cit. (sobre Shaftesbury págs. 211-240). Sobre la melancolía, la referencia va, por supuesto, a M. SIMONAZZI, *La malattia inglese. La melanconia nella tradizione filosofica e medica dell’Inghilterra moderna*, il Mulino, Bologna, 2004.

<sup>47</sup> G. CAMBIANO, ‘Shaftesbury e la politica degli antichi’, in G. Carabelli, P. Zanardi (ed.), *Il Gentleman filosofo. Nuovi saggi su Shaftesbury*, Il Poligrafo, Padova, 2003, pp. 81-110.

salvar se ha convertido en la pasión heroica de los espíritus exaltados, la principal preocupación de los magistrados, el propósito esencial del gobierno”.<sup>48</sup> Es un pasaje denso que solicita lecturas a distintos niveles y desde el que Shaftesbury se mueve para pasar del entusiasmo a lo que es el núcleo político-religioso de *A Letter*, es decir, la crítica al *establishment* anglicano. No podemos seguirlo aquí, pero es necesario agregar algo. Incluso la seriedad reivindicada por quienes quieren aplastar el entusiasmo participa de alguna manera, en su lado melancólico, del entusiasmo, ya que, además, la filosofía ha redescubierto muchas veces la superstición en sí misma (el ejemplo que se da es el de los pitagóricos y los tardío-platónicos). Pero lo contrario también es cierto. El camino que comenzó con el pánico conduce a una serie de duplicaciones de entusiasmo, que se estratifican en diferentes niveles y que hacen estallar la tradicional connotación negativa, ya parcialmente revocada a finales del siglo XVII, especialmente en las prácticas literarias, sin por ello convertirlo en absoluto en uno positivo. Dicho en un lenguaje que no es el de Shaftesbury: el entusiasmo no es solo natural, también es indispensable, solo es posible un equilibrio entre corriente *caliente* y corriente *fría* en una práctica afectivo-pasional en la que la razón está involucrado en diversos grados, incluso como una razón pública.

Sin embargo, Shaftesbury no olvidará el pánico. En escrituras posteriores recordará esto varias veces, aunque de manera colateral. Uno en particular es relevante en nuestro contexto. En el segundo capítulo de *Miscellany* II hablará de Bacon, queriendo concretar su propia distancia del *epicureísmo*, término con el que incluye el atomismo moral y la aleatoriedad del mundo, incluyendo no solo a Hobbes, sino también a su antiguo mentor Locke. Fue un golpe de suerte que Lord Bacon no fuera acusado de ateísmo o escepticismo cuando derivó la pasión religiosa, que considera basada en la superstición o el entusiasmo, es decir, el pánico, de “an imperfection in the creation, make, or natural constitution of man” y, citando en una nota el pasaje baconiano sobre los *Panici Terrores* en la nueva propuesta hecha en la edición latina de 1623 de *The advancement of Learning* extensamente reelaborada y, como sabemos, integrada con partes de *De Sapientia Veterum*, agrega: “The author of the *Letter*”, escribe Shaftesbury de sí mismo en tercera persona, “I dare say, would have expected no quarter from his critics, had he expressed himself as this celebrated author here quoted, who by his *Nature* can mean nothing less than the universal dispensing nature, erring blindly in the very first design, contrivance or original frame of things, according to the opinion of Epicurus himself, whom this author immediately after cites with praise”.<sup>49</sup> Claridad necesaria, pero quizás también necesidad de protegerse de lo que podría tener la apariencia de cierta proximidad a un ojo superficial y algo malévolo. Destacar que la actuación shafterburiana, atravesando con posiciones autónomas casi todos los momentos destacados en los que la incidencia del pánico coincidió con su consideración y su gasto teórico, contribuye a dar consistencia a la idea de un momento de pánico que a lo largo del siglo XVII y en sus proyecciones más inmediatas constituye un campo coherente, aunque no homogéneo, de caminos y problemas.

En los años siguientes, el uso sustantivo acuñado por Shaftesbury no tendrá un resurgimiento significativo en Gran Bretaña hasta finales de siglo, cuando encontrará un marcado aumento con el cambio de la guerra al comportamiento monetario y financiero. Samuel Johnson en su *A Dictionary of English Language* (1755) se limita

<sup>48</sup> Garin 57-58; *Letter* 29.

<sup>49</sup> A. A. COOPER SHAFTESBURY, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc. By the Right Honourable Anthony Earl of Shaftesbury*, edited with Introduction and Notes by J. M. Robertson, Vol. II, Grant Richards, London, 1900, pp. 368-369. Cito de la edición crítica de Robertson que, entre otros méritos, el índice corre el riesgo de identificar a aquellos a quienes Shaftesbury habla implícitamente.

---

a registrar su existencia en una línea, sin indicación de fuentes: “A sudden fright without cause”, a diferencia de una consideración relativamente más amplia y sustentada del adjetivo. Por otro lado, también todos los grandes diccionarios franceses entre los siglos XVIII y XIX, desde el construido solo por Antoine Furetière (1690) al llamado *Dictionnaire de Trévoux* elaborado en varias ediciones por los jesuitas (1704-1771) al posrevolucionario *Dictionnaire universel des synonymes de la langue française* de Francois Guizot (1809, pero las ediciones se multiplicarán a lo largo del siglo) seguirá indicando panique como adjetivo. Sólo el *Dictionnaire de la langue française* de Émile Littré (1863-1872) comenzará a grabarlos, aunque sólo en segundo lugar, un significado sustantivo.<sup>50</sup> La aglomeración del pánico seguirá y se determinará por sí misma, interactuando con las nuevas articulaciones de conocimientos y disciplinas, por caminos y modalidades que son todo menos lineales y en muchos sentidos inesperados. Pero esta es otra historia. Tal vez. De todos modos, es otro capítulo.

**Traducción de Carlota Gómez**

---

<sup>50</sup> Sobre la historia francesa, con atención prioritaria al siglo XIX, buenos indicios en R. BORDERIE, ‘Sur la panique: mythe, figures, savoirs’, *Poétique*, 166/2 (2011), pp. 215-227.



## *EL TRIUNFO DE LA MUERTE DE PALERMO*

IVANA MARGARESE

De los muertos  
no es propia la tristeza  
sino de la mentirosa  
persistencia de los vivos.

CHANDRA LIVIA CANDIANI, *Bevendo il tè con i morti*

Hay obras estrechamente ligadas a la memoria de un lugar como *El triunfo de la muerte* para Palermo. En el siglo XV, cuando fue pintado, el gran fresco se encontraba en la pared sur del patio del Ospedale Grande e Nuovo del Palacio Sclafani, frente a otro fresco inspirado en el Juicio Final, tema igualmente recurrente en la predicación de la época, que fue destruido, probablemente por un incendio en 1713. *El triunfo de la muerte* no sería separado de la pared del Ospedale hasta 1944, tras los daños causados por los bombardeos, para ser expuesto primero en la Sala de las lápidas del Palacio de la Ciudad y después en la Galería del Palacio Abatellis. Esta arquitectura visual, compleja en su belleza y destrucción, es sin embargo emblemática más allá de su ubicación. Hay una cualidad burlona y teatral en esta obra que no es simplemente un *memento mori* o una danza macabra, sino una composición de voces que, a pesar de la falta de organización de la perspectiva, o quizás debido a ella, se dirigen al espectador desde varios ángulos. Estamos ante un fotograma congelado que espera fluir en la narración de una historia, un juego dramático que espera desarrollarse. La muerte, sobre un caballo esquelético con las costillas expuestas y los músculos y la piel tensos y desgarrados, está en el centro de la escena que se abre al *theatrum mundi* representado y divide el fresco en cuatro partes. Como escribe Libero De Libero en su introducción a la obra, definida por Leonardo Sciascia como la más acertada a la hora de desvelar el valor de esta obra maestra de la pintura, la representación parece estallar desde el rápido cabalgar de la muerte:

La visión estalla con el impulso de ese rapidísimo cabalgar, arremolinando desde la súplica de los mendigos hasta el clamor extremo de la fuente, con una modulación concéntrica que parece conducir a cada grupo inmediatamente de vuelta a ese pivote, ahora desatado por la voluptuosa ira de la protagonista y el fulgurante relámpago de su fantasmal montura [...] Se encuentra a horcajadas sobre el “caballo pálido”, que, con su pecho reducido a un esqueleto, todavía ostenta el vigor enérgico de ese relincho que

---

estira al máximo las cuerdas de su cuello y los músculos desollados de su grupa y patas, con el viento de sus crines y cola intacto.

Se desconoce el autor o los posibles autores del fresco, aunque se han barajado muchas hipótesis, al igual que se desconoce el destinatario. Incluso la fecha es incierta, aunque uno de los dos cartuchos bajo el yeso del fresco lleva la fecha de 1441. La tradición cuenta que un extranjero llegó a este lugar, desconocido y enfermo, y quiso hacer esta obra como muestra de agradecimiento y de su reconocimiento. El escritor Eduardo Rebullá se refiere a esta trama en su novela *Linea di terra*, publicada por Sellerio, que vuelve sobre los pasos del *Triunfo* y de su autor:

Para mí, esta pintura se ha convertido en algo más que una metáfora culta: es una travesía peligrosa, en constante equilibrio entre la razón y la esperanza, entre la certeza de la nada y la necesidad de renacer.

Los apuntes visuales, la atención al detalle y la sensación de precariedad melancólica que expresa el fresco encuentran en la novela motivación en la historia personal de exilio y transformación del pintor y se convierten en presagio y testamento. El escritor siciliano Gesualdo Bufalino también declaró en varias ocasiones su interés por esta obra, y en algunas páginas de *Fiele ibleo* la menciona como uno de los destinos significativos de la ciudad: “de entre todos ese *Triunfo de la muerte* de autor desconocido, donde la muerte a caballo apunta sus flechas fatales a una humanidad condenada, sin distinción de rango ni edad, petrificando a las víctimas en una mueca de supremo estupor”.

Y de nuevo en *Diceria dell'untore (Perorata del apestado)* vuelve a esta imagen de “esplendor y ruina” que se convierte en un eco, a la vez doloroso y glorioso, de la historia de los protagonistas:

Escapamos, caminamos sin rumbo, nos evadimos en un taxi del ovido de callejuelas, evitando, nunca se sabe, lo que quedaba del Palazzo Sclafani, con su fresco que hablaba de nosotros, si había sobrevivido a las bombas, con la amazona desnarigada, armada con flechas, triunfalmente galopante sobre una hecatombe de famosos y de desconocidos.

La representación visual desafía al espectador con una pluralidad de estímulos y referencias, y la compleja dramaturgia de las miradas en el fresco es portadora de una narración que se solapa con la de la Muerte. La pintura del *Triunfo* se compone de múltiples miradas que envuelven al espectador y lo introducen en la composición. Michele Cometa escribe en su *Il Trionfo della morte di Palermo. Un'allegoria della modernità*:

En primer lugar, más que cualquier otro símbolo, hay que tener en cuenta las miradas. Múltiples miradas. Parciales, frontales, evasivas, intensas. La muerte y el caballo, que, por un singular contraste, no tienen ojos. La mirada silenciosa de un ciego guiado por un perro.

Entre estas miradas encontramos, en el grupo que representa a los mendigos, las de un pintor que sostiene un pincel y una caña para apoyarse en el fresco y la de su ayudante, que le entrega un frasco de pintura. Como era costumbre en el siglo xv, podría tratarse de autorretratos de los propios autores. Una doble mirada extradiegética hacia nosotros, los espectadores. Al otro lado del fresco, en el grupo de damas y en oposición sinónima, nos miran un laudista y una dama, ambos

elegantemente vestidos. Sus miradas son tan enigmáticas e indolentes que parecen alejadas de la naturaleza trágica del conjunto.

Encontramos en el grupo a personajes que no están concentrados en el espectáculo que se está desarrollando, sino que parecen estar mirando hacia otro lado, hacia otro horizonte, volviéndose hacia el espectador o dándole la espalda. Una contemplación ensimismada, desapegada e íntima, que remite a una subjetividad más moderna. Como es sabido, Foucault, en sus reflexiones sobre la pintura de Manet, subrayó el valor de las miradas que no se dirigen hacia la acción en curso o que están fuera de la vista, como la del cetrero retratado de espaldas a la fuente en la parte superior del fresco de Palermo: miradas dirigidas hacia lo invisible, hacia algo que sucede delante del lienzo o, por el contrario, detrás de él. *El triunfo de la muerte* aún a visibilidad e invisibilidad en una constelación suspendida de figuras reunidas en torno a un centro que no deja de referirse a algo que no podemos ver. El motivo también se repite en la pose de los dos perros que acompañan al elegante paje de ojos melancólicos. Los perros revelan claramente la presencia de algo más allá del fresco, perciben el peligro y huelen lo invisible, incluida la muerte. Incluso el cetrero que, junto a la fuente, mira por encima del seto, se vuelve imperturbable hacia algo que no podemos ver. Dante dice en el *Convivio* que toda imagen revela invariablemente su origen: ningún pintor podría emplazar ninguna figura si antes no la hiciera intencionalmente tal como la figura se da. Y Rebullá, al imaginar las vicisitudes de quienes pintaron *El triunfo*, recuerda este entrelazamiento de lo visible y lo invisible y este anhelo de salir del mundo:

*Lo que deseo, en cambio, es el eclipse: la falsa oscuridad, lo visible que se vuelve invisible, que desaparece pero que está ahí. Me gustaría que mi enfermedad fuera un presagio, que fuera como la tormenta de granizo que precede a la salida de la constelación de Arturo, es decir, una señal: lo visible anunciando lo invisible.*

**Traducción de Ricardo Bonet**



RALPH WALDO EMERSON - HERMAN GRIMM, *Correspondencia*, trad. de Fernando Vidagañ, Ápeiron, Madrid, 2020, 64 pp. ISBN: 978-84-17898-95-3.

Nos encontramos ante la primera traducción al castellano de la *Correspondence between Ralph Waldo Emerson and Herman Grimm*, editada por Frederick William Halls, amigo del segundo, en 1903. Halls relata en la introducción de este libro el proceso de edición de las cartas que tuvo lugar tras encomendarle esta tarea el mismo Grimm, amigo suyo en quien reconoce un espíritu capaz de percibir lo más valioso de la humanidad y de expresarlo a través de su escritura. La relevancia de este reconocimiento para lo que nos ocupa estriba en que es análogo al que concedería Grimm a Emerson en la primera de las doce cartas que componen el libro, fechadas de 1856 a 1871. Según sus palabras, tenemos entre manos una porción de expresión del escritor que “más profundamente ha entendido el genio de la época”. Al leer la correspondencia es fácil advertir que los interlocutores, entre quienes se encuentra también Gisela von Arnim —que era hija de *La Frau Bettina* y se cartearía a su vez con Helen, la hija de Emerson—, comparten la admiración por la capacidad de percibir y expresar aquello que hace que la vida merezca la pena.

Fernando Vidagañ Murgui se encarga en esta edición de traducir las cartas y la introducción de Halls, donde éste cuenta cómo conoció Grimm a Emerson, la forja de su amistad, y las consideraciones de ambos sobre el país propio y el del amigo y sobre sus intelectuales de preferencia —entre las que destaca el reconocimiento que ambos profieren a Goethe—. Al relatar su primer encuentro, Halls añade una cita de Grimm muy reveladora sobre lo que este sintió cuando leyó a Emerson por primera vez: “todo me parecía antiguo y bien conocido, como si lo hubiese pensado o presagiado mil veces, y todo era nuevo como si lo estuviese aprendiendo por primera vez”. Esta familiaridad tiñe la presente correspondencia, que nos invita a hacernos partícipes de ella.

Para facilitar esta tarea, el traductor incluye un estudio preliminar en el que ofrece algunas de las claves del pensamiento de Emerson, signo de un carácter o *personalidad* —“la mercancía más delicada con que lidiamos”— que trasluce en su escritura según el principio emersoniano de que uno solo puede expresar lo que es. Dichas claves son tres —que pueden retrotraerse a una—: 1. la polaridad sobre la que camina el que escribe y quiere saber, 2. el *esfuerzo y coraje* que requiere mantener “una relación original con el universo” y dar cuenta de ella, y 3. la esperanza de una unidad del *Alma* de la que participarían las almas de quienes trabajan su *percepción* persiguiendo la virtud en cualquier época. Lo que *se expresa* en estas cartas es la libertad de pensamiento y la felicidad que esta produce en quien se reconoce en ella cuando aparece —en el amigo—. Así, en octubre de 1860 Grimm confiesa a Emerson que, en medio de las dificultades que la suerte le había dispuesto en los años precedentes, acudía a sus libros como a un oasis, y le concede lo que sigue:

Escribe usted de forma que todo el que lee sus palabras debe pensar que usted ha pensado en él solamente. El amor que usted siente por toda la humanidad se siente con tal fuerza que uno cree imposible que usted no haya pensado en algunas personas favoritas, entre las que se cuenta el lector. ¡Qué felicidad para un país tener un hombre así! Cuando pienso en América, pienso en usted, y América me parece el primer país del mundo.

Como lectores, entonces, podemos compartir con Grimm el sentimiento de fortuna al situarnos ahora ante esta valiosa correspondencia —valor añadido es la escasez de su número, señalada por Emerson cuando bromea sobre su “malévolo hábito de no escribir cartas”.

Si América era feliz por tener a Emerson cuando Grimm escribe, pronto lo sería también el país de este último. En Alemania, Grimm fue uno de los primeros en leer y difundir los textos de Emerson —Emerson mismo le agradece en su primera carta que hubiese traducido su ensayo sobre Shakespeare que, junto con ‘Goethe, o el escritor’ fue el primero de su obra en ser vertido al alemán—, vehiculando la influencia de este filósofo en grandes pensadores de su siglo, entre los que cabe destacar a Nietzsche. Las mismas cartas dan cuenta de esta influencia. En 1859 Emerson escribe a von Arnim: “en estos días, se trabaja con mucho que es vieja convención, y eso es una reducción de poder”. A la base de esta crítica encontramos la advertencia de la necesidad para el ser humano —que se quiera cerca de la vida— de conocer por sí mismo las cosas y vivir consecuentemente, una constante en el pensamiento emersoniano y en la correspondencia que aquí se recoge —fundada a su vez en la idea socrática de que una vida sin examen no tiene objeto vivirla para el hombre—. Siguiendo este principio, Emerson alentaría a Grimm a examinar también la naturaleza y a escribir sus propios *Ensayos*. En cartas posteriores, Grimm hará llegar a Emerson sus propios escritos, de los que ya adjuntó una muestra la primera vez que le escribió para agradecerle “haber encontrado en sus obras sus propios pensamientos secretos expresados del modo que le hubiese gustado a él mismo hacer”. El valor de esta familiaridad espiritual reside en gran parte en que Emerson advertiría a Grimm de “la prioridad principal de que no se emborronen los ojos de nuestro propio Guardián”, de no erigir ni adoptar ídolos.

En este humus de admiración germina la amistad que aflora al tiempo que los interlocutores del libro intercambian sus cartas. Al escribirlas avanzan en el ejercicio de conocerse a sí mismos mientras se presentan al otro y presentan a sus amigos. Entre los de Emerson se cuentan Elisabeth Hoar, Caroline Tappan, los Silsbee, y el joven William James, de cuyo padre destaca una “percepción excepcional”. Presentan también a sus “personas favoritas” de otras épocas, representativas del mismo espíritu que a los suyos propios les es familiar. En virtud de ello, en la carta del 28 de junio de 1858 Emerson describe la lectura de los escritos de Grimm como “un cómodo ejercicio de amor”. Al día siguiente referiría en otra carta a “ese excelente tipo de genio que brota de inspiraciones del corazón”. El 10 de julio de 1859 celebra: “¡Ay! Cuántos secretos duermen en cada uno, que solamente requieren una invitación del otro para salir adelante en beneficio mutuo”. Más acuciada es la constatación de esta familiaridad, si cabe, en las cartas que escribe Emerson a Gisela von Arnim, reconociendo ser “un admirador del genio de su madre” a quien agradece “todas las horas felices que nos ha dado a mis amigos y a mí a través de sus escritos”.

En la carta del 28 de junio de 1858, Emerson reconoce en Grimm a un escolar merecedor de su nombre. No podemos encontrar mayor muestra de respeto si entendemos que la figura del escolar es posiblemente el centro del pensamiento emersoniano. El escolar merecedor de su nombre representa la polaridad de la naturaleza. Examina y expresa. Pero, ¿qué expresar? En virtud de esta búsqueda de un “interés legítimo” o de una “belleza necesaria”, los interlocutores de esta

correspondencia se harían amigos, y Emerson podría devolverle a Grimm algunos de los infinitos elogios que este le profesaba con comentarios como que su “libro tiene investigación, método y luz del día (...) usted pasa de una roca a otra y avanza siempre”. ¿Cuál es la roca que pisa el escolar merecedor de su nombre? ¿Cuál es la raíz común que parece el alma de sus almas? Aunque dar respuesta a estas preguntas supone, como diría Emerson, un sueño demasiado osado, un pensamiento demasiado salvaje, su búsqueda iguala los frutos de los trabajos de los “espíritus superiores”, que “entran *ad eundem* en todos los espíritus y sociedades de su orden” y “trascienden todos los lazos”. En sintonía con estas palabras Grimm, citado por Halls, relata sus impresiones de Emerson la única vez que lo vio: “la más alta cultura eleva al hombre por encima de lo meramente nacional, y lo deja perfectamente simple”. “Simple y verdadero”, el ser humano se sitúa cerca de la naturaleza.

En suma, a través de estas cartas tres amigos se ofrecen “sentimiento, simpatía y libros”, y llegan a sentirse en casa y a librarse de la modestia y del temor al silencio. El lector se hará cargo de las preguntas que aquí se enuncian si lee las cartas como Emerson dice que lee a sus compañeros, atribuyéndoles la “rara felicidad de llegar a la madurez con el calor de la juventud”. El acompasamiento entre los dos sentidos, el *interior* y el *exterior*, propio del escolar que mantiene la tensión de quien, a la vez que examina, no deja “dormir a su musa”, escribe sus propios ensayos y continúa dibujando imágenes, es la tarea del “poeta cultivado”, en palabras de Emerson, o, en palabras de Pessoa, del “poeta animado por la filosofía”, que se provee siempre de “otra mañana a mediodía” a la que él mismo se adelanta permanentemente con los ojos abiertos por una “esperanza adolescente”. Cualquier cosa animada por la filosofía pierde de pronto para el lector perceptivo el sentido de ser cualquier cosa.

**Marta Chico Fabra**



ANNE CARSON, *Decreación*, trad. de Jeannette L. Clariond, Vaso Roto Ediciones, Barcelona, 2014, 368 pp. ISBN: 978-84-948989-6-9.

Si confundes la danza de los celos con el amor de Dios,  
o el espejo de una hereje por la historia verdadera,  
es probable que pases el resto de tus días con un hambre terrible.  
No importa cuántas páginas comas.

ANNE CARSON

*Decreación*, una sugerente palabra que, inexplicablemente, como es habitual, no ha quedado registrada en nuestro diccionario, señala, no la destrucción total de la creación, sino un descenso, aunque seguramente a los infiernos de la realidad cotidiana, en modo alguno absoluto, y también un ascenso. Podría decirse, en especial de la obra poética de Anne Carson, que *decreación* es el proceso incompleto que caracteriza sus poemas, en ocasiones verdaderamente magistrales, solamente posible entendida como recreación. No solo se trata, respecto a su poesía, de volver a crear, es decir, de crear en el fondo lo increado, sino de regresar a la creación original. La poesía, la creación poética, consiste para Anne Carson en la disolución de la forma, una aproximación a lo sublime en un intento por desbordar al lector.

*Decreación* es un neologismo prestado de la filósofa francesa Simone Weil cuyo peso en el libro –dentro de una ópera en tres actos que también incluye respectivamente al matrimonio de Hefesto y Afrodita y a la mártir medieval Marguerite Perete– resulta tan asombroso y desconcertante como la gravedad y la gracia con la que Simone Weil solía escribir. Perteneciente a la que el crítico literario Harold Bloom llamaría la escuela de Wallace Stevens, la poesía de Anne Carson, basada en un conocimiento extraordinario de la literatura y de la filosofía clásicas, está dotada del maravilloso don filológico al alcance de muy pocos, como sucede con Nietzsche, de extraer de la palabra que espera en la profundidad aquello que irónicamente está más allá del significado, y que bastaría para cualquier lector, siendo el significado la mayoría de las veces lo único que se puede hallar.

La escritura de lo sublime evoca una vitalidad desmesurada que contiene el expediente de lo documental y la grandeza, donde lo documental es tanto una composición de documentos como el predominio de lo factual sobre lo ficticio, y la grandeza se despliega solo en el terreno del éxtasis cuando la escritura se desborda a sí misma incapaz de contener el mundo. Igual que en la recuperación de Antonioni de Anne Carson, quien desbordaba a los actores y buscaba ser desbordado por ellos. Convenientemente, el otro rostro de la creación, del genio poético, es el sueño como visión. El sueño se ofrece como terapia en la que “algo no es nada” (p. 48), por lo que la búsqueda del conocimiento significa aquello que nunca llegamos a conocer, “lo

incógnito”. No se trata de la reminiscencia platónica, sino más bien de la realización del deseo freudiano instalado de manera distorsionada (¿la disolución de la forma?) entre la vigilia y el sueño. En el diálogo platónico *Critón*, Sócrates reproduce, a través de un sueño que le muestra el día que debe morir, las palabras que Aquiles pronuncia en el canto VIII de la *Ilíada*, donde el sueño es una forma de conocimiento contaminada por la imaginación y la imaginación es otra forma de conocimiento fundado en el conocimiento de los demás o de muchas más cosas. Consecuentemente, la imaginación poética es, en efecto, el poder de convertir nada en algo (p. 67).

Por otra parte, el eclipse es la nueva metáfora que sirve a la totalidad que describe la poesía y, sin embargo, la totalidad no implica la plenitud para el genio poético, salvo en cierta medida porque “hay un momento de retroceso dentro de la totalidad” (p. 231) hacia un tono más claro. Esta claridad temporal podría ser, por qué no, la muerte del poeta que parece subyacer a los versos de Carson dejando paso a los caracteres eternos con los que ha sido trazado el misterio de la existencia. Así, cualquier registro de la vida debería dar cuenta, siguiendo a la Safo de Carson, de que “la condición del pensamiento es la pobreza”. Sin duda, la pobreza o es un estigma o es deliberada en la medida en que, en clave mística, hace posible la trascendencia, y es justamente definida como abandonarse al amor. Solo el éxtasis, acompañado de los celos, el *zelos* griego, la “búsqueda ardiente” del amor, permite la pobreza confirmada por el espíritu.

La clave de escritura de *Decreación* no dejaría de ser, aquí y ahora, una muestra del misticismo que ayuda a comprender la visión extática que se confunde con una suerte de teología del amor donde la fidelidad a Dios resulta en el fondo incompatible con la inevitabilidad del amor a uno mismo. De esta manera lo expresa el estupendo libreto de la ópera en tres actos en la que un Dios absolutamente celoso anhela que su voluntad sea correspondida por completo a través de lo que Simone Weil llamaría el desalojamiento del yo, la idea de que debo deshacerme de la criatura que soy, aun cuando ni siquiera Carson llegue a admitirlo, para poder aspirar a la condición de Dios no solo por analogía. Así que lo decisivo es en realidad la inspiración divina que presume el poeta. Sin embargo, la auténtica condición de la kénosis que está a la base de la escritura de Simone Weil, y en menor medida de la de Anne Carson, no implica originariamente un éxtasis, el estado de estar fuera de sí mismo, sino que introduce de nuevo de una manera concreta el valor de la abnegación para la vida con tal de llegar a ser uno con Dios aquí y ahora, lo que sí implica en cierto modo la privación y no la aniquilación del yo.

En sus ensayos clásicos, a diferencia de los poemas sin forma con los que están entremezclados, o formados precisamente a partir de la disolución de la forma que no debe confundirse con la ausencia de forma, Carson llega a mostrarse sublime, y en ocasiones recuerda a la originalidad de la influencia de Montaigne incluso a la hora de citar a su querida Elisabeth Bishop. Sin embargo, su poesía adolece hasta cierto punto ante la dificultad de compatibilizar la experiencia filológica con lo que Carson entiende como la disolución de la forma, lo que le lleva a poner implícitamente en cuestión el uso del lenguaje que acompaña a la ética —Sócrates sería, salvando la distancia, el paradigma de esta incógnita— bajo la expectativa permanente de que la poesía ha de llegar a inventar un lenguaje más adecuado. En otras palabras, la disolución de la forma es, irremediablemente, una forma de resolución que implica claramente la justificación por el uso y el préstamo de las palabras. A pesar de ser elocuentemente ecléctica, la poesía de Carson perdura, y perdurará, en cada una de las páginas excelentes que ha escrito, debido a que, como dijo el poeta, la belleza es exuberancia, y el ritmo que mantiene en vilo al lector, pasando radicalmente de un género a otro,

ha sido previamente adaptado a la corriente de la vida en la que todos, lectores o no, queramos o no, estamos inmersos.

***Antonio Fernández Díez***



LUIS DÍEZ DEL CORRAL, *El rapto de Europa*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2018, 414 pp. ISBN 978-84-9055-904-8.

El ensayo es un género híbrido, por más que a muchos autores les desagrada usar esa metáfora para caracterizarlo. Por un lado consiste en la plasmación de reflexiones que se quieren dotadas de cierto grado de rigor (y que pueden tener ambición filosófica, histórica, sociológica, política, científica... e incluso moverse en los intersticios entre dos o más de estos campos). Por el otro, es un género literario —o un subgénero, al decir de algunos puntillosos tratadistas— y, como tal, una modalidad de lo que alcanzamos a llamar el arte de escribir, que ha crecido de modo exponencial en los siglos recientes.

En cuanto al “cierto” rigor, la variedad es la norma. Un ensayo se concibe habitualmente como una “aproximación”, y es por ello menos exhaustivo y menos refractario a los cabos sueltos y las digresiones que una monografía o un tratado (aunque no siempre es fácil distinguir entre un tipo de producto intelectual y otro: existen ensayos que tienden hacia la monografía y se escriben monografías que se deslizan hacia el ensayo). Además, deja un amplio espacio abierto a la subjetividad del autor, lo que provoca que en ocasiones pueda dar cabida a un número indeterminado de ideas peregrinas y de inconsistencias que serían censurables en un estudio o investigación “canónica” de cualquier disciplina dotada de método. Hay ensayos abiertos a lo nuevo y los hay que se apartan poco de los caminos trillados; los hay rebeldes y los hay sumisos al “espíritu del tiempo”; los hay teñidos del gris neutro del convencionalismo y los hay vestidos de los más vivos colores de la irreverencia y la originalidad.

Pero los buenos ensayistas, hay que reconocerlo, muy pocas veces rebasan los límites de una elemental sensatez. Y aquí da igual que sus apreciaciones sean más o menos rebeldes o más o menos acordes a las ideas dominantes de su entorno. Por regla general un ensayo de calidad, aun si ambiciona alcanzar las cimas de la genialidad y la innovación, no se pretende alocado (lo que no impide que haya ensayos con argumentos que a veces rayan en la locura). Ni puede edificarse sobre errores ni mentiras (aunque puede contener errores, y ojalá que nunca mentiras). Ni aspira a ser depositado en los anaqueles que albergan las obras de literatura fantástica de una biblioteca (a pesar de que no es nada difícil encontrar especímenes ensayísticos que tienen más de ejercicio de fantasía que de raciocinio).

Un buen ensayo abre caminos, no cierra puertas; ofrece hipótesis y/o certidumbres aproximativas, no dogmas; conversa, cuestiona y debate más que clausura.

Y por lo que se refiere a su carácter de obra literaria, ocurre como con cualquier otra actividad “artística”. Coger un pincel y embadurnar de pintura un lienzo no es lo mismo (aunque esto constituya un requisito necesario) que ejercitar el noble arte de la pintura. Juntar palabras que expresen algún tipo de reflexión y fijarlas sobre un soporte —en un papel o en los misteriosos circuitos de un ordenador— no es todavía escribir un ensayo. No sólo se requiere para ello cierta profundidad en lo meditado,

sino, además, poseer un suficiente dominio del lenguaje literario, de manera que la interconexión entre el autor y los potenciales receptores del escrito quede asegurada a la vez que pueda derivar en una experiencia “placentera”. Alcanzar la estatura de buen ensayista requiere asumir sin excusas el trabajo de hacerse entender (que es tarea ardua que a veces se disfraza de “voluntad de estilo”). Si la calidad de la prosa es excelente, claro está, puede incluso ensombrecer la notoriedad de las ideas: a menudo —dar ejemplos sería agotador— la brillantez de la forma no es proporcional a la solidez del fondo. Ha habido y hay ensayistas que escriben con innegable destreza pero andan algo huérfanos de ideas; y ha habido y hay ensayistas con ideas interesantes pero de lenguaje tan abstruso o sintaxis tan siniestra que repelen a quienes se les acercan.

Un buen ensayo exige, pues, un equilibrio entre la enjundia de lo pensado y la maestría a la hora de expresarlo. Cuando tal enjundia y tal maestría alcanzan cotas de excelencia, el ensayo merece ser calificado de deslumbrante, en particular si consigue eludir la pedantería, algo que no es demasiado común.

Ahora bien, la falta de sistematicidad y la llamarada de subjetividad que son consustanciales al género tienden a contaminar muchas de sus obras, incluso de las mejores, del mal del “cortoplacismo”. Una monografía, un tratado, no se conciben como obras de utilidad efímera, sino que aspiran a aportar conocimiento sólido, y sin duda tan provisional como se quiera, sobre el que levantar nuevas contribuciones en un esfuerzo infinito de incrementar la sabiduría de la especie. Por el contrario los ensayos son de manera frecuente más líquidos que sólidos (algunos son incluso gaseosos) y recogen “opiniones” volátiles en lugar de “conclusiones” firmes, con lo que su impacto se asemeja a veces al de una estrella fugaz y su perennidad nunca está asegurada. Las monografías, los tratados, suelen ser —obviando las felices y no escasas excepciones— de lectura aburrida más allá de un círculo prieto de iniciados (la historiadora norteamericana Lynn Hunt dice que incluso la palabra “monografía” suena a aburrida), pero acostumbran a culminar un trabajo paciente y sometido a las reglas bien establecidas de una u otra disciplina, de manera que aportan ladrillos más o menos compactos a la construcción del saber. Los ensayos, menos encadenados a las exigencias metódicas de cualquier indagación “científica”, constituyen a menudo una lectura más amena, más atractiva, aunque su aportación a la sabiduría humana pueda ser —o no— endeble, frágil. Las monografías, los tratados, tienen una consistencia “dura”; el “cierto” rigor de los ensayos equivale a una coherencia “blanda”.

Desde hace largo tiempo, al menos desde el surgimiento de “la república de las letras” a finales del siglo XVII, han sido numerosísimas las cuestiones en los diversos campos del saber que han merecido una atención monográfica o “tratadista” por parte de estudiosos cada vez más especializados. No es descubrir América aseverar que la mayor parte de las monografías publicadas desde entonces únicamente han conocido una edición, ni que todavía han sido mucho más escasas las que, además, han ascendido a la gloria de ser traducidas a otras lenguas (y más, ahora, si la lengua original no es el inglés, o en tiempos pasados el francés, el alemán o el italiano). Pero su perdurabilidad, su capacidad de proyección, se encuentra en las notas a pie de página y en las referencias bibliográficas que las recuerdan en monografías posteriores, que parten adecuadamente de lo ya dicho antes: la investigación sistemática rechaza el adanismo.

Es más fácil que las mieles de la reedición y la traducción endulcen los tratados “exitosos”, aunque también en este caso su importancia cabe medirla por el crédito que han alcanzado entre los especialistas en la respectiva disciplina (para lo cual hoy por hoy es fundamental disponer de una versión en inglés). Sin embargo, la inmensa mayoría de los ensayos conocen igualmente una sola edición en su lengua original y su influjo pasa bien rápido. Los hay, para qué negarlo, que sirven para suministrar

munición en multitud de guerras culturales y que, por su interés, pueden acabar siendo fuente donde abrevan estudiosos más “metódicos”. Y sé que existen, de Montaigne acá, numerosísimas excepciones a lo que sostengo. Pero mi impresión es que buena parte de los ensayos no resisten, unos años después de ser escritos, una relectura que sea diferente que la que reservamos para cualquier otro documento histórico. También me da en la nariz que los ensayos más reeditados —no sé si decir lo mismo de los más traducidos— lo son más por el atractivo de la forma en que están escritos que por la permanencia o el interés de su fondo de ideas. Todo ello constituye, si tengo algo de razón, el precio a pagar por el ya aludido ascendente del cortoplacismo.

Digo todo esto —y pido sinceras disculpas a quienes me lean por esta introducción tan prolija— para hacer notar lo extraordinario del libro a que se dedica la presente reseña, *El rapto de Europa*, de Luis Díez de Corral, un abultado ensayo publicado en la ya muy lejana fecha de 1954, que ha sido ya varias veces reeditado (en 1962, 1974 y 1997), y que además ha conocido (como nos informa el profesor Benigno Pendás en el consistente prólogo que abre esta nueva y bien cuidada edición) versiones en francés, inglés, alemán, italiano, holandés y japonés. Algo que supongo que debe ser acogido con sorpresa por quien lo tome en sus manos tantas décadas después de su primera salida a la luz: no fue nada corriente que los ensayos, los tratados o las monografías de contenido humanístico o clasificables en el amplio campo de las ciencias sociales, escritos en los años de la larga noche de piedra del franquismo, y además por alguien que entonces era sin duda alguna un franquista de tomo y lomo, superaran la barrera de los Pirineos, y menos con tanto ímpetu.

Este singular éxito en el exterior ya proporciona, en sí mismo, un indicio de ese carácter extraordinario que he mencionado. La buena prosa del autor y su envidiable erudición, que se aprecia al leer el libro, así como hacer de Europa el objeto de su reflexión, añaden fuerza a ese vislumbre. Y la práctica ausencia de la retórica cansina y el obscuro argumentario característicos del régimen del general superlativo rematan la impresión.

*El rapto de Europa* hubo de constituir, pues, y con certeza difícil de cuestionar, un ensayo deslumbrante en su momento, un producto insólito que se alejaba de la aburrida legión de textos dedicados a construir aquel batiburrillo ideológico que fue el nacional-catolicismo. Es decir, sobresalir entre montañas de papel dedicado a definir las esencias de España y a dilucidar si ésta tenía “problema” o no (aunque era evidente que lo que tenía eran muchos problemas), a glosar el pensamiento de José Antonio Primo de Rivera, Balmes, Menéndez Pelayo, Maeztu, Donoso Cortés, Vázquez de Mella y todo un séquito de personajes más oscuros, a defender la perennidad de las doctrinas y las enseñanzas —preconciliares— de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana, única verdadera, y a atacar a los discrepantes, los heterodoxos y los herejes (hubo quien no cejó hasta que algunas obras del pobre Unamuno fueron inscritas en el inquisitorial Índice de Libros Prohibidos llamado a perecer poco después). O, con el mayor desparpajo, a construir una interpretación de la historia de España de una estrechez y pobreza intelectuales que ahora deberían parecernos tan notorias como deleznales, una historia de un país “eterno” que hundía sus raíces en la oscura noche de los tiempos, una historia repleta de tergiversaciones, mitos, maniqueísmo y silencios: una historia falsa.

Ahora bien, ¿esa brillantez ha resistido el paso del tiempo?, ¿es *El rapto de Europa* una lectura imprescindible cuando el siglo XXI ya lleva transcurrido un trecho de su duración? Mucho me temo que no. Pese a que la contraportada de la actual edición se afirma que “este gran clásico” ha merecido ser rescatado “por su extraordinario valor para ofrecer claves interpretativas sobre el momento social y político actual de Europa”, entre 1954 y ahora mismo es mucha el agua que ha pasado

bajo el puente y ni aquella Europa ni aquella España son las mismas, por más cicatrices del pasado que conserven y a veces duelan. Y eso provoca que demasiadas páginas del libro, que demasiadas ideas plasmadas en ellas, y que buena parte de las cuestiones allí planteadas, nos resulten de una obsolescencia palmaria. Los años no pasan nunca en balde. Discrepo, pues, tanto de quienes consideran su valor “atemporal” como del profesor Juan Antonio González Márquez —que ha dedicado su tesis doctoral a la obra de Díez del Corral— cuando lo califica de “texto plenamente vivo”. La inactualidad de este largo ensayo, su falta de perennidad, no puede ser piadosamente negada, a mi parecer (volveré sobre ello), por muy deslumbrante que resultara en su glorioso momento.

Lo que no significa que sea mejor sepultarlo en el cementerio de los libros caducados que apenas reciben la visita de escasos historiadores hiperespecializados y de algún que otro excéntrico anticuario amante del polvo y las polillas. Creo, al contrario, y aunque parezca contradecirme, que el viejo texto de Díez del Corral sí que es una lectura aconsejable para un círculo más amplio y variado que el muy reducido que pueden integrar tan raros y aislados especímenes. Tampoco son muy útiles para captar la actualidad las obras de Heródoto o de Gibbon y no por ello las cubrimos con un manto de olvido (ni son, claro está, y me excuso por constatar esto, lecturas imprescindibles). Quizá sea un poco exagerado calificar de “gran clásico” el ensayo que nos ocupa, pero no me cabe duda de que se trata de un inusual documento de un ayer que todavía no es un país por completo extraño, así como de que estamos ante uno de los más refinados —y más presentables— productos intelectuales que se pudieron alumbrar en la España cerrada y triste de mediados del siglo pasado. Y eso merece más que una pizca de atención y de respeto.

En efecto, Luis Díez del Corral (1911-1998) fue uno de los nombres mayores de la *intelligentsia* española tanto del período franquista como del que le siguió, y *El rapto de Europa* su obra más difundida. Vestido con la camisa azul de Falange, bordada en rojo ayer, ganó la guerra y escaló las cimas de la peculiar —por retrógrada— vida intelectual y académica española de la postguerra. Así, colaboró desde primera hora en el Instituto de Estudios Políticos (la imitación patria de l’Istituto Nazionale Fascista di Cultura italiano) y en su órgano de expresión, la *Revista de Estudios Políticos*; en la revista también falangista *Escorial* (donde no se privó de realizar una apología de la legislación sindical del régimen, la pieza básica del “nacional-sindicalismo”) y en *Arriba*, el diario del partido único, en el que llegó a publicar en 1943 una visión poética de las divisiones alemanas de tanques panzer expandiéndose por los campos europeos (lo recordó en uno de sus textos Santos Juliá). Y en 1945 el citado Instituto de Estudios Políticos le publicó su gruesa tesis doctoral, *El liberalismo doctrinario* (a mi parecer una obra todavía digna de ser leída, reeditada en 1956, 1972 y 1984, y traducida al alemán en 1964), que había defendido en 1944 y en donde el estudio del pensamiento político de Pierre-Paul Royer-Collard, François Guizot, Prosper de Barante y compañía se enriquecía con la oportuna atención al de sus allegados españoles (Francisco Martínez de la Rosa, Antonio Alcalá Galiano, Juan Donoso Cortés...), para culminar con la figura de Antonio Cánovas del Castillo.

Sin embargo, dedicar tamaño esfuerzo investigador a una corriente política a la vez conservadora y liberal (más adelante su interés migraría a Tocqueville), no dejaba de ser atípico en aquella universidad en que las cátedras eran trincheras tanto contra el liberalismo en general como contra todo lo que estuviera a su izquierda. Y resultaba más raro aún tomar como objeto de estudio preferente a unos políticos franceses —hay que subrayar aquí lo de franceses— que no habían sido ni reaccionarios ni tradicionalistas, sino revolucionarios (en 1830), por más templados que fueran y más alejados del radicalismo que estuvieran, y que además habían puesto los cimientos de

muchas de las instituciones características de los estados liberales modernos (las españolas inclusive). De otro lado, conectar a estos *franchutes* con los primeros espadas del liberalismo moderado y conservador hispano, y reivindicar de alguna manera a unos y a otros, no era lo más natural en el panorama nacional-sindicalista, y en seguida nacional-católico, que encorsetaba cualquier reflexión política en aquel momento. Para muchas cabezas (mal)pensantes del enloquecido primer franquismo, el liberalismo seguía siendo pecado y de Francia sólo habían venido ideas funestas y figurines masónicos. En sus mentes el diablo se vestía de *sans-culotte* y hablaba francés.

Para otras mentes apesebradas en los comederos del poder, fijadas más en el rastro retórico legado por José Antonio Primo de Rivera, el viejo liberalismo implicaba una negación de la unidad del Estado, entendido éste como “totalidad histórica”, una unidad inobjetable a la que habrían de someterse clases e individuos. El fascismo era —y es— una forma de pensamiento único creada para rechazar y combatir la posibilidad del pluralismo. Y los fascistas españoles habían puesto sin vergüenza sus ojos en la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini, no en la laica Francia de la Tercera República (tan cara, por el contrario, a un par de generaciones de republicanos españoles). Al menos hasta que sus admirados modelos, que se querían antiliberales y antimarxistas a un tiempo, fueron barridos por una coalición de potencias liberal-democráticas y la comunista Unión Soviética... Entonces hubieron de readaptarse, dejar de pasarse a todas horas con el brazo en alto y vestir la camisa azul sólo cuando la ocasión lo requiriera. Y también sus manos se llenaron de rosarios, si es que no lo habían estado siempre, salvo sean tantas excepciones como se quiera.

No parece pues extraño que fuera en 1947, en plena dilución de las formas fascistas más aberrantes, cuando Díez del Corral se convirtiera en el primer catedrático de Historia de las Ideas y de las Formas Políticas de la nueva Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Central (todavía no llamada Complutense) de Madrid. Nuestro hombre era en aquellos días, sin duda, un hombre por completo adicto al dictador y a su régimen. De hecho, ocupaba incluso un decorativo escaño de procurador en Cortes (lo fue de 1943 a 1949). Ahora bien, se había convertido asimismo en uno de los falangistas españoles que había iniciado más pronto y con mayor solidez el camino de la readaptación antes citada. ¿Y que, si no, hay en el trasfondo de su interés por el liberalismo doctrinario? El ya mencionado profesor González Márquez ha podido establecer en este libro “un corte en la esfera del pensamiento” de su autor. Estoy de acuerdo.

Y además, y esto es de extraordinaria importancia, Díez del Corral era uno de los intelectuales más próximos a José Ortega y Gasset situados en el centro del campo de poder académico y cultural del que el “maestro” había sido arrojado por la Guerra Civil y sus consecuencias. Una cercanía que compartía con su gran amigo y compañero de claustro José Antonio Maravall: dos mosqueteros orteguianos uniformados inicialmente de un azul joseantoniano que iría decolorándose con el paso de los años hasta quedar prácticamente en nada, al tiempo que se cubrían la cabeza con algo que se asemejaba cada vez más a un gorro frigio, eso sí, bastante discreto; dos competentes fundadores de la historia de las ideas en España (y, por cierto, alejados de encarnar una versión cañí de Lovejoy); dos estudiosos lúcidos a los que la influencia del filósofo madrileño libró de la ortodoxia de Menéndez Pelayo, Maeztu o san Josemaría.

En efecto, ambos estuvieron en las filas de aquel trust de cerebros que en los inicios del franquismo aspiraron sin éxito a crear un estado totalitario puro y duro (cabe recordar que, además de topar con la Iglesia, asistieron a la debacle nazi y estuvieron sometidos a las maniobras de equilibrios de poder a que el dictador jugaba con las diversas “familias” políticas que lo apoyaban). Y que, al fracasar, acertaron en

buena parte a evolucionar con mayor o menor claridad hacia el liberalismo democrático tal como corrían los años. Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, Pedro Laín Entralgo y todo un elenco de figuras —y algún que otro figurón— que no es necesario enumerar, conformaron un grupo que a menudo han sido llamado “falangismo liberal” —un auténtico oxímoron tan discutible como discutido— y en el seno del cual Díez del Corral y Maravall representaban algo así como el ala orteguiana. Unos hombres a quienes la recuperación de las libertades constitucionales tras la muerte del general Franco no sólo respetó, sino que llegó incluso a elevar a los altares de la excelencia intelectual, colmándolos de homenajes, galardones y parabienes. Así, Luis Díez del Corral, fallecido en 1998, tuvo tiempo de ser honrado, entre otras distinciones, con el doctorado *honoris causa* por la Sorbona de París en 1980, con el Premio Príncipe de Asturias en ciencias sociales de 1988 y con el Premio Menéndez Pelayo de 1996.

Aunque antes de eso, durante el inacabable franquismo, la carrera de nuestro catedrático ya había estado jalonada de honores, lazos, cruces, medallas y condecoraciones varias. En fecha tan temprana como 1942 ya recibió el Premio Nacional de Literatura. Después destacan su ingreso en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas (elegido en 1961 y que llegó a dirigir entre 1984 y 1990), en la Real Academia de la Historia (electo en 1969) y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en junio de 1975). Unos laureles que llegaron asimismo desde el extranjero: en 1953 el gobierno francés le otorgó el grado de oficial de la Legión de Honor (a lo que sin duda no fue ajeno el hecho de que finales de la década de los cuarenta Díez del Corral había ejercido como consejero cultural de la embajada de España en París). No seguiré por aquí. Si quien me lee se interesa más en esta especie de *cursus honorum* de nuestro hombre, puede consultar la correspondiente entrada en el *Diccionario Biográfico* de la Real Academia de la Historia (disponible on-line) e incluso en la Wikipedia.

Lo que parece bastante claro, a mi parecer, es que tamaño prestigio se asentaba al menos en dos patas. Por una parte, en su situación central en las redes de poder académico y cultural de su tiempo (Boudieu diría que en su posición en el campo de las ciencias sociales y las humanidades de la España del período). Por la otra, en el interés de sus mejores obras. No es nada difícil nombrar a autores contemporáneos de Díez del Corral que produjeron grandes obras y no obtuvieron medallas ni premios. Y aún es más fácil citar a otros que debieron endurecer sus músculos pectorales para poder soportar kilos de condecoraciones y, sin embargo, su obra nos parece ahora de valor escaso, nulo o algo peor. En aquella España del ayer inmediato —y en cualquier otra parte en esos días y ahora, me temo—, la posición política o las relaciones sociales podían ser una caudalosa fuente de mérito o de demérito. Pero en el caso de Díez del Corral, insisto, no cabe dudar de la valía de su obra: de su pluma salió bastante de lo mejor que se escribió entonces sobre los temas de su competencia.

Además de los dos libros ya citados —*El liberalismo doctrinario* y *El rapto de Europa*—, en su producción sobresalen *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* (1957), *Del Nuevo al Viejo Mundo* (1963, con traducciones al alemán y al japonés), *La Monarquía Hispánica en el pensamiento político europeo, de Maquiavelo a Humboldt* (1976), *Velázquez, la Monarquía e Italia* (1979), y *El pensamiento político de Tocqueville* (1989). En 1998, el año de su muerte, y como broche de oro, el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales —es decir, el antiguo Instituto de Estudios Políticos rebautizado en democracia— publicó sus *Obras completas* en cuatro volúmenes. ¿Cuántos historiadores, filósofos, juristas o politólogos españoles han merecido eso? No demasiados...

*El rapto de Europa*, ahora reeditado, no es el texto de Díez del Corral que más me guste. El escritor Gregorio Morán, con su proverbial mordacidad, lo consideró

“desbordante de erudición y humilde de ideas” en el libro que escribió sobre el último Ortega (*El maestro en el erial*). Y no pienso que vaya completamente desencaminado. La erudición, en efecto, es abundantísima, con citas profusas a y de autores de procedencias dispares y pelajes variopintos que se suceden sin tregua hasta hacernos perder el aliento. Desde la Biblia, Sófocles, Esquilo, Tucídides, San Agustín, Ibn Hazm, Cervantes, Camoëns, Shakespeare y Bossuet, o desde Descartes, Montesquieu, Condorcet, Turgot, Voltaire, Jefferson, Jay, Kant, Hegel y Ranke, hasta Spengler, Meinecke, Heidegger, Carl Schmitt, Keyserling, Jaspers, Löwith, Marc Bloch, Aron, Gilson, Toynbee, Bury, Collingwood, Russell, Carlton Hayes, Azorín, Unamuno, Asín Palacios, Madariaga, Menéndez Pidal o Zubiri, pasando por Nietzsche, Dilthey, Mommsen, Troeltsch, Weber, Sombart, Comte, Michelet, Taine, Baudelaire, Renan, Pirenne, Henry Adams, Donoso Cortés, e incluso Einstein, Marx, Trotski y Stalin (sí, Trotski y Stalin), la constelación de autores/estrella convocados a sus páginas se cuenta por docenas. Abruma. Por cierto, hombres, hombres y más hombres (¿las mujeres no piensan?). Pese a la nómina que acabo de reflejar, aviso que no he osado enumerarlos a todos. Sería ocioso.

Lo que quiero es señalar que justamente tal despliegue de erudición desdibuja a menudo la línea principal del discurso de Díez del Corral, que da la impresión de extraviarse en los meandros que tanta referencia a otros provoca. Por ello, y pese a ser el autor un escritor de prosa mucho más que correcta, ya se ha afirmado antes, el lector o lectora puede distraerse con facilidad y perder, me temo, el hilo argumental. Quizá por eso la sensación de humildad de ideas que anotó Morán, al quedar las reflexiones del autor como enmascaradas entre tantas y tantas citas, como vicarias de éstas. Y quizá por eso no cabe calificar a este libro de ameno. Al menos a mí no me lo ha parecido.

Unos de los autores a los que Luis Díez del Corral recurre con mayor frecuencia y con el máximo respeto es José Ortega y Gasset. Como cabía esperar después de lo dicho, hay que añadir. El libro, las preocupaciones que lo guían, su tema y su voluntad de estilo, no son concebibles sin el magisterio del filósofo madrileño, que falleció sólo un año después de la publicación de este texto de quien era, como ya se apuntó, uno de sus más aventajados discípulos y un cercano amigo. Díez del Corral llegó a dar cobijo en Llanes a Ortega en el que sería el último verano del filósofo. Y éste, que no fue franquista ni antifranquista, sino todo lo contrario, se apoyó no poco en su antiguo alumno y contertuliano, tan bien instalado en los engranajes políticos montados por los vencedores de la guerra, cuando volvió del exilio a Madrid en 1945. Y el último Ortega, como es conocido, reactualizó sus ideas sobre Europa y sobre la necesidad de la unidad europea, algo que se plasmó en su famosa conferencia berlinesa de 1949 “De Europa meditatio quaedam” y en otros trabajos coetáneos. Relacionar las preocupaciones del maestro con el ensayo del discípulo es, así, de una obviedad meridiana.

No me gustaría destripar en exceso *El rapto de Europa* y facilitar con ello la huida de cualquier potencial lector o lectora de la obra. Que a mí me haya resultado a veces pesada no significa, repito, que no merezca un respeto y que otras personas más comprensivas o más sabias que yo no disfruten de su lectura y la aprovechen. Bastará con advertir que el autor intenta, sobre todo, acometer una interpretación histórica de Europa en un tiempo en que el resultado de las dos sucesivas guerras mundiales no sólo había ajado la tradicional preeminencia de este continente en la historia universal, sino que había hecho que los europeos vivieran un presente de incertidumbres que se proyectaban hacia el futuro (y que ello hiciera nacer y crecer la necesidad de algún tipo de unidad europea, un viejo tema, de nuevo, de Ortega). Y esta reflexión sobre Europa se articulaba —es privilegio del ensayo, y sería inconveniente en una monografía,

buscar y usar este tipo de analogías— mediante el recurso al mito clásico que da nombre al libro, aquel en el que Zeus raptó a la doncella siria llamada Europa. Y “rapto”, como explica el autor en el prólogo que antepuso en 1974 a la edición de ese año del libro, y que la actual mantiene, es tanto el “robo”, la apropiación de los valores de la cultura europea que ha hecho el mundo, como el “arrebato”, el proceso interno de alienación, a veces de enajenación mental que han sufrido las élites dirigentes y los pueblos europeos. Esta duplicidad de sentidos se utiliza para explicar el destino que ha corrido el continente en el segundo tercio del siglo XX (pp. 27-28).

Así, y amparado cuando le conviene en la retórica propiciada por el referido mito, Díez del Corral se acerca, en el primer capítulo, a la relación de Europa con la historia universal (ese es precisamente su nombre: “Europa y la historia universal”), repasando desde las concepciones de Hegel, en que “la historia universal quedaba articulada y esencialmente subordinada por el destino concreto Europa” (p. 84), hasta las de autores como Spengler y su empeño en mostrar la decadencia de Occidente o Toynbee y su visión cíclica de la historia. Los capítulos que siguen se denominan, no siempre con virtuosa capacidad enunciativa, “¿Decadencia o rapto?”, “Europa desde España”, “Escenario y argumento ecuménicos”, “La expropiación de una ciudad campesina”, “Secularización y dinamismo histórico”, “La enajenación del arte”, “Nación, nacionalismo y supernación” y “Europa, aprendiz de brujo”. En este último capítulo, por cierto, Díez del Corral echa mano también de los mitos de Fausto y de Prometeo.

Está claro que, dado el autor, resulta especialmente interesante el capítulo 3 en que se aborda Europa desde España. Si el planteamiento mismo del libro demuestra que “el problema de España”, tan habitual en los ensayistas del 98 y en otros posteriores, se había convertido en Díez del Corral, en “el problema de Europa”, en este epígrafe concreto España pasaba a ser una especie de Europa en miniatura. Ahí radicaba la mayor originalidad del volumen: ligar, como ha acertado a observar el profesor Jordi Gracia, la trayectoria histórica de España a Europa, haciendo de ello el camino para reanudar la modernidad. La retórica de los caracteres nacionales (esas formas de “ser español” que vendrían de la noche de los tiempos y tanta tinta han hecho correr en el pasado) abandonaba el centro de la escena. Y como señaló Maravall en un texto en el que defendió el libro cuando vio la luz, en él está ausente cualquier particular misión de España y otras místicas semejantes.

Ahora bien, esa singularidad de *El rapto de Europa*, su carácter tan innovador en su momento, su éxito internacional, la riqueza obnubilante de las citas de autoridad recogidas en sus páginas, la soltura con que la exposición se refugia en los mitos, y un largo etcétera, no pueden ocultar, en mi modesta opinión, la falta de actualidad que, como ya manifesté más arriba, ha de lastrar la recepción del libro en los lectores y lectoras de hoy.

Tampoco aquí quiero ser exhaustivo, pero sería deshonesto por mi parte no señalar algunas de las razones que me llevan a tal juicio. Y que, pese a ser diversas, tienen en común la obsolescencia que creo evidente de una manera de entender y captar el mundo que era aún la dominante cuando el ensayo fue escrito y en la que Díez del Corral participaba como hombre de su tiempo. Desde entonces el mundo ha cambiado tanto que han tenido que cambiar, con mayor o menor resistencia, las miradas sobre él.

Esa manera de entender el mundo que compartía nuestro hombre era todavía eurocéntrica. Y el eurocentrismo, matizado y todo, en absoluto ramplón (al fin y al cabo el autor destacaba por su gran inteligencia y su mente abierta para lo que era la intelectualidad española al uso), es por tanto uno de los pecados de este ensayo. Si Ortega había dicho aquello de “Castilla hizo a España y la deshizo” (una boutade muy

de su estilo, sólo formulable desde un castellanismo miope que no ha contribuido en nada a aclarar los problemas de identidad de España ni el rompecabezas de sus diversos “hechos diferenciales”), Díez del Corral podría haber escrito que “Europa hizo al mundo y el mundo la deshizo”. Lo que constituye un caso semejante de aberración visual. Tomemos un par de ejemplos extraídos casi al azar.

Lo más grave de la situación actual de Europa es que no sólo se ha efectuado un robo de sus frutos, sino también en buena parte un robo de su savia, del fecundo vigor histórico de Occidente, que, transportado en sencillos esquejes, vemos rebrotar por los más diversos lugares del planeta con una fuerza de desarrollo que, aunque sea a costa de grandes renunciaciones y simplificaciones supera en ciertos aspectos al que todavía muestra el viejo tronco (p. 237).

Es decir, aunque era y es bien sabido que la expansión de los países europeos había llevado a las perversiones de un mundo colonial en que las personas no europeas —y sus formas culturales— fueron sometidas a un espantoso proceso de dominio, degradación y/o eliminación que debiera merecer los adjetivos más gruesos, se nos viene a decir que serían éstas la que habrían “robado” con éxito las formas europeas. Como si éstas, ¡ay!, no les hubieran sido impuestas con mayor o menor violencia.

Muchos estudiosos africanos, asiáticos o latinoamericanos podrían decir que un planteamiento de este tipo roba la dignidad de sus pueblos. Como lo hace presentar —inventar— al mundo no europeo como un mundo inmóvil, rutinario, sin historia, que sólo pudo ser activado —y como consecuencia de ello entrar en la historia— por el contacto con las gentes, las ideas y los “valores” de Europa. Lo europeo es eficiente, lo no europeo, estéril:

Los campos extraeuropeos, adormecidos durante tantos siglos en sus rutinarios modos de vida, extraños en tan gran medida al fermento activador de la vida ciudadana, despertarían al contacto de las ideas oriundas del mundo europeo y acabarían aplastando a las estériles formas indígenas de vida urbana, sustituyéndolas antes o después por otras recortadas, eficientes, transferibles y expropiables de la ciudad occidental (p. 236).

En el fondo, el libro está lastrado por el prejuicio de la superioridad cultural europea, se diga con la boca grande o con la pequeña:

El tronco de la cultura europea ofrece un perfil muy peculiar, recortado, preciso, que ha sido dibujado con limpidez puritana por los historiadores orgullosos de europeísmo: es un tronco largo, elegante, como el de un haya. Pero si ha podido crecer tanto es porque hunde profundamente sus raíces en la tierra de la historia humana; y si su copa se ha desarrollado de tal manera que a su sombra han podido acabar acogiéndose casi todos los pueblos de la tierra, es porque, como ocurre en la botánica, al ramaje visible corresponde una masa equivalente de ramaje subterráneo. La universalización activa de la cultura europea ha estado precedida por otra universalización receptiva. Lo que no implica mengua alguna en el vigor creador de la savia que ha vitalizado el tronco (pp. 402-403).

Recuerdo a quien me lea, y para que su corazón no se me hinche de orgulloso europeísmo, que las “limpiezas étnicas” medievales y modernas que sufrieron determinadas minorías dentro y fuera de Europa, que “la destrucción de las Indias” que denunció el padre Bartolomé de Las Casas, que las atrocidades del colonialismo belga en el Congo, del francés en Argelia y otros lugares, del alemán en Namibia, del inglés por doquier —y de estas y el resto de potencias coloniales en los amplios territorios que se apropiaron—, que el exterminio de los indios norteamericanos a manos de los conquistadores wasp, que el Holocausto del pueblo judío a manos de los

genocidas nazis, o que las bombas atómicas sobre Japón, las de napalm sobre Vietnam o las de racimo y las de uranio empobrecido sobre Irak, y tantas otras salvajadas, son ramas salidas del largo, elegante, vigoroso y creativo tronco de la cultura europea.

No hay que cargar las tintas, sin embargo. Repito que esa reducción de la historia universal a historia europea, de minusvaloración o ceguera respecto a las especificidades y valores del mundo no europeo, de orgullo por el “magisterio” europeo sobre el conjunto del planeta, era mayoritario entre los intelectuales occidentales de mediados del siglo XX entre los que Díez del Corral se contaba. En el prólogo a la edición de 1974, para ser justos, nuestro autor se mostró sensible a los cambios geopolíticos y de mentalidad acaecidos en los veinte años transcurridos desde que el libro fuera escrito e introdujo cierta reorientación, dejando que a sus páginas se asomaran chinos, japoneses e indios (de la India), raptos de Europa, sí, pero que ya se dejaban oír un poco con sus propias voces (mediatizadas siempre por el europeo que las exponía). Algo que conllevaba, aunque fuera de forma implícita, una pizca de autocrítica, pero que no atacaba con vigor el eurocentrismo congénito de un texto que, más allá de esa adición, no fue modificado.

Hoy en día, pues, el viejo ensayo de Díez del Corral no creo que deba dejarnos, por ese lado, con un buen sabor de boca. Al menos no a los que pensamos que es peligroso reducir la historia del mundo a una sola historia (la europea/occidental, por supuesto) que sirve de eje para organizar algo que es mucho más complejo, diverso y multipolar, una historia europea que, como dice el historiador bengalí Dipesh Chakrabarty, profesor de la Universidad de Chicago, hay que provincializar y descentrar.

Un segundo motivo que me lleva a considerar desfasado *El rapto de Europa* es el espacio que se concede en sus páginas a las ideas de algunos autores que hoy en día están convenientemente desacreditados. Es el caso, entre otros, de Oswald Spengler y Arnold J. Toynbee, dos estudiosos de la historia —o mejor, dos filósofos de la historia— cuya concepción orgánica del devenir histórico, cíclica, ya fue criticada en su día por aquel gran historiador que fue Lucien Febvre. *La decadencia de Occidente* de Spengler había sido publicada en castellano en 1923, traducida por Manuel García Morente y prologada por Ortega y Gasset, a quien se debió la iniciativa. Y antes de 1954 Toynbee solamente había sacado a la luz los seis primeros volúmenes de su *A Study of History* (el total de doce se completaría en 1961), que estaban aún sin traducir. Pero el trabajo de Toynbee había sido objeto de todo un curso de conferencias impartido por Ortega en su Instituto de Humanidades de Madrid entre 1948 y 1949. No es de extrañar, pues, que el discípulo Díez del Corral siguiera por la senda abierta por el maestro, esgrimiera citas y citas de los dos, y de algún modo dialogara en las páginas de *El rapto de Europa* con ellos. Hay que advertir, en aras de la ecuanimidad, que Díez del Corral marca en ocasiones distancias con uno u otro y apunta errores o insuficiencias. Un ejemplo:

Resulta en extremo sorprendente releer en estos años, de grandes éxitos científicos en todos los órdenes, las páginas donde Spengler señalaba solemnemente “la ruina incipiente de la ciencia occidental que claramente se deja sentir hoy” (p. 110, n).

El problema que quiero recalcar no es que Díez del Corral se muestre seguidista de dos personajes que sostenían interpretaciones de la historia que ya entonces eran tenidas por insatisfactorias por algunos historiadores muy solventes. No lo hace. Incluso tilda las tesis de Toynbee de “simplismo sistémico” (p. 109). El problema es que Díez del Corral se tomaba a ambos filósofos de la historia en serio. Y eso, que en su día podía resultar lógico, es lo que chirría a un lector o lectora actual. Es como si se reeditara ahora un libro de genética escrito en los años cincuenta en los que el autor

se tomara en serio, incluso para rebatirlas, las teorías de Trofim Lysenko. ¿Alguien consideraría normal calificarlo de texto plenamente vivo?

Por cierto, las citas de Toynbee aparecen siempre en su traducción castellana. Como ocurre con todas las procedentes de otras publicaciones en lengua extranjera. Con una excepción notoria: los textos en francés, que son dejados en su lengua original. En el bachillerato español de la época se estudiaba francés, y en España el francés seguía siendo visto como la lengua superior de la cultura. Díez del Corral debía de suponer que las personas que leyeran su libro conocían lo suficiente la lengua de Voltaire como para no extraviarse en tales citas. Hoy en día, cuando la preponderancia del inglés tiende a ser ingente y el dominio del francés ha quedado casi como un saber residual, este hecho ha de causar sorpresa. ¿No es otro indicio de que estamos ante un texto extraño a nuestra época?

En fin, voy acabando. La inactualidad que encuentro en el libro de Díez del Corral tiene algunas otras manifestaciones que no detallaré con tanta parsimonia para no hacer de esta reseña otro ensayo. Pero no puedo dejar de lamentar que sea un exponente más del viejo vicio de pretender que hay “cosas” que cumplen el papel de agente histórico en detrimento de las personas que sí que lo son. Así, y por ejemplo, es Europa quién tiene lo que sea, hace lo que sea o recibe lo que sea, no los europeos y las europeas. Lo que es una sencilla muestra de la “cosificación” de diversas clases de conjuntos humanos a la que nos han acostumbrado —muy mal— los libros de historia, humanidades y ciencias sociales. Y que tiene como compañía el abuso de manejar tipos ideales que son llevados a un punto de exageración que no sé si aceptaría un Max Weber redivivo. Por ejemplo, y pese al abandono de la retórica de los caracteres nacionales antes indicado, en algunos párrafos el autor no consigue dejar de servirse de esas simplistas construcciones del imaginario que acaban convertidas en mitos y dogmas, y que un estudioso contemporáneo de Díez del Corral, Julio Caro Baroja, ya desmontó con desparpajo hace medio siglo. No me resisto a dar un botón de muestra:

Para el italiano, por ejemplo, la belleza es algo que se extrae directa, continuamente de la vida, no un entretenimiento fabricado para llenar los ocios entre las horas de trabajo; para el francés, el goce sensorial y el lujo constituyen algo fundamental en la existencia, que se resiste a la uniformidad del *confort*, para el español, la vida y el trato personal tienen su propia sustantividad, que no se deja descomponer en relaciones formales (p. 392).

Con similar exceso Díez del Corral salpica su exposición de modelos de “hombre” (parece que entonces no inquietaba a nadie la conveniencia de usar expresiones de lenguaje inclusivo), como el “hombre europeo”, el “hombre occidental”, el “hombre antiguo”, el “hombre supertécnico” y otros hombres/modelo con otros atributos, que acechan en las líneas del ensayo mientras se ignora a los hombres y las mujeres reales, cuyas experiencias en la práctica ni existen ni interesan. Sobre todo importan las aportaciones de unos pensadores de élite aducidos sin contextualizar y que son los jalones que organizan el discurso. Y ya se sabe que el reverso tenebroso de propasarse en el uso de tipos ideales se cifra en el peligro de caer en el profundo pozo de los lugares comunes, de los estereotipos. Y los estereotipos, como sostiene la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, son falsos e incompletos.

En fin, y pese a lo dicho, no seré yo quien disuada a un lector o lectora de acercarse con curiosidad a este libro. Que a mí me haya resultado por momentos aburrido y poco placentero, que me parezca anticuado y, por ello, que le encuentre interés sobre todo como valioso documento histórico, no quiero que sea interpretado como que aconsejo algo así como tirarlo al cubo de la basura. Ni pensarlo. Es un texto que merece, vuelvo a insistir, mucho respeto, como mucho respeto merece la persona

que lo escribió. Es un ensayo trabajado y ambicioso que resultaba, por muchas razones, una *rara avis* en aquella España pobre, rancia y encerrada en sí misma de mediados del siglo XX. Nació de una sensibilidad a los cambios históricos que se estaban produciendo digna de quitarse el sombrero. Su originalidad y su calidad eran desacostumbradas e innegables, si bien quizá prometiera más de lo que alcanzaba. El elenco de grandes y menos grandes nombres del pensamiento traídos a colación apabulla, aunque ello sirva en cierto modo para embrollar el mensaje del ensayista, que pugna por hacerse oír entre tanta traca. Y abría caminos a la reflexión sin cerrar puertas.

Aunque el recurso a los mitos como estrategia aproximativa, a fin de cuentas una manifestación de la voluntad literaria del autor que trató de teorizar en otros lugares, no me parece que acierte, en este caso al menos, a conformar un buen vehículo comunicativo, no considero que el éxito de *El rapto de Europa*, incluso más allá de los Pirineos, fuera por aquel entonces inmerecido. Pero no deja de ser un texto hijo de su tiempo, no del nuestro, y creo que como tal hay que leerlo: no lo encuentro vivo. Y he de reconocer que, de los libros de Díez del Corral, me llevaría antes a una isla desierta algunas de sus portentosas y útiles monografías que este ensayo ya tan trasnochado como lleno de agujeros, bien la que dedicó a los liberales doctrinarios, bien la que toma por objeto el pensamiento político de Alexis de Tocqueville. Ahí sí que hay y queda miga.

**Joan J. Adrià i Montolío**



PEDRO UGARTE TAMAYO, *Antes del Paraíso*, Páginas de Espuma, Madrid, 2020, 131 pp. ISBN: 978-84-8393-279-7.

Hay momentos en la vida en que adquirimos plena consciencia de un accidente aparentemente tan sutil y aleatorio como que nuestro balcón no tenga vistas al mar, cuando sí las tienen los de la escalera contigua, y entonces nos paramos a pensar si nos hallamos ante una simple cuestión de azar o si se nos escapa algún detalle que los demás conocen y a nosotros nos ha pasado desapercibido. Algo así le ocurre a Jorge en “Tarde para un adiós”, que siente que la desgracia “explicaba su vida y le daba sentido” (p. 131) después de ver cómo su mujer se va de casa con su hija sin dar mayores explicaciones. Está claro que la suerte, a veces, cumple un papel determinante, como en el caso de los Herrera, personajes de “El premio”, que acaban ganando un billete de la lotería primitiva. Sin embargo, ya vemos en este mismo relato que algo huele a podrido, que la deshonestidad, el engaño y las cartas marcadas imperceptiblemente pueden estar detrás del éxito no compartido. Y si está trucada la rueda de la Fortuna, es fácil comprender qué siente el padre de Anita cuando esta le pregunta con candor si los esfuerzos tienen siempre una recompensa. “Verdad, Anita. Eso dicen” (p. 83), responde con piadoso optimismo este padre (también llamado Jorge) que procura conformarse con una vida llena de esas *pequeñas cosas tristes*. En él y en el resto de personajes homónimos —con los que también comparte la sinceridad y el esfuerzo dirigido a guardar un precario equilibrio existencial— advertimos las distintas figuraciones del yo del autor.

Pedro Ugarte (Bilbao, 1963) cuenta con una amplia experiencia en varios géneros, desde la poesía, con obras como *Incendios y amenazas* y *El falso fugitivo*, pasando por la novela, con *Los cuerpos de las nadadoras* (finalista del Premio Herralde en 1966 y Premio Euskadi de Literatura), *Una ciudad del norte*, *Pactos secretos*, *Casi inocentes* (Premio Lengua de Trapo de Narrativa 2004), *El país del dinero* (Premio Logroño de Novela 2011) o *Perros en el camino*; también el diario, la historia y el microrrelato, hasta llegar al género cuento, en el que más ha destacado, con libros como *Los traficantes de palabras*, *Manual para extranjeros*, *La isla de Komodo*, *Guerras privadas* (Premio NH de Libros de Relatos 2002), *El mundo de los Cabezas Vacías* y *Nuestra Historia* (Premio Setenil 2017), además de participar en algunas de las antologías más significativas de narrativa breve española de las últimas décadas. Queda sin mencionar su trayectoria como responsable de prensa, columnista y colaborador en programas radiofónicos, que le valió el Premio Julio Camba de Periodismo en 2009.

Los ocho relatos de *Antes del Paraíso* vienen a completar la senda trazada por aquellos diez recogidos en *Nuestra Historia*. Si en este había una mayor presencia de lo sobrenatural o extraño que, en la línea de Kafka, se insertaba en un contexto realista (baste recordar cuentos como “Verónica y los dones”, “Enanos en el jardín” o “Mi amigo Böhm-Bawerk”), ahora el compromiso social y moral adquiere un mayor peso,

aunque ya se había anticipado anteriormente con cuentos como “Días de mala suerte” u “Opiniones sobre la felicidad”.

*Antes del Paraíso* (2020) nos muestra un paisaje desolado por el subempleo, las expectativas vitales fracasadas, el cansancio y la desesperanza en unos seres confusos y temerosos ante la implacable erosión del tiempo en sus vidas, ante las amenazas de un entorno abrasivo que les puede arrojar a la soledad o la miseria si no tienen acceso, simbólica o materialmente, a esas casas con vistas al mar, “erigidas para acoger una vida feliz, o alguno de sus convincentes sucedáneos” (p. 125).

La de Ugarte es una mirada lúcida y profunda como pocas (que comparte mucho con la de un Antonio Muñoz Molina o un Luis Landero), proyectada sobre la realidad con el fin de rescatar algunos fragmentos del mar uniforme y proceloso de nuestra existencia cotidiana, y que, una vez observados detenidamente, pasan a colmarse de sentido. En alguna conferencia, el escritor vizcaíno ha diferenciado el libro *con* cuentos, que se estructura de forma espontánea y por almacenaje, del libro *de* cuentos, organizado en base a alguna línea temática, personaje o espacio comunes. Tanto *El mundo de los Cabezas Vacías* (2011), como *Nuestra historia* (2016) y *Antes del Paraíso*, son libros *de* cuentos configurados en su mayor parte en torno a un mismo personaje (Jorge), con una voz narrativa en primera persona prácticamente invariable y un motivo vertebrador, que es la búsqueda —siempre dificultosa— de la precaria felicidad en el mundo de hoy. En el cuento que da título al último libro, Jorge cuestiona las creencias religiosas de su padre —convencido de que habrá, después de esta vida, otro lugar mejor— cuando observa su adicción al alcohol como única salida a las estrecheces diarias. Escapismo, falsedad y traición son lacras repetidas que envilecen a varios personajes de esta colección de relatos. En “Viejo cuchillo, filo oxidado”, Jorge enuncia uno de los *leitmotivs* del libro: “La verdad. Cómo distinguirla de la mentira, y de esas complicadas imaginaciones que alumbran los seres humanos y que utilizan para dar sentido a todo” (p. 73). El personaje pasa media vida tratando de combatir los sueños de grandeza de su madre, fascinada por un glamuroso episodio del pasado del que constantemente presume. El clasismo es el elemento central de su identidad. Cuando esta muera, Jorge se verá en el compromiso de tener que desmentir o ratificar ante su pequeña hija las fantasías de su abuela. Sabedor del poder que las complejas relaciones entre verdad y fantasía tienen para sustentar la vida, decide posponer el dibujo de la cruda realidad en interés de la niña, y así permitir el comienzo de otra etapa, en una casa nueva que acogerá los auténticos recuerdos de sus vidas.

Encuentro en la actitud sabia y noble de Jorge un correlato del buen escritor y del buen lector: aquel que sabe distinguir ilusión y realidad sin renunciar por ello a ninguna de las dos. Los beneficios de este maridaje se contraponen a la evasión y la confusión antes mencionados, que son propiciados por la serie de ficciones que infectan la sociedad contemporánea: el dinero, el éxito social, los *reality shows* (el nombre no puede ser más equívoco), una independencia divinizada que aboca a la soledad, las imágenes manipuladoras y una palabrería vacua de intenciones ocultas. Espléndida, a este respecto, la caricatura que hace en “El ancla” de una mercadotecnia que se sustenta en la opacidad artificiosa de los anglicismos. Frente a estas ficciones fraudulentas, las de Ugarte muestran cómo la codicia, los sueños de grandeza y otros sucedáneos de nuestro mundo solitario y egoísta son capaces de acabar con la alegría y la dignidad de unas vidas sencillas y laboriosas, de consumir la esperanza, agrietar la familia y hasta enrarecer en nuestra tecnificada sociedad la llegada de más niños, “lo más puro y más grande y más hermoso que existirá jamás sobre la Tierra” (p. 124), como dice el narrador de “La familia de Erasmo”. En el universo familiar descrito, los niños acaban sufriendo las consecuencias de las decisiones de sus mayores, y con ello

ponen en evidencia su incompetencia y ridiculez, la falta de sinceridad y contenido de sus vidas, aunque también se convierten en la última posibilidad de redención para los adultos.

Esta cruda relación de maldades no está reñida con la benevolencia, la ternura y el humor que caracterizan el tono del autor, y que lo entroncan con la mejor estirpe cervantina. Ugarte dedica su mirada más compasiva a describir el esfuerzo con que muchos sobrenadan en medio de imposiciones y desgracias, y que los engrandece a ojos del lector. En los desenlaces de estas historias, se aprecian diferentes combinaciones de tintes cómicos, ácidos, trágicos e incluso cercanos a lo grotesco, aunque nunca deshacen ese ligero acento de irónica melancolía que ya forma parte de la identidad narrativa del escritor vasco.

Advierto otro signo distintivo de la escritura de Ugarte en su habilidad para introducir el tiempo en sus cuentos. Si, según Baquero Goyanes, una de las características que definen la ficción breve en prosa es la condensación del espacio-tiempo, Ugarte logra vencer esta restricción introduciendo en sus relatos grandes saltos temporales, que resumen la decadencia y muerte de los padres, el crecimiento de los hijos, bodas, separaciones y la llegada de nuevas generaciones. En esas familias que pueblan las ficciones de Ugarte, el tiempo actúa como un agente disolvente, acortando las esperanzas y acumulando desdichas y rencores. Una de las manifestaciones más evidentes de esta dilatación temporal de la que hablo es su habilidad para componer finales abiertos en los que la intriga queda resuelta solo parcialmente, y que tienen el efecto de proyectar la narración con extraordinaria fuerza hacia el futuro, que adivinamos unas veces desalentador, como en “Pequeñas cosas tristes”, “La familia de Erasmo” o “Tarde para un adiós”; y otras, prometedor, como en “Viejo cuchillo, filo oxidado” o “Cliente fantasma” (aunque en este último hay cierta ambigüedad). De este modo, los relatos superan las limitaciones del género y nos ofrecen, mediante unas cuantas pinceladas sabiamente distribuidas y otras discretamente esbozadas, un cuadro completo de las vidas de sus protagonistas, que de inmediato evocan en nuestra memoria el recuerdo de tantos otros seres de nuestro entorno (amigos, familiares, hijos, vecinos, compañeros de trabajo...). Josep Pla solía afirmar que él no inventaba nada porque carecía de imaginación, de modo que, como escritor, se dedicaba a observar y escuchar lo que le circundaba para luego plasmarlo en la escritura. Rechazó la novela porque imponía a las historias un final que no existía en la vida real. El narrador de “Cliente fantasma” parece que señala también esta disyuntiva:

En las novelas, en las películas, las historias concluyen con una línea nítida y perfecta, un hito que señala cuándo y cómo todo ha terminado. Pero en la vida no pasa lo mismo. En la vida, las historias no terminan, o terminan de forma abrupta, inesperada, sin verdadera coherencia argumental. Las historias, en la vida, terminan como en las películas baratas, como en las novelas mal escritas. (P. 53)

Creo que en la poética de Ugarte se supera esta dicotomía: la coherencia argumental está presente, aunque soterrada, sutilmente disimulada, con el fin de crear una impresión de naturalidad que el lector percibe desde el primer momento, fascinado por la certeza y la honestidad que desprende todo documento auténtico de lo humano. Como declara Javier Cercas, la mejor literatura es aquella que no suena a literatura, sino que suena a verdad. El tono intimista, vertido en una prosa directa y elocuente, concuerda con la sencillez del ambiente doméstico recreado, en el que no hay lugar para el énfasis ni los discursos grandilocuentes. Los problemas aparecen con la dimensión de las pequeñas tragedias individuales en las situaciones más anodinas (una verbena popular, un partido juvenil o mientras el protagonista pica cebolla para

preparar la cena), aunque no por ello resultan menos dolorosos o contundentes. Con ello, Ugarte nos remite a un mundo terriblemente cruel pero también lleno del calor que pueden brindar los lazos familiares, y, por tanto, conmovedor y cercano.

El resultado de todo esto se sitúa a mitad de camino entre la risa y la tragedia. Con ironía y humor cervantinos, Ugarte desenmascara el universo de nuestros miedos, impulsos dominantes, frustraciones y aspiraciones principales, ocultos bajo la leve pátina de seguridad y control que nos brindan instituciones, convenciones y propiedades. *Antes del Paraíso* es, en definitiva, un purgatorio en el que conviven las almas de personajes como nosotros, esto es, con grandes anhelos y existencias mediocres, mientras procuran expiar sus pecados y conjurar sus demonios interiores. Como Virgilio para Dante, Ugarte se convierte en nuestro guía a través de las galerías y los pasajes de nuestra intimidad más recóndita, propiciando nuestro encuentro con una sucesión de personajes que se detendrán a confesaros la carga que arrastran sobre los hombros y también el lugar del cielo hacia el que dirigen la mirada, hechizados por el brillo tentador de las estrellas.

***Irene Sánchez Sempere***



BILL BRYSON, *El cuerpo humano. Guía para ocupantes*, RBA, Barcelona, 2020 (1ª ed.), 512 pp. ISBN:9788491874805.

Hace unos meses ha aparecido en el mercado español un nuevo libro de divulgación de Bill Bryson. Su título, *El cuerpo humano: guía para ocupantes* define claramente su temática. El libro está editado por RBA a partir del original (*The Body*) publicado en 2019 en Gran Bretaña. Se puede adquirir en cualquier librería, también las de venta online, ya sea en formato tradicional o en formato digital.

Bill Bryson, nacido en Estados Unidos en 1951 pero residente en Inglaterra desde 1977 es periodista, aunque también ha ejercido como profesor de filosofía para alumnos de bachillerato. Es autor de numerosos libros de divulgación, especialmente de viajes, sobre la lengua inglesa y en torno a la historia de las ciencias. Desde la publicación de su éxito de ventas *Una breve historia de casi todo* (2003), que mereció el prestigioso premio Aventis, que se concede anualmente al mejor libro de divulgación científica por la Real Sociedad de Londres, Bryson es un autor ampliamente reconocido por su capacidad para comunicar “amablemente” los más intrincados avances científicos.

En una *Una breve historia de casi todo* Bryson repasó la historia de la ciencia siguiendo un orden cronológico, desde el origen del universo hasta nuestros días, combinando datos derivados de la geología, física, química y biología. Por el contrario, en *El cuerpo humano: guía para ocupantes*, este excelente divulgador científico ha optado por organizar el texto bajo el formato más tradicional de ordenar los capítulos en núcleos temáticos sobre la base de las funciones que realizan los distintos componentes del cuerpo. En total hay 23 capítulos donde se revisan de forma actualizada aspectos tan complejos como el papel de los genes y del ambiente en la construcción del cuerpo humano o nuestra relación —casi siempre amistosa, pero a veces muy peligrosa— con las bacterias y virus que nos colonizan e invaden. Cerebro, órganos de los sentidos, corazón, la sangre y el sistema circulatorio, las vías digestivas, el esqueleto, el sistema endocrino y la importancia de las hormonas, nuestro complejísimo sistema defensivo, el aparato respiratorio, cómo funcionan las “partes pudendas” —se llama así el capítulo correspondiente— y en que consiste la reproducción o la

necesidad de una buena nutrición y del ejercicio físico son algunos de los temas tratados en el libro de Bryson. Pero también aborda otros aspectos como la necesidad del sueño, o la lucha contra las enfermedades infecciosas y el cáncer. Finalmente incluye dos capítulos muy poco habituales en este tipo de libros: el dedicado al papel de los médicos, no solo como profesionales de la salud sino incidiendo en la importancia de su comportamiento y de la ética ante el paciente, y un capítulo de cierre que Bryson titula “El final”, sobre el envejecimiento y la muerte.

El texto está muy bien documentado con una extensa lista de anotaciones y de referencias. ¿Pero qué es lo que hace tan atractiva y recomendable la lectura de este libro? Bryson como todo buen divulgador científico es riguroso, pero, a diferencia de otros muchos, es un escritor divertido: el lector aprenderá, no cabe duda, pero además lo pasará muy bien leyendo el libro de Bryson, porque todo el libro está impregnado del inteligente sentido del humor de su autor. A lo largo de sus páginas conoceremos numerosas anécdotas en torno a los médicos e investigadores que, con su esfuerzo, casi siempre abnegado y con cierta frecuencia no reconocido por sus coetáneos, han hecho posibles nuestros actuales conocimientos. Bryson es consciente de que cualquier hallazgo científico se desarrolla en un determinado periodo histórico siempre imbricado en la cultura dominante, por lo cual contextualiza toda la información que nos traslada, porque sólo así podemos comprender el devenir de las ciencias biosanitarias. Con esta finalidad, Bryson añade una serie de ocho fotos históricas que sin duda nos resultarán sorprendentes por lo lejanas que nos pueden parecer. Bill Bryson combina sus extraordinarias cualidades como divulgador con su extensa cultura: ha escrito un libro que nos permitirá comprender que el conocimiento se adquiere paulatinamente, desde el trabajo, con los medios disponibles en un momento dado, y donde los errores son a veces tan abundantes —y tan importantes— como los éxitos. No olvidemos que los actuales avances, extraordinarios, de la medicina y los medios tecnológicos que podemos ver en cualquier hospital no siempre existieron. Existen porque a lo largo de la historia hombres y mujeres los han hecho posibles y Bryson nos lo recuerda con la maestría del que sabe transmitir de una forma asequible, amena, e incluso apasionada los aspectos más destacables del cuerpo humano y cómo pudimos conocerlos. Sin duda, este libro será una guía para todos nosotros, como ocupantes de un cuerpo que nos acompañará a lo largo de nuestra vida, como reza muy acertadamente el título del libro que les recomendamos.

*El cuerpo humano: guía para ocupantes* es apto para todos los públicos y quizás sea ésta su mayor virtud.

**Francisco Córdoba**



JACQUES BOUVERESSE, *Nietzsche contra Foucault. Sobre la verdad, el conocimiento y el poder*, Ediciones del subsuelo, 2020, 158 pp. ISBN: 978-84-947802-8-8.

Jacques Bouveresse es un filósofo francés, experto en Wittgenstein y en la filosofía analítica, entre cuyas obras destacan *Wittgenstein y la estética*, *El filósofo entre autófogos. Una visión crítica de las corrientes actuales de la filosofía francesa o Prodigios y vértigos de la analogía. Sobre el abuso de la literatura en el pensamiento*. En *Nietzsche contra Foucault. Sobre la verdad, el conocimiento y el poder*, Bouveresse lleva a cabo un minucioso estudio del pensamiento del filósofo francés Michel Foucault así como también del de Friedrich Nietzsche, contraponiendo la lectura foucaultiana de Nietzsche con los mismos textos nietzscheano. Todo ello lo hace con el objetivo de examinar “hasta qué punto se puede y hasta qué punto consiguió Foucault efectivamente pensar de otra manera sobre asuntos como la verdad, la objetividad, el conocimiento y la ciencia” (pp. 21-22).

Para examinar la altura histórica del concepto foucaultiano de “verdad”, Bouveresse comenzará recordando la distinción establecida por Vicent Descombes entre dos Foucault o, mejor dicho, entre dos maneras distintas de entender no sólo la obra, sino también la figura del “intelectual específico” —expresión con la que Foucault se sentía representado a la hora de referirse a su labor académica—. Descombes y Bouveresse hablan de un Foucault americano y un Foucault francés. El primero se trataría de un Foucault que desconfía de cualquier tipo de discurso que se presente con una pretensión de objetividad o de verdad, pero que, al mismo tiempo, se presenta en cierto sentido como un heredero de la Ilustración. Se trataría de la recepción foucaultiana que encontramos entre algunos autores pragmatistas, que ven en su pensamiento un arsenal de herramientas conceptuales con las que defender la democracia liberal, todo ello bajo la idea —y aquí es donde encontraríamos la herencia de la Ilustración— de que el conocimiento —aun cuando aquello que se conoce es la inexistencia de cualquier discurso objetivo— corre parejo con el progreso y con la emancipación. Conforme a lo dicho, el Foucault americano sería una especie de ironista liberal rortyano. Por otro lado, Bouveresse, siguiendo a Descombes, nos presenta un Foucault francés, menos amigable con el proyecto de la Ilustración, y que buscaría llevar los planteamientos nietzscheanos a su máxima expresión, sugiriendo “que ha llegado el momento de deshacernos por completo de conceptos tales como verdad y objetividad, e intentar pensar con otros” (p. 19).

El Foucault que le interesa a Bouveresse es el Foucault francés. Esto se ve justificado, en primer lugar, por el hecho de que el concepto de “verdad” del Foucault americano no haría más que desarrollar en la tradición de la filosofía continental el concepto pragmatista de verdad y, en segundo lugar, porque no parece que éste último se corresponda con las intenciones del autor francés. En última instancia, a ojos de Bouveresse Foucault es, principalmente, un nietzscheano y esa es la razón por la que el autor de la obra aquí reseñada decide partir del pensamiento de Nietzsche para

examinar si la filosofía de Foucault introduce verdaderamente alguna novedad en torno al concepto de “verdad”.

Así pues, *Nietzsche contra Foucault* —que recoge una conferencia pronunciada en el Centro Pompidou en 2000, titulada *La objetividad, el conocimiento y el poder*, y un ensayo inédito que lleva el nombre de *Consideraciones sobre el problema de la verdad en Nietzsche y sobre Foucault como lector de Nietzsche*— analiza de manera paralela el pensamiento de Foucault y el de Nietzsche, con la intención de examinar, partiendo de este último, la veracidad y la novedad de la propuesta del autor francés.

Para tratar el pensamiento de Foucault, Bouveresse se centra especialmente —tal y como destacan también los editores franceses de la obra: Benoît Gaultier y Jean-Jacques Rosat— en las *Lecciones sobre la voluntad de saber*, que se corresponden con las primeras lecciones que impartió Foucault en el Collège de France en el curso 1970-1971. Las obras publicadas de Foucault suelen agruparse en dos conjuntos de publicaciones distintas: un primer grupo —que recoge obras como *La voluntad de saber* o *Vigilar y castigar*— que se corresponde con una serie de obras con un marcado carácter metódico y en las que Foucault publicó los resultados de su investigación y un segundo grupo de obras —entre las que encontramos las *Lecciones sobre la voluntad de saber* o *La sociedad punitiva*— que son el resultado de las lecciones que Foucault impartió en el Collège de France y que han sido reconstruidas a partir de los apuntes del autor así como también a partir de los apuntes y las grabaciones realizadas por parte de algunos de los asistentes. Este segundo grupo responde a una serie de trabajos de exploración, en las que el autor muchas veces se dedica a investigar, a trabajar con diferentes hipótesis interpretativas que no siempre serán igual de fructíferas y que no tenían el objetivo de ser publicadas.

Por otro lado, al examinar el pensamiento de Nietzsche, Bouveresse se centrará especialmente en las últimas obras del autor alemán, prestando especial atención tanto a *La gaya ciencia*, como a *El anticristo*. A partir de este conjunto de obras nietzscheanas, Bouveresse argumentará que Nietzsche, a diferencia de Foucault, sí que llegó a defender que puede existir un conocimiento verdadero, dando cuenta así de que el intento, por parte de Foucault, de sobrepasar la noción clásica de “verdad” no es realizable. Partiendo, por ejemplo, del párrafo 50 de *El Anticristo* Bouveresse nos recuerda que para Nietzsche “el servicio a la verdad es el más duro de los servicios” (*El Anticristo*, 50). No obstante, la razón por la que Bouveresse se centra principalmente en las obras más tardías de Nietzsche no reside únicamente en que en estas obras es donde encontramos a un Nietzsche más comprometido con la verdad, sino porque son justamente estas obras las que parece que Foucault no llegó a examinar con detenimiento. Cabe decir que no deja de ser reseñable que Bouveresse caiga en el mismo error que él mismo le achaca a Foucault: no haber tratado con detenimiento más que las obras más tempranas del autor analizado. Y es que, como se ha mencionado, la obra principal a partir de la cual Bouveresse realiza su examen del pensamiento de Foucault se corresponde con el primer curso que éste impartió en el College de France. Apenas encontramos referencias a los últimos cursos que impartió el autor francés, así como tampoco se detiene en analizar sus obras metódicas, que no se corresponden con el “trabajo de laboratorio” que Foucault quería que fuesen sus lecciones, siempre planteadas como si de un seminario se tratase.

El gran motivo que empuja a Bouveresse a lo largo de la obra aquí reseñada consiste en esclarecer las ambigüedades que trae el concepto foucaultiano de “verdad” en su aspecto semántico. Siguiendo el modo de hacer filosofía de la filosofía analítica, Bouveresse busca clarificar la realidad proposicional que tiene la verdad en el pensamiento de Foucault, olvidando, tal vez, que la preocupación principal de

Foucault —así como también de Nietzsche— es el aspecto pragmático de la verdad. “¿Cuál es la influencia de la verdad sobre el sujeto?” es la pregunta que vehicula la reflexión foucaultiana, desde sus *Lecciones sobre la voluntad de saber* hasta su tratamiento del concepto clásico de *parrésia*. La relación de la verdad y el discurso con el sujeto es la razón por la que Foucault y Nietzsche relacionan el poder con la verdad, siendo el objetivo de ambos autores —y aquí encontramos una de las razones por las cuales sí podemos decir que ambos son, en cierto sentido, herederos de la Ilustración— encontrar un discurso con pretensiones de veracidad que respete la capacidad de autotransformación del sujeto, su autonomía.

Bouveresse concluye su obra tratando el concepto de “aleturgia” (pp. 144-158), introducido por Foucault en el curso del Collège de France titulado *El gobierno de los vivos* (1979-1980), con el que “busca designar el conjunto de formas diversas en que lo verdadero puede manifestarse” (p. 144). Este concepto muestra la impronta heideggeriana en el pensamiento de Foucault. La aleturgia foucaultiana no va más allá de ser una plasmación de la idea de *aletheia* heideggeriana, que en el Heidegger post-*kehre* sirve para designar a la verdad como “apertura del ser”, como condición de posibilidad de que el ser del ente se nos haga accesible. Cabe recordar que la lectura heideggeriana de la *aletheia* es el elemento a partir del cual Foucault relacionará la verdad con el sujeto. Si en Heidegger la *aletheia* es la condición de posibilidad de que se nos presente en un estado abierto el ser de los entes —la aperturidad misma del *Dasein*—, lo que viene a desarrollar Foucault es que esa misma condición de posibilidad de que el ser se nos dé en un estado abierto, cuando el ente en cuestión es el sujeto, viene a transformar a este mismo. Justo porque la *aletheia* posibilita el discurso sobre el ente, cuando se trata de un discurso sobre el sujeto, el elemento posibilitante de tal discurso es también un elemento transformador. Es de esta manera como Foucault entiende que la verdad puede ejercer un poder sobre el sujeto. Aquí, por otro lado, si Nietzsche se encuentra presente no es tanto por la lectura que de este hace Foucault, sino por la que hace Heidegger. La influencia de Nietzsche en la gran parte de la obra de Foucault se encuentra mediada por la interpretación heideggeriana de la “voluntad de poder”, que considera que la obra de Nietzsche vendría a identificarse con una “metafísica de los valores”.

**Rubén Alepuz Cintas**



MANUELA ÁGUEDA GARCÍA GARRIDO, SUSANA TRUCHUELO GARCÍA, JAUME GARAU y ALEJANDRA TESTINO-ZAFIROPOULOS (EDS.), *Espada de Dios y aliento de la nobleza. El ministerio de la palabra en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Síndéresis, Madrid, 2020, 250 pp. ISBN: 978-84-18206-30-6.

Hay una imagen de Franz Overbeck, ya clásica, que permite entender rápidamente el asunto central del libro del que trata esta reseña y que muestra a Eusebio de Cesarea como el peluquero de la peluca teológica del emperador Constantino. Jacob Taubes aplicará este mismo oficio al teólogo protestante Adolf Harnack, al exponer la descomposición del protestantismo liberal tras la Gran Guerra, en esa obra soberbia que es *La teología política de Pablo* (Trotta, 2007), con la que lleva el estudio de la vinculación entre ambos términos, teología y política, hasta el origen mismo del cristianismo.

Como puede verse, nada tiene de nuevo el tema al que vuelve *Espada de Dios y aliento de la nobleza*. Al afirmar en sus primeras páginas que «la Monarquía Hispánica se sustentó en una “teologización de lo político”» («Introducción», p. 17), M. Águeda García Garrido —una de las editoras de la monografía—, la conecta ya con la amplia investigación que desde hace siglos estudia las distintas formas de relación entre las ideas religiosas, los hechos políticos y el uso de la palabra. Un ámbito que viene siendo el espacio en el que se desarrollan algunos de los estudios más serios de nuestro tiempo. Desde el de Taubes mencionado anteriormente —que dialoga sin cortapisa alguna con Pablo de Tarso, Nietzsche y Carl Schmitt—, hasta los últimos libros del profesor José Luis Villacañas (*Teología política imperial y comunidad de salvación cristiana*, Trotta, 2016), pasando por el recientemente reeditado *Meditación española sobre la libertad religiosa* de José Jiménez Lozano (Encuentro, 2021).

*Espada de Dios* se suma a esta línea de estudio aportando una visión histórica, en España y en algunos de sus territorios, sobre los puntos de conexión entre predicación y poder político durante los siglos XVI-XVIII. Además de la mencionada «Introducción», cuenta el libro con once estudios y un irónico «Epílogo», que nacen de manos de otros tantos autores de centros de investigación y universidades españolas, francesas e italianas.

Vistos en conjunto, se aprecia en los textos un deliberado esfuerzo por iluminar las zonas de sombra que han podido quedar, en los estudios previos sobre la predicación de la época, en torno a las relaciones de dependencia e influencia que los predicadores mantenían con sus familias de origen, por una parte, y con las casas nobiliarias más implicadas en cada momento en el gobierno del Reino, por otra. El libro sostiene así, de forma general, una mirada de sospecha frente al rostro de la Iglesia católica española de la época, y en particular, frente a la trayectoria de algunos predicadores de renombre, como Andrés de Soto, Enrique de Mendoza, y Jerónimo de Florencia, entre otros.

Pero esta duda sobre la veracidad, sinceridad o independencia de los predicadores estudiados parece ser más metodológica, más cartesiana que ideológica. O al menos así permiten pensarlo algunas afirmaciones que apuntan a las limitaciones historiográficas para conocer lo que realmente se predicó (reconociendo que hay un sesgo de acceso a los discursos que no se han conservado por escrito), como también las referencias a otras investigaciones, complementarias a las recogidas aquí, que tratan facetas distintas de esta misma predicación. El texto de Fernando Negredo del Cerro es especialmente claro en este reconocer los límites de la empresa en que se embarca *Espada de Dios*. La capacidad para conocer las fronteras es un gran mérito científico, por eso no es de extrañar que otros de los autores participantes hayan prestado una especial atención al trabajo previo de Negredo del Cerro —destacando sus investigaciones sobre los predicadores de la Capilla Real en tiempos de Felipe IV—, que queda señalado a partir de aquí como un gran delimitador de las coyundas barrocas entre predicadores y políticos en la España de los Austrias. No obstante, intentar superar esas fronteras —por ejemplo, con un mayor estudio de los asuntos teológicos en sí mismos y no solo como espacios arqueológicos sobre los que aplicar los métodos historiográficos— también sería meritorio.

Dejando aparte los detalles que proporcionan de cada una de las celebridades religiosas y nobiliarias que van abordando, los estudios recogidos en *Espada de Dios* permiten al lector recordar que el tiempo en que vivieron estos hombres estuvo atravesado por una serie de transformaciones extraordinariamente relevantes para España, como las derivadas del gobierno de todo un Nuevo Mundo, de la convivencia extramuros con la herejía protestante e intramuros con el criptojudasmo (y la subsiguiente obsesión por la limpieza de sangre), o de los cambios en los modelos monárquicos de gobierno (como las privanzas). Su predicación, como la capacidad de interpretación de la misma que tuvieron sus oyentes, estuvo tan mediada por dichas transformaciones como por su pertenencia a las diferentes órdenes religiosas y las necesidades, ambiciones y disputas de estas con el resto de la sociedad española (veáse, por ejemplo, el interesante estudio de José Jaime García Bernal, en el que se muestran las confrontaciones acaecidas entre el clero regular andaluz a raíz de la implantación de la reforma mercedaria).

Como ocurre con otras obras colectivas, no es del todo seguro que, vista globalmente *Espada de Dios* cumpla con los objetivos expuestos en la «Introducción». Sin embargo, más allá de los altibajos en la calidad y la coherencia respecto a estos objetivos de las investigaciones que lo componen, hay suficientes contenidos relevantes en el libro como para poder afirmar que supone un aporte notable al conocimiento de la vinculación entre teología (Iglesia, predicación) y política en el periodo histórico seleccionado. Y esta contribución al estudio de uno de los problemas humanos esenciales (quizás el único) es lo que cualquier texto, en este caso historiográfico, tiene de valioso para un mundo de lectores que es siempre mucho mayor que el que delimitan los muros de cada disciplina, sea esta el hispanismo francés o cualquier otra. Porque la pregunta sobre la teologización de lo político y la politización de lo teológico, a la luz de las noticias que llegan desde Ankara, París, Moscú, el Capitolio, Nigeria o Mosul, es tan pertinente hoy como en 1621.

**Juan D. González-Sanz**

COIDESO (Centro de Investigación en  
Pensamiento Contemporáneo e Innovación para el Desarrollo Social)  
Universidad de Huelva  
[orcid.org/0000-0002-4344-8353](https://orcid.org/0000-0002-4344-8353)



GILA, MARÍA: *Iris Murdoch. La hija de las palabras*. Editorial Berenice, Córdoba, 2021, 312 pp. ISBN 978-84-185-7879-3.

Este ensayo de María Gila se inicia con un título que incita al lector a detenerse: *Iris Murdoch. La hija de las palabras*. Queda claro pues que el texto versará, de una forma u otra, sobre la figura de la conocida escritora y profesora de filosofía en Oxford, Iris Murdoch (Dublín 1919-Oxford 1999), mientras que el subtítulo *La hija de las palabras* apunta a la idea de que las palabras, el pensamiento y las imágenes que crean, dieron forma a la narrativa y también a la experiencia vital de Murdoch, para quien la novela posee un valor tanto cognitivo como moral donde, como expresión artística y literaria que es, se emplean las palabras como “el símbolo más refinado, delicado y detallado de expresión que tenemos a través de la existencia”, cita Gila, de la obra *La salvación por las palabras. ¿Puede la literatura curarnos de los males de la filosofía?*, de Murdoch.

Murdoch admiraba a Wittgenstein, cuyas teorías le llegaron fundamentalmente a través de una alumna del filósofo, Elisabeth Anscombe. De él tomó la idea del lenguaje como instrumento de imitación de la realidad, dado que esta se muestra continuamente inaprensible por ese medio y a la que, según la escritora angloirlandesa, habría que acercarse y vivir de otras maneras: escuchando las emociones, atendiendo a los sentimientos, cuidando las acciones (una de sus autoras favoritas era Simone Weil, con su idea de “ver para actuar”) y, sobre todo, saliendo de la cueva del egocentrismo. Murdoch, aunque en modo alguno compartía los recelos de Platón sobre el arte, era por lo demás una gran admiradora del filósofo y siempre, a pesar de sus otros recorridos filosóficos, permaneció fiel a la idea de que la búsqueda existencial ha de llevar a cada ser humano a intentar, sin desmayo, una salida de la caverna, que para ella suponía el estar encerrado en uno mismo.

En el prefacio, titulado *¿Qué fue de la mujer más brillante de Inglaterra?*, Gila apunta una reflexión sobre la vida y obra de la autora de la que se ocupa y define la forma en la que se va a acercar a su figura, evitando estereotipos y lugares comunes sobre la autora, con lo que marca así distancia del tratamiento que otros han empleado para ello, incluido el propio marido de esta, John Bayley.

El primer capítulo está dedicado a la presentación biográfica de Murdoch: “Un retrato de retratos” que expone con concisión y gran claridad la compleja y caleidoscópica personalidad con la que vamos a tratar. Su exposición, que se supone desde una admiración hacia la autora, puesto que Gila lleva años dedicada al estudio de la escritora, es sin embargo objetiva en su aproximación, rigurosa en su exposición de los hechos de su biografía; en contadas ocasiones, se deslizan ciertos sesgos del pensamiento contemporáneo, como cuando Gila trata la posición de Murdoch en cuanto al feminismo. Pero el abordaje es honesto en su acercamiento a una figura tan

compleja, ambigua y difícil de captar en su profundidad y transmitir a los lectores, como es la de la escritora angloirlandesa.

Es de señalar que, al aproximarse a la biografía de Murdoch, Gila lo hace con un respeto que evita recrearse en ciertos aspectos de la vida privada de la autora angloirlandesa, sobre todo en lo que respecta a su vida íntima, afectiva y sexual, pero también en cuanto a la decadencia, ya presa de la enfermedad, que otros críticos y biógrafos anteriores no han tenido reparo en airear, en una exhibición de episodios escabrosos, o que se juzgan como tales, que dibujan a Murdoch como un personaje de docudrama televisivo antes que como el ser humano complejo y contradictorio, sumamente brillante, compasivo y afectuoso que fue.

De Platón a Wittgenstein y a los existencialistas, pasando por Schopenhauer, de quien Murdoch sigue la idea del egoísmo fundamental que mueve a todo ser humano, junto al concepto de las interrelaciones entre arte y espiritualidad. En los siguientes capítulos, Gila nos muestra la trayectoria intelectual y vital de Murdoch, quien abrazó causas e idearios muy diferentes, poniendo gran pasión en todas ellas, en una constante búsqueda de una identidad de la que creía carecer; pasó de militar en el partido comunista a alabar algunas de las políticas liberales de Margaret Thatcher, al tiempo que defendía los derechos de los homosexuales, la necesidad de facilitar las condiciones del divorcio o mostrar comprensión sobre el aborto (que consideraba, por lo demás, una experiencia traumática para cualquier mujer pero que, en ocasiones, por circunstancias personales o razones socioeconómicas, parecía inevitable). De un matrimonio feliz y estable hasta el final de sus días con la vivencia paralela de otras relaciones sentimentales, de los episodios depresivos que padecía con cierta frecuencia a la energía y entusiasmo que ponía en sus continuos proyectos; de la brillantez de su intelecto y personalidad a la destrucción física y mental que en ella produjo el alzhéimer.

Junto a esta aproximación a la figura de Murdoch, Gila realiza un estudio exhaustivo de aquellas inquietudes filosóficas y existenciales que hicieron nacer en la autora la necesidad de exponer a través de la narrativa, y no solo de sus escritos filosóficos (aunque sin perder de vista nunca el contexto complejo de las relaciones entre filosofía y literatura), sus inquietudes sobre Dios, las religiones y su papel en el desarrollo moral del ser humano, la responsabilidad sobre nuestros actos, la compasión, la disolución del ego, el deber y la culpa (o su ausencia), el perdón, el sufrimiento, la vejez, la muerte o el vacío o la distinción entre fantasía e imaginación; todo ello analizado pormenorizadamente por Gila a través de las tramas, los personajes, sus comportamientos y las relaciones que mantienen los unos con los otros, las relaciones entre filosofía y literatura –rechazaba de pleno escribir novelas filosóficas, pues consideraba que no es posible unir ambas más que en una novela muy pobre, carente de los claroscuros que precisa la creación literaria y falta de personajes vivos, que se convierten en estereotipos–. De paso, Gila se detiene en aquellos autores que fueron importantes en su obra: Shakespeare –Murdoch adoraba el teatro y de este autor le encantaba la mezcla de lo trágico y lo cómico, lo elevado y lo común en sus obras–, Tolstoi –tal vez su favorito–, Jane Austen, Henry James, Simone De Beauvoir, Camus, Sartre, Simone Weil.

Por otra parte, el ritmo de la narración es de una adecuada cadencia; ni demasiado rápido ni muy lento y, sobre todo, el lector no se pierde en ningún momento, pues además de conocer muy bien de lo que está hablando, Gila ha secuenciado el contenido de forma tal que el interés por continuar la lectura no decae; y todo ello con rigor, de forma exhaustiva y sin emplear trucos efectistas que epaten al lector; al contrario, muestra fina sensibilidad, gran conocimiento y sumo respeto al abordar la tarea, incluso cuando formula algunas críticas bien fundamentadas sobre

algunas novelas donde Murdoch fracasaría en expresar sus ideas filosóficas; algo que es muy de agradecer cuando nos acercan a la figura, con frecuencia tan amoldada a los intereses particulares del biógrafo de turno, de Iris Murdoch.

El libro termina con un posfacio a cargo de la autora, titulado *Una pregunta sobre la responsabilidad*, donde vuelve sobre esta idea ya anteriormente tratada en el texto, al tiempo que deja abiertas algunas preguntas sobre este concepto en la obra de Murdoch.

Finalmente, se incluye un listado de la obra publicada de Murdoch ordenada cronológicamente y una abundante bibliografía que sostiene este ensayo suyo tan sugerente y ameno como impecable en su aproximación a una de las novelistas más interesantes y complejas del siglo XX en Gran Bretaña.

Para cualquier admirador de la obra de Murdoch, este ensayo resultará muy esclarecedor. Sin embargo, también lo aprovecharán aquellos que aún no se han acercado a la obra de esta autora, hoy en día reivindicada tras un tiempo de olvido, a los que su lectura resultará amena e ilustrativa y, posiblemente, los incite a la lectura de algunas de las novelas y ensayos de Iris Murdoch.

**Luz Álvarez**



PRINCE M. PARKER, *Juan Marcos. El autor del primer evangelio*, Xulon Press, Maitland, 2019. 134 pp. ISBN: 978-15-456-6977-8.

Se nos ha invitado a adoptar una posición crítica respecto al libro *Juan Marcos. El autor del primer evangelio* (2019) como parte de un ejercicio de debate académico.

Dos presupuestos rigen este trabajo.

El primero: el punto de vista personal es que la conclusión del libro es cierta, y el autor tiene razón. Sin embargo, se nos ha invitado a intentar refutarla, o al menos, a lanzar sospechas y dudas acerca de su verdad. Esto puede contribuir –bien entendido– a reforzar la argumentación, a revisar su fundamento y, en suma, a la causa común de mostrar la verdad de tal conclusión.

El segundo: sentimos un profundo respeto por la persona que está detrás del autor del libro que presentamos. Es más, lo amamos, lo amamos profundamente, en el sentido del *ἀγάπη* de Jn 13:33-35. Lo amamos como Jesús dice que hay que amar a un hermano. Apreciamos con valor absoluto la persona del Dr. Parker. Más aún, hemos aceptado la propuesta de realizar una crítica al libro precisamente motivados por un aprecio infinito de su persona. Vaya por delante, pues, y como condición esencial del trabajo, que la única intención de la presente reseña es discutir y dialogar con el contenido del libro solamente en el ámbito científico y racional, al más puro estilo de los debates académicos que se realizan hasta hoy. En estos debates se aportan argumentos para defender una posición que una parte tiene que criticar y otra que defender. En esta ocasión, nos toca criticar. Se trata solamente, pues, de hacer un “Llamamiento a la objetivación del problema”, como lo llama Hans Küng en el prefacio a su ensayo *Morir con dignidad*, de poner en la discusión teológica pública un tema, cuestión o problema que se considera de importancia, sin el objeto de tener la verdad absoluta ni tampoco de haber llegado a conclusiones definitivas. Bien al contrario, se trata de hablar desde la prudencia y considerando que todo cuanto se diga aquí será – como la ética cartesiana– provisional.

Dicho esto, como premisa básica desde el comienzo y afirmada con rotundidad, y no poniéndola entre paréntesis ni abandonándola nunca, entremos –como un simple ejercicio dialéctico teórico, no personal– en el contenido del libro.

Comencemos, pues, el debate.

A pesar de la buena intención que lo guía, la hipótesis del libro es un disparate. Conviene decirlo así y no para llamar la atención. Conviene decirlo así porque es un ataque indirecto al verdadero evangelio. No se trata de ser, de entrada, injustos, sino todo lo contrario: de que reine la justicia. Paradójicamente, el libro consigue lo contrario de lo que se propone: dejar por tierra el mundo de Jesús y su evangelio. La intención del libro no es atacar el evangelio, pero, como siempre en el estudio de las religiones, desviarse o confundirse en una sola coma cambia el rumbo de lo que se dice, máxime cuando el libro se basa en la interpretación (completamente especulativa) de versículos bíblicos. Si un ensayo sobre un personaje bíblico se edifica

sobre la comprensión de un conjunto de versículos, parece lógico que la comprensión correcta de dichos versículos sea la premisa primera y básica. Y aquí, da igual la posición desde la que se comprenda al evangelio, si desde el agnosticismo, si desde la creencia: ambas tienen que respetar las reglas de comprensión exegética bíblica.

Si el libro no es en sí mismo disparatado, contiene, al menos, hipótesis y conclusiones extravagantes. Digámoslo rápido: concluye que el padre de Juan Marcos –el presunto autor del evangelio que la tradición de la iglesia en el siglo II d. C. adscribe a Marcos– era Simón Pedro, el apóstol al que –según el evangelio de Mateo– Jesús le concede el primado de su iglesia (Mt 16:18), de la asamblea de personas que él ha llamado o seleccionado.

El problema no es solo la ausencia de referencia a la lengua madre de Jesús, que no es, no obstante, la lengua de los evangelios bíblicos. El problema es, principalmente, que no hay tampoco una sola citación literal en las 134 páginas que ocupa el libro de manuscritos antiguos ni de códices, ni siquiera del *textus receptus*, ni en la página dedicada a las citaciones de las traducciones empleadas (p. XI-XII) ni en las sucesivas notas al pie en las que se hace alusión a versiones bíblicas actuales. No hay por tanto una base sobre la que apoyar su interpretación. La consulta y el estudio de los manuscritos antiguos es una exigencia para cualquier trabajo de crítica textual, a partir del cual parece –pero solo parece– operar la hipótesis del libro.

Lo problemático del libro es la ausencia de método exegético, que es lo que convierte, de antemano, al libro en algo que previsiblemente no podía llegar a conclusiones acertadas. El método exegético bíblico es absolutamente necesario en la actualidad, lo cual ha sido establecido desde hace tiempo por un órgano de referencia como es la Pontificia Comisión Bíblica, en su documento de 1993: *La interpretación de la Biblia en la iglesia*.

Mediante una exégesis imaginativa, mucho más parecida a la fantasía que a la realidad, en un ejercicio complejo de interpretación, establece que es posible entrever entre distintos episodios del Nuevo Testamento que Juan Marcos era –como dijimos– hijo de Pedro. Un verdadero ejercicio de comprensión bíblico debe tener como punto partida el texto original, algo que no encontramos en el presente libro.

No obstante, a pesar de los posibles problemas de interpretación, el autor está avalado por una vasta erudición de la historia del Antiguo y Nuevo Testamento, que es la que lo ha movido –como afirma en la Introducción, cuando comenta que “fue invitado” a “presenciar la introducción, a un público limitado, de un gran hallazgo arqueológico consistente en fragmentos del Evangelio de Marcos” (p. XV)– y en este punto es donde nuestra crítica se encuentra en dificultades.

El problema principal, no obstante, que queríamos observar al libro es haber edificado una interpretación sin citar qué dicen las palabras originales y sin haber explicado cómo se pueden utilizar esas palabras originales para realizar una deducción. Quizá todo esto pertenece a un trabajo de campo y de investigación no manifestado en el libro, pero da la sensación de que si no se explicita cómo se ha llegado realmente a tales conclusiones no existe justificación para afirmarlas.

En el capítulo 2 habla de “influencias que provocan una eiségesis y no una exégesis” (p. 15). Quiere reparar en la necesidad de comprender objetiva y no subjetivamente los textos bíblicos. Ahora bien, hay una exigencia todavía más sustancial, previa y científica. Por muy objetivamente que se comprenda el texto, si lo que se está comprendiendo es un texto que no es fiel al original, ni está diciendo lo que dice el original, entonces cabe decir: *traduttore, traditore!* De ahí la importancia de conocer los originales (algo quimérico en el caso de textos antiguos, también en el caso del Nuevo Testamento, puesto que ya no existen) y, si no, los manuscritos más antiguos. En el caso específico del texto bíblico, o se comprende en la lengua original,

o no se comprende. Pero esto es algo que desde hace décadas exige la exégesis bíblica seria. Así, Pío X fundó el Pontificio Instituto Bíblico de Roma en 1909 orientado por este reconocimiento.

Dado que disponemos de poco espacio y nuestro único propósito era abrir un debate sobre el contenido del libro, iremos rápidamente a su conclusión, ya enunciada. Ahora pongámosla con las palabras literales del autor, que se encuentran en el capítulo 8, el centro del libro (pp. 119-120). Nótese que el propio autor postula tal conclusión como hipótesis, pero también deja entrever que se inclina por la plausibilidad de dicha hipótesis:

Muchos otros eruditos, entre ellos el Dr. Alexander McLaren (1826-1910) en su obra *Las exposiciones de Las Santas Escrituras: Marcos*, y Georg Alexander Chadwick (1840-1923) en su obra *El evangelio de San Marcos*, creen que Juan Marcos mismo es el misterioso joven [del episodio de Mc 14:51-52]. Yo creo que este joven era Marcos, que salió siguiendo a su padre, mientras su padre seguía a Cristo. Siendo de noche, él estaba vestido (o desvestido) para dormir. El alboroto le despertó, y cuando le quisieron echar mano, logró escapar vestido en su ropa interior. Yo creo que Marcos describió el incidente sin mencionarse directamente a sí mismo de la misma manera que Juan hizo en su evangelio (Juan 13:22- 25) o como el Apóstol Pablo hizo en 2a Corintios 12:2-3. Yo sé que es especulación mía, pero creo que Marcos dice que el joven estaba cubierto con una camisa de noche porque era una indicación de que el muchacho fue enviado a la cama. Pero, él se escapó de la casa, y salió a hurtadillas para seguir a su padre de lejos con la plena intención de estar con él en el huerto. Si este Evangelio es, como muchos creen, una narración del apóstol Pedro, sería otro motivo que él mismo hubiera mencionado a su hijo en el Huerto de Getsemaní. [...] Si Pedro hubiera tenido un hijo, ¿no crees que habría sido un buen servidor como Juan Marcos? Entendemos que el Evangelio de Marcos es la narración de Pedro a Marcos. Sin embargo, este Evangelio, también, ha sido escrito desde la perspectiva de un observador presencial, y se puede sentir que Marcos está participando vívidamente en su narración. Si Pedro era, literalmente, el padre de Marcos, esto explica cómo Marcos llegó a ser un testigo ocular de muchos de los sucesos en la vida de nuestro Señor. Él simplemente andaba con su padre mientras su padre seguía al Señor. Marcos era un discípulo de Jesucristo, pero, por supuesto, no era uno de los doce que Cristo apartó para el apostolado. No obstante, como el hijo de Pedro, él era parte del grupo grande de discípulos que siguieron a Jesús.

¿Tiene razón o no? Las razones que ofrece en el libro pueden resultar convincentes si nos atenemos solamente a fuentes históricas clásicas (como la *Historia eclesiástica* de Eusebio, cuya validez y veracidad ha sido puesta en cuestión por otros eruditos) y a traducciones de la Biblia a lenguas vernáculas, pero no en el ámbito de la crítica textual. La posición, por tanto, no es crítica, ni en el sentido que emplea la exégesis bíblica ni el sentido moderno ilustrado.

Terminamos reafirmando lo que dijimos al comienzo: hasta aquí solo hemos presentado, brevemente, una crítica dialéctica argumentativa, que quizá, además, es equivocada. Damos las gracias al Dr. Parker por esta obra que, sin hacerle justicia, hemos criticado. Si hubiera estado en nuestra mano la decisión de elegir en qué parte posicionarse, habríamos elegido la de apologizar el libro. Los razonamientos y aportaciones de pruebas por parte del Dr. Parker son delicados y apropiados, y hacen pensar en que lo que dice es verdad e inclinarnos por la hipótesis expuesta en el libro, sobre la que él mismo, no obstante, nunca afirma una palabra definitiva.

**Víctor Páramo Valero**



JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO, *Meditación española sobre la libertad religiosa*, Encuentro, Madrid, 2021, 194 pp. ISBN: 978-84-1339-045-1.

Un escrito en el que se condensa el resultado de ese ejercicio solitario que es meditar. Eso es lo que nos ofrece Encuentro con su reedición del primer libro de José Jiménez Lozano, cuya obra ha recibido los mayores reconocimientos.

Este “ensayo histórico” de Jiménez Lozano traerá al lector ecos de Marco Aurelio y Descartes, de Agustín y Pascal, de quienes también nos quedan páginas con las que compartir el fruto, no ya de un esfuerzo estrictamente investigador o erudito, sino el de un preguntarse personalmente, en lo íntimo, por los asuntos que están justo en el centro de la vida. Es el caso del problema de la libertad de cada persona ante Dios y ante los otros o, lo que lo mismo, el problema teológico-político.

Es legítimo pensar que la intención del autor con la publicación original de *Meditación española...* —escrita como respuesta a las reacciones adversas de gran parte del catolicismo patrio ante los debates y conclusiones del Concilio Vaticano II sobre la libertad religiosa— fue alentar y sostener el cambio que empezaba a vislumbrarse para España, todavía a una década del final del franquismo. La primera consecuencia de su lectura es, por tanto, el cuestionamiento de ciertas ideas establecidas sobre la vida cultural española de aquella época. Pues, aunque probablemente no cabía esperar en aquel momento que ni el libro ni el autor fueran a ser sometidos a una persecución física, su tono y contenido (tan diferentes del de la literatura católica afecta al régimen) sí que podían hacerlos acreedores de cierto rechazo social. Ese cambio de tono permitía ver ya en Jiménez Lozano, como en otros autores españoles del momento, un movimiento de separación —pequeño pero real— de parte de la Iglesia católica respecto al Estado que había ayudado a apuntalar ideológicamente durante las tres décadas anteriores. Obras como esta iniciaban así el desvelamiento de las coartadas teológicas del poder político y volvían a plantear, una vez más, una pregunta esencial: qué tipo de institución ha de ser la Iglesia.

Aunque el paso de estos cincuenta y cinco años no parece haber dado una respuesta satisfactoria para esta pregunta —al menos en el caso de la Iglesia en España—, en *Meditación española...* podrá encontrar el lector una oportunidad para evaluar los avances o retrocesos que estas últimas décadas de vida eclesial y política han traído sobre la cuestión. O, al menos, algunas pistas para comprender la perspectiva que tenía Jiménez Lozano al mirar hacia España desde el castillo de Sant’Angelo. Una mirada desde Roma —el permanente *alter ego* de cada iglesia particular— en la que es posible identificar, como poco, tres elementos esenciales: el deseo de un Estado laico, ante el que la Iglesia supiera evitar la tentación de poner bajo palio a ninguna tiranía; la reivindicación de una comunidad creyente alejada de la pasión de los fanáticos, de una Iglesia intelectualmente bien formada, consciente de sí misma y de su historia y capaz de examinarla críticamente; y la llamada a mantener abiertas las problemáticas preguntas sobre el sentimiento religioso y la salvación,

impidiendo así el cierre de las respuestas a través de la adopción de marcas exteriores (Rm 2:29) y de la exclusión, acto seguido, de quien no las acepte. Se trataría pues, según D. José, de pasar de un catolicismo político a uno más evangélico; conservador, sí, como toda institución, y dotado del esqueleto jurídico y social necesario para su interacción con el conjunto de la sociedad; pero a la vez dispuesto a seguir buscando la mejor forma de cumplir con su único mandamiento, sin caer en la tentación de identificarse con las estructuras seculares, como la patria, tapando las ansias del poder con los lienzos de la teocracia.

La situación con que se encuentra este libro en 2021 es muy distinta a la de su publicación inicial. Una descristianización extensa y profunda ha hecho de la sociedad española un entorno mucho menos receptivo a este tipo de meditaciones. No por hostil, sino por indiferente. Serán pocos los jóvenes españoles que se emocionen leyendo estas páginas, ni siquiera al encontrar en ellas una reivindicación del erasmismo —ese “intento gigantesco de acercar el catolicismo a su frescura y pureza evangélicas” (*Meditación*, p. 54)—, tan vilipendiado siempre en estas tierras hispánicas. Con la decepción instalada en muchos de los sueños con que vibró la generación de Jiménez Lozano, los que ahora atraviesan la edad en la que escribió su meditación quizás no sean capaces de comprender lo que supuso para aquel grupo de españoles (fueran cristianos o no), el acontecimiento del Concilio Vaticano II.

Recientemente fallecido su autor, pero en marcha esta reedición antes de su muerte, cabe preguntarse por los motivos de Ediciones Encuentro para rescatar del olvido un texto así; pues hacer público un libro sobre libertad religiosa, sea en 1966 o en 2021, no puede desligarse de la intención política que ineludiblemente incluye. Quizás tenga que ver con la cuestión de la “identidad cristiana”, un tema que impresionó al que sería uno de los creadores de esta casa editorial, José María Oriol, en los años setenta del pasado siglo. Porque la verdad es que Jiménez Lozano acrisola aquí lo mejor del cristianismo crítico, desplegando un discurso sin concesiones ni *ad intra* ni *ad extra*, pero sin mostrar arrobos alguno en su ser, además de adjetivamente crítico, sustantivamente cristiano.

De hecho, junto a las bondades de su estilo (que el lector podrá disfrutar en otros detalles de su escritura, como esa pieza de orfebre que es *El viaje de Jonás*, Ediciones del Bronce, 2002), lo mejor de esta obra es que no es un libro de partido. Su carácter meditativo es sincero, como muestra que esté lleno de contrastes; porque meditar no es adoctrinar, ni proclamar, ni vociferar. Siendo evidente la alineación del autor con lo que él mismo llama “catolicismo evangélico”, no se deja atrapar por la tentación de querer agradar a todos renunciando a sí mismo. Evita así mostrar una imagen difuminada del cristiano, sin aristas, y no deja de hacer mención de aquellos aspectos que considera positivos en la aportación del catolicismo a la configuración de la España que conocemos.

En ese ir mostrando reconocimiento de los errores de la Iglesia a lo largo de la historia de España y, al mismo tiempo, haciendo una encendida defensa de sus valores, hay un mérito notorio. Pues tal actitud se ha considerado por unos y otros como tibieza, como así se sigue haciendo tantas veces. Con valentía en el pensamiento y en la pluma, y con muchas horas de lectura a las espaldas, Jiménez Lozano señala, cuando está intentando comprender el surgimiento y la evolución de las actitudes inquisitoriales en España, la influencia que pudieron tener sobre estas las posiciones anteriores de judíos y musulmanes en torno a la convivencia interreligiosa. La mención misma de una “Inquisición’ rabínica” (p. 39), expresión que parece impensable para un texto de los sesenta y no menos polémica hoy, supone la victoria sobre un tabú por parte del esfuerzo intelectual y espiritual de hacer frente a lo real

como es, y como ha sido, sin conformarse con el consumo y la producción de estereotipos.

Con la elegante prosa que le caracteriza, José Jiménez Lozano comparte con sus lectores en *Meditación española sobre la libertad religiosa* lo que sería, durante toda su vida, la entraña de su vida espiritual: la intención de vivir un cristianismo serio, profundo en su búsqueda del absoluto en lo alto y en los otros, y resuelto a oponerse a los abusos del poder —de cualquier poder (véanse las reflexiones de don José en “El carro de heno y dos estancias más”, *Pecado, poder y sociedad en la historia*, Instituto de Historia Simancas, 1992)— haciendo frente a los imperios que buscan dominar al hombre. No es extraño así que Gabriel Albiac, quién se reconoce su deudo, haya recordado recientemente al escritor abulense como “el último jansenista”.

Es muy posible que mientras esta voluntad de resistencia al poder se mantenga, el catolicismo —como le ocurrió en vida al mismo Jiménez Lozano— encuentre a su lado el pensamiento serio y la integridad moral de quienes, sin necesidad de creer en el Dios que aquel anuncia, reconocen en el ser humano una dignidad irrenunciable, que no admite componendas ni arreglos, y que reside tanto o más que en cualquier otro sitio, en su libertad para creer.

**Juan D. González-Sanz**



FILÓN DE ALEJANDRÍA, *Todo hombre bueno es libre*, Aguilar, Buenos Aires, 1967, 88 pp. ISBN: 978-84-03-52026-4

Aunque el estoicismo en todas sus vertientes y ramificaciones no ofrezca una teoría de la educación como tal, la que podríamos llamar una *educación estoica* es aquella que resulta de una voluntad sistemática preestablecida que aspira a rechazar cualquier tipo de mediación. Consecuentemente, no sin una fuerte dosis de individualismo, en la falta de mediación entre la voluntad y la representación del mundo, por usar los términos de Schopenhauer, una educación estoica no puede estar en condiciones de contemplar el desvío que implica el abatimiento como condición de posibilidad, sino que debe tratar de orientar el camino de nuestra existencia, organizando nuestra vida sabiamente, conforme al principio de rectitud, rectitud moral que equivale naturalmente a la claridad conceptual, es decir, a “la luz de los conceptos” en la medida en que somos conscientes, como enseña Filón que se enseñaba la escuela pitagórica, de que “la escuela no nos prescribe que cansemos nuestros pies”. Esto resulta decisivo desde el primer momento. El hecho sumamente importante de continuar aprendiendo toda una vida sin llegar al límite del cansancio, de permanecer siempre en la escuela con la frescura de los inicios, incluso de no rendirse a pesar de la completa falta de resultado, sería la primera lección de ocio que debemos aprender del estoicismo. Por contraposición a la lucidez del pensamiento que supuestamente se organiza en torno a la escuela, de la que depende su funcionamiento y su prosperidad o productividad, la sofística representa la figura de la impureza, parafraseando a Filón, por el hecho de carecer de una educación, como si la educación no pudiera enseñar el significado de ninguna cosa, o de disponer de una educación basada en prejuicios. Filón hablaba en realidad de “tergiversaciones” —no de prejuicios— mostrando claramente que la sofística —la “sofistería”— se debe al malentendido deliberado, una categoría amplia de la moderna teoría de la literatura, por otra parte. Situado en las antípodas del pensamiento productivo, el sofista sería quien está dispuesto a confundir al mundo para enseñar el mundo.<sup>1</sup>

Aunque toda educación valiosa empieza por la eliminación de prejuicios, sería un grave error pensar que la educación consiste en superar los errores de la tradición que de manera inevitable permanecen anclados en el tiempo indefinidamente, mezclando el afán de saber con la crítica cruda, ruda, desnuda. El antiguo sabio no trataba del conocimiento especulativo ni de lo que podemos llamar el “conocimiento práctico” —nuestra experiencia del mundo—, sino de la premisa de la virtud socrática del conocimiento de sí, es decir, la virtud, como tal, es, o constituye, el conocimiento total del ser, que no debe ser interpretado aquí como absoluto, en el sentido del antiguo estoicismo en el que la libertad depende en el fondo de la magnitud implícita en el espíritu de resignación, resignación que muestra no tanto el objeto de impotencia

---

<sup>1</sup> FILÓN, *Todo hombre bueno es libre*, cap. I. Lo que dice Karl Jaspers al respecto puede ser muy esclarecedor. Para ello, léase el apartado dedicado al sofista en *El ambiente espiritual de nuestro tiempo*, trad. de R. de la Serna, Editorial Labor, Barcelona, 1933.

como la capacidad de resistir a la indeterminación de un tiempo que resta, un tiempo entregado por vez primera plenamente a la autocontemplación y a la autopercepción como mediación y, al mismo tiempo, como distancia respecto al mundo. Es el viejo estoico el que se recluye en sí como condición para desplegar el estudio del alma insistiendo en responder a las divergencias del carácter tanto como a las tempestades del tiempo, a fin de contrarrestar la especificidad de cada cosa, con la calma precisa de un espectador ajeno al espectáculo exterior del mundo a la hora de señalar que la vida interior del individuo es el resultado de la consecuencia directa de la disponibilidad infinita de la voluntad del mundo en su representativa potencialidad para obrar a pesar de todo y de todos.

Veámoslo.

Una educación estoica debería ser tanto un remedio para la enfermedad del alma, que permanece razonablemente separada del cuerpo, como una muestra del “anhelo de la libertad” (28) en absoluto gratuito que configura la imaginación como facultad que posee el poder de dominio sobre todo, incluyendo las exigencias del cuerpo. Pero el ideal estoico más elevado queda reflejado en la escena primordial del filósofo que siente el deber de regresar a la caverna para liberar de las cadenas a sus antiguos compañeros, un ideal imposible de cumplir, en conciencia, en la medida en que cancela el mundo de los sentidos como si, para el filósofo, al vivir a la luz de las ideas, hubiera dejado de existir para siempre. Filón lo expresa así: “Nuestra investigación se relaciona con aquellos espíritus que no han caído nunca bajo el yugo de la concupiscencia, el temor, el placer o el dolor; espíritus que de alguna manera han escapado de la cárcel y han arrancado las cadenas que les ataban estrechamente” (26-27). Más bien, efectivamente, da la impresión de que los que podían haber eludido la ambigüedad de los sentidos son los prisioneros de la caverna, mientras que el filósofo en general, ya sea por el poder o en la teoría, es siempre susceptible de corromperse. De hecho, el estoicismo según Filón aspira a ser una “reforma” general de la vida del ser humano en este mundo en tanto que comprende la virtud como virtud cívica orientada hacia el bien común, con el fin de la prosperidad de todos los ciudadanos. La clave aquí es el “cuidado constante” (47-48). Spinoza, por ejemplo, escribiría en la portada de su *Ética* la palabra *caute*, cuidado.

De ahí que la libertad no sea posible sin la “guía” de Dios —el cuidado de Dios redundante en el cuidado de sí— en el sentido de que el ser humano, al reconocerse mortal, y asumiendo “la responsabilidad de las cosas terrenas”, resulta ser el “virrey” de este mundo, el representante de la divinidad, único consuelo real para sí mismo. Precisamente por eso, la libertad para el filósofo estoico está estrechamente ligada a la “independencia de acción”, la causa y el movimiento originario del libre albedrío —“todo lo que [el sabio] hace es lo que él juzga deseable”, apreciando el deseo en el núcleo de la voluntad (45)— que resulta, por paradójico que sea, el síntoma evidente del anhelo de libertad. Si no hubiera el momento de la libre voluntad, de la voluntad buena, no quedaría más que ciega obediencia, al fin y al cabo, obediencia. Si el anhelo de libertad es el motor de la voluntad o, mejor, si la existencia de una voluntad subjetivamente autorreferencial en el hombre es un claro ejemplo de la disposición del alma a la libertad, entonces el malvado, que se caracteriza para Filón por el amor al dinero, la reputación y el placer, no tiene elección, o independencia de acción, por lo que no dispone de libertad sino en los límites marcados por aquellos fines que persigue: el dinero, la fama y el placer. Pero el hombre bueno es libre en la medida en que se autoconserva por el anhelo de libertad, lejos de esas tres rémoras recalcitrantes que anulan la búsqueda del sentido de la existencia, lejos de la fuente del hedonismo tan antigua como el ser humano. El sabio antiguo, el filósofo, el virtuoso, el hombre bueno, libres de todos los prejuicios, incoercibles, fines en sí, son quienes

verdaderamente están en condiciones de desplegar todo el potencial de la acción de la voluntad a través de la resistencia que ejerce la elección racional, una “resolución firmemente fundada en la razón”, conocida asimismo como la ley de la naturaleza que mantiene “sujetos a todos los necios”. “Las leyes mismas de la naturaleza —dice Filón— tienen fundamentos mucho más sólidos que las cosas de nuestro mundo” (31-32, 35). Las leyes de la naturaleza, y la naturaleza es fundamentalmente pura materia en todas sus formas, son en realidad leyes espirituales para el hombre cuyos fundamentos mucho más sólidos constituyen leyes fijas e inamovibles para un alma “libre e ileso” —ileso significa aquí independiente— que no puede contemplar la idea o visión del “cuerpo esclavizado” (36). Propiamente hablando, el filósofo estoico es aquel que, en su autodeterminación constante, encuentra en la realidad, y frente a la realidad, sin llegar nunca a abandonarla excepto al no disponer de libertad, concretamente de la libertad que brinda el suicidio, un principio de fortalecimiento interno por el que el hecho de haber conquistado su libertad querría decir que al mismo tiempo ha conquistado su propia derrota, por el que verdaderamente, lo que es enormemente valioso, digno de alabanza y esperanzador, “nunca se rendirá ni sufrirá una derrota” (61). Entonces la libertad no es un accidente o un hecho circunstancial, como podía serlo la felicidad, sino que es “una parte esencial”, aquello que mantiene la unidad interna del alma, además de la unión del alma, del hombre, con la naturaleza. De manera que el alma no es verdadera, no está determinada radicalmente por la verdad si no es libre, y solo es libre cuando es el todo, el conjunto completo del hombre, a través de la representación inmediata de su existencia. La circunstancia estoica, no el acontecimiento del estoicismo, es ya un intento por corregir el azar.

Que el sabio ha de responder ante la naturaleza solo significa que debe responder de sí mismo, y a sí mismo, lo que implica que existe una *isegoría* o un principio de igualdad estoico entre la ley de la naturaleza y la conducta de la vida del individuo que da cuenta perfectamente de la totalidad de la naturaleza, y que trasciende el rango social y la clase (40). La “elevada moralidad” y el “dominio sobre todas las cosas”, que no se refieren sino al autodomínio basado en la independencia de acción y en la elección racional, característicos del hombre bueno, se corresponden con la supuesta suspensión, nunca cancelación, sinceramente, de la duda y de la necesidad (37). He aquí la tesis principal de la parte recuperada del pequeño tratado de Filón que completa la tesis subyacente de que el sabio, cuya misión espiritual es evitar la esclavitud siguiendo a los generales en las guerras, no puede ser esclavo, a saber: en su perpetuo anhelo de libertad, el sabio elige siempre la libertad incluso al estar obligado a elegir la ausencia de libertad. En otras palabras, sin libertad no hay felicidad porque la libertad es la fuente de la felicidad. Se trata de la paradoja implícita en el estoicismo de Filón que sin embargo queda fácilmente resuelta cuando se comprende bien, por decirlo con la mayor brevedad, que la ausencia de libertad es una forma de la libertad, y que considerar la existencia de la libertad absoluta significa tal vez, a expensas de nuestro conocimiento del mundo, y de la autoformación de nuestra conciencia, permanecer viendo las sombras de la caverna, presos, aislados, irredentos.

Pero la versión del estoicismo de Filón no elimina el azar, sino que lo justifica como el evento de la naturaleza. De hecho, ningún desarrollo del pensamiento estoico lo hace. Pero sabemos que el azar se rige por la creencia estoica en el principio de causalidad que gobierna la ley de la naturaleza, entendiendo por “azar” la ausencia de unidad respecto al pasado, el presente y el futuro. Siendo así, el azar, a diferencia de lo que se piensa, puede identificarse por tanto con la naturaleza a través de la ley de causalidad. La concepción estoica fuertemente idealizada de la naturaleza hunde así su raíz en el principio de necesidad que sin embargo niega. Si la duda no existe, y la duda no existe porque el filósofo estoico no tiene la necesidad de dudar para conocer,

---

sino que todo lo que debe hacer es vivir de acuerdo con la naturaleza, se infiere que aquello que el filósofo está en condiciones de saber no puede ser la naturaleza. Por supuesto, la naturaleza no puede ser conocida. Esto ya muestra el déficit normal de todo estoicismo que se precie. Si la naturaleza no puede ser conocida, el principio de una vida de acuerdo con la naturaleza no resulta sino un principio moral, completamente alejado de la física estoica, que equivale, a lo sumo, a la búsqueda de la vida buena, moralmente buena. Pero ¿cuál es la vida buena? Supuestamente, la vida del sabio de la antigüedad. Con esto queda demostrado, por decirlo así, que el principio de causalidad configura la naturaleza, y también la naturaleza humana hasta cierto punto, al mismo tiempo que desfigura la condición natural del hombre. Más bien, lo justo para el filósofo estoico habría sido aceptar lo antes posible, antes de llegar a contemplar el suicidio como posibilidad o como libertad absoluta, que la naturaleza posee una fuerte reserva simbólica, y que ese simbolismo de la naturaleza hace posible la comprensión efectiva de la naturaleza a todos los niveles de percepción. Pero ya se sabe de la disciplina del filósofo estoico sumido en una continua meditación de sí mismo...

***Antonio Fernández Díez***



WILHEM REICH, *Psicología de masas del fascismo*, traducción de Roberto Bein, Enclave de Libros y Fundación Aurora, Madrid, 2020, 502 pp. ISBN: 978-84-949834-9-8.

Se trata de uno de los libros más significativos de Wilhelm Reich. La traducción de esta versión corresponde a la edición que se publicó en Estados Unidos en 1946. En ella se incluye la impresa con el mismo título en Copenhague en 1933, junto a nuevos capítulos y algunas ampliaciones de los ya existentes. Esta obra supone la culminación de sus textos psicosociales: *La lucha sexual de los jóvenes*, *Materialismo dialéctico y psicoanálisis*, *La irrupción de la moral sexual* y el artículo *Qué es la conciencia de clase*. Todos estos trabajos constituyen la aportación fundamental de Wilhelm Reich al freudomarxismo.

Es un texto fundamental para los inicios de la Psicología Social. Le Bon, autor pionero en esta materia, publicó en 1896 el libro *Psicología de las masas*. En él, Le Bon considera que las masas son presas de sentimientos simples, exaltados e inconscientes, tienen falta de autocrítica, son intolerantes y precisan de un líder con fuerte personalidad que les dirija. Sabemos que este trabajo sirvió a Hitler para ejercer su liderato y planificar sus técnicas de propaganda. Sigmund Freud en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921) critica las teorías de Le Bon planteando que en un contexto social el individuo no actúa solo de forma inconsciente. Del mismo modo que el inconsciente afecta al individuo, afecta también a la conducta social, pero lo que nos hace libres y nos permite adquirir conciencia ética y social es no perder nuestra capacidad racional de elección en ámbitos sociales. Lo que incorpora Reich (1933) a este debate teórico es lo que le aporta el materialismo dialéctico, la importancia del contexto histórico y social. Dependiendo del momento histórico que estemos viviendo se dará una mayor disposición a canalizar de forma inconsciente ciertas pulsiones que surjan de los movimientos sociales o, por el contrario, dispondremos de una mayor capacidad de imponer nuestro filtro racional a las pulsiones que surjan de los fenómenos sociales.

En la época en la que W. Reich escribe su *Psicología de masas del fascismo*, Alemania estaba sufriendo las estrictas consecuencias que le habían impuesto los aliados tras la Primera Guerra Mundial. Este hecho aumentó la miseria del proletariado y el empobrecimiento de las clases medias. La consecuencia fue el auge del nazismo. Además, el intrusismo de la Unión Soviética en la política del partido comunista alemán generó desconfianza en el proletariado. El movimiento psicoanalítico fue evolucionando hacia posiciones más conservadoras que chocaron frontalmente con las propuestas de Wilhelm Reich, quien pretendía una mayor implicación social del psicoanálisis. En estas circunstancias, W. Reich pasó de ser una joven promesa en la escuela psicoanalítica a ser una persona incómoda por las ideas que defendía.

Los acontecimientos transcurrieron de la siguiente forma. En 1922, recién acabada su licenciatura en medicina y siendo ya miembro de la escuela psicoanalítica, es nombrado adjunto al director del Policlínico de Viena, centro destinado a trabajar con personas que no disponen de medios económicos para emprender un psicoanálisis.

Allí se encuentra con el sufrimiento emocional de las masas trabajadoras y comienza su aproximación a las teorías marxistas. A partir de su trabajo clínico se reafirma en la teoría de la libido de Freud según la cual las psiconeurosis se derivan de un trastorno de la sexualidad genital. Al mismo tiempo, W. Reich se da cuenta de la importancia de la prevención social para evitar la neurosis. Fruto de esta idea es la creación de la “Asociación socialista de consulta e investigación social” (1928) que significó de hecho la creación de los primeros centros de planificación familiar. Más tarde, en Berlín, la idea creció con el movimiento Sex-Pol que disponía de una editorial, una revista y multitud de centros por todo el país que pretendían profundizar en la relación entre la sexualidad de los jóvenes y la política. De esta integración entre el psicoanálisis y el marxismo surge el freudomarxismo del cual W. Reich es precursor e influye en autores de la Escuela de Frankfurt como Erich Fromm o Herbert Marcuse. En el plano teórico, como consecuencia lógica de la “teoría de la libido” de Freud, nuestro autor desarrolla la “teoría del orgasmo”. Mediante esta tesis llega a la conclusión de que la sexualidad es el aspecto fundamental de la vida, ya que permite el funcionamiento autorregulado de lo vivo. Esta teoría sitúa a la sexualidad como instinto, no como pulsión, y considera que el ser humano ha perdido su capacidad de regirse por los instintos debido a la intromisión de la cultura. El sistema social constriñe el instinto y eso genera unos mecanismos de defensa psíquicos y neuromusculares que es lo que denomina “coraza”. La capacidad de abandono orgásmico es el principal mecanismo de autorregulación para preservar la salud. Estas conclusiones las formula en *La función del orgasmo* que publica en 1927 y que supuso el comienzo de la ruptura definitiva con Freud.

Si la primera versión de *Psicología de masas del fascismo* se publicó en agosto de 1933, en septiembre de ese mismo año Ernest Jones, en una reunión secreta de la Sociedad Alemana de Psicoanálisis, decidió la expulsión de W. Reich del movimiento psicoanalítico. Oficialmente se le comunicó la víspera de la apertura del congreso de la Asociación Psicoanalítica celebrado en Lucerna en agosto de 1934. Ernest Jones, que presidía el congreso debido a la enfermedad de Freud, le permitió que asistiera y leyera su ponencia. En definitiva, el movimiento psicoanalítico no aceptó ni la politización de la psicoterapia ni la “teoría del orgasmo” que proponía W. Reich.

Su posición política (que recoge, fundamentalmente, en los capítulos incluidos en la versión de *Psicología de masas del fascismo* de 1946, la que presentamos en esta reseña) se basa en el concepto de “democracia laboral”. Su aplicación concreta se acerca a las posiciones libertarias donde la responsabilidad social y política es de las masas. Las masas son las que han de gestionar y cambiar la realidad social, no los partidos políticos o el poder estatal. Esto supone un cambio significativo en las relaciones sociales que pasan a pivotar sobre los movimientos assemblearios y la autogestión. Sostiene que, hasta el momento, lo que ha cundido en las sociedades humanas es la irracionalidad. Para W. Reich, el origen de esa irracionalidad humana, que va en contra de la vida y que facilita que el ser humano sea incapaz de asumir su responsabilidad social, se sustenta en la estructura caracterial de los seres humanos creada en el seno de la familia patriarcal mediante la represión sexual y afectiva. Estas estructuras, sádicas y sumisas, se caracterizan por el miedo a la libertad y por el mantenimiento del poder autoritario y del estado de cosas imperante (*Establishment*). Para W. Reich, el miedo a la libertad del ser humano está relacionado con la educación autoritaria que mina la seguridad del individuo. En esas circunstancias el individuo busca restablecer su seguridad y su dignidad mediante la identificación con el jefe o la autoridad. El mecanismo que impide a los seres humanos ser libres es la represión social de la vida sexual desarrollada por el patriarcado. Por tanto, el miedo a la libertad no es un fenómeno natural sino que es consecuencia de una estructura cultural represiva como es la familia patriarcal. El lector ha de reconocer la diferencia con la versión del popular libro de E. Fromm *Miedo a la*

*libertad*. En este libro E. Fromm considera que el miedo a la libertad surge en el proceso de individuación del ser humano en nuestras sociedades. A medida que va creciendo nuestra autonomía y nuestra independencia también aumenta el sentimiento de soledad y aislamiento de los demás, lo cual provoca angustia e inseguridad. Para paliar esos sentimientos el sujeto cae en la sumisión a la autoridad. Como el lector podrá comprobar, mediante esta formulación, el miedo a la libertad se convierte en un fenómeno natural basado en el crecimiento del individuo. En el libro de *Psicología de masas del fascismo*, en su publicación de 1946, W. Reich se lamenta de que Fromm haya abandonado la tesis que él había expuesto en su libro en 1933 y se haya decantado por una explicación que pierde de vista la posición freudomarxista. Dice W. Reich: “Jamás he podido comprender este proceder, puesto que no tengo motivos para dudar de la actitud fundamentalmente honesta de Fromm” (pág. 299).

Para finalizar, debo mencionar también la crítica que realiza el autor al comunismo, diferenciándolo de las ideas de Marx. En ese sentido se pregunta al final del libro si Marx era marxista. Adelantándose a la historia, afirma que el discurso marxista de la lucha de clases no va a generar ningún cambio radical y critica la estrategia política de convertir la revolución soviética en una dictadura. Por otro lado, resulta muy significativo el análisis psicológico que realiza de la adhesión del pueblo alemán a los símbolos nazis (cruz gamada, banderas, patria...). Este tipo de análisis simbólico ha sido pionero de muchos trabajos posteriores en el ámbito de la teoría del arte, la estética y la sociología.

**Javier Torr3 Biosca**