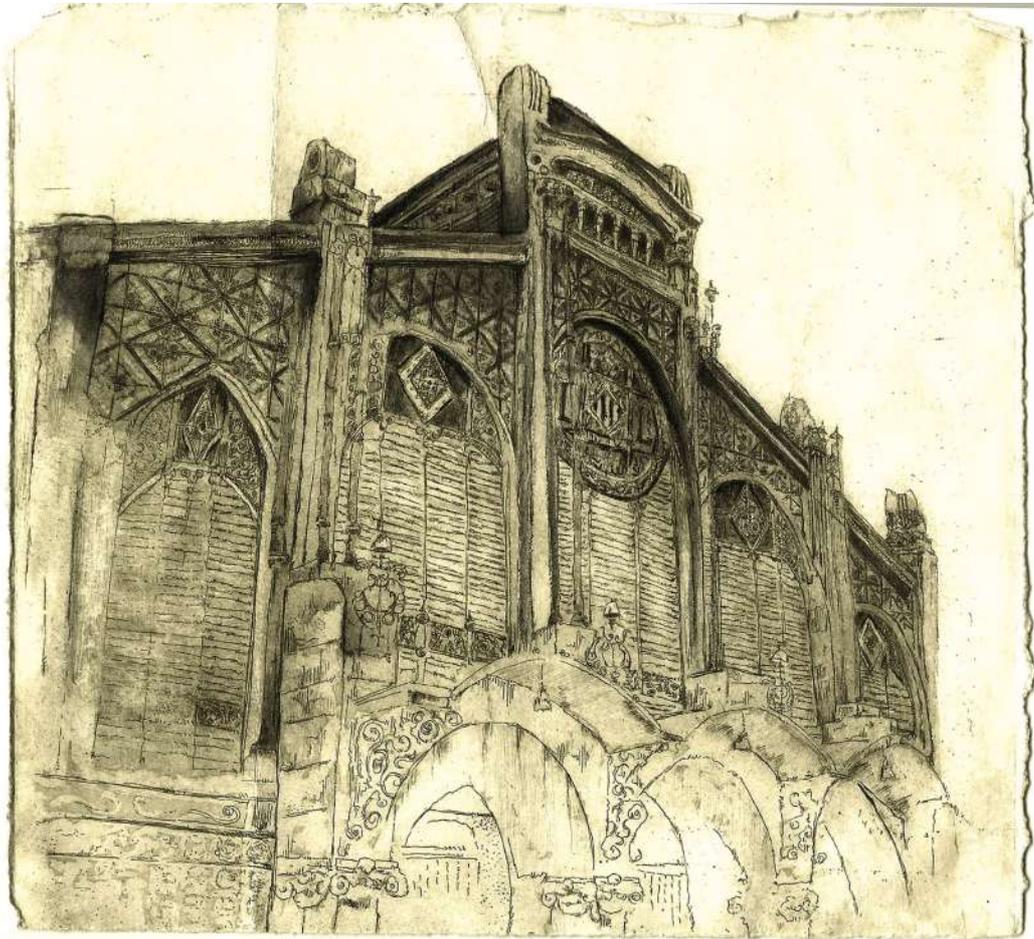


# La Torre del Virrey

*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*

2

### 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*  
Carlota Gómez  
*Graduada en Filosofía 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*  
Manuel Vela Rodríguez  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia*  
Carlos Valero Serra  
*Musicólogo*



Imán Rahmani Debakh  
*Graduada en Filología Clásica por la Universidad de Valencia*  
Iván Civera Martínez  
*Estudiante de Historia en la Universidad de Valencia*

**Revisión editorial**

Rubén Alepuz Cintas  
*Graduado en Filosofía en la Universidad de Valencia*  
Marta Chico Fabra  
*Graduada en Filosofía por la Universidad de Valencia*  
Esmeralda Balaguer García  
*Licenciada en Filosofía por la Universidad de Valencia*  
Carmen Rabadán Puchades  
*Graduada en Filología Clásica por la Universidad de Valencia*

**Escuela de traductores**

Ricardo Bonet  
*Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia*

3

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

ComBios



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 27**

Indexada en

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

4

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 27, 2020/1

## Artículos

PEP AHUIR, O(n)tología del silencio

JOSÉ-ALFREDO PERIS-CANCIO, ¿Qué puede aportar la filosofía  
cinemática a la reflexión sobre el canon cinematográfico?

JOSÉ FÉLIX BASELGA, La autodestrucción de la Ilustración.  
Psicopolítica como industria cultural y como panóptico  
digital

(Dossier Filosofía y cine)

ROBERT B. PIPPIN, Moralidad confuse en *La sombra de una duda*  
(1943) de Alfred Hitchcock

PEDRO MANTAS-ESPAÑA, Buñuel y Hitchcock. Afinidades y  
divergencias desde la perspectiva de una filosofía del cine  
a propósito de *El ángel exterminador* y *The Birds*

Reseña de ROBERT B. PIPPIN, *Hitchcock filósofo*. Por Pablo  
Alzola

Reseña de STANLEY CAVELL, *El mundo visto*. Por Pablo Alzola

FALK HORST, De la autoconservación a la ambición de poder en  
*Poder y decision*

ÁLVARO CORTINA URDAMPILLETA, Platón y la exegesis del  
cataclismo. Interpretación bloyiana del mito de la  
Atlántida

ROBERT B. PIPPIN, Amor y clase en *Lo que el cielo nos da* de  
Douglas Sirk

TERESA MARQUES, Bestias en forma humana: o de los daños que  
causa el discurso peligroso

## Fuera de serie

DAVID WOMERSLEY, Escrito sobre los ejércitos permanentes

## Reseñas

5



- ANNE CARSON, *La belleza del marido. Un ensayo narrativo en 29 tangos*. Reseñado por Antonio Fernández Díez
- RAMÓN LUQUE, *Iris Murdoch. Ensayo sobre la intensidad*. Reseñado por Luz Álvarez
- FRÉDÉRIC LENOIR, *El milagro Spinoza. Una filosofía para iluminar nuestra vida*. Reseñado por Antonio Fernández Díez
- GEORGE MEREDITH, *Ensayo sobre la comedia y los usos del espíritu cómico*. Reseñado por Imán Rhamani
- LEOPOLDO-ELOGIO PALACIOS, *Estudios sobre Bonald*. Reseñado por Juanjo Adrià i Montolío
- JUAN CARLOS OLITE, *Las ilusiones metafísicas de un cerebro primate*. Reseñado por Noelia Alfonso
- ROBERT B. PIPPIN, *Nicholas Ray y la política de la vida emocional*. Reseñado por José Sanmartín Esplugues y José-Alfredo Peris-Cancio
- ALFREDO BUONOPANE, *Manuale di epigrafia Latina*. Reseñado por Adrià Fernández Lull
- EDWARD O. WILSON, *Los orígenes de la creatividad humana*. Reseñado por Antonio Fernández Díez
- SAINT-JOHN PERSE, *Anábasis*. Reseñado por Antonio Fernández Díez
- EMERSON y THOREAU, *Querido Waldo*. Reseñado por Antonio Fernández Díez



# O(N)TOLOGÍA DEL SILENCIO

PEP AHUIR CARDELLS

*Fecha de recepción: 08-03-2018*

*Fecha de aceptación: 12-04-2018*

---

**Resumen:** Este estudio elabora una descripción detallada de la experiencia de la escucha del silencio y de las condiciones para que esta se dé; muestra algunas de las experiencias musicales vinculadas a dicha escucha y da cuenta de los motivos que impulsan a practicarlas. A su vez, hace patente el papel que ha tenido la escucha del silencio en nuestra forma de entender el mundo.

**Abstract:** *The study develops a detailed description of the experience of the listening to silence and the conditions for this are given; It shows some of the musical experiences linked to that listening and reports the motives to practice them. In turn, it makes clear the role played by the listening to silence to our understanding of the world.*

**Palabras clave:** *silencio, otología, escucha-estricta, ausencia, bordón.*

**Key words:** *silence, otology, strict-listening, absence, drone.*

---

Hablaremos del silencio en la música. No nos referimos a lo que suele señalarse en las partituras como *tacet* —el callar, guardar silencio, etc.— sino al completo silencio, lo que normalmente equiparamos a ausencia de sonido. Sin embargo, el completo silencio para el músico no es nunca esa simple negatividad, tiene, por el contrario, una cierta consistencia que lo equipara a la presencia sonora y es, en cierta medida, más autónomo que el sonido. Pensar el silencio desde la música obliga a pensarlo casi como presencia. ¿En qué consiste este hacerse presencia del silencio? ¿A qué se debe? ¿Y qué nos pasa ante esta presencia sin duda enigmática e inquietante? Intentaremos contestar a estas cuestiones desde la música, pensando desde la música, que es igual a decir escuchándola. Sin embargo, para que este estudio no sea solamente del interés del melómano, encauzaremos la reflexión de modo que al terminar nos encontremos en la línea fronteriza que separa lo musical de lo filosófico, donde dejaremos planteada, para el debate, la cuestión de en qué medida el silencio ha participado en la génesis de nuestra forma de entender el mundo.

Me gustaría, antes de entrar en materia, colocar a modo de exergo unas palabras de *El Perseguidor*, un cuento de Cortázar con el que me

siento íntimamente identificado.

Johnny Carter, el saxofonista protagonista del relato, vive con desasosiego su relación con la música. Tiene sentimientos encontrados respecto a la experiencia de la improvisación: por un lado, siente que a través de las improvisaciones de *bebop* tiene acceso a una comprensión de la realidad que de otra forma no le es posible alcanzar, y a su vez, siente la frustración de ser incapaz de retener lo desvelado una vez fuera de la música. Lo único que alcanza a decir de lo acontecido en la experiencia musical es que le da a ver algo: “Yo creo que la música ayuda a comprender [...] Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo”.<sup>1</sup> Suscribo las palabras de Johnny Carter también en lo que respecta al silencio. Acierto a darme cuenta de que el silencio en la música es una experiencia que me muestra, que me abre, que me deja ver... pero nada más: “lo único que hago es darme cuenta de que hay algo” —como dice Johnny Carter—, y eso a mí también me desasosiega.

Lo cierto es que pensar sobre la experiencia auditiva es una empresa difícil, no hemos de dejar de tener presente que nos enfrentamos a esta dificultad. El lenguaje no cuenta con el vocabulario, ni las metáforas, pero tampoco disponemos de las estructuras y los esquemas de pensamiento adecuados. Esto se debe a que se ha atendido al mundo desde la percepción visual preferentemente. Como consecuencia, el *logos* resultante es un *logos* hipercapacitado para la *visualidad*, pero discapacitado para el decir y el pensar sobre lo olfativo, táctil, gustativo y auditivo. La preponderancia de la *visualidad*, entendiendo a esta como el espacio de mostración en que la imagen sirve de eje vertebrador de un haz heterogéneo de impresiones, marca el límite para una ontología de la música: la mejor descripción de cualquier elemento de la música sigue siendo musical, sigue consistiendo en una vivencia sonora. Llevarlo a palabras es siempre cometer la traición que toda traducción conlleva, en este caso la traición de visualizar la audición, de teorizar la escucha.

Pero aquí no podemos renunciar a las palabras. Debemos intentar decir algo, aunque sea poco, o abandonar la tarea. ¿Cómo hacerlo? Si queremos ser fieles al silencio, solo podemos evitar los prejuicios y los juicios ajenos, abrir bien las orejas, dejar que suene y escucharlo por nosotros mismos. Y al hacerlo, dejar un resquicio para escucharnos escuchándolo, porque lo más cerca que podemos estar de pensar sobre el ser del silencio es pensar sobre su escucha. ¡Si la *visualidad* no nos permite una ontología del silencio, entonces habrá que hacer otología! Por ello, lo advertimos ya, renunciaremos a responder a la pregunta por su esencia, pero, a cambio, nos comprometemos a mostrar cómo lo escuchamos y cuáles son las condiciones para que se dé su escucha.

Ahora bien, para que el silencio se muestre como tal silencio será necesario experimentar una escucha que no remita a nada externo a ella

---

<sup>1</sup> JULIO CORTÁZAR, ‘El perseguidor’, *Las armas secretas*, Cátedra, Madrid, 1978, p.146.

misma, de manera que mantenga el sentido del silencio en la propia auscultación. En el amplio espacio vivencial que nos aporta la música, encontramos algunas experiencias que permiten mejor que otras un abrirse a esta particular escucha —la improvisación, como la que practica Johnny Carter, y especialmente la improvisación libre, sería seguramente el ejemplo más claro—. Nunca se da, sin embargo, sin precariedad; no es tanto un estado de audición que se alcanza, como una aspiración, un deseo —antes un buscar que un encontrar—; está del lado de lo imposible, pero precisamente por eso es radicalmente humana. A este tipo de escucha la llamaremos *escucha-estricta*.

En la *escucha-estricta*, efectivamente, el sonido se da como tal sonido y no como manifestación de algo distinto a él. Si aquello que se da en la escucha convencional es siempre una mostración que responde a la fórmula “sonido-de-algo”, pongamos por ejemplo “sonido-de-locomotora”, aquello que se da en la *escucha-estricta* responde a la misma fórmula, pero ahora eliminando la variable “de-algo” —“de-locomotora” en el ejemplo—, de forma que aquello que acaece en la *escucha-estricta* es sonido y nada más: la pura mostración —sonido— de un ente que no comparece —locomotora—. En consecuencia —fijémonos en la relevancia de esto—, el aparecer en la *escucha-estricta* no tiene posibilidad de esconderse en lo aparecido y, por tanto, coincide en la mostración. Esta *coincidencia otológica* es un rasgo exclusivo y fundamental de la *escucha-estricta* y es el motivo originario del arrastre que el oyente experimenta en la escucha. El sobresalto que nos invade al escuchar un sonido inesperado es la experiencia más clara de esto: en él no se da aún lo aparecido; es todo aparición —en tanto se trata de una aparición en la cual lo aparecido es la propia aparición—.

La *coincidencia otológica* se da como consecuencia de la auscultación del sentido. La escucha convencional, por el contrario, participa de la diferencia ontológica entre el aparecer y lo aparecido en la medida en que soslaya el sonido para ir a su causa, su origen o su significado. Esta última tiende a escapar de sí misma, la otra, de modalidad estricta, se retuerce sobre sí para permanecer en lo ótico. Y, en ese volcar el sentido en el sonido mediante esa torsión de la escucha sobre sí misma va el solicitar al oyente —tenemos que percatarnos de ello— un darse por entero a la auscultación. Porque, al verter todo el sentido en la escucha y ya no en algo exterior a ella, no puede darse ya nada que no sea audible, que no sea auscultable. La *escucha-estricta* es ella el sonido acaecido, de manera que no queda espacio donde una conciencia comparezca para dar cuenta de eso que acaece. Si se da la *coincidencia otológica* no puede darse una razón auditora; no es posible la distancia, el hiato, que separa la conciencia testimonial de la vivencia y la vivencia misma. Quien escucha estrictamente sólo puede ser todo oídos, todo recepción, todo hospitalidad. Una hospitalidad tan extrema, tan acogedora, que lleva a ser ya eso que recibimos, ser ya ese sonido que

acaece y nada más. *Ser-ya lo que se nos da a la escucha* es lo propio de la recepción en la *escucha-estricta*. De forma que, al ser humano, en el darse a la *escucha-estricta* le va la renuncia a la presencia propia. Con lo que la estructura de la *escucha-estricta* queda entonces definida como la *ausencia-de-sí en la recepción del sonido*.

¿Qué ocurre cuando lo que se da a la recepción no es el sonido sino su ausencia? ¿Qué ocurre con esa estructura de la *escucha-estricta* cuando se da la ausencia de sonido a la escucha? Lo que consideramos —y esta es la base de nuestra tesis— es que, al darse la *ausencia-de-sí en la recepción* de algo que no llega, en ese no llegar, en ese no acaecer, lo que se muestra, lo que se da a la escucha, es la estructura misma de la *escucha-estricta*, esto es, queda al descubierto la propia *ausencia-de-sí en la recepción*. Nos da a la escucha, por alambicado que nos parezca, la escucha escuchándose escuchar. Es una torsión sobre sí misma que nos muestra la obertura que deja la *ausencia-de-sí*. Se nos hace presente, en definitiva, la oquedad de la escucha de nuestra propia ausencia al escuchar estrictamente.

Observemos que, según lo anterior, la *escucha-estricta del silencio* no es la simple escucha de la ausencia de sonido y no debe confundirse con ella. Para empezar, la escucha de la ausencia de sonido no es estricta sino convencional —no es musical por tanto—. La escucha convencional es una escucha alerta, centinela y exploradora —como la del cazador que intenta mirar con los oídos en el tupido bosque—, y por ello, en la escucha de la ausencia de sonido únicamente podemos escrutar, sondear, el fondo silente en busca de algo audible. Una actividad sismógrafa que tiene, por lo demás, garantizado el éxito, porque necesariamente la escucha acabará por encontrar algo audible en el fondo silente, aunque sea tan sólo nuestros propios acúfenos internos. Así que, aunque no nos corresponde afirmar que la ausencia de sonido no existe, sí podemos afirmar que es lo más inaudito, porque para que se dé hay que renunciar, paradójicamente, a su auscultación y ocuparnos en otras cosas. Pero ese estar en otras cosas —leer en silencio, por ejemplo— ya no es propiamente escuchar. Salvo en un caso: cuando en lo que se está ocupado es en la *ausencia-de-sí*, o lo que es lo mismo, en *escucha-estricta del silencio*. Observamos entonces que, aunque la *escucha-estricta del silencio* no es la escucha de la ausencia de sonido, sí necesita de ella para darse: es su hábitat, por decirlo así. Este es el motivo por el que la *escucha-estricta del silencio* es una experiencia tan huidiza: al ser su sustento —la escucha convencional de la ausencia de sonido— es tan precario, ella se da, a su vez, con una enorme precariedad.

Esta precariedad se manifiesta de varias maneras. Por un lado, la *escucha-estricta del silencio* no puede iniciarse por sí misma, de manera que únicamente se da en la interrupción de la *escucha-estricta del sonido*, anticipada o preparada por ella; de no ser así solo se logra la escucha del fondo silente. Pero incluso cuando se da la *escucha-estricta del silencio*

preparada por la del sonido, lo hace como una estela, llega ya marchándose, por decirlo así. La tendencia de la *escucha-estricta del silencio* es la de diluirse en la escucha convencional de la ausencia de sonido —sacándonos con ello de la experiencia musical— y termina convirtiéndose de inmediato en escucha convencional del sonido del fondo silente. Por esta causa, una pausa no muy larga basta para sentir que la música ha finalizado. Los silencios musicales, en fin, no pueden ser extensos y su uso exige cuidado y medida. Son un recurso musical frágil, extremadamente efímero... volátil. En consecuencia, el hombre ha reaccionado desarrollando sonorizaciones cuya finalidad es mejorar la *escucha-estricta del silencio*, mantenerse en ella y experimentarla de forma más profunda. Un ejemplo es la tradición musical de los *honkyoku*.

Los *honkyoku* son antiguas piezas interpretadas con la flauta budista-zen *shakuhachi* que realizan los monjes zen-mendigantes *komuso* —que significa literalmente “monjes de la vacuidad, de la nada o del vacío”—. Es significativo, sin duda, que el *shakuhachi* no se considera *gakki*, es decir, instrumento de música, sino *hooki*, esto es, instrumento para la meditación. De hecho, los *honkyoku* son la práctica del *suize*, que se traduce “zen soplando”. No se trata con el *shakuhachi* de hacer música sino de alcanzar un estado de vacuidad. En los *honkyoku* se busca algo así como una sonorización negativa, de suerte que el oyente acabaría por no atender a los sonidos, como es común, sino a los silencios entre ellos — algo similar a la técnica del espacio negativo usada por los diseñadores de logotipos—. Con este objetivo, la mostración sonora se restringe a la justa y necesaria para evitar que la *escucha-estricta del silencio* se disuelva en escucha convencional de la ausencia de sonido. Por ello, el sonido del *shakuhachi* debe contener su presencia y pasar, además, lo más desapercibido posible, siempre buscando el litote, su propia negación, extenuándose. Este sonar pudoroso resalta unas largas lagunas de ausencia de sonido que permiten la *escucha-estricta del silencio* entre soplo y soplo, largos silencios que no decaen, a pesar de su duración, en la escucha convencional de la ausencia de sonido. El resultado es una bellísima experiencia auditiva que parece necesitar de una gran concentración.

Podemos observar la combinación de cuatro rasgos en los *honkyoku* que parecen preparar el oído para la escucha sostenida y profunda del silencio. El primer rasgo es una gestualidad reducida a una pequeña melismática de tipo percusivo aunque riquísima en matices tímbricos, no es, en definitiva, un sonido que imite a la voz y que por tanto, apunte a lo humano. El segundo rasgo consiste en una reducción extrema del peso melódico —no hay aquí, en absoluto, algo así como una melodía pegadiza—. Se evidencia, es el tercero, una preferencia por las notas de larga duración que ocupan a veces todo el soplo. Y por último, el cuarto rasgo —tal vez el más peculiar—, es la ausencia de una pulsación regular que sirva de centro pulsional para la audición. La pulsación es

tratada como un oleaje: es susceptible de estirarse y contraerse —no es un punto sobre una línea—. Con ello, durante la *escucha-estricta del silencio*, a diferencia de las músicas con pulsación regular, no se da la característica estela de la pulsación que convierte los silencios en pausas.

Lo importante ahora es percatarse de que, como resultado de esta sonoridad poco caliente, sin peso melódico, sin centro pulsional, de notas a menudo tan largas como todo el soplo, sin gestualidad, sin presencia humana... el silencio parece ya no escucharse solamente en las extensas lagunas de ausencia de sonido, sino también, de alguna forma, se hace presente en el sonido mismo —como si la masa sonora se silenciara en su sonar; como si se hubiera hecho porosa y se empapara de silencio—. Los *honkyoku* muestran entonces una extraña posibilidad: que pueda darse la *escucha-estricta del silencio* no sólo en la ausencia de sonido, sino también en la presencia sonora. Fijémonos que con ello se alcanzaría, además, la deseada escucha estable del silencio. Esta presencia sonora debería ser algo así como una ausencia de sonido sonorizada. Una extraña sonorización de la ausencia, en la cual la *escucha-estricta del silencio* se daría ya en la estabilidad de la recepción del sonido y liberada, por tanto, de la tendencia a decaer en escucha convencional. Pero, ¿cómo sonorizar la ausencia de sonido? Esta sonorización únicamente podría ser una nota continua, que no cesara, homogénea, invariable, siempre igual. Porque fijémonos en que, si dejamos de lado la vacuidad, el rasgo distintivo de la virtual escucha estable de la ausencia de sonido es la inmutabilidad: cualquier otra audición está sometida al movimiento incesante. Pues bien, este sonido inmóvil no solamente existe, sino que es sumamente común en la música: es lo que se llama en Occidente pedal, nota continua o bordón. Su sonorización es la pudorosa llevada al extremo, el máximo litote. Pero esta reticencia no se muestra en la atenuación sonora —pues pueden ser bordones muy estridentes, como los de las agrupaciones de las *zurnas* anatólicas—, sino en la ausencia de apariencia: el bordón no tiene perfiles, no hay contornos, se extiende como una niebla; es una sonorización plana, sin gestualidad, que se sitúa en el extremo de la expresión sonora. La presencia, ya no del hombre como intérprete, sino de lo vivo, del movimiento mismo, como causa del sonido, se reduce a su mínima expresión. El bordón habita el límite de la música.

Si la nota continua es la forma de alcanzar la *escucha-estricta del silencio* estable, lo que estamos mostrando entonces es la gran importancia que el silencio tiene y ha tenido para el hombre, pues no hay ninguna duda de que el bordón es la práctica musical más exitosa de la historia de la música. Mucho más, por ejemplo, que la melodía armonizada tan común al melómano actual. Recordemos que la armonía moderna únicamente la encontramos en la música occidental y es, por lo demás, tan reciente como la propia Modernidad. Por contra, la presencia del bordón se extiende por toda la geografía del planeta y su uso se pierde en el amanecer del hombre. De hecho, las primeras emisiones que

apuntan a algo parecido a un bordón de las que tenemos constancia se remontan a nada menos que 25.000 años. En esa lejana fecha, en el albor del hombre, están datados los primeros *rombos*. El *rombos* es un aerófono libre que aún los aborígenes australianos siguen utilizando en diversos ritos, consistente en una pala de piedra o hueso atada a un hilo que emite un zumbido lóbrego, como un vagido turbador, al hacerlo girar en el aire.<sup>2</sup> Desde entonces, a menudo, en el entorno de prácticas en las que el hombre ha pretendido relacionarse con lo supramundano, la nota continua, el silencio sonoro del bordón, se ha utilizado y sigue utilizándose profusamente. Normalmente, lo encontramos en sonorizaciones complejas en las que comparte espacio con una melodía, a menudo improvisada, como ocurre con el canto de armónicos de los chamanes de Tuvá, en los *ragas* hindustanis y carnásticos, en la formación de *zurnas* con *davul* en el interior de Anatolia, etc. Hay, asimismo, infinidad de instrumentos diseñados expresamente para emitir bordones o, incluso, bordones y melodía simultáneamente: la *zanfona*, la *nikeharpar* o la *moraharpa* escandinava, por nombrar alguno de cuerda frotada; el *kaval-gaida* búlgaro, la *cornamusa* francesa o toda la larga lista de gaitas tradicionales —sean de pala simple o doble, por parte de los vientos—; en la cuerda pulsada tenemos también una larga lista de laúdes de mástil largo, desde el *banglama* turco, hasta el *sitar* hindú, pasando por el *tar* armenio, etc.<sup>3</sup> Pero además, encontramos técnicas, a veces sorprendentes por la dificultad que implican, con la única finalidad de emitir bordones, entre ellas la respiración continua o el canto di-fónico. Ante este despliegue de estilos, instrumentos y técnicas, surge la necesidad de preguntarse por el motivo de la atracción del hombre por la *escucha-estricta del silencio* que ahora observamos en el éxito del bordón. Una pregunta que, lo sabemos ya, puede re-formularse así: ¿qué ha encontrado el hombre al experimentar su propia ausencia que tanto esfuerzo ha merecido? Intentaremos en lo que sigue dar una respuesta a esta pregunta fundamental —ya no sólo otológicamente hablando—.

Los sonidos se presentan como lo múltiple, en la infinidad de posibilidades de matices en timbre, altura, intensidad, duración, etc. Además, se presentan como lo perecedero en la decadencia natural de la nota o en la tendencia natural de la frase melódica a ceder ante la atracción gravitacional del centro tonal. Y en este juego de la generación y la corrupción, y de las posibilidades, los sonidos caen, en definitiva, del lado de lo siempre cambiante, lo siempre en movimiento. Una constante transformación que, a diferencia de lo que ocurre en la *visualidad*, no es subsumible a un contexto, y por ello, la audición siempre remite al sobresalto y al miedo. Únicamente mediante la *escucha-estricta del*

<sup>2</sup> RAMÓN ANDRÉS, *El mundo en el oído*, Acantilado, Barcelona, 2008, p. 95.

<sup>3</sup> Para ampliar información puede consultarse FRANÇOIS-RENE TRANCHEFORT, *Los instrumentos musicales en el mundo*, trad. de C. Hernández, Alianza Música, Madrid, 2002.

*silencio* se detiene esta angustia, ella es el único medio de liberarnos del sonar inaprensible en su ser siempre ya otra cosa. La *escucha-estricta del silencio* es el párpado del oído. Pero en esta evasión, en este cerrar los oídos, le va al hombre, lo sabemos ya, su ausencia. No puede ser de otro modo: no hay presencia inmóvil donde cobijarnos del desenfreno, ni dentro ni fuera de la escucha; toda presencia está sometida al redoblar incesante del tambor de Shiva; solamente la ausencia se da como quietud. Pero para acceder a la ausencia la única vía es la ausencia propia. Es cierto que en las distintas formas de ausentarse —el enmudecer, la abstención, el callar... pero también en la carencia, la falta o la añoranza— siempre persiste una extraña calma. Sin embargo, hay que admitirlo, esto que hemos llamado “formas de ausentarse” son, en realidad, formas alternativas de hacerse presentes las cosas, por eso son calmosas, pero no inmóviles. Si queremos detener realmente el incesante traqueteo del mundo hemos de recurrir a la ausencia propia: es la única experiencia de inmutabilidad posible. Ella, realmente, siempre se nos ofrece igual, no desgasta, no está sometida a fuerzas gravitacionales, es ingénita e imperecedera. Como consecuencia de este carácter estático, parece estar siempre ahí, persistente, tras la presencia: subsistiendo tras los sonidos de alguna manera. Pero fijémonos que este “parecer permanecer detrás” supone un salto que nos lleva fuera, sin esperarlo, de la *escucha-estricta* y marca el momento transcendental del despertar de la inquietud metafísica en el hombre. Me explicaré:

14

En la escucha, las heterogeneidades en simultaneidad producen confusión. De hecho, gracias a esto, la música moderna es posible tal y como la conocemos, pues de otro modo, el aspecto central de la armonía no podría darse. Bajo la unidad del acorde, las mostraciones en la *escucha-estricta* se presenta en su completud y no admite perspectivas: es como una totalidad de espacio. Aquí no se da la posibilidad de un estado de ocultación —no, al menos, en el sentido visual—. Nada se oculta porque nada es opaco; no hay cara oculta, ni capas, ni envés... Por ello, que ahora se dé un “detrás” del sonido indica entonces, que se está interpretando la *escucha-estricta* desde la *visualidad*. De manera que esta nueva ausencia que “permanece detrás” no es ya nada auditivo: es una exterioridad a toda presencia. Esta exterioridad es intuita como el lienzo en blanco original sobre el que se pintan las presencias, meros paréntesis de color sobre el homogéneo fondo, y toda presencia resulta, en comparación con esta eterna ausencia infinita, insignificante, inapreciable. Para quien, ante la revelación de la exterioridad a toda presencia, buscan la comunión con ella, la *escucha-estricta* del bordón cobra un nuevo sentido. Por ello, el bordón está presente, a menudo, en aquellas prácticas mediante las cuales el hombre aspira a relacionarse con lo extra-mundano. Ahí, el bordón no es mero sustento de la *escucha-estricta del silencio*, sino es escuchado también en su sonar. Una escucha de una extraña presencia, en tanto tiene el aspecto de la ausencia: es

imperecedera e ingénica, perfecta en su estabilidad y sin grados, es decir, absoluta. No es de extrañar que la sonoridad del bordón acompañe al hombre en estas prácticas de relación con esa exterioridad... ese más allá. En ellas, el bordón no es un mero ornamento, no es un clima sonoro, ni tampoco un puente... es él mismo —su escucha— la exterioridad, el “más allá”. ¿Qué quiere decir esto exactamente?

Cada golpe o latido de la pulsación puede ser descrito como la vivencia de la recepción en la *escucha-estricta del sonido*, es decir, como la reunión de la escucha con el sonido. Este encuentro despierta en la *escucha-estricta* la experiencia gozosa del ahora. El ritmo de la música acentúa esta vivencia ya de por sí intensa. Para ello, los sonidos se organizan gravitando alrededor de una pulsación regular que se constituye en un centro pulsional, de tal forma que éste queda súper-desarrollado. Esta experiencia alegra, exalta el espíritu y arrastra el cuerpo al baile. Todos estaremos de acuerdo en que el arrastre que vivimos con el ritmo nos lleva a sentirnos divertidos. Y efectivamente divierte, pero también en el sentido original de verter algo fuera. ¿Vierte a dónde? Al presente de la pulsación. ¿Desde dónde? Desde un estado de reposo, fuera del tiempo, a destiempo de la escucha. El bordón es el “más allá” porque en la homogeneidad perfecta a la que aspira no puede darse pulsación alguna. Nada hay, por ejemplo, en el perfecto canto homogéneo del *ison* del canto bizantino que pueda despertar un centro pulsional. Por ello, esa gruesa masa sonora del coro, que comparte la transparencia impoluta de la ausencia de sonido y la estabilidad de la presencia sonora, transmite la intensa sensación de estar, por decirlo así, en una lejanía, más allá del tiempo, en un eterno presente. La sorprendente pulcritud técnica vocal de los coristas bizantinos que sonorizan el *ison* tiene su razón de fondo, según lo dicho, en la voluntad de volver a un estado de reposo anterior a la existencia. Toda sonorización mediante el bordón se opone a las sonorizaciones ritmadas, exorcizando la pulsación. De manera que el hombre, mediante la *escucha-estricta* del bordón, renuncia a la existencia en el presente de la pulsación, esto es, renuncia a divertirse en el ahora y permanece estático en el “más allá”.

Si esto es así, podemos concluir que hay dos tipos de sonorizaciones opuestas: por un lado, las sonorizaciones móviles y ritmadas, esto es, la melodía y el ritmo, que traen a la existencia, crean el presente y se fundan en la multiplicidad. Y por otro, las sonorizaciones inmóviles, silentes, esto es, el silencio y el bordón, que se retiran a lo pre-existente, que se dan fuera del presente y que se fundan en la unidad. De tal forma que la *escucha-estricta* queda así dividida en dos grandes tipos de sonoridades opuestas en su caracterización otológica y en su plano temporal. Este *dualismo otológico* no es resultado de decisión alguna, estética o de otro tipo, sino que viene dado por la naturaleza de la *escucha-estricta*, tal y como aquí se ha intentado explicar.

La articulación de esta dualidad ha producido una de las sonorizaciones más extendidas, también más bellas, de la historia de la música. Se da cuando al inmóvil bordón se le une el dinamismo de la melodía improvisada. Esta unión la observamos en muchos géneros musicales, entre los que podemos destacar el *raga* o el *maqam*; también, infinidad de instrumentos —ya lo dijimos— están diseñados para realizar simultáneamente el bordón y la melodía —el ejemplo más cercano son las gaitas y *cornamusas*—; incluso hay técnicas de canto di-fónico destinadas a realizar esta sonorización. La armonía de opuestos que articula esta sonorización viene remarcada, además, por el carácter improvisado de la melodía. Fijémonos que mientras la melodía improvisada tiene infinitas formas, todas válidas, el bordón no está sometido a este fondo de posibilidad que la melodía puede adoptar: no hay más que una forma verdadera de hacer sonar la nota continua —de la misma forma que no hay más que una forma verdadera de ausencia de sonido—. La melodía cae del lado de lo humano, de lo contingente, de las posibilidades y de lo múltiple; mientras el bordón lo hace del lado de lo verdadero, de lo justo, de lo unívoco y, por tanto, es ajeno al mundo de los hombres. En este tipo de sonorización, el bordón actúa de centro tonal, lo que significa que los restantes sonidos se ordenan en grados a su alrededor en función de la atracción gravitacional que soportan. La melodía se improvisa en un juego de tensiones: algunos sonidos, apenas surgen, despiertan una tensión insoportable, otros, pueden sostenerse por cierto tiempo, pero como los peces que saltan en un río, nunca remontan libres. De alguna manera, las notas de la melodía pertenecen al bordón, están ya en él. Así se comprende que, en la concepción del *raga* hindustani, sea importante que el bordón —que sirve de *sa* o centro tonal— del *tambura* suene rico en armónicos, con la intención de que en él estén presentes, sonando ya, todas las notas con las que contará el improvisador para construir su melodía. De esta manera, el improvisador se dedicará a escuchar más que a inventar las relaciones de notas con las que irá hilando la melodía. Por ello es fundamental la concentración en la escucha del bordón durante el *raga*. En cierto sentido, la improvisación consiste en sacar al plano temporal, lo que ya está en el bordón en eterno reposo. La melodía puede describirse como la imagen móvil del inmóvil bordón. El improvisador es algo así como el caño de la fuente por donde se vierten los sonidos a la existencia: trae al ahora de la pulsación —saca: *ex*— aquello que está ya en estado de reposo en el bordón —*sistere*—. ¿No es este acto creador algo así como una especie de original ejercicio de ontología sonora?

Las sonorizaciones son a la inquietud metafísica lo que los manipulativos escolares a la inquietud matemática: una forma de manejarse con el aparecer, la ausencia, la presencia, etc. Mediante la experiencia sonora —mediante el grito aislado, el golpe repentino, el murmullo reverberado, el siseo casi inaudible... — el hombre indaga el fondo de posibilidades del ser y construye esquemas. Y las sonorizaciones

más complejas son ejercicios para comprender, no solo la realidad más cercana —esa que se da en la intimidad de la escucha—, sino también, la más alejada. Así se comprende que Platón, en el *mito de Er*, al final de *La República*, haga esta descripción del universo: “El huso mismo giraba en la falda de la Necesidad, y encima de cada uno de los círculos iba una Sirena que daba también vueltas y lanzaba una voz siempre del mismo tono; y de todas las voces, que eran ocho, se formaba un acorde”.<sup>4</sup> Y apenas unas líneas más adelante continua: “Láquesis, Cloto y Átropo cantaban al son de las Sirenas. Láquesis, las cosas del pasado; Cloto las presentes; y Átropo las futuras”.<sup>5</sup> ¿No parece evidente que Platón describe el universo como una sonorización de melodía improvisada sobre bordón... un bordón que contiene, fuera del tiempo, en un presente eterno, todas las notas y todas melodías posibles —todas las cosas también, en tanto son cantadas—?

Nos parece que en la separación de alma y cuerpo, en la distinción entre el mundo sensible y el mundo inteligible, incluso en la concepción del ser como presencia y de la nada como ausencia, se escuchan los ecos de la música y de su silencio. Este rumor nos lleva a considerar seriamente que la *escucha-estricta del silencio*, tal y como aquí ha sido expuesta, ha ejercido una influencia fundamental en la interpretación de un mundo ya no estrictamente auditivo. Esto supone que esa visión sobre la que se fundó la tradición filosófica, y que, en cierta medida, persiste aún, es fruto de un estado de confusión en el cual *escucha-estricta* y *visualidad* prestan, por contaminación y proyección, sus propiedades respectivas.

Si al inicio de estas páginas señalábamos que llevar a palabras la experiencia auditiva es, de alguna forma, traicionarla, en tanto supone traducirla a la *visualidad*, ahora esa traición nos parece que podría ser el acto fundante de la especulación ontológica: pretender ver la escucha y, luego, interpretar el mundo desde el resultado de esa imposible teoría... Lo cierto es que donde parecen salir al paso las verdaderas dificultades y manifestarse las grandes inquietudes del hombre, es en este espacio común, esta serventía, entre lo visual y lo auditivo. En cualquier caso, parece claro que una descripción del hombre que olvidase esta particular forma de existir que es, en el fondo, la *escucha-estricta*, no sería completa. Por nuestra parte, hemos dejamos planteada, para su discusión, la cuestión de en qué medida la escucha del silencio ha podido participar en la génesis de nuestra forma de entender el mundo. Dejamos el silencio pues, como era nuestro compromiso, justo al inicio de la historia de las ideas, llamando a las pesadas puertas de la ontología.

---

<sup>4</sup> PLATÓN, *La República*, trad. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano, Alianza, Madrid, Libro X, 616a-617d.

<sup>5</sup> *loc. cit.*

Pero antes de terminar, recuperemos el testimonio del músico para verificar nuestra fidelidad a su experiencia. Devolvamos la palabra a Johnny Carter, cuyo espíritu no nos ha dejado de acompañar, y escuchemos sus palabras, tal vez, con otros oídos:

Una noche estábamos con Miles y Hal... llevábamos yo creo que una hora dándole a lo mismo, solos, tan felices... Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué [...] me oía como si desde un sitio lejanísimo pero dentro de mí mismo, al lado de mí mismo, alguien estuviera de pie... No exactamente alguien [...] No era alguien, uno busca comparaciones... Era la seguridad, el encuentro [...] lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que después... sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre... Y yo no sabía que era mentira, que eso ocurría porque estaba perdido en la música, y que apenas acabara de tocar, porque al fin y al cabo alguna vez tenía que dejar que el pobre Hal se quitara las ganas en el piano, en ese mismo instante me caería de cabeza en mí mismo...<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p.199.



# ¿QUÉ PUEDE APORTAR LA FILOSOFÍA CINEMÁTICA A LA REFLEXIÓN SOBRE EL CANON CINEMATOGRAFICO?

## APORTACIONES DE STANLEY CAVELL, ROBERT B. PIPPIN Y EUGENIO TRÍAS

JOSÉ-ALFREDO PERIS-CANCIO<sup>7</sup>

*Fecha de recepción: 10-05-2020*  
*Fecha de aceptación: 02-06-2020*

**Resumen.** La filosofía cinemática puede realizar una aproximación entre su propio proceder, la condición de cinéfilo y la elaboración de un canon fílmico. La responsabilidad de la Comisión Europea de favorecer un canon fílmico que se haga presente en el currículo escolar debe tener en cuenta los distintos modos de concebir el canon. Sin dejar de valorar las aportaciones de la teoría de los polisistemas o del enfoque sociológico resulta imperativo mantener la vigencia de la experiencia subjetiva. El argumento más decisivo para ello, como muestra la obra del profesor Carlos Losilla, es que la historia del cine está constituida por relatos sobre el mismo que expresan que el cine no existe sin un espectador que disfrute e interiorice las películas. Recurrir al modelo del canon literario occidental debe tener como finalidad la preservación de la experiencia personal de encuentro con la obra literaria, permitir que ella vaya construyendo y afinando el criterio. Del mismo modo, el canon fílmico ha de ser un ejercicio inclusivo que permita a quien lo desarrolle un enriquecimiento progresivo que parta de la propia experiencia. La filosofía cinemática de Stanley Cavell, Robert B. Pippin o Eugenio Trías muestra que cánones elaborados de

19

---

<sup>7</sup> José-Alfredo Peris-Cancio. Profesor doctor acreditado por la AVAP en la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir (UCV). Doctor en Filosofía del Derecho, y licenciado en Derecho y en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universitat de València. Imparte, entre otras asignaturas, Filosofía del Derecho, Derechos Humanos, y Filosofía y Cine. Desarrolla desde 2012 con el catedrático de lógica y Filosofía de la Ciencia, José Sanmartín Esplugues, un proyecto de investigación subvencionado destinado a mostrar la fuerza antropológica del cine comprometido con la dignidad humana (*personalismo fílmico*). Del mismo han surgido seis libros (*Cuadernos de Filosofía y Cine*, del 1 al 6) y más de noventa artículos científico y capítulos de libros.

este modo, a través de las figuras de los géneros, las constelaciones o las jerarquías, poseen gran potencial de conformar cánones fílmicos enriquecedores e inclusivos.

**Abstract.** *Film philosophy can make an approximation between its own procedure, the cinephile condition and the elaboration of a film canon. The responsibility of the European Commission to favor a film canon that is present in the school curriculum must take into account the different ways of conceiving the canon. While assessing the contributions of the theory of polysystems or the sociological approach, it is imperative to maintain the validity of subjective experience. The most decisive argument for this, as Professor Carlos Losilla's work shows, is that the history of cinema is constituted by stories about it that express that cinema does not exist without a spectator who enjoys and internalizes films. Resorting to the Western literary canon model must have the purpose of preserving the personal experience of meeting the literary work, allowing it to build and refining the criteria. In the same way, the film canon must be an inclusive exercise that allows those who develop it a progressive enrichment based on their own experience. The cinematic philosophy of Stanley Cavell, Robert B. Pippin or Eugenio Triás shows that canons elaborated in this way, through the figures of genres, constellations or hierarchies, have great potential to form enriching and inclusive film canons.*

**Palabras clave:** canon cinematográfico, filosofía cinematográfica, cinefilia, Stanley Cavell, Robert B. Pippin, Eugenio Triás, Harold Bloom.

**Key words:** *cinematographic canon, film philosophy, cinephilia, film history, story, Stanley Cavell, Robert B. Pippin, Eugenio Triás, Harold Bloom.*

---

1. INTRODUCCIÓN: LA VINCULACIÓN ENTRE CINEFILIA, CANON CINEMATOGRAFICO Y FILOSOFÍA CINEMATICA. Cinefilia, canon cinematográfico y filosofía cinematográfica pueden parecer términos alejados, como si fueran perspectivas sobre el cine sin mucha relación entre sí. La cinefilia alude al gusto placer por el cine que experimentan los espectadores asiduos; el canon cinematográfico lo asociamos a las listas o elencos de películas elegidas por críticos o profesionales del cine. La filosofía cinematográfica se puede asociar a una parte de la estética aplicada al cine, o a una filosofía propia que reflexione sobre el hecho cinematográfica o la experiencia fílmica. Sin embargo, pueden ser considerados de una manera armónica, a pesar esa primera impresión. En ese caso, le correspondería a la filosofía cinematográfica plantear una relación armónica entre los mismos. En efecto, una filosofía cinematográfica que partiera de la experiencia fílmica estaría en condiciones de proponer la primacía de una práctica de aproximación al cine en la que, en primer lugar, el gusto estético por las películas condujera con facilidad al espectador a realizar una selección de aquellas que más le han impactado. Y, en segundo lugar, dada la dimensión inherentemente reflexiva con la que con frecuencia son atendidas las películas (Peris-Cancio, 2018), la elaboración de una filosofía fílmica surgiera de manera más o menos simultánea con ese proceso de selección de películas debería estar guiada por una confianza en la propia experiencia del espectador –sea aficionado, crítico, estudioso, especialista... filósofo-.

Una filosofía cinematográfica de este tipo es la de Stanley Cavell, ya que expresamente invita a que desarrollemos esta actitud de confianza, tanto en lo que el cine puede aportar a la filosofía, como en nuestra propia experiencia de las películas: "Lo que debemos apreciar es la inteligencia que una película ya ha concentrado en su realización"<sup>8</sup>. Se trata de una invitación a adoptar el punto de vista filosófico también para el análisis de las películas.

[...] el modo de superar la teoría correctamente, desde el punto de vista filosófico, consiste en dejar que el objeto o la obra en cuestión nos enseñen cómo estudiarla... Los filósofos darán naturalmente por sentado que una cosa es -y está claro cómo- dejar que una obra filosófica nos enseñe cómo estudiarla, y otra muy distinta, - y no se sabe muy bien cómo o por qué- dejar que nos lo enseñe una película. En mi opinión no son cosas distintas. El análisis de la película establece un llamamiento continuo a la experiencia de dicha película, o más bien a una memoria activa de esa experiencia (o una anticipación activa de adquirir la experiencia).<sup>9</sup>

Sobre la posibilidad de filosofar a partir del visionado de una película, la figura de Stanley Cavell resulta también paradigmática. Entre los múltiples obituarios que se publicaron a raíz de su fallecimiento, puede destacarse el de Catherine Wheatley<sup>10</sup>, profesora titular del Kings College de Londres. En el mismo calificó a Cavell como "el filósofo que conoció al mundo por la luz de la película". Y añadía:

21

Un amante del cine indefenso por crianza y naturaleza, Cavell no solo abrazó su vocación, sino que persuadió al mundo acerca de la misma, abriendo la academia a Hollywood y explorando lo que significa para todos nosotros compartir las mismas imágenes en nuestras cabezas<sup>11</sup> (Wheatley, 2018).

Catherine Wheatley concluía con una síntesis muy acertada del pensamiento del filósofo que había desarrollado su docencia en Harvard:

Cavell argumentó que la filosofía está innatamente ligada a nuestra vida cotidiana, incluidas, especialmente, las películas que forman parte de esas vidas. En su opinión, las películas que nos interesan nos llaman a mirar, escuchar y responder. A cambio, nos prometen "no la superación de nuestro aislamiento, sino el intercambio de ese aislamiento, no para salvar al mundo por amor, sino para salvar el amor por el mundo, hasta que éste vuelva a responder" (Wheatley, 2018).

---

<sup>8</sup> Cfr. Cavell (1999: 20).

<sup>9</sup> Cfr. Cavell (1999: 21).

<sup>10</sup> Recientemente ha publicado una excelente monografía sobre la condición de Cavell como filósofo del cine, con el significativo título de *Stanley Cavell and Film: Scepticism and Self-Reliance at the Cinema* (Wheatley, 2019).

<sup>11</sup> Traducción propia, si no hay otra indicación.

Estas notas introductorias marcan la orientación que posee el artículo. Una filosofía del cine que valore las películas por ellas mismas puede estar en condiciones idóneas para aportar elementos de juicio oportunos, que ayuden a plantear adecuadamente el papel que hoy tiene que realizar el canon cinematográfico. Se trata de dejar de ver el canon únicamente como vara de medir (procedimiento normativo) o como resultado, es decir, como “lista de películas escogidas”, para comprenderlo como un proceso, en el que el resultado puede ser más diverso o plural, pero que en cambio habrá supuesto un camino para el descubrimiento crecientemente del valor de las películas, del valor del cine. Algo que no se debe dar nunca por supuesto y que debe acompañar una indagación responsable con el método propio del hacer filosófico. Pero, además, debemos incidir en un aspecto esencial desde el principio: dado el gran potencial de influencia que alberga el cine, cuanto más respete la experiencia personal, más se alejará de los riesgos de ser utilizado como herramienta de manipulación ideológica desde los circuitos del poder político, sea del signo que sea.

2. LA DISCUSIÓN SOBRE EL CANON Y LA HISTORIA DEL CINE COMO RELATO: LA ADVERTENCIA DE CARLOS LOSILLA SOBRE EL RIESGO DE UNA HISTORIA OFICIAL DEL CINE. En efecto, en un escrito reciente, Jorge Nieto Ferrando y Teresa Sorolla Romero (Nieto Ferrando & Sorolla Romero, 2019) delimitaban oportunamente los dos grandes sentidos de la palabra canon. Por un lado, el canon como procedimiento más o menos normativo (el modo de hacer del cine clásico, o más precisamente de los distintos géneros cinematográficos). Por otro, el canon como conjunto de películas relevantes para una comunidad (ya sea inmutable o cambiante).

22

La indagación sobre el canon de este artículo pretende buscar un momento anterior, en cierto modo común a ambos sentidos y que responde a una pregunta más básica: ¿por qué se cree necesario realizar un elenco de películas cuya lectura resulte acreditativa de competencia fílmica?

Realizar una averiguación argumentativa de este tipo comienza a ser imperiosamente necesario cuando órganos político-administrativo como la Comisión Europea asumen ya desde hace algunos años que el canon cinematográfico es un medio idóneo para la educación fílmica.<sup>12</sup>

En efecto, Tamara Moya Jorge señala que el *Film Education Working Group* que ha redactado el mismo incluye entre las competencias necesarias de una educación cinematográfica la designada como: “*Canonical competence*: la identificación de un panteón de autores

---

<sup>12</sup> El texto al que nos referimos es *Screening Literacy: Executive Summary* (Commission, 2013).

y una lista de títulos de conocimientos imprescindible” (Moya. 2017: 237)<sup>13</sup>.

Basándose en la teoría de los polesistemas del profesor israelí Itamar Even-Zohar<sup>14</sup>, Mario de la Torre Espinosa realiza un propuesta metodológica que pretende superar la situación de estancamiento a la que ha llevado la “mera elaboración de listados por profesionales y críticos del sector” (De la Torre Espinosa, 2016, pág. 210). Los estudios de Rakefet Shela-Sfeffy sobre la formación del canon cultural a través de la interferencia le permiten asimismo avanzar en la consideración de que:

[...] un producto cultural se canoniza de forma incuestionable en el momento en el que se convierte en un modelo para una cultura determinada, y más aún cuando dicho modelo es reproducido de forma naturalizada: es entonces cuando produce la interferencia. (De la Torre Espinosa, 2016: 222).

Es decir, la interferencia explica que a través de tres pasos (importación de productos, traducción, reproducción), los elementos de una sociedad pueden ser incorporados por otra. Resulta fácil hacer una transferencia adecuada al cine y reconocer que los diversos cines nacionales realizan procesos análogos con respecto al cine de los Estados Unidos o al de Francia, que les permite recibir el reconocimiento inverso. Pedro Almodóvar “galardonado con varios premios Oscar o reconocido como doctor *honoris causa* por la Universidad de Harvard” ejemplifica de modo claro “cómo se ha producido una transferencia de elementos del sistema fílmico de periferia al centro, o lo que es lo mismo, un claro proceso de canonización, al mismo tiempo que una interferencia sobre el sistema cinematográfico español” (De la Torre Espinosa, 2016, pág. 224 n. 129).

La conclusión del profesor Mario de la Torre es que “desde un punto de vista polistémico, creemos presentar una vía alternativa para discernir un auténtico canon *epistémico* frente a otros *vocacionales*” (De la Torre Espinosa, 2016: 223).

Sin embargo, se trata de una distinción más difícil de sostener que lo que puede parecer en un primer momento. Es cierto que hay cánones claramente definibles como vocacionales, sin mayor pretensión que la de

---

<sup>13</sup> Tamara Moya ya había explorado este asunto en su vertiente aplicada en un artículo anterior (Moya Jorge, 2017) directamente relacionado con éste.

<sup>14</sup> Cfr. la teoría de los polisistemas fue presentada por Even-Zohar en una primera propuesta en la revista *Poetics Today* en 1979, que fue revisada en 1990. Hemos podido acceder también a una traducción de la misma en internet de Ricardo Bermúdez Otero, <https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>. Una exposición más completa de su pensamiento, aunque todavía de manera provisional puede encontrarse en lo que él designa como “un libro electrónico provisorio” (Even-Zohar T. , 2017)

compartir los propios gustos por el cine<sup>15</sup>. Pero ni siquiera estas pretensiones pueden ser completamente alejadas de una obtención de conocimiento. El profesor De la Torre reconoce esto de manera indirecta no sólo cuando se refiere a las reflexiones sobre el canon de Paul Schrader (Schrader, 2006) o de Jonathan Rosenbaum (Rosenbaum, 1998, 2008), sobre las que volveremos. Sobre todo lo hace cuando al final de su exposición reconoce que “la historia del cine, a pesar de su aún corta historia, de buena muestra de ello, y se convierte en un campo de pruebas aún por explotar” (De la Torre Espinosa, 2016: 224).

Pero ese “campo de pruebas” no puede prescindir de la subjetividad, de la vivencia de los relatos cinematográficos en primera persona, cuya reflexión y elaboración se proponen como auténtico conocimiento. En efecto, como ha mostrado ampliamente entre nosotros el profesor Carlos Losilla –al que vamos a seguir en este punto con atención–, cabe postular una nueva historia del cine, en la que el foco no se encuentre en la crónica, sino en el relato, ya que este último...

[...] penetra en la historia para introducir elementos subjetivos, permitir la aparición de la experiencia personal y dejar que todo eso *alimente* la supuesta objetividad de los hechos con una voz distinta, que retuerce el tiempo -siempre el tiempo- para otorgarle una apariencia multiforme, investigar en sus momentos paralelos y horadar en su superposición de estrados. Y el resultado ya no es lineal, sino una especie de hilo narrativo que se diluye en infinitos desvíos que a su vez se desdobl原因 a sí mismos (Losilla, 2012: 12).

24

Una historia así previene de lo que siempre ha sido la mayor amenaza del cine (y, en general de las distintas expresiones del arte y de la cultura): ponerse al servicio del poder que de este modo falsea la experiencia fílmica, y construye un discurso al margen del potencial de liberación que el espectador experimenta cuando el visionado de las películas le permite diseñar otros mundos y posibilidades.

El relato no se arroga el derecho a la “verdad”, sino que tiene la generosidad de “darse”, de ofrecerse a los demás para su discusión, impugnación o seguimiento, si es de recibo. Más allá de la circularidad de Nietzsche y Benjamin, incluso más allá de la neutralidad fantasmal de Blanchot, nuestro relato tiene un sujeto experiencial, un sujeto que se esfuerza y sufre por urdirlo, que recuerda y rememora, que mezcla vida y representación, realidad y ficción. Ese sujeto, en este caso, soy yo, o quizás es *mi yo*. (Ibídem).

---

<sup>15</sup> Estoy pensando en obras que se conciben para el cinéfilo -por eso las cito en su edición castellana- como la Martin Scorsese (Scorsese & Wilson, 2001) o de François Truffaut (Truffaut, 2017)

La apelación a la subjetividad, o más ampliamente, a la experiencia fílmica del espectador, invita a revisar la división entre cánones epistémicos y cánones vocacionales, a mantener una distancia crítica frente a la elaboración de cánones que diluyan la experiencia del cine en dictados administrativos del poder, a recuperar la memoria del trasvase cultural y del desplazamiento que se encuentra en el origen de las grandes creaciones fílmicas, de los directores que hicieron el tránsito entre Berlín y París para poder llegar por fin a Hollywood, y allí experimentar la complementariedad en múltiples sentidos (Losilla, 2009).

La historia del cine genera períodos inventados que proceden “de una melancolía por alguno anterior que da pie a su reconstrucción bajo otras formas” (Losilla, 2012, pág. 13). Un argumento que Carlos Losilla había comenzado a elaborar con *La invención de Hollywood. O como olvidarse de una vez por todas del cine clásico* (Losilla, 2003), mostrando lo poco acertado de las fronteras entre el llamado cine clásico americano - una delimitación histórica defendida por David Bordwell (Bordwell, D, Staiger, & Thompson, 1988) con un enorme riesgo de encasillar reductivamente las películas desarrolladas en ese período dentro del “modo de producción”, es decir, de reducir el favor subjetivo a los factores objetivos-. Más allá de las discusiones de principios, Losilla localiza elementos de modernidad o manierismo en los autores de ese período clásico (Rouben Mamoulian, Raoul Walsh, John Ford, Mitchell Leisen, Leo McCarey, King Vidor) y elementos de clasicismo en aquellos otros a los que se atribuye la ruptura (Hitchcock, Antony Mann, Otto Preminger, Roger Corman, Richard Fleischer, Robert Aldrich, Nichlas Ray, Joseph L. Mankiewicz, Billy Wilder).

Y que después sigue desarrollando en *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*,

[...] para reivindicar que todavía se pueden contar historias, aunque sea en un modo melancólico que, por otro lado, es propio de la naturaleza del cine, hecho de imágenes que aparecen y desaparecen, de modo que ante la siguiente ya anotamos la anterior. Ese carácter de flujo de la película debe traspasarse a la propia historia cinematográfica, que también se convierte más bien en un relato desde el momento en que alguien lo cuenta, lo hace fluir, y aniquila los compartimentos estancos para dar a luz una corriente que nunca se detiene y que encuentra en los momentos de crisis no tanto un colapso como un desvío” (Losilla, 2011: 15).

Por eso no pueden reducirse ni las películas ni sus creadores a datos tabulables, sino que exigen otra metodología de aproximación que cuente con lo cualitativo, lo personal, sin que ello signifique desconfianza hacia las posibilidades cognitivas de este procedimiento:

No puede haber, pues, un relato compartido. El relato es personal e intransferible. Puede cruzarse con otros en determinados momentos, pero no en todos. El relato hace que existan muchas historias y, por lo tanto,

destruye la historia, o por lo menos eso debería hacer: el relato, en manos del poder, corre el riesgo de transformarse en historia oficial y, por lo tanto, convertir la subjetividad en (falsa) objetividad. Por eso debe reclamar para sí la soledad del decir, del contar, del narrar del mostrar. Y también el deseo, que siempre proviene de una imagen y se dirige a un relato (Losilla, 2012: 13).

La selección del conjunto de películas relevantes para una comunidad es inseparable del otro aspecto del canon, su carácter normativo. Ambos comparten un reto de fidelidad a la propia experiencia del cine. Y podremos percibir que:

[...] el cine se mueve a partir de las ciudades y con su propio ritmo, basado en el desplazamiento y un cierto sentido de desarraigo. Ya los operadores de Lumière, por ejemplo, difundieron la buena nueva de ciudad en ciudad, sentando las bases de un arte transnacional avalado por un lenguaje decidido a acabar con todas las lenguas, que en un principio adoptó la imagen como único medio de expresión y despreció altivamente el sonido, es decir, la comunicación a través del idioma. Incluso en los años treinta, con la llegada del sonoro, persistió esa utopía del esperanto cinematográfico, con el rodaje de distintas versiones de la misma película a veces en países distintos y en lenguas diferentes. El sueño termina con la consolidación del doblaje y el inicio de la hegemonía del cine de Hollywood, pero en ese mismo punto comienzan sus consecuencias, la historia de un vagabundeo que toma como modelo los grandes flujos migratorios de los años veinte y treinta para reproductir la vocación nomádica del cine (Losilla, 2009: 11).

26

El carácter de universalidad del cine, su impronta análoga al esperanto a la que alude Carlos Losilla, también nos hace ver que el canon también puede suscitar sentido de la comunidad humana. La experiencia del cine no sólo identifica comunidades, también relativiza las fronteras, impide que se traten de muros (De Lucas, 1994; 2017), ayuda a ver al extranjero vulnerable que viene de fuera como alguien próximo<sup>16</sup> que demanda acogida y solidaridad. No fue casualidad que el desarrollo del cine compartiera los años en los que se fue gestando la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* de 10 diciembre de 1948<sup>17</sup>.

3. DEL CANON A LA CINEFILIA: HAROLD BLOOM, PAUL SCHRADER, JONATHAN ROSENBAUM. La concepción del canon que se ha discutido en el apartado anterior ha tenido como foco la necesidad de superar la “teoría de polisistemas”. La argumentación que se ha desarrollado desde la historia del cine como relato, siguiendo al crítico y profesor universitario Carlos

---

<sup>16</sup> Lo hemos podido tratar con respecto a la acogida de migrantes y refugiados, descubriendo elementos de sabiduría antropológica contenidos en el cine del Hollywood de los años cuarenta, en concreto en la figura de Mitchell Leisen (Peris-Cancio 2018)

<sup>17</sup> Cfr. Sanmartín Esplugues, José; Peris-Cancio, José-Alfredo (Sanmartín Esplugues & Peris-Cancio, 2020).

Losilla, serviría también para poner en cuestión la frecuencia con la que no se reconoce todo el valor de la experiencia personal del cine propia del espectador –sin olvidar que todo teórico o filósofo del cine ha sido y debe seguir siendo espectador-, tanto en la concepción del canon desde la semiótica (Yuri Lotman) o desde los trabajos sociológicos (Pierre Bourdieu).<sup>18</sup> Sin embargo, la relación con los estudios literarios requiere algunas consideraciones adicionales. Brevemente nos detendremos con las aportaciones que al respecto realizan Harold Bloom, Paul Schrader y Jonathan Rosenbaum.

Harold Bloom (1930-2019), con su defensa del canon literario occidental (Bloom, 1994) se ha constituido para algunos como Paul Schrader en la referencia más fiable para construir un análogo canon cinematográfico (Schrader, 2006: 34). Sin embargo, sus intenciones no siempre han sido adecuadamente comprendidas. Se ha dado por supuesto lo que era un canon y lo que se pretendía con él. Y entonces han surgido una pluralidad de interpretaciones, réplicas y contrarréplicas a su obra<sup>19</sup>. Se puede intentar localizar de una manera más precisa las intenciones de Bloom. Y sus propias expresiones en la obra parecen despejar las dudas.

Gertrude Stein sostenía que uno escribía para sí mismo y para los desconocidos, una magnífica reflexión que yo extendería a un apogema paralelo: uno lee para sí mismo y para los desconocidos. El canon occidental no existe a fin de incrementar las élites sociales preexistentes. Esta ahí para que lo leas tú y los desconocidos, de manera que tú y aquellos a quienes nunca conocerás podáis encontraros con el verdadero poder y autoridad estéticos de lo que Baudelaire (y Erich Auerbach después de él) llamaban “dignidad estética” (Bloom, 2005, pág. 47).

27

La funcionalidad del canon no se encuentra, como equivocadamente se piensa con frecuencia, en establecer un número cerrado de lecturas, por lo que tampoco necesita ser redimido por las con frecuencia reomendadas operaciones de apertura del mismo.

Todos los cánones [...] son elitistas, y como ningún canon está nunca cerrado, la tan cacareada “apertura del canon” es una operación bastante redundante. Aunque los cánones, al igual que todas las listas y catálogos tienden a ser inclusivos más que exclusivos, hemos llegado al punto en que toda una vida de lectura y relectura apenas nos permite

---

<sup>18</sup> Una síntesis muy útil de estos enfoques puede encontrarse, entre otros, en el análisis del canon cine español realizada por José María Galindo Pérez (Galindo Pérez, 2013). También es muy recomendable la panorámica que realiza José Antonio Pérez-Bowie sobre el canon cinematográfico aunque nos separemos de algunas de sus apreciaciones sobre la potencialidad explicativa de la teoría de polisistemas de Even-Zohar (Pérez-Bowie, 2008: 77-89)

<sup>19</sup> Un documentado panorama sobre las mismas lo encontramos en la obra colectiva en castellano, *La influencia de Harold Bloom. Estudios y Testimonios* (Ardavín Trabanco & Lastra, 2012)

recorrer todo el canon occidental. De hecho, ahora es virtualmente imposible dominar el canon occidental. (Bloom, 2005: 47-48)

No será descartable pensar que si Paul Schrader hubiese sintetizado así la propuesta de Bloom se hubiese animado a escribir el libro sobre el canon cinematográfico que nunca llegó a realizar (Schrader, 2006: 34). Los criterios que estableció eran tan adecuados como inalcanzables si se pretendía alcanzar todos ellos a la vez: la belleza, lo extraño, la unidad entre forma y asunto, la tradición, la capacidad para repetirse, el compromiso con el espectador, la moralidad (Schrader, 2006: 42-46). Pero podían haber sido propuestos como pistas merecedoras de confianza para que el cinéfilo hubiese crecido en buen criterio a la hora de seleccionar aquellas películas que le proponen ver. Hubiese podido estar de este modo más cerca de las intenciones de Bloom y la adquisición “del verdadero poder y autoridad estéticos”.

Ese paso parece que se puede detectar en la obra de Jonathan Rosenbaum (Rosenbaum J. , 1998; 2008). En él ya encontramos que el canon se encuentra al servicio de la cinefilia, un aspecto que le aproxima a la figura de Stanley Cavell, como expresamente ha señalado Michael Witt en su monografía sobre la historia del cine de Jean-Luc Godard (Witt, 2013: 17). En una entrevista mantenida con Sara Donoso, profesora de la Universidad de Santiago de Compostela, Rosenbaum sostiene dos tesis que ejemplifican muy bien su pensamiento.

Por un lado, que la calificación de una película como buena debe añadir inmediatamente el para quién y el para qué, dada la frecuencia con la que una posterior revisión modifica la toma de postura inicial. De este modo, en lugar de expresarse de modo cerrado se estará explorando y extendiendo una discusión. (Donoso, 2017: 322 y 323). Por otro, el ineludible reconocimiento de la inabarcabilidad del cine, la imposibilidad de ver todas las películas y al mismo tiempo la obligación moral de los críticos de hacerse eco de aquellas películas que no tienen la misma publicidad –o que pudieron ser ignoradas en el momento de su estreno, o que se han creído perdidas, o que han tenido una difícil difusión...

Con estos planteamientos se comprende su propuesta de canon:

En la coda de este libro, estimulada por su propio contexto, he hecho un intento de proponer un canon de película propio, es decir, uno que sea prescriptivo (y proscriptivo) en lugar de descriptivo, reflejando mis propios gustos y preferencias, que puede considerarse como una lista de visualización posible (o ideal) o como un manifiesto crítico que puede debatirse. Recordando que "Pantheon Directors" fue la meseta más alta en el propio canon de Sarris<sup>20</sup>, mis propios "Pantheon Movie

---

<sup>20</sup> Está aludiendo a la obra de Andrew Sarris, *The American Cinema. Director and Directions 1929-1968* (Sarris, 1996). Se trata de una obra que cumple una doble función. Por un lado, es la versión americana de la teoría del autor. Por otro, llega a conformar a partir de aquí una jerarquía entre los directores que puede ser considerada como un auténtico canon. No se trató de una propuesta aceptada sin contestación.

Picks" están diseñados para ser utilizados en el lanzamiento de una nueva discusión, no para concluir una vieja. Y los términos "panteón" y "selecciones" tienen la intención de formar una dialéctica, apuntando a dos tipos diferentes de modos críticos, con la esperanza de que este libro pueda ayudar a construir un puente entre ellos (Rosenbaum, 2008: xvi).

Sin embargo, la evolución posterior de Rosenbaum permite advertir una cierta pérdida de equilibrio. Quizás se diera en él una inclinación excesiva hacia la cinefilia en detrimento de la construcción de un criterio propositivo con respecto al cine, que aportara algún valor de conocimiento (Rosenbaum, 2010). Sin dejar de valorar el sentido de que la cinefilia puede rescatar al cine de su crisis, y apreciando la positiva influencia de la obra de Serge Daney en su obra<sup>21</sup>, probablemente quede en un segundo término la posibilidad de un debate argumentativo a partir de una propuesta de canon más o menos articulada.

4. LA FILOSOFÍA DEL CINE Y EL CANON: STANLEY CAVELL Y SUS GÉNEROS DE LA COMEDIA DEL REMATRIMONIO Y EL MELODRAMA DE LA MUJER. ¿Puede, por tanto, una determinada filosofía del cine aportar algunos elementos relevantes a la configuración del canon fílmico en la actualidad? Hay un dato repetido que diversos filósofos que se aproximan al cine parecen cumplir y que en sí mismo resultaría altamente significativo. Nunca se habla del cine desde el vacío o la neutralidad: cada vez que se propone una reflexión general sobre el cine, en realidad se está partiendo de un canon implícito, que no siempre se hace el esfuerzo de declarar. John Mullarkey se detiene de manera particular en las obras de Žižek, Deleuze, Cavell, Badiou, Anderson, Branigan, Rancière. Dentro de lo que designa como una teoría bastarda para un arte bastardo, Robert Sinnerbrink se centra más en las aportaciones de Gilles Deleuze y Stanley Cavell (Sinnerbrink, 2011, 2013)

En efecto, no es posible filosofar sobre el cine sin un elenco de películas que les han permitido formar sus propias ideas sobre el medio fílmico, pero también que han sesgado inevitablemente su elección hacia una determinada dirección. Insistimos en una posible espiralidad: detrás de un análisis filosófico del cine siempre hay un canon de películas, pero también un canon de películas inspira una determinada filosofía del cine.

Por ello resulta apreciable y de agradecer el gesto de aquellos filósofos del cine que explícitamente justifican las determinadas películas que han sido particularmente relevantes para ellos y sus análisis. En una doble dirección: para reflexionar filosóficamente de manera avanzada

---

Profesionales prestigiosas de la crítica cinematográfica como Pauline Kael arremetieron duramente contra ella (Kael, 1965).

<sup>21</sup> Expresamente alude de una manera destacada a *Itinéraire d'un ciné-fils* (Daney, 1999), obra en la que Daney explica más detalladamente su concepción de la cinefilia.

gracias al cine, y, también, para acreditar el valor intrínseco de las películas que les han permitido realizar este ejercicio.

Para mostrar aportación de la filosofía al canon comenzaremos con la figura de Stanley Cavell y continuaremos con la de Robert B. Pippin, y, entre nosotros, con la de Eugenio Trías.

La filosofía del cine tal y como empezó a desarrollar Stanley Cavell (1926-2018), no se limita a reflexionar sobre el medio fílmico a partir de esquemas elaborados al margen del mismo, en la medida en que precedieron al llamado séptimo arte. La enseñanza de las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein (Wittgenstein, 1988) pone en guardia frente a los intentos de elaboración de teorías que quieran imponerse a la propia experiencia del sujeto. Por ello una filosofía del cine no podrá poner entre paréntesis la implicación del investigador con las películas que ha aprendido a valorar (cinefilia)<sup>22</sup>. La cinefilia no es un obstáculo para la labor del filósofo. Al contrario, le permite proponer una visión del cine que no se aleja del carácter de arte popular o de masas, o mejor, del arte democrático que supone disfrutar viendo películas personas de todas las edades y condiciones (Lastra, 2010). Al mismo tiempo, fuerza a derribar las barreras que separan de modo artificial la filosofía de la literatura y del cine.

Con esas premisas Cavell reivindica la existencia de dos géneros cinematográficos que permiten agrupar verdaderas obras de arte, equiparables a lo que supuso la comedia de Shakespeare en su momento. Estos géneros son: la comedia de rematrimonio (Cavell, 1981) y el melodrama de la mujer desconocida (Cavell, 1996). Cuando Cavell emplea la expresión *género* (Mulhall, 2006: 231): lo hace para relacionar películas de una manera muy diferente a lo que habitualmente se entiende por un género cinematográfico.

[...] un género narrativo o dramático debe considerarse como un medio de las artes visuales, o como una “forma” en la música. La idea es que los miembros de un género comparten la herencia de ciertas condiciones, procedimientos y temas y objetivos de la composición, y que en el arte primario cada miembro de un género representa un estudio de dichas condiciones, lo que en mi opinión carga con la responsabilidad de dicha herencia (Cavell, 1981: 28).

El profesor de la Universidad de Navarra Pablo Echart señala con claridad la pretensión que alberga Cavell con su propuesta de los géneros:

Este afán por distinguir a estas comedias y melodramas de sus categorías genéricas habituales —las *screwball comedies* y los *women’s films*— obedece a que Cavell entiende que dichas etiquetas impiden apreciar la verdadera altura estética de estas películas producidas entre 1934 y 1949, a las que considera como obras maestras del cine. (Echart, 2006: 2003)

---

<sup>22</sup>Cfr. la obra de Rupert Read y Jerry Goodenough (Read, 2005: 30-31)

Con respecto al género de rematrimonio, Cavell lo presenta como heredero de la comedia romántica shakespeariana:

[...] el género de rematrimonio es heredero de las preocupaciones y hallazgos de la comedia romántica shakespeariana, sobre todo en el sentido en que dicha obra ha sido estudiada por Northrop Frye, el primero entre otros. En su temprano *The Argument of Comedy*, Frye sigue a una larga tradición de críticos que distinguen entre la nueva y la vieja comedia [...] Lo que denomino comedia de rematrimonio está, debido a su énfasis en la heroína, más relacionada con la vieja comedia que con la nueva, pero presenta diferencias significativas con una y con otra, de hecho, parece transgredir una característica importante de ambas, ya que tiene como heroína a una mujer casada; y lo que impulsa la trama no es que la pareja protagonista se reúna, sino que se reúna *de nuevo*, que se reúna *otra vez*. De aquí que la realidad del matrimonio esté sujeta a la realidad o a la amenaza del divorcio (Cavell, 1981: 1-2)

La crucial referencia a Shakespeare (Cavell: 2003) permite considerar que la relación de la pareja central de estas películas debe ser tratada como el mejor ejemplo de conocimiento de las otras mentes y de este modo debe ser también relacionada con el problema del escepticismo. En estas películas la pareja en la que se ejemplifica la capacidad humana de ser asaltado por el escepticismo, se relata también también la capacidad humana de resistir a ese asalto. Las siete películas que se integran en este canon de la comedia de rematrimonio de Cavell son (las nombramos precedidas del título del capítulo del libro en el que Cavell analiza cada una):

1. “Cons and Pros/ Pros y contras”: *The Lady Eve/Las tres noches de Eva* (Preston Sturges, 1941); 2. “Knowledge as Transgression/El conocimiento como trasgresión”: *It Happened On Night/ Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934); 3. “Leopards in Connecticut/Leopardos en Connecticut”: *Bringing Up Baby /La fiera de mi niña* (Howard Hawks)1938); 4. “The Importance of Importance/La importancia de la importancia”: *The Philadelphia Story/Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1938); 5. “Counterfeiting Happiness/La falsificación de la felicidad”: *His Gril Friday/Luna nueva* (Howard Hawkks, 1940); 6. “The Courting of Marriage/El matrimonio a juicio”: *Adam´s Rib/La costilla de Adán* (George Cukor, 1949), 7. “The Same and Different/Lo mismo y diferente”: *The Awful Truth/La pícaro puritana* (Leo McCarey 1937).

El segundo género del melodrama de la mujer desconocida para Cavell deriva del género de la comedia de rematrimonio, si bien por negación de algunas de sus características. Es particularmente importante considerar que el propósito fundamental de las comedias de rematrimonio es la creación o re-creación de la mujer, lo que Cavell plantea como “nueva creación de la mujer”, que redundante en una “nueva creación de lo humano”:

Nuestras películas se pueden interpretar como parábolas de una fase del desarrollo de la conciencia en el que se establece una lucha por la reciprocidad o igualdad de conciencia entre una mujer y un hombre, un análisis de las condiciones bajo las que esta lucha por el *recognition* (como dijo Hegel) o exigencia de *acknowledgement* (como he señalado) es una lucha por la libertad mutua, en especial de las visiones que unos tienen de los otros, cosa que da a nuestros filmes un temperamento utópico. Albergan una visión que reconocen imposible de domesticar por completo, de habitar por completo en el mundo tal y como lo conocemos. Son historias de amor. Al mostrarnos nuestras fantasías, expresan la agenda interna de una nación que concibe para sí anhelos y compromisos utópicos (Cavell, 1981: 28).

El género del melodrama es concebido por el filósofo de Harvard como una derivación, complemento o un contrapunto de este género de las comedias de rematrimonio (Mulhall, 2006: 236-246). Si en estas últimas la mujer encontraba un hombre al que elegía para que la educase, para que lo hiciera manteniendo una conversación entre iguales, para que leyera mutuamente leyera sus almas, en las comedias de melodrama se da la carencia de todo esto. ¿Significa esta ausencia de varón la imposibilidad de la mujer de desarrollar su identidad? Al contrario, muestra que es posible la recreación de la mujer que asume su propia historia y desarrolla íntegra su propia vocación como mujer (Cavell, 1996: 6-7).

Cavell ve necesario liberar a este género de la connotación habitualmente negativa que conlleva el que las califique de “comedias de mujeres”, sensibleras, lacrimógenas, privadas de ningún otro valor añadido... Cree, siguiendo el pensamiento de Emerson y Thoreau, que existe un paralelismo entre melodramas y comedias: que las comedias de rematrimonio prevén una relación de igualdad entre los seres humanos, una relación de atracción legítima, de expresividad y de alegría mientras que los melodramas intuyen la existencia en la relación de cada uno consigo mismo, de un momento problemático en la confianza con uno mismo, que requieren una expresividad y una alegría análoga a la de las comedias (Cavell 1996: 9).

El tema central de ambos es el matrimonio: en las comedias como logro, en los melodramas como algo que hay que trascender, pero en ambos casos como superación del escepticismo, según el modo propio del trascendentalismo americano. La conflictividad en las parejas que luchan por su rematrimonio –no siempre ambos con la misma conciencia-, y la soledad de la mujer que se descubre a sí misma sin necesidad del matrimonio para desarrollar su personalidad, aparecen en la pantalla como una muestra de seriedad hacia la vida cotidiana, cuya complejidad desborda las previsiones apriorísticas de una razón científica que quiere anticiparlo. Pero al mismo tiempo conflicto y soledad confortan, porque dejan que el cine muestre el mundo en todo su candor, como un mundo

que se da, y viene en ayuda de que podamos reconocernos mutuamente como personas.

Cavell, a su vez refuerza su posición citando la obra de Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, (Brooks, 1996) en su edición original de 1975. Encuentra en esta obra un libro esperanzador, que compensa la falta de atención filosófica a este género en comparación con el estudio dedicado a lo trágico, lo cómico y lo irónico.

Las cuatro películas que integran el subgénero del melodrama de la mujer desconocida son (como en el caso de las comedias de rematrimonio, las hacemos preceder del título del capítulo del libro que Cavell las comenta):

1. “Naughty Orators: Negations of Voice in *Gaslight*/Oradores osados: La negación de la voz en *Luz de gas*”. *Gaslight/Luz que agoniza* (George Cukor, 1940); 2. “Psychoanalysis and Cinema: Moments of *Letter from an Unknown Woman*/Psicoanálisis y cine. Momentos en *Carta de una mujer desconocida*”. *Letter from an Unknown Woman/Carta de una mujer desconocida* (Max Ophuls, 1948). 3. “Ugly Duckling, Funny Butterfly: Bette Davis and *Now Voyager*/ Patito feo, divertida mariposa: Bette Davis y *La extraña pasajera*”. *Now Voyager/ La extraña pasajera* (Irving Rapper, 1942); 4. “Stella’s Taste: Reading *Stella Dallas*/El gusto de Stella: una lectura de *Stella Dallas*. *Stella Dallas/Stella Dallas*” (1937).

La virtualidad de los géneros localizados o establecido por Cavell es que permiten la profundización en tópicos estrictamente filosóficos<sup>23</sup>, el análisis de otras películas a alguno de dichos géneros<sup>24</sup> o el estudio longitudinal de la filmografía de un director de cine<sup>25</sup>. Podemos añadir que su manera de potenciar el análisis de unas películas poniéndolas en relación con otras y reconociendo en ellas una familiaridad, contiene una carga añadida de fecundidad en la medida en que permite ser aplicada en otros supuestos, para descubrir más valores de aquello que se nos presenta en pantalla. Hemos podido constatar que, por ejemplo, que *It’s a Wonderful Life* (“¡Qué bello es vivir!”), 1946) de Frank Capra, guarda esa relación que potencia sus valores propios y se enriquece con algunos otros, con respecto a películas como *Our Town* (“Nuestra ciudad”, 1940) de Sam Wood, o *The Human Comedy* (“La comedia humana”, 1943), de Clarence Brown.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Por ejemplo, la relación entre cine y psicoanálisis (Smith & Kerrigan, 1987)

<sup>24</sup> Por ejemplo, *Forbidden* de Frank Capra (1932) (Sanmartín Esplugues & Peris-Cancio, 2017 a y 2017 b)

<sup>25</sup> Por ejemplo, Mitchell Leisen (Peris-Cancio J.-A. , 2013)

<sup>26</sup> Cfr. J. Sanmartín Esplugues & J.-A. Peris-Cancio, *Cuaderno 56. El melodrama del sentido de la vida en las pequeñas comunidades en It’s a Wonderful Life (1946)*, en J. Sanmartín Esplugues & J.-A. Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 04. La plenitud del personalismo filmico en la filmografía de Frank Capra (II). De Meet John Doe (1941) a It’s a Wonderful Life (1946)*, Universidad Católica de Valencia, pp. 235-252.

5. LA FILOSOFÍA DEL CINE Y EL CANON: LAS PELÍCULAS COMO FORMAS REFLEXIVAS DE PENSAMIENTO EN ROBERT B. PIPPIN. Robert B. Pippin (n. 1948) sigue con libertad la propuesta de Cavell, desarrollándola desde la filosofía de Hegel. El cine hubiese sido el arte preferido de este filósofo, piensa Pippin, en la medida en que nos muestra el universal concreto. Así, Pippin entiende que las películas son formas reflexivas de pensamiento, que aportan conocimiento como podría hacerse de otro modo.

El introductor en España de la figura de este filósofo, el profesor Antonio Lastra, explica con claridad cuál es el núcleo de la propuesta cinematográfica de Pippin.

¿Qué explicaría [...] lo que Pippin llama la “absorción cinematográfica”, la reacción o la experiencia inmediatas a un acontecimiento que ha sido fotografiado? Para Pippin, esa absorción tiene que ver con la imposibilidad de disociar en una obra de arte la atención a la forma de la atención al contenido... La imposibilidad de disociar la atención no afecta sólo a la estética de la recepción; exige, sobre todo, la suposición de lo que Pippin ha llamado, para el mundo del cine, “la inteligencia detrás de la cámara”. Esa exigencia, y esa inteligencia, serían responsables de la altura a la que el cine puede llegar en el campo de lo mejor que el ser humano haya pensado (Lastra, 2018).

Por eso, Pippin reclama del espectador un tipo particular de atención. Y reconoce que las películas aportan a nuestra reflexión – también a la filosófica- elementos que de otro modo no podríamos percibir.

34

Si al menos parte de lo que nos sucede cuando vemos una película es que los acontecimientos y diálogos no solo están presentes ante nosotros, sino que se nos muestran, y si la pregunta que ese hecho suscita - ¿cuál es la razón de mostrarnos esa narración de esa manera?- no parece en algunos casos respondida del todo aludiendo al placer o al entretenimiento, porque algo de un significado más general filosófico se insinúa; si algún modo de entender algo mejor que todo eso ocurre en un registro estético, al atender estéticamente a lo que se muestra, entonces esa cuestión más amplia, la cuestión del significado filosófico de una película, entendiendo la filosofía de un modo más o menos tradicional, es obvia. (Pippin R. 2017: 6-7)

Pippin no propone géneros como Stanley Cavell. Pero en alguna de sus obras muestra cómo los géneros tradicionalmente aceptados por el público son capaces de incorporar cuestiones fundamentales para la reflexión política de la comunidad política. Podemos distinguir entonces dentro de su obra.

a) El *western* del Hollywood clásico. Pippin lo ha estudiado como constitutivo de la mitología estadounidense. En 2010 publicó *Hollywood Westerns and American Myth* (Pippin R. B., 2010). Se centró en dos de los maestros del género. En Howark Hawks –*Red River-Río Rojo* (1948)–, John Ford –*Stagecoach / La diligencia* (1939); *The Searchers/*

*Centauros del desierto*/ (1956); *The Man Who Shot Liberty Balance* / *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962). El propio Pippin refleja así algunas de sus claves:

[...] estas películas, *Río Rojo*, que trata de formas de liderazgo, *El hombre que mató a Liberty Valance*, que trata esencialmente sobre la causa psicológica, el precio que pagamos psicológicamente por someternos al estado de derecho, y *Centauros del desierto*, en la cual el estado de derecho sigue estando amenazado por relaciones de parentesco basadas en la raza, exploraban estas dimensiones de la psicología política mucho mejor que cualquier cosa que pudiera encontrar en filosofía, así que las consideré como una forma de empezar a explorar los aspectos de la vida psicológica humana que son particularmente relevantes para el tema de la lealtad política... (Peris-Cancio, 2018).

Posteriormente, analizó las claves emocionales del western, en forma de ironía en *Johnny Guitar* (Pippin R. , 2019a: 60-94)<sup>27</sup>.

b) El fatalismo en el cine negro americano, en la monografía *Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy* (Pippin R. B., 2012a). Las películas analizadas son de diversos directores. De Jacques Tourneur –*Out of the Past* / “Retorno al Pasado” (1947). De Orson Welles –*The Lady from Shanghai* / “La dama de Shangai”. (1948). De Fritz Lang –*Scarlet Street* / “Perversidad” (1945)–De Billy Wilder –*Double Indemnity* / *Perdición* (1944). Una línea análoga ha desarrollado Pippin en una contribución posterior, sobre la obra de Nicholas Ray –*In a Lonely Place* / “En un lugar solitario” (1950) (Pippin R. , 2019a: 24-59)<sup>28</sup>, un título directamente relacionado con las preocupaciones de Stanley Cavell. Últimamente el profesor de Chicago se ha interesado por el melodrama de Douglas Sirk, claramente expresivo del mundo emocional de los años 50. Ha estudiado en profundidad *All that Heaven Allows* (“Sólo el cielo lo sabe”, 1955) (Pippin R. B., 2019b)<sup>29</sup>.

Para Pippin *Fatalism in American Film Noir* supuso un paso de profundización decisivo en su filosofía cinematográfica. Como él mismo reconoce:

Este fue probablemente el intento más ambicioso de hacer uso del cine. Una de las grandes preguntas de la filosofía es qué distingue algo que hacemos de algo que nos sucede, y eso sugiere un de qué somos responsables y un qué nos sucede de lo que no seamos responsables (Peris-Cancio, 2018).

<sup>27</sup> También incluido en *Filmed Thought: Cinema as Reflective Form* (Pippin R. B., 2019b)

<sup>28</sup> También incluido en *Filmed Thought: Cinema as Reflective Form* (Pippin R. B., 2019b)

<sup>29</sup> Hay traducción al castellano de María Golfe (Pippin R. B., 2020)

El mundo occidental, piensa Pippin, a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial perdió su confianza en un mundo predecible a partir de las conductas humanas, propias de un agente libre. Los directores allí muestran esa mutación:

Pero en la posguerra -especialmente en la posguerra, pero empezaba incluso durante la guerra (años 41, 42, 43)- en las películas que Hollywood comenzó a hacer, especialmente películas de inmigrantes europeos, como Otto Preminger, Fritz Lang, Edward Dimytryk... estaban sugiriendo de alguna manera que el mundo parece estar controlado, nuestras propias vidas parecen estar controladas por fuerzas que no controlamos... [...] Por tanto, el tipo de contexto social de justificación mutua parece haberse roto, y eso significa que los personajes a menudo son incapaces de formularse claramente a sí mismos por qué están haciendo lo que están haciendo, o qué objetivo tienen, o lo que esperan que pase, debido a esto, todo se vuelve mucho más problemático. Es todavía más complicado que eso, es una cuestión de una agencia de pérdida debido a una especie de pasión irracional por una mujer o un hombre, muy a menudo por una mujer, una *femme fatal*: si una persona siente que pierde su agencia, no puede formular por qué es por lo que ama a una mujer o por qué está haciendo lo que está haciendo, y me interesaba explorar estos casos límites en los que el modelo clásico de acción no se aplica (Peris-Cancio, 2018).

c) El desconcierto antropológico, considera Pippin, genera ansiedad, desconfianza hacia el propio conocimiento y hacia el reconocimiento de los demás. Y eso se hace particularmente patente en el cine de Alfred Hitchcock, cuya película *Vertigo* (“Vértigo”/ “De entre los muertos”, 1958) la ha desarrollado ampliamente en una monografía (Pippin R. B., 2017)<sup>30</sup>. Igualmente se ha ocupado de otros filmes del maestro británico como *Shadow od a Doubt* (“La sombra de una duda”, 1943) y *Rear Window* (“La ventana indiscreta”, 1954) (Pippin R. B., 2019b).

Pippin realiza su filosofía cinematográfica, si se puede expresar así, a golpe de estudio de directores clásicos aunque no faltan en su producción reflexiones sobre películas de Terrence Malick, los hermanos Dardenne, Pedro Almodóvar o Roman Polanski, como refleja su última obra, al recoger artículos publicados pocos años antes (Pippin R. B., 2019b). Cada estudio va abriendo una perspectiva filosófica que revela el tiempo en el que surgieron, y al mismo tiempo confirma un canon tentativo de películas cuya importancia se acrecienta por las reflexiones que suscitan, por el contenido inagotable que se percibe en ellas.

6. LA FILOSOFÍA DEL CINE Y EL CANON: LAS CONSTELACIONES DE PELÍCULAS Y DIRECTORES Y EL SENTIDO SUBJETIVO DEL CANON EN EUGENIO TRÍAS. Eugenio Trías (1942-2013) había dedicado al cine dos obras, en ambas reflexionando sobre la película de Alfred Hitchcock *Vertigo* (1958) -en

---

<sup>30</sup> Hay traducción al castellano (Pippin R. B., 2018)

castellano, *Vértigo* o *De entre los muertos*-. Una de modo parcial en *Lo bello y lo siniestro* (Trías, 2011)<sup>31</sup>, y otra de modo casi íntegro en *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock* (Trías, 1998). Pero será su obra póstuma *De cine. Aventuras y extravíos* (Trías, 2013) la que muestra el tratamiento más amplio del filósofo sobre el cine. Al mismo tiempo nos suministra un ejemplo paradigmático de la elaboración de un canon –constelaciones- a partir de la reflexión filosófica.

Trías concibe esta obra como un libro sobre grandes realizadores de cine. En la elección del canon de los mismos, reconoce que domina el factor subjetivo, con la intención de ceñirse a lo que mejor corresponde a su mundo personal.

Este libro versa sobre grandes realizadores de cine. Es obviamente una selección o, si se quiere, un canon personal. El factor subjetivo no debe sustraerse a esta antología. Quizás el lector lamente muchas ausencias. Mi intención, sin embargo, es ceñirme a aquéllos que mejor corresponden a mi mundo personal. Deseo y espero que el lector goce de lo que hay, sin deplorar lo que no hay (Trías, 2013: 8).

Esta última expresión resulta axiomática tanto para los estudios de cine, como también para los de filosofía. Confirma, como venimos señalando, que son realidades que se presentan bajo el rasgo de lo inabarcable, escapando continuamente a las pretensiones de exhaustividad. La única salida para el estudioso -entre los que se encuentra el estudiante- es avalar la consistencia de lo que aporta, sin pretensiones de exclusión de las demás reflexiones sobre el tema que sin duda podrán complementarlos, suplementarlos, corregirlo, matizarlo... De una manera más precisa Eugenio Trías expone que:

Un libro debe ser la respuesta a una interrogación radical. En éste, dicho interrogante constituye la Idea que se formula en cada uno de los ensayos sobre los realizadores. Esa idea constituye mi personal contribución al conocimiento del director en cuestión. Intenta ser la concepción de fuente de creatividad, que expongo a lo largo del ensayo (Trías, 2013: 10).

Y añade un poco más adelante:

La Idea, pues, la proyecto sobre un creador cinematográfico y la esparzo. A modo de esencia aromática, por las películas elegidas en su filmografía (Trías, 2013: 11).

En el Prólogo de *De Cine* (Trías, 2013: 7-8) Trías expone su visión del séptimo arte:

i) Considera que es un microcosmos de todas las artes (teatro y ópera, pintura, novela). ii) Destaca la importancia de la banda sonora, que

---

<sup>31</sup> Primera edición en 1982.

equipara a la imagen en movimiento. iii) Observa que el andamiaje de la imagen-en- movimiento es análogo al de la arquitectura. iv) Coincide con los que lo consideran -consideramos- el arte del siglo XX que continúa en el XXI, con vocación democrática y popular, que en el caso de Hollywood asumió también el criterio comercial.v) Precisa que el cine es un arte de equipo en el que intervienen sobre todo el director, pero también el guionista, el cámara y los demás especialistas, especialmente los colaboradores musicales. vi) Concluye que “el cine es imagen y sonido en mancomunada conjunción”. La imagen es imagen-movimiento e imagen-tiempo (como indica Gilles Deleuze). El sonido es en el séptimo arte sonido-en-movimiento: sonido que se esparce por todas partes, salvo en circunstancias en las que queda amortiguado (como sucede en la obra de Ingmar Bergman, o en alguna película de Francis F. Coppola)” (Cfr. Trías, 2013: 8).

Se comprueba con facilidad que se trata de una visión del cine que consideraría al cine mudo como un cine incompleto, dada la importancia que concede al elemento musical del mismo. Esto se entiende con mayor facilidad si tenemos presente el dato de que Trías fue también un ferviente musicólogo<sup>32</sup>.

El centro de este ensayo lo constituye el estudio de la filmografía de directores muy relevantes en la historia del cine. Los va introduciendo con un título que expresa sintéticamente lo que para él supone su filmografía. Y así da cuenta de:

I) FRITZ LANG: *NATURALEZA Y CIUDAD* (Trías, 2013: 17-18). Para Trías estos son los dos polos por los que circula el universo fílmico de Fritz Lang:

Una naturaleza que puede ser salvaje y hostil al hombre, o aborrecida por un alma en tinieblas, próxima a perderse en los laberintos de la locura (Trías, 2013: 17-18)

Fritz Lang halla en el género “cine de aventuras” [...] la mediación entre naturaleza y ciudad. En su forma más extremada, la contraposición entre la salvaje naturaleza hostil y la no menos hostil metrópolis (convertida a la vez en colmena y cárcel de la humanidad atrapada en su interior). Entre naturaleza y ciudad circula siempre la voluntad de aventura (Trías, 2013: 19-20).

La catacumba y la ciudad: aquélla amenaza volver a ésta a su medio salvaje a través de la catástrofe (natural o inducida)... La vuelta a la naturaleza y a su trama de oscuras pulsiones, con el abandono de toda cultura y civismo; eso es lo peor (Trías, 2013: 21).

Las películas que comenta de este director son las siguientes, agrupadas según su criterio analítico:

1º) *METRÓPOLIS* (1926).

---

<sup>32</sup> Cfr, sus obras *El canto de las sirenas: argumentos musicales* (2007), *Creaciones filosóficas I: Ética y estética* (2010), *La imaginación sonora* (2010), *Forma y tiempos de la música* (2012)

- 2º) *EL CICLO DEL DOCTOR MABUSE* (1922, 1932-1933, 1960).
- 3º) *EL TIGRE DE ESCHNAPUR* y *LA TUMBA INDIA* (1959).
- 4º) *SÓLO SE VIVE UNA VEZ* (1937).
- 5º) *LAS TRES LUCES* (1921).
- 6º) *FURIA* (1936)
- 7º) *GARDENIA AZUL* (1953) y *MÁS ALLÁ DE LA DUDA* (1956).

II) ALFRED HITCHCOCK: GRANDES MANSIONES E HISTORIAS DE AMOR (Trías, 2013: 59-106). Con respecto a este genial director, al que más había trabajado hasta el momento, Trías expresa con claridad su Idea principal:

El cine de Hitchcock es, pues, sobre todo, relato de historias amorosas. Tramas que circulan en las más diversificadas formas, argumentos apasionados plagados de obstáculos, historias perturbadoras en el registro de la psicosis, en el mundo bipolar de una mente dividida (en Psicosis) (Trías, 2013: 63).

Desde este hilo conductor va comentando una selección de su filmografía:

- 1º) *REBECA* (1940).
- 2º) *CON LA MUERTE EN LOS TALONES* (1959), *ATORMENTADA* (1949), y *EL PROCESO PARADINE* (1947).
- 3º) *SOSPECHA* (1941), *LOS PÁJAROS* (1963) y *MARNIE, LA LADRONA* (1964).
- 4º) *ATRAPA A UN LADRÓN* (1955) y *LA VENTANA INDISCRETA* (1954).
- 5º) *RECUERDA* (1945) y *ENCADENADOS* (1946).
- 6º) *EPÍLOGO. VÉRTIGO* (1958): LA IMPERFECCION ES NECESARIA.

III) STANLEY KUBRICK: LA INTELIGENCIA Y SUS FANTASMAS (Trías, 2013: 107-151). También en este caso, Trías resulta muy explícito para definir la Idea del realizador:

El intelectualismo de Stanley Kubrick siempre promueve imágenes de gran potencia para representar la facultad de la mente para encarnarse en afectos, emociones y pasiones, pero también en grandes resoluciones bélicas, políticas o amorosas. En cualquier caso, la mente siempre es el objeto al que apunta la cámara en movimiento de su portentosa inteligencia fílmica, empeñada en explorarla, en recíproco feedback de sujeto y objeto, como si mostrara en ectoplasma la imagen que percibe este director ante un espejo (nítido o deforme) (Trías, 2013: 113).

Los filmes que comenta son:

- 1º) A MODO DE INTRODUCCIÓN: *ATRACO PERFECTO* (1956).
- 2º) *EL RESPLANDOR* (1980).
- 3º) *EYES WIDE SHUT* (1999).
- 4º) HISTORIA Y GUERRA: *NAPOLEÓN*, *BARRY LINDON* (1975), *SENDEROS DE GLORIA* (1957) y *LA CHAQUETA METÁLICA* (1987).
- 5º) *2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO* (1968).

IV) ORSON WELLES: HOMBRES HUECOS (Trías, 2013: 154-193). En este capítulo, probablemente por la maestría superior que Trías reconoce en Welles, no hay una vinculación de los apartados del mismo con las películas. Como expone en su canon de realizadores favoritos, todo Welles le resulta imprescindible.

En cuanto a la Idea central del realizador, quizás estas líneas resulten las más significativas del conjunto:

El arte es congenial con la magia. El artista siempre tiene algo de prestidigitador. Orson Welles, que gustaba practicar las artes mágicas, asume como ninguno esta conciencia de mago, embaucador y hasta nigromante (Trías, 2013: 191).

Al mismo tiempo su figura se vio engrandecida, señala Trías, por la enorme capacidad de autocrítica que desarrolló con respecto a todas las facetas de su carrera. Las películas de Welles a las que Trías dedica más atención son las siguientes:

- 1º) *EL CUARTO MANDAMIENTO* (THE MAGNIFICENT AMBERSONS, 1942).
- 2º) *CIUDADANO KANE* (1941).
- 4º) *OTELLO* (1952).
- 5º) *MR. ARKADIN* (1955).
- 6º) *LA DAMA DE SHANGHAI* (1947).
- 7º) *EL EXTRAÑO* (1946).
- 8º) *UNA HISTORIA INMORTAL* (1968).
- 9º) *SED DE MAL* (1958).
- 10º) *EL PROCESO* (1962).
- 11º) *CAMPANAS A MEDIANOCHE* (1965)

40

Con respecto a la expresión “hombres huecos” que Trías emplea para sintetizar la obra de Welles, Trías explica:

El grandísimo actor Orson Welles se avenía muy bien con personajes que más bien se acercaban a lo que T.S. Eliot llamaba “hombres huecos, hombres de trapo, llenos de vacío” (hollow men) ... “Se apoyan unos en los otros”, dice Eliot en su poema. Son los “hombres huecos” dentro de los cuales no hay nada, o hay tan sólo La Nada. Esos *dramatis personae* forman un conjunto coral de máscaras sin alma que se refuerzan unos a otros (Trías, 2013: 172-173).

Cuando los hombres huecos campan a sus anchas y dominan sin resistencia el relato fílmico, entonces la narración se convierte en una fantasía onírica con sustento en ese poco de realidad documental que descubrimos en las procesiones de penitentes y en los festejos goyescos de Mr. Arkadin... (Trías, 2013: 176).

[...] cuando el relato se circunscribe a una panoplia de hombres huecos, o de personajes inocuos, en los que el principio de muerte va a prevalecer, la película se desliza por rutas también geniales, pero de menor grandeza: por la vía de una fantasía onírica con falso documental como coartada, o de pesadilla encarnada que posee un falsificado realismo como cobertura.

Pero cuando aparecen verdaderos Grandes Hombres, o un toque de bondad (en su justo sentido, a la vez aristotélico y kantiano), entonces la película adquiere una profundidad de campo moral que la acredita (Trías, 2013: 181-182).

Creo que no es arriesgado señalar que Trías, a través de la obra de Welles, realiza una radical indagación del sentido radical de la cultura y del hombre en el siglo XX. Los hombres huecos no tienen la última palabra. Pero son motivo de una interrogación constante. Los mundos que ellos construyen acaban siendo los mundos de otros, de muchos. Parece que la magia de Welles y la filosofía de Trías caminan en la misma dirección: la búsqueda de un toque de bondad que no defraude; la denuncia de la alianza de la nada y el horror. Esto último, Trías lo profundizará con Francis Ford Coppola (Trías, 2013: 202).

V) FRANCIS F. COPPOLA: *MUNDO APARTE* (Trías, 2013: 195-248). En un apartado al que designa como “EL DEMIURGO Y SU MUNDO”, Trías explica con plena claridad lo que para él significa este director, lo que en el caso de Welles había que ir entresacándolo:

Mediante un *feedback* de sujeto y objeto, Coppola se dedicó en casi todas sus películas, a plasmar sujetos creadores en los más distintos y extraños ámbitos de intervención. Si en su exploración de sí mismo Stanley Kubrick fue ciñendo todos los entresijos del cerebro y analizando el reflejo entre objeto y sujeto –y las perturbaciones y rectificaciones de las grandes inteligencias que describe–, Francis Ford Coppola se centró sobre todo en lo que siempre sintió como su mayor don: la capacidad creadora.

Mundos perturbados que sin embargo requerían un demiurgo genial para materializarse. Mundos alternativos mafiosos, como en la trilogía *El Padrino*, 1972; *El Padrino*, parte II, 1974; *El Padrino*, parte III, 1990, donde cinco o seis familias compiten con la de Vito Corleone, y su heredero Michael, en ese mundo donde el negocio y el crimen se dan cita en una organización extra legem. Mundos que regresan al paleolítico, espoleados por la locura, en pleno corazón de la selva vietnamita (*Apocalypse Now*); mundos de invención de técnica ingenieril en Tucker, el hombre y su sueño (Tucker, *The Man and His Dream*), con la creación de un automóvil demasiado bueno para poder ser aceptado por la competencia de las grandes compañías. O el “mundo aparte” de los jóvenes rebeldes, que halla su genialidad, lindando con el desvarío, en “el chico de la moto” (Mickey Rourke), líder indiscutible de todas las bandas juveniles en *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1983).

Las profesiones, sobre todo las más extravagantes, tienden a configurar “mundos aparte”. Como los técnicos de sonido que se encuentran en una convención de espías comerciales, duchos en pinchazos telefónicos y expertos en colocar dispositivos para poder escuchar lo que sucede en el interior de las casas. En ese mundo de fisgones profesionales descuella por sus hallazgos e invenciones Harry Caul, que oficia de lobo estepario en *La conversación* (*The Conversation*, 1974), una de las películas más extraordinarias de Francis Ford Coppola.

El “mundo aparte” por antonomasia es el que desafía el límite de la muerte al gestar el universo de los no-muertos, que convoca la ayuda

de todas las alimañas de la noche: lobos, vampiros, bestias terribles, en esa genial recreación de la gran novela de Bram Stoker, *Drácula*, de Bram Stoker (*Bram Stoker's Dracula* 1992), uno de los mayores éxitos comerciales de su director. (Trías, 2013: 196-198).

Las películas de Francis Ford Coppola que Trías analiza son:

- 1º) *APOCALYPSE NOW* (1979) y *APOCALYPSE NOW REDUX* (2002).
- 2º) *DRÁCULA, DE BRAM STOKER* (1992).
- 3º) *LA CONVERSACIÓN* (1974).
- 4º) *EL PADRINO*, (*LA TRILOGÍA*). *I PARTE* (1972), *II PARTE* (1974) y *III PARTE* (1990).

VI) ANDRÉI TARKOVSKI: *EVIDENCIA DE LOS SUEÑOS* (Trías, 2013: 249-282). En su INTRODUCCIÓN a la reflexión sobre las películas de este realizador, Trías expone la Idea del director ruso con precisión:

En las primeras películas de André Tarkovski se insinúa lo que se consumará en las más maduras, a partir de *Stalker* (1979): una importante mutación en el modo de argumentar la imagen cinematográfica. Se trata de asumir el plano en todas sus consecuencias; el plano en tanto que compleja unidad que constituye lo específico del film. (Trías, 2013, pág. 249).

Un plano que debe ser expuesto a todas sus implicaciones narrativas, sin cortes artificiales, sin rupturas, que descubra toda su potencial vitalidad. Debe discurrir en su mayor espontaneidad, en su naturalidad máxima. De este modo se desvela el tiempo verdadero que lo constituye.

[...] El plano es la materia que debe revelar la forma. El trabajo creador consiste en modelar esa materia, descubrir en ella lo que se quiere mostrar. Esa causa material, el plano, discurre en el tiempo. El plano se convierte, así, en secuencia, plano-secuencia. Y el montaje se reinventa, en polémica creadora con las antiguas teorías de Eisenstein, como necesario modo de enlazar, en su verdad sintáctica, los distintos planos. Planos que asumen la duración como causa material de la imagen en movimiento específica del Séptimo Arte (Trías, 2013: 250).

En esto difiere ese plano del plano fijo de la pintura, o del plano escénico –también fijo– del teatro. El plano de Tarkovski discurre en el tiempo: él mismo es propiamente tiempo: ser propio y exclusivo de este arte del siglo XX.

De este modo el tiempo se desvela su verdad en la imagen móvil del cine. Crear esa imagen es, dice Tarkovski, esculpir el tiempo, dejar que brote la forma cinematográfica del magma material que constituye el tiempo. Lo que el sonido es en la música, o el color en la pintura, o el hierro y la forja, o la cantera y el bloque de mármol en la escultura, eso es el tiempo en el cine. Hacer cine es, pues, esculpir, grabar, imprimir en el tiempo como lo notifica la obra escrita de Andréi Tarkovski (que en su traducción inglesa, italiana y española se llamó *Esculpir el tiempo*).

Eso significa trabajar la imagen que se muestra en la toma, en el plano, de manera que vaya desvelando todas sus virtualidades. Implicar repetir las tomas todas las veces que sea necesario, si es preciso ad infinitum, de manera que la imagen deje brotar la forma que le conviene,

la que se adecúa a su tiempo propio, la que descubre su verdad (Trías, 2013: 251).

Ese plano que se despliega en el tiempo debe vivir su vida y durar lo que en propiedad le hace existir. Debe dejarse en plena espontaneidad, sin cortes artificiales, sin interrupciones. Eso significa una nueva ética en el rodaje, en la actuación de los actores, en la captación del objeto que se quiere filmar. Una nueva ética que determina una nueva estética. (Trías, 2013: 251-252).

En cuanto a rótulo que califica a este apartado dedicado a Tarkovski, Trías justifica que lo ha tomado de Bergman:

Señala Ingmar Bergman que el cine de Tarkovski es grande porque sabe verter en imágenes cinematográficas los sueños como nadie ha sabido hacerlo. No explica Bergman el procedimiento mediante el cual consigue Tarkovski esa proeza. Es importante arriesgarse a comprender este aspecto decisivo de su estilo, quizás el que más nos sorprende y maravilla (Trías, 2013: 256).

Será el estudio detallado de sus películas principales el que permita a Trías corroborar esta aserción:

1º) *DESEOS. STALKER* (1979) y *SOLARIS* (1972).

2º) *SACRIFICIO* (1986).

3º) *NOSTALGIA* (1983).

43

VII) INGMAR BERGMAN: CATÁSTROFES Y CONTRATIEMPOS (Trías, 2013: 283-318). De todos los estudios sobre directores realizador por Trías, éste es el más difícil de trasladar. Tanto la extensión de la filmografía de Bergman (cincuenta películas), que no ofrece fácilmente títulos que se puedan desechar, como la diversidad de géneros que aborda (comedias hilarantes, comedias dramáticas, dramas, tragedias, rentables e históricos, hasta cine de terror...) hacen complejo: "... el esfuerzo de síntesis: la provisión de una Idea crítica que permita una visión panóptica de toda su filmografía" (Trías, 2013: 283).

Parece, de todos modos, que el rótulo de "catástrofes y contratiempos" parece unificar la obra del cineasta sueco en una visión de la fragilidad humana, radicalizada como vulnerabilidad ante un destino que se encuentra fuera del propio control consciente:

Platón, en su último libro, *Las leyes*, habla de nuestra mísera condición humana en estos términos: "Somos como marionetas movidas por los hilos con los que juegan los dioses". El teatro de marionetas produjo gran fascinación en el niño Ingmar Bergman, de lo que da testimonio esa recreación sublimada de su infancia que es *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982). (Trías, 2013: 293).

Ingmar Bergman nunca acepta una felicidad demasiado prolongada. Algo malo termina siempre sucediendo cuando se rebasa el límite de la dicha que pueden gozar las marionetas. Lo hemos visto en las

películas visitadas; lo podríamos comprobar en muchas otras (Trías, 2013: 294).

De la amplia filmografía del director sueco, Trías selecciona las siguientes películas:

1º) *EL SÉPTIMO SELLO* (1956); *FRESAS SALVAJES* (1957); *COMO EN UN ESPEJO* (1961); *LOS COMULGANTES* (1962) y *EL SILENCIO* (1963).

2º) *JUEGOS DE VERANO* (1950).

3º) *DE LA VIDA DE LAS MARIONETAS* (1980).

4º) *LA HORA DEL LOBO* (1967).

5º) *PERSONA* (1966).

6º) *PASIÓN* (1969) y *LA VERGÜENZA* (1968).

7º) *GRITOS Y SUSURROS* (1972) y *FANNY Y ALEXANDER* (1982).

VIII) DAVID LYNCH: CIUDADES Y AVENIDAS DE LA LIBIDO (Trías, 2013: 319-362). El último director que analizó Eugenio Trías fue David Lynch. La complejidad de su propuesta fílmica supuso un reto interpretativo para el propio Trías, que lo solventó del siguiente modo:

“En mi fin está mi principio”. Quizás el mejor modo hermenéutico de aproximarse a las creaciones de David Lynch, en su individualidad y en su conjunto, consista en perseguirlas al revés, comenzando por la última de sus obras, en un recorrido cancrizante hasta llegar a *La abuela* (The Grandmother, 1970).

[...] La razón de esta prueba “del cangrejo” es la siguiente: al no seguir un hilo argumental lineal, con principio, exposición, conflicto y fin, sino una suerte de puzle-en-el-tiempo en el que se entrega una parte de la obra con cada secuencia, debe contemplarse el puzle entero para una ajustada evaluación de lo contenido (Trías, 2013: 319).

44

Trías considera que en la obra de Lynch con frecuencia se manifiesta un sentido kármico, muy acorde con las convicciones tibetanas del director:

“Los actos tienen consecuencias; acarrear efectos que pueden producir sufrimiento.” Lynch ha confesado que sólo estas firmes convicciones budistas le preservan de su imaginación (tan fértil como ponzoñosa). La serenidad de su vida interior le protege del desasosiego de esas imágenes que al dispararse –y esparcirse– muestran rostros en color perturbador: bocas abiertas, dentaduras afiladas y siniestras. (Trías, 2013: 326)

La consecuencia de esta actitud es que:

En David Lynch, lo sagrado ha sido eliminado.

En la serie, lo mismo que en sus películas, algo se echa a faltar en aras al realismo: el estamento sacerdotal, pastores de todas las especies protestantes, obispos, curas de aldea, rabinos, predicadores, incluso los de pequeñas ciudades provincianas de Norteamérica.

Esta ciudad de la libido, donde sexo y sensualidad erótica circulan por cauces subterráneos, constituye una alegoría del Mal que hay en el mundo. (Trías, 2013: 347).

Las películas de Lynch que Trías destaca son las siguientes:

- 1º) *INLAND EMPIRE* (2006).
- 2º) *MULHOLLAND DRIVE* (2001).
- 3º) *CARRETERA PERDIDA* (1997).
- 4º) *CORAZÓN SALVAJE* (1990).
- 5º) *TWIN PEAKS* (1989-1990) y *TWIN PEAKS. FUEGO CAMINA CONMIGO* (1992).
- 6º) *TERCIOPELO* (1986).
- 7º) *CABEZA BORRADORA* (1976).

En el *Epílogo* de esta obra (Trías, 2013: 359-362), Eugenio Trías desvela abiertamente sus preferencias cinéfilas, remedando lo que hace la influyente revista de cine inglesa *Sight & Sound Magazine* con respecto a establecer el canon de las diez mejores películas (según los mejores críticos internacionales). Como los de diez películas le parece muy restrictivo, prefiere establecer diez constelaciones, con una predominante y otras dos o tres que le hacen cortejo casi siempre del mismo directos. Su canon de constelaciones queda así:

Por encima de todas estarían las películas de Orson Welles, sin limitarse a *Ciudadano Kane*. Y tras ella. 1ª) *Vértigo*, *Con la muerte en los talones* y *La ventana indiscreta*, las tres de Alfred Hitchcock. 2ª) *Apocalypse Now*, *La conversación* y la trilogía de *El Padrino*, las tres de Francis Ford Coppola. 3ª) *Persona*, *Como en un espejo*, *Gritos y susurros* y *Fanny y Alexander*, todas ellas de Ingmar Bergman. 4ª) *Eyes wide shut*, *2001: una odisea del espacio*, *El resplandor* y *Senderos de gloria*, las cuatro de Stanley Kubrick. 5ª) *Nostalgia*, *Stalker* y *Sacrificio* de Andréi Tarkovski. 6ª) *Metrópolis* de Fritz Lang y *Blade Runner* de Ridley Scott. 7ª) *Cuentos de la luna pálida* de Kenji Mizogouchi, *El sabor del sake* de Yasujiro Ozu, *Ran* de Akira Kurosawa. 8ª) *Alemania año cero (Germania anno zero)*, *Stromboli* y *Te querré siempre (Viaggio in Italia)* de Roberto Rossellini; *Blow Up* y *La notte (La noche)* de Micheleangelo Antonioni. 9ª) *El ángel exterminador* y *El fantasma de la libertad* de Luis Buñuel. 10ª) *Mulholland Drive*, *Carretera Perdida* y *Terciopeelo azul*, de David Lynch.

5. LAS APORTACIONES DE CAVELL, PIPPIN Y TRÍAS A LA ELABORACIÓN DEL CANON CINEMATOGRAFICO. De modo sintético, se pueden apreciar las siguientes aportaciones, en clave reflexiva, abierta, de discusión necesaria y conveniente.

1ª) La nota común más evidente de los tres directores que se presentan es que más que preocuparse por el problema de crear un canon

cinematográfico, lo van configurando de manera inexorable con sus estudios de filosofía cinematográfica.

2ª) Este ejercicio supone tres características, en las que igualmente coinciden los tres: a) una completa libertad de criterio para escoger las películas que les parecen valiosas; b) una dedicación atenta a su estudio, extrayendo de las mismas reflexiones filosóficas; c) un fortalecimiento del valor de las mismas a través de sus contribuciones.

3ª) Su proceder supone una triple advertencia. La reivindicación de la libertad frente a posibles intentos de canonizar el cine, por el riesgo de que ejerzan una clausura que acabe funcionando a modo de censura. El carácter inabarcable de la producción fílmica a lo largo de los últimos 125 años demanda que se favorezca la pluralidad de iniciativas a la hora de escoger aquello que se quiere estudiar. No se oculta que la propuesta de Cavell afronta el reto de convencer a sus lectores de que las *screeball comedies* (“comedias chifladas”) y los *tears films* (“películas lacrimógenas”) que analiza son verdaderas obras de arte, que contienen enseñanzas filosóficas.

Pero tampoco es menos provocativo que Robert B. Pippin considere que Hitckcock puede ser presentado como un filósofo, o que la comunidad política americana puede entenderse mejor en sus fundamentos con los westerns de John Ford o de Howard Hawks, y en sus peligros de disolución con Preminger, Lang, Tourneur, Welles, Ray o Sirk.

El recorrido que Eugenio Triás planteó con esta obra póstuma posee una innegable coherencia, que sólo una visión de conjunto permite apreciar, pero que no deja de ser un ejercicio de creatividad personal. De Fritz Lang a David Lynch los mismos interrogantes sobre nuestra civilización parecen estar latiendo, y la creación cinematográfica parece elevar la capacidad de reflexión sobre los mismos.

Una justificación más precisa de esta valoración nos pediría un estudio en profundidad de la obra del filósofo barcelonés. Esto excede nuestro objeto. Pero sí podemos estar en condiciones de afirmar que los “textos fílmicos” que se traslucen en los comentarios de las películas permiten a su filosofía incorporar reflexiones, consideraciones, juicios y comprensiones, que de otro modo difícilmente se habrían podido generar. Y al mismo tiempo está delimitando “constelaciones” a modo de cánones de directores y de películas.

4ª) Todos ellos justifican y practican la necesidad de atención filosófica a las películas, parte imprescindible de la cual es que el espectador –en su caso los filósofos como espectadores- se deje interpelar por los filmes por ellos mismos, y no se someta a dictador apriorísticos, vengan ellos de la crítica cinematográfica o de las diversas teorías fílmicas que buscan situarse por encima de la experiencia fílmica –venga del psicoanálisis, la semiótica, el marxismo...-. Si las películas son obras de arte y las reconocemos como tales, debemos admitir que nos suministran

un “universal concreto” (la expresión de Hegel recuperada por Pippin), no subsumible a otras formas epistémicas.

5<sup>a</sup>) Una reflexión filosófica a partir de una película ofrece una alta probabilidad de reivindicar el potencial artístico de la misma. Después de las lecturas que hacen de los diversos filmes Cavell, Pippin o Trías, difícilmente podemos quedar indiferentes ante los mismos. Se trata, por tanto, de un procedimiento en el que el canon se va elaborando a posteriori de un ingente proceso crítico. Las películas que se proponen, cuentan con un sólido fundamento argumentativo para considerarse dignas de dedicarles el tiempo.

6<sup>a</sup>) Inherente a la atención filosófica a las películas se encuentra la preocupación por el papel del director<sup>33</sup>. Huyendo de las absolutizaciones de la teoría del *auteur*, pero no dejando de considerar que una película es arte si detrás de la misma hay alguien que comenzó a concebirla como tal y supo dinamizar en ese sentido tanto aquello que le venía dado (desde los presupuestos y demás condicionamientos materiales, a veces el guion no realizado por él o la propia personalidad de los actores y actrices, etc.) como a aquello que tenía que crear (el propio trabajo con los actores y actrices para el modelado de los personajes, así como con los equipos técnicos, las variaciones sobre el guion, etc.)

6. CONCLUSIONES PROVISIONALES. La importancia del canon cinematográfico en nuestros días es subrayada desde la necesidad de tener un buen criterio a la hora de proponer qué películas se han de ver en el currículo escolar (Commission, 2013). Pero si se quiere implementar de manera adecuada, la aportación de la filosofía cinematográfica es inequívoco. Se debe situar el cine dentro de lo que genuinamente es: una oportunidad de ampliar el mundo intelectual, ético y estético de las personas, las más de las veces a través de un entretenimiento inteligente. Además, se debe estar muy atento a que un ejercicio que se propone con tal nobleza, no ceda en modo alguno a las tentaciones que suelen acompañar a lo que se propone con instrucciones administrativas, aunque sean con rango de Unión Europea, a saber, el fomento de la cultura oficial o del adoctrinamiento. Lo que libera de esta tentación no es que se proclame en los textos un principio de libertad, sino que se verifique en los procedimientos que pongan en el centro la libertad de pensamiento de las personas.

El cine no es un conjunto de datos, y, por tanto, intentar conseguir una objetividad que desconozca la dimensión subjetiva y experiencia del mismo es asimismo un error metodológico. Lo muestra con claridad que la historia del cine es sobre todo un engarce de relatos en los que no se pone entre paréntesis la experiencia personal, sino que se cuenta activamente con ella, como el profesor Carlos Losilla argumenta y hemos

---

<sup>33</sup> Sobre el papel del director en este sentido es muy iluminadora la obra de V. Perkins (Perkins, 1993). Hay traducción al castellano de una edición anterior (Perkins, 1976).

recogido. La raíz más sólida de quienes propusieron la vigencia del canon literario occidental fue preservar la lectura de los clásicos como experiencia personal. De la misma manera nada hay más urgente hoy en día que proponer un canon fílmico que preserve la experiencia del cinéfilo, que extienda el gusto o el placer por el cine.

Pero notemos la diferencia. Mientras en el canon literario contamos con más de dos milenios de historia, el canon fílmico es de algo más de los últimos cien años. Queda mucho por revisar, recuperar, reencontrar.

La filosofía cinematográfica que desarrollan autores como Stanley Cavell, Robert B. Pippin o Eugenio Trías muestra la fecundidad de estudiar el cine partiendo de la experiencia personal, de la condición de cinéfilos de sus cultivadores. Propuestas de este tipo son capaces de proponer géneros, detectar universales concretos constelaciones o jerarquías que ayudan a la construcción de cánones personales de cine, crecientemente enriquecidos e inclusivos. Con un doble sentido de inclusión: a todas las realidades fílmicas dignificantes, y también a todas las personas sin exclusión, especialmente a aquellas que comparten la condición de exiliado o migrante forzoso, que con tanta frecuencia ha acompañado la biografía de muchos de los mejores creadores de cine.

#### REFERENCIAS

48

- C.X. ARDAVÍN TRABANCO Y A. LASTRA, *La influencia de Harold Bloom. Estudios y Testimonios*, Neoxofía, Libros electrónicos de la Torre del Virrey, L'Elia (Valencia), 2012
- H. BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of Ages*. Harcourt Brace&co, New York, 1994.
- H. BLOOM, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (4 ed.). (D. Alou, Trad.) Anagrama, Barcelona, 2005.
- D. BORDWELL, J. STAIGER, Y K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style -Mode of Production to 1960*, Routledge, London, 1988.
- P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- S. CAVELL, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1981.
- S. CAVELL, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- S. CAVELL, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. (E. Iriarte, & J. Cerdán, Trads.) Barcelona: Paidós-Ibérica, Barcelona, 1999.
- S. CAVELL, *Disowning Knowledge. In Seven Plays of Shakespeare. Updated edition*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, 2003
- S. CAVELL, *Más allá de las lágrimas*. (D. Pérez Chico, Trad.) Machadolibros, Boadilla del Monte, Madrid, 2009.
- S. CAVELL, *Conocimiento repudiado en siete obras de Shakespeare*. (Antonio Lastra y Adolfo Llopis Ibáñez, Trads.) Ápeiron, Madrid, 2016.
- S. DANÉY, *Itinéraire d'un ciné-fils*. Nouvelles Editions Place, París, 1999.

- M. DE LA TORRE ESPINOSA, "El canon filmico a la luz de las teorías sistémicas: una propuesta metodológica". *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 14, 209-226, 2016.
- J. DE LUCAS, *El desafío de las fronteras. Derecho humanos y xenofobia frente a una sociedad plural*. Ediciones de Temas de Hoy, Madrid, 1994.
- J. DE LUCAS, Negar la política, negar sus sujetos y derechos (Las políticas migratorias y de asilo como emblemas de necropolítica). *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 36, 64-87, 2017 Recuperado el 20 de 12 de 2019
- S. DONOSO, "The Expansion of Criticism. An Interview with Jonathan Rosebaum", *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 14, 321-333, 2017.
- EUROPEAN COMMISSION, *Screening Literacy: Executive Summary*. Recuperado el 20 de 12 de 2019, de Publications Office of the European Union: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/cbc5f0fb-3a04-4b44-898b-8b61b0b1c520/language-en>, (26 de 08 de 2013).
- I. EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory". *Poetics Today*, 11(1), 9-26, 1990.
- I. EVEN-ZOHAR, *Polisistemas de cultura*, Universidad de Tel Aviv, Tel Aviv, 2017.
- J. M. GALINDO PÉREZ, "El canon cinematográfico español: una propuesta de análisis", *Archivos de la Filmoteca*, 71, 141-154, 2013. Recuperado el 19 de 12 de 2019
- P. KAEL, "The Idea of Film Criticism". En P. Kael, *I Lost it at the Movies* (págs. 195-39, Little, Brown and Company, Boston, 1965
- A. LASTRA, "El cine nos hace mejores. Una respuesta a Stanley Cavell". En A. Lastra, *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (págs. 105-117), Plaza y Valdés, Madrid, México, 2010.
- A. LASTRA, "La filosofía cinematográfica de Robert B. Pippin", (J. Sanmartín Esplugues, Ed.) *Blog de la Red de Investigaciones SCIO*. Obtenido de <https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/robert-b-pippin-filosofia-y-cine/>, 07 de 05 de 2018.
- C. LOSILLA, *La invención de Hollywood. O como olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Paidós, Barcelona, 2003.
- C. LOSILLA, *En tránsito: Berlín-Paris-Hollywood. Más allá de la historia del cine*, T&B Editores, Madrid, 2009.
- C. LOSILLA, *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), Valencia, 2011.
- C. LOSILLA, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Cátedra, Madrid, 2012.
- T. MOYA JORGE, "Iniciativas de alfabetización cinematográfica: Una cartografía metodológica actual de las entidades dedicadas a film literacy con públicos no profesionales en España". *Revista Fuentes*, 19(2), 125-138, 2017.
- T. MOYA JORGE, "Hacia un canon de alfabetización cinematográfica: identificación y análisis de los contenidos utilizados con estudiantes preuniversitarios en España". *Communication & Society*, 32(1), 235-249, 2018.
- S. MULHALL., *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting the Ordinary*. Oxford University Press, Oxford, 2006.
- J. MULLARKEY, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image.*: Palgrave MacMillan, New York, 2009.
- J. NIETO FERRANDO, J., Y T. SOROLLA ROMERO, "Call for Papers del número 78. El canon cinematográfico". *Archivos de la Filmoteca*. Recuperado el 31 de 07 de 2019, de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/announcement>, 2019.
- J.-A. PÉREZ-BOWIE, *Leer el cine. la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.

- J.-A. PERIS-CANCIO, "Fundamentación filosófica de las conversaciones cavellianas sobre la filmografía de Mitchell Leisen". *SCIO. Revista de Filosofía*, 55-84, 2013.
- J.-A. PERIS-CANCIO, "¿Qué puede enseñarnos el Hollywood clásico sobre la acogida a los refugiados y los desplazados? Una lectura filosófica de 'Si no amaneciera' (1941) de Mitchell Leisen", *Archivos de la Filmoteca*, 75, 19-42, 2018.
- J.-A. PERIS-CANCIO, "Las películas en sí me parecen formas reflexivas de pensamiento. Entrevista a Robert B. Pippin". (J. Sanmartín Esplugues, Ed.) *Red de Investigaciones Filosóficas SCIO*. Obtenido de <https://proyectoscio.ucev.es/articulos-filosoficos/peliculas-formas-reflexivas-de-pensamiento/>, 19 de 07 de 2018.
- V. PERKINS, *El lenguaje del cine*. (R. Font, Trad.) Fundamentos, Madrid, 1976.
- V. PERKINS, V., *Film as Film. Understanding and Judging Movies*. Da Capo Press, Boston MA, 1993.
- R. B. PIPPIN, *Hollywood Westerns and America Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, Yale University Press, New Haven, London, 2010.
- R. B. PIPPIN, *Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy.*: Virginia University Press, Charlottesville; London, 2012.
- R. B. PIPPIN, *The Philosophical Hitchcock. Vertigo and The Anxieties of Unknowingness*. University of Chicago Press, Chicago, 2017.
- R. B. PIPPIN, *Hitchcock Filósofo*, (T. Martínez, Trad.), UCO Press, Córdoba, 2018.
- R. B. PIPPIN, *Nicholas Ray y la política de la vida emocional*. (M. Golfe, Trad.), Valencia, 2019.
- R. B. PIPPIN, "Amor y clase en *Lo que el Cielo nos da* de Douglas Sirk". *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 1-30, 2020.
- R. READ, R., Y J. GOODENOUGH, *Film as Philosophy. Essays on Cinema After Wittgenstein and Cavell*, Palgrave MacMillan, New York, 2005.
- J. ROSENBAUM, "List-o-Mania: Or How I Stopped Worrying and Learned to Love American Movies". *Chicago Reader*. Recuperado el 20 de 12 de 2019, de <https://www.chicagoreader.com/chicago/list-o-mania/Content?oid=896619>, 25 de 06 de 1998.
- J. ROSENBAUM, *Essential Cinema: On the Necesssity of Film Canons*, The Johns Hopkins University Press, 2008.
- J. ROSENBAUM, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. Universit of Chicago Press, Chicago, 2010.
- J. SANMARTÍN ESPLUGUES, J., Y J.-A. PERIS-CANCIO, "Cuaderno 30. El personalismo. Capra frente al melodrama de la mujer desconocida en *Forbidden* (1932) (I)". En J. Sanmartín Esplugues y J.-A. Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 02. Principios personalistas en la filmografía de Frank Capra* (págs. 167-180), Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia 2017.
- J. SANMARTÍN ESPLUGUES, J., Y J.-A. PERIS-CANCIO, "Cuaderno 56. El melodrama del sentido de la vida en las pequeñas comunidades". En J. Sanmartín Esplugues y J.-A. Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 04. De Meet John Doe (1941) a It's a Wonderful Life (1946)* (págs. 235-252), Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia, 2019
- J. SANMARTÍN ESPLUGUES, J., Y J.-A. PERIS-CANCIO, "La dignidad de la persona y su desarrollo en la comunicación audiovisual desde la perspectiva del personalismo fílmico". En G. Marco Perles, *Estudios Filosóficos y Culturales sobre mitología en el cine* (págs. 33-64), Dykinson, Madrid, 2020.
- A. SARRIS, *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*. Da Capro Press, Cambridge MA, 1996.
- P. SCHRADER, "Canon Fodder. As the sun finally sets on the century of the cinema, by what criteria do we determine its masterworks?", *Film Comment*, 42(5), 33-49, 2006.

- M. SCORSESE Y M. H. WILSON, *Martin Scorsese: Un recorrido personal por el cine norteamericano*. (V. Carmona, Trad.) Akql, Madrid, 2001.
- R. SINNERBRINK, *New Philosophies of Film*, Continuum International Publishing Group, London-New York, 2011.
- R. SINNERBRINK, *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*, Routledge, New York, 2016.
- J. H. SMITH, Y W. KERRIGAN, W., *Images in Our Souls. Cavell, Psychoanalysis and Cinema.*: The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1987.
- E. TRÍAS, *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Taurus, Madrid, 1998.
- E. TRÍAS, *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona, 2011.
- E. TRÍAS, *De cine. Aventuras y extravíos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.
- F. TRUFFAUT, *Las películas de mi vida*, Torres de Papel, Madrid, 2017.
- C. WHEATLEY, "Stanley Cavell obituary: the philosopher who met the world by movie light". *BFI-Sight and Sound Magazine*. Recuperado el 21 de 12 de 2019, de <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/stanley-cavell-philosopher-critic-cinephile>, 20 de 06 de 2018.
- C. WHEATLEY, *Stanley Cavell and Film: Scepticism and Self-Reliance at the Cinema*, Bloomsbury Academic, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney, 2019.
- M. WITT, *Jean-Luc Godard. Cinema Historian*. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 2013.
- L WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, Unam/Crítica, Barcelona, 1988.



# LA AUTODESTRUCCIÓN DE LA ILUSTRACIÓN PSICOPOLÍTICA COMO INDUSTRIA CULTURAL Y COMO PANÓPTICO DIGITAL

JOSÉ FÉLIX BASELGA

Universidad de Valencia

[jfelix.baselga@latorredelvirrey.es](mailto:jfelix.baselga@latorredelvirrey.es)

*Fecha de recepción:* 17-05-2018

*Fecha de aceptación:* 02-07-2018

52

---

**Resumen:** El artículo explora la vigencia de la tesis de la “autodestrucción de la Ilustración” que T.W. Adorno y M. Horkheimer formularon a mitad del siglo pasado para explicar tanto la emergencia de los totalitarismos en Europa como el fenómeno de la cultura de masas en las democracias occidentales tras la segunda gran guerra. En esta línea, se muestra cómo los análisis de Byung-Chul Han sobre la sociedad actual colonizada por la tecnología digital son deudores de los estudios de Adorno y Horkheimer sobre lo que denominaron “industria cultural”, lo que evidencia, a su vez, la pertinencia de las categorías que estos desplegaron para efectuar un diagnóstico de las sociedades actuales.

**Abstract:** *The article explores the validity of the thesis of "self-destruction of the Enlightenment" that T.W. Adorno and M. Horkheimer formulated in the middle of the last century to explain both the emergence of totalitarianisms in Europe and the phenomenon of mass culture in Western democracies after the Second Great War. In this regard, it is shown how Byung-Chul Han's analyses of the current society colonized by digital technology are indebted to the studies by Adorno and Horkheimer on what they called "cultural industry", which in turn shows the relevance of the categories they deployed to make a diagnosis of current societies.*

**Palabras clave:** industria cultural, ilustración, sociedad de masas, dominio.

**Keywords:** Cultural industry, enlightenment, mass society, dominion.

---

*Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.*

WALTER BENJAMIN, *Tesis de filosofía de la historia*.

En 1940, cuando el desastre ya se estaba consumando en el corazón de la vieja Europa y apenas unos meses antes del suicidio en tierras españolas, en Portbou, con el que exhausto y deprimido burlaba final y desesperadamente a la Gestapo, Walter Benjamin proyectó sobre el pequeño dibujo de un ángel de Paul Klee su idea de la historia universal como una interminable catástrofe que incesantemente acumula más y más víctimas. Este “ángel nuevo” trazado por Klee, cuya mirada, según Benjamin, apenas puede soportar el caos de la historia humana que, impotente, pretende revocar, tal vez constituya una de las imágenes más elocuentes de lo que para la tradición de la Escuela de Frankfurt significa la reflexión filosófica y el ángulo desde el cual revela una faz inédita del surgir de la modernidad. Adorno denominó tal posición, que su obra entera hace efectiva, la “perspectiva de la redención.”<sup>34</sup>

Benjamin se sirvió de esta pintura de Klee para poner bajo sospecha los grandes relatos sobre el progreso justo cuando la contundencia y la tozudez de los acontecimientos parecían tornar todo discurso superfluo, cuando no culpable, en un pequeño texto dirigido contra el olvido que sintetiza en potentes imágenes una idea medular formulada por Theodor W. Adorno y M. Horkheimer en los años 40 del siglo pasado que ha ido siendo reformulada en sucesivos marcos

---

<sup>34</sup> En este sentido puede leerse al final de *Minima moralia*: “El único modo que aún le queda a la filosofía de responsabilizarse a la vista de la desesperación es intentar ver las cosas tal como aparecen desde la perspectiva de la redención... Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en el que aparece bajo la luz mesiánica”, Ed. Taurus, trad. Joaquín Chamorro, Madrid, 2001, p. 250.

teóricos hasta nuestros días. Se trata de la tesis de la *autodestrucción de la ilustración*.

I. LA AUTODESTRUCCIÓN DE LA ILUSTRACIÓN. ENTRE THEODOR W. ADORNO Y BYUN-CHUL HAN. *Dialéctica de la Ilustración* es una obra mayor de la literatura filosófica del siglo XX a la que las modas y las idas y venidas de las, la mayoría de las veces, “ligerezas” de las tendencias y escuelas filosóficas que rápidamente vuelve obsoletas el esnobismo que ellas mismas promueven no han hecho en absoluto justicia. La agudeza, la originalidad y la profundidad de sus análisis en los campos de la epistemología, la antropología, la historia, la sociología y la estética quedan muy por encima de los de tantas obras posteriores que se han permitido el lujo de ignorarla. Muchos de estos análisis y diagnósticos poseen hoy plena vigencia no solo porque los tiempos, pese a las apariencias ocasionadas en una mirada que no traspasa la costra de los fenómenos, no son tan diferentes, sino también a causa de la consistencia y rigurosidad que exhiben los principios filosóficos en los que se asientan. Tal vez la sobriedad y, ¿por qué no?, la dificultad de estos fundamentos teóricos hayan jugado a la contra de su recepción, sobre todo desde que los “ismos” de la posmodernidad renunciaron a la “teoría en gran formato” y, de esta suerte, a la pretensión de pensar con plena consecuencia.

54

Sin embargo, sus ecos resuenan en planteamientos filosóficos actuales dotados de un marcado carácter de crítica social como los de Byung-Chul Han, quien podría calificarse de “heredero posmoderno” del espíritu de la primera teoría crítica. Sin duda, se trata ya de “planteamientos”, pues los ciertamente incisivos análisis que despliegan beben de muchas notables tradiciones, sin compartir, empero, los compromisos epistemológicos inherentes a cualquiera de ellas. Tal parece ser el signo sincrético dominante de la filosofía actual con sus pretensiones de “baja intensidad”.

La tesis de la autodestrucción de la ilustración jugó un papel central en las denominadas primera y segunda generación de la Escuela de Frankfurt. Constituye el eje rector de esta obra conjunta de Adorno y Horkheimer a cuya fundamentación teórica se dedica el primero, y clave, de sus apartados. Todos los grandes trabajos posteriores de Adorno, básicamente *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*, arrancan de este texto y asumen dicha tesis<sup>35</sup>. La revisión en términos del giro

---

<sup>35</sup> Tal vez, como acertadamente adivinó Jürgen Habermas, sea este el fragmento de *Dialéctica negativa* en el que más explícita se torna su conexión con la idea central de *Dialéctica de la Ilustración*: “El que la razón sea otra cosa que la naturaleza a la vez que parte suya, no es su prehistoria convertida en su otro. La razón le pertenece en cuanto fuerza física derivada para los fines de la autoconservación. La razón supera solo efímeramente a la naturaleza, es idéntica y no idéntica con ella, dialéctica

lingüístico efectuada casi 30 años después, en un contexto histórico infinitamente menos dramático y, diríase, más esperanzado, por Jürgen Habermas a la Teoría Crítica incorpora sustancialmente este diagnóstico de la modernidad; la autodestrucción de la ilustración parece constituir el desenlace inevitable del patrón de racionalización en Occidente. Finalmente, hoy, pasados otros 35 años más, y en un contexto global que ha limado esas esperanzas acuartelándose en una resignación patológica para la cual todo rasgo de pensamiento verdaderamente diferente, dispuesto a instalarse en un afuera, constituye una forma de delirio irresponsable e infantiloides, encontramos en los escritos de Byung-Chul Han una lúcida descripción de ciertos procesos característicos de las sociedades actuales que se sirve explícitamente de las categorías puestas en juego por Adorno y Horkheimer para concluir en términos análogos, aunque ciertamente de mucho menos alcance.

En todos estos casos, hoy y hace dos tercios de siglo, la autodestrucción de la ilustración se presenta como el sino de la modernidad: el proceso de racionalización que determina la evolución social y cultural desde un salvajismo anclado en el miedo y en la pura violencia hasta la civilización en la que se domina tanto la naturaleza externa bajo su control técnico como la interna mediante instituciones de libertad socava sus propios supuestos haciendo surgir la barbarie en el centro mismo de la humanidad ilustrada. Es la ilustración aniquilándose conforme se realiza: tal como la enuncian en el prólogo de su obra Adorno y Horkheimer, la tesis de la autodestrucción de la ilustración reviste rasgos aporéticos:

No albergamos la menor duda... de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier.<sup>36</sup>

Sin duda, el referente histórico concreto de las reflexiones de Adorno y Horkheimer lo constituyen los campos de exterminio nazis y el acusador humo de sus hornos crematorios; “Auschwitz” es la imagen dominante de *Dialéctica negativa*. Habermas, en cambio, cuando habla de la “ironía del proceso histórico universal de racionalización” tiene

---

por definición. Con todo, cuanto más desenfrenadamente se convierte dentro de esa dialéctica en el adversario absoluto de la naturaleza y se olvida de ella en sí misma, tanto más retrocede hacia la naturaleza tomando los rasgos de una embrutecida autoconservación.” Ed. Taurus, trad. José María Ripalda, Madrid, 1975, pp. 286-287.

<sup>36</sup> THEODOR W. ADORNO y MAX HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Trotta, trad. Juan José Sánchez, Madrid, 1954, p. 53.

delante una Europa que lleva digiriendo más de 30 años el Holocausto y que ha conseguido consolidar estructuras políticas democráticas garantes de los fundamentales derechos individuales, políticos, sociales y económicos. Aun así, detecta el fenómeno de la autodestrucción de la ilustración en el desmantelamiento del tejido comunicativo de las sociedades avanzadas occidentales provocado por la dinámica invasiva de las instituciones políticas y económicas regidas por el poder y el dinero sobre los ámbitos de la praxis vital de los individuos a partir de los que han surgido y en los que, en última instancia, anclan:

La racionalización del mundo de la vida hace posible un aumento de la complejidad sistémica, complejidad que se hipertrofia hasta el punto de que los imperativos sistémicos, ya sin freno alguno, desbordan la capacidad de absorción del mundo de la vida, el cual queda instrumentalizado por ellos.<sup>37</sup>

Y ya hoy, en esta aldea global de internet, de los flujos masivos de información, de capital y de mercancías, tras el hiato histórico que supuso la caída del muro de Berlín, en la era desnuda de perspectivas por la hegemonía de un capitalismo salvaje, sin contrapesos, que prácticamente se ha asentado en todos los rincones del planeta y que en Europa ha empezado a reducir los, ahora evidenciados, débiles fundamentos de una sociedad del bienestar y obturado el camino hacia un espacio colectivo y, parece, hacia cualquier sitio “otro”, Han retoma el viejo tema de la “autodestrucción de la ilustración” y lo proyecta sobre una sociedad cuya colonización digital posibilita nuevas formas de totalitarismo:

El medio de la primera Ilustración es la razón... En virtud de una dialéctica fatal de la Ilustración, esta acaba convirtiéndose en barbarie. La misma dialéctica amenaza a la segunda Ilustración, que apela a la información, los datos y la transparencia. La segunda Ilustración genera una nueva forma de violencia. La dialéctica de la Ilustración consiste en que esta, que ha surgido para destruir los mitos, acaba embrollada en la mitología.<sup>38</sup>

En este mismo texto Han apela a la necesidad de una “tercera” ilustración de forma análoga a como Adorno y Horkheimer depositaron en una autorreflexión de la Ilustración –una “segunda ilustración” que disolviera la ficción, una imagen mítica, por lo demás, la última y definitiva, del pensamiento sobre sí como instancia puramente orientada por la verdad y lo evidenciara en su servidumbre al dominio-

---

<sup>37</sup> JÜGEN HABERMAS, *Teoría de la acción comunicativa*, vol. II, Ed Taurus, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, 1988, p. 219.

<sup>38</sup> BYUNG-CHUL HAN, *Psicopolítica*, Herder, trad. Alfredo Bergés, Barcelona, 2016, p. 90.

toda posibilidad de realización del mismo principio ilustrado. Esta exigencia apenas se tradujo en una conciencia y en una praxis social capaces de cristalizar institucionalmente y así perdurar. La Declaración Universal de los Derechos Humanos, uno de los documentos más importantes del siglo XX, tal vez constituya el extremo esfuerzo de la humanidad por parar y rectificar. Sin embargo, hace décadas ya que la forma en que los grandes poderes económicos y políticos son capaces de sortear los diques frente a la barbarie que interpone este horizonte normativo ha evidenciado la insuficiencia de su implementación institucional a nivel global.

Hoy, pues, Han avisa acerca de nuevas formas de recaída en el mito en el seno de unas sociedades moldeadas por las tecnologías de la información cuyos individuos han sustituido las viejas formas de dominio por una casi complaciente autoexplotación a la vez que compulsiva e irreflexivamente se autoexponen en la red, el nuevo panóptico digital, en lo que sobreentienden que representa la suprema expresión de su libertad, posibilitando así, sin embargo, su manipulación a un nivel desconocido hasta el momento a partir del rastro digital que dejan. En estas sociedades de la transparencia el mito resurge en el relato ideológico por el cual tal control en constante incremento reviste los rasgos de una pura espontaneidad sobre la que se afianzan innumerables posibilidades de realización individual.

Hay pues un arco teórico tendido a lo largo de casi un siglo que detecta una tendencia característica de la modernidad. Adorno y Horkheimer entrevieron ya con suma claridad a partir de los años 40 del pasado siglo los sofisticados mecanismos de control social que perpetuaban en las sociedades postapocalípticas, nuestro modernos Estados democráticos de derecho, ese dominio no reconocido por la ilustración en el que ella misma zozobraba. Sus análisis de la “industria cultural” apuntaban en esa dirección: la “psicopolítica”, que según Han señala nuestra era, fue ya perfectamente identificada y nombrada por ellos.

II. LA FORMULACIÓN DEL ESQUEMA TEÓRICO. T.W. ADORNO: ENTREVIERA-MIENTO DE CIVILIZACIÓN Y BARBARIE. Tanto Habermas como, en menor medida, debido a la ausencia de compromisos teóricos fuertes, Han son deudores de Adorno y Horkheimer. Seguramente, los sombríos tonos que acompañaron la formulación por estos de la tesis de la autodestrucción de la Ilustración, el registro lingüístico mismo dominante en *Dialéctica de la Ilustración*, el estilo expresivo de la obra, depurado más tarde por Adorno en *Minima Moralia* y en *Dialéctica negativa*, constituyeron la fiel traducción teórica de esa experiencia de catástrofe civilizatoria sin precedentes que se dio en el corazón mismo de la cultura europea. Tal experiencia constituyó el correlato subjetivo

de todos aquellos acontecimientos que evidenciaron a la barbarie no como lo anterior y opuesto a la civilización, sino como la sombra que se extendía en el seno de una cultura científico-técnica, que había impulsado el pensamiento filosófico y humanístico como ninguna otra y producido las más altas expresiones artísticas.

En la segunda mitad de los años 60 del pasado siglo, cuando Europa se empeñaba en relegar a fondo de la foto de su historia reciente ese desastre único, Adorno cumplía escrupulosamente esa tarea empeñada en traer a conceptos su tiempo iniciada 20 años antes junto a Horkheimer que confirmaba el diagnóstico sobre la ilustración. El veredicto no podía ser más desolador: “Auschwitz –apuntaba– demostró irrefutablemente el fracaso de la cultura. El hecho de que Auschwitz haya podido ocurrir en medio de toda una tradición filosófica, artística y científico-ilustradora encierra más contenido que el de que ella, el espíritu, no llegara prender en los hombres y cambiarlos. Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura.”<sup>39</sup> Esta es la gran cuestión elaborada una y otra vez por Adorno y por los grandes pensadores de la Escuela de Frankfurt: el fracaso de la civilización ilustrada, su autoliquidación. Aunque no comparables, si los totalitarismos que arrasaron Europa a partir de los años 30 del pasado siglo hicieron buenos los Estados democráticos en los que esta cifró su redención, lo notorio de los análisis iniciados por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, junto al de sus epígonos, consiste en identificar un proceso de fondo de autodisolución en la modernidad cuya más brutal expresión fueron las atrocidades nazis, pero que en ningún modo se reduce a ellas. Para Adorno estas representaron la manifestación más cruda del círculo del dominio que se cierra con la pura aniquilación física. Sin embargo, en el horizonte de las sociedades occidentales que emergían tras la segunda gran guerra esta fatal dialéctica de la ilustración se plasmaba en renovadas formas de sujeción en las que los individuos quedaban anulados y administrados por unos sistemas sociales fuera de control, que obedecen a una dinámica propia, ajenos a voluntad alguna colectivamente articulada, mediante unos productos culturales precisamente dosificados. Frente a la divisa kantiana de cultura para la emancipación, estas sociedades interpusieron una cultura industrialmente producida destinada a idiotizar y utilizar a las masas en las que el individuo –ese átomo autónomo de Kant– se anula y desaparece.

Pero justamente fue en sentido kantiano como Adorno entendió la única forma posible en que podía romperse el hechizo de este círculo del dominio que se forjaba con el imparable avance de la ilustración: mediante más ilustración. Kant concibió la ilustración no como un

---

<sup>39</sup> *Dialéctica negativa*, p. 366.

estado, sino como un permanente proceso de emancipación en el que los individuos ganan constantemente su autonomía a través del ejercicio continuado de su razón. Y, como señalara, esta “inclinación y oficio del *libre pensar* repercute poco a poco en el sentir del pueblo... y hasta en los principios del Gobierno, que encuentra ya compatible dar al hombre, que es algo más que una *máquina*, un trato digno de él”.<sup>40</sup> De otra forma, la razón y su libre ejercicio constituyen en Kant a la vez el instrumento y el fin de la emancipación. Pero tal disposición de los individuos de su propia razón solo es posible en cuerpos políticos que protejan y fomenten con sus leyes e instituciones las libertades que crean el espacio de un tal ejercicio. En esto consiste el trato conforme a la dignidad humana. Pues bien, tal concepción emancipadora de la razón es plenamente asumida por Adorno. La ironía del proceso en el que se han desplegado las realizaciones históricas de la razón enderezadas a liberar al ser humano de toda dependencia posible estriba en que estas no han hecho sino reproducir los viejos esquemas sociales de control espiritual y físico a un nivel superior. A esta fatal síntesis de dominio técnico sobre la naturaleza y control social solo puede oponerse, entendió Adorno, una “segunda ilustración” que desenmascare las ficciones pendientes de la primera articuladas en torno al ideal de la “nuda verdad”, un rastro mitológico no suprimido, y que en el reconocimiento de la trabazón entre razón y dominio mitigue este. Tales son los dos aspectos relevantes de la tesis de la autodestrucción de la ilustración.

a. LA LÓGICA DE LA RAZÓN DOMINADORA. En las apenas 50 páginas que comprende la primera sección de *Dialéctica de la Ilustración* se encuentran articuladas una concepción de la razón y una filosofía de la historia a partir de las cuales Adorno y Horkheimer pretendieron dar cuenta del fracaso de la modernidad. Las premisas teóricas contenidas allí, en base a las cuales es preciso entender los polícromos fragmentos de esta obra, fueron asumidas en los trabajos posteriores de Adorno, que no cabe concebir sino como su desarrollo y concreción: la lógica de la razón dominadora, el pensamiento de la identidad y el pensamiento de la diferencia en relación a la “perspectiva de la redención” como el *locus* de la reflexión filosófica, los modelos, la “micrología” y la posibilidad de la crítica social y cultural, la naturaleza y la función social del arte... En esto, por otro lado, hay que darle la razón a Habermas, solo que con un sentido opuesto al de su revisión de Adorno, cuando identifica un hilo teórico que conecta *Dialéctica de la Ilustración* con *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*.

---

<sup>40</sup> EMMANUEL KANT, “¿Qué es la Ilustración?”, *Filosofía de la historia*, Fondo de Cultura Económica, trad. Eugenio Ímaz, Madrid, 1981, p. 37.

Como avanza el título mismo de dicha sección, “Concepto de Ilustración” pretende esclarecer el “qué” de esta, que no es sino el proceso histórico de desarrollo del pensamiento, o de constitución del patrón de la subjetividad moderna, considerado a la luz de sus productos: razón subjetiva, razón objetiva; la sucesión de las formas de saber y su plasmación objetiva en estructuras sociales, en instituciones y en creaciones técnicas de todo tipo. La ilustración es el proceso por el que la especie accede a su “mayoría de edad” en la que sustituye la ancestral dependencia de los “dioses” –las personificaciones de la “ciega naturaleza” – por un control técnico del mundo. “La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y de constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad”.<sup>41</sup> En estos términos comienza dicha sección. La ilustración consiste, por tanto, en un programa emancipatorio que arranca en los orígenes de nuestra cultura: el mundo antiguo y las formas de proto-saber míticas. Odiseo y sus peripecias hasta alcanzar Ítaca constituyen la figura cultural con la que Adorno y Horkheimer ejemplifican magistralmente su idea según la cual desde su prehistoria nuestra subjetividad se ha ido construyendo como una instancia de dominio.

Y tal es la clave en la consideración del decurso evolutivo conducente a la modernidad: la ecuación entre saber y poder. El programa emancipatorio ilustrado que se plasma en toda la fenomenología histórica, desde las polis griegas con sus formas de organización política, estructuras sociales, cultos, arte e incipientes formas de saber hasta las modernas sociedades técnicas del capitalismo postindustrial, se sirve del intelecto como instrumento de dominio. El producto del intelecto, el saber, constituye la primera herramienta de este. Un dominio volcado sobre la naturaleza y sobre los hombres. De ahí que señalen Adorno y Horkheimer que la esencia de tal saber/poder sea la técnica: esta permite implementar prácticamente esa labor de cribado, ordenación y manipulación que ya empezaron a efectuar las primitivas formas de saber mítico. Intervenir y controlar la realidad han constituido desde siempre la finalidad no confesa que ha determinado al pensamiento: el impulso a la autoconservación, la más palmaria manifestación de la naturaleza –frente a la que se “eleva” el hombre y sus creaciones culturales– dentro del mismo sujeto, es el impulso que a las espaldas del propio intelecto ordena sus acciones. La falta de reconocimiento de tal interés determinante de la razón es interpretado por Adorno como el tardío residuo mítico del programa ilustrado en el que se confunden verdad y poder. El positivismo y su concepción

---

<sup>41</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 59.

restringida del conocimiento constituyen su postrera manifestación. Por esto, cuando Wittgenstein recorre al final del *Tractatus* los, según su propio concepto, *intransitables* dominios de “lo místico” aseverando que “el verdadero método de la filosofía sería propiamente... no decir nada, sino aquello que se puede decir; es decir, las proposiciones de la ciencia natural”<sup>42</sup> expresa de manera inequívoca la conciencia ilustrada y el abismo que se abre bajo su idea de verdad. Tal abismo es el resto mitológico no resuelto. Adorno no cesará una y otra vez de contraponer a la opción por el silencio que marca el punto final del *Tractatus*, que, no obstante, la desmiente, y que, hay que añadir, constituye sin duda su cima especulativa, el desiderátum, para él constitutivo de la filosofía, consistente en “decir lo indecible,”<sup>43</sup> que solo cobra sentido desde una óptica ampliada del saber y de la naturaleza de la “verdad” incorporada a esa tesis central presente en toda *Dialéctica negativa* de la “prioridad del objeto” según la cual el saber no es lo primero, dado que su objetividad está mediada.

De esta forma, bajo su más depurada expresión el pensamiento ilustrado se hunde en la mitología que pretende haber superado: al abandonar la pretensión del conocimiento consistente en “significar el objeto” –justo aquella que Wittgenstein da por liquidada en el *Tractatus*–, no repetirlo, en favor de un ideal cientificista basado en la clasificación y el cálculo le es extraña y opaca la traducción de “dominio” en términos de “verdad” sobre la que opera. De ahí que Adorno señale esta paradoja inherente al proceso de desmitificación ilustrada consistente en el encubrimiento del dominio que el mito, ciertamente en su forma más bruta y tosca, ya reconocía: “La magia es falsedad sangrienta, pero en ella no se llega aún a la negación aparente del dominio que consiste en que este, convertido en la pura verdad, se

---

<sup>42</sup> LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus lógico-philosophicus*, par. 6.53.

<sup>43</sup> Esto es, ir más allá de las proposiciones de la ciencia natural para, rompiendo los límites, desde fuera de todo discurso establecido, *significar* la constelación que el mundo forma con ese sujeto inscrito siempre en precario en él en el seno de la cual lo designa para salvarse. Puede leerse así: “Se podría decir en este sentido que la filosofía se esfuerza permanente en la tarea de Münchhausen, que como recordarán intentaba salir del pantano tirando de su propio cabello. La filosofía consiste en el esfuerzo del concepto por curar las heridas que necesariamente inflige el propio concepto. Lo que Wittgenstein explica que solo puede decirse lo que se puede decir con claridad, y que sobre lo demás hay que callarse, suena de modo heroico... Pero yo creo que esa famosa afirmación de Wittgenstein es una simple vulgaridad porque pasa por alto justamente lo que interesa a la filosofía: la paradoja de la empresa de decir por medio del concepto lo que no se puede decir precisamente por medio de conceptos, decir lo indecible.” THEODOR W. ADORNO, *Terminología filosófica*, vol. I, Taurus, trad. Ricardo Sánchez Ortiz, Madrid, 1976, p. 43. Pero tal pretensión es, reconoce Adorno, intrínsecamente problemática y nada la garantiza.

constituye en fundamento del mundo caído en su poder.”<sup>44</sup> Ilustración como mistificación de sí misma.

Habermas, pasados 20 años de la publicación de *Dialéctica de la Ilustración*, en su escrito más adorniano –ninguno ha dejado de serlo, por otro lado–, *Conocimiento e interés*, un texto previo al giro lingüístico en el que, no obstante, este empieza a anunciarse, propuso su teoría de los intereses rectores del conocimiento en la que desarrolla y articula conceptualmente esta tesis de la imbricación de saber y poder desarmado, en la línea abierta por Adorno y Horkheimer, esta falsa conciencia que en el positivismo alcanza su mayor expresión. La ecuación que establece entre emancipación y reflexión en el seno del espacio epistemológico de la filosofía constituirá la vía de retorno al segundo de los aspectos a destacar en el marco teórico de la tesis de la autodestrucción de la ilustración.

Sostiene Habermas que la Ilustración, desde sus orígenes en la filosofía griega hasta su última formulación de corte positivista, es víctima de lo que denomina una “apariencia objetivista”: su fuerza normativa se origina en la sistemática ocultación o elusión de los intereses que la animan. El concepto griego de teoría, indica, se ocasiona ya en un interés por orientar la praxis: la idea de un cosmos ordenado, inteligible y modélico –pretensión objetivista– no es sino una suposición producida por intereses no explicitados. Lo que señala Habermas es que de alguna manera la ilustración tenía que engañarse sobre sí misma para que su programa fuera efectivo. Ese resto mitológico incrustado en el seno del proyecto desmitificador en el que siempre ha consistido no hacía sino potenciarla. Tal imbricación de saber y poder en la que, señala Adorno, se ha perdido finalmente la ilustración es reconocida, pues, por Habermas al rastrear e identificar en el pensamiento griego los resortes que ignorados por la *theoria*, desde, por decirlo así, una antesala inaccesible para ella, la constituían. La filosofía griega respondía en este sentido al mismo interés que el mito al que se superponía: liberar al ser humano de toda dependencia; emanciparlo, convirtiéndolo en dueño de sí y del mundo, tanto de la naturaleza interna como de la externa.

Habermas engloba bajo el rótulo de “teoría tradicional” los productos del pensamiento filosófico, entendido este en un sentido amplio, desde sus orígenes griegos hasta el neopositivismo del siglo XX, justo con un alcance equivalente a la noción de “ilustración” adorniana, al que contraponen el de “teoría crítica” que fija el estatus y la posición de su propio discurso, y, en general, el de la Escuela de Frankfurt, determinados desde el reconocimiento a partir de un ejercicio de autorreflexión del sentido y de los límites de toda forma de saber posible

---

<sup>44</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 65.

en tanto que realizaciones históricas de una especie, la humana, sometidas, en última instancia, al imperativo de la supervivencia con todas las consecuencias derivadas en los términos de “sistemas de necesidades”. Con esta conceptualización de lo que constituye una “teoría crítica”, a la que es determinante una dimensión normativa, Habermas pretende poner un suelo firme tanto al discurso de *Dialéctica de la Ilustración*, que está asumiendo en sus líneas maestras<sup>45</sup> en este momento, como al marco teórico rector del proyecto interdisciplinar del Instituto de Investigación Social al que pertenece.

Básicamente, la interpretación de la dialéctica ilustrada que efectúa Habermas comienza por señalar en la aurora del pensamiento racional en Grecia, donde cristalizan las primeras formas de “teoría tradicional”, una sistemática ocultación del interés emancipatorio, que constituye su misma condición de posibilidad y al que ya los mitos respondían. Tal interés emancipatorio se entiende en un sentido amplio: liberación del sujeto de aquellas instancias internas consideradas “ajenas” o extrañas que lo esclavizan, las pasiones, deseos e impulsos, en favor de un autocontrol racional orientado por el modelo de un “cosmos” ordenado, legal y pleno de sentido: dominio de la naturaleza interna y, también, de la externa bajo la primera forma de su “ordenamiento racional”. Para Habermas es justo el ideal griego de la “contemplación desinteresada” la instancia que permite al individuo liberarse de sus inconstantes pulsiones en base a la guía que le proporciona el orden del cosmos que va descubriendo. Este proceso ilustrador avanza esa lógica del dominio descrita por Adorno recayente tanto sobre la naturaleza interna como sobre la externa. Pero es su condición de posibilidad, según Habermas, que opere entre sombras. Si

---

<sup>45</sup> Si bien en las pocas páginas de la conferencia *Conocimiento e interés* no hay un solo párrafo ajeno a *Dialéctica de la Ilustración*, algo que a todo lector atento no puede sino evidenciarse, tal vez el siguiente fragmento sea la más clara evidencia de ello: “Pero los intereses radicados en nuestra historia natural, de los que a mi juicio derivan los intereses rectores del conocimiento, provienen de la naturaleza y, a la vez, de la ruptura con la naturaleza, que la cultura representa. Y junto con el momento de imposición de un impulso natural, comportan también en sí el momento de liberación respecto de la coerción de la naturaleza. Ya al propio interés por la autoconservación, que tan natural parece, responde un sistema social que compensa las deficiencias de la dotación orgánica del hombre y asegura la existencia histórica de este *contra* una naturaleza que amenaza desde fuera. Pero la sociedad no es solo el sistema de la autoconservación. Una naturaleza seductora, que como líbido está presente siempre en el individuo, se disoció del círculo de funciones de la autoconservación, empujándonos a que le demos un cumplimiento y satisfacción utópicos. Así pues, el sistema social lleva también dentro estas demandas individuales de felicidad, que no armonizan de antemano sin más con los requisitos de la autoconservación colectiva.” JÜRGEN HABERMAS, *Conocimiento e interés*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Universidad de Valencia, Valencia, 1995, p. 43. Difícil encontrar una mejor paráfrasis de *Dialéctica de la Ilustración*.

la suposición ontológica de un mundo estructurado con independencia del sujeto cognoscente se hubiera revelado como una apariencia objetivista, si se hubiera mostrado como la ilusión consistente en creer que puede conocerse el mundo *tal como es* y que todo fenómeno es simplemente “algo dado”, la teoría habría perdido su efectividad normativa y, consecuentemente, su potencial emancipatorio.<sup>46</sup>

Continúa Habermas señalando que con el transcurso del tiempo la ilustración, la *teoría tradicional* en sus términos, ha ido perdiendo ese ideal de educación y formación presente en sus orígenes en base al cual el orden objetivo de un cosmos pleno de sentido, que se ofrecía al sabio sumido en una pura actividad contemplativa guiada por el exclusivo anhelo de la verdad, guiaba la praxis vital individual y colectiva. Con el advenimiento en la modernidad de la ciencia y su conciencia, la filosofía positivista, el mundo desencantado de dioses y despojado de sentido metafísico alguno ha perdido todo carácter rector. Sin embargo, el formato de teoría tradicional mantiene plena vigencia, pues esta autocomprensión hegemónica de la ciencia moderna en la que consiste el positivismo adscribe a esta la apariencia de teoría pura: un conocimiento, el único tipo posible de conocimiento, y, consecuentemente, el patrón para todo saber, desprovisto de interés alguno, que justo por ello está en condiciones de describir correctamente una realidad que solo en tal autarquía se le ofrece. La verdad por la verdad, la verdad como condición y causa de sí; la apariencia objetivista.

La falacia, la ilusión y la apariencia consisten, insiste Habermas, en considerar que cualquier forma de saber queda contaminada y deformada por lo que constituye su misma condición de posibilidad. El sistema de los intereses del conocimiento es tal condición. Y, frente a intereses contingentes, cuya presencia supone una merma de la objetividad, tal sistema reviste un estatus trascendental al estar anclado en la base natural de la racionalidad humana, por lo que, consecuentemente, tamiza toda objetividad posible. Frente a la ilusión objetivista del conocimiento como un reflejo puro y pleno,<sup>47</sup> la tesis de los intereses cognoscitivos señala el carácter de constructo del conocimiento: este no se limita a reflejar el mundo, sino a significarlo. Y ello, ineludiblemente, desde ciertas perspectivas, las relativas, señala

---

<sup>46</sup> Los sofistas atentaron contra esta apariencia objetivista con su escepticismo y su relativismo. Pero no pasaron de su negación abstracta: pusieron el interés en el lugar de la verdad, disolviendo esta. Justo aquí radica la falta de efectividad práctica de sus doctrinas y la justa razón del enconamiento de Sócrates y Platón contra ellos.

<sup>47</sup> Wittgenstein señala en el *Tractatus* que el lenguaje figura el mundo, aunque no puede figurar su forma de figuración. He aquí su reconocimiento del límite en el que rebota la apariencia objetivista que lo impulsa al terreno de lo místico, por principio, prohibido.

Habermas, a un interés técnico por intervenir y controlar los procesos naturales, a un interés práctico por orientar la convivencia y a un interés emancipatorio por disminuir o mermar cualquier dependencia de poderes externos. Tales intereses constituyen los marcos dentro de los que se articula toda forma de saber posible: las ciencias de la naturaleza y las ciencias humanas; también esa esfera de la autorreflexión en la que el conocimiento da alcance al interés sin, no obstante, anularlo, que tradicionalmente se ha denominado filosofía.<sup>48</sup> Es aquí donde el saber mismo, un saber del sujeto de sí, posee *per se* un valor emancipatorio.

Esa exigencia planteada por Adorno y Horkheimer en el mismo prólogo de *Dialéctica de la Ilustración* de pensar el pensamiento al que vinculan toda posibilidad de una *autotrascendencia* de la ilustración en la que se fuerce la realización de su constitutivo carácter emancipador al disolver los últimos residuos míticos ligados a un déficit de autoconocimiento es a la que Habermas da respuesta con la teoría de los intereses rectores del conocimiento. Decían allí: “Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena. En la medida en que deja a sus enemigos la reflexión sobre el momento destructor del progreso, el pensamiento ciegamente pragmatizado pierde su carácter superador, y por tanto también su relación con la verdad.”<sup>49</sup> Y, efectivamente, el fundamento de ese momento regresivo fue localizado por Adorno y Horkheimer en el ocultamiento del carácter dominador que el pensamiento siempre ha revestido ocasionado en esa falsa conciencia por la que la verdad se elevaba a ídolo. Justo en esto consiste esa apariencia objetivista ante la que sucumben, según señala Habermas, desde la vieja *theoria* hasta el positivismo; la ilustración misma, por lo tanto.

Ciertamente, la traducción de la noción de “dominio” por la de “interés” que efectúa Habermas incluye matices no explicitados, aunque sí presentes, en *Dialéctica de la Ilustración*. La distinción de las esferas de lo técnico, lo práctico y lo emancipatorio en las que conectan niveles epistemológicos, históricos y pragmáticos no es ajena a esta: la primera se vincula a la descripción de Adorno y Horkheimer de la férrea lógica ilustrada del dominio engeguado; la segunda y la tercera conectan con la exigencia de autorreflexión del pensamiento en función de la cual conciben toda posibilidad de realización de su principio constitutivo.

Adorno y Horkheimer entendieron, efectivamente, el principio ilustrado que subyace a la fenomenología histórica en clave emancipatoria: respecto al poder de las fuerzas naturales fuera y dentro

---

<sup>48</sup> “Pero el espíritu –escribe Habermas– sí que puede volverse sobre la trama de intereses que de antemano establecen la conexión entre sujeto y objeto, lo cual está reservado en exclusiva a la autorreflexión. La autorreflexión puede en cierto modo dar alcance al interés, aunque no suprimirlo.” *Conocimiento e interés*, p. 44.

<sup>49</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 53.

del sujeto y entre los sujetos mismos. Ahora bien, vieron cómo su plasmación histórica adquirió una forma patológica en la medida en que, utilizando la terminología de Habermas, el interés técnico colonizó al interés práctico y al interés emancipatorio instrumentalizándolos. Constataron cómo el dominio técnico sobre la naturaleza, por pura efectividad, se sirvió de la división del trabajo anclada en unas instituciones que reproducían y proyectaban ese dominio hacia dentro de la sociedad. Mostraron, por tanto, cómo el dominio externo sobre la naturaleza y la dominación interna entre los hombres constituyen un mismo proceso en esta dialéctica perversa de la ilustración que produce una unidad de colectividad y dominio. Sin embargo, como llegara a reconocer Adorno más tarde, esta pervivencia precaria de la totalidad social que gana la ilustración constituye una autoconservación desencajada respecto a sus mismos supuestos: “Suprimir el sufrimiento o aliviarlo... no es cosa del individuo que lo padece, sino solo de la especie... Todas las acciones de la especie remiten a su conservación física, por más que la puedan ignorar, formar sistemas independientes de ella y procurarla solo marginalmente. Incluso las disposiciones con que la sociedad corre a su aniquilación, son a la vez autoconservación desencajada, absurda, y van dirigidas inconscientemente contra el sufrimiento.”<sup>50</sup> Y así, la aporía de la ilustración: esas disposiciones con las que la modernidad se aniquila física y espiritualmente, desde los campos de exterminio hasta esos dispositivos de control social en las democracias occidentales avanzadas que Adorno y Horkheimer detectaron a mediados del siglo pasado, y que desde entonces no han dejado de multiplicarse, constituyen formas de autoconservación desencajada.

66

Tal es el diagnóstico del largo tránsito ilustrado hacia la modernidad: el individuo dominador de la naturaleza se constituye, en última instancia, como un objeto más de dominio, cosificado, en el seno de una sociedad que se reproduce como una totalidad fracturada. Y ello es así hasta tal extremo que el propio individuo, con independencia de su posición en la grada social y por imperativos de estricta supervivencia, se configura en su relación consigo mismo como un mero objeto supeditado al criterio de una nuda autoconservación: se sirve de sí mismo como instrumento para el adecuamiento a una función socialmente asignada haciéndose violencia en una continuada praxis de autocontrol y renuncia –Han hablará más adelante, en este mismo sentido, de un “sujeto exhausto”. En esta nuda autoconservación la vida se configura como un *autotelos* esclerotizado y rebajado, si no ya puramente vacío. Su contenido es la universalidad inmediata: mediante

---

<sup>50</sup> *Dialéctica negativa*, p. 204.

los análisis de la “industria cultural” Adorno y Horkheimer llegaron a mostrar los mecanismos subyacentes a una tal identificación sin fisuras.

El proceso ilustrado orientado a ganar una autoconservación enriquecida emancipando al ser humano de toda servidumbre natural y social ha terminado engullendo a este. De ahí que “la maldición del progreso imparable” haya sido “la imparable regresión.”<sup>51</sup> Y así, el individuo moderno ha quedado reducido de nuevo a aquello contra lo cual se volvió el principio ilustrado: a simple ser genérico en una colectividad dirigida de una forma coactiva que a todos sus miembros iguala y aísla al intervenir sus relaciones y colonizar al completo sus disposiciones e impulsos. Adorno y Horkheimer establecieron en *Dialéctica de la Ilustración* que este círculo fatal solo podía ser roto por una reflexión del pensamiento sobre sí que pudiera alumbrar una praxis modificada.

b. LA DISOLUCIÓN DEL ÚLTIMO MITO EN EL AUTO-RECONOCIMIENTO DE LA RAZÓN. “Sin consideración para consigo misma, la Ilustración ha consumido hasta el último resto de su propia autoconciencia. Solo el pensamiento que se hace violencia a sí mismo es lo suficientemente duro para quebrar los mitos.”<sup>52</sup> La ilustración, según esto, es la historia de un olvido. La superación misma del mito se cobra su precio en el debilitamiento de la presencia del pensamiento ante sí mismo. Para Adorno y Horkheimer en esta travesía histórica la ilustración se volvió ciega a la función del pensamiento como órgano del ser humano porque lo tomó como *lo último*; solo así pudo arrancar su programa. De esta suerte, el pensamiento se tornó opaco respecto a sí, perdiéndose para sí, y sucumbió al mito del espejo, o de la pura verdad. Esta apariencia objetivista que Habermas señala como condición de la efectividad emancipatoria en el mismo despuntar del logos en la antigüedad con el avanzar del pensamiento ilustrado, vuelta ya residuo mítico, se ha convertido en el dique que lo ha paralizado.

Ante todo ello, la autorreflexión del pensamiento se plantea por Adorno y Horkheimer como una “ilustración de la ilustración” necesaria para terminar de sacar a esta de la mitología de la que siempre quiso evadirse. Sostienen en las últimas líneas de “Concepto de ilustración” que el nacimiento del espíritu exigió el dominio de la naturaleza; un dominio cuya condición fue su extensión entre los hombres mismos que se ha ido prolongando en una lógica histórica desbocada en virtud de la cual la ilustración ha terminado autodevorándose. Y señalan allí que en tal dialéctica perversa ese dominio ciego y autonomizado de todo solo puede limitarse y disolverse en el proceso de reconocimiento como tal del pensamiento que lleva implícita el ejercicio de autorreflexión de la

---

<sup>51</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 88.

<sup>52</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 60.

razón. Solo esta autorreflexión permite que afloren los rasgos regresivos del progreso inconsciente. La reflexión del pensamiento sobre sí implementa el fin de la autoconservación, enriquecida, ya más que mera autoconservación, al servicio del cual quedó desde el principio la ilustración. Solo por esto puede decirse que la Ilustración se encuentra, como principio, opuesta a la dominación y que al desistir el pensamiento ha renunciado a su propia realización.

Esta exigencia de pensar el pensamiento cuya realización pudiera desactivar la lógica ilustrada de un dominio autonomizado del pensamiento mismo es la que capta Habermas con su tesis según la cual “autorreflexión es emancipación” al entender que razón es igual a voluntad de razón: el esclarecimiento del pensamiento sobre sí mismo – sobre su carácter dominador– racionaliza –limita– el dominio. Por esto, pueden decir Adorno y Horkheimer que:

El sometimiento a la naturaleza consiste en el dominio sobre la misma, sin el cual no existiría el espíritu. En la humildad en la que este se reconoce como dominio y se revoca en la naturaleza se disuelve su pretensión de dominio, que es precisamente la que lo esclaviza a la naturaleza. Si la humanidad no puede detenerse en la huida de la necesidad, en el progreso y la civilización, sin renunciar al conocimiento mismo, al menos no reconoce ya en las vallas que ella misma levanta contra la necesidad –las instituciones, las prácticas de dominio, que del sometimiento de la naturaleza se han vuelto siempre contra la misma sociedad– la garantía de la futura libertad.<sup>53</sup>

68

III. LA ERA DE LA PSICOPOLÍTICA. Afirma Byung-Chul Han que el nuestro es el tiempo de la *psicopolítica*; un periodo, tras el reflujo ocasionado en la última gran crisis del capitalismo globalizado, marcado como nunca antes por una técnica de programación psicológica al servicio de la reproducción de las estructuras sociales de dominio imperantes. Según dice, hoy el neoliberalismo se sirve de la psicopolítica para perpetuarse. Lo característico de esta técnica de control es su invisibilidad: provoca que los individuos construyan con sus acciones todo un entramado de relaciones que los somete, que, paradójicamente, es interpretado por ellos como un inmenso espacio de libertad y de realización personal. Pero justo estos rasgos son los que detectaron Adorno y Horkheimer en sus análisis de lo que denominaron “industria cultural”, que entendieron básicamente como una psicotécnica al servicio de las élites económicas y políticas, estimulada desde arriba, por tanto, caracterizada por su intangibilidad y por la apariencia de espontaneidad y libertad asociada a la producción y consumo de sus productos; “las masas –llegaron a decir en *Dialéctica de la Ilustración*– se aferran

---

<sup>53</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 92.

obstinadamente a la ideología mediante la cual se las esclaviza”.<sup>54</sup> En sus análisis, la industria cultural se evidenció como un sofisticado dispositivo de intervención psíquica que estabilizaba y perpetuaba los mecanismos de dominación capitalistas en las democracias occidentales avanzadas de mediados del siglo pasado.

Todos estos análisis y diagnósticos de la moderna cultura de masas “industrialmente” producida se efectuaron desde el marco teórico que describió esa dialéctica de la ilustración que se evidenció *aporética* en la medida en que su resultado suponía un retorno al origen que pretendía superar, por lo que, por así decirlo, se autoliquidaba. No solo la barbarie nazi, cuyos fundamentos analizaron Adorno y Horkheimer en la sección “Elementos de antisemitismo”, condenada por su propia locura a autodestruirse si no era antes aniquilada, como así ocurrió, también este fenómeno de la industria cultural constituyó la evidencia empírica, ahora en las sociedades democráticas, *civilizadas* y *avanzadas* de Occidente que se consolidaban con el final de la guerra, en la que se traslucía esa lógica del dominio introyectada en el seno de la sociedad característica de la ilustración. Es en este marco en el que hay que ubicar y comprender los finos análisis de Adorno y Horkheimer sobre la psicotécnica en la que entendieron hace casi un siglo que consiste la cultura de masas de la modernidad, que, sin embargo, Han considera el signo de nuestro tiempo y el más reciente mecanismo de control social tras la era de la biopolítica, según él, tan certeramente descrita por Foucault. Conviene identificar netamente una y otra y considerar qué nos dicen sobre lo que es nuevo y lo que no tanto en la modernidad y en la llamada posmodernidad.

1. PSICOPOLÍTICA E INDUSTRIA CULTURAL. EL SISTEMA SOCIAL COHESIONADO EN BASE A RELACIONES DE DOMINIO. En el capítulo “La industria cultural. Ilustración como engaño<sup>55</sup> de masas” de *Dialéctica de la ilustración* se encuentra la idea capital que dirige los análisis de Adorno y Horkheimer: la falsa identidad de universal y particular producida por la industria cultural constituye un mecanismo de dominación característico de las sociedades occidentales que las estabiliza y

<sup>54</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 178.

<sup>55</sup> En la traducción de H.A. Murena, de la Editorial Sudamericana, en la que, por otro lado, el término alemán “Aufklärung” es traducido como “Iluminismo” al Español, encontramos que el término alemán “betrug”, en vez de con el término “engaño”, tal como hace Juan José Sánchez en la edición de la editorial Trotta, es traducido más acertadamente con el término “mistificación”. Como “mistificar” significa también “falsear” y “deformar”, parece que este término expresa mejor la idea según la cual los productos de la industria cultural constituyen algo bien diferente a lo que parecen, constituyendo, en última instancia, una “estafa” o un “fraude”; términos estos que corresponden también al campo semántico del vocablo “betrug”.

cohesiona. La “falsa identidad” consiste en la pre-adaptación de la psique de los individuos a las condiciones estructurales de la sociedad en la que viven que efectúa el bombardeo sistemático ejercido por la industria cultural de forma tal que estos contemplan sus condiciones vitales objetivas como “naturales” y hasta las experimentan de forma placentera, considerándolas no pocas veces como algo elegido con total espontaneidad y libertad dentro del catálogo de posibilidades que la sociedad ofrece. Esta pre-adaptación ejecutada por la industria cultural lima la capacidad de reflexión crítica y, consecuentemente, de resistencia que caracterizan a un individuo ilustrado, tal como Kant lo presentara en su escrito programático. En este sentido, cabría añadir que los canales de la industria cultural se han convertido en los nuevos “tutores” que, diríase cada uno, piensan por mí.

A mediados del siglo pasado eran las revistas, los *best seller*, la radio, la televisión y el cine los integrantes de la industria cultural cuyos efectos sobre la dinámica social estaban Adorno y Horkheimer describiendo. Hoy es básicamente la inmensa caverna digital la instancia que sumándose a ellos, y tomando el relevo, se ha constituido en un mecanismo “total” de control, manipulación y uniformización de los individuos, tal como Han señala. En ambos casos, antes y ahora, viejos y nuevos medios desempeñan una misma función mistificadora: los espacios de actividad que abren sus productos aparecen ante sus destinatarios básicamente como lo que no son: instancias de libertad y de auto-realización individual, circunscritas y solo ya concebibles en la esfera del entretenimiento y de la diversión, en el “casi” mejor de los mundos posibles. Constituyen en cierta medida la realización de la pesadilla de Huxley en *Un mundo feliz* al adiestrar a los seres humanos a ser felices siempre que renuncien a la felicidad, como indica Adorno. Esta moderna caverna digital cuyo espacio virtual queda definido por los canales interactivos de las redes sociales, de los foros o de los juegos en línea, como la platónica, es un ámbito de sombras y apariencias en el que quienes la habitan encuentran lo que constituye, sin sospecharlo, una forma rebajada de realización. En ella se lleva a efecto la felicidad estúpida de los lotófagos. El engaño consiste precisamente en la incapacidad de ver cómo las propias acciones, disposiciones y expectativas entretejen las cadenas que les impiden no ya explorar, sino tan siquiera concebir ni, por tanto, desear algo diferente a lo que ahí se les ofrece. Es el modelo de realización individual y de liberación que de manera ejemplar propone un reciente producto de Hollywood, la película de Steven Spielberg *Ready Player One*:<sup>56</sup> en un mundo degradado, superpoblado, postapocalíptico y dirigido por grandes compañías todo sueño y esperanza de cambiar las cosas, toda utopía

---

<sup>56</sup> *Ready Player One*, dir. Steven Spielberg, 2018.

para sus menesterosos pobladores, consiste en vivir fuera de la realidad y hasta de sí mismos en *Oasis*, un juego virtual en línea que no constituye sino una sublimación de los mismos escenarios y relaciones de dominio que han producido la catástrofe real. En todo caso, el principio al que responden estos dispositivos sociales de difusión cultural transmutada en puro entretenimiento es el mismo, esa señalada identidad inmediata del individuo con su entorno social que facilita su plena adaptación funcional. La diferencia entre los viejos y los nuevos posiblemente consista en la multiplicada capacidad de colonización de las conciencias, de alienación, que han adquirido estos últimos gracias a los avances tecnológicos.

Esta falsa identidad que señalan Adorno y Horkheimer entre particular y universal fabricada por la industria cultural es la forma en que se realiza lo que no constituye sino una “nuda autoconservación” de los individuos, su perpetuación como lo que ya son; yoes condenados de por vida a repetirse a sí mismos, a seguir siendo, sin variación ni crecimiento, cosificados, lo que de ellos se ha hecho por las exigencias funcionales del inmenso sistema al que sirven:

A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda ya determinado solo como cosa... Su norma es la autoconservación, la acomodación lograda o no a la objetividad de su función y a los modelos que le son fijados.<sup>57</sup>

De ahí que la industria cultural traicione ese impulso emancipador constitutivo de la ilustración, pues toda emancipación es, vista desde dentro, una forma de autotranscendencia, que, al menos como principio, anida en toda cultura. Tal parálisis de los individuos que efectúa la industria cultural constituye para Adorno y Horkheimer la más clara expresión de las relaciones de dominio que cohesionan a las democracias occidentales de mediados del pasado siglo.

Según entienden, la cultura se ha convertido en un bien de consumo producido por una industria dirigida, como todas, por el principio de la pura rentabilidad: estandarización de productos culturales y de individuos distribuidos en grupos y puestos en correlación por una mercadotecnia que desde arriba, artificialmente, suscita demandas de consumo aparentemente espontáneas. Por medio de la industria cultural, el tiempo libre, los momentos de ocio pertenecientes al resto vital sustraído a ese tiempo de trabajo del que Marx afirmó que era vivido por el trabajador como un período de esclavitud por su inclusión en una cadena productiva sobre la que no tenía el más mínimo control, queda, frente a toda apariencia,

---

<sup>57</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 82.

milimétricamente diseñado y prefigurado. La espontaneidad de los individuos, señalan Adorno y Horkheimer, en los momentos en que pueden ser solo ellos mismos en su “tiempo libre” dedicado al ocio y a la diversión, fuera del engranaje productivo al que han de someterse “voluntariamente” para sobrevivir, es minuciosamente programada. Las modas, junto a libros, canciones y películas de éxito constituyen los referentes que tenían a la vista en aquella época, bastante antes todavía de que la implantación del *Centro Comercial* les diera razón convertido en ese gran dispositivo que ha conseguido transmutar el acto no pocas veces tedioso de la compra cotidiana en puro ocio fundido con el que ofrecen las diversas formas de esparcimiento que en él se concitan ofrecidas por salas de cine, restaurantes, parques infantiles, atracciones de la más diversa índole, terrazas, plazas y variados puntos de encuentro. No en vano Saramago personificó en él la caverna moderna representándola en su estridente apariencia bajo el peso de una atmósfera asfixiante. Y no solo estos, fenómenos como la especialización de cadenas enteras de televisión o de franjas horarias en algunas de ellas en determinados contenidos para jubilados, mujeres u hombres de tal edad y condición social, adolescentes y niños o redes sociales dirigidas también a determinados grupos de población no solo confirman el atino de los diagnósticos de Adorno y Horkheimer, sino que apoyan la idea de que lo que ellos acertaron a ver era solo el comienzo de un fenómeno característico de nuestras sociedades que ha ido consolidándose desde entonces. Los análisis de Han avalan esta hipótesis.

Así se cierra, pues, el círculo perverso de la industria cultural: adapta sus productos a una demanda que previamente ha generado: “Inevitablemente –leemos en *Dialéctica de la Ilustración*–, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya.”<sup>58</sup> El resultado es la esclerotización de la población. Lo característico de los productos de la industria cultural consiste en que replican en esa esfera apariencial que a su través se constituye –la historia narrada y su mundo ficticio en la novela, en el cine, en la televisión o en la radio, la idealización de personas y situaciones reales construida en las revistas, en la radio o en la televisión– las estructuras fundamentales del mundo real frente al que se proponen. Al “absolutizar la imitación”, como señalan Adorno y Horkheimer, paralizan la imaginación de los individuos retirándoles la posibilidad de concebir y desear nada más allá de su presente impuesto y menos todavía un sí mismo transfigurado por el que laborar. En definitiva, la irrupción de *lo nuevo*, de lo inexistente, que marca los procesos de creación humana en los campos de las ciencias y de las artes, queda excluida en la cultura de masas

---

<sup>58</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 172.

reducida a bien de consumo cuya norma es la repetición de la realidad social al ritmo en que esta, no obstante, se va transformando. Tan solo la técnica de producción de estos bienes culturales se excluye de esta parálisis para, sin embargo, reforzarla. Tal vez el cine con el que gustan ilustrar a menudo Adorno y Horkheimer sus diagnósticos constituya hoy si cabe un mejor ejemplo de esta tesis de la repetición. Desde hace años en las grandes superproducciones de Hollywood, bajo el sacrificio de la trama hasta el extremo de quedar reducida a mero infantilismo, si no a la más pura imbecilidad, en favor del efecto visual posibilitado por la técnica, hay una afirmación del orden del mundo tal como lo conocemos. Los numerosos éxitos de taquilla con recaudación millonaria pertenecientes a los géneros de la ciencia ficción o de la fantasía, los en principio más alejados de la gris cotidianeidad, con su frenético ritmo visual y lingüístico propio de la publicidad son justamente aquellas producciones que más se pliegan a lo que hay: no hay cliché o prejuicio, no existe forma de relación social que no encuentre su eco en el apariencial exterior que recrean; desde estereotipos de género a relaciones de poder, junto al entero repertorio de la mitología posmoderna: el valor intrínseco de la juventud y su correspondiente reverencia al cuerpo mediante la esclavitud de las dietas y de los gimnasios, la apuesta por una vida permanente acelerada en la que no hay que perderse nada cueste lo que cueste, la tecnología como instrumento de libertad, los nuevos espiritualismos *new age* o el culto al héroe asociado, en última instancia, a la idea de que el destino social de cada uno es el que este se ha terminado ganando y, en consecuencia, merece.

Este primado de la imitación y de la repetición en la industria cultural tiene efectos paradójicos, además, al trucar el placer en aburrimiento justamente en el terreno de la diversión y del entretenimiento al que se destinan sus creaciones. Señalan Adorno y Horkheimer que a causa de la trivialización de sus productos se desconecta todo esfuerzo imaginativo, cognitivo y emocional del placer –vínculo que, por otro lado, apunta hacia la reproducción de un individuo enriquecido capaz de sustraerse a la lógica misma de los productos de la industria cultural–, reduciendo al espectador a la pasividad. Ellos se sirvieron de films policiales para ilustrar este efecto. Hoy valen desde las canciones de moda que repiten hasta la saciedad un estribillo que atonta, cuando no tortura, los oídos, hasta las secuelas de las grandes superproducciones en las que la pobreza del guion está en correlación con el ordinal que suele acompañar al título que repiten por enésima vez, las nuevas temporadas en las series que siempre defraudan sobre lo prometido o el final de la gran mayoría de films adivinado, esperado y querido por los espectadores e impuesto por las grandes productoras atendiendo a las demandas de su cuenta de resultados. De

esta forma, la industria cultural, como en general la sociedad a la que sirve hace con la vida de los individuos, sustrae a los consumidores inmediatamente aquello que les vende generando una constante frustración que solo se olvida y “supera” en el siguiente acto de consumo ya de antemano garantizado.

Y no solo esto, tal absolutización de la imitación implica un círculo perverso. La industria cultural ofrece como modelo de diversión una evasión de la vida cotidiana al paraíso de la vida cotidiana misma. Esa tediosa vida rutinaria de la que es necesario escapar por momentos a fin de descargar tensiones para poder seguir en ella, ya idealizada y estilizada en el medio de su representación, se convierte en objeto de disfrute y de deseo: series como *Friends*, *Sexo en Nueva York* o, ya de este lado, *Aida* y *La que se avecina* concitan alrededor de sus gags y las risas que promueven la vaga insinuación de que al fin de todo las cosas no están tan mal –la amistad, el amor, el trabajo, las relaciones de vecindad– y que basta tan solo cierto cambio de actitud, justo aquel cuyo modelo lo proporciona el rol de espectador, para plegarse a las exigencias que impone esta sociedad a todo aquél que quiera sentirla habitable. El efecto de esta lógica es, al fin, la resignación. La distracción en la vida recreada promueve una resignación que ella misma se ocupa de velar y de hacer olvidar en la vida vivida; justo en esta de la que se huye a través de la diversión.

Pero todo ello constituye un inmenso ejercicio de violencia sobre los individuos que se suma al resto de violencia presente y más palpable del mundo real. Gracias a este juego de espejos que determina la relación de los productos de la industria cultural con la sociedad a la que sirve y mantiene, la violencia misma, incluida la de la propia industria cultural, es neutralizada como tal en el espacio apariencial que esta produce. La interpretación de Adorno y Horkheimer a este respecto de los dibujos de Disney es sobradamente elocuente:

Ya en las primeras secuencias del dibujo animado se anuncia un motivo de la acción para que, en el curso de esta, se pueda ejercitar sobre él la destrucción: en medio del vocerío del público el protagonista es zarandeado como un harapo. De este modo, la cantidad de la diversión organizada se convierte en la calidad de la crueldad organizada... Si los dibujos animados tienen otro efecto... es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos.

El placer en la violencia que se hace al personaje se convierte en violencia contra el espectador.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 182-183.

Esta sublimación de la violencia real por la cual, convertida en su forma más tosca y descarnada ya en objeto de contemplación, el sufrimiento se torna en placer, el dolor que resulta de cualquier experiencia de violencia, sufrida en carne propia o ajena, se transmuta en el medio de la representación en placer del espectador, posee un efecto normalizador. La noción de “la banalidad del mal” de la que se sirvió Hannah Arendt para descifrar la tolerancia a la brutalidad del nazismo es también aquí aplicable. La eficacia social de la violencia representada en los productos de la industria cultural consiste en la neutralización de los potenciales efectos desestabilizadores de la violencia real posible solo gracias a una banalización que, por decirlo así, la invisibiliza. Los puntapiés recibidos por el pato Donald o el lacerado cuerpo del pobre gato Tom tras cada episodio han quedado reducidos a nada por la violencia explícita o latente de lo que ha venido después no ya solo en la televisión y en el cine, sino en ese territorio intermedio entre la ficción y la realidad habitado por los juegos en línea y las redes sociales. Hasta los noticiarios han terminado convirtiéndose de verdad en lo que siempre han sido: pura escenificación. Hoy las noticias novelan la vida de todos, de forma que cada ser humano es potencialmente sujeto involuntario de una dramatización efectuada a costa de su vida en el gran panóptico digital. Grandes catástrofes naturales o humanas, hechos luctuosos o escándalos sociales y políticos disparan en los medios de comunicación audiovisuales especiales de 24 horas que transmutan la información en espectáculo. El resultado es siempre la estetización del acontecimiento en virtud de la cual, tras horas y horas de exposición mediática, termina este en los ojos y en la conciencia de los espectadores indiferenciado de los productos de ficción junto a los que es dispensado por las grandes cadenas de televisión y de radio. El resultado es un *totum revolutum* mediático en el que, valga la expresión, “todos los gatos son pardos”. La fusión de ficción y realidad en la industria cultural en virtud de la cual la violencia real se transfigura en ficción gracias a su continuada escenificación constituye la última muestra de la capacidad del sistema para digerir y neutralizar esos potenciales desestabilizadores que han sido siempre el dolor y sufrimiento humanos.

Por todo ello llegan a afirmar Adorno y Horkheimer que la diversión dosificada por la industria cultural presupone la impotencia a la que ella misma ha reducido a los individuos. Como señalan, la conformidad con lo que hay es supuesta de antemano en los actos de consumo de los productos de la industria cultural, en esa diversión que, han mostrado, no es ya una fuga de la mala realidad, puesto que es esa misma realidad, estilizada, la que es presentada como objeto de deseo, sino más bien, dicen, “huida... del último pensamiento de resistencia

que esa realidad puede haber dejado aún.”<sup>60</sup> Se trata de la falsa identidad entre universal y particular: no es posible divertirse ni disfrutar en el jardín de la industria cultural, abandonarse sin más a lo que ofrece, sin estar previamente “de acuerdo con ella”, sin plegarse a sus exigencias, sin haber aceptado tácitamente sus reglas de juego. Ello requiere la renuncia a ese “pensamiento de resistencia” frente a lo que hay, que es, en última instancia, el factor último de toda individualización. La huida del propio pensamiento, el abandono de toda resistencia –de la capacidad para que el individuo se distancie de su mundo objetivándolo y tome posición frente a él– por la que quien la ejerce termina transformándose y creciendo, que ejecuta en los hombres la industria cultural constituye el principio mismo de su uniformización. De ahí que señalen que el individuo por virtud de ella ha terminado convertido en una ilusión. Bajo la apariencia de un “yo”, de, esto es, lo radicalmente individual y único, los individuos se reproducen como puras cáscaras en cuyo hueco habita la misma nada a la que los ha reducido. Dicen Adorno y Horkheimer que no son sino “simples puntos de cruce de las tendencias del universal;”<sup>61</sup> esa falsa identidad del individuo con el universal vacía a este, le resta toda espontaneidad, lo iguala con el resto, lo convierte en mero caso y, en consecuencia, postula su sustituibilidad. Si, efectivamente, el individuo siempre ha tenido no poco de simulación en ese gran teatro que constituye la vida en sociedad, tal como Rousseau denunciara a través de la letra y de su propia vida en su final y desesperada huida hacia sí mismo, hoy las redes sociales que de forma creciente encauzan y estructuran las relaciones humanas a los más diversos niveles confirman esta tesis de la desaparición del yo en ese yo que si no es ya propia ni en forma enfática yo alguno, cuanto menos se pierde entre las representaciones que efectúa de sí, no sabiendo cuál de ellas es la buena, lo que en último término viene a ser lo mismo. En este medio interactivo virtual, convertido ya en *el* medio, cada ser humano no es sino un *nick* o, más bien, un conjunto de ellos, cada uno de los cuales identifica una simulación de sí que considera adaptada a las exigencias de los variados entornos sociales a fin de hacer amigos, jugar o apostar en línea, buscar trabajo, verter opiniones políticas y entablar discusiones, encontrar pareja o simplemente realizar contactos sexuales fortuitos. En todos estos casos el yo se pierde entre sus simulaciones, que consideradas estadísticamente junto a las de los demás yoes quedan reducidas a unos pocos estereotipos sociales –a esos entrecruzamientos de tendencias de lo universal– que se repiten en cada uno de los entornos virtuales. Uniformización y estandarización, en definitiva. Identificación con el universal. Han dirá a este respecto que el *Big data* permite ahora como

---

<sup>60</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 189.

<sup>61</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 199.

nunca antes ese control social que Adorno y Horkheimer atribuyen a la industria cultural.

Anulación del yo y control social discurren pues en paralelo. El individuo desposeído de sí y vaciado de toda capacidad de ganar una identidad con cierta autonomía respecto a su mundo es aquel cuya libertad hueca ensalza esa misma ideología vertida por todos los costados de la industria cultural. El drama de la libertad formal en las higiénicas democracias occidentales colonizadas por esta consiste precisamente en la desaparición del sujeto que pueda ejercitar esa libertad. Se trata en ellas de una libertad sin sujeto. Hay libertad, pero en ausencia de un yo que la pueda ejercer. Cuando falta este, y el yo coincide con lo universal bajo el continuado efecto de la industria cultural, también la libertad deviene una ilusión que refuerza más si cabe el sistema que de facto la imposibilita. La pregonada libertad se trueca entonces en coartada de su contrario al revestir los mecanismos de control social en que consiste la industria cultural su apariencia.<sup>62</sup> Antes que constituir la posibilidad de construir un yo autónomo en el medio de otros tantos y en convivencia con ellos a partir de la definición de objetivos y de metas posibilitada por un proceso de ilustración personal y colectiva cuyas bases materiales quedan garantizadas por la sociedad entera, libertad equivale aquí a mera elección de una opción de las que ofrece el catálogo de la industria cultural. Da igual que se trate de cómo pasar el sábado por la tarde, si optar por el gimnasio o las cervezas, de a qué club deportivo adherirse o a qué cantante o actriz venerar; las posibilidades están todas previstas y el catálogo cerrado al menos para los consumidores; toda ampliación viene de arriba y tiende a afianzar la parálisis permanente de los individuos. Y justamente en esto radica la eficacia del sistema de control social en que consiste la industria cultural: en que los individuos reclaman todo aquello que los somete; en que, como dicen Adorno y Horkheimer, se identifican sin reservas con el poder que los golpea.<sup>63</sup> Como la condición para participar en este dispositivo coextensivo con la sociedad a fin de no ser un excluido,<sup>64</sup> y todos participan de uno u otro modo, en uno u otro grado, es estar de acuerdo de antemano, la libertad para descolgarse del sistema y hasta intentar revocarlo desde fuera es casi una utopía. Su capacidad de absorción es, por otro lado, ilimitada y aumenta con cada

---

<sup>62</sup> Todo discurso pretendidamente progresista que ignore esta paradoja se convierte en pura cháchara.

<sup>63</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 198.

<sup>64</sup> Como se mostrará, justo en esta línea de pensamiento de Adorno y Horkheimer, Byung-Chul Han reivindica la figura del “idiota” –un excluido– hoy, en la época de la gran red global, como la última forma de resistencia frente al principio de la total uniformización.

innovación técnica tal como se evidencia desde los tiempos en que fue publicada “Dialéctica de la Ilustración”.

Este inmenso dispositivo de control social que es la industria cultural es finalmente definido por Adorno y Horkheimer como una “psicotécnica” o una técnica de control mental de los individuos capaz de suscitar, ordenar e integrar en sus vidas aquellos pensamientos, actitudes y disposiciones que los hacen aptos para desempeñar las funciones que la sociedad les ha reservado. Aventura esta moderna psicotécnica a las viejas formas de esclavitud, que no podían garantizar el sometimiento de la voluntad y la anulación de la resistencia de los dominados, en que cuenta de entrada con la anuencia de sus víctimas. Este dispositivo de la industria cultural no ha dejado de crecer y de extenderse por el tejido social desde los tiempos en que ellos escribieron. Hoy el sector económico de la industria del entretenimiento y de la información, gracias sobre todo a internet, se ha vuelto dominante en las sociedades postindustriales y sus productos han colonizado por entero nuestro mundo de la vida. Parece como si ya no quedara un afuera o como si quien ahí pretendiera vivir simplemente ya ni existiera. Prácticamente toda forma de reconocimiento –cuyo principio, por otro lado, queda traicionado en la gran mascarada social– discurre en nuestros días por sus senderos virtuales. A este respecto, algo que ya anunciaron Adorno y Horkheimer ha terminado consolidándose y dejando su impronta hoy, midiendo a su vez el alcance de la penetración de la industria cultural en el tejido social y su capacidad para moldearlo. Se trata de la llamada *posverdad*. Detectaron hace casi un siglo los fuertes efectos distorsionadores sobre el “principio de realidad” de los individuos de la fusión entre publicidad e industria cultural al mostrar cómo los mismos productos de esta constituían reclamos o anuncios de sí mismos, mientras que los anuncios que la sostenían económicamente terminaban estilizándose hasta convertirse ellos a su vez en productos culturales. Lo que decían entonces de revistas como *Life* o *Fortune*, a saber, que “una rápida ojeada apenas logra distinguir las imágenes y los textos publicitarios de los de la parte de redacción,”<sup>65</sup> es hoy la norma. La indiferenciación y confusión es total; basta con navegar un poco por los canales de Youtube, entrar en las redes sociales o ver algún noticiario televisivo salpimentado con consejos publicitarios para percatarse de que en los nuevos medios la realidad, literalmente, se construye. Pero lo que ellos denunciaron del momento, la regresión que todo ello significaba en la misma ilustración hacia formas primitivas de magia asociada a la proliferación y el uso de palabras, expresiones y nombres propios convertidos en puras etiquetas capaces de promover “tendencias” de comportamiento de masas por la

---

<sup>65</sup> *Dialéctica de la Ilustración*, p. 208.

que las prácticas de la industria cultural se asemejaban a las consignas totalitarias, constituía solo el inicio de una deriva que en el presente se ha consumado hasta el punto de que para algunos abre una nueva era, que han rotulado como la de la posverdad, caracterizada porque gracias a la capacidad de penetración de los modernos mass-media la realidad aparente y producida a través de slogans, consignas, tuits y retuits dirigidos al imaginario colectivo genera unos estados de ánimo, unas disposiciones y unas acciones bien reales –por ejemplo, el sentido del voto en unas elecciones, como en las presidenciales que llevaron a Trump al poder, o en el referéndum del Brexit en el Reino Unido–, cuya eficacia social es milimétricamente medida. En este sentido, las intuiciones de Adorno y Horkheimer sobre nuevas formas de totalitarismo posibles en el marco institucional de las democracias liberales occidentales a partir de sus estudios de la industria cultural parecen confirmarse en no poca medida hoy. Los análisis de Byung Chul-Han de lo que ha llamado la sociedad de la transparencia apuntan justamente en esa dirección.

2. PSICOPOLÍTICA EN LA SOCIEDAD DEL RENDIMIENTO. DIGITALIZACIÓN DE LA INDUSTRIA CULTURAL: AUTOEXPLORACIÓN, TRANSPARENCIA Y PANÓPTICO DIGITAL. Hacia el final de *Psicopolítica* Byung-Chul Han acierta con una definición de diccionario de la forma en la que se ejerce el poder en nuestros días: “La psicopolítica neoliberal –señala allí– es la técnica de dominación que estabiliza y reproduce el sistema dominante por medio de una programación y control psicológicos”.<sup>66</sup> Se trata, dice, de un *psicopoder* capaz de leer y de moldear el pensamiento de los individuos que es posible gracias a la red digital. Esta era de la psicopolítica favorecida por la ingente capacidad de acumulación, procesamiento y uso de datos referidos a los más variados aspectos de la vida de los individuos que se multiplica de forma acelerada con cada innovación en las técnicas de la información y de la comunicación es ubicada por Han en la secuencia histórica establecida por Adorno y Horkheimer en calidad de una “segunda ilustración”. Si la primera, aquella solo cuya crítica, entendieron estos, podía revertir su progresiva esclerotización y realizar su principio constitutivo, se elevó sobre unos procesos de racionalización sesgada, parcial e insuficiente, esta, la “segunda”, conduce a un “totalitarismo digital” que es también, entiende Han, necesario desenmascarar. Ahora como antes, en Han como en Adorno y Horkheimer, solo la crítica de las patologías de la ilustración puede enderezar los derroteros de esta y reactivar ese impulso emancipatorio que, aun permaneciendo latente y hasta obrando contra sí en tanto que

---

<sup>66</sup> BYUNG-CHUL HAN, *Psicopolítica*, trad. Alfredo Bergés, Herder, Barcelona, 2016, p. 117.

mera apariencia o ficción, le es inherente. La *autorreflexión como emancipación* es también el principio que asume Han.

Es pues el mismo fenómeno de la *autodestrucción de la ilustración* sobre el que avisaron Adorno y Horkheimer hace tres cuartos de siglo el que está constatando Byung-Chul Han en el presente. Entonces en dos fenómenos históricos –de ningún modo equiparables, por supuesto– se evidenció este proceso de autoliquidación: en la barbarie que caracterizó a los totalitarismos y en los sutiles mecanismos de control social que se fueron desarrollando y afianzando en las *sociedades libres* de Occidente. Los análisis de Han sugieren que hoy, pese a la manida diferenciación entre modernidad y posmodernidad, nos encontramos en un mismo ciclo marcado, primero en las democracias occidentales y después en prácticamente todo el orbe, por la capacidad del triunfante y omnipresente capitalismo de imponer unos mecanismos de control social, difusos, variados, interrelacionados y en una permanente mutación dictada por la evolución técnica, pero identificables todos bajo el epígrafe de la industria cultural, cuyo crecimiento los ha ido convirtiendo en uno de los sectores productivos dominantes. En suma, lo que Adorno y Horkheimer presenciaron constituía tan solo el principio de una sutil constelación de dispositivos sociales de control característicos de las democracias liberales hipertrofiada hoy hasta un punto que entonces seguramente les habría sido difícil imaginar. Por esto, cuando Han atribuye al *big data* con el enorme poder de control que ofrece o a la exigencia subjetiva de transparencia asociados al surgimiento y al desarrollo de nuevas formas de interacción y de esparcimiento en internet la consolidación de renovados tipos de violencia sobre los individuos en el marco de unas sociedades, democráticas muchas de ellas, en las que se está instalando lo que denomina un totalitarismo digital está verificando los mismos síntomas de regresión de los que hablaron Adorno y Horkheimer. No en vano, en su crítica al *big data*, que entiende como la máxima expresión de ese saber reducido a puro poder que se confunde respecto a sí –en línea con el esquematismo científico elevado a norma de la verdad por el positivismo que estos criticaron–, recurre a sus certeras intuiciones: “La dialéctica de la Ilustración consiste en que esta, que ha surgido para destruir los mitos, acaba embrollada en la mitología: ‘La falsa claridad es solo otra expresión del mito’. Adorno diría que la transparencia es también otra expresión del mito, que el dataísmo promete una falsa claridad. En virtud de esta dialéctica, la segunda Ilustración, que se opone a la ideología, acaba convirtiéndose en una ideología”.<sup>67</sup>

Han describe las sociedades del nuevo milenio, tanto las viejas democracias occidentales, como las de las emergentes economías

---

<sup>67</sup> *Psicopolítica*, pp. 89-90.

asiáticas en las que el capitalismo global se ha implantado con renovadas energías, como *sociedades del rendimiento* cuyo mecanismo de explotación se modifica sutilmente respecto a las sociedades disciplinarias o de obediencia características de la segunda mitad del siglo pasado que fueron retratadas por Foucault. Lo que las diferencia, entiende, es la forma en que se ejerce una violencia sistémica dirigida a maximizar el beneficio de quienes detentan el poder económico. Mientras que los individuos en las sociedades disciplinarias estaban sujetos a todo tipo de restricciones y de prohibiciones y sometidos a un régimen en el trabajo y fuera de él –aquí cobra sentido el universo apariencial, ficticio, reedición del real, creado por industria cultural– que cercenaba, frente a toda apariencia, su libertad y espontaneidad en aras de su productividad, las actuales sociedades del rendimiento, también dentro y fuera de los entornos de trabajo, estimulan la automotivación, la iniciativa y la innovación hasta el extremo de convertirlas en la forma determinante de coacción sistémica: tanto en el gimnasio como en la oficina el individuo ha de sacar lo mejor de sí autoexprimiéndose.<sup>68</sup> Lo que en la sociedad disciplinaria constituía un esquema clásico de explotación se trueca ahora en una autoexplotación inducida como medio de explotación en la que esta se enmascara. Justo en esto radica la novedad de los tiempos según Han. El imperativo de la maximización del rendimiento en todos los órdenes de la vida proviene del propio individuo: “Así –señala Han–, el sujeto de rendimiento se abandona a la *libertad obligada* o a la *libre obligación* de maximizar el rendimiento”.<sup>69</sup> El resultado de esta dinámica es un sujeto más productivo, un sujeto de rendimiento, que es también un sujeto saturado que termina colapsando bajo el peso de esas autoimposiciones solo aparentemente elegidas. Y en esto justamente consiste la violencia sistémica bajo la que sucumbe; en el oxímoron de esa *libertad obligada* o *libre obligación*, que no es sino pura *apariencia de libertad* convertida en coartada de su contrario. Todo en la sociedad del rendimiento, desde los programas escolares –en mayor medida, por lo demás, cuanto más exclusivo es el centro educativo– y la planificación compulsiva por parte de los padres del nunca suficientemente variado catálogo de actividades que saturen los huecos en la agenda semanal de sus hijos, las constantes llamadas desde la publicidad, el *look* de las estrellas del cine, de la canción y de los espectáculos deportivos sobre la necesidad de alcanzar una sonrisa y un cuerpo perfectos, la proliferación

---

<sup>68</sup> A este respecto, entiende Han que el prototipo del sujeto de rendimiento acopla funcionalmente mucho mejor que el sujeto de obediencia a las exigencias del mercado de trabajo en una era posfordista en la que la innovación en todos los órdenes de la producción es determinante para la supervivencia de las empresas.

<sup>69</sup> BYUNG-CHUL HAN, *La sociedad del cansancio*, trad. Arantzazu Saratxaga, Herder, Barcelona, 2012, p. 31.

de *coaches* personales para todo, las demandas en los cuadros altos y medios de la empresas de perfiles personales dinámicos e innovadores, la implantación desde las instancias políticas y culturales del modelo social del *emprendedor* hasta la necesidad de ser y, aún más, parecer en las redes sociales y en los grupos de whatsapp sujetos permanente activos exponiendo toda la gama de planes, actividades, hobbies y realizaciones, todo ello, esta incitación y presión constantes ejercidas por un entorno social “amplificado” e invasivo por obra de los renovados medios de la industria cultural a la hiperactividad constituyen lo que de obligado tiene la libertad en nuestros tiempos. Señala Han al respecto que la capacidad de absorción de la sociedad del rendimiento es tal que hasta el “proyecto libre” de realización personal en el que cada uno se cree embarcado se ha tornado una figura de coacción al quedar excluido de él, fuera de sus límites, la posibilidad de delimitar espacios de *inacción*, de, en suma, reposo o *ensimismamiento*, que pudieran abrir una perspectiva de reflexión acerca del para qué de esa hiperactividad en el horizonte de un yo proyectado. En todos los órdenes de la vida el individuo es insistentemente espoleado a autoexplotarse, a la vez que se le sustrae la oportunidad de decidir para qué quiere hacerlo. Kant señaló como índice de la dignidad humana el imperativo categórico; hoy como nunca antes los individuos tratan a la humanidad en sí mismos como medios. Tal es el retrato de la sociedad del rendimiento que Han presenta.

En sentido análogo al que señalaron Adorno y Horkheimer en relación a la aporía de la libertad en la industria cultural según la cual la misma sociedad que proclamaba la libertad formal de todos destruía al sujeto capaz de ejercerla, Han denuncia cómo en la sociedad del rendimiento la libertad se realiza paradójicamente, como pura violencia destructiva autoinfligida, pues lo que se deja al albur del sujeto no es la autoexplotación misma, que aparece casi como una condición trascendental de su existencia,<sup>70</sup> sino la forma en que ha de ejercerla dentro del muestrario que la sociedad le ofrece en los terrenos de lo productivo y de lo lúdico, coincidentes, en último término, en tanto que responden a la dualidad del rol individual trabajador/cliente. Este individuo de la sociedad del rendimiento que se autoexplota bajo la ficción de su libertad es, añade Han, un sujeto aislado y extrañado de los otros como nunca antes lo ha sido. Pero su agresividad se dirige también y primordialmente contra sí mismo: la exigencia de hiperactividad y la aceleración compulsiva de su vida, una vida en permanente desasosiego, infeliz y, en el fondo, desesperada por la conciencia genuinamente

---

<sup>70</sup> Ya Marx señaló esta paradoja al definir la libertad formal de la sociedad burguesa: pese a ser nominalmente libre, el proletariado se veía obligado por sus condiciones objetivas de existencia a vender su fuerza de trabajo y así a mantener en marcha el engranaje de la economía capitalista.

moderna de su radical finitud, lo van minando hasta el agotamiento y la depresión, que, señala, se ha convertido en la dolencia tipo de nuestro tiempo. La proliferación de *entrenadores* personales, de talleres y de seminarios sobre *management* individual y control de las emociones constituye el índice de la radicalidad de este requerimiento social de autopotenciación en prácticamente todos los órdenes de la vida que parece no tener límite. Se trata de optimizar al extremo la intervención del individuo sobre sí mismo, ateniéndose a criterios de pura eficacia importados de la esfera de la producción económica, convirtiendo su persona en material para sí mismo: toda una nueva generación de *tecnologías del yo*. Este imperativo de optimización integral de la vida humana en todas sus facetas, cuya experiencia subjetiva cobra la forma de una compulsiva necesidad de éxito y de reconocimiento que han de alcanzarse sea cual fuere su coste, sirve al sistema, esto es, a unos pocos, mientras destruye al individuo. La literatura de autoayuda constituye para Han una de las mejores muestras de esta psicotécnica neoliberal. La detección y eliminación de todo tipo de presuntas debilidades y de pensamientos negativos que comprometan el rendimiento o la implementación de procedimientos motivacionales derivados del desarrollo de competencias emocionales que aumenten la capacidad de intervención del yo sobre sí mismo en aras de esa misma eficacia constituyen las promesas en las que fundan los nuevos gurús posmodernos las garantías que ofrecen de éxito personal. Han habla de todo ello en términos de una auténtica “industria de la conciencia” al servicio de esa psicopolítica neoliberal que, dice, “destruye el alma humana” en la medida en que tiende a erradicar todo lo que en el yo, siendo constitutivo del mismo, representa un obstáculo para su total autoexplotación. En este sentido, el individuo modelo de la literatura de autoayuda es un yo automutilado cuya curación de sí mismo prometida por los nuevos sanadores no equivale sino a un asesinato.<sup>71</sup>

Esta industria neoliberal de la conciencia en expansión materializada en libros, video-tutoriales, webs, gabinetes de especialistas y programas de intervención dirigidos a todas las edades y condiciones socio-culturales de la que habla Han, junto a los medios digitales de esparcimiento, interacción, difusión y formación en constante renovación, cae de lleno bajo la categoría adorniana de la industria cultural: estabiliza el sistema “produciendo” la anuencia de sus víctimas mediante la dosificación de una rigurosa “dieta” cultural altamente adictiva que opera contra la autonomía de los individuos y empobrece sus espíritus. Por ello, la definición de lo más propio de lo que Han denomina “psicopolítica” constituye una certera descripción de aquel complejo social que Adorno y Horkheimer designaron como

---

<sup>71</sup> *Psicopolítica*, p. 51.

“industria cultural”: “se ocupa –dice– de que el individuo actúe de tal modo que reproduzca por sí mismo el entramado de dominación que es interpretado por él como libertad”.<sup>72</sup> No en vano, se trata del mismo fenómeno: toda una “mistificación de las masas”.

La autoexplotación inducida no constituye para Byun-Chul Han, sin embargo, la única forma de coacción sistémica a la que están sometidos los individuos en nuestras tecnificadas sociedades “posmodernas”. En la era de la invasión masiva de internet de los mundos de la vida, la “transparencia” se ha convertido en el segundo requerimiento sistémico al servicio del rendimiento. Según Han, la transparencia produce uniformidad, positividad, borra lo extraño, y ello redundante en el rendimiento, pues acelera todos los procesos sociales al eliminar la resistencia que cualquier elemento negativo implica potencialmente. Hace ya algún tiempo que la transparencia ha pasado en nuestras sociedades de ser un eslogan a convertirse en una imposición: todo debe ser transparente, nada ha de quedar oculto; desde los entresijos de las más variadas instituciones sociales, políticas, culturales o económicas, hasta las vidas individuales. Sin embargo, se trata de la exigencia de una exposición de todos ante todos que es solo aparentemente simétrica, pues en este mundo en el que prácticamente nadie deja de exponerse voluntariamente, solo algunos tienen ese acceso privilegiado al *big data* que les da el control del gran panóptico digital en el que vivimos. Por esto, Han señala que “la sociedad de la transparencia es un *infierno de lo igual*”<sup>73</sup> empeñado en expulsar cualquier rasgo de diferencia que pueda convertir a sus portadores en resistentes a su manipulación y poco “funcionales”. Si bien Han encuentra en el último Rousseau de las “Confesiones” y de las “Ensoñaciones”, que propone la exposición total de su corazón como modelo moral para una comunidad humana pura liberada de toda apariencia, degradación y caída, un antecedente de esa tiranía actual de la transparencia en lo que constituye antes una apuesta vital individual que figura histórica alguna, cabe proyectar esta categoría, ciertamente de forma atenuada, sobre la industria cultural de mediados del siglo pasado y así mostrar cómo los procesos de laminación y uniformación del psiquismo, de eliminación de la diferencia, que por su medio se operaron implicaban ya una transparencia en ciernes: donde apenas hay interior y ese interior es construido desde fuera, cualquiera es en lo sustancial pura exterioridad y, como tal, algo público y previsible, idéntico a otro e intercambiable por él; la identidad como transparencia. Es el principio de la fungibilidad universal de los individuos al que alude Adorno en *Dialéctica negativa*: para cada individuo la sociedad

---

<sup>72</sup> *Psicopolítica*, p. 46.

<sup>73</sup> BYUNG-CHUL HAN, *La sociedad de la transparencia*, trad. Raúl Gabás, Herder, Barcelona, 2013, p. 12.

administrada ya dispone de otro capaz de reemplazarlo. Por ello, tal uniformización de las masas efectuada por la industria cultural constituyó ya una protoforma de la transparencia que hoy lo invade todo.

En su crítica a este ideal de transparencia impuesto, Han apela en su forma de exposición habitual, articulada sobre la formulación de identidades y la construcción de oposiciones, de forma un tanto caótica a los más diversos terrenos dispuestos entre las relaciones amorosas o el psicoanálisis y la epistemología o la política a fin de evidenciar la necesidad de preservar espacios de individualidad reservados, ocultos o negativos. Frente a este *totum revolutum* que invoca, habría sencillamente que señalar el derecho a la diferencia en un sentido adorniano como signo y condición de toda individualidad posible. Según este, todo proceso de verdadera individuación termina con la construcción de un sí mismo autónomo que no se identifica con el universal imperante, pese a haberse gestado a partir y en pugna con él, y se resiste en virtud de esa misma autonomía a ser absorbido por el mismo. En esto consiste su negatividad contra la que se dirige la lógica actual de la transparencia analizada por Han que ha extremado si cabe algo que, por otro lado, ya diagnosticó Adorno de la sociedad administrada, a saber: que en ella “los individuos se comportan de acuerdo con lo inevitable espontáneamente y como a priori” y que “por más que el principio nominalista les simule su particularismo, en realidad actúan colectivamente.”<sup>74</sup> A esto justamente es a lo que Adorno denominó el “hechizo”, a la apariencia de individualidad sobre la que los individuos colonizados por la industria cultural deslizaban sus vidas. Hoy la transparencia exhortada y ejecutada por los media digitales refuerza el hechizo y la panacea comunicacional por ellos prometida “es sin excepción puro ruido con que se recubre el mutismo de lo hechizado,”<sup>75</sup> dado que en ellos, donde la repetición se ha instalado, a través de mucho lo que se habla se dice poco más que nada.

Han acumula los calificativos para un mundo que ha sido transformado radicalmente por el gran Leviatán del nuevo milenio, por internet, que representa hoy el medio de penetración prioritario de la industria cultural. La nuestra es, dice, una sociedad positiva, expuesta, de la hipervisibilidad; pero es, sobre todo, una sociedad pornográfica. Los dispositivos conectados en red trabajan en los individuos que de facto han perdido la capacidad para desprenderse de ellos, aún por poco tiempo, como las pinzas que mantenían abiertos los ojos de Alex mientras visionaba escenas de ultraviolencia en “La naranja mecánica”; con total independencia de su voluntad. Pero a diferencia de este, que conforme avanza el proceso de condicionamiento, a causa de su agonía

---

<sup>74</sup> *Dialéctica negativa*, p. 343.

<sup>75</sup> *Dialéctica negativa*, p. 346.

provocada, grita desesperado para que lo liberen de ver y escuchar, parece que casi nadie hoy desea sustraerse al obscuro doble juego de la visión y la autoexposición. Tan necesitados están los individuos de fisgar y observar hasta lo más nimio, vulgar o irrelevante ajeno, como de exponer justo esto de sí mismos en busca de la infantil recompensa de unos “likes”. La aprobación de los otros se ha convertido en la medida del propio valor. En el medio digital sucede lo que Adorno y Horkheimer denunciaron de la industria cultural: la indiscernibilidad práctica de publicidad y contenido cultural. Por ello señala Han que los individuos no dejan de publicitarse a través de las imágenes de sí que incesantemente lanzan al medio digital en busca de la sanción ajena; y así, por muy aburrido que haya resultado un viaje, cada uno colocará para aprecio y envidia de sus círculos, fotografías y comentarios sobre las maravillas experimentadas en el mismo. Si Han señalaba el ideal Rousseauiano de transparencia de los corazones como antecedente de esta sociedad de coacción a la visibilidad, la crítica feroz que ejerció este al teatro en el que se había convertido la vida social de su tiempo para unos individuos, envenenados por el amor propio, empeñados en simular y en compararse, valdría aún más como denuncia del nuestro. En este mundo de la compulsión a la exposición propio de la posmoderna mascarada digital, como toda publicidad es interesada y tramposa, transparencia y engaño constituyen los lados de una misma realidad. Por esto, vale ahora más que nunca la consigna “nadie es lo que parece”. La paradoja de la era de la hipervisibilidad consiste precisamente en esto, algo por lo demás que se le escapa a Han en sus análisis, que cuanto más enseñan de sí los individuos, más simulan y ocultan y, lo que resulta más desalentador, más se pierden entre esas simulaciones que proyectan de sí hasta quedar huecos, vacíos, des-sustancializados, igualados e identificados con los estereotipos de auto-realización y felicidad imperantes; clavados por tanto al universal. Es este justo el mismo efecto que constataron Adorno y Horkheimer.

Así pues, nuestras posmodernas sociedades de la transparencia son mundos en los que el “parecer” ha diluido al “ser” por mor de una dialéctica en virtud de la cual la máxima exposición de los individuos los vacía de sí y los iguala en su identificación con alguno de los estereotipos del catálogo social vigente. Nietzsche dejó dicho que “cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti;”<sup>76</sup> pues bien, hoy los hombres no dejan de mirarse y de observarse unos a otros incesantemente en el nuevo panóptico, pero ha desaparecido el abismo, pues no encuentran ni ofrecen nada diferente a lo que ya todos son. La aparente pluralidad y diversidad –en formas de vestir y en estética personal, en hobbies y gustos, música, deporte,

---

<sup>76</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1977, p. 106, aforismo 146.

tiempo de ocio...– de una sociedad que se tiene por poliédrica se mueve siempre dentro de un marco de juego dado, pero en el que ni se repara – éxito, fama, poder, posición, reconocimiento, adulación, aceleración vital, escepticismo...–, y aquel que se atreve a cuestionarlo es castigado con alguna forma de exclusión. El mayor pecado en la sociedad de la hipervigilancia es el ser tenido por “raro”. Y, desde luego, lo es quien empieza por no autoiluminarse e intenta habitar un afuera ya casi imposible y cada vez más impensable. La pretensión de eludir el panóptico convierte a cualquiera hoy en sospechoso. De ahí que un ejercicio tal de auténtica libertad sea estigmatizado desde la ilusión de libertad en la que viven todos.

En este mundo colonizado digitalmente apenas hay un afuera. La penetración de internet en todos los ámbitos de la vida social, públicos y privados, los ha transformado radicalmente en unos pocos años. Cada vez se habla menos, aún con el que se tiene al lado; se “chatea” a la vez que se intercambian imágenes y transmiten emociones con grafismos arcaicos, de un esquematismo y simpleza infantil; los “emoticones”. Lo mismo vale para la lectura y la escritura, hasta incluso más allá de los entornos sociales informales; todo se reduce a un limitado número de caracteres que limitan la comunicación a poco más que a un elemental intercambio de consignas. El empobrecimiento lingüístico y espiritual propiciado por el progreso técnico en los medios de comunicación es brutal. La tesis de Marshall McLuhan acerca de que “el medio es el mensaje” ha quedado definitivamente confirmada en nuestra era digital.

Pero el medio de la transparencia constituye, a su vez, el mecanismo de control. La hipóstasis de la transparencia posibilitada por internet ha dado una nueva forma a la sociedad de la vigilancia. Han afirma que la revolución en las tecnologías de la información y de la comunicación ha convertido nuestras sociedades en panópticos digitales caracterizados por dos fenómenos correlacionados: la ilusión de libertad y la autoiluminación. A diferencia del panóptico físico, donde se mantiene a los individuos recíprocamente aislados, en el panóptico digital, señala Han, el control es una consecuencia justamente de la hipervisibilidad: “Los habitantes del panóptico digital no son prisioneros. Ellos viven en la ilusión de la libertad. Alimentan el panóptico digital con informaciones, en cuanto se exponen e iluminan voluntariamente. La propia iluminación es más eficiente que la iluminación ajena... En la propia iluminación coinciden la exhibición pornográfica y el control panóptico... Lo peculiar del panóptico digital consiste en que comienza a desaparecer la diferencia entre el *Big Brother* y los habitantes”.<sup>77</sup> No se trata tanto, sin embargo, de que el *Gran hermano* desaparezca, como de que se multiplique en unas

---

<sup>77</sup> BYUNG-CHUL HAN. *En el enjambre*, trad. Raúl Gabás, Herder, Barcelona, 2014, pp. 100-101.

sociedades como las nuestras caracterizadas por la diferenciación y proliferación de núcleos de poder políticos, económicos o religiosos que mantienen un acceso privilegiado al Big Data que cifra el rastro vital que todos dejamos en internet no solo en base a lo que intencionalmente introducimos en la red, sino también a partir del uso que hacemos de la misma. La asimetría del poder persiste en la sociedad de la transparencia. Precisamente grandes empresas cosechadoras del big data como Google o Facebook, a las que alude Han, se sirven de él o lo venden a quien pueda pagarlo. Lo que diferencia al nuevo panóptico del viejo no es, consecuentemente, la desaparición del sujeto que ejerce la vigilancia –tal sujeto ha adquirido muchas personificaciones–, sino la instrumentalización de los individuos sometidos a vigilancia como dispositivos de esa misma vigilancia.<sup>78</sup> Y esta es justamente la fuente de la apariencia de libertad: la compulsión socialmente inducida a la autoiluminación, que se les presenta a los individuos, no obstante, bajo la forma de una pura elección, crea las condiciones de su control: cuanto más libres y espontáneos se creen, mayor es la capacidad de control que ceden. Han señala precisamente que sin este principio previo de conformidad a ver y a ser visto de unos individuos en proceso de desinteorización, por exposición, no sería posible el gran panóptico justo con el mismo sentido con el que decían Adorno y Horkheimer que la eficacia de la industria cultural como mecanismo de control deriva de la anuencia de partida de quienes somete. En ambos casos, la condición para participar es “estar de acuerdo” de antemano; querer, de entrada, el juego.

Pero el juego ha ido modificándose a golpe de innovaciones tecnológicas en los variados y crecientes dispositivos de la industria cultural, desde la televisión al Smartphone. Si a mediados del siglo pasado los individuos eran básicamente espectadores de ese fascinante mundo en technicolor que pasando ante sus ojos los reducía, sin embargo, a la condición de los presos de la caverna platónica, en la actualidad gracias a las posibilidades abiertas por los nuevos medios digitales las vidas individuales se han “espectacularizado”: cada uno es espectador y comedante de no sabe bien qué en un *continuum* vital en el que se mezclan y superponen ambos roles. A través del juego social total del “ver” y del “ser visto” por el que se configura el gran panóptico digital, dice Han que las formas de respeto ligadas a la reserva y a los límites entre lo público y lo privado han cedido ante el espectáculo y el escándalo. Como la línea entre consumidor y productor de contenidos de todo tipo, de productos culturales, banalidades cuando no basura cultural las más de las veces, ha desaparecido y cada cual a la vez que

---

<sup>78</sup> Es claro a este respecto que en muchos de los nuevos formatos de la industria cultural se ha limado hasta el extremo la distinción entre espectador y espectáculo. La innovación revolucionaria de esta consiste justamente en fundir ambos planos.

observa expone su vida ritualizada creando una ficción de sí, todos contribuyen a convertir la vida social en un *theatrum mundi* como nunca lo ha sido alimentando ese gran dispositivo que los exprime a la vez que controla. No en vano es un signo de los tiempos el auge que han ido adquiriendo los *reality* en televisión, desde Gran Hermano u Operación Triunfo hasta MasterChef, la progresiva implantación de las redes sociales de todo tipo en diversas esferas personales, privadas o profesionales, copando cada vez más tiempo vital o la proliferación de canales en YouTube que coincide con el retroceso de los tradicionales medios de la industria cultural: el cine, las revistas y el formato clásico de la televisión. Tal vez solo la radio constituya una excepción a esta tendencia a causa del carácter interactivo que siempre ha poseído.<sup>79</sup>

Y así es como hoy se configura una nueva masa, gracias a lo que Han denomina el “enjambre digital”, con caracteres específicos que, señala, la diferencian de todas las masas del pasado. Ortega y Gasset definió la sociedad como “la gran desalmada”<sup>80</sup> a fin de evidenciar lo que de previo y conformador posee frente a los individuos que la componen; Han afirma que la masa digital tampoco tiene alma porque propiamente no es tal, sino que constituye más bien un agregado en extremo inestable, “líquido”, según la célebre expresión de Zygmunt Bauman, de enjambres de individuos que constantemente surgen y se desintegran a través de las múltiples, variadas y caóticas interacciones digitales que estos generan, carentes de dirección y unidad, incapaces de instituir un “nosotros” y, en esa medida, incoherentes consigo mismos e irracionales. Como los “usos sociales” analizados por Ortega en los que se manifiesta todo el poder social, los enjambres digitales conforman realidades impersonales e irracionales capaces de ejercer una enorme presión sobre todos aquellos individuos que los componen o a los que su actividad se dirige. La “shitstorm” es modélica para Han a este respecto: una oleada de indignación, generada algunas veces, seguramente las menos, de forma espontánea, otras, en cambio, calculadamente

---

<sup>79</sup> No hay que olvidar que el más famoso *reality* de la historia tuvo lugar en este medio el 30 de octubre de 1938. Se trata de la adaptación de *La guerra de los mundos* de H.G. Wells que Orson Welles realizó simulando una invasión alienígena. Pero mientras Welles avisaba en diversos momentos del programa de su carácter de simulación, de forma que solo entre quienes no escucharon tales avisos cundió el pánico, convirtiéndose así en los verdaderos destinatarios del mismo, los *reality* actuales ocultan sistemáticamente lo que de representación intencional tienen, su carácter de farsa, en lo que constituye un intento por confundir esta con la vida misma.

<sup>80</sup> En *El hombre y la gente* califica así a la sociedad en tanto que representa ese fondo difuso constituido a partir de la convivencia humana desde el que se imponen a los individuos como algo ya dado los “usos sociales” cuyo sujeto es nadie. Por ello mismo afirma Ortega que manifiestan la presión social sobre el individuo, que son irracionales y que constituyen realidades impersonales.

suscitada, ante cualquier acontecimiento u opinión que se difunde a través de los diversos medios de internet bajo la forma de apresurados comentarios, insultos, provocaciones o imágenes de todo tipo cargadas de intencionalidad, que desaparece tan rápido como surge y en la que las emociones y los sentimientos priman sobre el análisis y la razón. Pero si la sociedad es para Ortega la gran desalmada, como carentes de espíritu las masas digitales, según Han, precisamente porque en estos enjambres digitales los individuos no quedan absorbidos y unificados en un nosotros, en un yo colectivo consistente con dirección y propósito, difieren de las masas de las sociedades predigitales. Tanto Ortega y Gasset<sup>81</sup> mismo, como Elias Canetti,<sup>82</sup> dos de los grandes estudiosos de los fenómenos de masas del siglo pasado, coinciden al considerar la propensión a la expansión, la anulación del individuo y su fusión en el cuerpo colectivo, la búsqueda de la densidad y la cercanía, la marcha decidida hacia un objetivo –de “acción directa” frente a entendimiento y razón habla Ortega– y la existencia permanente de un objetivo como características esenciales de la masa. Según esto, homogeneidad, estabilidad, dirección y unidad definen a las masas. Por ello han sido capaces de configurarse históricamente como verdaderos agentes sociales; en el contexto de los años 30 del pasado siglo Ortega las vio personificadas en el sindicalismo, el fascismo y el bolchevismo; el referente fundamental de Canetti fue el nazismo. En cambio, las nuevas “masas” surgidas en el entorno digital son en extremo efímeras, incontrolables, carentes de dirección, amorfas e inconsistentes,<sup>83</sup> pero, sobre todo, no pueden integrar a los individuos que las componen. Según Han, el enjambre digital es incapaz de superar la fragmentación y la disonancia. Si la sustancialidad del individuo en las masas del pasado provenía no de lo que poseía en tanto que tal, como un particular, sino del vínculo compartido con los otros, del nosotros que contribuía a formar, los individuos en los modernos enjambres digitales no se trascienden en sujeto colectivo alguno y permanecen en ellos como individuos. El enjambre los protege, pero son alguien; un nick entre otros nicks; es la forma que hoy adopta el anonimato. Y bajo la máscara del nick que los oculta, todos cuidan en extremo los contornos del perfil que presentan en el juego del ver y ser visto. El individuo de las viejas masas “no exige para sí ninguna atención. Su identidad privada está

---

<sup>81</sup> *Vid. La rebelión de las masas.*

<sup>82</sup> *Vid. Masa y poder.*

<sup>83</sup> Un reciente claro ejemplo: el movimiento de los “chalecos amarillos” en Francia, que aglutina grupos variopintos con demandas, además, mutuamente excluyentes. El mayor problema para el gobierno de E. Macron ha consistido en la falta de interlocutor con quien negociar debido precisamente al carácter tan difuso y cambiante de las sucesivas oleadas de protesta que ha generado.

disuelta. Se disuelve en la masa. Y en esto consiste su dicha.”<sup>84</sup> En cambio, “el *homo digitalis* se presenta con frecuencia de manera anónima, pero no es ningún *nadie*, sino que es un alguien, a saber, un *alguien anónimo*.”<sup>85</sup> Así, si lugares como los grandes estadios deportivos o las plazas y las anchas avenidas de las ciudades representan el desiderátum de congregación de las masas del pasado, su particular liturgia fundante, que por su densidad facilitaban la fusión y la generación de un nosotros, la aparición del alma colectiva, el moderno sujeto digital no se congrega, señala Han, sino que más bien permanece aislado junto a su dispositivo. Justo por esto, los enjambres digitales son colectivos, no congregaciones, inestables y efímeros: por la falta de un vínculo entre sus miembros, imposible entre quienes fingen y se esconden tras un yo que todos saben simulado.

El panóptico digital es a juicio de Han, en definitiva, propio de una sociedad atomizada y fragmentada, constituida por yoes narcisistas y egocéntricos incapaces de constituir actor social alguno capaz de promover transformaciones emancipatorias. Aislamiento e hipervisibilidad constituyen las condiciones del gran panóptico que perpetúan el panóptico.

Pero lo que lo ha hecho posible es la forma que ha adoptado la industria cultural gracias a los avances técnicos de los últimos decenios. La moderna industria cultural produce “masas atomizadas”: todos en lo sustancial iguales, pero todos separados; todos vigilantes y vigilados, viendo y siendo vistos, pero todos escondidos tras de sí. Y así la industria cultural bloquea el presente. Si, como se ha señalado, Adorno y Horkheimer afirmaban de los productos de la industria cultural que tenían a la vista que presentaban la vida misma como la arcadia en la que los individuos se refugiaban de las premuras de lo cotidiano, hoy en los espacios virtuales del panóptico digital se renueva esta maldición de la repetición: con excepción de la técnica que lo hace posible, prácticamente nada en el universo digital transitado por las masas supone la novedad, nadie en ese medio postula o anuncia lo diferente. La innovación permanente en los medios contrasta con la repetición, y aún con la regresión, en los contenidos. Empobrecimiento y contracción del lenguaje, difusión de contenidos pseudocientíficos, aparición de nuevas mitologías, expansión de la superficialidad y la vulgaridad, amplificación o resurgimiento de viejas formas de violencia, crueldad y ensañamiento; todo ello se hace presente allí bajo el signo del espectáculo. Ahora como antaño, los dispositivos de la industria cultural producen imaginarios colectivos que tienden a reproducir la realidad que pesa sobre los individuos. Es justo su “mala realidad” aumentada la

---

<sup>84</sup> *En el enjambre*, p. 28.

<sup>85</sup> *En el enjambre*, p. 28.

que la moderna tecnología instituye como escenario en el que interactuar.

Han considera el Smartphone como el icono de esta regresiva revolución digital. El smartphone es el dispositivo total de nuestros tiempos que ha permitido la inmersión completa de los individuos en el panóptico digital. Por su tamaño, prestaciones y disponibilidad, los teléfonos inteligentes mantienen permanentemente abiertas a prácticamente todos aquellos que quieran franquearlas las puertas de las existencias individuales. No queda momento vital en la práctica que se sustraiga a su soberanía. Dice Han que estos dispositivos han inventado un nuevo tipo de esclavitud al borrar los lindes entre tiempo de trabajo y tiempo libre por esa movilidad que les permite transformar cualquier lugar y momento en una ocasión para implementar el rendimiento en un puesto de trabajo que, gracias a ellos, ha quedado definitivamente destemporalizado y desubicado. Pero, no obstante, se trata de mucho más; sus efectos tienen un más vasto alcance. El Smartphone, como en su momento la imprenta, está transformando la vida de los hombres, pero con un sentido diferente –posiblemente constituya la mejor prueba de la vieja tesis de Rousseau según la cual el progreso técnico no es incompatible con una regresión moral o espiritual. Lo que la imprenta propició, ilustración, es dudoso que constituya su efecto en la coyuntura de nuestros tiempos modernos. Los Smartphone han puesto a todos los individuos en un permanente modo “online” y este hecho ha transformado radicalmente la estructura de la existencia moderna: se vive para la exposición y la autodifusión; no es tanto la coacción a la comunicación lo que promueven, como Han afirma, a no ser que se trate de una comunicación en extremo rebajada, puesto que el intercambio comunicativo requiere de unos estándares conceptuales y lingüísticos de los que los canales vehiculados por estos dispositivos adolecen, como la coacción a la propia y permanente publicitación: ya no se vive para sí, sino para los otros, y en el peor de los sentidos. Es la tiranía del “me gusta”. Como señalaban Adorno y Horkheimer de los productos culturales, lo que los individuos vuelcan compulsivamente en la red, que es casi exclusivamente para los muchos la dieta cultural que consumen, es pura propaganda. De ahí, de esta sustancialización del móvil paralela a la des-sustancialización de los individuos, que tales dispositivos se hayan convertido en “objetos de devoción”<sup>86</sup> con los que se guarda una relación obsesiva.

Y al igual que sucedía con los productos de la industria cultural del pasado siglo, uno de cuyos rasgos característicos consistía a entender de Adorno y Horkheimer en defraudar y negar lo que prometían, insertando así al consumidor en un circuito sin fin de

---

<sup>86</sup> *Psicopolítica*, p. 26.

necesidad-satisfacción, esto es, en un estado de demanda permanente, los smartphones, verdaderos catalizadores de la moderna industria cultural –desde los fabricantes de los dispositivos mismos y programadores de aplicaciones hasta redes sociales, casas de apuestas y tiendas online– que se publicitan y venden como dispositivos de libertad, no constituyen, sin embargo, sino potentísimos instrumentos de dominación que introducen a sus portadores en los circuitos económicos y culturales del control social: la permanente visibilidad, física y psíquica, queda conjugada en ellos con la inmensa capacidad que otorgan a quienes detentan el poder económico, político y cultural de moldear las conciencias según sus múltiples y variados intereses: un voto, la compra de un producto o de un servicio, la asimilación a un colectivo. Y la eficacia de tal inserción queda medida por el inmenso poder adictivo de estos dispositivos que abren unos espacios virtuales que no dejan incesantemente de reclamar la atención y las acciones de unos usuarios perdidos en un recurrente circuito de ansiedad y efímeras dosis de placer ligadas a una apuesta ganada, a un *like* o a un nuevo contacto. La imagen de Han de Facebook como la nueva religión es de sobra elocuente al respecto: “El *me gusta* es el amén digital. Cuando hacemos clic en el botón de *me gusta* nos sometemos a un entramado de dominación. El *smartphone* no es solo un eficiente aparato de vigilancia, sino también un confesionario móvil. Facebook es la iglesia, la sinagoga global... de lo digital”.<sup>87</sup> Son, sin embargo, muchos los lugares de culto digitales en los que los actuales feligreses encuentran renovadas formas de comunión: Instagram, Whatsapp, Twitter, foros de toda índole o centros de apuestas online.

93

Tal poder adictivo del panóptico digital encarnado como en ningún otro dispositivo en el Smartphone se ocasiona en no poca medida, aparte de en la naturaleza técnica de los mismos aparatos, que los ha convertido en la práctica en extensiones del propio cuerpo, en lo que Han denomina la “ludificación de la vida social”. Las interacciones sociales han ido adoptando gracias no solo a ellos, sino también al resto de dispositivos con los que personas de toda condición se insertan en la red, la forma de un juego con las correspondientes actitudes y expectativas individuales. Hasta en los entornos de trabajo, en cursos de formación o en reuniones periódicas de los equipos de profesionales los nuevos juegos que estos posibilitan en los que se es obligado a participar, individualmente o por equipos, se han convertido en instrumentos usuales para alcanzar objetivos ligados al rendimiento: bien fomentando y encauzando la competitividad fuera y dentro de la empresa, bien creando nuevos modelos de interacción entre grupos de individuos. Todo, sin embargo, queda en ellos supeditado a la eficacia. Y

---

<sup>87</sup> *Psicopolítica*, p. 26.

fuera ya de estos entornos laborales, las relaciones de los individuos en los diversos ámbitos sociales han ido aligerándose, perdiendo densidad y sustancialidad, hasta dramatismo, conforme los canales virtuales han ido colonizando el mundo de la vida: hoy ya no se escriben largas cartas y apenas se mantienen conversaciones telefónicas, los ligeros, escuetos y crípticos mensajes de whatsapp o los *tweets* han convertido tales usos en superfluos. Incluso el discurso político se está adaptando a sus estrechos cauces; consignas y frases con gancho de unos pocos caracteres se reproducen como virus en la web y tienen más efecto sobre las masas que largos parlamentos, que, por otro lado, hasta en los foros institucionales como la Cámara de los Diputados cada vez se asemejan más a una sucesión de proclamas dirigidas por los oradores antes a los potenciales espectadores, esperando el efecto de su marcada componente perlocucionaria, que al interlocutor presente con el que se debate: si a la política le ha resultado siempre determinante la puesta en escena, hoy, sin embargo, tiende a confundirse con ella. También en los entornos educativos la implantación de tablets y ordenadores ha contribuido a extremar una concepción lúdica de los procesos de aprendizaje cuya no menor consecuencia ha sido el aligeramiento y la trivialización de los contenidos –¿para qué esforzarse en la lectura de la “Odisea” si se dispone de un juego interactivo basado en ella?–. Hasta en las reuniones de amigos o de familiares se está más pendiente de la pantalla del móvil que de quien se tiene delante; ya es posible gracias a la técnica estar reunido sin decirse nada y no sentir incomodidad. También se puede tener sexo hoy sin contacto físico. E incluso es ya factible romper una relación a distancia, sin la molestia que representa tener al otro delante. Pero la merma en sustancia comunicativa que todo ello ha supuesto, con el consiguiente debilitamiento de los lazos sociales y pauperización espiritual de los individuos, ha quedado enmascarada tras la proliferación y la rapidez de los fugaces encuentros comunicativos que la red posibilita; todos ellos bajo el signo de la ligereza y la diversión: “followers” y “likes” premian el ingenio y la gracia colmando los deseos de integración social y de reconocimiento; juegos en línea de todo tipo concitan la actividad de millones de individuos en todo el mundo, mientras otros tantos los observan y comentan sobre su posible desenlace; eventos deportivos son seguidos masivamente en la televisión o en la pantalla del ordenador mientras se apuesta sobre sus lances más irrelevantes y se mantienen conversaciones en chats sobre las circunstancias de su desarrollo; el arte de la seducción ha quedado desligado de la inmediatez física que siempre ha puesto barreras a la simulación, el engaño y la manipulación para convertir estos justo en los protagonistas de volátiles y efímeros encuentros no pocas veces virtuales percibidos por sus actores como meros divertimentos. Por otro lado, la disposición visual de las páginas

de periódicos y revistas digitales que priorizan los titulares, las galerías de imágenes y los vídeos insertados sobre unos contenidos cada vez más reducidos y esquemáticamente presentados, la posibilidad que ofrecen los navegadores de abrir simultáneamente varias pestañas a fin de saltar entre ellas y la constante irrupción de pop-ups publicitarios generados en base a nuestras búsquedas tienen el efecto acumulado de fundir información, diversión y consumo. En definitiva, el panóptico digital es la forma actual que ha ganado en virtud del desarrollo técnico la industria cultural, que ha sido siempre un inmenso dispositivo de control social bajo la máscara de un espontáneo y libremente elegido entretenimiento.

Pero frente a toda apariencia, nada en ella es inocente. La disposición actual de la industria cultural generada en torno a internet, portadora, según Han, de una segunda ilustración, ha hecho posible para este la aparición de nuevos modos de totalitarismo. Ya Adorno y Horkheimer compararon la forma que adoptaban los mensajes publicitarios de mediados del pasado siglo, quintaesencia, por otro lado, de la industria cultural, con las consignas totalitarias que a fuer de repetidas adoptaban para sus destinatarios la claridad de verdades evidentes. El resultado de la acción de la industria cultural sobre la cabeza de los individuos fue conformidad, preadaptación, uniformidad, asimilación y vaciamiento; la destrucción de todo principio de individualidad en el propio individuo. Era la forma que adoptaba en las sociedades avanzadas de Occidente tras las dos grandes guerras el principio de la autodestrucción de la ilustración. Hoy los diagnósticos de Han centrados en los variados efectos generados en el seno del gran panóptico digital son convergentes. La psicotécnica que detectaron Adorno y Horkheimer en las protoformas de la industria cultural no ha ido sino sofisticándose, esto es, invisibilizándose u ocultándose, en paralelo a la evolución técnica de los grandes canales de difusión de sus productos. Pero tanto ahora como antes el mejor índice de la capacidad de intervención de los grandes agentes de la industria cultural en las conciencias lo constituye la apariencia de espontaneidad y libertad asociada a todos esos productos en cuyo compulsivo consumo y disfrute ha quedado fundida la vida.

Lo que permite hoy la red y en lo que se apoya el principio totalitario denunciado por Han es un vasto conocimiento por parte de las élites económicas y políticas, del poder en suma, de la información a la que acceden los individuos y de sus disposiciones, actitudes y tendencias de conducta. Todo ello es posible en virtud de los innumerables datos de estos registrados en la red que son sometidos a un tratamiento estadístico que permite a tales élites tomar decisiones y generar todo tipo de intervenciones sociales, sirviéndose no pocas ocasiones de la propia web, según dictan sus intereses particulares en

un plano de “gestión social” situado permanentemente a espaldas de los individuos y oculto a su vista. Justo en esto consiste el totalitarismo digital surgido en la era de internet: el inmenso espacio de interacción social ejecutada en clave de ocio y de entretenimiento que la moderna industria cultural pone a disposición de los individuos atrapa a estos de tal forma que los engancha, los subyuga y los somete posibilitando simultáneamente todo el saber necesario –el big data– para afianzar las estructuras de poder social y de explotación económica. Como en las trampas de caza, donde cuanto más se revuelve la presa, más atrapada queda, así sucede en el panóptico digital con la única diferencia de que el individuo no percibe todo aquello que lo va sometiendo sino como un inmenso y extraordinario espacio de realización personal. Esta es justamente la seña de identidad de la industria cultural, que, como apunta Han, procede inadvertidamente constituyendo el mecanismo de control de un poder que de puro amable y seductor se torna invisible: “Este poder amable –dice– es más *poderoso* que el poder represivo. Escapa a toda visibilidad. La presente crisis de libertad consiste en que estamos ante una técnica de poder que no niega o somete la libertad, sino que la explota. Se elimina la decisión *libre* en favor de la libre elección entre distintas ofertas”.<sup>88</sup> Es justo esta reducción de la libertad a la libre elección entre las opciones disponibles de un catálogo impuesto por la industria cultural lo que definía para Adorno y Horkheimer la aporía de la libertad en las sociedades libres de Occidente y el tremendo poder de esta. La industria cultural siempre ha adoptado la forma de una psicotécnica.

IV. SITUARSE EN EL *AFUERA IMPENSABLE*. Las descripciones de la industria cultural, tanto de Adorno y Horkheimer hace ya dos tercios de siglo, como de Han en la actualidad, convergen en contemplar, tras la variopinta profusión de sus medios y canales de difusión y la estridencia y el colorido de todas sus manifestaciones devenidas en seductoras apariencias, el espacio social que por su medio se constituye como una inmensa y cerrada oquedad en la que los individuos quedan reclusos sin siquiera aperebirse de ello. La posmoderna, y enésima, reedición de la caverna platónica es tal vez, gracias a la técnica, la más sutil e imperceptible de todas en las que los hombres han vivido; tiene el aspecto abrumador de un centro comercial, que ha adoptado hoy ya una realidad tanto digital como física, en cuyo interior se saturan los sentidos y nubla la inteligencia. Por eso, su afuera resulta más impensable que nunca y quien lo pretenda un insensato que, como en el mito platónico, no provocará sino la risa y la violencia de aquellos

---

<sup>88</sup> *Psicopolítica*, p. 29.

incapaces de desviarse de las usuales representaciones inducidas por este gigantesco dispositivo cuyas vidas ha secuestrado.

Pero salir de la caverna y habitar el “afuera impensable” es la exigencia que tanto Han como, ya antes, Adorno plantean de forma enfática. Ambos conciben este movimiento de autoexclusión en clave emancipatoria como un proceso que “solo le es dado al pensamiento,”<sup>89</sup> según se consigna en el memorable último párrafo de *Mínima moralía*. En el también final y, sin duda, más esclarecido capítulo de *Psicopolítica* Byung-Chul Han, como coda de su crítica a la actual sociedad intervenida digitalmente, efectúa una elocuente reivindicación de la figura del “idiota”. Según la etimología del término, idiota era quien se excluía de la cosa pública cerrándose sobre sus asuntos particulares. Hoy, dice Han, es imperativo sustraerse de la nueva totalidad, pues esta retirada hacia la marginalidad constituye la única forma de praxis emancipatoria que resta en el gran panóptico-caverna:

Hoy parece que el tipo del marginado, del loco o del idiota ha desaparecido prácticamente de la sociedad. La total conexión en red y la comunicación digitales aumentan la coacción a la conformidad considerablemente. La violencia del consenso reprime los idiotismos...

A la vista de la coacción a la comunicación y a la conformidad, el idiotismo representa una praxis de la libertad. El idiota es por esencia el desligado, el desconectado, el desinformado. Habita un *afuera impensable* que escapa a la comunicación y a la conexión.<sup>90</sup>

Pero ese afuera más allá de toda conformidad impuesta, ese desolado y solitario exterior en el que habitar la libertad del marginado no está sino en el sí mismo, en el propio interior ganado cuando no ha cedido la resistencia al estado de permanente alteración que demanda de todos la sociedad hiperconectada. Es un rasgo de nuestros días la constante, irritante, subrepticia presión proveniente de todos lados a estar fuera de sí en un ininterrumpido comercio que no deja lugar a respiro ni sosiego algunos. Ortega y Gasset opuso los estados de “alteración” y “ensimismamiento” para cifrar en este último toda posibilidad de libertad y creación humanas. Según señalara certeramente, no hay otro afuera que uno mismo, pues el afuera del afuera no puede ser sino la propia interioridad.<sup>91</sup> Han opone a la

---

<sup>89</sup> *Mínima moralía*, p. 250.

<sup>90</sup> *Psicopolítica*, pp. 120-22.

<sup>91</sup> “Nótese que esta maravillosa facultad que el hombre tiene de libertarse transitoriamente de ser esclavizado por las cosas, implica dos poderes muy distintos: uno, el poder desatender más o menos tiempo el mundo en torno sin riesgo fatal; otro, el tener donde meterse, donde estar, cuando se ha salido virtualmente del mundo. Baudelaire expresa esta facultad con romántico y amanerado dandismo, cuando, al preguntarle alguien dónde preferiría vivir, él respondió: ‘¡En cualquier parte, con tal que sea fuera del mundo!’ Pero el mundo es la total exterioridad, el

avasalladora estridencia y profusión de estímulos del moderno panóptico-caverna por el cual los individuos permanecerían en un permanente estado de alteración, esto es, fuera de sí mismos si no fuera ya porque prácticamente se les ha robado su sí-mismo, el silencio y la quietud de ese afuera que no es sino el *intus*, la morada interior que cada uno crea conforme la habita. Y ahí, en la individualidad posibilitada por el ensimismamiento radica toda resistencia frente al permanente riesgo de absorción por la totalidad. Es allí, dice, en ese desolado espacio propio, “donde encuentra la lejanía que requiere el pensamiento para iniciar un hablar totalmente distinto.”<sup>92</sup> Ya antes Adorno designó tal afuera, hoy y siempre casi imposible, con cuya luz el mundo aparece “trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme”<sup>93</sup> como la perspectiva de la redención, solo accesible a partir de un pensar modificado, “negativo”, que es capaz de significar el mundo antes que claudicar frente a él.<sup>94</sup>

---

absoluto fuera, que no consiente ningún fuera más allá de él. El único fuera de ese fuera que cabe es, precisamente, un dentro, un *intus*, la intimidad del hombre, su sí mismo, que está constituido principalmente por ideas.” JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Ensimismamiento y alteración*, O.C. vol. 7, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 84.

<sup>92</sup> *Psicopolítica*, p. 124.

<sup>93</sup> Adorno, *Minima moralia*, 250.

<sup>94</sup> La posibilidad de una tal perspectiva solo evocada en *Minima moralia* es articulada con plena consecuencia en el capítulo central de *Dialéctica negativa*. Prácticamente el resto de la obra de Adorno constituye su misma realización.

# DE LA AUTOCONSERVACIÓN A LA AMBICIÓN DE PODER EN *PODER Y DECISIÓN*

FALK HORST

*Fecha de recepción: 24-09-2018*

*Fecha de aceptación: 11-11-2018*

---

**Resumen:** Con el presente artículo se pretende analizar las ideologías y los sistemas de valores y normas que presenta Kondylis en *Poder y decisión*. Kondylis fundamenta una teoría del hombre como ser comunitario en base a dos ideas: la nihilista y la perspectivista. Los asuntos humanos solo pueden ser entendidos objetivamente si carecen de valor, esto es, desde el nihilismo y asociado a una visión perspectivista de la realidad. Determinar también cuáles son los juegos de poder que se establecen en los asuntos humanos y cómo acontece el paso de la autoconservación a la ambición por el poder son una de las pretensiones de este texto.

**Abstract:** *This article aims to analyze the ideologies and value systems and norms presented by Kondylis in Power and Decision. Kondylis bases a theory of human being as a community on two ideas: the nihilist and the perspectivist. Human affairs can only be objectively understood if they lack value, it means, from nihilism and associated with a perspectivist vision of reality. To determine also which are the power games that are established in human affairs and how the passage from self-preservation to the ambition for power takes place is one of the pretensions of this text.*

**Palabras clave:** Kondylis, poder, nihilismo, perspectiva.

**Key words:** *Kondylis, power, nihilism, perspective.*

---

EL PRINCIPIO DE ANÁLISIS DE *PODER Y DECISIÓN*. A una profunda comprensión de la filosofía como creación espiritual pertenece para Kondylis una antropología; aquella que entienda al hombre como ser social. Los productos del espíritu humano exigen una visión abarcadora de forma que la filosofía no puede ser considerada por separado. Así Kondylis, Tucídides y Maquiavelo son significativos porque no solo fueron historiadores, si no a su vez antropólogos; de la misma forma Carl von Clausewitz, el general que analizó la dirección de la guerra

bajo Napoleón y de la cual concluyó su propia teoría, es para Kondylis importante pues todos ellos desarrollan conceptos en el marco antropológico y de teoría del conocimiento.<sup>95</sup> La teoría de Kondylis, según la cual solo pueden comprenderse adecuadamente las creaciones espirituales del hombre cuando esta teoría abarca un amplio acceso a las ciencias, se la debe a Marx: “En la obra de este gran pensador se hace visible de forma imponente que la filosofía, la antropología, la economía, la historia, la política, etc., no son solo en su esencia una y la misma cosa, si no que al mismo tiempo presentan un conocimiento unificador a cuya centralidad se es directamente conducido sin importar desde que punto del círculo se accede.”<sup>96</sup> Una teoría puede ser tanto mejor cuanto más fenómenos aclara; para ello deben ser tomados en consideración la mayor cantidad de ellos siempre que encuentren su esclarecimiento bajo un techo teórico. Y teniendo en cuenta a su vez que solo podemos alcanzar la realidad desde lo perspectivo y bajo una forma limitada.

DE LA NO CONSCIENTE DECISIÓN POR LA IMAGEN DEL MUNDO. Desde una teoría del conocimiento se garantiza a los hombres en general que, al principio de lo que en el sentido de autoconservación es una precisa cadena de decisiones, no es abarcable para la conciencia pues esta parte de un estadio biológico. En principio son el deseo y su falta los que conducen las decisiones. Poco a poco este mecanismo será reemplazado por un afán de autoconservación traído aquí con mano hábil por cuenta de la razón —de forma parecida lo ve Schopenhauer.

Este manifiesto sensualista mantiene el instinto de autoconservación para la energía que procura que “los movimientos de la materia orgánica se conviertan en aquello que cuidamos en llamar espíritu y pensamiento”.<sup>97</sup> Por eso los actos de la voluntad y los actos del conocimientos están inseparablemente unidos unos a los otros. “La completa participación existencial del sujeto en la decisión hacen de la tradicional contraposición entre actos de conocimiento y actos de voluntad, conocer, pensar y querer sobre todo, algo falto de sentido y resultan inapropiados para la comprensión de los procesos biológicos concretos”.<sup>98</sup> Aquí la contraposición de la imagen platónica del hombre con su estricta separación entre lo que relaciona el querer y el pensar,

---

<sup>95</sup> El primer gran trabajo lo dedica el joven Kondylis a Maquiavelo (en alemán: PANAJOTIS KONDYLIS, *Machiavelli*, Akademie Verlag, Berlin, 2007). La antropología y la teoría del conocimiento de Clausewitz la expone en: P.K., *Theorie des Krieges: Clausewitz, Marx, Engels, Lenin*, Klett-Clotta, Stuttgart, 1988.

<sup>96</sup> Entrevista con Koutrolis, “Nea Koinoniologia”, *Neue Soziologie*, 25, (1998). Traducción al alemán: Anastasia Daskarolis, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 3, (2012). La historia se encuentra entre las pp. 397-418, pp. 398.

<sup>97</sup> PANAJOTIS KONDYLIS, *Machtfragen*, WBG, Darmstadt, 2006, p. 34.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 41.

según permite el espíritu, está formando parte en el ser normativo de lo verdadero, lo bueno, lo hermoso.

Esta separación el cristianismo la toma del platonismo. En cambio, la estrecha unidad de pensar y querer, “que el querer, en el que se mueve y articula el instinto de autoconservación, cumple funciones cognitivas y estas solo se pueden querer como querer distintivo; por el contrario el conocimiento es solo posible como conocimiento volente, lo cual significa que tiene motivos tras de sí, objetivos ante sí y sobre sí mismo vigilantes instancias de poder”.<sup>99</sup>

Mediante el ordenamiento y la jerarquización de las decisiones surge finalmente un modelo de mundo que es por ello a su vez perspectivita, pues lo que el orden no somete permanece cegado. Distintas imágenes del mundo ordenan cada uno de los restantes elementos del mundo objetivo existente y este es subjetivo en la medida en que se abarca solo de forma fragmentaria. Sin embargo, el propio individuo toma el fragmento por el todo y como accesiblemente objetivo aun cuando la experiencia enseña que los demás, con una imagen del mundo distinta, comparten igualmente este convencimiento. Precisamente, en la respectiva imagen del mundo, los diferentes sentidos que se aplican forman un aspecto del objetivo sinsentido del mismo.<sup>100</sup> La razón para ignorar esta característica se halla en qué imagen del mundo e identidad se corresponden recíprocamente. Otorgan al afán de conservación un sólido punto de referencia. Porque la identidad puede ser cuestionada, las disputas que alcanzan esta imagen del mundo pueden resultar violentas. De este modo nacen enemistades, también amistades. Pues a ser posible cada uno necesita auténticos amigos para el refuerzo de la identidad y, como indica Aristóteles, los verdaderos amigos son aquellos que comparten la misma imagen del mundo, lo mismos valores. Esta es la “excelencia” que valoramos en nuestros amigos y esta solo es “excelente” en tanto sus valores coinciden con los míos.

101

Esta imagen del mundo provee el marco de la decisión angular dentro del cual estas decisiones son tomadas, pues con ella adquiere el sujeto un lugar en el mundo y encuentra para sí el idóneo campo de acción. Esta decisión fundamental ofrece una existencial corresponsabilidad que es decisiva para el grado de intensidad del existente. La imagen del mundo individual se ha ido formando por mediación de la ambición de poder y la exigencia de poder. Las decisiones para ello responsables han surgido de situaciones históricas concretas en las que las decisiones de los sujetos individuales no han sido tomadas de forma aislada y soberana, pues el género (mediante el centro de gravedad de la percepción real) y el grupo (comunidad de lenguaje, comunidad

---

<sup>99</sup> KONDYLIS, *Machtfragen*, op. cit., p.42.

<sup>100</sup> KONDYLIS, “Melancholie und Polemik”, *Entzauberte Zeit*, ed. de Ludger Heidbrink, C. H. Beck Verlag, München, 1997, p. 292.

cultural con símbolos y mitos, comunidad de valores con normas e instituciones) ha configurado la decisión. Por eso historicismo y decisionismo se pertenecen en reciprocidad. “Solamente la decisión entendida como aislamiento y como aspiración al poder permite la tarea de iluminar tantos mundos singulares.”<sup>101</sup>

KONDYLIS INCLUYE DE OTROS FILÓSOFOS OBSERVACIONES SOBRE LA AMBICIÓN DE PODER. En la historia de la evolución el antepasado del hombre pasó de ser un ser social a un ser cultural y con ello a ser hombre. “Para que la cultura pueda aparecer es necesario el refuerzo de la aspiración a la autoconservación.” Este reforzamiento forma la ambición de poder y oculta las carencias de la defectuosa vinculación de los instintos en la transición del animal al hombre.” Y en esta forma entretejida de vida colectiva se abre el camino a la cultura”. Este camino se logra, entre otras cosas, a través de la naciente competencia por lo colectivo del propio sujeto entre otros sujetos: “Cuando la aspiración a la autoconservación se entrecruza con el elemento colectivo se deja paso franco a la ambición de poder”. En esta red de cruces la autoconservación pasa a ser ambición de poder porque debe de realizarse de forma antagónica.<sup>102</sup> Este es el caso cuando el pensamiento de la decisión se determina decisivamente en el sentido de la autoconservación, pues la razón anticipa el futuro. En correspondencia, resume Hobbes, el hombre es el animal hambriento de futuro. Retomando sus pensamientos anota Kondylis: “El concepto de poder permite la ubicación del ser humano en el tiempo. Contrariamente al animal, el hombre proyecta con antelación con la finalidad de asegurar su autoconservación; autoconservación significa acción y sobre todo acción orientada hacia el futuro. En la perspectiva de la teoría de la acción el tiempo se hace reconocible sobre todo como futuro, no solo en el sentido de la previsión, sino también en el sentido de que la acción está abierta y su finalidad es la apertura y provisión de continuas posibilidades de la acción. (..)”<sup>103</sup> Kondylis pregunta por la razón del deseo de seguridad: “El motivo que lleva a la ampliación del poder no se halla solo en el hecho de que nadie esté satisfecho con lo que posee, sino más bien con lo que debe adquirir para asegurar lo que ya se posee. (*Leviatán*, XI) ¿Cómo puede alguien afirmar que ha asegurado lo que posee? En cuanto considera lo que tienen los demás — cuando hay otros más poderosos que

---

<sup>101</sup> Kondylis, *Machtfragen*, op. cit., p.49.

<sup>102</sup> Apunte 3048. Otro apunte describe el paso de este umbral de forma resumida: “Allí donde la absoluta correspondencia entre instinto y acto se relaja, empieza la ambición de poder”. (Apunte 3232)

<sup>103</sup> KONDYLIS, Apunte 2992\*\* (Los apuntes completos serán publicados próximamente en alemán. La traducción del griego corre a cargo de Fotis Dimitriou. Kondylis ha marcado para sí mismo algunos apuntes con asteriscos, cuyo número (hasta cuatro) determina su importancia.

él mismo. En principio él debe adquirir al menos tanto como los otros (o los otros relevantes).<sup>104</sup> El aseguramiento del poder se desencadena mediante la mirada a los competidores de relevancia. Un pensamiento de Aristóteles brinda un pensamiento que Kondylis completa: “Autoconservación: para el que cree poseer todos los bienes es asimismo válido”: Ellos tienen el convencimiento de que ningún mal puede golpearles; este es uno de los bienes que poseen”. Aristóteles, *Retórica* 1385-b, 22-24. O a su vez: quien se procura una posición en la que no puede ser dañado alcanza un bien que le diferencia del resto. En el sentido del propio bien de la seguridad se movilizan fuerzas que permanecen invisibles si no se es consciente de que un bien está ahí para, desde el principio, excluir y vencer los peligros hasta que alcance un lugar ajeno a todo riesgo. Aspirar a este lugar pone en movimiento la infinita ambición de poder.”<sup>105</sup>

NO CONSCIENTE AMBICIÓN DE PODER, AUTOLIMITACIÓN Y NECESIDAD DE RECONOCIMIENTO. El cambio desde el existente afán biológico por la autoconservación hasta la ambición de poder significa en el hombre una multiplicación de las medidas biológicas, aunque se dan limitaciones como la ya mencionada por los relevantes, y a su vez controladores, círculos de competencia como norma básica. Si la ambición de poder choca con su igual los conflictos no están ausentes, pero pueden ser reprimidos en sociedad. La teoría del poder no solo puede iluminar los conflictos, “si no también la represión de la violencia: pues solamente el poder es capaz de reprimir la violencia. Solo la teoría del poder posee el rostro de Jano de la vida social.”<sup>106</sup> Son sobre todo las instituciones que, entre otras cosas, procuran una útil canalización de la actividad competitiva las que producen la ambición de poder: “Las instituciones no existirían si no se identificaran con la ambición de poder de una determinada entidad responsable”.<sup>107</sup> La ambición de poder puede concentrarse en las posiciones de poder vigentes, así como servir al intento de mantenimiento del equilibrio social y limitar las consecuencias de la ambición de poder. “De esta panorámica de (colectiva) ambición de poder surgen los conformismos (lo que yo no tengo no puede tenerlo ningún otro) y fenómenos similares.”<sup>108</sup>

No a todos estimula el concurso y la competencia pues “los objetivos pueden ser asegurados por sometimiento siempre que el sometimiento al poder ofrezca en contrapartida la autoconservación a

---

<sup>104</sup> KONDYLIS, Apunte 2989.

<sup>105</sup> KONDYLIS, Apunte 3345.

<sup>106</sup> Apunte 2735.

<sup>107</sup> Apunte 2737.

<sup>108</sup> Apunte 3204.

largo plazo o la posesión de bienes ideales (una identidad sólida).”<sup>109</sup> Este deseo de una robusta identidad, o de reconocimiento, la vincula a la ambición de poder. La competencia dentro de una sociedad no incluye a todos, si no a aquellos que son reconocidos como relevantes. “Cada individuo o bien se encuentra o bien se ve empujado a un círculo determinado del cual en primer lugar exige reconocimiento.”<sup>110</sup> Por esto mismo no es solo la ambición de poder la que impone un límite, sino también la exigencia de reconocimiento. En todo caso son pocos los insensibles al reconocimiento, al respeto o al elogio. “La necesidad de reconocimiento (en su imbricación con la autoconservación) es una necesidad aún más profunda que el poder, sea como influencia o como dominio.” Aquel que a estos dos últimos renuncia necesita sin embargo el reconocimiento, aunque solo sea ante sus propios ojos. Por eso mismo las convencionales teorías sobre el poder son equívocas, “pues son inadecuadas para la necesidad de reconocimiento. Reconocimiento significa que los otros aceptan tu “comprensión de ti mismo”<sup>111</sup> El reconocimiento ante sí mismo y la confirmación de la propia identidad pertenecen en consecuencia a la ambición por el poder.” Precisamente la estructura reflexiva del Yo me hace aspirar el poder pues me fuerza a preguntar constantemente quién soy yo en relación con los otros”. El desafío se ha interiorizado. “(Y en este punto crítico vemos que el poder se esconde allí donde los moralistas advierten el núcleo moral del hombre.)”<sup>112</sup> Si hago el bien sin testigos de forma que solo yo sé de él, no sustraigo así el reconocimiento ante la propia mirada, que precisamente por eso, porque no cuenta con el elogio exterior, puede ser mayor; yo, que hago el bien en lo secreto, refuerzo así mi sentimiento de autovaloración y me comparo con los otros. Lo que en principio en *Poder y decisión*, con la ambición de poder, parece ser una reducción de la variedad de las aspiraciones humanas, se distingue como manantial del afán de autoconservación y aspiración al poder.

104

NO CONSCIENTE AMBICIÓN DE PODER EN LA DINÁMICA DE LOS ACTOS. Frecuentemente y en principio, la ambición de poder no se hace consciente como tal si es reconocible allí donde la defensa ante el peligro se emplea de modo objetivamente racional y se dispone de la suficiente distancia interior frente a los actos. Repetidamente corroboran los actos que el nivel de la autoconservación, mejor dicho, su potencia, no son conscientes:

---

<sup>109</sup> Apunte 2970.

<sup>110</sup> Apunte 2990.

<sup>111</sup> Apunte 2765.\*\*

<sup>112</sup> Apunte, 3311\*\*

Todos aquellos que no comprenden que la redención puede a su vez ser poder, no entienden que la última raíz del poder es la autoconservación. Poder significa una situación en la cual la autoconservación se puede realizar mediante lo no amenazado. Justo en el segundo nivel se vuelve clara la realización de mi voluntad sobre los otros, pues la autoconservación no se consolida en lo estático si no que se hace dinámica. (Aun cuando en la práctica este nivel adquiere prioridad, el nivel de la autoconservación nunca se hace consciente en toda su pureza porque desde el principio estamos envueltos en una interacción.) Esta definición de poder tiene un gran significado para la determinación que debe ser extensa para que incluya el elemento de la realización de la voluntad y el fundamental elemento de la autoconservación ilesea. Espinosa vio en profundidad cuando sitúa la esencia del poder en la autosuficiencia ontológica.<sup>113</sup>

De esta forma el “ser en relación” que se esconde en interacciones y en los factores de conocimiento para las reacciones sobre los actos ajenos, se coloca al servicio de una aspiración dinámica a la autoconservación, o sea al poder. Un objetivo abstracto que reposa en el futuro no origina ningún impulso para la acción; en principio este nace si, para la consecución de un objetivo, son programados medios separados dentro de una cadena completa. Mediante los medios empleados surge una corriente de acción, pues dentro del pacto social este medio choca contra otras actividades de modo que una acción desencadena una contracción. Se forma así una “espiral” que, entre otras cosas, puede nacer de la ambición agonal de actividades estimuladas. En esta cadena de actos, señalada como “espiral”, no surge ninguna conciencia de autoconservación, ninguna ambición de poder; especialmente porque con frecuencia se suceden actos por la escasez de tiempo y de la insuficiente distancia interior de los modelos ejercitados. El actuante es “empujado” a la cadena de las acciones sin la directa intervención propia:

105

Acción y orientación hacia el futuro: mientras una finalidad, que se sitúa sin mediación entre el tiempo presente y el venidero en algún lugar del futuro, no nos puede inducir a la actividad, el análisis de la finalidad nos empuja en un suceso, o sea en una cadena de medios cuyo exitoso uso significa el logro de la finalidad. El análisis de la finalidad en la cadena de los medios colma el futuro, lo convierte en una línea continua y hace más intensa la unión existencial: mientras el futuro se cumple con una sólida línea de acciones y hace surgir otras, produce nuestro futuro una espiral en la que los medios se hacen finalidades y los que nacieron como finalidades se convierten en medios, etc.<sup>114</sup>

Las imprevisibles consecuencias de nuestras acciones son de pronto tematizadas en otro lugar (en la *Ontología social*) como “heterogeneidad del objetivo” en su significación para una necesaria idealización de los

---

<sup>113</sup> KONDYLIS, Apunte 2898\*\*\*\*

<sup>114</sup> KONDYLIS, Apunte 3012.

actos. Esta idealización procura esta imagen dualista del mundo que es de nuevo una prueba para la irrenunciabilidad como garantía del sentido y del valor. La “heterogeneidad de la finalidad” hace transparente que el objeto de nuestra acción es inalcanzable con los medios empleados en tanto se inmiscuyen los objetivos de otros “actores”. Una visión del mundo o ideología puede sustituir la experiencia de la vanidad de las cosas de forma que, mediante una simbólica significación, eleva los objetivos inalcanzables que determinan la acción. La racionalidad de lo razonable tiene por ello un alto valor ontológico como racionalidad que, por medios idóneos, se satisface con la prosecución de metas alcanzables.<sup>115</sup> En un sentido amplio toda acción es ambición de poder porque sucede en la perspectiva de una relación social. Para aceptar la prioridad de la ambición de poder basta la suposición de que el hombre es básicamente un ser que actúa. Entonces confirmamos que la estructura de los hechos cristaliza por sí misma en ambición de poder, sin mezclar en ella alguna “naturaleza humana” con la metafísica “concepto de terminus”.<sup>116</sup> Esta ambición está individualmente extendida en distinta intensidad según los diferentes actos de decisión individual que se ven afectados.

106

FUERZA MOTRIZ DEL ACTO. Repetidamente se pregunta en los apuntes de dónde proviene la intranquilidad impulsiva y duradera de la energía producida.

Si el espíritu surge de la debilidad del instinto, inherente a aquel y que a través del mismo conoce su pleno desarrollo, a su vez nace a la ambición de poder a través de la debilidad del instinto y de la disciplina del impulso. ¡Precisamente el adiós a la psicología del instinto nos conduce al “factor poder”! El poder no es un impulso, sino que, antropológicamente difuso, se mezcla con todo aquello que hace el hombre.<sup>117</sup>

Los instintos, o bien el poder del impulso, pierden en el hombre el sólido anclaje y la función que lleva al sometimiento; por ello

se relajan, se extienden y se combinan. Allí donde teníamos asideros y funciones definidas tenemos ahora una confusa ‘papilla’, una energía moviente. Solo este ‘papilla’ puede tener plasticidad y por eso puede ser modelada por estereotipos culturales. Pero la pérdida de una referencia específica no significa una disminución de la tensión de la energía psíquica. Con más frecuencia sucede lo contrario. La cultura debe

---

<sup>115</sup> PANAJOTIS KONDYLLIS, “Das Politische und der Mensch. Grundzüge der Sozialontologie”, Bd.1 *Soziale Beziehung, Verstehen, Rationalität*, ed. De Falk Horst, Berlin, 1999, p. 558.

<sup>116</sup> KONDYLLIS, Apunte 3010\*\*

<sup>117</sup> KONDYLLIS, Apunte 3298\*\*

estructurar una fuerte intensidad y por eso está programado el conflicto entre norma y psique.<sup>118</sup>

Depende de esta energía en movimiento y del exceso del instinto el que la ambición de poder se alimente, por ejemplo, del ya conocido afianzamiento del futuro. Así pues, el conflicto entre norma y psique se desactiva en el hombre como ser social mediante diferentes medidas que, a ser posible, no sean perjudiciales para la colectividad, si no que repercutan en su utilidad. En principio la individual ambición de poder posee un “rostro de Jano” pues socialmente puede ser tanto beneficiosa como perjudicial.

De la reducción del instinto concluye Kondylis una indiferenciación del impulso “y de ella la existencia de una sobreabundancia del instinto. Desde el momento en que los instintos no son específicos se hacen uniformes, uno impregna a los otros y surge una vida interior uniforme que abarca desde lo inconsciente vegetativo hasta las más altas funciones.”<sup>119</sup> Decisiva es la consecuencia de que las emociones en el hombre no están ordenadas bajo determinados instintos o impulsos: “Poder instinto: hasta ahora se ha aceptado que la ambición de poder se asocia con la vieja teoría del instinto; se subordinaría así a un determinado instinto. Mostráremos que precisamente la ambición de poder existe por eso; porque los instintos no están disociados; o sea, a causa de la uniformidad del potencial del instinto.”<sup>120</sup> Esta ambición de poder es una aspiración tan central que le presta unidad al sujeto y así refuerza la idoneidad de una imagen del mundo en cuya identidad influye: “Por supuesto el instinto de poder no existe separado y junto al instinto sexual o el instinto “b”, “c”, “d”... La ambición de poder nace separada de cada aspiración cuando esta encuentra obstáculos a su satisfacción, se hace inherente a cada aspiración y puede ser considerada como el motor de las aspiraciones. [...] La ambición de poder aparece entonces como la concentración del psiquismo sobre un punto y en este primer sentido envuelve al sujeto en una aspiración básica.”<sup>121</sup> (Nietzsche defiende que el anhelo de autoconservación condiciona la representación de la unidad de la persona.) La psique del hombre no tiene ningún sólido anclaje en los instintos y esta falta de especialización del instinto permite una “transmisión” que surge si un instinto es estimulado y se da la consecuencia de que la satisfacción se hace imposible. Entonces se requiere otro instinto. Este

no deja más que una sobreabundancia del instinto exactamente este exceso sitúa la psique en constante movimiento e inquietud por la que

---

<sup>118</sup> KONDYLIS, Apunte 3688.

<sup>119</sup> KONDYLIS, Apunte 3511.

<sup>120</sup> KONDYLIS, Apunte 3307. \*\*

<sup>121</sup> KONDYLIS, Apunte 3316.

es empujada a buscar el reconocimiento y la legitimación que el instinto por sí solo no puede dar. La ambición de poder reclama aquella seguridad que la hipoplasia (ausencia de ordenamiento) de los instintos humanos no puede garantizar. Este es el motivo por el cual cuanto más reflexivo es el hombre, mayor se hace su sed de poder. La masa permanece más cerca de las seguridades del instinto.<sup>122</sup>

Está por aclarar qué forma le da a los instintos la masa informe. Porque al ser los impulsos amorfos podrían tomar cualquier forma, “(..) pero a su vez no podemos aclarar porque los impulsos toman una forma u otra si no empleamos el instinto de autoconservación como impulso constante de la acción. La autoconservación no nos obliga a aceptar uno de estos impulsos separados y regresar así a la teoría clásica del instinto (pues esta misma es infinitamente multiforme) —mientras por otra parte permite entender la acción como ambición de poder que impone la disciplina necesaria—”<sup>123</sup> Kondylis reconoce, junto a Schopenhauer y Freud, este sobrante de instinto (de energía) por tan arrebatador que la razón no es en absoluto el soberano y platónico chófer del vehículo, si no a menudo los caballos y el volante que recorren su propio camino y que decide por su cuenta llevar a cabo la racionalización: “La racionalidad de la acción humana no puede ser absoluta porque el querer no nace de la finalidad de la acción, si no de la sobreabundancia del instinto que se entremezcla con una finalidad que bien podría ser otra cualquiera”.<sup>124</sup>

108

DISCIPLINA DE LA AMBICIÓN DE PODER. Esta ambición globalizadora no permite un desarrollo arbitrario del hombre como ser social, sino que se sitúa al servicio de lo colectivo. Esta ambición debe someterse a normas e instituciones que son creadas para disciplinar y mantener en jaque la arbitrariedad del propio sujeto. Condición previa para esto es que las normas y los valores se consideren objetivos, prometan un sentido objetivo. Esta exigencia en pos de la inmutabilidad de los valores abastece la teoría platónica que propaga una posibilidad normativa del conocimiento y además valora la ambición de poder como negativa. También una colectividad debe subordinar la objetividad y el compromiso de la decisión para poder garantizar la seguridad común. Esta seguridad de lo colectivo es más importante que la del individuo que por ello se adapta a las reglas del grupo y para cuyo mantenimiento ha de contribuir. Para el sometimiento del egoísmo individual ha indicado Kondylis reglas típicas de los cazadores y recolectores arcaicos. El cazador de éxito repercute beneficio a la horda pues debe compartir su presa con el grupo. A él le corresponde el privilegio del reparto, al que está obligado pues, por encima de la propiedad general, la propiedad individual solo es en

---

<sup>122</sup> KONDYLIS, Apunte 3508.

<sup>123</sup> KONDYLIS, Apunte 3018. \*\*

<sup>124</sup> KONDYLIS, Apunte 3516.

principio aceptada siempre que el grupo tenga suficiente para todos. El cazador exitoso disfruta de elevada consideración porque especialmente él procura mucho alimento al grupo. Su voz tiene peso y por lo tanto sirve en común tanto para el bienestar general como para el dominio.<sup>125</sup> Porque el éxito en la caza promete influencia y reputación y calma la ambición de poder, nace así la competencia entre los cazadores que marcan sus presas para señalar quien es el cazador más exitoso.<sup>126</sup> El individuo satisface su ambición de poder al servicio de lo comunitario, en tanto camufla su ambición de poder y la ofrece como servicio a la comunidad. Dominar significa (al menos en apariencia) colocarse al servicio del grupo. El grupo o la cultura obliga al sometimiento de la arbitrariedad individual mediante normas e instituciones y derrama los egoísmos particulares en el cauce del beneficio común: “Hombre y poder: ya la transmisión de las grandezas biológicas pone la ambición de poder en movimiento. Así la cultura y la realidad que hacen del hombre un ser cultural.”<sup>127</sup> Porque la conservación de la comunidad es más importante que la de los individuos puede, en caso de necesidad, requerir sacrificios en los que la exigencia de autoconservación del grupo sea elevada hasta lo ideal. Pues con esta exigencia está unida la creencia en la objetividad y corresponsabilidad de las normas y a su vez la fe en el sentido de la vida. Contradecir esto como lo hace, por ejemplo, el nihilismo normativo significa una amenaza a la objetividad de los valores y es por ello enemigo de lo social.

La razón que apoya la ambición de poder obliga sobre todo a una demora de la satisfacción del instinto con la promesa de una satisfacción, temporalmente tardía, pero por ello más completa. Pues la razón es más insaciable que la sensualidad desnuda. “A la vista de su estructura el hombre no sería hombre sin la ambición de poder. Otras aspiraciones (bienestar, felicidad) no se elevan por encima de lo que los animales y los hombres tienen en común y que los instintos ofrecen de forma omnímoda.”<sup>128</sup> “El poder crea una necesidad de autoconservación que se hace reconocible al poner rienda a las pasiones ciegas.(.)”<sup>129</sup> Más allá de la infancia el deseo recibe otra fuente: “Si el deseo se subordina al poder, entonces el deseo ya no significa disfrute si no que se alía con la capacidad de acción: el deseo es provocado por la levedad de la acción y su efecto.”<sup>130</sup> En último lugar la razón puede modelar la sensualidad si hay algo en la imagen del mundo, unida a la identidad, que para el sujeto individual es más importante que la vida física. Es entonces cuando la cultura ocupa el lugar de la naturaleza. “Pues la naturaleza humana es cultura asimilada;

---

<sup>125</sup> KONDYLIS, Apunte 190.

<sup>126</sup> KONDYLIS, Apunte 417.

<sup>127</sup> KONDYLIS, Apunte 2662.

<sup>128</sup> KONDYLIS, Apunte 2731.

<sup>129</sup> KONDYLIS, Apunte 3003.

<sup>130</sup> KONDYLIS, Apunte 2993\*\*

ser de cultura y ser de la sociedad humana presentan en la práctica conceptos intercambiables.”<sup>131</sup>

La programada reducción de la realidad humana a la existencia en *Poder y decisión*, el cual trata de autoconservación y poder, valora los conceptos de “poder” y “ambición de poder” de forma neutral. Después de todo, sin la ambición de poder, tanto la cultura como la sociedad y el desarrollo humano son imposibles. La ambición de poder de unos se ve atacada por el poder de los otros. “El poder se relaciona con otros poderes según una definición necesaria — en principio se hace consciente como poder en relación combativa con otros poderes.”<sup>132</sup> En general se despierta la actividad mediante la resistencia y no solamente mediante la competencia: pensar es polémico, se inflama con los obstáculos y las ideas se vuelven armas frente a la imagen enemiga del mundo. En sentido platónico no existen ideas, solo existencias humanas en situaciones concretas que actúan de manera concreta.

La ambición de poder puede ser, como la agresión, o bien socialmente beneficiosa o perjudicial. Según convencimiento de Kondylis, no obstante, S. Freud concibe unilateralmente la agresión como negativa, pues Freud llega a la conclusión de la inadecuada “ordenación dual del instinto” en la psique humana.” Si Freud hubiera estudiado el concepto de poder y los mecanismos de la ambición de poder no hubiera identificado en exclusiva la agresión con la destrucción y el instinto de muerte; más bien Freud identificaría como Eros la otra cara del instinto de autoconservación.”<sup>133</sup> La atención a estos mecanismos ofrece la perspectiva de que la ambición de poder por sí sola produce los resultados atribuidos a Eros y Tánatos. “El instinto de autoconservación puede desencadenar la agresión, pero también su contrario: la agresividad puede elevarse y colocarse al servicio de la cultura- también como dominio.”<sup>134</sup>

De forma completamente distinta, a saber cómo “mala”, juzgan la ambición de poder la imagen platónica del hombre y todos los otros normativistas. Pero el normativismo no puede explicar “el mal en el hombre”, lo deriva del bien, lo separa de forma dualista entre “ser” y “aparición”, hace del “ser” un “deber”. A pesar de que realmente existen normas y valores no se deduce de ello que el manifiesto del “decisionismo descriptivo” sea falso; solo lo quiere describir y entender como libre de valores sin pretender destruirlo: no prescribe nada para la vida moral. “Solo quien se eleva a la aspiración al poder se apresura a recomendar el cumplimiento de un deber. Tal recomendación implica que el que aconseja se remite a sí mismo como conocedor del bien y del mal y, por lo tanto, como pertinente caudillo de los hombres. En tanto el decisionismo

---

<sup>131</sup> KONDYLIS, “Sozialontologie”, Bd. 1, Berlin 1999, p. 207.

<sup>132</sup> Apunte, 2641.

<sup>133</sup> KONDYLIS, *Machtstreben*, p. 91.

<sup>134</sup> Apunte 3521\*\* (El número del asterisco indica la importancia del apunte).

descriptivo libre de valores no eleva ninguna aspiración al poder, tampoco tiene nada que proponer a los hombres para la formación de sus vidas”<sup>135</sup> El “decisionismo descriptivo” ofrece solamente un modelo heurístico que se propone iluminar de forma sencilla, completa y libre de contradicción muchos fenómenos antropológicos.

NO HAY

No hay espejos  
donde calibrar la incipiente ausencia  
o medir la longitud del viento  
en su confusa simetría de ebriedades.

No hay luz o rabia  
donde apoyar el cuerpo  
y dejar que su sombra pase  
con un secreto de cenizas.

No hay extensión en la mirada  
para acaparar este jeroglífico  
del labio que postula lo incumplido  
en la distensión de su arco febril.

No hay testigos que en la tarde  
vuelvan de lugares remotos  
para celebrar la intensidad  
de toda apariencia.

No hay ritos ni cuarentenas  
para que el mar se cure por fin  
de su letargo en la inmanencia,  
de su primera herida insaciable.

111

***Traducción de Diego López Estrems***

---

<sup>135</sup> KONDYLLIS, *Machtfragen*, p. 127.



# DOSSIER FILOSOFÍA Y CINE

## ÍNDICE

### **Introducción**

### **Artículos**

ROBERT B. PIPPIN, *Moralidad confusa en La sombra de una duda* (1943)  
de Alfred Hitchcock

PEDRO MANTAS-ESPAÑA, *Buñuel y Hitchcock. Afinidades y divergencias  
desde la perspectiva de una filosofía del cine a propósito de El ángel  
exterminador y The Birds*

### **Reseñas**

ROBERT B. PIPPIN, *Hitchcock filósofo*. Por Pablo Alzola  
STANLEY CAVELL, *El mundo visto*. Por Pablo Alzola

¿Cómo hacemos filosofía? Robert B. Pippin defiende en su último libro, *Hitchcock filósofo*<sup>136</sup>, que es posible hacer filosofía cinematográficamente. El cine no sería, de este modo, una forma de producir metáforas filosóficas, sino un modo de expresión filosófica por derecho propio. Tan solo sería metafórico en la medida en que todo lenguaje lo es.

Las condiciones iniciales del cine tienen que ver con la posibilidad de ver películas en comunidad, de emular la contemplación en común de mundos de imágenes, sonidos y palabras. De la inocencia o la pérdida de la inocencia inicial del cine pueden surgir las consideraciones que el cine hace sobre sí mismo, sobre sus condiciones, que pueden retrotraerse hasta la posibilidad de que el mundo esté bien hecho o hasta el desconocimiento. Esas condiciones no son incompatibles si efectivamente la tragedia no es la última palabra, y se incorporan a la ironía con la que vive el filósofo.

En esa línea, el 16, 17 y 18 de mayo, la UIMP, la Escuela de Filosofía del Ateneo Mercantil de Valencia, la Universidad de Córdoba, la Universidad de Valencia, la Filmoteca de Valencia y *La Torre del Virrey. Instituto de Estudios Culturales Avanzados* organizaron la segunda edición del curso FILOSOFÍA Y CINE, que en su primera edición giró alrededor de la obra de Stanley Cavell, recientemente fallecido. El eje de esta segunda edición fue la filosofía cinematográfica de Robert Pippin, que impartió dos lecciones sobre Hitchcock como filósofo y una sobre Hegel. El curso se completó con lecciones del director del curso, Antonio Lastra, Pedro Mantas (Universidad de Córdoba), y Edgar Maragat (Universidad de Valencia), y la proyección de *La sombra de una duda* y *Vértigo* en la Filmoteca Valenciana.

Como en el cine filosófico o en la filosofía cinematográfica, el curso trató de proporcionar la posibilidad de que los espectadores se eduquen a través de una contemplación que transforme elementos clave de sus vidas. A continuación presentamos la traducción de la primera lección del profesor Pippin y la lección del profesor Mantas como representación de ello, acompañadas de dos reseñas de Pablo Alzola. En tanto que la filosofía pueda comunicarse a través del cine, que esto tuviera lugar en nuestro curso y que estas lecciones y reseñas sean un buen testigo de ello, su lectura (y el mundo visto que sugieren) puede hacernos mejores.

**Fernando Vidagañ**

---

<sup>136</sup> ROBERT B. PIPPIN, *The Philosophical Hitchcock. Vertigo and the Anxieties of Unknowingness*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2017. ISBN: 978-0-226-50364-6. La Universidad de Córdoba publicó a la vez que la Universidad de Chicago su traducción castellana (ROBERT B. PIPPIN, *Hitchcock filósofo. Vértigo y las ansiedades del desconocimiento*, trad. de Tania Martínez, UCOPress, 2017. ISBN: 978-84-9927-372-3).

# MORALIDAD CONFUSA EN *LA SOMBRA DE UNA DUDA* (1943) DE ALFRED HITCHCOCK

ROBERT B. PIPPIN

---

**Resumen:** El autor usa *La sombra de una duda* de Hitchcock de dos modos. En primer lugar propone que el cine puede suponer un modo de hacer filosofía que no es representar una reflexión filosófica sino un modo de exploración filosófica propio. En segundo lugar, analiza la manera en que esto se da en la película, mostrando que las sombras de duda que sugiere son un elemento clave en la filmografía de Hitchcock, donde entre el desconocimiento, la interpretación y la moralidad se establecen conexiones que se erigen en preguntas eminentemente filosóficas: ¿quiénes somos y qué está pasando aquí?

**Abstract:** *The author uses Hitchcock's Shadow of a Doubt in two ways. In the first place, he proposes that the cinema can suppose a way of doing philosophy that is not to represent a philosophical reflection but that is itself a way of philosophical exploration. Secondly, he analyzes the way in which this occurs in the film, showing that the shadows of doubt that he suggests are a key element in Hitchcock's filmography, where between ignorance, interpretation and morality, connections are established that erect in eminently philosophical questions: who are we and what's happening here?*

**Palabras clave:** Filosofía, cine, sombras de duda, Hitchcock, personaje.

**Keywords:** *Philosophy, cinema, shadows of doubt, Hitchcock, character.*

---

La película de Alfred Hitchcock de 1943, *La sombra de una duda*<sup>137</sup> <sup>138</sup> trata del asesino en serie Charles Oakley (interpretado por Joseph Cotton) que resulta ser el hermano de Emma Newton (Patricia Collinge) que vive con su familia en Santa Rosa, California. Este hombre, Charles, sospecha que la policía le persigue. (Frecuentemente se casa con viudas ricas y solitarias, escapando con tantas joyas y dinero como puede.) De esta

---

<sup>137</sup> *Shadow of a Doubt*

<sup>138</sup> El nombre del film proviene de la expresión inglesa «shadow of a doubt», que literalmente significa «sombra de duda» y significa que existe cierta sospecha de algo, o bien una cierta incertidumbre respecto a algo. Cada vez que se usen en el texto expresiones similares están haciendo referencia a este sentido figurado del título. (N. del T.)

forma, planea esconderse por un tiempo mediante una visita a su hermana. Aprendemos que allí tiene una relación particularmente cercana con su sobrina, Charlie (interpretada por Theresa Wright). Conforme la película se desarrolla, Charlie llega a experimentar «sombras de dudas» sobre el tío Charles. Finalmente se da cuenta de que él es «el feliz asesino de viudas»<sup>139</sup>, pero no lo entrega a los hombres del FBI que están esperando, aguardando evidencia certera de que Charles es su hombre (evidencia que Charlie posee pero oculta). En un momento dado, cuando los hombres del FBI piensan que el caso ha sido resuelto por la muerte de un segundo sospechoso, Charlie sabe que es falso, que el verdadero asesino es su tío, pero les deja abandonar el pueblo sin informarles. Charlie sabe que su madre quedaría destrozada, y que probablemente nunca se recuperaría de tales noticias, ofreciéndole a Charles que mantendrá su secreto si accede a dejar el pueblo, donde el FBI pueda capturarlo (no queda claro cómo protegerá esto en última instancia a su madre, porque finalmente acabará enterándose. Aparentemente es la posibilidad de Charles siendo arrestado enfrente de su madre y sus vecinos lo que quiere evitar). Una serie de eventos tensos e intrigantes ocurren en el desenlace de la película, hasta que finalmente matan a Charles en el tren que parte del pueblo. La película acaba entonces con un funeral para Charles laudatorio y estrambótico, donde el pueblo entero sigue creyendo que él es el paradigma de la virtud cívica. La ironía de la escena es tan grande como la de cualquier otra en Hitchcock. Normalmente asumiríamos que pronto todos tendrían que desengañarse de esta fantasía, incluso la madre de Charlie, pero la película acaba con esta ironía condenatoria, y ninguna pista de alguna futura revelación. Demasiado para un resumen sin pulir.

116

Mi título acerca del status de la moralidad en la película implica que quizá haya una forma en la que una película pueda ser relevante para la filosofía moral, y esto de forma bastante más directa que sirviendo como una ilustración o ejemplo de un «problema filosófico» o un «puzle». Por «ser relevante en la filosofía moral», me refiero a considerarla como una forma de reflexión moral en sí misma (quizá menos controvertidamente: una forma de exploración moral), pero una que todavía preserve una fuerte distinción entre dicha reflexión y el razonamiento filosófico discursivo. Ésta es una afirmación muy controvertida, una no compartida por la mayoría en filosofía o estudios cinematográficos. Una breve observación introductoria sobre el enfoque es conveniente.

Las narrativas ficticias filmadas muestran actores fingiendo ser personajes ficticios haciendo o diciendo varias cosas; personajes muy particulares, incluso únicos, haciendo y diciendo cosas muy particulares. Si tiene que haber alguna resonancia filosófica, la pregunta es ¿cómo

---

<sup>139</sup> *The Merry Widow Murderer*

pueden tales representaciones cinematográficas sugerir algo con el nivel de generalidad requerido para una llamada filosófica de nuestra atención? Tal nivel de generalidad tendría que ir más allá de lo que los personajes piensan sobre las cosas; más allá incluso de aquello que el director pueda pensar sobre las cosas, y a tal punto que una afirmación implícita está presente: esto o aquello es como las cosas son. De una forma obvia: el director puede controlar tanto de lo que se nos muestra, y señalar a qué debemos prestar atención, que puede hacer uso de ese poder para centrar nuestra atención en otros asuntos aparte de la mera trama o el personaje (y también podemos obtener este conocimiento situando la película en el corpus del autor, y considerar ciertas cosas como la forma en la que el diálogo moldea nuestra comprensión de lo que está en juego.)

Hay rasgos en *La sombra de una duda* como éstos, rasgos que parecen abordar un asunto general. Aquí están algunos de esos rasgos.

1. La gran facilidad con la que Charles, el asesino en serie, engaña al pueblo entero excepto a su sobrina, Charlie, y los sospechosos forasteros, los hombres del FBI. La invisibilidad de un asesino en serie, a pesar de las numerosas manifestaciones de su locura, es increíble, e incluso ocasionalmente divertida en la película. La dificultad general para distinguir lo real de lo aparente parece estar profundamente conectada por una idea general personificada en la película por qué tipo de lugar es Santa Rosa, o quiénes son los americanos (se piensa ampliamente que ésta es la película donde Hitchcock finalmente encuentra su base en su nuevo país, comprendiendo así cómo hacer películas para una audiencia americana. Esto resulta no ser necesariamente un cumplido para dicha audiencia).
2. Se insiste en el tema de la cotidianidad muy frecuentemente durante todo el metraje; a través de, por ejemplo, Charlie y el Hombre del FBI. Esto se alza en la película como una forma de pregunta, como si se nos preguntase: ¿Qué significa ser ordinario? ¿Es correcto? ¿Aceptable? ¿Algo bueno? ¿O aburrido y banal, conformista y atontante?
3. Hay una misteriosa *unión* entre un personaje manifiestamente bueno y virtuoso, y un personaje manifiestamente malvado, nihilista y vicioso; entre Charlie y Charles. ¿Por qué existe tal unión; cómo puede haberla; está el estado de la distinción del bien-mal en sí mismo en cuestión?
4. La transición de la inocencia a la experiencia como un género mitológico lo sugiere claramente nuestra visión de Charlie que, acabándose de graduar en el instituto, aprende de una forma más bien brutal una verdad esencial sobre el mundo adulto. No sólo que las cosas y las personas no son frecuentemente lo que parecen, sino que pueden ser radicalmente otra distinta de lo que parecen. Esto

desemboca en la amplia pregunta de cómo las distinciones de género y repeticiones funcionan en narrativas como ésta de la misma forma que lo hacen las repeticiones mitológicas (esto es particularmente prominente en los wésterns hollywoodienses, como traté de mostrar en un libro anterior).<sup>140</sup>

5. La insinuación del tema del incesto está justo bajo la superficie de la película. Obviamente concierne a la atracción entre Charles y Charlie, pero sobre todo a la relación entre Emma y Charles, hermana y hermano. Y esto introduce lo que podríamos llamar una generalidad psicoanalíticamente influida. Por lo menos se introduce una pregunta sobre las dinámicas de la familia americana.

Para empezar a entender estos asuntos, debo reparar de una forma muy general en Hitchcock como el creador del género en sí mismo, el thriller de suspense irónico. En un libro reciente, llamé al tema que recorre casi todas las películas de Hitchcock «desconocimiento»<sup>141</sup>, y me refiero principalmente a nuestro desconocimiento con respecto a nosotros mismos y los demás (esto no es escepticismo. Modificando la famosa máxima de Pascal, sabemos demasiado para ser escépticos, pero demasiado poco para estar complacidos). Ahora el «desconocimiento» en varias formas, en general (desde la ignorancia al ser engañado, al pensamiento ilusorio, al autoengaño) es algo como una condición necesaria para la posibilidad del mundo cinematográfico de Hitchcock. No hay otro director tan experto y profundo en la exploración cinematográfica de qué es vivir en, sufrir, un profundo «desconocimiento» (algo que, como Shakespeare nos mostró, puede ser también el tema de una gran comedia), así como representar qué grandes riesgos aguardan a cualquiera que desafíe la complacencia cotidiana, la fácil confianza en que las cosas son en su mayoría lo que parecen. Como se acaba de señalar, ese peligro está presente en la película en cuestión, una fábula acerca de la «inocencia a la experiencia» que insinúa algo de cierta generalidad sobre tal transición, y, quizá, que la transición, si se confronta honestamente, es profundamente traumática. Esa cómoda confianza, en sí misma; no reconocer o apreciar la profundidad de este «desconocimiento» está también lleno de riesgos, el mayor de los cuales es un moralismo lo bastante estrecho como para contar como un tipo de ceguera y petulante autosatisfacción. (La familia también se expone de esta forma, si acaso más moderadamente.) En general la lista de películas

---

<sup>140</sup> ROBERT B. PIPPIN, *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, Yale University Press, New Haven, 2010.

de Hitchcock en las que la persona errónea es acusada o está bajo sospecha de algo, frecuentemente acusada con confianza y altanería, es muy larga, y la técnica principal utilizada por Hitchcock para atraer a los espectadores hacia la película, a tener una «co-experiencia» con ella, más que meramente observarla, el *suspense*, se construye alrededor de o bien lo que nosotros o los personajes saben que otros no, o bien lo que nosotros y otros personajes no sabemos pero necesitamos desesperadamente saber en una situación peligrosa. Hay «sombras de duda» por todas partes en sus películas, dudas que tienen todo tipo de implicaciones para lo que los personajes deciden hacer, cómo asumen el juzgar el uno al otro moralmente, y esto es un tipo de duda que no es fácil de eliminar.

Hay, en otras palabras, un tipo de lucha constante por la mutua interpretabilidad, para evitar la complacencia (como creer que conforme la gente se presenta ésta es su forma de ser) y el cinismo (la auto-presentación de todo el mundo es falsa e interés propio; no se puede confiar en nadie; la intimidad es demasiado arriesgada.)

119

En esta película, comenzamos con la suposición de que comprendemos bien la diferencia entre inocencia y experiencia, qué es ser un niño y no comprender qué es el mundo de los adultos, y qué es llegar a comprenderlo. Pensamos que comprendemos cuál es la diferencia entre una buena persona y una mala. Nos sentimos razonablemente seguros al punto que somos expertos en hacer tales distinciones. También pensamos que sabemos cuáles son las implicaciones de hacer esta distinción; qué diferencia en nuestra conducta hacia dicha persona debería provocar esto. En este sentido, es un logro filosófico suficiente simplemente decir que muchas películas de Hitchcock complican grandemente esta autoconfianza de forma convincente y creíble. Espero que todo esto sea suficiente para comenzar con los detalles de la película.

Como se ha señalado, el título se refiere, pudiera parecer, a la mente de la sobrina de Charlie. La sombra es justamente la que cae sobre su tío cuando lo ve por primera vez salir del tren, claramente pretendiendo estar enfermo para recuperarse repentinamente (él utiliza la excusa de la enfermedad para justificar el hecho de no dejar su litera, en caso de que el FBI esté en el tren. Charlie está, dice frecuentemente, en armonía con él y por tanto sabe que algo está mal en su autopresentación. En otras escenas del principio también uno podría decir que ella sabe que algo va «mal» pero no sabe claramente que lo sabe).

La película trata también sobre un pequeño pueblo, Santa Rosa (California), en el que casi todos sus ciudadanos son incapaces de afrontar, comprender, realmente ver (o ver a través de) un visitante, un encantador pariente de la familia Newton, quien inmediatamente sospechamos que es un criminal, y quien pronto aprehendemos que es el «feliz asesino de viudas», un asesino en serie. Su sobrina Charlie empieza

a sospechar enseguida y finalmente descubre la terrible verdad. Así, se alza una cuestión, la central: cuál puede ser el significado de este *lazo* entre una buena chica inocente, inteligente, ambiciosa y bienintencionada, (imagen 1) y un asesino en serie, la personificación del nihilismo, el narcisista y malvado tío Charles. (imagen2); especialmente porque parecen tan felices uno con otro, genuinamente «en armonía». (imagen 3)



IMAGEN 1



IMAGEN 2



IMAGEN 3

Pero la primera imagen que vemos en el filme es inmediatamente desconcertante. Conforme avanzan los créditos, vemos lo que parece ser la escena de un baile en un salón decimonónico, diversas parejas con vestimenta pasada de moda bailando lo que pronto aprenderemos que es «*El vals de la viuda alegre*.<sup>142</sup>»

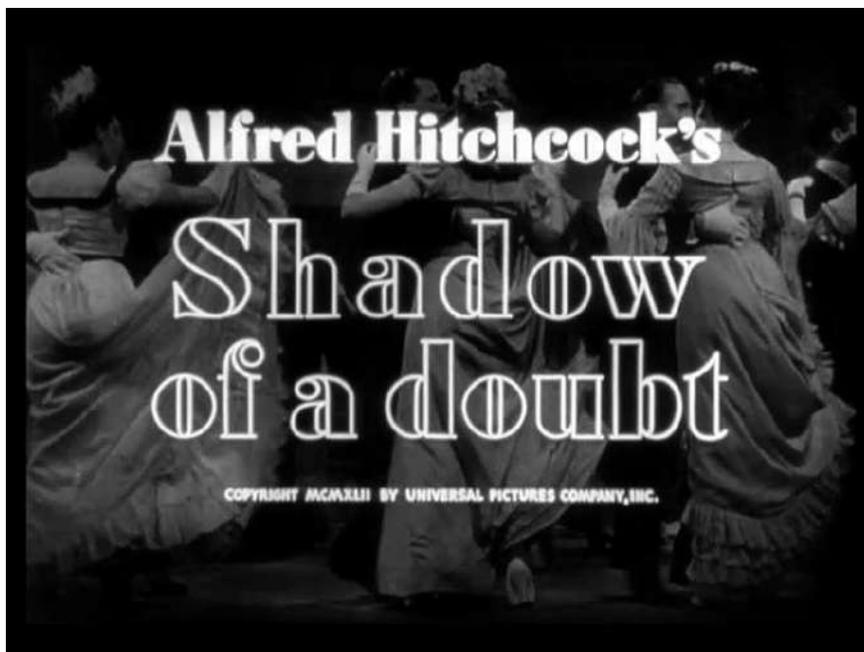


IMAGEN 4

---

<sup>142</sup> *The Merry Widow Waltz*

¿Dónde estamos? Nos hace quedarnos parados de entrada. Si no supiésemos nada sobre el periodo histórico de la película, pensaríamos que estamos en una época pasada. Pero si esto es una fantasía o un sueño, ¿de quién es? ¿desde qué punto de vista? ¿qué significa o sugiere que Charles, quien parece ser la causa o el lugar, fantasee con semejantes cosas? Algo de su significado se desarrolla relativamente pronto en la película, pero permanecemos inseguros sobre el significado de la apertura para la película en sí.

Esto es, Charles, después de presentarle los regalos a la familia, incluyendo un viejo retrato de sus padres y los de Emma, la cual remarca sobre el pasado que «todo el mundo era dulce y encantador entonces, Charlie, el mundo entero. Un mundo bello, no como el que tenemos hoy en día, no como el mundo de ahora». De la misma forma en su ensoñación (cuando le vemos por primera vez despierto en su cama del hotel) de parejas bailando el vals debe haber sido una fantasía nostálgica, una edad dorada perdida de alguna forma y no parecida en nada a «la pocilga maloliente», como más tarde llamará al mundo moderno. Roger, el hijo más joven, expresa la visión contemporánea de esa era; que fue hace mucho, mucho tiempo. «1888; uf.»

122

Ese mundo de fantasía sería simplemente la visión de Charles del mundo antes, quizá antes de que su accidente le transformara finalmente en un asesino en serie (la herida de la cabeza es análoga al trauma que Charlie pronto padecerá cuando aprenda la verdad) o quizá antes de que el mundo se convirtiese en el panorama urbano que vemos en las primeras escenas. O quizá se refiere simplemente a un mundo de fantasía antes de que tuviera monstruos como Charles en él. Pronto aprenderemos que Charles es un asesino psicótico de mujeres (a las que llama «animales gordos jadeantes») a partir de cierta misoginia. Pero es principalmente un nihilista. Matar no es diferente de hablar o comer; el universo está desprovisto de cualquier estructura moral.

Hay una conexión con Charlie otra vez en la primera cena familiar, puesto que empieza a tararear esa misma melodía, el *Vals de la viuda alegre* que aparece en el sueño de Charles. Y ella nos da la respuesta: que las melodías pueden saltar de una cabeza a otra, en este caso de la de Charles a la suya. (Así, aprendemos, la primera escena era una fantasía de Charles y su meditación más bien irónica sobre el nombre que se le ha dado, el «feliz asesino de viudas».) Y él teme la canción que tararea, quizá porque teme que Charlie tenga acceso a su mente, reforzando así su extraño lazo. Antes de que ella pueda pronunciar el nombre de la música, él derrama deliberadamente su agua e interrumpe la conversación. Todo esto parte del vals en la apertura pero el vals volverá a aparecer a lo largo del filme, cuando Charles está bajo estrés, y se tocará en varios momentos en la película.

Pero la apertura propiamente dicha de la narrativa de la película también contiene densas insinuaciones de significado bajo la superficie. Hay una entrada de la cámara a través de la ventana, mostrando a alguien en la cama, nuestro primer plano de Charlie (imagen 5) e inmediatamente el tema de este mundo ahora versus el pasado. El contraste es obvio; vida pastoral (Santa Rosa, pero como si fuese de una época más temprana, la época de los bailarines, pre- o no- urbana) versus la vida urbana hoy en día:



IMAGEN 5

Vemos material desolado, arrojado en frente de la señal de «no arrojar basura», como si no hubiese, o sólo muy débil, lealtad a la ley; es sólo un asunto de con qué te puedes salir con la tuya. Esto sugiere una riqueza injusta, mal distribuida; un mundo de cine negro; algo que sugieren también los extraños ángulos descentrados de la cámara.



IMAGEN 6

Los niños que vemos fuera del edificio de Charles están jugando en la calle en vez de en campos, y vemos un ominoso primer plano de un taciturno Charles fumando y soñando despierto. Su aparente indiferencia al dinero está enfatizada (está en el suelo, esparcido en una mesita), como para señalar de inmediato que esto no es por lo que mata, el dinero; como si matara con escalofriante indiferencia. La casera entra en una habitación de sombras y cierra las persianas. (Se nos recuerda la superstición de cerrar las persianas cuando hay una persona muerta en la habitación; y esto introduce el fuerte rol de la superstición en la película. Nunca tires tu sombrero a una cama; canta en la mesa y te casaras con un esposo loco; pisa una grieta y tu madre se romperá la espalda. La superstición es, desde luego, una forma de afrontar el «desconocimiento»). La hermana e hija Anne tiene otra forma: leer dos libros a la semana. Eso puede que te proteja. Su hermano —el más pequeño—, Roger, pone su fe en la ciencia. Charlie pone mucha fe en la telepatía. Su padre y su amigo Herb en fantasías de asesinar y salirse con la suya. Todo esto contrasta con la calmada confianza y el poder encantador y carismático de Charles.

Pero a la llegada del tren, debe fingir estar enfermo para evitar ser visto, quizá reconocido. La policía la persigue, está siguiéndole, así que nuestro primer encuentro con Charles enfatiza lo que es un tema constante en Hitchcock, el *fingimiento*; los roles teatrales que adoptamos, frecuentemente sin saberlo y con sinceridad, en la vida diaria. La distinción no sólo recorre esta película, sino todas sus películas. ¿Quién es

realmente el vecino homicida en *La ventana indiscreta*<sup>143</sup>? ¿Es Alicia un personaje malo en *Encadenados*<sup>144</sup>? ¿Es Eve digna de confianza en *Con la muerte en los talones*<sup>145</sup>? ¿Es Norman Bates quien parece ser en *Psicosis*<sup>146</sup>? ¿Quién es Madeleine, quién es Judy en *Vértigo*<sup>147</sup>? Estamos tratando constantemente con la posible diferencia entre una auto-presentación en el mundo público y un supuesto yo real, o que uno lo es para sí mismo. El tema es la cautela respecto a los otros y un constante esfuerzo interpretativo. Hay sombras de duda por todas partes en Hitchcock. Y probablemente os habréis dado cuenta cuando vemos a Hitchcock en uno de sus famosos cameos. Nótese que sostiene todos los ases, o la mano perfecta de bridge; una posibilidad entre 635,013,559,600. Hay una gran cantidad de azar en la vida, pero en una película, Hitchcock sostiene todas las cartas, y deberíamos atender cuidadosamente a los detalles.



IMAGEN 7

Obtenemos así nuestra primera impresión de Charles en el tren, y pronto obtenemos nuestra primera impresión de Santa Rosa. La vemos en cierta forma como se ve a sí misma. Tranquila, contenta, alegre. El primer aspecto destacable de la vida del pueblo es el amable policía manteniendo el orden. La fuerza del orden es amistosa, paternal. Todo está en armonía,

---

<sup>143</sup> *Rear Window*

<sup>144</sup> *Notorious*

<sup>145</sup> *North by Northwest*

<sup>146</sup> *Psycho*

<sup>147</sup> *Vertigo*

está equilibrado; pero ya notamos que las fuerzas de la ley y el orden son incapaces de tratar con nada serio aquí. Ciertamente, no con Charles.



IMAGEN 8

También notamos cosas pequeñas pero significativas: la voz en off que te dice que Santa Rosa es **Charles**. ¿Por qué? ¿Es la percepción de la amistosa estupidez que caracteriza el pueblo la que es objetiva?

Nuestra primera impresión de Charlie es la de una mujer joven muy infeliz y taciturna, alguien que parece insatisfecha con el mundo tal como es ahora, si acaso no con la rabia asesina de su tío. Se queja a su padre de que nada pasa nunca en su pueblo, y de que su madre trabaja «como un perro» y nunca se le reconoce o aprecia debidamente. La insatisfacción es el primer signo de su unión. Esto se da especialmente cuando advertimos también la sorprendente similitud entre nuestra primera mirada a Charles en la postura de Charlie en la cama, y el sorprendente tono melancólico, la insatisfacción con la vida ordinaria en base a lo que vemos.



IMAGEN 9

Los dos parecen ser las dos caras de la misma moneda, ¿pero de qué moneda?

Surge otra unión; ella le envía un telegrama al mismo tiempo que él le envía otro. A ella se le ocurre la idea de la visita al mismo tiempo que a él. Como si ella le sugiriese que venga y se esconda con ellos. Ellos no te van a entender, pero yo lo haré, parece ser su promesa.

Charlie y Charles, desde luego, representen el famoso tema de los dobles en las películas de Hitchcock. Guy y Bruno en *Extraños en un tren*<sup>148</sup>; Madeleine y Judy en *Vértigo*; Norman y su Madre en *Psicosis*; Roger Thornhill y su falso doble George Kaplan en *Con la muerte en los talones*; los dos personajes que Ingrid Bergman tiene que interpretar en *Encadenados*; hay muchos ejemplos. En muchos casos, uno es como el secreto liberado del otro; una versión de fantasía; justo como la versión de fantasía quiere pensar que es realmente la otra, buena cara. Y Hitchcock claramente sugiere que él y el espectador son otro doble, ¿como si nosotros somos Charlie y él es el tío Charles que tanto nos fascina? Como si Hitchcock nos estuviese advirtiendo sobre él mismo, que estas películas no son para nada lo que parecen ser.

Charles sale del tren debilitado, ayudado por el conductor y el doctor, aparentemente muy frágil, casi demasiado frágil como para sostenerse. Pero conforme ve a Charlie, se endereza; que se yergue sería una mejor forma de decirlo, tira su abrigo y comienza a pavonearse confiadamente con su bastón, también otro símbolo fálico (y el tren en sí mismo está fotografiado con la usual sugerencia de poderosa potencia

---

<sup>148</sup> *Strangers on a Train*

sexual). ¿Es algún aspecto de su lazo sexual, incestuoso? Charlie se da cuenta del cambio radical en su comportamiento y por un rato no abandona el asunto, diciendo tres veces «no estás enfermo» y «eso fue la cosa más extraña». Desde luego hay una gran ironía en Charlie diciendo «no estás enfermo». Sí, lo está, en realidad, mucho; pero no en el sentido al que ella se refiere ahora. Pero inmediatamente ella sospecha de él; puede que sea el principio de la sospecha de que el mundo actual no es lo que parece, y que vemos una ilusión transformada enfrente de nosotros, el enfermo tío Charles se convierte en el viejo amistoso tío Charles, conforme la noción del yo como logro teatral aparece de nuevo. Charles debe notar esta sospecha y debe ver qué rápida y avispada es Charlie; casi no deja pasar desapercibida su falsa fragilidad, casi empieza a insistir en la cuestión.

Este también es un tema muy común en Hitchcock, que lo trata completamente en *Vértigo*; el mundo adulto es adulto por ser una compleja red de personajes públicos, cuyos roles se asigna uno a sí mismo, cómo quiere ser percibido, y nuestros varios deseos confrontados por otros, quienes tienen sus propias motivaciones para vernos de la forma que quieren. Y todo esto ocurre viceversa; su dificultad para ser vistos de cierta forma y nuestro intento de verlos tal como son, complicada por nuestro deseo, a veces nuestra necesidad, de verlos de cierta manera. Esto es más complicado en las relaciones románticas. Estoy siendo amado por quién soy yo; si él o ella supiera quién soy yo realmente, estaría asqueado o asqueada, etc. Aquí está el problema en su forma más elemental: soy una persona pública amigable, hacedora de regalos y una persona real asesina, nihilista, sádica y psicópata. Como veremos, la mayor ironía en la película es que la persona real está asomándose a través de las grietas de la persona teatral casi todo el tiempo. Está escondido a simple vista. Y sólo Charlie ve indicios de esa realidad.

En otro indicio de su proximidad, Charles dormirá en la cama de Charlie, y conforme ella otea su habitación, incapaz de esconder una sonrisa frente a la candidez de los vecinos, y habiendo sido avisado de la mala suerte que conlleva tirar su sombrero a la cama, lo hace de todas formas, con gesto triunfal. Esta gente no va a ser un problema en absoluto. Serán una buena tapadera.

En otra demostración ceremonial tanto de su cercanía como de su deseo incestuoso, Charles le da a Charlie su regalo en privado: un anillo, y la película empieza ahora a ser realmente repulsiva. Todo lo que Charlie dice sobre su lazo está cargado con esta referencia metafórica a la inocencia y la experiencia, virtud y vicio, Santa Rosa y Newark, el pacífico mundo ordinario y el mundo de irracionalidad y locura que frecuentemente hay debajo. Ella piensa en el sofisticado, bellamente vestido Charles como su redención de lo ordinario y enfatiza de nuevo que

no son un tío y una sobrina normales, que ella está profundamente en armonía con él. Son «de alguna forma como gemelos» (Escucharemos más tarde un discurso del hombre del FBI, Graham, un discurso sobre qué bueno es el mundo ordinario, qué equivocado es querer ser otra cosa que ordinario; él es un policía; él sabe a qué conduce eso. Han seguido a Charles hasta Santa Rosa y han entrado en la casa de Newton fingiendo haber seleccionado a la familia de Charlie como la «más perfectamente ordinaria» de América, como si estuviesen trabajando para una revista. Esto es algo que molesta mucho a Charlie, es una insignia de vergüenza para ella, no de honor. A lo largo del filme esto será una cuestión recurrente, volviendo de nuevo a la cuestión: ¿Qué hay de malo, acaso, en ser ordinario?).

En la escena donde Charles le da el anillo, el anillo de una mujer que ha matado con sus propias manos, podemos ver cómo de intimidado se siente Charles por la persistente insistencia de que ella sabe algún secreto sobre él. Pero todavía está bastante confiado e insiste en que acepte el anillo, poniéndoselo en el dedo como si fuese un matrimonio fingido, estando demasiado cerca de ella, mirándola muy atentamente. Notamos también lo anticuada, incluso de vieja solterona, podríamos decir, que es la ropa de Charlie. (Más tarde aprenderemos que el conjunto pasado de moda fue un regalo previo de Charles.) La inocencia sexual y el deseo sexual emergente tiñen, coloran, casi todas las escenas entre ellos, y también hay, obviamente, una fuerte ironía por todas partes en la escena. Al final de la escena, vemos que Charles ha cometido un desliz; Charlie se da cuenta de que el anillo ya ha sido grabado con las iniciales de alguien más, y esto es lo que finalmente le delata.

129



IMAGEN 10

Hemos visto lo suficiente de este tema como para preguntar: ¿qué clase de unión, entre la bondad/inocencia y el sádico y malvado narcisismo, podría ser esta? Hay algunas respuestas obvias: que la bondad, incluso si la motivan buenos motivos, siempre implica también motivos que no son puramente buenos, sino egoístas (estos son temas nietzscheanos: una gran vanidad alimenta la humildad; la pena es una forma de expresar la superioridad de uno mismo, de poner al otro en posición de sumisión, y así sucesivamente); y que el mal siempre encuentra una forma de amenazar lo que se está haciendo como bueno (recuérdense los extraños discursos de Charles insinuando que le está haciendo un servicio a estos animales jadeantes al matarlos. De una forma u otra, en su propia mente él actúa «bajo la apariencia del bien».) O, a veces uno tiene que hacer algo que se consideraría malvado para conseguir un bien mayor. (Esto aparecerá en la decisión de Charlie al final, la escena más importante). Y aquí está el punto platónico en la *República*: una banda de ladrones debe acatar en cierta medida un gobierno justo para alcanzar fines malvados. Quizá, más ampliamente, podríamos decir que el bien y el mal están «ligados» en tanto que ningún triunfo de una parte sobre la otra es alguna vez completo o duradero, y un motivo o juicio moralmente bueno debe enfrentar, asimilar, su propia limitación y los límites de cualquier posible resultado. El mal resulta exitoso en el mundo demasiado a menudo; el mal prospera, y el bien falla frecuentemente. De alguna forma, todo esto debe nacer; una vida debe sostenerse a la luz de este sombrío hecho. (Graham, el hombre del FBI, intenta minimizar todo esto, diciendo que el mundo ordinario, ordinariamente bueno, únicamente se vuelve un poco loco a veces y requiere un poco de vigilancia. Pero esta escena está marcada por la ironía, como veremos.) De todas formas, el asunto más importante que la película está recalcando no es la objetividad de las distinciones morales (Charles es claramente malvado, y Charlie es claramente buena) o estas dimensiones de su lazo, sino la confianza con la que aplicamos estas distinciones. Para que haya tal confianza, debemos estar relativamente seguros de que comprendemos los motivos del otro, habiendo descrito la acción debidamente y que nos comprendemos a nosotros mismos lo suficientemente bien como para no dudar de nuestra participación en alguna condenación moral. Hitchcock está constantemente desengañando a sus espectadores de tal confianza y, en esta película, Charlie confía en su «lazo» con su «gemelo», confía en su autoconocimiento y conocimiento de los otros tanto, que es reluctante a juzgarle, manteniendo su fe en Charles durante largo tiempo; casi catastróficamente largo, si los dos intentos de asesinar a Charlie de Charles hubiesen funcionado.

Podríamos decir también que el bien y el mal sólo son comprensibles por contraste. Pero parece haber un sentido más fuerte de

su comprensión del otro. Quizá es que el bien no sería bueno sin una lucha activa con el mal, algo que Charlie no ha hecho todavía. Su bondad es más inocencia que bondad. Y el mal solo lo es bajo la consciencia de que lo que se está cometiendo es una violación del bien, y se hace de todas formas, algo que sugiere el nihilismo de Charles. Estos entran en juego en el sentido de Nietzsche de la complejidad de los estándares morales: las dos posturas morales no son estrictamente contrastes, oposiciones. Por ejemplo, el comienzo del disgusto de Charlie por la vida burguesa doméstica está en un continuo con la ira nihilista de Charles contra ella. Y este lazo también es verdad sobre Charles: a su rabia también le atrae algo como la paz, el fin de una rabia tan violenta; incluso la muerte. Así pues, quizá los términos religiosos utilizados al principio no son accidentales sino irónicos: Charles «puede salvarnos»; «es un milagro». «Me ha escuchado.» Y esta parece ser la religión de Hitchcock: hay infierno pero no cielo. (Recuérdese a Charles con todo el humo de puro como si fuese satánico.)

Volvamos a la familia con todo esto en mente. En nuestro primer visionado, el tratamiento de la familia puede parecer afectuoso. Confiamos en las apariencias. Pero, quizá en nuestro segundo visionado, nos damos cuenta de que nadie le presta realmente atención al hijo menor, Roger; Anne también ha creado su propio mundo, menosprecia lo que su padre lee; Charlie está muerta de aburrimiento; no hay afecto real de parte de Joe; la madre no sabe quién es ella misma; sólo hay en realidad una fina apariencia de calor familiar. Emmy está tan emocionada por la visita de Charles, que nos damos cuenta por contraste de cómo de insatisfactoria se ha vuelto su vida, y sentimos que realmente no sabe esto, no puede reconocerlo. Cada uno está perdido en su propio mundo; Emmy en el pasado; Joe en las revistas sobre crímenes y fantasías sobre el asesinato; Anna en los libros; Joe y Herb más bien son ambos hombres impotentes que albergan un amor por la violencia que parece ser algún tipo de espejo respecto a la violencia real de Charles. (Este es otro lazo incómodo o unión con nosotros, los espectadores. Nos reímos de Joe y Herb pero hemos venido a ver una película sobre un asesino en serie, para entretenernos.)

No es ninguna sorpresa que la familia, excepto Charlie, no pueda siquiera escuchar los discursos que da Charles. Dice casi las mismas cosas impregnadas con asesinato en ambos. El segundo tiene lugar más tarde en el bar. Pero el primero es completamente abierto. Conforme habla, el continuo de insatisfacción entre él y Charlie (aunque Charlie ya contempla dudas obvias) está de nuevo a la vista. Y en el primero, el discurso en la mesa, notamos la significación del momento cuando Hitchcock rompe la primera y más importante regla de toda actuación cinematográfica. No mirar a la cámara.

Charles intenta cumplimentar a las «mujeres en estos pequeños pueblos», «ellas 'se mantienen ocupadas'». Pero las ciudades están llenas de mujeres, «de mediana edad, viudas, maridos muertos, maridos que ocuparon su vida trabajando, haciendo fortuna... Después mueren y dejan su dinero a sus esposas, sus tontas esposas. ¿Y qué hacen las esposas, ésas inútiles mujeres? Las ves en hoteles, los mejores hoteles, cada día y se cuentan por miles, bebiéndose su dinero, comiéndose su dinero, perdiendo su dinero al *bridge*, jugando todo el día y toda la noche, oliendo a dinero, orgullosas de sus joyas pero de nada más; mujeres horribles, olvidadas, gordas, avariciosas.» Charlie interrumpe para decir, «están vivas, son seres humanos,» y Charles se vuelve hacia nosotros a la vez que hacia ella (imagen 11) y dice «¿Lo son? ¿Lo son, Charlie? ¿Son humanas o son animales gordos jadeantes? ¿Y qué les pasa a los animales cuando se vuelven demasiado gordos y viejos?»



IMAGEN 11

Todo lo que Emma puede responder es «por el amor del cielo, no hables sobre las mujeres así enfrente de mi club.» Y ella propone sin saberlo a Charles su próxima víctima, otra viuda, «la agradable señora Potter».

Este primer, obvio incidente de la mente de un psicópata brillando a través de las grietas de una persona pública en el discurso de la mesa, es algo por lo que solamente Charlie se enfada! Una inocencia de tal magnitud puede ser culpable también, como lo puede ser la ignorancia. Herb y Joe piensan que lo saben todo sobre asesinatos pero están delante de un asesino en serie, hablándole de esta forma a ellos. (Y, sabiendo que nos sentiremos superiores a estos payasos, Hitchcock está señalando de

nuevo que nosotros también hemos venido al teatro para satisfacer nuestras imaginaciones sobre tramas de asesinatos. ¿Y qué nos diferencia de Joe y Herb? Quizá es el motivo de la mirada a la cámara.)

Probablemente es justo decir que Charlie sospecha algo sin ser capaz de admitirse a sí misma que lo sospecha; se dice a sí misma que es curiosidad alimentada por el lazo secreto que tienen. Pero cuando ve a Charles destruir parte del diario vespertino, y luego lo ve escondido en su abrigo, no se puede resistir, alegremente en su propia mente consciente, a investigar más a fondo. (Era una historia sobre el Asesino de la Viuda Alegre y la búsqueda de los dos posibles sospechosos.) Notamos que cuando Charlie saca la historia del diario rasgada, Charles viene hacia nosotros nuevamente, yendo agresivamente a paso largo hacia ella y cogiendo violentamente sus manos, y nos damos cuenta del rápido cambio de la violencia a una inconfundible sugerencia de intento de intimidad sexual. (Imágenes 12 y 13)



IMAGEN 12



IMAGEN 13

Y ella investiga más en profundidad. La escena de la biblioteca es el momento decisivo en el que deja el mundo adolescente y entra en el mundo adulto, un momento considerablemente dramático escenificado como tal. No sólo la sospecha de que Charles es alguien diferente, sino de que el mundo adulto está lleno de gente, quizá todo el mundo, que debe ser interpretada, no puede ser tomada literalmente, que la visión de ellos mismos actuando en el mundo público está sujeta a estar construida sobre una fantasía, necesidad, vanidad, y autoengaño.

Deberíamos mencionar aquí cómo Hitchcock ha elevado, en términos cinematográficos, esta escena a una especie de dimensión mítica, un momento de importancia general, no sólo un aspecto de la historia sobre una joven americana en particular. En cierta forma está descubriendo que Charles está al menos parcialmente en lo cierto: el mundo es una fétida pocilga, tiene a gente como Charles en él. Nótese el potente efecto del cambio en la música, que va desde agradable y cotidiana a ominosa y premonitoria. Y la versión oscura del *Vals de la Viuda Alegre* es muy efectiva: confirma que ella estaba en sintonía con Charles. Ella sabía y de alguna forma no sabía que algo no iba bien. (Estaba en su cabeza desde el principio, y ahora está en su cabeza: visiones, pesadillas como dirá él, de más víctimas de sus asesinatos.) La cámara corre hacia atrás y hacia arriba, y sentimos otra consecuencia de la entrada completa en el mundo adulto: un sentimiento de soledad, de estar finalmente, fundamentalmente, solo. (Imagen 14) La expresión de su cara de perfil cuenta la historia de su despertar. (Imagen 15) (Es esta revelación la que confunde nuestra seguridad en las distinciones morales. En nuestra habilidad para adscribir motivos a otros y ser capaces de esta

forma de describir adecuadamente lo que están haciendo.) Esto es verdad incluso con los motivos de Charlie, como veremos. El momento decisivo ocurre cuando, conforme Charlie lee el nombre de la última víctima, sabe que son las iniciales grabadas en el anillo que Charles le dio.



IMAGEN 14



IMAGEN 15

Esto nos lleva de nuevo al tema de la cotidianidad. La familia piensa de sí misma que es perfectamente ordinaria, y nosotros estamos a punto de aprender que cada momento de lo ordinario puede ser

extraordinario, lleno de significado, aunque parezca aburrido, banal. (Esto es un tipo de cuestión que Freud hizo prominente.) Recuérdese a Graham y el tema de la cotidianidad con ella y su defensa vigorosa. Pero ella se resiste y le dice simplemente que no le ayudará a capturar a Charles en el pueblo. Tendemos a no creerla, pero Hitchcock ha conseguido introducir un tema bastante grande bajo la superficie de un thriller convencional ambientado en un pequeño pueblo. Lo ordinario en la película significa principalmente el mundo de la familia, y Charlie está en efecto interpretando algún tipo de rol de Antígona, diciendo aquí que está del lado de la familia, con sus deberes para con su familia y su madre, y no con el estado, no con sus deberes como ciudadana. Esto es tan extraordinario que, como se ha señalado, tendemos a no creerla, pero es exactamente lo que hará. Sabe que el FBI se equivoca al pensar que el hombre que murió intentando escapar era el asesino, pero deja que Graham se vaya sin decirle nada, con la esperanza de poder echar a Charles del pueblo ella misma. De hecho, le dice que si «toca» a su madre (una extraña e íntima frase para nosotros, que muestra el tema del incesto nuevamente, un elemento mucho más fuerte de la relación entre hermano y hermana que con Charlie), lo matará ella misma. De hecho, nosotros, los espectadores, tendemos a pensar de Charlie que es una muy buena chica, yo apostaría a que para la mayoría de los espectadores, la densas complicaciones morales de la actitud de Charlie, amenazando con matarle, no ayudando al FBI, son, si no pasadas por alto, no juzgadas. Esto es un efecto destacable.

Así pues, hay un descubrimiento aquí de lo profundo, de lo masivamente grave en lo ordinario de los adultos. No sólo puede el tío Charles ser alguien que no parece, puede ser el opuesto moral de como se presenta para ser visto, una dimensión de sí mismo que revelará en el discurso del bar que sigue (con su imagen central arrancando la parte frontal, las fachadas, de las casas). Es también el momento en el que Charlie debe aprender que Santa Rosa tiene bares, chicas que no son como ella, sino como su compañera de clase Louise. Tiene bajos fondos. Ahora será imposible para ella tratar como inofensiva la fascinación de su padre y Herb por los asesinatos brutales, sangrientos, y finalmente se le permitirá ver qué clase de desesperación siente su madre sobre su rol en la vida todos los días, qué yace detrás de su apariencia.

Charles sabe que ahora Charlie tiene fuertes sospechas, la lleva a un bar y le exige saber lo que ella sabe y en realidad trata de justificar sus asesinatos ante ella. En esta defensa, descendemos más todavía en el odio nihilista de Charles. Conforme habla con ella, tuerce violentamente, como si la estuviera estrangulando, una servilleta, y cuanto más habla, más confiesa de una extraña forma, como si pudiese persuadir a Charlie de su visión del mundo. En el discurso menciona de nuevo, con desdén, su ordinaria y pequeña vida y cuánto le oculta sobre la verdad del mundo

«¿De qué forma sabes cómo es el mundo? ¿Sabes que si arrancas las fachadas de las casas, encontrarías cerdos? El mundo es un infierno, ¿qué importa lo que suceda con él? Despierta, Charlie. Utiliza tu ingenio, aprende algo.»

Son ocasionalmente interrumpidos por Louise, la camarera, y escuchamos algo sobre otro aspecto de en qué se ha convertido el mundo ordinario, el materialismo de una sociedad consumista. Ella tiene una admiración casi religiosa con el anillo de esmeralda, y cuando dice, y vuelve a decir, que esto es por lo que vale la pena morir en la sociedad moderna, la creemos.

Pero Charles piensa que se ha librado. Han matado al otro sospechoso de una forma que hace imposible su identificación, así que asumen que debe haber sido el asesino (caminó hacia la hélice de un avión. Hitchcock nunca se preocupó mucho por la plausibilidad de los detalles de su trama.) Pero la unión entre Charles y Charlie va en dos direcciones, desafortunadamente para Charlie. Él ve inmediatamente que ella no está convencida (la sombra de su duda es visible) y que sospecha inmediatamente de él. Este es el momento en el que decide que tiene que asesinarla. (En el primer intento, afloja un peldaño de la escalera para que caiga y muera.) Encuadrado en el marco de la puerta se pronuncia una sentencia de muerte sin una pizca de tristeza o remordimiento. «Qué importa lo que pase» es, realmente, su credo. Ni si quiera importa si Charlie muere. (imagen 16)

137



IMAGEN 16

El segundo intento de asesinato falla, irónicamente por culpa de Herb, el «experto en asesinatos». Y la escena más intensa y significativa de

la película está a punto de suceder. Charlie y la escalera, y el discurso de Emmy sobre su hermano, la última justificación sobre lo que Charlie está dispuesta a hacer, cómo de lejos está dispuesta a llegar.

Recordemos primero que Charlie sabe ahora que el segundo sospechoso muerto no es el asesino de viudas: su tío lo es. Pero no se lo cuenta a Graham y le deja alejarse en coche. Ha mantenido su palabra. No le ha ayudado. Y este es el personaje bueno de la película, el mejor, realmente. En segundo lugar, ella se ha convertido en algo muy diferente a la adolescente inocente que vimos al principio. En este punto de la película, no dudamos de su insistencia en que si Charles no se marcha, ella le matará (aunque quizá estemos un poco desconcertados por el cambio).

En la siguiente escena, se ve su descenso por la escalera. Charlie ha recuperado el anillo, la prueba física que condenará a Charles y amenaza —de nuevo, silenciosamente, visualmente— con delatar a Charles si no se marcha. Pero no lo delata. Él acepta el trato y anuncia que se marcha, y Charlie oye que la señora Potter también, poniéndola en riesgo. Sorprendentemente, Charlie parece dispuesta a permitir esto, no muestra ningún interés en avisar a la señora Potter o convencer a Charles de que vaya solo. Parece dispuesta a dictar su propia sentencia de muerte para otra viuda alegre.

Desde luego, el asunto es bastante complicado. Estos son los pasos en cuestión. Charlie hizo un trato con Graham. No decir nada a Charles ni a nadie. Graham acordó arrestarlo fuera del pueblo. Charlie le dice a Charles que salga del pueblo, o lo matará ella misma. Charlie no le cuenta a Graham que su creencia de que el segundo hombre era el culpable era falsa; que Charles era en realidad el Asesino de la Viuda Alegre. Charles intenta asesinar a Charlie dos veces. En este punto, Charlie parece darse cuenta de que es inútil tratar de proteger a su madre. Charles es capaz de matar a cualquiera. Ella intenta llamar a Graham varias veces, presumiblemente para contarle la verdad. Fallando al alcanzarle, le escenifica a Charles su amenaza visual. En el momento en que ella intenta llamar a Graham, es razonable asumir que una vez se vaya Charles (y Charlie no tenga que preocuparse de que la asesine), le contará la verdad a Graham y la señora Potter estará a salvo. Pero no está completamente claro. Quizá con Charles fuera, sin ser una amenaza para ella o que sea probable su arresto delante de su madre, ella se mantendrá callada para seguir protegiendo a su madre (especialmente después de la intensa desesperación emocional que su madre ha mostrado). El FBI continuará pensando que se ha matado al asesino real. Más importante aún, ella no sabe si puede llegar hasta Graham a tiempo para salvar a la señora Potter, pero todavía permanece en silencio. (Imagen 16 y 17) En un pequeño y hermoso detalle, una vez Charlie ve que Charles ha aceptado el trato,

cubre discretamente el anillo con su mano izquierda, como si sellase el trato.



IMAGEN 17



IMAGEN 18

Todo esto subraya la dificultad de comprender las intenciones de un personaje para hacer lo que ella ha hecho, y hace muy difícil saber si deberíamos condenar a Charlie por proteger a su madre y poner en riesgo a la señora Potter. Esto no es por el bien de ninguna verdad filosófica o moral. Tiene más bien la fuerza de añadir una suerte de sombreado o

calificación en lo que pensamos que comprendemos por celos o traición o amor romántico. Nos confundimos a menudo por tratamientos estéticamente complejos como éste, pero esto también es una consecuencia filosófica de alguna importancia.

Entonces la fuerza completa de lo que había preocupado a Charlie sobre su madre al principio —la monotonía y la falta de un propósito en su vida que la estaba destruyendo, robándole su felicidad— emerge en una agria conturbación. En este punto, todo esto le resulta al espectador profundamente creíble, conforme el pathos de ama de casa atascada en casa en un pequeño pueblo o la América suburbana es bellamente expresado por Patricia Collinge, la actriz que interpreta a Emma. (imagen19) Ella está en caída libre hacia la desesperación de volver a la vida sin Charles.



IMAGEN 19

Explica cómo de cercanos eran cuando crecían. «Entonces Charles se fue, y yo me casé, y luego ya sabes cómo es. De alguna forma olvidas que eres tú misma.» La pantalla se vuelve oscura y escuchamos sus últimas palabras, «Eres la esposa de tu marido...»

Hemos estado viendo a Charlie mientras habla, y es obvio que está profundamente dolida. Todo lo que había pensado con desgana sobre el apuro de su madre es mucho más real de lo que nunca hubiera imaginado. Los otros se muestran incómodos con esta expresión de intenso afecto por un hermano. No hay una escena de la reacción de Joe, el marido. (Es en su escena donde las vagas alusiones al incesto se vuelven más explícitas, y la excesiva reacción de Emma parece estar poniendo a todo el mundo incómodo justamente en este sentido. En términos más generales —esto

es, la lealtad de Charlie hacia su madre a expensas de su responsabilidad como ciudadana— la reacción de Emma toca los peligros de la «absolutización», podríamos llamarlo, o de la familia como fuente exclusiva de autoridad, orden y amor. Se derrumba de forma que no garantiza a cada uno su propia independencia y autonomía.

Cuando el tren sale del pueblo, Charles impide que Charlie se marche y trata de matarla tirándola del tren, pero Charlie se las apaña para librarse y empujar a Charles hacia su muerte. El filme cierra con un elaborado funeral para Charles, un pasacalle incluso, como si fuese un cabeza de estado. Es completamente exagerado y está lleno de ironía sobre la ignorancia del pueblo y su ciega inocencia casi amarga. Pero algunos elementos son incluso más extraños.

Puesto que, deberíamos señalar que, con respecto al tema de la elección de Charlie entre su familia y su deber como ciudadana, Hitchcock no suaviza la situación sugiriendo un amorío floreciendo entre Graham y Charlie, como si llevase la ley dentro del círculo de obligaciones familiares y amor de familia. Cuando él profesa su amor por ella en el garaje antes del intento de asesinato, escucha lo que nadie que acaba de confesar su amor quiere escuchar: Charlie diciendo que pueden ser amigos, que en efecto, «ella no siente lo mismo por él». Y conforme están de pie en los escalones de la iglesia, Hitchcock los tiene a ambos mirando hacia fuera, con Charlie mirando sólo ocasionalmente a Graham. (imagen 20)

141



IMAGEN 20

Pero Charlie también dice que ella no podría aguantar el funeral «sin alguien que lo supiera», y estamos sorprendidos. Esto significa que Graham, el hombre del FBI, sabe que Charles es el verdadero asesino y se

ha mantenido completamente en silencio sobre eso, no ha hecho nada público, aparentemente no ha informado a sus superiores (quienes ciertamente lo habrían hecho público). Aparentemente cree que este representativo pueblo americano no podría aguantar bien la revelación y trata de consolar a Charlie, trata de abrirle los ojos respecto a la visión de Charles del mundo como un lugar horrible, insistiendo en que sólo necesita vigilancia y que se vuelve un poco loco de vez en cuando. En otras palabras, trata de recrear el mito de lo ordinario, de su bondad fundamental, aunque conforme lo hace, nos damos cuenta de que todo está construido sobre una ficción, una mentira tan enorme como la grotesca alabanza de Charles que escuchamos viniendo de la iglesia. El pastor está hablando sobre héroes como Charles, y las últimas palabras que escuchamos son sobre él y sus semejantes, «la belleza de sus almas, la dulzura de sus caracteres, vivan con nosotros para siempre.» Esto parece incluso otra ambigüedad, equiparando aquí el tranquilizante narcótico sobre lo ordinario que Graham le está tratando de dar a Charlie, y la ridícula ignorancia encarnada en las últimas palabras que escuchamos.

142

*Traducción de Vicente Martínez Pérez*

# BUÑUEL Y HITCHCOCK

## AFINIDADES Y DIVERGENCIAS DESDE LA PERSPECTIVA DE UNA FILOSOFÍA DEL CINE A PROPÓSITO DE *EL ÁNGEL EXTERMINADOR* Y *THE BIRDS*<sup>149</sup>

PEDRO MANTAS-ESPAÑA  
Universidad de Córdoba

---

**Resumen:** Aunque con puntos de partida aparentemente diversos, en ambas películas descubrimos dos magistrales reflexiones sobre el problema de la “suspensión de sentido”; las desordenadas y primarias respuestas humanas ante lo desconocido; los enormes conflictos que provocan nuestras pasiones más inconfesables, y nuestra limitada capacidad para afrontarlos.

**Abstract:** *Although taking an apparently diverse position, both films disclose two masterly reflections on the problem of ‘suspension of meaning’; the disordered and primary human responses to the unknown; the huge conflicts that provoke our most unspeakable passions, and our limited capacity to face them.*

**Palabras Clave:** Filosofía del Cine; Luis Buñuel; Alfred Hitchcock; *The Birds*; *El ángel exterminador*.

**Keywords:** *Film Philosophy; Luis Buñuel; Alfred Hitchcock; El ángel exterminador; The Birds.*

---

Pensando en aquellos que tal vez no recuerden del todo la trama de una y otra película, haré una brevísima sinopsis de cada una de ellas:

*El ángel exterminador:* tras una gala operística, un grupo de amigos e invitados acompañan a los Nóbile a la cena que se celebra en su mansión de la Calle de la Providencia. Ya desde las primeras escenas de la película y coincidiendo con la llegada de la comitiva observamos cómo se suceden extrañas conductas entre el personal de servicio de la mansión: por una u otra razón, todos ellos se ven impelidos a abandonarla cuanto antes, desatendiendo sus obligaciones de servicio. Tras la cena, los

---

<sup>149</sup> Con ciertas modificaciones y algún añadido, el texto reproduce la ponencia impartida dentro del Curso “Filosofía y Cine II. Hitchcock filósofo - La filosofía cinematográfica de Robert P. Pippin”, celebrado en la sede valenciana de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 16-18 de Mayo, 2018.

invitados constatan no poder salir del salón que ocupan debido a alguna razón que les resulta totalmente desconocida, no hay nada que les impida salir de allí pero ninguno de ellos se siente capaz de intentarlo. A medida que va transcurriendo un número indefinido de días, el alimento y la bebida empiezan a escasear, los anfitriones y los invitados se exasperan, algunos enferman, duermen y aman donde pueden. La etiqueta, las buenas costumbres y la cordialidad comienza a desvanecerse; el grupo humano, poco a poco comienza a comportarse del modo grosero y egoísta. Finalmente, tras un aparente acto fortuito de repetición de la localización física de todos los asistentes y su circunstancia, inexplicablemente todos se sienten capaces de salir al exterior y abandonar la mansión.

*The Birds (Los pájaros)*: debido a un fortuito encuentro en una pajarería de San Francisco, Melanie Daniels (Tippi Herden), una chica de la alta sociedad local, conoce al abogado Mitch Brenner (Rod Taylor), quien pronto la reconoce por ser un personaje habitual de la prensa rosa; el aspecto físico de Mitch y el trato tan displicente que éste dispensa a Melanie, provocan en ella un deseo de acercamiento que la impulsa a viajar hasta Bahía Bodega, pueblo natal de Mitch donde éste descansa los fines de semana. Transporta con ella un regalo: una pareja de agapornis que Mitch habría deseado regalar a su hermana pequeña pero que no pudo encontrar en su visita a la pajarería a que hemos aludido. Poco después de su llegada a Bahía Bodega van a comenzar a sucederse una serie de hechos trágicos de carácter inexplicable: un número creciente de pájaros enloquecidos comienzan a perpetrar una sucesión de ataques salvajes a los habitantes del lugar, una situación que avanza *in crescendo* y que llegará a afectar a la totalidad de la población.

Tanto la obra como la personalidad de Luis Buñuel y Alfred Hitchcock poseen el raro instinto de saber penetrar en algunos de los rincones más ocultos de la mente humana, en aspectos inconfesables de nuestro pensamiento y nuestra conducta. Sus afinidades, lo mismo que sus divergencias poseen raíces diversas; uno y otro comparten una especial relación con el surrealismo, ahora bien, su grado de afinidad e identificación con este fenómeno es bien distinto: Buñuel posee una formación y afinidad intelectual y artística vinculada al surrealismo, Hitchcock no –aunque, sin duda, evidencie una notable fascinación y un empleo de los logros expresivos del surrealismo; Hitchcock es un director cuya formación y objetivos esenciales están indisolublemente vinculados al cine, Hitchcock es cine, Buñuel es un surrealista de cine –aunque en el caso de *El ángel exterminador*, tal vez sea arriesgado calificarla como obra surrealista. Como insiste en recordar Manuel Hidalgo, la pasión primordial de Hitchcock:

Consiste en disfrutar con la cámara y con la puesta en escena. [...] Las posibilidades de creación visual de un guion lo eran todo para Hitchcock [que] trabajaba a partir de muy elaborados *storyboards*.

Hitchcock prefería narrar con la imagen y reducir al mínimo los diálogos. Nada de esto tiene que ver con el modo de afrontar el cine de Buñuel, cuyas imágenes [...] tienen en el fondo un origen literario o son consecuencia del deseo de materializar una idea o un concepto que el aragonés siempre pretendió que surgían de un impulso inconsciente, pero que no se pueden entender sin la mediación de un filtro o razonamiento intelectual.<sup>150</sup>

El desarrollo de mi reflexión hoy se centrará en dos piezas esenciales de la filmografía de Buñuel y Hitchcock: *El ángel exterminador*, presentada en el festival de Cannes en mayo de 1962, y *The Birds (Los pájaros)*, estrenada en marzo de 1963.

¿Tienen algo en común ambas películas que, no obstante, nos permita percibir las como obras con enfoques divergentes? Qué duda cabe, las divergencias son numerosas. En un breve apunte sobre ambos maestros, Jesús Palacios sintetizaba así algunas diferencias relevantes entre ambos:

“Hitchcock se movió siempre en las aguas del cine comercial, sus pesadillas paranoicas volvían también siempre al remanso del orden tranquilizador. Buñuel, por el contrario, nadaba en las procelosas aguas del cine de autor, sin ajustarse casi nunca a los márgenes de la industria, y sus pesadillas obligan al espectador a enfrentarse con el caos último de sus propios fantasmas irresueltos ... Pero no siempre es así. A Buñuel quizá le hubiera gustado ser Hitchcock, rodeado de éxito y popularidad, y a éste ser Buñuel, libre para filmar sus fantasías, quizá sin darse cuenta de que ambos ya eran uno y el mismo: véase, si no, *El ángel exterminador de Buñuel* y *Los pájaros* de Hitchcock. A buen entendedor...”<sup>151</sup>

No estoy totalmente seguro de que a Buñuel le hubiese gustado ser Hitchcock; con seguridad le habría encantado poder contar con un número mayor de buenos actores y, sin duda, mejores medios técnicos y más sofisticado atrezzo y escenografía. ¿A Hitchcock le habría gustado ser más libre para filmar algunas de sus fantasías? Quizás. Pero no tanto para poder filmar sus fantasías como para poder quedar algo más liberado de su obsesión por un perfeccionismo que, en ocasiones, se convertía en una circunstancia agobiante. Véase, por ejemplo, la tensión declarada que le produjo el desarrollo de dos secciones clave en la filmación de *Los Pájaros*.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> M. HIDALGO. *El Banquete de los genios*. Ediciones Península. Barcelona. 2013, p. 133.

<sup>151</sup> J. PALACIOS, “El extraño caso del Dr. Hitchcock y Mr. Buñuel” en *El Cultural* 15/04/2011 (<http://www.elcultural.com/revista/cine/El-extrano-caso-del-Dr-Hitchcock-y-Mr-Bunuel/29015>).

<sup>152</sup> Es de sobra conocido su perfeccionismo y control absoluto del detalle. En una de las conversaciones con Truffaut, Alfred Hitchcock explica las improvisaciones que tuvo que

1. *EL ÁNGEL EXTERMINADOR*. En su volumen de correspondencia epistolar con Luís Buñuel, su amigo Ricardo Muñoz Suay transcribe estas palabras de Buñuel: “El guion y los diálogos son míos y está basado en el cinegrama que había escrito hace 5 años con Alcoriza titulado *Los náufragos de la calle Providencia*.”<sup>153</sup>



Fotograma 1. La “Calle de la Providencia” alberga la mansión donde transcurre la acción de *El ángel exterminador*.

En esta misma carta se confirma que Buñuel modificó y extendió el guion, que originalmente había concebido para la realización de un cortometraje, así como haber cambiado de título y adoptado *El ángel exterminador* –el título no se inspira en el *Antiguo* o el *Nuevo Testamento*, aunque su elección encierre ciertos significados coincidentes,<sup>154</sup> en realidad lo adoptó de una obra que José Bergamín se proponía escribir.<sup>155</sup>

---

realizar para algunas escenas interiores de *Los Pájaros* y, en general, las modificaciones incorporadas en el guion –algo totalmente inusual para su modo de proceder. Hitchcock reconoce cómo le afectó ese modo de trabajar y la agitación que le produjo actuar así. Véase F. TRUFFAUT. *El cine según Hitchcock*. Trad. Ramón G. Redondo. Alianza. Madrid. 1974. pp. 248-249 (también p. 230).

<sup>153</sup> R. MUÑOZ SUAY. “Correspondance avec Luis Buñuel (8/4/62)”. *Cahiers de la cinematheque* 30/31 Été-Automne (1980), p. 193.

<sup>154</sup> Abadón o Apolión suelen representarse con significados diversos: en el *Nuevo Testamento* (Ap 9:11) es un ángel que guía un ejército de langostas que, en la *parusía*, se lanzará contra los enemigos de Dios. En el *Antiguo Testamento* aparece en Éxodo 12:23, Crónicas I, 21:15, Sabiduría 18:25; en el Texto Masorético en ocasiones aparece aludiendo a un abismo insondable vinculado al mundo de los muertos, como Sheol en

Resulta curioso constatar que esta historia se le ocurriese a Buñuel durante su estancia en New York en la primera década de los 40, época en que se realiza y se estrena la película de Hitchcock *Lifeboat* (*Náufragos*, 1944), un filme al que él mismo alude en relación con *El ángel* –y donde no resulta extraño encontrar cierto paralelismo en situaciones desesperadas (*Fotogramas 2 y 3*).<sup>156</sup> En este mismo contexto, Buñuel también alude a *La balsa de la medusa*, donde lo mismo que en el lienzo de Géricault, son 21 los personajes atrapados en el palacete de la calle Providencia.



147

*Fotogramas 2 y 3*. En *Lifeboat*, la sed impulsa a uno de los náufragos a saciar su sed con agua salada (1:05:45). En *El ángel exterminador*, los invitados, desesperados por beber agua de una tubería encontrada tras la pared (0:46:32).

La intertextualidad de *El ángel* en relación con otros filmes de Buñuel (*La edad de oro*, *El discreto encanto de la burguesía* o *Ese oscuro objeto de deseo*), así como las numerosas autorreferencias que también se integran en esta obra, han impulsado a Santos Zunzunegui a concebirla,

---

Job (26:6) y Proverbios (15:11; 27:20), como la muerte personificada (Job 28:22) y como un sepulcro (Salmos 88:10.12), .

<sup>155</sup> T. PÉREZ TURRENT y J. DE LA COLINA. *Buñuel por Buñuel*. Plot. Madrid. 1993. p. 125.

<sup>156</sup> T. PÉREZ TURRENT y J. DE LA COLINA. *Buñuel por Buñuel*. p. 132.

como el “repertorio ejemplar de motivos figurativos”<sup>157</sup> que se contienen en éstas y otras obras de Buñuel.

Mientras que *El ángel* puede ser leída como una continuación natural de la fiesta de *La edad de oro*, hay algo que la hace muy distinta de este supuesto precedente, entre otros motivos: la ausencia de una explicación racional que dé cuenta de lo que aquí parece ocurrir. En *La edad de oro*, una pareja anhela hacer el amor, pero no lo consigue (*Fotograma 4*).



*Fotograma 4.* En la *La edad de oro*, siempre hay algo o alguien que impide a los amantes llegar a unirse (46:32).

148

En *Ese oscuro objeto del deseo* (*Fotograma 5*), el protagonista masculino nunca logra satisfacer sus deseos sexuales, en *El discreto encanto de la burguesía* (*Fotograma 6*) las expectativas siempre defraudan a los personajes, que no logran reunirse para celebrar una auténtica cena, por más que lo intentan.<sup>158</sup>



*Fotograma 5.* En *Ese oscuro objeto del deseo*, Mathieu (Fernando Rey), por más que lo intenta, nunca llega a poseer a Conchita (56:48)



*Fotograma 6.* En *El discreto encanto de la burguesía*, el grupo nunca logra reunirse para celebrar una cena auténtica (1:05:10).

---

<sup>157</sup> S. ZUNZUNEGUI. *Paisajes de la forma*. Cátedra. Madrid. 1994. p. 122.

<sup>158</sup> L. BUÑUEL. *Mi último suspiro*. Plaza & Janés. Madrid. 1982. p. 231.

En *El ángel*, inexplicablemente los protagonistas no pueden satisfacer el simple deseo de abandonar una habitación (*Fotograma 7*): “En la sociedad humana de hoy, los hombres cada vez se ponen menos de acuerdo, y por eso combaten entre ellos. Pero ¿por qué no se entienden?,



149

*Fotograma 7.* Algo intangible impide a los invitados salir de su reclusión (1:13:58)

¿por qué no salen de esta situación? En la película es lo mismo: ¿Por qué no llegan juntos a una solución para salir de la sala?”<sup>159</sup> Esto es lo que afirma Buñuel, tiempo después de realizar su película.

Aunque *El ángel* comparte ciertas dosis de surrealismo con *La edad de oro*,<sup>160</sup> y a pesar de los sinsentidos que se producen en numerosas secuencias de la película, no obstante, el hilo conductor que atraviesa toda la trama está construido con enorme rigor.<sup>161</sup> *El ángel* congrega a un grupo de personas no enfrentadas a una naturaleza salvaje sino a la naturaleza humana, a ellos mismos gradualmente despojados de su educación. Y aunque en distintas ocasiones se han hecho algunos paralelismos entre la película de Buñuel y la ya citada *Lifeboat*, los naufragos de Buñuel no son un grupo humano a la deriva en un Océano plagado de peligros, y dispuestos a defender el ideal de un orden social amenazado por la guerra

---

<sup>159</sup> T. PÉREZ TURRENT y J. DE LA COLINA. *Buñuel por Buñuel*, p. 125.

<sup>160</sup> A. KYROU. *Luis Buñuel, Cinéma d'aujourd'hui*. Seghers. Paris. 1966. p. 75.

<sup>161</sup> A. KYROU. *Le surrealisme au Cinéma*. Le Terreis Vague, Paris. 1963, cit. Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, VIII. 1961-1963. Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, Guadalajara. 1969-1977. p. 247.

y la tiranía; los naufragos de la Calle de la Providencia experimentan un problema mucho más complejo: como también sucede a los naufragos de Hitchcock, tras unas primeras horas de afable sociabilidad, su coexistencia se verá forzosamente restringida dentro de los límites de un reducido espacio vital. Pero, ¿qué los impulsa a permanecer reclusos, por qué no pueden escapar a un destino que a todas luces parece autoimpuesto? Es esto lo que Buñuel deja abierto a la interpretación pues, según llegó a declarar: “La única explicación es que no hay explicación” –el mismo Gustavo Alatríste, su productor, reconocía que la película le resulta fascinante aunque admitía no “haber entendido nada”–,<sup>162</sup> pero las palabras de Buñuel son sólo un juego interpretativo, Buñuel sabe más de lo que dice saber, encierra muchas más intenciones de las que declara.

Como Sánchez Vidal ha afirmado: “En la película hace eclosión la idea de aislamiento y situación a la deriva que interesa a Buñuel como óptica para estudiar el desenmascaramiento de las relaciones sociales”.<sup>163</sup> Y, como advierte Jairo Lopes da Silva,<sup>164</sup> recordando las palabras de Colina y Pérez Turrent: el propio Buñuel dejó claro que “Lo que ocurre a los invitados de Nóbile es totalmente independiente de la clase social a la que pertenecen. La agresividad no es exclusivamente burguesa o exclusivamente proletaria. Es innata a la condición humana”.<sup>165</sup>

En el desvelamiento de sentido en torno al *Ángel* no hay que despreciar las palabras de Villegas López, cuando apunta que la película está en el sendero del *realismo mágico*: “[...] el universo de Buñuel no es un mundo real, ni un mundo fantástico, sino algo común a ambos. De lo más real y concreto surge, directamente, lo sacralizado, casi sagrado. Entrar en el orbe de la obra de Buñuel no es estar en la realidad, ni abandonarla por completo”.<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> A. SÁNCHEZ VIDAL. *Luis Buñuel*. Cátedra. Madrid. 1992. p. 235.

<sup>163</sup> A. SÁNCHEZ VIDAL. *Luis Buñuel*. p. 256.

<sup>164</sup> J. LOPES DA SILVA, *Tiempo y narración en El ángel exterminador*. p. 58.

<sup>165</sup> T. PÉREZ TURRENT y J. DE LA COLINA, *Buñuel por Buñuel*. 1999. p. 126.

<sup>166</sup> M. VILLEGAS LÓPEZ. “Prólogo” a *El ángel exterminador*. Aymá. Barcelona. 1964. p. 8.



Fotogramas 8 y 9. En realidad las secuencias repetidas nunca reproducen tomas idénticas (04:47 y 05:38).

En la película se puede ver cómo, en cada momento, el sentido está suspendido sin ser nunca, por supuesto, un sinsentido; como ha subrayado Roland Barthes: “[*El ángel exterminador*] no es en absoluto una película absurda; es una película que está llena de sentido, llena de lo que Lacan llama ‘significancia’. Está llena de significancia, pero no hay un sentido ni una serie de pequeños sentidos [...]”<sup>167</sup> Es decir, la película provoca respuestas, pero no las aporta, pues el número de significados excede, con mucho el número de significantes. Y con un logro añadido: “En esta película hay también un hallazgo inicial que es responsable del logro total: la historia, la idea, el argumento tienen una nitidez tal que dan la ilusión de necesidad”.<sup>168</sup> Un sentido en el que también insiste Xavier Bermúdez, que encuentra en el *Ángel* una incontestable verosimilitud: “De lo que no se trata solamente aquí es de que, planteado el hecho de que el grupo de burgueses no pueda salir del salón, lo aceptemos por las buenas dado el tono de irrealidad que al principio se nos plantea, lo que ocurre es que, según se va desarrollando la historia, aquellas imposibilidades nos van implicando y, extrañamente, las vamos sintiendo plenamente dotadas de lógica”.<sup>169</sup> Una “lógica” muy interesante si pensamos en cómo se resuelve el final del enclaustramiento de los invitados: mediante un acto de repetición. Si al comienzo de la película se suceden varios planos casi repetidos (*Fotogramas 8 y 9*), unas

<sup>167</sup> R. BARTHES. *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*. Siglo XXI. Buenos Aires. p. 24. Para un trabajo magistral sobre la “suspensión de sentido” y el carácter de la “repetición” en *El ángel*, véase P. Poyato Sánchez, “Suspensión del sentido y repetición en *El Ángel Exterminador* (Buñuel, 1962)”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 3 (2011), pp. 3-15.

<sup>168</sup> R. BARTHES. *El grano de la voz*. p. 20.

<sup>169</sup> X. BERMÚDEZ. *Buñuel: Espejo y Sueño*. Ediciones de la Mirada. Valencia. 2000. p. 176.

*repeticiones* que no son infrecuentes en Buñuel, el final del enclaustramiento se resuelve mediante la repetición de los hechos, gestos y localización exacta en el lugar ocupado por todos los personajes al comienzo de la película.



Fotograma 10. Leticia (Silvia Pinal) es la primera en percibir que, tras cierta *repetición* de los “hechos”, la salida ha quedado franqueada (1:27:38).

Como por arte de magia, el enredo queda resuelto y, de pronto, todos sienten que pueden salir de la habitación que los ha tenido aprisionados durante un número indefinido de días (Fotograma 10).

Es en este sentido, Deleuze habla de una repetición salvífica basada en una exactitud contrapuesta a las imprecisas repeticiones del comienzo del filme.<sup>170</sup>

La fuerte presencia de la puesta en escena en la construcción de la película,

así como en la influencia del teatro del absurdo permiten afirmar que *El Ángel* no es realmente una película surrealista, pues todos sus absurdos convergen en el relato lúcido de una historia coherente. Como ha quedado bien argumentado en la investigación de Lopes da Silva: la película no se entiende bien como obra de los caprichos del inconsciente pues el director contesta dentro de la misma película a todo lo que inicialmente parece una sucesión de absurdos.<sup>171</sup>

2. LOS PÁJAROS. Cuando en 1963 se inició la campaña publicitaria y el estreno de *Los pájaros* (LP) –muy poco antes de su presentación en Cannes–, tanto la publicidad como el mismo Alfred Hitchcock insistían en un mensaje inequívoco: con el tono entre irónico y sarcástico que lo caracterizaba, en el tráiler publicitario<sup>172</sup> de su película, Hitchcock parodia una lección magistral sobre la triste historia de una humanidad que insiste en abusar y maltratar a las aves. Todo indica que, de forma

---

<sup>170</sup> G. DELEUZE, *La imagen-movimiento – Estudios sobre el cine 1*. Trad. I. Agoff. Paidós. Barcelona. 2012. p. 191.

<sup>171</sup> J. LOPES DA SILVA. *Tiempo y narración en El ángel exterminador*. p. 409.

<sup>172</sup> Tráiler publicitario *The Birds*. Universal Picture. 1963. [https://www.imdb.com/title/tt0056869/videoplayer/vi2022637849?ref\\_=tt\\_ov\\_vi](https://www.imdb.com/title/tt0056869/videoplayer/vi2022637849?ref_=tt_ov_vi)

inesperada, los pájaros han comenzado a tomar la revancha contra el ser humano (*Fotogramas 11-12*)



*Fotogramas 11-12.* El tráiler de la campaña publicitaria –una supuesta ponencia de Hitchcock sobre nuestros *amigos* los pájaros– insistía de manera jocosa en la revancha de los animales frente al maltrato que los humanos les dispensan: un inocente canario pica el dedo del “ponente” (04:07 – 04:08)

En el instante caprichoso en que una de las tres protagonistas femeninas de *Los pájaros* (Melanie Daniels, Tippi Hedren) decide viajar a Bodega Bay –un pequeño pueblo pesquero localizado en la costa norte de California– portando una pareja de agapornis enjaulados que pretende utilizar como excusa juguetona para intentar reencontrarse con Mitch Brenner (Rod Taylor), único protagonista masculino de la película.

Coincidiendo con la llegada de Melanie al pueblo, comienzan a suceder unos hechos inexplicables: un número ingente de gaviotas y cuervos irá ocupando progresivamente los cielos y la costa de la hermosa bahía, posándose en las cornisas, los caballetes de los tejados, el cableado aéreo y cualquier otro lugar donde un ave pueda posarse. Gradualmente, esos pájaros iniciarán una serie de ataques contra algunos habitantes de la población, unos ataques que irán *in crescendo* tanto por su frecuencia como por el número de los especímenes involucrados. Las agresiones parecen obedecer a un cierto plan de ocupación del territorio y “destrucción” de sus habitantes.

¿Qué hacen ahí esos pájaros, qué los impulsa a actuar de ese modo, por qué contra los seres humanos? Como en el caso del *Ángel*, en los *Pájaros* nos encontramos ante un dilema de naturaleza similar. *Los Pájaros* y *El ángel* comparten un misterio, un secreto por desvelar que a todas luces resulta de muy difícil resolución. Lo inexplicable, lo desconocido se abre ante nosotros sin aparente justificación. Pero, claro, ¿es que, en realidad, creemos posible que los misterios se desvelen por sí mismos, que puedan ser explicados, desnudados sin más?

Analicemos más a fondo ambos filmes y tratemos de descubrir algunos de sus secretos. Comencemos con Hitchcock.



Fotograma 13. Algunas versiones del cartel anunciador insinuaban esta interpretación.

Se ha dicho<sup>173</sup> que *Los pájaros* podría llegar a ser tratada como una película de terror, una película de monstruos. Pero así fuese, todo en ella resulta muy irregular (Fotograma 13).

Las películas de monstruos son un subgénero dentro de las películas de terror. Ofrecen al espectador la posibilidad de confrontar sus miedos sin tener que afrontarlos realmente. Monstruos que sólo existen en la ficción y nos preservan de tener que enfrentarlos en la realidad; o monstruos que suplantán nuestro miedo a realidades desconocidas y angustiosas que

el cine nos permite visualizar y, generalmente, resolver. Durante el período de la Guerra Fría fueron numerosísimas las películas que abordaron la inminencia de una catástrofe a escala global, habitualmente debido a las consecuencias de una confrontación bélica o derivada de la experimentación científico-técnica. En muchos de estos filmes, era la naturaleza en su conjunto la que se podía ver afectada por una despiadada intervención humana que distorsionaría todo equilibrio natural con unas consecuencias que se intuían devastadoras.<sup>174</sup>

Pero ¿qué ocurre cuando de lo que se trata es de un terror causado por seres con los que convivimos pacíficamente en nuestro mundo cotidiano? Cuando casi todas las escenas ocurren a la luz del día, cuando lo más inocente se convierte en terrorífico: gaviotas, gorriones, estorninos – aunque también cuervos, con toda la leyenda que este tipo de aves arrastra tras de sí. Aparentemente no hay explicación para lo que parece estar sucediendo: aves inofensivas que atacan a toda

Fotograma 14. El ataque de los pájaros a los niños en su huida desde la escuela



<sup>173</sup> Véase “*The Birds: Hitchcock’s Monster Movie*” en *Alfred Hitchcock. The Masterpiece Collection* dentro del material complementario a la edición restaurada de *The Birds* editada por Universal Pictures, 2012.

<sup>174</sup> Es en este contexto en el que proliferaron las producciones realizadas y distribuidas por la Monogram y Allied Artists durante la década de los años cuarenta y cincuenta.

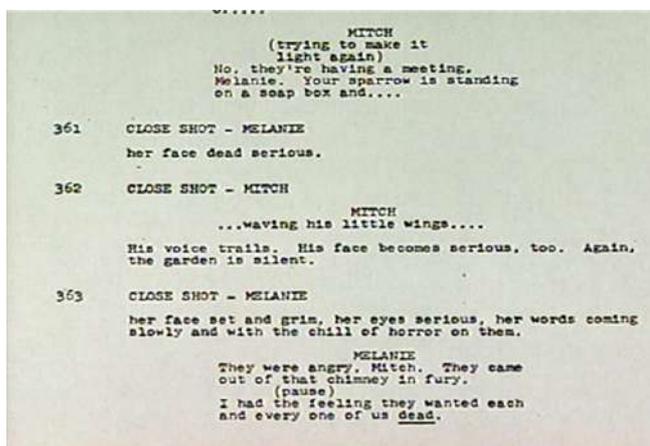
la población, incluidos los inocentes niños de la escuela local (*Fotograma 14*). ¿Por qué todo esto?

Bien, parece que algunos animales estén hartos del trato al que los seres humanos los someten: un conjunto de escenas del guion original que no llegaron a montarse, nos sitúa en la mañana que sigue al primer ataque en el interior de la casa de la familia Brenner acometido por un numerosa bandada de gorriones; Melanie y Mitch mantienen una conversación en el exterior de la casa (escenas 346-365). Antes de salir al exterior, Melanie se sirve una taza de café y juguetea con los periquitos, Mitch se mantiene alejado de la casa, está quemando los pájaros que les atacaron la noche anterior; se acercan el uno al otro y comienzan un diálogo, en la escena 360, Melanie dice a Mitch: “Resulta totalmente difícil de creer nada de lo que ocurrió ayer, ¿verdad?”, no obstante Melanie cree entender qué es lo que está ocurriendo:

Se trata de una sublevación [...] de los pájaros. [E ironiza] Todo comenzó hace unos meses con un gorrion de campo sobre las colinas, un gorrion descontento. Fue por ahí diciendo a otros gorriones que los seres humanos no eran adecuados para gobernar este planeta, predicando donde quiera que alguno lo escuchase [...] Pájaros del mundo, ¡uníos! [...] Finalmente, incluso los pájaros más sesudos comenzaron a prestar atención. ¿Por qué los seres humanos deberían gobernar?, se preguntaban, ¿por qué someternos a su dominio?

155

Tal vez, ironiza también Mitch, tras un mal verano, tan sólo tienen hambre. No, replica Melanie (363) “Estaban enfadados, Mitch. Han salido furiosos de la chimenea. He tenido la sensación de que nos querían muertos a uno y cada uno de nosotros.” (*Fotograma 15*)



*Fotograma 15.* Algunas de las escenas de la película eliminadas en el montaje final.

Así pues, podríamos abordarla como una película de terribles aves vengadoras con aparente aspecto familiar e inocente, como lo que parecen ser,

simples gorriones. De hecho, y en relación con este contraste entre lo familiar y lo monstruoso, en cómo lo que nos resulta más familiar o incuestionable puede llegar a convertirse en algo terrible. Hay quien en la película también ha intuido una sutil reflexión sobre la autocomplacencia del ser humano: es decir, cómo, en muchas ocasiones, vivimos sin reparar

en que aquello que damos por supuesto puede verse alterado hasta llegar a convertirse en algo incomprensible, alcanzando a actuar del modo más imprevisible.

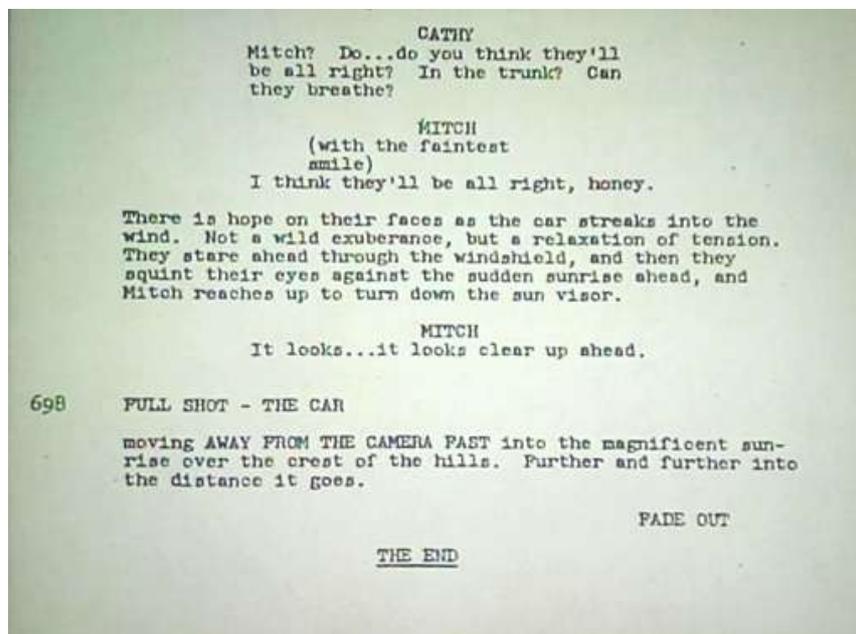


Fotograma 16. En el otro final de la película, la devastación producida por los pájaros es total.

La escena final de *Los pájaros*, que Hitchcock consideraba la más difícil de realizar<sup>175</sup> es, en cierto sentido, una penúltima toma que deja entrever un final que no llega a producirse ante nosotros. El caos exterior e interior que puede producirse u ocurrir en cualquier momento, lo impredecible de la realidad y la existencia. De esta incertidumbre y de sus

consecuencias dan cuenta los descartes y cambios del plan de rodaje que finalmente se adoptó a la hora de filmar el final de la película. La escena final era otra: la familia Brenner y Melanie emprenden la huida en el Aston Martin a través de una población devastada, donde contemplamos escenas rodadas con tomas muy explícitas de la destrucción que los pájaros han dejado a su paso Bahía Bodega (Fotograma 16).

156



<sup>175</sup> "Peter Bogdanovich entrevista a Alfred Hitchcock" incluida en el capítulo de la edición "All about *The Birds*", escrito, dirigido y producido por Laurent Bouzereau, ed. David Palmer, Universal Studios, 1999.

Fotograma 17. El halo de esperanza que transmite este final sugiere que todo ha acabado, por ahora.

Un final muy complejo que incluye un último ataque de los pájaros al automóvil y que genera una tensión emocional sólo aliviada por una rápida huida a través de la autopista hacia San Francisco (*Fotograma 17*). El final que todos conocemos quizás sea menos esperanzador: una secuencia de montaje muy compleja donde vemos cómo los pájaros han ocupado masivamente la casa de los Brenner y todos sus alrededores, el



157

*Fotograma 18.* A pesar de los rayos crepusculares, nada permite intuir un final concluyente de la crisis, ¿tan sólo una tregua? (1:58:55)

ronroneo del motor del Aston Martin transmite una sensación de temor bajo unos rayos crepusculares que apenas permiten vislumbrar la posibilidad de una tregua en el conflicto entre hombre y naturaleza (*Fotograma 18*).

Es posible que ese conflicto, que la venganza de la naturaleza sea fruto de una relación desequilibrada, sea el resultado de una desconcertante intervención humana en la naturaleza, desconcertante en muy distintos sentidos. En cierto modo, la llegada de Melanie a Bahía Bodega, trasladando una pareja de agapornis enjaulados desde una pajarería de San Francisco (*Fotograma 19*) podría ser una metáfora de hasta qué punto somos capaces de manipular la naturaleza a placer, de cómo podemos romper el equilibrio a nuestro antojo; una metáfora sobre las implicaciones de incorporar especies no autóctonas en medios naturales como esa deliciosa bahía en la costa norte de California.



*Fotograma 19.* En cierto modo, la pareja de agapornis simboliza el desencadenante del conflicto (11:04).

Esos inocentes parajitos enjaulados pueden representar, tanto en un medio natural como humano, un desencadenante de características similares al que parece jugar la presencia de Melanie. En este sentido, Hitchcock comentaba el papel representado por la jaula en la que Melanie transporta encerrados los agapornis: una “jaula de castigo” para los pájaros –en expresión de Mitch durante la secuencia inicial de la

pajarería– que finalmente se transforma en jaula para seres humanos atrapados por los pájaros: no sólo la cabina telefónica en la que Melanie está atrapada y es atacada por los pájaros, casi todos los espacios interiores se transforman en jaulas –la Escuela, el restaurante *The*



Fotograma 20 (1:28:53)

158



Fotogramas 21-24. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: Melanie y Mitch, Annie y Lydia. La presencia de Melanie comienza a interferir el tenso equilibrio entre Mitch y su madre; un equilibrio que, en su día, Annie también podría haber amenazado (51:44; 51:51; 51:56; 51:58).

*Tides*, el hogar de los Brenner.<sup>176</sup> Pero si la presencia de Melanie en el pueblo puede desencadenar una serie de conflictos, quizás no sean éstos los que denuncia enfurecida la aterrada señora en el interior del restaurante (*Fotograma 20*). Tal vez resulte mucho más letal el impacto

<sup>176</sup> F. TRUFFAUT. *El cine según Hitchcock*. pp. 247-248.

que la aparición de Melanie provoca en la compleja relación entre Mitch, su madre (Jessica Tandi) y Annie (Suzanne Pleshette, la maestra del pueblo que aún sigue enamorada de Mitch). En este sentido, la respuesta animal como manifestación de desequilibrio puede estar poniendo de manifiesto cómo algunas de nuestras inestables relaciones personales pueden afectar a todo lo que nos circunda. En la conversación mantenida entre Truffaut y Hitchcock a propósito de *Los pájaros*<sup>177</sup>, éste aclara que el tema central de la película se juega dentro del triángulo formado por los tres personajes femeninos, Melanie, Lydia (su madre) y Annie (*Fotogramas 21-24*).



*Fotograma 25.* Jessica asume el papel de la madre que Melanie nunca tuvo, una salida al conflicto que ésta podría representar en la relación de Mitch con su madre (1:58:25).

*Fotograma 26 (1:26:08)*



En realidad, no parece disparatado interpretar que el conflicto animal sea manifestación del conflicto humano representado por el gran trio femenino de la película. Un trio conflictivo que comienza a despejarse tras dos sucesos que acontecen de manera muy diversa y en sentidos opuestos, complementarios tal vez: la muerte y el amor.

Por un lado, la trágica desaparición de uno de los lados del triángulo (Annie), al intentar salvaguardar a la pequeña Cathy tras el gran ataque general de los pájaros; por otro, Melanie, cuando en una de las últimas escenas de la película, en la huida final y en el interior del coche se refugia en el regazo de Jessica, que ahora parece asumir el papel de la madre que Melanie nunca tuvo (*Fotograma 25*).

### 3. LAS RELACIONES ENTRE *EL ÁNGEL EXTERMINADOR* Y *LOS*

<sup>177</sup> F. Truffaut. *El cine según Hitchcock*. pp. 248; 25

PÁJAROS. Dice Martin Scorsese<sup>178</sup> que, en ocasiones, el punto de vista de Hitchcock captura lo invisible. Como cuando contemplamos esa difícilísima secuencia de *Los Pájaros* tomada desde el que podría considerarse “el punto de vista de Dios”: vemos cómo las gaviotas sobrevuelan el pueblo, el incendio y el caos provocado tras el último ataque de los pájaros. Ese punto de vista, ese encuadre no está exento de cierta espiritualidad, en este caso, de cierto carácter apocalíptico (*Fotograma 26*).

Pues bien, tanto en *Los pájaros* como en *El ángel* son personajes alados los que imponen un castigo de connotaciones apocalípticas. En “*El ángel exterminador* (dice Robert Stam) se ejecuta una misión de justicia social, una humillación apocalíptica a la alta sociedad. De forma similar, los personajes de *Los pájaros*, son víctimas colectivas de una especie de “Día del juicio”, como así lo expresa de manera explícita el borracho del restaurante: ‘El Señor dijo: devastaré tus altos lugares’ y ‘Es el fin del mundo.’”<sup>179</sup>

Si en *Los pájaros* tal vez podemos desvelar ciertas “razones” que permiten intuir una explicación de los hechos, en el *Ángel* uno se encuentra ante enormes dificultades para entender el naufragio que acontece en la mansión de la Calle Providencia. Hemos comentado con anterioridad que algunas de las claves que nos ayudan a interpretar esta película pasan por la vinculación de *El Ángel exterminador* con el teatro del absurdo.

No obstante, como Jesús Fernández Requena ha puesto de manifiesto las escenas fantasmáticas centrales de ambos maestros son profundamente semejantes.<sup>180</sup> Las semejanzas, más allá de lo aparente, son extraordinarias. Tanto *Los pájaros* como *El ángel* elaboran el tema del atrapamiento que tanto obsesionaba el teatro del absurdo. En *El ángel*, los humanos prácticamente no encuentran un lugar en el que permanecer a resguardo de los ataques, no están a salvo ni en esas jaulas representadas por los coches o la cabina telefónica; por el contrario, los animales se mueven con total libertad.

En *El ángel* la situación parece, al menos en principio, mucho más claustrofóbica; de hecho, la atmósfera de *Los pájaros* inicialmente resultaba más espaciosa y libre pero, finalmente, la escenario evoluciona hacia una situación más aterradora de atrapamiento global. En cualquier

---

<sup>178</sup> Véase “All about *The Birds*”, escrito, dirigido y producido por Laurent Bouzereau, ed. David Palmer, Universal Studios, 1999.

<sup>179</sup> R. STAM. “*Hitchcock and Bunuel: Desire and The Law*”, en R. Barton Plamer. *The Cinematic text: methods and approaches*. A.M.S. Press. New York. p. 23.

<sup>180</sup> Véase J. FERNÁNDEZ REQUENA. *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Fundación Salvador Dalí y Renè Magritte VEGAP. Granada. 2011.

caso, ambos filmes pueden considerarse como películas protodesastre donde personas aparentemente muy respetables se convierten en “náufragos” de situaciones de extrema presión, y donde las convenciones sociales ordinarias no pueden mantenerse vigentes. Despojados de sus ventajas, los “náufragos de la calle Providencia” pierden toda su gentileza y sus buenas maneras. A medida que el contrato social se rompe, la cortesía patológica de la etiqueta burguesa va desapareciendo con formas y estrategias que se pueden relacionar con impulsos políticos correlativos



161

*Fotograma 27.* Los incidentes se suceden; algunos conflictos poseen un marcado carácter sexual. El Dr. Conde (Augusto Benedico) intenta mediar en la contienda que se desencadena e invoca la necesidad de recuperar la calma, volver a los buenos modales y recordar a los *náufragos* “quiénes son y cómo han sido educados.” (1:05:21)

(*Fotograma 27*).

Y aunque tanto *Los pájaros* como *El ángel* son una crítica feroz sobre la complacencia, esa crítica adopta formas divergentes. Hitchcock tal vez podría suscribir el resumen de Buñuel sobre el sentido final de sus películas –“repetir, una y otra vez ... que no vivimos en el mejor de los mundos posibles”–, pero el sentido no sería el mismo: *Los pájaros* encierra una amplia declaración humanista sobre el maltrato humano de la naturaleza y la complejidad de las relaciones humanas; sus categorías son morales más que sociales o políticas. Por el contrario, *El Ángel*, dice Robert Stam, “radicaliza lo burlesco y el vanguardismo, vinculándolo con

el tema carnavalesco del ‘mundo al revés’. El sentido crítico de la película es estructural, sus categorías son políticas. Si Hitchcock excita las emociones hasta el paroxismo, Buñuel las cortocircuita con un ‘teatro de interrupciones’ brechtiano. Hitchcock se concentra en el infierno interior, mientras que Buñuel blande la cámara-ojo para prenderle fuego al mundo”.<sup>181</sup>

Tras la ponencia que está en el origen de este artículo, Robert Pippin planteó un comentario particularmente interesante: para él, cuando Melanie viaja a Bahía Bodega, no sólo transporta una pareja de agapornis enjaulados, también arrastra en su interior toda una carga de pasión sexual que es causa y manifestación de la crisis animal y humana que está a punto de desencadenarse. El acoso animal que se desploma sobre la bahía posee una intensidad muy similar al deseo y la juguetona obsesión con la que Melanie busca a Mitch; el caos de las aves enfurecidas es manifestación de un desconcierto pulsional, así como de la colisión que su presencia desencadena en el difícil equilibrio entre Mitch y su madre – con Annie como daño colateral.

162

Entre algunas de las cuestiones relativas al filme de Buñuel planteadas en el debate tras la ponencia, creo necesario hacer referencia a la siguiente: “¿Por qué concluí mi reflexión sobre la película de Buñuel sin aludir a las escenas finales en la basílica? El contexto de mi análisis sobre la película retoma el estudio sobre las relaciones temáticas y fílmicas entre Buñuel Hitchcock. El *naufragio* de la Calle de la Providencia y su desenlace es íntegramente significativo de la interpretación del problema que abordamos en *El ángel* y en *Los pájaros*, sin que para ello necesitemos retomar el nuevo *naufragio* que supone el quedar atrapados dentro del recinto sagrado –algo que, sin duda, nos ayudaría a matizar el problema, pero nos conduciría por otros derroteros.

Que somos fruto y coautores de nuestras interpretaciones no es algo que requiera de un gran esfuerzo de comprensión –la hermenéutica contemporánea insiste en ello una y otra vez. No obstante, los problemas que Buñuel y Hitchcock abordan en las películas que hemos analizado sí resultan hartamente complejos: ¿Qué ocurre cuando las cosas suceden del modo menos previsible, cuando hay que enfrentarse con lo inesperado, pero ignoramos cómo hacerlo? La complejidad para alcanzar una respuesta aún resultará más compleja cuando no alcancemos ni tan siquiera a nombrar lo que sucede; cuando nuestras anticipaciones de sentido no puedan actuar de modo previsible, y a la perplejidad le suceda el más absoluto de los desconciertos. Las respuestas serán imprevisibles, las expectativas casi siempre defraudadas; en el mejor de los casos, ante crisis de esta naturaleza todo desenlace se intuye como provisional, puede

---

<sup>181</sup> R. STAM. “Hitchcock and Bunuel: Desire and The Law”. p. 25.

volver a repetirse, del modo más incierto, con un carácter indeterminado y amenazador.

#### BIBLIOGRAFÍA

- R. BARTHES. *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- X. BERMÚDEZ. *Buñuel: Espejo y Sueño*. Ediciones de la Mirada. Valencia. 2000.
- L. BUÑUEL. *Mi último suspiro*. Plaza & Janés. Madrid. 1982.
- G. DELEUZE, *La imagen-movimiento – Estudios sobre el cine 1*. Trad. I. Agoff. Paidós. Barcelona. 2012.
- M. HIDALGO. *El Banquete de los genios*. Ediciones Península. Barcelona. 2013.
- J. FERNÁNDEZ REQUENA. *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Fundación Salvador Dalí y Renè Magritte VEGAP. Granada. 2011.
- E. GARCÍA RIERA. *Historia documental del cine mexicano*, VIII. 1961-1963. Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, Guadalajara. 1969-1977.
- A. KYROU. *Luis Buñuel, Cinéma d'aujourd'hui*. Seghers. Paris. 1966.
- A. KYROU. *Le surrealisme au Cinéma*. Le Terreís Vague, Paris. 1963.
- J. LOPES DA SILVA, *Tiempo y narración en El ángel exterminador*.
- R. MUÑOZ SUAY. “Correspondance avec Luis Buñuel (8/4/62)”. *Cahiers de la cinématheque* 30/31 Été-Automne (1980).
- J. PALACIOS, “El extraño caso del Dr. Hitchcock y Mr. Buñuel” en *El Cultural* 15/04/2011 (<http://www.elcultural.com/revista/cine/El-extrano-caso-del-Dr-Hitchcock-y-Mr-Bunuel/29015>).
- T. PÉREZ TURRENT y J. DE LA COLINA. *Buñuel por Buñuel*. Plot. Madrid. 1993.
- P. POYATO SÁNCHEZ, “Suspensión del sentido y repetición en *El Ángel Exterminador* (Buñuel, 1962)”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 3 (2011), pp. 3-15.
- A. SÁNCHEZ VIDAL. *Luis Buñuel*. Cátedra. Madrid. 1992.
- R. STAM. “*Hitchcock and Bunuel: Desire and The Law*”, en R. Barton Plamer. *The Cinematic text: methods and approaches*. A.M.S. Press. New York.
- F. TRUFFAUT. *El cine según Hitchcock*. Trad. Ramón G. Redondo. Alianza. Madrid. 1974. pp. 248-249 (también p. 230).
- M. VILLEGAS LÓPEZ. “Prólogo” a *El ángel exterminador*. Aymá. Barcelona. 1964.
- S. ZUNZUNEGUI. *Paisajes de la forma*. Cátedra. Madrid. 1994.

#### FILMOGRAFÍA

- L. BUÑUEL. *El ángel exterminador*. Producciones Gustavo Alatríste. 1962.
- L. BUÑUEL. *El discreto encanto de la burguesía*. Greenwich Film Productions. 1972. Versión remasterizada: StudioCanal. 2018.
- L. BUÑUEL. *Ese oscuro objeto de deseo*. Greenwich Film Productions. 1977. Versión remasterizada: StudioCanal. 2018.
- L. BUÑUEL. *La edad de oro*. Vicomte de Noailles. 1930. Versión restaurada: Le musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. Fondation GAN pour le Cinéma. 1993.
- A. HITCHCOCK. *Lifeboat*. Universal Studios. 20<sup>th</sup> Century Fox Pictures. 1944.
- A. HITCHCOCK. *The Birds*. Universal Studios. 1962. Versión remasterizada: 2012.
- Trailer publicitario *The Birds*. Universal Picture. 1963.  
[https://www.imdb.com/title/tt0056869/videoplayer/vi2022637849?ref\\_=tt\\_ov\\_vi](https://www.imdb.com/title/tt0056869/videoplayer/vi2022637849?ref_=tt_ov_vi)

“*The Birds*: Hitchcock’s Monster Movie” en *Alfred Hitchcock. The Masterpiece Collection* dentro del material complementario a la edición restaurada de *The Birds* editada por Universal Pictures, 2012.

“Peter Bogdanovich entrevista a Alfred Hitchcock” en L. Bouzereau. *All about The Birds*. Universal Studios, 1999.

L. BOUZEREAU, *All about The Birds*. Universal Studios, 1999.

ROBERT B. PIPPIN, *Hitchcock filósofo. Vértigo y las ansiedades del desconocimiento*, traducción de Tania Martínez, UCOPress, Colección Estudios de Cine (Serie Cine y Filosofía), Córdoba, 2018, 192 pp. ISBN: 978-84-9927-372-3.

La escritura de un libro sobre *Vértigo* (1958) parece una tarea en sí misma vertiginosa. El filme de Alfred Hitchcock sigue proyectando su sombra sobre nuevos espectadores, sesenta años después de su estreno, suscitando interpretaciones que nunca llegan a escapar a la enigmática espiral que atrapó al detective Scottie Ferguson (James Stewart), su protagonista. A este respecto, la obra de Robert B. Pippin aspira a ser algo más que una interpretación: es una ‘lectura’, en el sentido dado por Stanley Cavell a este término; es decir, una crítica que se enfrenta a una película completa y, sobre todo, a la experiencia que un espectador ha tenido de ella. Con una peculiaridad: aquí el espectador es un filósofo convencido de que, en ocasiones, el mejor pensamiento puede tomar forma de película. “De algunas películas puede decirse que tratan de iluminar algo sobre la conducta humana que de otro modo apenas entenderíamos” (p. 20), sostiene el autor. En este sentido, de su experiencia de *Vértigo* nace una pregunta que no puede ser respondida aludiendo solo al placer o al entretenimiento: ¿Cuál es la razón de mostrarnos esta narración de esta manera? ¿Por qué *Vértigo*?

Pippin responde que en el planteamiento narrativo y estético del filme subyace una tema (o problema) central, de índole filosófica, que él llama “desconocimiento” (*unknowingness*). Se trata de un fenómeno característico de las sociedades modernas, que el autor ilustra con un ejemplo: en una relación romántica hay, en apariencia, dos personas; sin embargo, en la medida en que atendemos a los intereses, deseos o fantasías que están detrás de dicha relación, podemos encontrar cuatro, seis, ocho, diez e incluso doce personas. Quienes realmente son, junto con las dos personas tal y como se ven a sí mismas, junto con las dos personas que ambas ven, más la persona que aspira a ser vista por el otro, etc. Es en esta compleja replicación de espejos –nadie es quien parece ser– donde surge el problema del desconocimiento, el cual no es equiparable a la ignorancia; más bien, consiste en estar (vertiginosamente) suspendido entre el completo conocimiento y la completa ignorancia, sin llegar a alcanzar ninguno de los extremos. Fue Rousseau uno de los primeros en captar esta condición del hombre moderno, que busca proyectarse en una persona pública y escénica –casi siempre ficticia– creyendo que así controlará las opiniones de los demás sobre él, al tiempo que se complace

en una (falsa) afirmación de su autosuficiencia. Paradójicamente, dos siglos después la observación del filósofo ilustrado encontraría una de sus mejores expresiones en el personaje ficticio de un detective aquejado de vértigo y, en general, en el cine de Hitchcock. “Ningún otro director es tan capaz e intuitivo al explorar cinematográficamente en qué consiste vivir en, y soportar, ese estado de profundo desconocimiento” (p. 30), sentencia Pippin.

Es en este contexto donde el autor sitúa la trama de *Vértigo*: un relato sobre las pesquisas de Scottie sobre Madeleine (Kim Novak) –la bella mujer de un viejo amigo, misteriosamente acechada por un fantasma del pasado– las cuales acabarán por obsesionar al protagonista hasta el punto de sumirle en una espiral sin salida aparente. La espiral es, de hecho, el símbolo gráfico que predomina en los títulos de crédito al inicio, anticipando a través del lenguaje visual la circularidad que mueve toda la película en sus diferentes niveles. Pippin hace hincapié en otro motivo visual central, anticipado también en los títulos de crédito: el rostro humano. Los planos detalle del inquietante rostro anónimo de una mujer, sobre el que aparecen impresos los nombres de los actores, se presentan al espectador como las piezas de un rompecabezas incompleto; nos hablan de las múltiples *personae* públicas, todas ellas fragmentarias, que los protagonistas del filme van a interpretar, en los dos sentidos de la palabra. “Resulta bastante claro –escribe el autor– que se nos pide que pensemos en la tarea de ‘leer un rostro’” (p. 43). En el mundo moderno, según es descrito por Rousseau (y Hitchcock), la relación con el otro ya no es un punto de partida sino, tal vez, un punto de llegada; entretanto, queda la difícil tarea de interpretarse mutuamente: este es el núcleo dramático en torno al cual gira *Vértigo*.

Las “ansiedades del desconocimiento” son el sustrato idóneo para el otro gran tema que Pippin destaca en la película: el alcance de la mitología romántica. A fin de cuentas, Scottie cae enamorado de la *imagen* de una mujer, no de una mujer; una imagen que, con el tiempo, descubre más elementos de ficción que de realidad. En este sentido, Hitchcock parece llevar a sus límites dicha mitología, con el fin de explorar las posibilidades que tiene una fantasía –una imagen, una persona teatral– de alterar nuestras vidas, incluso después de que conozcamos la verdad. Como explica el autor, lo más interesante es que esta exploración no solo discurre en el plano narrativo, esto es, en las relaciones entre Scottie y Madeleine: al mismo tiempo que él es atraído y atrapado por la belleza de ella la primera vez que la mira en el restaurante, los espectadores quedamos igualmente cautivados. “Tenemos la sensación de que Scottie la ve (y la visión lo impresiona) en el mismo momento que nosotros” (p. 74). Aunque esta sincronización de su mirada con la nuestra se va rompiendo a medida que avanza el relato –y los espectadores comenzamos a llevar la delantera al protagonista en los

descubrimientos sobre Madeleine–, esto no impide que aceptemos caer, una y otra vez, en la fantasía romántica a la que nos invitan algunas escenas. Si bien apreciamos la distancia (irónica) que el filme va marcando entre nosotros y Scottie, no rehusamos identificarnos con sus apasionadas obsesiones. Esta es la razón por la que “ver la película varias veces no ‘destruye’ las ilusiones de la primera vez. Nuestra respuesta e involucramiento siguen siendo el mismo. En parte –sostiene Pippin–, esto es un testimonio de que la persistencia de la aspiración al amor romántico sigue viva en el mundo contemporáneo” (p. 154).

La gran virtud de *Hitchcock filósofo*, en su condición de lectura de una película completa, es que –al contrario que muchos otros textos sobre cine y filosofía– no deja que la teoría eclipse al objeto de estudio, que es el “cine como cine” (*film as film*), en expresión de Víctor Perkins, a quien Pippin dedica este libro. El autor plantea, como se ha indicado, temas de gran calado filosófico; pero su desarrollo no toma la forma de un discurso abstracto. Al contrario, es el propio despliegue narrativo y estético de la película –analizado con gran minuciosidad– el que va articulando estos temas de modo connatural al medio cinematográfico. Así, excluyendo dos capítulos en los que el autor toma distancia para plantear –y más tarde recapitular– los términos en los que quiere llevar a cabo la lectura de *Vértigo*, el resto del libro sigue la trama de la película, paso por paso.

En esta misma línea, resulta muy oportuna la referencia continuada de Pippin al papel clave que juega la música de Bernard Herrmann, cuyas similitudes con Wagner –en especial entre el “tema de Madeleine” y el *Liebestod* de *Tristan und Isolde*– anticipan el sino trágico del amor de Scottie. La música es uno de los principales vehículos con los que la película expresa la idea de suspensión, apuntada antes a propósito del desconocimiento: desde que el “tema de Madeleine” es incoado al comienzo del relato, quedamos (con Scottie) emocionalmente suspendidos –como si se tratara de una ópera wagneriana– hasta que, en el clímax, la música resuelve el tema con gran intensidad. A su vez, el libro presta atención a los elementos visuales que canalizan estas mismas emociones, como el uso contrastado del color –el rojo y el verde– o el complejo empleo de la cámara, que va desde movimientos elegantes y armoniosos al sorprendente uso del zoom inverso para crear el efecto del vértigo o el movimiento en espiral que evoca la obsesión consumada de Scottie por Madeleine en la escena climática.

Tal y como señala Pippin, esta última escena revela una magia propia de las fantasías del cine –análoga a la del amor romántico– en la que seguimos creyendo sin que importe cuántas veces nos digamos que “solo es una película”. “Hitchcock comprende que hay una verdad en las fantasías que sabe cómo crear y sostener a la que no le afecta nuestro conocimiento de que lo que hemos visto ‘no es real’” (p. 163). Al igual que Scottie, incapaz de renunciar al amor por una persona ficticia, los

espectadores somos incapaces de negar a esta película su poder de atracción, aún sabiendo que es un relato ficticio. Es aquí donde adquiere todo su significado el recurso al vértigo como metáfora del amor romántico: hay en él algo tan atrayente y poderoso como irracional y destructivo.

Esta peculiar magia está estrechamente conectada con otra variación de la recurrente idea de suspensión, a saber, la suspensión moral. A tenor del autor, *Vértigo* parece poner en entredicho la pertinencia de formular un juicio moral sobre la historia y sus protagonistas, “como si los juicios estuvieran disponibles, pero, de algún modo, no fueran apropiados en este contexto” (p. 168). En efecto, nos sentimos conmovidos por sentimientos, acciones o modos que en nuestra vida cotidiana consideraríamos moralmente reprobables. Es como si el amor por una ficción, que durante dos horas compartimos con el protagonista, escapara a este tipo de valoraciones; al mismo tiempo, la maraña creada por el desconocimiento nos enreda en un desdoblamiento de personas donde resulta difícil atribuir una responsabilidad moral. Pippin, como lector de Hitchcock, nos recuerda así que el viejo problema filosófico sobre la relación entre el arte y la moral –que ya preocupó a Platón– sigue vigente para todos aquellos espectadores que estén dispuestos a prestar al cine una “atención estética” (p. 16).

168

***Pablo Alzola Cerero***

STANLEY CAVELL, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*, traducción de Antonio Fernández Díez, UCOPress, Colección Estudios de Cine (Serie Cine y Filosofía), Córdoba, 2017, 296 pp. ISBN: 978-84-9927-369-3.

El interés de los lectores hispanohablantes por la obra del filósofo Stanley Cavell ha sido, en general, tardío. Prueba de ello son los años –más de cuarenta– que han transcurrido hasta la aparición de una traducción al español de su obra más influyente sobre cine: *The World Viewed (El mundo visto)*, originalmente publicada en 1971 y reeditada, con importantes añadidos, ocho años más tarde. El reciente fallecimiento de Cavell en junio de 2018 aparece en este contexto como un reproche a la tardanza y, en cualquier caso, como una invitación a volver sobre uno de sus libros fundamentales. Antes de alzar la mano a favor de *El mundo visto*, es obligado advertir al lector que se encuentra frente a un texto original por muchas razones. Gran parte de dicha originalidad está en su condición de obra fundacional: la deuda de las reflexiones de Cavell con pensadores del cine como André Bazin, James Agee o Robert Warshow, entre otros, no impide considerar su libro como el inicio de una conversación –en torno a la posibilidad de pensar y escribir sobre películas “con la misma seriedad que merece cualquier otra obra de arte” (p. 212)– que llega hasta el día de hoy. En este sentido, el libro invoca una conversación ya existente pero, sobre todo, invita a comenzar una nueva.

Los términos en que se plantea esta última se sitúan en las antípodas del discurso académico convencional y, tal vez por ello, ha costado tanto que las reflexiones de Cavell llegaran a estas orillas del océano. De algún modo, podría decirse –con palabras del filósofo de Harvard sobre *Walden*, una de las obras más visitadas por él– que este libro acerca de la naturaleza del cine evoca “un momento prefilosófico de su cultura, un momento primitivo en comparación con la profesionalización de la filosofía, cuando la filosofía, la literatura y la teología (y la política y la economía) aún no se habían aislado unas de otras” (*Los sentidos de Walden*, Pre-Textos, Valencia, 2011, p. 19). En efecto, *El mundo visto* no limita su alcance a cuestiones técnicas de análisis y crítica de cine: sus páginas abren al lector un horizonte que, siguiendo la promesa implícita en el título, contiene una verdadera *Weltanschauung* en la que se dan cita diversas cuestiones de hondura (pre)filosófica.

En esta línea, el recurso de Cavell al cine (y a la experiencia del espectador cinematográfico) no se limita a una disciplina académica particular; al contrario, responde a la voluntad de enfrentar un amplio problema que el autor llama ‘modernismo’, cuyas secuelas llegan hasta nuestro modo actual de concebir la cultura y –más aún– de desenvolvernarnos en nuestro mundo cotidiano. En términos generales, se trata de una moda intelectual –cuyas raíces se remontan a la ciencia moderna y a la teología protestante– “según la cual en realidad no vemos nunca, y en realidad no podremos ver nunca, la realidad tal como es” (p. 214). El descubrimiento de esta condición equivale, según el filósofo de Harvard, al “descubrimiento de la individualidad moderna, ya sea como aislada, como desahuciada o como desposeída” (p. 131). Cavell opta por abordar la tragedia del escepticismo moderno, unido al aislamiento del sujeto y a su consecuente pérdida de la comunidad, desde las posibilidades del medio cinematográfico y –más concretamente– desde su capacidad para establecer “una relación con la realidad sin precedentes en las demás artes” (p. 214).

170

No obstante, el autor sabe que (en el contexto modernista) esta provechosa relación entre cine y realidad no puede ser tomada como un mero presupuesto sino, más bien, como algo que requiere ser examinado. Al igual que había sucedido con otras artes, Cavell reconoce que también al séptimo arte le ha llegado la enfermedad modernista y, por ello, ha perdido su relación natural con su historia y su tradición. “Cuando en este estado el arte explora su medio, está explorando las condiciones de su existencia; está preguntando exactamente si, y en qué condiciones, puede sobrevivir” (p. 109). A este respecto, los capítulos de *El mundo visto* sobre las posibilidades del cine de proyectar el mundo como un todo real –completo y externo a la cámara que lo está filmando– contienen, posiblemente, los párrafos más reveladores (y audaces) que Cavell ha escrito sobre el medio cinematográfico. De hecho, el largo apéndice (“Más de *El mundo visto*”) añadido en la edición de 1979 señala cómo la mayoría de las críticas que siguieron a la publicación del libro reprochaban al autor haber caído en un realismo simplista y falto de justificación. En respuesta, Cavell escribe que su “insistencia en la realidad no es cuestión de pureza ética sino de hecho cinemático” (p. 245).

Las películas satisfacen el anhelo humano de escapar de la propia subjetividad y ver el mundo real gracias al “automatismo de la fotografía” (p. 142). En este sentido, Cavell describe el fundamento material de los medios de las películas como “una sucesión de proyecciones automáticas del mundo” (p. 109). La ausencia de la mano del hombre tanto al capturar el mundo externo a la cámara como al proyectarlo es la condición del candor del cine, “de su destino para revelar todo lo que se le revela y de su fortuna al permitir que el mundo se exhiba” (p. 193). Al mismo tiempo, el realismo que propone Cavell es algo más complejo que el realismo –tal

vez más ingenuo— de autores como Bazin, para quienes el cine sería algo así como “un molde visual o una impresión visual” (p. 49); en este último caso, la realidad del mundo estaría presente en la película en tanto que dejara una huella física en el celuloide.

Por su parte, el realismo cavelliano se sustenta sobre una paradoja: a saber, que “la fotografía —y el cine en general— mantiene la presencia del mundo al aceptar nuestra ausencia en él” (p. 52). Dicho de otro modo, la situación de exterioridad de la cámara (y, por tanto, del espectador) con respecto al mundo filmado (y proyectado) es el requisito para que el mundo pueda revelarse como un todo real. En el fondo, Cavell está trasladando al ámbito del cine la paradoja encarnada por Henry David Thoreau, el autor-protagonista de *Walden*, quien decidió abandonar su mundo cotidiano para situarse frente a él en una posición de vecindad, que le permitiera adoptar una necesaria actitud de extrañeza y asombro: “Hasta que no nos perdamos o, en otras palabras, hasta que no perdamos el mundo, no empezaremos a encontrarnos a nosotros mismos y a advertir dónde estamos” (*Walden*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 211). No es casual que el epígrafe escogido por Cavell para introducir *El mundo visto* sean unas palabras de *Walden* que bien podrían expresar el asombro de un espectador de cine: “¿Por qué precisamente estos objetos que contemplamos forman un mundo?” (p. 9).

Tras esta pregunta subyace no solo el asombro del espectador frente a la existencia de un mundo, sino también su extrañeza frente a la contingencia de dicho mundo: ¿Por qué precisamente estos objetos? ¿Por qué aquí y ahora? Podrían haber estado en cualquier parte y, sin embargo, son proyectados frente a nosotros, y los experimentamos “como abrumadoramente presentes” (p. 258). La tensión —propia de la experiencia cinematográfica— entre ausencia y presencia tiene como correlato una tensión similar entre contingencia y necesidad: el mundo proyectado, tan absolutamente contingente, se presenta a su vez como extrañamente necesario. “Creo que todo el mundo conoce —escribe Cavell— momentos raros en los que parece extraño que nos encontremos justo aquí ahora, que nuestra vida haya llegado a este límite de tiempo y lugar, que nuestra historia se haya desenvuelto en esta habitación, este camino, este promontorio. Lo extraño es la experiencia normal del cine” (p. 203).

Cabe añadir, en relación a todo lo dicho, que las reflexiones de *El mundo visto* sobre la naturaleza del medio cinematográfico son menos abstractas de lo que cabría esperar de un filósofo. El método de Cavell no es estrictamente especulativo, sino —más bien— crítico; busca dar razón del significado de una serie de películas partiendo de la que él refiere como la ‘pregunta crítica’ fundamental: “¿Por qué esto es como es?” (p. 234). Toda respuesta honesta a dicha pregunta será inseparable de una lectura atenta de las películas, entendiendo esta tarea como un esfuerzo por observar cada elemento que compone la película e indagar su

significado. Así, el significado de una película no es algo que la preceda; “las posibilidades estéticas de un medio no están dadas” (p. 63), sostiene el autor. Esto quiere decir que no descubrimos el significado de un elemento (sus posibilidades) –cada movimiento de la cámara, cada corte y cada ritmo en los cortes, cada encuadre o cada inflexión dentro de un marco– hasta que no lo vemos integrado en el conjunto de la obra, conjugado con otros elementos. “Solo el arte mismo puede descubrir sus posibilidades” (p. 63). Este es el motivo de que Cavell insista, una y otra vez, en la necesidad de leer las películas como un todo; de lo contrario, no acertaremos a esclarecer el significado de sus elementos. En esta línea, el autor incluyó en la edición ampliada del libro dos ejemplos que quieren ser –al menos– una prescripción de esa lectura completa: un análisis de *Días del cielo* (1978) de Terrence Malick, así como de *La regla del juego* (1939) de Jean Renoir.

Junto a las reflexiones sobre la naturaleza material del cine, el libro incluye algunos apuntes sobre la ficción cinematográfica y sus respectivas posibilidades. Si bien el cine promete al espectador una relación con la realidad sin precedentes, su dramaturgia –las relaciones humanas que proyecta– aspira a prometer aquello que parecía perdido con el aislamiento de la individualidad moderna: la existencia de una comunidad. “El mito del cine es [...] que la comunidad sigue siendo posible incluso cuando se nos niegue la autoridad de la sociedad” (p. 259). Se incoa aquí un tema que Cavell abordaría con mayor hondura en sus obras posteriores sobre cine y perfeccionismo moral –principalmente *La búsqueda de la felicidad* (Paidós, Barcelona, 1999), *Más allá de las lágrimas* (Antonio Machado, Madrid, 2009) y *Ciudades de palabras* (Pre-Textos, Valencia, 2007)–, cuyo propósito es ver en qué medida el cine recurre a la filosofía como “acompañante invisible de las vidas ordinarias que [...] es capaz de captar” (*Ciudades de palabras*, p. 27).

172

**Pablo Alzola Cerero**

# PLATÓN Y LA EXÉGESIS DEL CATACLISMO INTERPRETACIÓN BLOYANA DEL MITO DE LA ATLÁNTIDA

ÁLVARO CORTINA URDAMPILLETA

Fecha de recepción: 06-03-2018  
Fecha de aceptación: 07-05-2018

---

**Resumen:** Este artículo indaga en la relación de Bloy con el mito de la Atlántida de Platón, tomando como punto de referencia una de las obras centrales del escritor francés, la *Exégesis de los lugares comunes*, publicada en 1902 y en 1913.

**Abstract:** *The paper looks into the relationship between Bloy and Plato's Atlantis myth, on the base of one of the main works of the english writer, the Exégèse des lieux communs, published in 1902 and 1913.*

**Palabras clave:** Bloy, Atlántida, Platón.

**Keywords:** *Bloy, Atlantis, Plato.*

---

173

El Edén y el *hombre caído*, ese ser que “está de vuelta, estúpido y humillado, del Paraíso perdido”<sup>182</sup> son, tomados en conjunto, el símbolo nuclear o símbolo de símbolos que atraviesa toda la obra del inclasificable literato, furibundo libelista, historiador-poeta y apologeta católico finisecular francés Léon Bloy. Se trata de un espécimen extrañísimo de la III<sup>a</sup> República francesa. En su territorio lírico e ideológico florecieron mitos y visiones de gran fuerza, marcados por la originalidad del carácter que los cultivó.

Nos dice la estudiosa Rosemary Rodwell en torno al Paraíso terrenal: “Era característico de Bloy que una vez una idea así se fijaba en su mente, normalmente quedaba con él, sufriendo varios desarrollos, hasta el final de su vida”<sup>183</sup>. Además, citemos al amigo de Bloy y geólogo académico Pierre Termier, personaje que tendrá, por cierto, un peso decisivo en este trabajo: “[Bloy] por todas las rutas conocidas y por todas las rutas desconocidas

---

<sup>182</sup> L. BLOY, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 336.

<sup>183</sup> R. RODWELL, ‘Léon Bloy and the Earthly Paradise’, *Journal of European Studies*, 27, 1997, pp. 143-159.

busca el Paraíso terrenal, el Edén perdido, el *Jardin de la Volupté*.<sup>184</sup> A través de la peculiar interpretación bloyana del mito de la Atlántida de Platón pretendo indagar en sus nociones de profecía y poeta como visionario de la Historia, atendiendo, ulteriormente, al caso de Platón. Veremos además cómo los ecos atlántidas se extienden más allá del concreto recinto del que los extraje.

En el “Prefacio” de la primera serie publicada de *Exégesis de los lugares comunes*, de 1902, su autor, Bloy, explica sin un afán del todo clarificador el objeto del libro. En la *Exégesis* se compendian una serie de comentarios críticos, muy heteróclitos y sarcásticos de frases hechas, locuciones burguesas, tópicos en circulación de la Francia de finales del siglo XIX y principios del XX. El libro está dividido en pequeños capítulos, con el “lugar común” en cuestión como epígrafe. Algunos son *La noche está hecha para dormir*, *París no se construyó en un día*, *Yo no aparento ser mejor de lo que soy*, *Predicar en el desierto como san Juan*, *El dinero no hace la felicidad, pero ayuda a conseguirla*, *No hemos venido al mundo para divertirnos*. Escribe Bloy en el referido “Prefacio” que pretende dejar sin voz al burgués, mostrándole que su sabiduría es sólo la decadencia de una sabiduría perdida, y que “cualquiera de esos clichés centenarios corresponde a alguna realidad divina.”<sup>185</sup>

174

El escritor relaciona las sentencias del burgués impío, con quien ejercita sañudamente su elocuencia para el dicterio, con pasajes bíblicos y opiniones de los Padres y Doctores de la Iglesia.

Porque ya es hora de proclamarlo, —escribe más adelante en la serie de 1902—, el lenguaje de los lugares comunes, el más extraño de los lenguajes, tiene la maravillosa particularidad de decir siempre lo mismo, como el de los Profetas. Los burgueses, cuyo privilegio es este lenguaje, no teniendo a su disposición más que un reducido número de ideas, como pasa con los sabios que han reducido al mínimo el funcionamiento del intelecto, acaban encontrándolas necesariamente en todos los cruces de tres bolillos, y en cada vuelta de su carrete.<sup>186</sup>

En virtud de su ascendiente, el mismo lenguaje mundanal de los comerciantes, de los burgueses franceses tiene un componente sagrado. Pese a algunas figuras puntuales salvíficas de la modernidad que comentaré, el reaccionario Bloy contempla su época como producto de una larga degeneración desde la Edad Media. Su ahijado, el filósofo Jacques Maritain hace, por cierto, una curiosa observación al respecto del Bloy medieval. “A pesar de su dilección por la Edad Media, Bloy no es contemporáneo de San Bernardo ni de Santo Tomás de Aquino. Su anacronismo es más violento y más extraño, él fue un contemporáneo de

<sup>184</sup> P. TERMIER, *Introduction à Léon Bloy*, Desclée de Brouwer, Paris, 1930, pp. 64-65. Traducción propia.

<sup>185</sup> L. BLOY, *op. cit.*, p. 18.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 42.

Tertuliano o de Orígenes, un cristiano del segundo siglo extraviado en la Tercera República.”<sup>187</sup>

Como en otros libros de este escritor anacrónico e inclasificable, en la *Exégesis* hay un clima de apocalipsis. La catástrofe definitiva, el fin del mundo es una cuestión que atraviesa esta obra: es el gran lugar oculto de entre todos los lugares comunes. Ya en ese “Prefacio” de 1902 se habla con un cierto terror anticipador de catástrofes.<sup>188</sup> Pues bien, al final de su trabajo de más de diez años, Bloy aborda la catástrofe primigenia. Aclarado el contexto de las páginas que vamos a comentar, vayamos a la *Conclusión* de la segunda serie, de 1913, de la *Exégesis de los lugares comunes*. Este será nuestro texto base. Bloy acude al controvertido mito de Platón:

Por lo tanto estamos autorizados a situar el Paraíso terrenal en aquella Atlántida, desaparecida sin duda, pero no perdida [...] Numerosos santos, incluso la misma Iglesia, han creído en la permanencia de aquel “Jardín del Edén”. Algunos, como el sublime Cristóbal Colón, emprendieron su búsqueda en un mundo todavía inexplorado. No podía admitirse que una creación tan divina hubiera desaparecido. Evidentemente existe todavía y en el mismo lugar, pero de una forma que desconocemos.<sup>189</sup>

175

De este modo, nos dice Bloy, Platón oye la lengua *archisecular* de los “poetas”, palabra que para Bloy comprende como una acepción trascendente, y no meramente literaria, afín a la profecía. También otros héroes bloyanos, Napoleón, el “poeta del destino”,<sup>190</sup> o Cristóbal Colón, “el divino artista”<sup>191</sup> respondieron a la llamada de los arcanos: su quehacer respondió a una visión, a un llamado trascendental. Además del evidente fervor religioso, encontramos en León Bloy un romántico culto al genio. Hay una suerte de religión natural en los grandes hombres de este autor, no tan alejados de la palabra de Dios. ¿Cómo podrían distanciarse de Dios si los grandes hombres ocupan lugares esenciales dentro de la criptografía divina que es la Historia según Bloy? Por el momento hay que decir que Platón, creador del mito de la Atlántida, ocupa, frente a los otros dos personajes activos, un puesto de poeta meramente contemplativo.

Advertidos por Maritain (“Juzgar sus textos como proposiciones asertóricas ordinarias será exponerse a serias decepciones”<sup>192</sup>) intentaremos articular brevemente a continuación las oscuras

<sup>187</sup> J. MARITAIN, *Quelques pages sur Léon Bloy*, Cahiers de la Quinzaine, Paris, 1927, p. 10. Traducción propia.

<sup>188</sup> L. BLOY, *op. cit.*, p. 18.

<sup>189</sup> L. BLOY, *op. cit.*, p. 336.

<sup>190</sup> L. BLOY, *El alma de Napoleón*, trad. de Michel Biguenet, Eneida, Madrid, 2010, p. 103.

<sup>191</sup> L. BLOY, *Le révélateur du globe: Christophe Colomb et sa beatification future*, A. Sauton Libraire-éditeur, Paris, 1884, p. 36. Traducción propia.

<sup>192</sup> J. MARITAIN, *op. cit.*, p. 45.

disquisiciones de León Bloy entre poesía y profecía. En torno al sentido divino (la “exégesis bíblica”, que dijo Borges) de la Historia humana, para volver definitivamente a la interpretación de Bloy de la Atlántida de Platón. Avanzaré con todo el tiento posible. Como dice Rodwell: “para dar una demostración de la manera en que discurrían los procesos mentales de Bloy, mejor valerse de símbolos y analogías que de lógica”.<sup>193</sup>

I. UN LARGO TEXTO LITÚRGICO, UN PROFUNDO ABISMO. Acudamos a Jorge Luis Borges, con su gran talento para sintetizar con elegancia: “Como los cabalistas y como Swedenborg, [Bloy] pensaba que el mundo es un libro y cada criatura es un signo de la criptografía divina”.<sup>194</sup> Escribe Albert Béguin que según la concepción bloyana de la Historia, “los dos discursos de Dios, el de la Escritura y el de la Historia, uno y otro son, pero de dos acontecimientos, uno de los cuales, para nosotros, se realizó ya, en tanto que el otro no es todavía más que una promesa.”<sup>195</sup> Así, no hay nada al margen de la subsunción de la Historia de la Revelación. Pues, si la Escritura (primer discurso de Dios) da cuenta del discurrir hasta la consumación de la redención del Viernes Santo por Jesucristo, la Historia (segundo discurso) no es más que la espera inquieta por el segundo advenimiento, que adoptará la forma de la catástrofe.

Desarrollando el contenido de *La salvación por los judíos*, de 1892, Bloy escribe en 1912: “Nadie sabe lo que ha venido a hacer a este mundo, a qué responden sus actos, sus sentimientos, sus pensamientos; quiénes son sus prójimos más cercanos entre todos los hombres, ni cuál es su nombre verdadero, su inmortal Nombre en el registro de la Luz”. Habla Bloy de que la Historia es “como un inmenso texto litúrgico en el que las comas y los puntos valen tanto como capítulos y versículos enteros; pero el significado de unos y otros es indeterminable y profundamente oculto.”<sup>196</sup> Cada hombre es símbolo, cada acción parábola. Los grandes misterios de la Historia son *arcana*, transmitidos por tradiciones archiseculares:<sup>197</sup> de Platón a Cristo. Los grandes hitos que marcan la relación entre Dios y los hombres son transmitidos a través de los siglos por medios de imágenes poéticas y empeños visionarios.

El mito de la Atlántida, desarrollado por Platón en el prólogo del diálogo *Timeo* y en toda la extensión del diálogo *Critias* aparece, como he explicado, en la “Conclusión” de la segunda serie de la *Exégesis*. La inclusión del mito de la catástrofe de la isla mítica platónica en este texto

<sup>193</sup> R. RODWELL, *op. cit.*, pp. 143-159.

<sup>194</sup> J.L. BORGES, *Obras completas. 1975-1988*, Emecé, Buenos Aires, 2007, vol. IV, p. 628.

<sup>195</sup> A. BÉGUIN, *León Bloy, místico del dolor*, trad. de Juan Almela, FCE, México, 2003, p. 59.

<sup>196</sup> L. BLOY, *El alma de Napoleón*, trad. de Michel Biguenet, Eneida, Madrid, 2010, p. 16.

<sup>197</sup> L. BLOY, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 363.

de 1913 resulta sorprendente en Bloy. En especial, por tratarse de un autor ajeno a la verdad revelada en concreto. Un autor poco frecuentado por él. Pondera Béguin que Bloy “no conoce otra Antigüedad que la bíblica.”<sup>198</sup> En estas páginas podremos comprobar cómo se acerca al mundo pagano a través del bíblico, pero podremos comprobar cómo la aportación platónica está ahí. De hecho, querría ensayar un acercamiento entre Platón y Bloy.

Por otro lado, la teoría de la efectiva existencia del Paraíso Terrenal como lugar contemporáneo pero oculto, prefiguraba en cierto modo la literal interpretación de Bloy del mito de Platón.

Escribe Rodwell: “El Paraíso terrenal era para Bloy totalmente distinguible del Paraíso celestial que no era físico”. Y más adelante: “Para subrayar la naturaleza física del Paraíso, a Bloy le gustaba imaginar su localización geográfica. La situación era importante también porque apoyaba su teoría de que el lugar no existía sólo en el pasado, sino que era contemporáneo de alguna manera; en otras palabras, el Paraíso terrenal no estaba irrevocablemente perdido sino simplemente desaparecido”.<sup>199</sup>

Por otro lado, supone llevar a las últimas consecuencias el tema del tópico, el lugar común, con el tópico de los tópicos, el *topos* Atlántida. Mito, lugar común que asocia dos temas bloyanos: la pérdida (con vistas al pasado, transmitida por las Sagradas Escrituras) y la catástrofe (latente aún para el resto de la tierra, desvelable en la Historia). La segunda serie de la *Exégesis* se entregaría en abril de 1913. No quedaba mucho para la Primera Gran Guerra. Es reseñable que precisamente “le gigantesque naufrage de l’Atlantide”<sup>200</sup>, y la esperanza de recuperación de la isla de descendientes de Poseidón cierran sus páginas exegéticas. Historia y profecía enredados en el arcano que, sin querer, el burgués y el poeta emplean bajo el lenguaje.

En la “Conclusión” de esta segunda serie, el apologeta de Périgueux se muestra admirado por la conferencia de su amigo e importante benefactor de aquellos años, el geólogo académico de las ciencias Pierre Termier, a quien citamos al inicio. Apoyándose en una ponencia de Termier, ofrecida en el Instituto Oceanográfico de París, el 30 de noviembre de 1912, afirma Bloy que el Paraíso terrenal, el Edén, está situado, geográficamente, “como no podía ser menos”<sup>201</sup>, en la Atlántida. A su vez, como veremos más adelante, Termier, en calidad de científico, considera las islas Azores como restos de la gran isla sumergida. Esta inesperada mano tendida por la ciencia permite al poeta Bloy fundar su intuición de la fisicidad del Edén. Así, el Paraíso perdido queda, según

---

<sup>198</sup> A. BÉGUIN, *op. cit.*, p. 85.

<sup>199</sup> R. RODWELL, *op. cit.*, pp. 143-159.

<sup>200</sup> L. BLOY, *Exégèse des lieux communs*, édition de Jacques Petit, Gallimard, Paris, 1968, p. 435.

<sup>201</sup> L. BLOY, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 364.

Bloy, en la Atlántida, y, según Termier, la Atlántida yace bajo las aguas del Océano Atlántico oriental.

Bloy se pregunta qué dirá el buen burgués (aquél que según él habita un estado intermedio entre la vida y la muerte) del hallazgo de Termier que ahí se transmite. El burgués, parece expresar, tampoco hará caso a la ciencia geológica:

Nos dirá que su luz propia le basta y que no necesita ninguna iluminación sobrenatural; que, además, la Atlántida es un cuento ridículo y que si hubiese un Paraíso terrenal se sabría [...]. ‘El camino de Dios está en el mar, y sus senderos en las profundidades del abismo’. Sin duda, Burgués, estas palabras del salmista no significan gran cosa para ti, deben incluso parecerte tonterías. Sin embargo, si se le ocurriese pronunciarlas a tu notario, tu notario sorprendentemente iluminado de pronto, y te revelara que tú mismo eres un abismo por donde camina, cuando le place, el propietario de todos los abismos, si ese milagro ocurriera, ¿qué dirías entonces, y qué pasaría con tu apetito? ¡Piénsalo! ¡un abismo insondable, como está escrito en el Libro Santo, en el que sólo los Ojos del Señor, *lucidiores super solem*, son capaces de penetrar!<sup>202</sup>

En la mentada *Conclusión* un retrospectivo Bloy se admira de cómo su entrañable amigo Termier les habló en el Instituto de “las montañas que oculta el mar” y del “relieve del lecho del Atlántico”<sup>203</sup>. Para establecer este vínculo entre el mundo antiguo y el mundo bíblico, Bloy cita el Salmo 76, 20: “El camino de Dios está en el mar, y sus senderos en las profundidades del abismo”. Hasta aquí hemos podido ver la lejanía de Bloy frente a la “Historia positiva” y su libre disposición de los materiales. También hemos entroncado sucintamente sus consideraciones sobre la Atlántida con su visión panorámica, en buena medida misteriosa del devenir humano. Como veremos, su apuesta por la poética de la Historia es llevada hasta sus últimas consecuencias, ya que no relaciona el mito platónico con la Antigüedad bíblica, como se aconsejaría desde un mínimo afán de rigor. Bloy establece una asociación inesperada entre el relato sobre la isla perdida de la Atlántida y el Nuevo Testamento y la última hora del drama en el Calvario del Viernes Santo.

II. LOS ‘SIEMPRE NIÑOS’ Y PLATÓN COMO CRÍTICO DE LA HISTORIA POSITIVA. El geólogo Pierre Termier cita en el texto de la conferencia un pasaje del *Timeo* y otro pasaje de *Critias*, y ayuda a Bloy a reafirmarse en su discurso de la “Conclusión”. Escribe Bloy: “Platón no era más que el eco de una tradición que debemos suponer muy antigua, y se expresa, por supuesto, de una manera simbólica, a la manera de todos los poetas que

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 364.

han hablado siempre, más o menos simbólicamente, del Paraíso perdido, única preocupación y obsesión de la humanidad caída”.<sup>204</sup>

Como dijimos, es el Platón-poeta de la Historia quien puede, por medio de la sensibilidad para las imágenes eternas, reconocer los términos simbólicos que expresan algo de la naturaleza de los hombres, y de su destino. Frente a una Historia exhaustiva, ceñida a los datos, Bloy pregona una Historia profética, que atiende a su dirección, al origen de la pérdida y al fin catastrófico.

Los sucesos narrados por Platón en el *Timeo* y en *Critias* han sido pormenorizadamente estudiados por especialistas. El número y el detalle de todas sus interpretaciones modernas desbordan la extensión de este escrito. Pero ofreceré del mito los datos más pertinentes, y, al menos, una interpretación que nos puede ayudar a interpretar la mirada de Bloy a la cuestión atlántida.

Todo el relato platónico refiere a su vez al relato que el viejo rey Solón escuchó de un sacerdote de Sais, Egipto. Información que es además reproducida por un descendiente del propio Solón. Gracias a los dos mentados diálogos platónicos contamos con dos noticias concretas del derrumbe de la isla de Atlante, hijo de Japeto y hermano de Prometeo (*Critias* 114b). Por un lado, en *Timeo* se habla de “un violento terremoto y un diluvio extraordinario” (“*seismon hexaisión kai kataklysmos genomenon*”, 25d).<sup>205</sup> En *Critias*, el tío de Platón que da nombre al diálogo sólo menciona un terremoto (“*seismon*”, 109). El vertiginoso hundimiento afecta, en todo caso, tanto a la monarquía marítima de la Atlántida imperial derrotada, como a la Atenas primigenia defensiva, vencedora de la contienda. Hay que hacer notar que el mito de la Atlántida no comporta un cataclismo universal, como el que, de hecho, ha relatado el propio Platón en otro mito (*Político*, 268d-274e). Por esta razón, algunos atenienses, alejados de la destrucción, consiguieron sobrevivir. La extinción absoluta forma parte del destino de la Atlántida exclusivamente. La supervivencia de algunos individuos permite la continuidad histórica de Atenas. El papel de Egipto será el de depositario de la Historia.

La cuestión es que según nos aseguran que dijo el sacerdote (*Timeo* 23d), sólo se salvan los iletrados e incultos de Atenas, habitantes de las zonas altas, lejanas del mar. De modo que nada queda en la memoria cultural de Atenas. “¡Ay, Solón, Solón, los griegos seréis siempre niños! ¡No existe el griego viejo!” (22b), dice el sacerdote. Las periódicas catástrofes de Atenas permiten que los supervivientes transmitan la raza de los nobles fundadores, pero culturalmente son siempre niños (“*aei paidés*”). Desconocen su Historia. En este sentido, por un lado, tenemos la descendencia a partir de los atenienses menos heroicos de la nación,

<sup>204</sup> L. BLOY, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 365.

<sup>205</sup> Sigo la traducción de PLATÓN, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, trad. de M<sup>a</sup> Ángeles Durán y Francisco Lisi, Gredos, Madrid, 2008.

aquellos de las zonas altas, y por otro, una constante renovación cultural que perdió de vista los orígenes de su casta. El cataclismo supone una interrupción de las tradiciones. De este modo, la Atenas contemporánea que retrata Platón ni siquiera conoce su propia naturaleza decadente.

Más allá de lo que, por ejemplo, Taylor interpreta, es decir, que la guerra entre la Atlántida y Atenas es un conflicto entre la técnica y el patriotismo<sup>206</sup>, donde este segundo saldrá victorioso, o, por otra parte, más allá de entenderlo como una perfecta muestra gráfica del pensamiento del último Platón (en torno a la irracionalidad y a la catástrofe)<sup>207</sup> querría resaltar en este punto de mi discurso la atención de especialistas a la visión anti-positiva, anti-historiográfica. Sería exagerado hablar de una visión bloyana *avant la lettre*, de Platón como historiador-poeta, pero no quiero dejar de recalcar la afinidad en este punto de dos pensamientos tan lejanos. La reconstrucción que ofrece el helenista Pierre Vidal-Naquet en *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico* nos habla de un Platón directamente anti-positivo, más concretamente anti-herodoteo. Vidal-Naquet nos habla del carácter absolutamente original e inventado por Platón de la isla divina o sagrada (“*nesos hierà*”, *Critias* 115b-c) que producía incontables bellezas, y de cómo remeda a Heródoto. “¿Por qué [Platón] contó la guerra de Atenas contra la Atlántida como si se tratase de las guerras médicas? Este hecho es ‘indiscutible’”.<sup>208</sup>

Christopher Gill (conocedor de la tesis de Vidal-Naquet, a través del artículo “Athènes et l’Atlantide structure et signification d’un mythe platonicien” de 1964) postula un remedo histórico diferente por parte de Platón: una Atenas primigenia austera, una imagen idílica, espartana y continental de Atenas, y una Atenas marítima e imperialista representada por la Atenas posterior a las Guerras Médicas. Es decir, la Atenas antigua modélica enfrentada a la Atenas “actual” de Pericles de la ambición marina.

Según Vidal-Naquet, la Atlántida tiene rasgos, remedos y evocaciones de muchos fragmentos herodóteos. Pero en vez de contar la guerra contra los bárbaros persas que “eran dueños de Asia y se disponían a someter Europa” (según cuenta en su discurso Aspasia, en *Menéxeno* 339d), y gloria de la ya desaparecida Atenas de Pericles, Platón se vale de un mito. Según Vidal-Naquet es claro que los atlántidas tienen rasgos persas e instituciones de rasgos orientales. Escribe el helenista: “los hizo pasar [a Tucídides y a Heródoto] por su trituradora de ideas, que no era especialmente favorable a la historia positiva tal como Heródoto y Tucídides, sin embargo, contribuyeron a formarla”.<sup>209</sup>

<sup>206</sup> A.E. TAYLOR, *Plato: the man and his work*, Meridian Books, New York, 1957, p. 439.

<sup>207</sup> Véase R.G. BURY, ‘Plato and History’, *The Classical Quarterly*, New Series, Cambridge University Press, vol. 1, 1/2, 1951, pp. 86-93 y D.A. DOMBROWSKI, ‘Atlantis and Plato’s philosophy’, *Apeiron*, 15, 2, 1981, pp. 117-128.

<sup>208</sup> P. VIDAL-NAQUET, *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico*, trad. de María del Mar Llinares García, Akal, Madrid, 2006, p. 36.

<sup>209</sup> P. VIDAL-NAQUET, *op. cit.*, p. 38.

Se trata de una imagen de decadencia, tanto en el caso de la interpretación de Gill como en la de Vidal-Naquet. Ambas remiten a una Atenas heroica que queda destruida por el cataclismo. La “historia pura”, aseguran, fue la base documental de este misterioso mito. Todos los estudiosos mentados hasta ahora, resaltan la extraña mezcolanza de realidades históricas y mitología pura que Platón pergeña: el último Platón se mostró más y más interesado por cuestiones antropológicas, geográficas e históricas que nunca. Pero utilizó todos sus conocimientos de una manera peculiar.

A pesar de su desdén hacia la historia positiva, Platón ha atraído a historiadores y arqueólogos científicos que no creían en la naturaleza puramente mítica de la isla de la Atlántida. *Geoelucubradores* de épocas sucesivas la han ubicado en Nueva Zelanda, en Palestina, en Suecia, en Cerdeña, en el Cáucaso, en Madeira, en España o en la América azteca.<sup>210</sup> En cierto sentido, se puede decir que tomar la Atlántida como el lugar del Paraíso terrenal (*Paradis terrestre*) es lugar común de la *atlantidología* (que en buena medida es *atlantidología cristiana*), aunque no lo sean las razones concretas que Bloy aduce.

Continuemos un poco más con el mito antiguo. Según las palabras de Platón, la Atlántida debía ser (al igual, por cierto, que la Atenas arcaica) un paraje ubérrimo. Este es el principal carácter positivo de la isla monárquica e invasora. Considera Vidal-Naquet que

estamos ante el dominio del *apeiron*, de lo ilimitado. Esta superabundancia explica que la Atlántida, originalmente, en el texto platónico, una utopía claramente negativa (país invasor, bárbaro), haya sido vista con el correr de los siglos como una utopía positiva, una especie de paraíso terrenal. Nadie ha explicado esto mejor que Jean-François Mattéi: “La fascinación ejercida a través de los tiempos por el mito de la Atlántida tiene que ver quizás con su estructura especular general, que revela, a través de la profusión de imágenes, el límite infranqueable del mito y el silencio final de la palabra”.<sup>211</sup>

El mito evoca cosas más allá de la propia articulación. Precisamente eso que busca Bloy en sus profetas. El mito de la Atlántida, como jardín fértil por un lado, y como espacio primigenio anegado por las aguas por el otro, se envuelve de un halo fatídico, de misterio, origen y destino.

En cierto sentido, la Edad Media del peculiar reaccionario Bloy es precisamente una cultura joven, purificada por el testimonio de los evangelistas y guiada por la sabiduría de la Iglesia. Aunque la interpretación de la Atlántida como Paraíso terrenal es muy libre con respecto al texto de Platón, sí habría que decir que Platón, falseando la Historia, refiere análogamente una pureza perdida. La raza de Solón es

---

<sup>210</sup> Véase J. BRAMWELL, *Lost Atlantis* (1937), J. V. LUCE, *The End of Atlantis: new light on an old Legend* (1969), ANGELO GALANOPOULOS/EDWARD BACON, *Atlantis, the truth behind the legend*, (1969), K. T. FROST, [The Critias and Minoan Crete](#) (1913).

<sup>211</sup> P. VIDAL-NAQUET, *op. cit.*, p. 33.

noble en tanto que descendiente de los fundadores. Tanto la Atenas arcaica como su “alteridad absoluta”, es decir, la Atlántida, desaparecida ésta sin supervivientes, pertenecen a un tiempo de pureza. Las proyecciones de Bloy no obedecen a ningún rigor histórico, pero tampoco las de Platón. Puede encontrarse coherentemente entre ambas una cierta afinidad, como hemos dicho.

En el punto en el que Bloy establece su propia reflexión teológica, con base en el Nuevo Testamento, apreciamos hasta qué punto llevará su interpretación sobre la Atlántida por su propio camino. Leemos en la “Conclusión” de la *Exégesis de los lugares comunes*:

‘*Hodie mecum eris in paradiso*. Hoy estarás conmigo en el paraíso’. Así habla Jesús en la cruz, antes de morir, a san Dimas, el buen ladrón, sobre la hora sexta y a punto de cubrir la tierra las tinieblas. ¡En el paraíso y hoy mismo! ¿Qué significan estas palabras? Jesús sólo subirá a los cielos y entrará en su paraíso celeste transcurridos cuarenta días, es decir, en la Ascensión. Antes, hoy mismo, hay que descender a los infiernos. Así está escrito en el símbolo de la fe. Para que se cumpla la infalible promesa de Cristo expirando, sólo queda el *Paraíso terrenal*.<sup>212</sup>

182

Bloy asegura apoyarse a continuación en san Justino, san Ireneo y san Hilario de Poitiers:

Ahora bien, este paraíso estaba cerrado y era imposible encontrarlo desde la expulsión, y sólo se abrió a la llegada de aquel admirable ladrón que representaba a la humanidad salvada en el Calvario, y cuya fiesta celebra la Iglesia el 24 de abril. Los antiguos padres de la Iglesia, anteriores y posteriores a San Cirilo de Jerusalén, que murió en el siglo IV, creían que las palabras de los difuntos, inmediatamente después del purgatorio eran transferidas al Paraíso de Adán, antesala necesaria del paraíso eterno, en cualquier lugar del mundo que se encuentre, y que el buen Ladrón tenía como misión y privilegio introducir las almas en él [...] San Dimas recibió las llaves del Paraíso terrenal como san Pedro recibió las del Reino de los Cielos.<sup>213</sup>

Dimas posee así las llaves de la Atlántida. Tenemos una particular visión de la Atlántida a partir de una particular visión del Paraíso terrenal. Las relaciones entre Antiguo Testamento y la Historia de la revelación con la Atlántida han sido ensayadas en muchos lugares. Se trataba de interpretaciones centradas, sobre todo, en los diez primeros capítulos del *Génesis*. Vidal-Naquet señala un inicio importante en Cosmas Indicopleustes, con su *Topografía cristiana* (547-549), en una larga tradición que pasa por Pierre-Daniel Huet y su *Demonstratio Evangelica* (1680), y de ahí en adelante.

---

<sup>212</sup> L. BLOY, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2013, pp. 366-367.

<sup>213</sup> P. 367.

En parte, la originalidad de Bloy proviene de su eclecticismo, de su singular exégesis: no sólo por reunir en un mismo pasaje el mito de Platón y a San Dimas, “el Buen Ladrón”, con la patrística convocada.

Además de esto, veremos cómo en esta misma conclusión, también en Bloy hay un desarrollo de lo que Vidal-Naquet llama “nacional-atlantismo”. Tipología interpretativa que consiste en reinventar el mito platónico en relación al mito fundacional de un país, representada por Olaus Rubeck o Deslisle de Sales, entre otros. Vidal-Naquet afirma que después de todo el auge de nacional-atlantismo del XIX, ya a principios de siglo XX, caso del geólogo Pierre Termier que recurre a los diálogos platónicos, inspirador de Bloy, es una “excepción”.<sup>214</sup> En los tiempos de nuestros protagonistas, según el estudioso, el mito expuesto en el *Timeo* y en *Critias* pasa a ser materia para poetas y fabuladores, continuadores del Julio Verne de *20.000 leguas de viaje submarino*. Indaguemos pues en esta “excepción” (aunque en el libro *El enigma de la Atlántida*, del Coronel A. Braghine se nos habla de multitud de atlantólogos de la época como Étienne Félix Berlioux, Charles Étienne Brasseur de Bourbourg, Paul Le Cour, Augustus Le Plongeon o Paul Borchardt).

183

Lo cierto es que ya desde los primeros párrafos, el texto de Termier, respetado académico, contiene considerables guiños y una cita literal al fabulador Léon Bloy. De modo que se puede decir que nos encontramos ante un caso de mutua influencia de ciencia y poesía. Volviendo a la cuestión atlántida, hay que señalar un desacuerdo entre el historiador Vidal-Naquet y las palabras de Termier en noviembre de 1912. Lo que para el primero es un interés aislado por la cuestión, para Termier, que no contaba, claro está, con la ventaja de la perspectiva histórica, la Atlántida era un problema “tanto tiempo despreciado y que ahora resucita”<sup>215</sup>. Por esto, no parece que Termier se considerase una excepción atlantófila, sino un investigador sobre un tema en auge.

III. APARECE PIERRE TERMIER PIDIENDO POESÍA A LOS GEÓLOGOS. Aun concediendo a Béguin que Léon Bloy no conoce otra Antigüedad que la bíblica<sup>216</sup> y sabiendo que la inclusión de la referencia platónica en la “Conclusión” de la segunda serie de *Exégesis de los lugares comunes* se elabora a partir de la conferencia de Termier del 30 de noviembre de 1912, en el Instituto Oceanográfico de París, titulada *La Atlántida*, hay que hacer una salvedad.

La ensoñación atlántida aparece ya en los diarios de Bloy y en las cartas años antes. Aclararé esto más adelante. Del origen de la idea concreta de la existencia del Paraíso Terrenal hundido nos queda

<sup>214</sup> L. BLOY, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 136.

<sup>215</sup> P. TERMIER, ‘L’Atlantide’, *Revue scientifique*, 51e année, 1913, cito con traducción propia: [http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Atlantide\\_\(Pierre\\_Termier\)](http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Atlantide_(Pierre_Termier))

<sup>216</sup> A. BÉGUIN, *Léon Bloy, místico del dolor*, trad. de Juan Almela, FCE, México, 2003, p. 85.

constancia con la nota del apodado “mendigo ingrato”, dirigida a Pierre Termier del 19 de febrero de 1913. Escribe Bloy: “Le debo a usted una hermosa idea y espero para mi nuevo libro un final serio y suntuoso que no le disgustará”.<sup>217</sup> Después Bloy transcribe esta nota en sus *Diarios*.<sup>218</sup>

En opinión del científico de la tectónica moderna Termier, el extraordinario terrible cataclismo (*effrayant cataclysmes*) es “cada vez más evidente”<sup>219</sup> a los ojos de su disciplina. “Geológicamente hablando, la historia platónica de la Atlántida es extremadamente verosímil.”<sup>220</sup> Juzga que la “desaparición casi repentina” de la gigantesca isla más allá de las Columnas de Heracles (que Termier identifica, como es tradición, con el Estrecho de Gibraltar) es una hipótesis sólida.

Leamos la referencia de Bloy:

Es maravilloso, y un poco angustioso, seguir a nuestro geólogo por las montañas que oculta el mar o por los valles del Océano que, por un instante, ha vaciado completamente de sus aguas, sustituyendo por la luz del día las impenetrables tinieblas de sus simas. ¡Qué increíble visión! Tenemos ante la vista, trazado por su mano, el mapa en relieve del lecho del Atlántico, con sus fosas de más de 6.000 metros de profundidad, sus declives vertiginosos, sus costas áridas como el infierno, que hubiesen hecho temblar a Dante...<sup>221</sup>

184

Entre Gibraltar, Azores y Madeira los fondos marinos sondeados que Termier describe en su conferencia son escarpados, con numerosas caídas de varios kilómetros. Aunque también se apoya en algunas consideraciones del zoólogo M. Louis Germain (en torno al posible origen continental de moluscos isleños y de ciertos helechos) la base del discurso de Termier es que la mentada región submarina del Atlántico oriental es una “gran zona volcánica”. Su lectura técnica de los relieves de los fondos marinos y la lava vítrea (*“vitreuse”*) llamada *tachylyte*, al parecer muy común en la región al norte de las Azores, le llevan a afirmar que “en esa zona los más terribles cataclismos pueden suceder”.<sup>222</sup> Y más contundentemente: “Estas islas serían las ruinas visibles de una superficie sumergida recientemente, probablemente en esa época que los geólogos llaman actual cuando es reciente y que, para nosotros, los vivientes de hoy en día, es algo como de ayer”. Algunos sumergimientos “son de la era

---

<sup>217</sup> L. BLOY, *Lettres à Pierre Termier. 1906-1917*, Librairie Stock, Paris, 1937, p. 182. Traducción propia.

<sup>218</sup> L. BLOY, *Diarios*, trad. de Cristóbal Serra, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 468.

<sup>219</sup> P. TERMIER, ‘L’Atlantide’, *Revue scientifique*, 51e année, 1913, cito con traducción propia: [http://fr.wikisource.org/wiki/L’Atlantide \(Pierre Termier\)](http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Atlantide_(Pierre_Termier))

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> L. BLOY, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 364.

<sup>222</sup> P. Termier, ‘L’Atlantide’ *Revue scientifique*, 51e année, 1913, cito con traducción propia: [http://fr.wikisource.org/wiki/L’Atlantide \(Pierre Termier\)](http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Atlantide_(Pierre_Termier))

cuaternaria, y han podido, por consecuencia, ser vistos por el hombre”. Además, asegura, han sido hundimientos “muy rápidos”.<sup>223</sup>

La lectura de Termier hace numerosos guiños a Léon Bloy. Para empezar, encontramos una referencia a “Saint Cristophe”, es decir, San Cristóbal Colón, que a Bloy, autor de *El revelador del globo. Cristóbal Colón y su beatificación futura* (1884) no podía disgustar. Recordemos que también Colón, protagonista del primer libro de Bloy, era mencionado en la obra de madurez de la *Exégesis*. Además, se leen estas palabras en el segundo párrafo de Termier:

[los geógrafos y los historiadores] dudan de Platón pensando que el gran genio ha podido crear las piezas de la fábula de los Atlantes, o que él ha tomado por una isla de dimensiones gigantescas una porción de Mauritania y de Senegambia. Otros transportan la Atlántida al Norte de Europa; otros no tienen reparos en identificarla con toda América. Sólo los poetas permanecen fieles a la bella leyenda; los poetas que siguiendo la magnífica fórmula de Léon Bloy, “no están seguros de aquello que adivinan.”<sup>224</sup>

185

Además, en nota al pie de página para el artículo publicado en la *Revue scientifique*, en 1913, Termier menciona el libro *Les âmes de la mer*, de la poetisa Emilie de Villiers.

Termier sostiene que, además de atender a la geología positiva, el geólogo debe operar con una suerte de intuición. Su ojo debe ser “igual que el ojo de un pintor.”<sup>225</sup> Su mirada debe estar “impresionada por los resplandores (*lueurs*) vagos e inciertos que iluminan, sólo para él, la noche de los abismos (*gouffres*), y la noche, más oscura, del pasado lejano.”<sup>226</sup> Incluso su oreja, dice, debe ser “sensible como la del músico.”<sup>227</sup> Así, Termier parece defender una fórmula híbrida entre técnica y poesía o intuición. Si Bloy se siente feliz de sostener sus elucubraciones platónico-neotestamentarias, sobre los últimos datos de la ciencia, Termier exige a su vez una visión de conjunto no exenta de espiritualidad para leer el “pasado lejano”.

“Todo esto es motivo de una extraña turbación para las almas.”, escribe Bloy, en referencia a la exposición de Termier “Uno se siente infinitamente indefenso y mísero. Comprendemos que esta tierra es un sueño, el sueño de un sueño, y que es absurdo confiar en ella. ‘Insensato, esta misma noche vas a morir’. Esta terrible amenaza no se refiere sólo a los hombres; se refiere también a las islas, a los continentes, a la Tierra entera”<sup>228</sup>. Bloy recibió estas ideas hasta cierto punto con un temblor

---

<sup>223</sup> *Ibíd.*

<sup>224</sup> *Ibíd.*

<sup>225</sup> *Ibíd.*

<sup>226</sup> *Ibíd.*

<sup>227</sup> *Ibíd.*

<sup>228</sup> L. BLOY, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 365.

extático, como le escribe él a su amigo personalmente: “Desde que esta idea me ha venido, pienso mucho en San Dimas que me ha aportado la más admirable y la más preciosa información sobre ese continente desaparecido. No le digo más antes de tiempo y le ruego que no me pregunte, estando, a causa de todo esto, en una especie de estado extático”.<sup>229</sup>

IV. EL TITÁN DEL IMPERIO FRANCÉS Y OTROS RASGOS DE “ATLANTISMO NACIONAL”. “Nace en una isla”, escribe Bloy en su ensayo napoleónico, escrito meses antes de la conferencia de Termier y trabajado, al igual que la *Exégesis*, desde mucho tiempo atrás.

Hace incesantemente la guerra a una isla. Cuando cae por primera vez, es una isla. Por último, muere cautivo en una isla. Insular por nacimiento, insular por emulación, insular por necesidad de vivir, insular por necesidad de morir. Aun cuando tenía en sus manos a Europa, aun en sus más feroces batallas, el perpetuo rugido de las olas del océano se sobreponía al estruendo de los cañones. Avido de reinar sobre todos los mares, el continente le fue siempre un obstáculo [...] haciendo una isla de toda la Tierra, ¡una isla inmensa como su sueño!<sup>230</sup>

186

Como vemos, hay fórmulas en esta cita de su obra de 1912, según Bardèche, su trabajo más personal<sup>231</sup> (1989, 371), similares a la anterior. Además, Napoleón es un Titán,<sup>232</sup> es un Océano<sup>233</sup> e inspira el mito del “Déluge”, el Diluvio,<sup>234</sup> su antagonismo con Inglaterra insinúa la “alteridad pura” de Atenas/Atlántida en *Timeo* y *Critias* que señalaba Vidal-Naquet. Bloy nos habla de Inglaterra como su enemigo “sobrenatural”.<sup>235</sup>

Había pues elementos poéticos ya preparados y formulados aquel año de redacción de la *Exégesis*. Escribe Bloy, asociando a su héroe laico con los titanes: “El corazón de Napoleón no era una ciudadela inexpugnable [...] el tesoro era el secreto de su grandiosa poesía, el arcano de aquel Prometeo que se desconocía a sí mismo, cuyos peores pecados hubieran merecido la absolución de Polifemo o de Anteo, que no se sabía ni tan colosal ni tan predestinado”.<sup>236</sup> Por un lado, la visión de Napoleón como instrumento sobrenatural, en esta *Dei gesta per francos* nos ofrece un paradigma claramente titánico, representado por la forma geográfica

---

<sup>229</sup> L. BLOY, *Lettres à Pierre Termier. 1906-1917*, Librairie Stock, Paris, 1937, pp. 184-185. Traducción propia.

<sup>230</sup> L. BLOY, *El alma de Napoleón*, trad. de Michel Biguenet, Eneida, Madrid, 2010, p. 22.

<sup>231</sup> M. BARDÈCHE, *Léon Bloy*, La table ronde, Paris, 1989, p. 371. Traducción propia.

<sup>232</sup> L. BLOY, *El alma de Napoleón*, trad. de Michel Biguenet, Eneida, Madrid, 2010, pp. 31 y 50.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 106.

de la isla. Tenemos antecedentes, si bien poéticos, de la conferencia de Termier. Maritain señaló expresivamente la doble faceta de Bloy que ya apuntamos, y que proyecta en su lectura histórica entre cristianismo y poesía, y entre ambas resalta el caso nacional francés. A través de Napoleón Bonaparte, “precursor de Aquél que ha de venir”<sup>237</sup> y azote de las naciones apóstatas, poeta,<sup>238</sup> buscador del Paraíso terrenal.<sup>239</sup> Y: “Entre 1796 y 1815 combatió por la conquista infinitamente anhelada de ese Paraíso terrenal a cuyas puertas vinieron a estrellarse todos sus ejércitos”.<sup>240</sup> Así, con la gran catástrofe bélica, pasamos al último rasgo interpretativo de Bloy: el nacional-atlantismo.

El 15 de septiembre de 1910, tres años antes del texto atlántico, leemos en el diario bloyano:

Me encuentro, por cuatro días, en la deliciosa playa de Binic donde me he reencontrado con Jeanne y los niños. De Saint-Brieuc a Binic me parecía que viajaba en sueños. El paisaje es demasiado bello, demasiado diferente a todos aquellos que he podido ver. Algo de Paraíso terrestre ha debido quedar en Bretaña. La Atlántida, lugar presumido para el Edén, está confinado sin duda en nuestra Armórica.<sup>241</sup>

187

Del mismo modo que, según Luciano Canfora, Platón relaciona una cuestión cósmica como las catástrofes periódicas con el viaje de su pariente antecesor Solón, representando, según él, la tendencia ateniense a relacionar la inmensidad con algo como la familia, “desde su minúsculo rincón del mundo”,<sup>242</sup> el chauvinista Bloy recurre en 1913 al folklore bretón, recordando sin duda aquella estancia de 1910. Otros artistas relacionaron la Atlántida y la mitología bretona en aquellos años (me refiero a *Le petit roi d'Ys*, de Georges-Gustave Toudouze, de 1914; además, Édouard Lalo estrenó una ópera con libreto de Édouard Blau con este mismo tema legendario en 1888, *El rey de Ys*; en 1910 inspiró un preludio de Debussy, *La catedral sumergida*).

Ahora nos movemos en un campo de apropiación metafórica más amplio, con el mismo tema. Hablaríamos entonces de una “atlántida francesa”:

El gigantesco naufragio de la Atlántida no constituye una tradición aislada. En una época infinitamente menos lejana, a finales del siglo IV, una parte considerable de nuestra Armórica fue tragada por el mar. La soberbia y poderosa ciudad de Is, donde reinaba el rey Grallón, y

<sup>237</sup> L. BLOY, *El alma de Napoleón*, trad. de Michel Biguenet, Eneida, Madrid, 2010, p. 13.

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>241</sup> S. FUMET, *Léon Bloy captif de l'absolu*, Pion, Paris, 1967, p. 153. Traducción propia.

<sup>242</sup> L. CANFORA, *Una profesión peligrosa. La vida cotidiana de los filósofos griegos*, trad. de Edgardo Dobry, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 65.

desapareció en una noche con todos sus habitantes y sus riquezas, y el emplazamiento de aquel territorio se denomina bahía de Douarnenez. Me han contado que todavía se perciben algunos restos de la calzada que conducía desde la famosa abadía de Landévénec a la ciudad sumergida. Puede verse cómo se hunde y se pierde bajo las aguas.<sup>243</sup>

Hasta aquí llega el atlantismo nacional de Bloy, que nos ha permitido ampliar la noción en un subsiguiente desarrollo poético del tema platónico sin tomar como fuente la inspiradora conferencia de Termier. Más allá de aquí no tenemos más que vagos indicios de posibles relaciones. El 19 de noviembre de 1912 Bloy le escribe a Termier haciendo una vaga relación entre el mito platónico y Cristóbal Colón, pero no se extrae nada concreto de ahí. En todo caso, tanto la Atlántida como Colón inspiran en Bloy, por un lado, el pavor hacia los grandes abismos del mar, y por el otro, la impresión profunda de su gran secreto. En cierto modo, Platón y Colón redescubren el arcano del océano, una figura simbólica central en el universo de Bloy. Pero Colón, abre, según Bloy, la mitad del mundo a la cristianización.

V. ALGUNAS CONCLUSIONES. “Todo lo transitorio es símbolo”,<sup>244</sup> nos dice Bloy. El Jardín y la caída del hombre no son pues meramente símbolos, sino más bien, símbolo de símbolos. La raíz del “lugar común” al que una exégesis genealógica bien advertida ha de llegar, según el autor de la *Exégesis de los lugares comunes*. Los símbolos históricos remiten a la prehistoria del hombre, al espíritu que trasciende este devenir. La personalidad es otra incertidumbre: “¡Porque tú y yo somos eso, y nada más que eso, abismos!”<sup>245</sup> entre una serie de lugares comunes del habla que ya han perdido su referencia. El burgués tiene algo de “niño eterno”, como decía de los atenienses el sacerdote de Sais, pues no conoce los grandes hitos fundacionales. Tan sólo los poetas (en el amplio sentido bloyiano, las grandes personalidades creadoras; hombres “seguros de lo que adivinan”, que diría Termier) aportan sentido a esta Historia de puro devenir, que ha olvidado la dimensión escatológica del ser humano (esa Historia que ya no es espera). Los poetas que fabrican metáforas que remiten a los grandes hitos, para Bloy son los guardianes del pasado viviente, como los sacerdotes egipcios del relato de *Timeo* y de *Critias*.

El caso de Platón nos ha ofrecido la posibilidad de, primero, mostrar una relación (Bloy y la antigüedad pagana) poco valorada. La decadencia de los atenienses y la apropiación bloyana del mito de la isla fértil de la Atlántida como Paraíso terrenal nos ha permitido establecer interesantes vínculos. La aportación de Vidal-Naquet aquí ha sido decisiva: por un lado, nos ha permitido contextualizar la reinversión de la utopía negativa en positiva, y, además, junto con Gill, nos ha facilitado la

---

<sup>243</sup> L. BLOY, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 366.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 369.

reconstrucción anti-herodotea, anti-historiográfica del mitógrafo Platón. Esto pone de manifiesto otro rasgo afín con Bloy y su manera de entender la Historia. Esto explica el importante rasgo que el francés concede al griego.

La aportación de la ciencia positiva en este punto no es menos insospechada en un autor como Bloy. La conferencia *L'Atlantide* de Pierre Termier, que sirve como fuente directa del mito de Platón para Bloy, da cuenta de la influencia recíproca entre los dos amigos. Este artículo se ha centrado en la profunda impresión que causaron sobre la sensibilidad de Bloy las palabras de Termier y su fundamentación de la ubicación real de la Atlántida bajo los mares. A partir de aquí, Bloy optó por transformar el mito pagano en mito cristiano, según su peculiar visión teológica e histórica. Pero, a su vez, también hemos podido apreciar el acento anti-positivo del discurso de Termier, lleno de referencias al propio Bloy. Termier parece apelar a un cientificismo poético, que ha de mirar con ojos de artista, con la mirada del ojo del espíritu. Termier, así, se vale del mito de Platón, y propugna algo más que escuchar a los poetas desde la ciencia.

189

Por último, he querido ampliar el tema atlántico más allá de la influencia del discurso de Termier y su plasmación en la “Conclusión” de la segunda serie de la *Exégesis de los lugares comunes*. He encontrado aquí rasgos de lo que Vidal-Naquet define como “atlantismo nacional”. Por un lado, en la aproximación metafórica de Bloy a Napoleón, en una obra del mismo periodo creativo que la *Exégesis*, y, por otro, su interpretación del arcano del hundimiento de la isla desde el folclore bretón.

Platón, por un lado, como escogido dentro de su elenco de héroes visionarios, y por otro lado, dos líneas simultáneas de interpretación del cataclismo marino, más allá de la historiografía positiva que combate. Es decir, con la perspectiva del fin, de un “mundo que puede ser sacudido en cualquier instante y dejar de tener apariencia de mundo”.<sup>246</sup>

Ese fúlgido cataclismo bloyano, cada día inminente, avistado allende las cronologías en los océanos por poetas, profetas, y por algún geólogo también. Para Bloy, el mar hace del suelo, de la tierra, una isla, fugitiva, inestable, engañosa como el “sueño de un sueño”. Bloy está de acuerdo con Platón en que la estructura esencial de toda filosofía de la historia ha de contar con la noción de cataclismo.

#### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

MAURICE BARDECHE, *Léon Bloy*, La table ronde, Paris, 1989.

---

<sup>246</sup> L. BLOY, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 366.

- ALBERT BÉGUIN, *Léon Bloy, místico del dolor*, trad. de Juan Almela, FCE, México, 2003.
- LÉON BLOY, *Christophe Colombe devant les taureaux*, Albert Savine, Paris, 1890.
- \_, *Diarios*, trad. de Cristóbal Serra, Acontilado, Barcelona, 2007.
- \_, *El alma de Napoleón*, trad. de Michel Biguenet, Eneida, Madrid, 2010.
- \_, *Exégèse des lieux communs*, Édition de Jacques Petit, Gallimard, Paris, 1968.
- \_, *Exégesis de los lugares comunes*, trad. de Manuel Arranz, Acontilado, Barcelona, 2013.
- \_, *La salvación por los judíos*, trad. de Manuel Serrat Crespo, Biblioteca Borges, Orbis, Barcelona, 1985.
- \_, *Lettres à Pierre Termier. 1906-1917*, Librairie Stock, Paris, 1937.
- \_, *Le révélateur du globe: Christophe Colomb et sa beatification future*, A. Sauton Libraire-éditeur, Paris, 1884.
- JORGE LUIS BORGES, *Obras completas. 1975-1988*, Emecé, Buenos Aires, vol. IV, 2007.
- CORONEL A. BRAGHINE, *El enigma de la Atlántida*, trad. de Luis Echévarri, Losada, Buenos Aires, 1944.
- R. G. BURY, 'Plato and History', *The Classical Quarterly*, New Series, Cambridge University Press, vol. 1, 1/2, pp. 86-93.
- LUCIANO CANFORA, *Una profesión peligrosa. La vida cotidiana de los filósofos griegos*, trad. de Edgardo Dobry, Anagrama, Barcelona, 2002.
- DANIEL A. DOMBROWSKI, "Atlantis and Plato's philosophy", *Apeiron*, 15, 2, pp. 117-128.
- STANISLAS FUMET, *Léon Bloy captif de l'absolu*, Pion, Paris, 1967.
- CHRISTOPHER GILL, 'The genre of the Atlantis story', *Classical Philology*, vol 72, 4 (1977), pp. 287-304.
- W. K. C. GUTHRIE, *A history of greek philosophy. Vol. V. The later Plato and the Academy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- JACQUES MARITAIN, *Quelques pages sur Léon Bloy*, Cahiers de la Quinzaine, Paris, 1927.
- PLATON, *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Menón, Eutidemo, Crátilo*, trad. de J. Calonge, E. Acosta, F. Olivieri, J. L. Calvo, Gredos, Madrid, 1992.
- \_, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, trad. de M<sup>a</sup> Ángeles Durán y Francisco Lisi, Gredos, Madrid, 2008.
- \_, *Platonis Opera*, ed. de John Burnet, Tomo IV, Oxford Classical Texts, Oxford, 1902.
- ROSEMARY RODWELL, 'Léon Bloy and the Earthly Paradise', *Journal of European Studies*, 1997, 27, p. 143-159.
- A. E. TAYLOR, *Plato: the man and his work*, Meridian Books, New York, 1957.
- PIERRE TERMIER, *Introduction à Léon Bloy*, Desclée de Brouwer, Paris, 1930.
- \_, 'L'Atlantide', *Revue scientifique*, 51<sup>e</sup> année, 1913.  
[http://fr.wikisource.org/wiki/L'Atlantide \(Pierre Termier\)](http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Atlantide_(Pierre_Termier))
- PIERRE VIDAL-NAQUET, *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico*, trad. de María del Mar Llinares García, Akal, Madrid, 2006.
- MIGUEL DE UNAMUNO, 'La Atlántida', *Obras Completas VII*, Biblioteca Castro, Madrid, 2005. pp. 59-60.



# AMOR Y CLASE EN *LO QUE EL CIELO NOS DA* DE DOUGLAS SIRK<sup>247</sup>

ROBERT B. PIPPIN  
The University of Chicago

*But what I fear, what even today one could grasp with one's hands if one felt like grasping it, is that we modern men are pretty much on the same road; and every time man starts to discover the extent to which he is playing a role and the extent to which he can be an actor, he becomes an actor.*  
NIETZSCHE, *Gay Science*<sup>248</sup>

191

I. Una señal segura, entre muchas otras, de que los grandes melodramas de Douglas Sirk mientras trabajó en los estudios Universal (1952-1959) no sean lo que inicialmente aparentan ser, está en la inmediata ambigüedad de sus muy ambiciosos títulos. Por ejemplo, en su película de 1955, *All That Heaven Allows* (Lo que el cielo nos da), que podría sugerir “Mira todo lo que el cielo nos permite, en su generosidad”, también podría interpretarse como, “Ten cuidado. Esta irrisoria consolación o felicidad es –y solamente esto– todo lo que el cielo nos permite”. (En entrevistas, Sirk aclaró que su intención fue decir esto último, que, para él, “el cielo es tacaño”, y le divirtió que el estudio entendiera la primera interpretación; pensaron que se trataba de un título brillante, alentador.)<sup>249</sup> Muchos títulos de sus otras películas, durante su carrera americana, tienen igualmente el mismo doble sentido: *Imitation of Life* (Imitación a la vida), *Tarnished Angels* (Los diablos del

---

<sup>247</sup> Le estoy muy agradecido a David Wellbery, Michael Fried, Daniel Morgan y a Richard Neer por los varios y útiles intercambios acerca de este artículo, también a Mark Wilson por una conversación sobre Sirk al principio de este proyecto.

<sup>248</sup> F. NIETZSCHE, *The Gay Science* (La gaya ciencia), ed. B. Williams., J. Nauckhoff and transl. A. Del Caro (Cambridge: Cambridge University Press, 2001). pp.215-6.

<sup>249</sup> Cf. “Por ejemplo, *Lo que el cielo nos da*...Al estudio le encantó el título; pensaron que significaba que podías tener todo lo que quisieras. Yo quería decir justo lo contrario. Por lo que a mí respecta, el cielo es tacaño.” *Sirk on Sirk: Conversations with Jon Halliday*, Londres: Faber and Faber, 1971, p.140. Sigue insistiendo en cuestiones similares.

aire), *All I Desire* (Su gran deseo), y *There's Always Tomorrow* (Siempre hay un mañana).

Esta ambigüedad está cuidadosamente ligada con la famosa ironía de los melodramas de Sirk. Los mejores tuvieron éxito en narrar una historia superficial con un contrapunto irónico, al igual que en sus títulos. En el caso de Sirk, sus películas se las ingenian para complacer las expectativas del público ante un melodrama, satisfaciéndolos con frecuencia –incluso si la técnica y el estilo exageran esas convenciones, a veces estridentemente, a menudo rozando lo kitsch–, y, de este modo, exhibe también (a aquellos que se dan cuenta) el autoengaño y pensamiento fantástico detrás de esas mismas expectativas.<sup>250</sup> Este aspecto se ha comentado mucho desde el momento en que Sirk asciende a la posición de gran *auteur* entre los críticos e historiadores del cine, algo que empezó por primera vez cuando los miembros de *Cahiers du Cinéma* comenzaron a escribir entusiásticamente sobre Sirk ya en la mitad de los años cincuenta,<sup>251</sup> y más intensamente después de la publicación de algunas entrevistas extraordinarias con Jon Halliday en 1971. Hasta la comprensión de su ironía, sus películas fueron vistas durante muchos años, y con frecuencia aún siguen viéndose todavía, simplemente, como películas “para llorar” o “para mujeres” por la audiencia, los críticos y los ejecutivos del estudio por igual.

192

Ahora bien, cómo un estilo cinematográfico puede sugerir ironía, en qué medida y cómo aquello que se nos muestra puede sugerir aquello que no se nos muestra, es un tema fascinante en sí mismo, y hay muchos y diferentes ejemplos de cómo funciona: *Johnny Guitar* de Nicholas Ray, *The Scarlet Empress* (Capricho imperial) de Josef von Stenberg, y *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick, solo por mencionar tres ejemplos.<sup>252</sup> Puede que Sirk, en esas sorprendentes observaciones sobre sus propias películas hechas en tan reveladora entrevista, estuviese simplemente aprovechándose de la ola de interpretaciones empezada por Truffaut y el grupo Cahiers, o bien, expresando sus propias e independientes opiniones; de cualquier modo, lo que sí afirmó es que el efecto que buscaba era, por un lado la estrecha

---

<sup>250</sup> Tomando prestada su experiencia como director de teatro, Sirk crea deliberadamente un *mise en scène* anti-ilusionista (incluso podríamos llamarlo un efecto de “distanciamiento” brechtiano), de este modo, más tarde, como director de cine, rechazó las convenciones realistas de los principios del cine en Hollywood en su periodo clásico.

<sup>251</sup> Ahora está generalmente aceptado (especialmente en los estudios de cine), que Sirk se las apañó para crear un artificio que hizo posible “comentar el mundo, como comenta los medios de la representación.” BARBARA KLINGER, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p.9. El libro de Klinger es indispensable para las varias recepciones de Sirk y sobre los significados de esta variación.

<sup>252</sup> Para una discusión sobre Ray, ver mi artículo “Cinematic Irony: The Strange Case of Nicholas Ray’s *Johnny Guitar*”, en *nonsite*, vol.13, (Septiembre de 2014). (*Nicholas Ray y la política de la vida emocional*, trad. María Golfe, Shangrila, 2018.)

conexión entre género, estructura y estilo, en “temas tales como el fracaso, la impotencia, y la imposibilidad de ser feliz”; por otro,<sup>253</sup> que todos estos últimos no resultaran fácilmente visibles en la superficie. A la lista de Sirk podemos añadir “la precariedad del amor en el mundo social americano que describe”, que será mi argumento en lo que sigue. De manera más específica, nuestra cuestión se ocupará primero del modo en que el control de las convenciones sexuales se cruza con el control de las barreras de clase, y de cómo todo esto se muestra para provocar la comprensión de algo parecido al amor, al menos de cualquier amor que no esté estrictamente ligado a las normas, que en el mejor de los casos resulta terriblemente tenso y en el peor, imposible. Y, segundo, la esperanza de entender mejor el atractivo de este tipo de mundo social basado en el contraste con el ideal de la sinceridad —o fenómenos relacionados como la autenticidad, inconformismo, y la independencia en la vida americana—, y explorar brevemente la ingenuidad de una comprensión común de ese ideal, y las consecuencias de esa ingenuidad.<sup>254</sup> Finalmente, juntar estos dos temas plantearía otra dimensión diferente de ironía en el punto de vista de Sirk (o de sus películas) por lo que se refiere a las acciones y los personajes representados. El melodrama, más que un género de clasificación, es una forma narrativa que estructura e interroga problemas como: el significado del sufrimiento, el conflicto, la ausencia del amor satisfactorio y la falta de resolución de conflictos básicos (es la analogía moderna de la tragedia, en este aspecto), igualmente, la ironía es más que un recurso literario o cinematográfico. También es una especie de postura ética, una manera de soportar una contingencia o frustración como estas; una forma “correcta” de asumir nuestro sometimiento a la contingencia y el fracaso. (En esto, también, iguala y contrasta el punto de vista trágico, como han explorado, por ejemplo, Hegel y Nietzsche.) Inmediatamente parece recomendar a la comunidad de espectadores la distancia, la pasividad, la no involucración.<sup>255</sup> Pero, como veremos, esto resultaría superficial e indiferente a la manera singular de jugar con la ironía en la película.

---

<sup>253</sup> Este es el resumen de Barbara Klinger a la introducción de Halliday de *Sirk on Sirk* en su *Melodrama and Meaning*, p.9. Tiendo a reconocer a Sirk por su independencia en sus observaciones, dada su propia implicación en el teatro izquierdista y *avant-garde* en Alemania, pero nada de lo que argumentaré dependerá de los testimonios en las entrevistas.

<sup>254</sup> Esto plantea el problema de una psicología propiamente política. Para una discusión sobre esta problemática, ver la introducción a mi *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven, Yale University Press, 2010, pp. 1-25.

<sup>255</sup> Anticipando una reacción hacia esta vinculación de Sirk a Hegel y a otros pensadores de peso, recuerdo y hago eco de la observación de Stanley Cavell: “no soy desconsiderado, sean las que sean las defensas que pueda utilizar, sobre la posibilidad de barbaridad al considerar las películas de Hollywood —vistas a la luz de vez en cuando— como grandes obras del pensamiento.” *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy*

Porque estaría mal sugerir que sus películas simplemente están mejor caracterizadas como una representación negativamente irónica de esta imposibilidad. En primer lugar, la ironía no es burlona o sarcástica. Muchos de los personajes tienen buenas intenciones y son sinceros (incluso si estos sujetos también encajan en un tratamiento irónico), ya que nunca criticamos el valor nominal de lo que dicen o hacen. Es decir, al margen de las dimensiones puramente visuales de la ironía, de la magnitud de color y luz artificiales, de los primeros planos con expresiones sobrecargadas de emociones, existe una dimensión más sutil de esta ironía del distanciamiento. Vemos a los personajes que declaran sinceramente sus creencias, pero que no tienen, en realidad, ninguna idea sustancial sobre lo que, de hecho, están declarando, de cuáles serían sus implicaciones (la invocación de los clichés –e.g. “ser sincero con uno mismo”– es una clara señal de esta tenue aprensión), o los personajes a quienes el autoentendimiento expreso es claramente una manifestación de ignorancia personal; de nuevo, a pesar, también, de ser sincero y bien intencionado.<sup>256</sup> A menudo vemos simplemente que no entienden lo que dicen o sienten, que incluso se confunden a ellos mismos. (Los principales ejemplos estarían en la actuación notoriamente controlada de Jane Wyman y sus miradas consistentes, confundidas y vagas a lo largo de la película.)<sup>257</sup> Y

---

*of Remarriage*, Cambridge: Harvard University press, 1984, p.8. (*La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.) Para una discusión más extensa, véase mi “Prologue: Film and Philosophy” en *The Philosophical Hitchcock: Vertigo and the Anxieties of Unknowingness*, Chicago: The University of Chicago Press, 2017, pp.1-12. (*Hitchcock filósofo. Vértigo y las ansiedades del desconocimiento*, trad. de T. Martínez, UCO Press, Córdoba, 2018). La piedra angular de Cavell es Emerson (hasta cierto punto Heidegger, hasta cierto punto Wittgenstein). La mía ha sido Hegel en mis tres libros sobre cine, sobre el vínculo entre el conocimiento de uno mismo, la intervención, y el conocimiento de los demás. (Hegel no es particularmente bueno con el problema de la ironía. Piensa que el entusiasmo y la reconciliación deben mermarse, y esa es la meta de las sociedades modernas, según su opinión.)

<sup>256</sup> Cf. las observaciones en J.-L. Comolli y P. Narboli en “Cinema/Ideology/Criticism” reimpresas de *Cahiers du Cinéma* en *Screen*, 12 (1) (1971): sobre una crítica de la ideología interna para una película, que de otra manera sería bastante convencional: “tiene lugar un criticismo interno, que agrieta la película, descontrolándola. Si uno lee la película oblicuamente, buscando síntomas; si uno atraviesa con su visión su coherencia formal aparente, puede ver que está llena de grietas; se está separando bajo una tensión interna que simplemente no estaría allí en una película incua ideológicamente... Este es el caso en muchas películas de Hollywood, por ejemplo, que, aunque están completamente integradas en el sistema y la ideología, acaban por dismantelar parcialmente el sistema desde dentro.” p.33. Véase también lo que dice P. Willemen acerca de “una distancia entre la película y su pretexto narrativo”, en “Distanciation and Douglas Sirk,” en *Screen*, 12 (2), (1971).

<sup>257</sup> Posiciones psicológicas como estas también confunden enormemente cualquier principio moral al aproximarse a los personajes. Esta confusión aparece particularmente

una ironía de este tipo también funciona como una especie de interrogación cinemática, reflexiva – sencillamente, por qué, en ese mundo específico de la América de los cincuenta, el amor romántico, e incluso el amor familiar, debía ser tan tenso. (En *Lo que el cielo nos da*, Sirk está apuntando hacia un autoentendimiento distintivamente *americano* como una señal de patología social y, así – elevando el alcance temático de la película, ensanchándolo a algo más que una historia de estos personajes individuales –, este aspecto queda señalado al hacer *Walden* de Thoreau el texto central de lo que parece el problema americano de la “autenticidad”).<sup>258</sup> Es este enfoque el que, como veremos, permite a la película ser tanto un verdadero melodrama como una interrogación reflexiva de la misma forma como el método más apropiado para iluminar una especie de mundo socio-político, el mundo americano, moderno, burgués.<sup>259</sup> En este sentido, incluso la designación de melodrama es engañosa, ya que la película es una invocación de, y una forma irónica de, los melodramas como el modo de dar sentido a la experiencia humana. Todos ellos podrían llamarse meta-melodramas.<sup>260</sup>

Las características que asociamos con el cine de melodrama, un estilo interpretado tradicionalmente como degradado, o una forma “de arte inferior”, son las de un sufrimiento intenso y frenético, especialmente por parte de las mujeres,<sup>261</sup> expresado alrededor de una gran crisis emocional, normalmente involucrando el amor romántico y/o familiar. En muchos de los melodramas existentes, hay villanos y víctimas claramente identificables, pero en muchos otros, como en los de Sirk, no sucede así.

---

en la actuación de Robert Stack en *Written on the Wind* (Escrito sobre el viento) o en *Los diablos del aire*, y en la ignorancia obstinada (y tan condenable) de Lana Turner en *Imitación a la vida*.

<sup>258</sup> Sirk dijo, “*Walden*, de Thoreau. De esto es lo que trataba la película básicamente.” *Sirk on Sirk*, 113 (siempre hay que tener en cuenta que las entrevistas son una especie de actuación). Y, “sobre”, es equívoco. No existe ninguna razón para creer que Sirk piensa que Mick, y de manera más intuitiva, Ron, hayan entendido *Walden* correctamente, y muchas de las razones para creer que de lo que se han apropiado es de una “lección” superficial y errónea, – una que no es única para dos individuos sino ampliamente compartida (conozca alguien el texto o no) –, en esta época de América.

<sup>259</sup> D. N. Rodowick tiene una explicación provechosa de las condiciones históricas y de las contradicciones sociales internas tan apropiadas para una película melodramática, en “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s,” en *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman in Film*, Londres: BFI, 1987, pp. 268-280.

<sup>260</sup> Cavell ha explorado una percepción importante: todos los géneros de Hollywood tienen una dimensión de meta-género; que los géneros no son estructuras con características cuyos próximos ejemplos “añaden” características; que los géneros son ocasiones para imaginar de nuevo un género. Véase *Pursuits of Happiness*, pp. 28-30.

<sup>261</sup> Predominantemente, pero no exclusivamente. Como dice Mulvey en “Notes on Sirk and Melodrama,” en *Home Is Where The Heart Is, Escrito sobre el viento y Los diablos del aire* sobresalen por el tratamiento de víctimas masculinas en una familia patriarcal en el capitalismo, pp. 76-77.

Esto quiere decir que el sufrimiento no lo causa el villano sino aquellos que amamos. Todo esto se nos presenta en un estilo cinematográfico en el que a estas crisis se les da una expresión hiperbólica, excesiva, recargada, obvia (especialmente en la banda sonora), algo que normalmente incita la queja de la manipulación –por lo menos, si no se produce el distanciamiento irónico del mundo de la película. Cuando señalamos este exceso, queremos decir que la expresión de las emociones en el cine del melodrama sobrepasa lo que nos parece “apropiado”. En el sentido más simple: actualmente, este exceso nos avergüenza.<sup>262</sup> Como he observado, en Sirk este exceso de emotividad se expresa a través de una paleta de color inusualmente brillante e intensa en los sets y el vestuario (de nuevo, anti-ilusionista), a veces, con una luz casi estridente, un enfoque muy nítido y profundo, frecuentes primeros planos de esta expresividad, una banda sonora exuberante, romántica y nada sutil, y una falsedad, incluso amenazante (porque son falsos), en los finales felices.

Por supuesto, los melodramas también cuentan con una inflexión histórica. Considerados como un estilo narrativo, o, como ha argumentado Peter Brooks, “un modo imaginativo”, y una “dimensión inevitable de la consciencia moderna”,<sup>263</sup> asociamos su ascenso hacia la prominencia primero con el teatro, especialmente el teatro Isabelino y Jacobino, con una inocencia y villanía, y un sufrimiento claramente horrible e injusto, y después, en el teatro de sufrimiento del siglo veinte, como las obras de Eugene O’Neill. La manifestación más contemporánea, que empezó en el siglo diecinueve, son la literatura en serie, y autores como Balzac y Dickens, e incluso, el arte ahora tratado como arte noble, con las novelas de Henry James (como *The Portrait of a Lady* [El retrato de una dama]) y las novelas de Marcel Proust, son un melodrama cómico, si es que alguna vez hubo alguno.<sup>264</sup> La ópera dramática también ha de contar como un ejemplo paradigmático de este género. En el cine, este estilo, en gran parte, le debe

---

<sup>262</sup> La filosofía también puede ser melodramática en este sentido, también provoca estas reacciones. Nietzsche las provoca. Dice Cavell, hablando del fervor en las formulaciones de Wittgenstein, “si hay melodrama aquí, está en todas partes en las *Investigaciones*.” STANLEY CAVELL, *This New Yet Unapproachable America: Lectures After Emerson Afer Wittgenstein*, Chicago: University of Chicago Press, 2013. (Edición para Kindle), pp.35-6.

<sup>263</sup> PETER BROOKS, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976, p. VII. Thomas Elsaesser, probablemente en el único y más influyente artículo sobre los estudios de cine de melodrama, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama,” publicado por primera vez en *Monogram* en 1972, e impreso de nuevo en *Home is Where the Heart Is*, resume una discusión sobre el melodrama como “una forma que lleva consigo sus propios valores y ya ha encarnado su propio contenido significativo; que se ha servido como el equivalente literario de un modo de experiencia particular, históricamente y socialmente condicionada.” p.49.

<sup>264</sup> Sirk pensaba que Shakespeare era un creador de melodramas. “Interview with Douglas Sirk,” *Bright Lights*, invierno 1977-78, p.30.

mucho al cine mudo por su necesidad de representar lo interior expresivamente en vez de verbalmente, pero es la situación histórica del melodrama lo que plantea las preguntas más interesantes. La manera melodramática moderna de imaginar el conflicto humano parece responder a una situación histórica característica. En primer lugar, en contraste con la tragedia, los melodramas se definen como dramas burgueses, no heroicos; tratan el monótono mundo del amor, el trabajo, los conflictos familiares y la riqueza privada. En ningún momento un valor ético o una consecuencia política recae sobre el destino de los personajes, que, como dice Hegel, se trata de meros individuos y no de la expresión de fuerzas éticas universales como el estado, la distinción de lo público y lo privado, o la metafísica de la finitud o el destino.<sup>265</sup> También podría ser que el tono agitado y casi histérico responda a los cambios mareantes, incomprensiblemente rápidos con frecuencia, alterados por la propia modernización por sí misma acelerada, con personajes que viven y sufren situaciones únicas y exigentes, equipados únicamente con las suposiciones y expectativas del hogar en una era que ahora está muy lejana y es irrelevante. (Este es claramente el caso de James y Proust.) O personajes que invierten demasiado y desesperadamente en el amor romántico y familiar por causa de la más aparente banalidad, la repetición y una enorme presión por el conformismo en la nueva forma de vida capitalista. El exceso es una forma de la desesperación. (No somos insensibles porque seamos más o menos indiferentes, sino porque esa resistencia desesperada se ha agotado, el intenso anhelo ha sido aplacado. Tal vez esa la señal de ser indiferentes.) Una posible explicación para el exceso y la histeria podría venir de los personajes que esperan demasiado del amor romántico y familiar, la única escena disponibles para cualquier tipo de expresividad individual, es genuinamente la propia, aunque inevitablemente resulte decepcionante. (Esta inevitable decepción será nuestro tema posterior, pero, otra vez, el aparente pesimismo de Sirk sobre la amistad y el amor es profundamente histórico y localmente impuesto, como debería ser cualquier cuestión sobre la amistad y el amor; situando los supuestos roles de género, la competición, la dependencia y la lealtad, siempre en un

---

<sup>265</sup> Véase las observaciones de Hegel acerca del teatro moderno en *Aesthetics: Lectures on Fine Art, Volume 2*, trans. T. M. Knox, Oxford: The Clarendon Press, 1875.

Pero, por otra parte, el desenlace trágico también se demuestra estrictamente como el efecto de las consecuencias desafortunadas y los accidentes externos que podrían haber resultado de otra manera y haber producido un final feliz. En este caso, el único espectáculo que se nos ofrece es que el individuo moderno con la naturaleza no-universal de su carácter, sus circunstancias y las complicaciones en las que está envuelto, está necesariamente sometido a la fragilidad de todo lo que es mundano, y debe sobrevivir el destino de su finitud. p.1231. (Ver también pp.1197 y 1218)

mundo y clase social particulares –como ocurre en esta película, y también en muchas otras–, sobre la clase media alta americana.)<sup>266</sup>

Pero en Sirk, la imaginación melodramática, aunque ligada a unas respuestas como estas, también tiene otra función. Para expresarlo simplemente y de una manera frecuentemente discutida, los mundos sociales descritos en algunos de los melodramas de Sirk son a menudo íntegramente pretensión, teatro, totalmente falsos, hipocresía conformista de un juego de rol.<sup>267</sup> Esto significa, obviamente, que son, con frecuencia, simplemente hipócritas, si bien, habitualmente los personajes importantes creen ese teatro, y no advierten nada de su propia falsedad. La estridencia en la presentación de Sirk de esos mundos, siempre parece sugerir que éste es un mundo claramente artificial –los colores naturales no son como los que vemos–, un mundo presentado como un anuncio brillante en una revista de moda o un programa de televisión en el momento en que apareció el color, es, de alguna manera, una proyección de *la propia percepción que tienen los personajes de sí mismos*, como se ven a ellos mismos, posando con una intensidad que sugiere una ansiedad persistente y una fuerte defensiva hacia la autenticidad, individualidad genuina o comprensión propia, y, en la mayoría de los casos, hacia la posibilidad del amor en un mundo como ese. (Volveremos a este tema más tarde; este rasgo proyectivo podría adoptarse como el equivalente cinematográfico de lo que llamamos “el estilo libre indirecto” en la literatura, una narración visual en tercera persona que describe, o representa aquí, como si viniera de la consciencia de una primera persona.) Aquí tenemos la proyección de una hipocresía escenificada y teatral, inconsciente de sí misma como tal. Este es un logro técnico notable.

198

Lo que también distingue los melodramas de Sirk es un rasgo que, ciertamente, puede encontrarse en otros melodramas (por ejemplo, algunos de Minnelli, Ophuls, Stevens, y unos cuantos de los hermanos Dardenne, como *The Silence of Lorna* [El silencio de Lorna] y *The Unknown Girl* [La chica desconocida]): el establecimiento de una conexión

---

<sup>266</sup> Otra forma de entender el melodrama cinematográfico es la pieza temprana de Hitchcock (1937, “Why I Make Melodramas”) “En el cine, una película melodramática es una basada en una serie de acontecimientos sensacionales. Así que, el melodrama, tenéis que admitir, ha sido y es la columna vertebral y el alma del cine.” Continúa diciendo que el realismo directo no funcionaría en el cine (los sucesos cotidianos son demasiado banales), y aquello extraordinario que tiene como meta podría llamarse “ultra realismo”. Añade que, cualquiera que quiera entender la psicología de los espectadores en masa, y lo que funciona y atrapa su atención, debería estudiar a los editores de periódicos diarios. “Si los directores de cine entendieran al público como hacen los periódicos, acertarían más a menudo.” En [https://the.hitchcock.zone/wiki/Film\\_and\\_Stars\\_\(1937\)\\_-Why\\_I\\_Make\\_Melodramas](https://the.hitchcock.zone/wiki/Film_and_Stars_(1937)_-Why_I_Make_Melodramas)

<sup>267</sup> En R. RUSHTON, “Douglas Sirk’s Theatres of Imitation,” en *Screening the Past*, Issue 21, 2007, hay una Buena discusión de la “pretensión” como “el principal atributo en la vida de clase media americana.”

entre ese elemento, prominente en todo melodrama y el sufrimiento de la mujer, con la crítica social de ese mundo común; esta crítica se consigue simplemente por su representación irónica, distanciada, como un contexto dentro del cual ese sufrimiento es tanto más inteligible cuanto más doloroso e inevitable. Su concentración en lo que claramente se han considerado las patologías de la América de los años cincuenta de Eisenhower es esencial para entender el enorme atractivo de la promesa del amor, tanto romántico como familiar, y, para Sirk, su fracaso inevitable, un fracaso a un nivel íntimo, mostrado como lo que cabe esperar en un mundo social como ese, muchas veces oculto en el autoengaño (como el extraño final de *Lo que el cielo nos da*). Esto, por lo tanto, nos querrá decir, que la crítica de Sirk de la petulancia, la vigilancia y control mutuos por parte de los residentes de la comunidad, su conformismo y consumismo, que casi todos pueden ver ahora en sus películas, también está ligado con lo que puede parecer una redención privada de esta vacuidad (en contraposición con la “autenticidad”), pero que está infectada con la misma patología que piensa que puede escapar de sí misma. El vehículo para la posibilidad de esta ilusión es el autoengaño, por lo tanto, sus espectadores pueden felicitarse a sí mismos por ver a través de la hipocresía de la ciudad (de ninguna manera podrían perdersela; los habitantes de la ciudad están retratados en pinceladas muy amplias y caricaturescas), pero podrían querer creer tanto en esos “refugios”, como son el amor y la familia, que el tratamiento irónico de esto último se les haría mucho más difícil de ver, ya que la implicación de la felicidad humana es tan pesimista que los espectadores no querrían ver la falsedad en aquello que a los personajes (y al público) les parece amor verdadero. La evidencia es fuerte, pero gran parte del público de Sirk y sus primeros críticos repiten esta idealización hipócrita, y, de la misma manera, “miran hacia otro lado” obstinadamente como muchos de los personajes, supuestamente “enamorado”. Este es paradigmáticamente el caso de *Lo que el cielo nos da*. Pero necesitaremos regresar a los detalles de la película para entender cómo funciona esto.

II. Al contrario que en otras películas con un tempo más acelerado, como *Written on the Wind* (Escrito sobre el viento) e *Imitación a la vida*, realmente no suceden demasiadas cosas en *Lo que el cielo nos da*. Parece razonable dividir la película en cuatro “actos”, por así decirlo. En el primero, se nos presenta el pequeño pueblo de Nueva Inglaterra donde se desarrollará la trama, Stoningham, claramente una comunidad de residencias muy suntuosas, probablemente cercana a Nueva York, y desde el principio una parodia de América en las “ciudades pequeñas” o

“pueblos”.<sup>268</sup> La película comienza con un plano aéreo desde un campanario, una posición de supervisión o monitorización, aunque la religión no se menciona nunca en la película. No hay un cura o sacerdote (este papel lo asumirá el doctor) y hasta mucho más tarde en la película, no se verá la cruz en lo alto de la torre, como indicando su importancia. En seguida conocemos los personajes principales, Cary Scott (Jane Wyman), una viuda con dos hijos mayores que ya son universitarios. (Su hijo vuelve a casa los fines de semana desde Princeton; su hija va a Columbia.) Wyman tenía treinta y ocho años cuando se estrenó la película, pero la estilizaron para que pareciera algunos años mayor (su círculo de amigos también parece mayor que ella). Que la historia de amor empiece en otoño –con las hojas que caen de los árboles–, es, sin duda, la percepción de su última oportunidad para el amor erótico, no compasivo; un primer ejemplo de cómo la película proyecta el entendimiento de un personaje de él mismo, y, en este caso, el propio sentido, más o menos irónico, de sí misma. También apreciable, a través de ese “fuego lento” mientras nos acercamos a su casa. (Imagen 1)



(Imagen 1)

Sus hijos se llaman Kay (Gloria Talbot) y el verdaderamente odioso Ned (William Reynolds). Está el interés amoroso de Cary, Ron Kirby (Rock Hudson), un jardinero local e iniciado granjero de árboles; también conocemos a un repertorio de habitantes del pueblo: la mejor amiga de Cary, Sara Warren (Agnes Moorehead), la cotilla del pueblo con el pertinente nombre de Mona Plash (Jacqueline Dewitt), y un agradable y suficientemente aburrido Harvey (Conrad Nagel), del que todos parecen asumir que acabará casándose un día u otro con Cary. En este acto, Cary y

---

<sup>268</sup> Consigue un nuevo trabajo, múdate a una ciudad pequeña, y también tú podrás ser Thoreau. Véase JAMES HARVEY, *Movie Love in the Fifties*, Cambridge: Da Capo Press, 2001, p.374. Los dos thoreauianos\* en la película, Ron y Mick, parecen asumir que ningún trabajo urbano puede ser auténtico, y que si uno no vive en un pueblo y no tiene un trabajo conectado con la mercantilización de la naturaleza, se verá condenado a la falsedad.

Ron se conocen y surge algún tipo de chispa entre ellos, a pesar del hecho (o quizás por este mismo) que Cary es mayor que Ron, una viuda con hijos adultos. Se ignora la fuente de la obvia riqueza de la comunidad, nadie la menciona siquiera.

En el segundo acto, Cary y Ron intiman rápidamente y da comienzo a una verdadera historia de amor. Cary descubre que Ron se considera a sí mismo un inconformista, un espíritu libre cuyo amigo, Mick, lee a Thoreau. (Se trata de la “biblia de Mick” y, suponemos, también la de Ron.)<sup>269</sup> Resulta difícil ignorar la ironía en Cary –en un tono de algún modo desconcertado– cuando lee el “pasaje de la desesperación tranquila”. Dos estrellas de Hollywood, muy bien vestidas y maquilladas, leen con aprobación sobre la desolación silenciosa y la independencia de la mente.<sup>270</sup> (Imagen 2)



(Imagen 2)

Nos enteramos de que Ron tiene, hasta cierto punto, unos amigos bohemios, considerados así, al menos, por la rígida actitud de la clase media del pueblo (pero, más notablemente, por sus propios ojos), y de que pronto dejará de ser jardinero y trabajar para la gente del pueblo, y abrirá su propia granja de árboles. Vive en un invernadero y tiene una apariencia engreída y presumida (los primeros signos de conflicto en el personaje,

---

<sup>269</sup> Se nos dice que a Ron no le hace falta leer el libro, ya que él lo vive. Pero, como veremos, eso no es del todo cierto. No solo lo vive, sino que además lo predica con aires de superioridad.

<sup>270</sup> HARVEY, *Movie Love in the Fifties*, p. 374. Se introduce la temática de esta independencia ya de una manera cualificada. Alida dice que Mick era muy infeliz trabajando en la ciudad y su matrimonio casi se rompió por su infelicidad. Se mudaron aquí para vivir su vida siguiendo el ejemplo de Thoreau y ahora todo está bien. Ella nunca dice si era infeliz en Nueva York, si quería este tipo de vida, si es más feliz aquí, etc. A pesar de que sí parece suficientemente feliz, su vida es un tipo de “imitación de la vida” –de la vida de Mick. La sombra de la guerra, mencionada un par de veces (Mick y Ron eran compañeros en tiempos de guerra), también merodea sobre la narrativa como si la experiencia intensificara la necesidad de encontrar algo auténtico y genuino en la vida.

como veremos). Cary parece bastante interesada en Ron, aunque no se sabe cuánto de ese interés tiene que ver con sus ideas independientes o la carga sexual que claramente siente (para ella, siempre de manera desconcertante) por él desde la primera vez. No llega a abrazar realmente su filosofía thoreauviana, e incluso en un momento asume que vivirá en su vieja casa –que su vida continuará como antes, pero añadiendo a Ron. No obstante, ya habíamos escuchado algunas de sus quejas acerca del problema de las convenciones y sus restricciones. Cuando discute con su hija la antigua costumbre egipcia de enterrar a la esposa viva en la tumba del marido muerto, su hija dice que ya no hacemos eso, y ella responde sardónicamente, “por lo menos, no en Egipto”.<sup>271</sup> Este acto es el más complicado e incluye el contraste entre las dos fiestas, una en el club de campo y la otra entre los despreocupados amigos de Ron. El viejo molino cerca del invernadero de Ron (que Cary le alienta a renovar) es de gran importancia. (Imágenes 3 y 4)



(Imágenes 3 y 4)

---

<sup>271</sup> Más tarde en la película, se sugiere este destino en la escena después de la ruptura que muestra a Cary detrás de una ventana, entre rejas, como si estuviera atrapada por ellas, mirando a través de ésta y llorando; y también en esa única imagen en la que mira directamente su reflejo, parece atrapada dentro del televisor que sus hijos le han comprado como extraño sustituto de un marido.

(La relevancia de que un edificio envejecido, desfavorecido, sea renovado por la afectuosa atención de Ron, no pasa desapercibida en su romance. También hay una tetera Wedgwood, rota, que ha de ser atentamente reparada por Ron, y que también cumple una función romántica.) Con el tiempo, Ron le propone en matrimonio, y después de varios minutos de aterrorizada deliberación, Cary acepta. La pareja anuncia su compromiso a los hijos y a Sara, y la situación se vuelve caótica.

El tercer acto documenta este caos. Los hijos están paralizados, e inmediatamente rechazan la elección de Ron como indigna a la memoria de su padre, y como una invitación al cotilleo cruel. (“La gente dirá que todo esto empezó antes de que nuestro padre muriera”.) Su mejor amiga es más delicada, pero igualmente le manifiesta a Cary que está cometiendo un error muy grave. Las técnicas completas de supervisión y disciplina en la ciudad para adaptarse a la norma entran en juego. Las armas principales son el cotilleo, los comentarios sarcásticos y sus hijos manipulativos, egocéntricos y que se engañan a ellos mismos. Por parte del hijo, se eleva la promesa de romper el vínculo con su madre para siempre y de no volver nunca. Considerar la extraordinaria paleta de azules fríos en esa escena, (Imagen 5)

203



(Imagen 5)

y el contraste con la escena con su hija, que es más emotiva y dolorosa, mientras suplica a la madre, en una especie de chantaje, que no se case.<sup>272</sup> (Imagen 6)

---

<sup>272</sup> Ver la discusión en J. MERCER y M. SHINGLER, *Melodrama: Genere, Style, Sensibility*, London: Wallflower, 2004, p.56 y p.63.



(Imagen 6)

Los aspectos más dramáticos e impactantes de esta parte de la película son la crueldad e insensibilidad por parte de los hijos. (De alguna manera, Cary nunca logra ver con claridad el egocentrismo y la desconsideración de sus hijos.) Los esfuerzos débiles de vestir a Ron como un miembro del club de campo (otra vez, Cary no tiene idea de qué le está pidiendo a Ron, cuán imposible es el papel teatral que le ha asignado),<sup>273</sup> e introducirle a ese mundo son fracasos catastróficos, pero no porque Ron sea poco amigable o explícitamente crítico, sino por la despreocupación y el sarcasmo de la gente. Finalmente, Cary no puede soportar la presión, cede, y quiere esperar un poco. Ron se niega y rompen.

204

En el cuarto acto vemos que ambos, separados, son desdichados, pero, también, demasiado orgullosos como para comprometerse. La abertura del callejón sin salida viene, reveladoramente, por parte del doctor de Cary, un nuevo tipo de autoridad en este mundo, a quien ha ido a visitar por su letargo y sus dolores de cabeza habituales. Su consejo médico es simple, “cásate con él, Cary”. Lo que está mal con la represión que la ciudad exige no es, asume, que sea injusta, conformista, intolerante o parcial, sino que, simplemente, es lo que hace que Cary enferme.<sup>274</sup> Esto es decisivo para Cary, aunque la visión del tipo de vida que sus hijos quieren

---

<sup>273</sup> Ver FRED CAMPER, “The Films of Douglas Sirk,” en *Screen*, 12 (2), 1975: “En cierto sentido, entonces, todos los personajes de Sirk son totalmente ciegos, envueltos como están, no por cosas reales, sino por falsedad. No se trata de ver la ‘realidad’ a ningún nivel, o de alcanzar una comprensión genuina, ya que estos conceptos están completamente excluidos por las cualidades formales de las imágenes de Sirk.” p.48.

<sup>274</sup> El médico le pregunta: “¿esperas que te prescriba una receta para la vida?” Esta es, obviamente, una pregunta retórica, cuya respuesta debería ser no. No obstante, entonces procede a hacer justamente eso: prescribirle una receta para la vida. El problema existencial equivalente para Ron después de la ruptura es que “no puede disparar rectamente”, por lo tanto, “no vale para nada”. Esto sugiere que realmente no puede ser un hombre en la posición de una relación patriarcal con Cary. Como él probablemente lo ve, ella lo deja a él, así que sería impropio de un hombre dar el primer paso.

que lleve (casada con Harvey, un hombre sin atractivo sexual, y viendo la televisión innumerables horas) claramente también la han sacudido.

Corre hasta el molino renovado por Ron, pero éste está fuera cazando –y, de todas maneras, pierde su valor y no llama a la puerta. (Este es un hecho bastante importante que puede perderse para muchos de los espectadores, impacientes por un estereotípico final feliz. Señala, en efecto, que no puede haber reconciliación alguna hasta que, como veremos, Ron esté en cierto sentido roto, debilitado, derribado.) Ron está volviendo a casa cuando la ve, e intenta, exaltado (sin vacilación por su parte), intenta llamar su atención, y en este proceso cae por un saliente alto que lo deja inconsciente y herido de gravedad. En la última escena, mientras se recupera, parece que vuelven a estar juntos, pero recordemos que ella todavía teme, y vemos un final que es complejo y suficientemente ambiguo. Estudiaremos la escena de cerca más tarde.

III. He mencionado que el retrato de “el mundo del pueblo de Stoningham” es introducido de una forma que, sin lugar a dudas, es irónica y, de esta manera, bastante crítica. El barniz de la civilidad y amabilidad es fino. Esto ya sugiere que la patología americana que Sirk está examinando es doble. Es a la vez una obsesión, impulsada por la ansiedad, defensiva y a menudo despiadada, con la represión sexual y el conformismo, *además de* una fantasía compensatoria thoreauviana, de autosuficiencia e independencia. Ambas patologías están claramente unidas. Esto es, Sirk parece introducir la aventura amorosa como rechazo, supuestamente valiente, de este conformismo, y como si, en el fondo, este rechazo personificara la filosofía thoreauviana; sin embargo, existe, en los detalles del romance, una ironía más sutil (pero igualmente profunda) que es la cuestión básica que quiero desarrollar, una cuestión que creo que no solamente concierne a Ron y sus amigos, sino también a la concepción que los americanos tienen de sí mismos en general, capturado en el mejor y en el peor de los casos en un entendimiento superficial de Thoreau. Esto es así (aunque para establecerlo con seguridad sería conveniente revisar varias de las otras películas de Sirk).<sup>275</sup>

En el primer acto, como lo he llamado, las escenas más importantes son el primer encuentro –la reacción cifrada de ella–, y sus tentativos

---

<sup>275</sup> En las películas de Sirk, siempre hay algún tipo de indicación de una barrera específica –un impedimento– a una vida más humana de solidaridad social y sensatez. Debajo de lo que revela el tratamiento irónico, hay algo que debe ser recuperado, recordado. En esta película, la barrera es una forma de ansiedad sobre las barreras sexuales y de clase, tratadas unidamente. En *Imitación a la vida*, es la fantasía de la fama o la dominación de la cultura de las celebridades (también tratadas con un gran pathos en *All I Desire* [Su gran deseo]). En *Escrito sobre el viento*, es una fantasía sobre la masculinidad y el estatus. En *Tarnished Angels* (Los diablos del aire), una carrera de aviones descubre los efectos de la competición obsesiva. En *There's Always Tomorrow* (Siempre hay un mañana), son los entumecidos hábitos de la domesticidad en sí mismos.

pasos hacia un romance. Cuando su amiga cancela la comida, Cary, a causa de un aparente impulso, invita a su jardinero, Ron, a esa comida ya preparada. Este acepta un par de panecillos, y ella le pregunta amablemente sobre la agricultura de árboles (adoptando en efecto el papel de “la mujer despistada”). La banda sonora y su historia sobre el árbol chino nos hacen entender que están pasando más cosas que una lección sobre árboles, y vemos que la decepción se proyecta rápidamente en su rostro cuando Ron ha de marcharse. En todo momento, como aquí, se asocia a Ron con la naturaleza, y, por lo tanto, también con la naturalidad del despertar del deseo de Cary, algo que nunca será capaz de admitir completamente a ella misma en esa forma.

En las primeras escenas, también vemos el ejemplo de una técnica frecuente en la película, una que se suele comentar en los análisis de Sirk: el uso de los espejos para sugerir la condición reflexiva de la propia película. No solo presenciamos el mundo de la película: vemos (o deberíamos ver) que está representado de una manera, o nos vemos a nosotros mismos viendo de una manera distinta (la ironía cinemática tiene el mismo efecto). La técnica también abre esta cuestión: no solamente la manera en que los personajes ven su mundo (y si es así), sino también como lo interpretan, cómo lo imaginan. Así que vemos la oportunidad de, y la falta de, reflexión por parte de alguien. Cary se sienta en frente de espejos unas cuantas veces, pero en la escena que se representa aquí, y en todas las demás en frente de espejos, nunca se mira directamente en ellos. (Imagen 7)

206



(Imagen 7)

En un sentido, encaja en la categoría de los “melodramas de la mujer desconocida”<sup>276</sup> de Cavell, aunque, en este caso, es una profunda

---

<sup>276</sup> STANLEY CAVELL, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press, 1996. Creo que se adecúa al entendimiento de Cavell de la siguiente manera: tal como Cavell lo explica, en algunos

desconocida para ella misma. La única vez que se mira a ella misma, es el reflejo en la pantalla de la nueva televisión y ve, en efecto, la visión del futuro al que sus hijos quieren consignarla, el equivalente moderno a tabicar a la mujer con su marido muerto. (Imagen 8)



(Imagen 8)

El efecto de este primer encuentro es la elección de Cary de un brillante vestido rojo para ir a la fiesta del club de campo, una señal de una especie de despertar sexual que no se pierde nadie. Fíjese en la bufanda roja de la hija, como si estuviera anunciando que está a punto de ser sexualmente activa. En esta escena, también vemos un comportamiento extraordinariamente explícito por parte del interés edípico de Ned en la sexualidad de su madre. (Imagen 9)

207

---

melodramas, la mujer quiere conocer, y esto quiere decir que busca una educación, que presiente que hay algo que debe aprender, y que especialmente quiere ser conocida —ser propiamente reconocida como distinta e independiente en su derecho. Pero el deseo inconcluso de Cary de ser educada de forma diferente, en otro estilo de vida que le intriga y a la vez teme (una vida en la que podría aceptar su deseo romántico libremente) queda frustrado. En este sentido, Ron es un falso educador, en parte porque adopta el papel de educador teatralmente, y como si él mismo no necesitara ser educado. (Aunque se mueve hacia ese reconocimiento cuando trata de diseñar un hogar que Cary pueda entender y amar, un hogar que puede servirles a ambos.) No es, sin embargo, el héroe thoreauviano que él cree ser, sino un agricultor de árboles comerciante, y es intransigente y dogmático (no quiere decir que estos rasgos estén completamente ausentes en el propio Thoreau). No está exento, nadie lo está, de las exigencias de un capitalismo despiadado y competitivo. Esto, junto con los préstamos bancarios, la competitividad con otros agricultores, malas cosechas, etc., está simplemente fuera de escena (como muchas otras cosas de su vida). Así pues, ella está intrigada por la fantasía que Ron tiene de sí mismo —la que acaba siendo una imagen de sí mismo engreída y presumida.



(Imagen 9)

Menciono a Kay y su bufanda porque, cuando ésta anuncia su propio compromiso, también declara su completo despertar sexual de una manera idéntica (aunque ajustada a la ansiedad de su hermano sobre los vestidos escotados). (Imagen 10)



(Imagen 10)

El hecho de que Kay intenta ingenuamente explicar a su madre el complejo de Edipo, y, de una manera bastante torpe, sugiere a viva voz que Ned desea sexualmente a su madre y que está celoso de Harvey como rival, no parecen ser casualidad, ya que la naturaleza del interés de Ron por Cary, que no está claro en la superficie, podría fácilmente entenderse como edípico, el amor hacia una figura materna, y correspondientemente, el interés de Cary por Ron podría ser vagamente, y al menos simbólicamente, incestuoso. (Es llamativo que no haya ninguna mención en absoluto de la madre de Ron. La gente halaga a Ron por su padre, pero es como si la madre nunca hubiera existido, aunque pudiera estar viva todavía. Dicha

ausencia puede estar relacionada con su deseo por Cary.)<sup>277</sup> Esto puede tener algo que ver con la ansiedad puesta sobre Cary y Ron por parte de la ciudad. Su suposición parece ser que hay algo “innatural” en su amor, que algo sobre la ley básica que distingue y gobierna el orden social –la prohibición en contra del incesto– está en juego. (También es bastante sorprendente que, aunque sería obvio en 1955 dada la edad de Cary, casi no habría posibilidad alguna de tener hijos; este tema nunca se discute, como si fuera obvio que tener hijos es inimaginable y que Ron no siente ninguna aprensión sobre lo que está “renunciando”).<sup>278</sup> Sirk también se preocupa por “señalar” cinemáticamente que esta ansiedad es, no solamente irracional (no hay un deseo real incestuoso, ni implícito ni literal, solo un recordatorio de su prohibición), sino también estrictamente de género. Inserta una pequeña trama secundaria en la que un hombre mayor de Stoningham, Tom Allenby, va a casarse con una mujer lo suficientemente joven como para ser su hija, una mujer a la que Sara llama “esa idiota JoAnne”, que se ha “tirado” a Tom. En ese caso, Sara, que acaba de ser tan censuradora, les organiza una fiesta, la fiesta en que el intento de “introducir” el invasor de su clase, Ron, fracasa completamente.

El énfasis del primer acto en la banalidad y autosatisfacción en el escenario del club de campo nos prepara bien para la sumersión de Cary en el amor, su escapatoria. Cuando se besan por primera vez, no obstante, empezamos a darnos cuenta (probablemente en un segundo o tercer visionado) algo incómodo sobre Ron. El aire de confianza y masculinidad (de algún tipo) que claramente atrae a Cary también limita y a veces cae en la petulancia y condescendencia, otro tipo de control sobre Cary. Ron parece sonreír con autosatisfacción. Y la expresión desconcertada en la cara de Cary, algo que hemos visto y veremos en todo momento, es reveladora. (Imágenes 11 y 12)

---

<sup>277</sup> La única vez que escuchamos a Ron expresar por qué está atraído por Cary es en respuesta a la pregunta de Cary de por qué Mick y él habían estado mirándola y riéndose cuando se conocen por primera vez. Ron le contesta que le había dicho a Mick que tiene el mejor par de piernas que jamás ha visto. (¿Cómo puede saberlo, si lleva esos vestidos?) No está avergonzado en lo más mínimo al verse atrapado en estos comentarios pueriles con su amigo, y Cary acepta silenciosamente el cumplido que la cosifica, pero está claro que Sirk está mostrándonos la relación de Ron con las mujeres.

<sup>278</sup> Como en Edipo, el prospecto de engendrar hijos (haber generado hijos) con la madre de uno es algo horrible de contemplar, subvierte tanto la vida familiar como la política. Podría entenderse como un intento de regresar y convertirse en el origen de uno mismo, el progenitor de uno mismo –el último acto de autonomía, la autoctonía. Le agradezco a Glenn Most y Ben Jeffrey el intercambio sobre este tema.



(Imagen 11)



(Imagen 12)

La petulancia de Ron continúa cuando vuelven a casa. En el momento en que ella intenta rogarle que vuelva a verla cuando regrese de un viaje, le vemos insistiendo con aire de superioridad, “nos veremos”, otra vez con esa sonrisa. El hecho de que Rock Hudson es tan grande en comparación con Jane Wyman ayuda a mantener este ambiente bastante amenazante, y en todas sus escenas juntos, se erige imponentemente sobre ella, muchas veces con esa sonrisa. Además, desde el principio hasta el fin, sus abrazos y sus besos son, aunque íntimos, curiosamente desapasionados, e incluso un poco asexuados. (No puede ser casualidad convertir *Walden* en una especie de piedra angular intelectual, ya que el mundo de Thoreau también es asexuado.) Cary no sonríe demasiado, siempre aparece más estupefacta y confusa que liberada y feliz.<sup>279</sup>

El contraste entre las dos fiestas –una celebración estridente, llena de un ambiente verdaderamente agradable, con los amigos de Ron; y la fiesta del club de campo y la recepción en casa de Sara, formales,

---

<sup>279</sup> HARVEY, *Movie Love in the Fifties*, pp. 375-6. He de mencionar también los artículos de Harvey sobre la impaciencia de Sirk con la “sentimentalidad”, un rasgo que debería sorprender a los primeros críticos de sus melodramas.

silenciosas, chismosas y falsas— no podría ser más claro. (Imágenes 13 y 14)



(Imagen 13)



(Imagen 14)

Y, sin duda, a parte de la clara apariencia de clase ociosa en el apartamento de Mick y la ropa de Alida, el contraste no está sujeto a un distanciamiento irónico. Nunca veremos a Cary tan genuinamente feliz como en la fiesta de Ron, además, no existe ninguna duda de que la película se inclina favorablemente hacia Ron, sus amigos y sus ideales thoreavianos.<sup>280</sup> Pero la capacidad de Cary para encontrar la felicidad no

---

<sup>280</sup> Existe una indicación sutil, casi invisible, de la persistencia de la clase y las líneas étnicas que se mantienen en el grupo. Cuando le presentan a Cary a Manuel y a su familia en esta fiesta, vemos a una jovencita encantadora, su hija, Margarita. Cary —a la que ya le había sorprendido la presencia de lo que considera ser una obvia rival y demasiado formidable, la nieta de los Anderson, Mary Ann—, ignora por completo a Margarita. Pero Sirk siempre mantiene a Margarita en el fondo, o a un borde de la imagen, en las escenas de la fiesta, y claramente la dirige para que parezca triste,

está unida a casarse con Ron, cruzando la línea de las convenciones de clase y sexuales –casándose no solo con “su jardinero” sino también con alguien más joven. Casarse con Ron (especialmente lo opuesto a casarse con Harvey) es como gritarle a todo el mundo que ella todavía es capaz del deseo sexual y vínculo romántico. Pero cuando Ron le pide matrimonio, queda claro que ella no había pensado llegar tan lejos y cuando lo piensa, está aterrada. La reacción de Cary es de pánico predecible, pero, a la vez, le está pidiendo a Ron que le ayude a imaginarse una nueva vida (preocupaciones por las cuales él se muestra indiferente, insistiendo simplemente en que ella puede hacer lo que quiera hacer). Este es todo el lenguaje de sinceridad y autenticidad en una vida, al mismo tiempo que las ideas thoreauvianas emergen de nuevo; pero ella está insistiendo, plausiblemente, en que “ser ella misma” llevará, o deberá llevar, tras de sí otras muchas personas: sus hijos, sus amigos cercanos. Parece darse cuenta de que no puede haber ningún compromiso entre el mundo burgués y el arte, la naturaleza y la artesanía de la gente a la que se unirá, y de que estará “dándole la espalda a todo lo que conoce”. Inicialmente, Cary rechaza esta idea, intenta marcharse, rompe la tetera Wedgewood de la misma manera en que rompe el corazón de Ron (esa ruptura parece ayudarla a darse cuenta de esto)<sup>281</sup>, se ablanda en la puerta, y se reconcilian.

212

Conforme van acercándose a hacer público su compromiso, Sirk insiste en la naturaleza de género en la imposición de la clase y las barreras sexuales; esto es, que la imposición recae considerablemente sobre la mujer, no sobre el hombre, y que la misma definición de autenticidad que Ron imagina adoptar, es una opción solamente para hombres. Ron le pide continuamente que deje de darle importancia a lo que la gente piense, pero nunca parece darse cuenta de que no le importa nada pedirle que piense como él; en efecto, quiere decir “a mi manera o de ninguna manera”. Simplemente significa, le dice, “ser un hombre”. Vemos a Cary dudar y después aceptar esta caracterización de que ser ella misma, el gran ideal de Ron, significa “ser un hombre”, y de ningún modo ser ella misma. (Antes, en la película, Cary nos había parecido una mujer con una dimensión irónica, como cuando dice “por lo menos, no en Egipto”, y en la manera en que habla de Harvey. Ahora nos parece que imita la solemnidad impuesta

---

taciturna, e incluso enfadada en todo momento, presuntamente porque el atractivo y soltero Ron la ignora a favor de una mujer mucho más mayor. (Ella es la única en la fiesta que nunca sonríe o se mezcla en el baile.) Es como si supiera que una mujer latina nunca podría tener una oportunidad con Ron (Mary Ann está siempre flirteando con él) y Cary parece asumir lo mismo.

<sup>281</sup> Otra marca sutil del destino de su relación: la preciosa tetera, que se ha identificado con el mundo de Cary, se rompe de tal manera que no podrá repararse nunca. Habría sido una película totalmente distinta si la escena final hubiera incluido una toma de ésta, completamente reparada.

de Ron —y Ron, por supuesto, no es irónico—. Este tema volverá a aparecer en la última sección.)

Vemos esto con más dramatismo a través de la tolerancia burguesa de un hombre predador entre los suyos, Howard Moffer, que es culpable de algo más que de casarse con alguien más joven. (De este modo también se nos recuerda que la reacción de la ciudad probablemente no ocurriría nunca—de hecho, no ocurre cuando se invierten los roles de género. Como he señalado anteriormente, la fiesta en casa de Sara es una celebración de este matrimonio December-May.) Claramente asume que Cary, en sus ojos, por haber anunciado al mundo que todavía está interesada en el sexo, le ha abierto la puerta, y, borracho y agitado, arruina la recepción en la que se suponía que Ron iba a ser introducido en el mundo de Cary.

Los hijos de Cary resultan ser unos niños mimados, quisquillosos y llorones, que hacen todo lo que pueden en expresar su disgusto ante la perspectiva del matrimonio de su madre. Ned, como Howard, como todos, asume, y tiene el descaro de decirle a su propia madre, que solamente está interesado en un “conjunto de músculos”, o que ella está rindiéndose ante una bruta lujuria animal, y que si sigue adelante con esto, él no volverá a visitarla nunca más. (No hay una escena de completa reconciliación entre ellos, y después de lamentarse acerca de la pérdida de la casa familiar, la abandonarán de todos modos, y desaparecerán de la película. Desaparecen sin redimir e irremediables.)<sup>282</sup>

Finalmente, Cary cede a la presión e intenta convencer a Ron de que deberían esperar, y de que se mudara a su casa y viviera en su mundo. Ron se niega y vemos dos cosas por primera vez: Cary ejercitando una independencia real y Ron perdiendo esa fachada de seguridad en sí mismo que tantas veces había caído en la autosatisfacción. (Imagen 15)



(Imagen 15)

---

<sup>282</sup> Sí tiene lugar una débil disculpa por parte de Kay justo cuando anuncia su propio compromiso, que parece tener una tenue conciencia de cuánto sufrimiento le ha causado a su madre, pero Cary le reitera que “es demasiado tarde”, y que no cabe una reconciliación cálida. La escena mantiene una tonalidad de tristeza.

Sus hijos vuelven por Navidad (su condición ya se ha conocido), y todo ha cambiado. Han forzado a su madre a renunciar a su prometido, pero entonces resulta que van a mudarse e instan a Cary a vender la misma casa que Ned había declarado tan sagrada para la tradición familiar. Además le compran un televisor para que no se sienta sola, tal vez la ironía más amarga en una película llena de ironía. Es claramente la versión moderna de tapiar a la viuda en la tumba.

La escena de reconciliación está preparada por dos escenas que son reveladoras. En el caso de Ron, volvemos a un recuerdo sobre el género y poder en ambos mundos, el de Ron y el de Cary; y en el de Cary, como he observado, su iniciativa es por una cuestión de salud, tal como la ha “prescrito” su doctor. En la escena de Ron, Mick le dice que las mujeres no quieren decidir por ellas mismas; quieren que un hombre decida por ellas (para que luego digan “ser sincero con uno mismo”), y anima a Ron a que haga justamente eso.

Y su doctor le dice a Cary, esclarecedoramente, que ella estaba preparada para una aventura amorosa y no para el amor. Y vemos que gran parte de las dudas de Cary tenían que ver con la ansiedad de ser mayor. Ha estado preocupándose en secreto desde la fiesta de Mick por la prima rubia, joven y atractiva de Alida, que a Ron le sería difícil resistir, que debe haberse interesado en ella. Cuando descubre que esa prima va a casarse con otro, su duda interior se resuelve y se dirige hacia el molino, pero, otra vez, su resolución se debilita y se marcha sin llamar a la puerta. Ron lo ve e intenta llamarla, pero pierde su punto de apoyo, sufre una caída grave y queda seriamente herido. (Como he observado antes, dado que ella se aleja de la puerta, es crucial que cualquier reconciliación parece requerir la caída de Ron y su lesión.) Esto da comienzo a la última escena de la película.

Varias cosas son visualmente importantes en la última escena. En primer lugar, el molino se ha remodelado para parecer lo que James Harvey ha llamado una extrema versión de *Better Homes and Gardens* (el mundo de Cary), solo que más lustroso y forzado en “extremos casi lunáticos de elaboración y falta de vida rica—en el color”.<sup>283</sup> En segundo lugar, la geometría visual y familiar de Ron erigiéndose imponentemente sobre Cary está invertida, puesto que ahora es Cary la que está mirándolo desde arriba, herido, en efecto, roto, y tumbado en la cama, pasivo. (Imagen 16)

---

<sup>283</sup> HARVEY, *Movie Love in the Fifties*, p. 374. Tal como he señalado antes, esto resulta un poco extremo. Ron estaba contento en su invernadero, y claramente está intentando diseñar el nuevo espacio con gusto —en cierto sentido, un gusto que, según cree, Cary debería reconocer. Y lo hace; todo estaba reformado “con amor”.



(Imagen 16)

Es muy tentador pensar que esta inversión no solo representa aquello que hace posible la reconciliación (Cary, ahora, tiene la “ventaja” sobre Ron, “reducido”, lesionado) pero que su futuro mantendrá a partir de ahora este tipo de relación. Su nuevo mundo todavía tendrá a tipos de clase media-alta como Mick y Alida en él, y la nueva decoración del molino significa una reduplicación del viejo mundo de Cary, con alguna idea de su propia autenticidad proyectada sobre éste enteramente. Su romance había empezado en otoño, y ahora se resuelve, de una manera o de otra, en el crudo invierno. Esto puede presagiar tanto la llegada de la primavera, o que la falta de calor y la pasión sexual, de algún modo tensa, que habíamos visto en sus escenas juntos representa su destino romántico. Todas las señales apuntan a esto último. El ciervo que habíamos visto anteriormente regresa. Previamente nos había parecido que representaba a Ron “alimentando” la necesidad de amor de Cary, su dependencia hacia él, pero ahora no nos parece que represente la dependencia de Cary hacia Ron, sino lo contrario, y, de alguna manera, Sirk se las ha apañado para que el ciervo parezca confundido y un poco aturdido, como para recordarnos que Ron no tiene ni idea de lo que le espera, y que estará en este mismo estado durante algún tiempo.<sup>284</sup> Nada de lo que hemos visto sugiere que la ciudad cambiará, o incluso que Cary cambiará demasiado. Lo que parece la reunión de dos almas ahora independientes y autosuficientes, es simplemente una manera más de comprometerse con los requerimientos de la vida burguesa. A Ron se le ha reducido en poder y autoridad, y

215

---

<sup>284</sup> Harvey observa que el ciervo parece atrapado entre el ventanal y el paisaje pintado detrás de él. (*Movie Love in the Fifties*, p. 376.) Uno también podría añadir que la idea de que el ciervo esté atrapado podría asemejarse a la diferente forma en que se representa la naturaleza después de que los ventanales formaran parte de la arquitectura americana: enmarcado, casi adoptando una pose, y difícilmente (y nunca más), la naturaleza tal como significaba para Thoreau. E, incluso en Thoreau, una vez se toma a la naturaleza como significativa y “para nosotros”, ya no es meramente naturaleza. Esto se iguala con la cuestión de la autenticidad planteada aquí. Estoy en deuda con Tom Gunning por una discusión sobre este tema.

continuará convirtiendo árboles en mercancía; y Cary, así lo esperamos, se las ingeniará para encontrar una manera –lo más probable a través del autoengaño– de imaginar que aquello que harán juntos será auténtico y suyo propio, incluso si reproduce las normas que hemos visto en todo momento.

Gran parte del diálogo y la propia lesión de Ron parecen teñidas de ironía. El doctor, al decirle a Cary que la recuperación de Ron será larga, que necesitará su ayuda, que durará un tiempo, parece en realidad describir a lo que se enfrentará Ron al casarse con una mujer bien intencionada pero todavía muy convencional, cuánta “ayuda” necesitará para recuperarse de su “lesión”, para recuperarse de su “frágil” condición. (La escena en la que necesita ayuda se refleja en otra anterior, después de la proposición, cuando Ron también declara que necesitará ayuda para ajustarse.) La reconciliación se dará, por lo menos al principio, con Cary en un papel convencional, como enfermera y madre. Lo que pasará cuando Ron esté bien no queda claro. Ron ha persuadido, y quizás intimidado un poco, a Cary para que se case con él; sus hijos han amenazado a su madre por el hecho de casarse con él; y el médico la ha humillado al incitar su reconciliación (solo para fracasar en el último minuto), y ahora, conmovida por la preocupación y lástima, cuidará de él hasta que recupere la salud; sin embargo, no vemos ninguna transformación fundamental ni una nueva resolución. Y Ron, por supuesto, tampoco puede actuar según el consejo de Mick, “decidir por Cary” puesto que todo lo que pudo hacer para ocasionar este hecho fue caer de un precipicio. Esta especie de impasse es lo que puede esperarse dada la posición de Sirk sobre la burguesía americana, que su “hogar es una prisión”, y que “están encarcelados incluso por los gustos de la sociedad en la que viven.”<sup>285</sup> En la escena final, intuimos finalmente el efecto del ciervo como casi una perfecta encarnación de la singular versión de ironía cinematográfica de Sirk. De alguna manera, el pobre y confundido ciervo representa para nosotros lo que se ha convertido el Ron, ahora tímidamente viril, que decía “a mi manera, o de ninguna manera”.

216

IV. La película termina dejándonos con dos problemas generales. He mencionado al principio que la película establece algún tipo de conexión entre el ansioso control de las fronteras de clase y el control de las convenciones sexuales. Por la imposición de un conformismo como este, quiero referirme a un conformismo familiar en la ficción del siglo diecinueve y veinte. Uno podría llamarlo “girardiano”<sup>286</sup> En ausencia de

---

<sup>285</sup> “Interview with Douglas Sirk,” p.32. Citado en *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, por T. Schatz, Nueva York: Random House, 1981, p.253.

<sup>286</sup> RENÉ GIRARD, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, transl. Y. Freccero, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1961. (*Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, 1985.) Ver

algún valor común sustancial, nos observamos los unos a los otros en busca de indicios de lo que merece la pena querer, y encontramos alguna forma de confort cuando seguimos la guía de “la mayoría”, o “la mayoría de las personas de nuestra clase”, en busca de señales de lo que se debe hacer, pensar o desear. Si fuéramos a cuestionarnos eso, nos encontraríamos en aguas desconocidas—una fuente de gran ansiedad, ya que percibiríamos la pérdida de todos nuestros valores. Otro aspecto de esta ansiedad general es obvio: mientras que la diferencia de clase reposa sobre la desigualdad real—en el dinero y acceso al poder que ellos mismos proveen—, la idea de la clase como una especie de norma exclusivista, o la idea de que los miembros están, además de eso, autorizados a vivir una vida diferente, existe como tal solamente si está especialmente reafirmada, reconocida e interiorizada por aquellos que están excluidos. (Una vez queda interiorizada con éxito, puede convertirse, paradójicamente, en casi invisible, tal como evidencia la infrecuencia de su invocación en el discurso político americano.) Mantenerla requiere el control de la percepción y el deseo tanto como el mantenimiento del poder material real. Así que, una cosa es tener una aventura con tu jardinero, cosa que Mona y los otros cotillas del pueblo durante un tiempo creen indirectamente que es lo que está haciendo Cary (y, al parecer, disfrutan del espectáculo); pero otra cosa es intentar ignorar las fronteras de clase—es decir, el privilegio de la clase—en beneficio del amor, o establecer legalmente un precedente o modelo que los demás puedan seguir. Cary, entonces, está desafiando directamente la idea de que la clase es una marca de algún tipo de diferenciador significativo en la vida humana, y, actuando de esta manera, la trata como la fantasía que es. La clase, en este último sentido, es una autorización de un privilegio social, y el requerimiento de casarte con los “tuyos” significa, en sí mismo, “nada” en absoluto—nada real. (Tiene tanta “realidad” como la creencia de que la sangre de los aristócratas es distintiva.) Cary está a punto de descubrirlo, por eso se reconoce como una potencial “traidora de su clase”.

217

No obstante, la timidez última de Cary y su aparente inhabilidad de situarse fuera de las convenciones que ha conocido y aceptado durante toda su vida, y el sentido autocomplaciente de autonomía y rigidez inconformista de Ron, provienen de un imaginario social americano—atendido en todos los grandes melodramas de Sirk—y representan los polos contrarios de la dialéctica de la dependencia e independencia que este imaginario requiere. Comprensiblemente, esta tensión convertiría cualquier desviación de las formas matrimoniales en algo cargado de ansiedad y confusión. Ron puede mantener el sentido de sí mismo solamente si arrastra a Cary completamente hasta su mundo, y Cary

---

especialmente el primer capítulo, “Triangular Desire,” pp. 1-52. Esta estructura podría fácilmente denominarse hegeliana.

puede mantener sus relaciones con sus amigos y su familia (sin mencionar su vajilla Wedgwood, sus tres collares de perlas, su club de campo y sus gustos por los abrigos de visón, solamente) si, de alguna manera u otra, atrae a Ron hacia su órbita—y esto únicamente es posible después de la “caída”<sup>287</sup> de Ron. O bien, en otra versión de la dialéctica que podría convertirse en una paradoja, el matrimonio burgués se entiende a sí mismo como un producto del amor romántico apasionado, pero solo puede realizarse apropiadamente mediante un contrato y una promesa legal imposible hacia el amor. Pero, ¿quién escribe el contrato?

El problema de la autenticidad, la “respuesta” de Ron—su estrella guía y filón—es el último tema general. En el mundo conformista de Stoningham (puede que América, en general), es ciertamente comprensible que esta autenticidad emergiera como una especie de virtud. Muchos filósofos la tratan como una especie de virtud nueva y maestra, empezando con Rousseau y Diderot, y extendiéndonos a través de Kierkegaard, Tocqueville, Nietzsche, Heidegger y Sartre, es el rasgo del carácter más crucial en la emergente sociedad moderna de consumo en masa.

Sin embargo, el primer problema con la encarnación tímida por parte de Ron de este ideal es evidente en su aire de engreída autosatisfacción con su visión de “ser un hombre” en el hogar. Puesto que, para invocar una figura familiar de esta noción, uno asume que se ha “encontrado” a sí mismo y ahora debe encontrar una manera de permanecer fiel a lo que uno ha encontrado. Pero el tratamiento filosófico de este ideal en Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, y en Emerson y Thoreau (siguiendo las interpretaciones de Cavell), pone el énfasis sobre la enorme dificultad de este “hallazgo”. Los laberintos de la dependencia social en sociedades modernas de consumo en masa, el poder casi feudal de los gerentes en los emporios corporativos, y una acentuada conciencia de la diferencia entre la imagen pública y el comportamiento privado, convierten inmediatamente en ingenuo cualquier sentido establecido de “ser” solamente uno mismo. (Comparad la percepción de Kierkegaard que dice que en la era moderna los únicos y verdaderos cristianos son aquellos que no pueden ser cristianos y saben que no pueden serlo.) O bien, cualquier sentido como este debería inspirar una especie de escepticismo diferente a aquel sobre el mundo externo o las otras mentes—un tipo de postura ética. Según el enfoque de Cavell, este no es un escepticismo que exija o sugiera una “solución”, como si fuera un problema filosófico, sino un destino que

---

<sup>287</sup> Es difícil imaginar una vida social hecha para ambos que pudiera combinar los miembros del club de campo y la comunidad de Mick y Alida; es difícil imaginar las cenas con Sara o Mona en casa de Mick. Podría ser tentador contemplar alguna posibilidad, siquiera concebible, porque Ron, en efecto, se ha sacrificado por Cary, y que mantener su débil estado es algo que está dispuesto a hacer por ella. Pero, en realidad, no hace nada —se tropieza y cae accidentalmente. Uno puede imaginarse que cuando se recupere de la concusión volverá a ser el Ron que vimos en la escena de la ruptura.

resistir. Resistirlo no es una cuestión de resignarse con uno mismo hasta un autoengaño inevitable (tipificado en Sartre como la mala fe), o hasta una especie de carácter juguetón pero cínico; sino simplemente como una comprensión vivida de la gran dificultad (no imposibilidad) de cualquier “hallazgo” y “ser” que uno “genuinamente” es. No existe modelo o principio para guiar una vida recuperada; cualquier imagen o formulación estaría sujeta a infinitas cualificaciones e interminables matices. Pero existen personajes en las novelas y en las películas que han llegado a algún sitio, han encontrado algo, y han alcanzado alguna forma de estado mental que puede, por lo menos, ser sugestivo, proveer alguna especie de iluminación. O bien, la ausencia de estos personajes (no hay ninguno en los melodramas de Sirk para Universal) también puede implicar algo determinado sobre lo que está perdido, o todavía oculto y olvidado.<sup>288</sup>

Es importante, también, que se nos enseñe la ingenuidad según la percepción de Ron de lo que la autenticidad requiere, ligada a su constante evasión de la dialéctica de la dependencia e independencia que frecuentemente plantea el punto de vista de la película (aquello a lo que dirigimos nuestra atención). Su sentido de sí mismo es una justificación personal, cerrada a cualquier impresión que tienen los otros de él, un sentido que significa el despertar de la dificultad que está simplificando. Cary debe pensar por sí misma siempre y cuando piense como él (sobre el matrimonio, dónde vivir, y qué amigos tener); está, en efecto, “roto” por su negación a aceptarlo, pero tenemos el presentimiento de que probablemente crea que todo esto es un compromiso, incluso un sacrificio por ella, y eso es también autocomplacencia en vez de una reflexión genuina. Lo que nunca reconoce es la autenticidad como una virtud cooperativa o social.<sup>289</sup>

Finalmente, la idea de la autenticidad como una especie de objetivo que perseguir fácilmente puede parecer paradójica—como en la película, con Ron tambaleándose entre la aseveración (dogmática y engreída) y la sumisión rota, como si estuviera siendo “fiel” a un nuevo (pero ahora dependiente) ser, al que nunca será capaz de reconocer como tal. Esta situación puede estar, en la mayor parte, compuesta por el autoengaño; uno sabe que no es capaz de —o que no está permitido— mostrarse como realmente es, pero puede ingeniárselas para esconder esto, de alguna

---

<sup>288</sup> Los ejemplos de Cavell de segundos matrimonios en *Pursuits of Happiness* serían un buen lugar por donde comenzar, especialmente Jean, el personaje de Barbara Stanwyck en *Lady Eve*, 1941 (Las tres noches de Eva), el final de su viaje como estafadora a amante genuina.

<sup>289</sup> Exploro esta percepción más ampliamente en in Hegel's Practical Philosophy: Rational Agency as Ethical Life, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, en los capítulos seis y siete, y en “Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray's *In a Lonely Place*,” *nonsite*, vol. 5 (Marzo, 2012), <https://nonsite.org/article/passive-and-active-skepticism-in-nicholas-ray-s-in-a-lonely-place> (*Nicholas Ray y la política de la vida emocional*, trad. María Golfe, Shangrila, 2018.)

manera, de él mismo, incluso durante toda la vida. (La mayoría de los espectadores, creo, aceptan esta tentación en las películas de Sirk.)

Para plantearlo de otra manera, cuanta más autenticidad (o la evasión de este autoengaño) se necesite –para que sea considerada una virtud–, del modo en que las sociedades modernas de consumo en masa adoptaron su forma, más sospechosa se convierte su expresión (esto es, cuando pasa a formar parte de una *estrategia* social consciente). Cuando empieza a reconocerse públicamente como una virtud –significativa, incluso–, se convierte en dudosa, en un medio estratégico, aunque solo sea de autocomplacencia, como es el caso de Ron. Ser auténtico es una cosa; intentar serlo, y, especialmente, intentar que te vean como un ser auténtico, limita inmediatamente en lo teatral.<sup>290</sup>

Ningún aspecto del modo en el que vemos aquello que nos enseñan las películas de Sirk debería entenderse como una crítica moral de la petulancia de Ron o el miedo de Cary. Sirk no trata el destino ambiguo –y de alguna manera amenazante– de la aventura amorosa de Ron y Cary (quizás el destino del amor en un mundo como este) como el fracaso de estar a la altura de las convicciones propias de unos individuos, o de tener la valentía de arriesgar el ostracismo y cotilleo. Cualquier aspiración a la intimidad, vulnerabilidad y una reciprocidad profunda del amor y la amistad puede llegar a significar lo que provoca a los sujetos; puede llegar a requerir lo que provoca, puede llegar a operar los enormes riesgos que provoca–solo en un mundo social e histórico específico–, y en el mundo que Sirk nos muestra, el moderno mundo americano burgués de los años inmediatos de la posguerra, no existe demasiada esperanza de que se realicen estas esperanzas. Como dice Sirk, “el cielo es tacaño”.

220

V. Existe al menos una última dimensión filosófica en la ironía de Sirk que vale la pena mencionar. Que el mundo de Stoningham esté tratado con ironía, sencillamente significa que, en un primer nivel, nos muestra que las cosas no son lo que parecen para los espectadores de la película (la mayoría, sospecho), pero especialmente, para los habitantes, los actores en el juego teatral y social de la búsqueda de posición social y control de límites: sus juicios morales son estrategias escenificadas de protección interesada. Esto puede parecer obvio, sin embargo, pueden darnos la impresión de ser rasgos singulares de personas egoístas y desconsideradas,

---

<sup>290</sup> Ron tiene su propia filosofía, la formula explícitamente, y los demás consideran que personifica esta filosofía (además está dispuesto a sermonear a las personas solemnemente sobre sus principios). Su posición como personaje sería muy diferente si Ron fuera interpretado por, digamos, Gary Cooper en su mejor momento –lacónico, un hombre de pocas o ninguna palabra, simplemente siendo él mismo. Ver también Sincerity and Authenticity, Cambridge: Harvard University Press, 1973, de Lionel Trilling para observaciones hegelianas similares, y mi tratamiento sobre la problemática diderotiana de Fried en “Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried’s Art History,” Critical Inquiry 31.3, 2005.

y esto no es realmente así. Pero todavía existe un nivel más en la ironía. Puesto que la ironía no es destructiva o cínica, también recurre a que dirijamos nuestra atención hacia lo que sería vivir sin una teatralidad y falsedad como son estas. Y, parte de lo que una lectura filosófica del cine –atenta a esta diferencia y a la generalidad del problema– puede conseguir recordarnos, independientemente de lo poco definido que esté al principio, es aquello que falta en la vidas que vemos –llámalo mutualidad, reciprocidad y respeto, amor, libertad socialmente comprendida, autenticidad, o, siguiendo a Cavell, “lo ordinario”.<sup>291</sup> Según los enfoques de Cavell, aquello que está oculto, que es muy difícil de recuperar, es así porque está cubierto por capas de hábitos endurecidos de la mente, con demasiadas cosas dadas por supuestas –hábitos que hacen difícil darse cuenta de que cualquier cosa puede estar perdida. En una excelente frase, una vez denominó aquello que se echa en falta, “intimidad perdida”.<sup>292</sup> (Hegel llamaría al objetivo de esta atención adecuada, correctiva, “lo real”, o “lo concreto”; además, piensa, perdida en el mundo que vio empezar a formarse.) La película trata la atención a la diferencia de clases, el papel del género y el control de la edad en la comunidad como las mayores fuentes de la distorsión, los hábitos endurecidos e irreflexivos de la mente, la pérdida de lo que, de otra manera, sería posible –aquello que la intensa aspiración al amor, entendida como una especie de resistencia inconclusa, se esfuerza por alcanzar. Como he señalado, la película trata la clase como una norma social y cultural, y Sirk mantiene las fuentes materialistas del poder de las clases notablemente ocultas, tan ocultas y poco discutidas como suelen serlo en la vida moderna americana. Excepto Ron y Mick, nadie habla nunca de lo que hacen en el mundo masculino de Nueva York, ese al que van los hombres con una profesión cuando suben al tren cada mañana. La inclinación de Sirk está claramente concentrada en los intereses reales de los socialmente y económicamente poderosos (véase *Escrito sobre el viento*), pero esos intereses están tratados en sus manifestaciones sociales y, especialmente, psicológicas; en el esnobismo, la guardia celosa de los privilegios y la preocupación sobre la fragilidad de este privilegio. Los personajes como Mona Plash, y lo que ella y sus amigos representan, están tan acomodados en una película de Sirk como lo estarían en las novelas de James o Proust, al contrario que en una novela de Dreiser (o en el tratamiento que les da Stevens en su película *A Place in*

---

<sup>291</sup> Este tema está, por supuesto, por todas partes en Cavell, pero aquí me centro en la relevancia de esta película en *The New Yet Unapproachable America y Conditions Handsome and Undhandsome: The Constitution of Emerssonian Perfectionism*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, y de manera más general en *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

<sup>292</sup> S. CAVELL, “Politics as Opposed to What”, en *Critical Inquiry* 9, septiembre 1982, p.161.

*the Sun* [Un lugar en el sol]), o en las películas de, digamos, Elia Kazan. Por lo menos, el pasado radicalmente izquierdista de Sirk en Alemania, su obvia fascinación por la naturaleza de estas distorsiones y fantasías en la experiencia americana y, por supuesto, los detalles de la película en cuestión, hacen razonable atribuirle preocupaciones como estas en estos términos. Dado aquello que está oculto, mencionado anteriormente, este tratamiento difícilmente nos proporciona un panorama completo de la clase, el poder y las consecuencias de este orden social en las intimidades de la vida cotidiana, pero su enfoque (junto con el de directores como Nicholas Ray, Max Ophuls, Alfred Hitchcock y algunos otros), le permite producir algo distinto en el cine comercial de Hollywood –una política de la vida emocional americana.

***Traducción de María Golfe***



# *BESTIAS EN FORMA HUMANA:* O DE LOS DAÑOS QUE CAUSA EL DISCURSO PELIGROSO<sup>293</sup>

TERESA MARQUES<sup>294</sup>

Fecha de recepción: 19-02-2020

Fecha de aceptación: 11-03-2020

---

**Resumen:** En los últimos años se ha producido un recrudecimiento de los discursos incendiarios en todo el mundo. Comprender los mecanismos que correlacionan el discurso con la violencia es un paso necesario para explorar las formas más efectivas de contralocución. Este artículo comienza con una revisión de las principales características de los discursos ideológicos peligrosos, formuladas por Jonathan Maynard y Susan Benesch. Se ofrece además un marco conceptual con el que analizar algunos de los mecanismos lingüísticos subyacentes en juego, lenguaje despectivo,

223

223

---

<sup>293</sup> Publicado originalmente en inglés en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, año 21, n.º 42, segundo semestre de 2019, pp. 553-584 (ISSN 1575-6823 e-ISSN 2340-2199 doi: 10.12795/araucaria.2019.i42.24): <http://institucional.us.es/revistas/Araucaria/42/23%20Teresa%20Marques.pdf>. La traducción del artículo ha sido realizada por Martín Alonso y Cristóbal Pasadas. La autora ([teresamatosferreira@ub.edu](mailto:teresamatosferreira@ub.edu)) es filósofa especializada en filosofía del lenguaje e interesada en la filosofía social y del derecho. Es profesora de la Universidad de Barcelona. Su trabajo se centra sobre la naturaleza de los conflictos, la dimensión social y política del discurso, la variabilidad conceptual y la naturaleza de las categorías sociales. Ha publicado artículos en revistas como *Synthese*, *Philosophical Studies*, *Erkenntnis*, *Australasian Journal of Philosophy*, *Inquiry*, *Thought*, *Frontiers in Psychology*, *Journal of Social Ontology*, además de capítulos de monografías y entradas de enciclopedias. Está codirigiendo dos monografías (para Oxford University Press y Routledge).

<sup>294</sup> Deseo expresar mi agradecimiento a varios participantes en diferentes acontecimientos: Values in Argumentation en Lisboa; el Who's Got the Power en Reykjavik; el GR Seminar en Barcelona; el coloquio sobre Law & Philosophy en la Universidad Pompeu Fabra; Social Ontology 2018 en Tufts University, Boston; y en el Philosophy Colloquium en la University of Southern California, Los Angeles. Agradecimientos especiales a Jenny Saul, Deborah Mühlebach, Matthew Chrisman, Esa Díaz León, Jason Stanley, Bianca Cepollaro, Amanda MacMullen, Eyja Brynsjardóttir, Mario de Caro, Gunnar Björnsson, Robin Jeshion, Gabriel Uzquiano, Janet Levin, Jennifer Head, Jenna Donahue, Andrew Williams, Chiara Valentini, Jose Juan Moreso, Saray Ayala y Manuel García-Carpintero. El trabajo ha sido financiado por los proyectos DIAPHORA Marie Curie ITN (H2020-MSCA-ITN-2015-675415) y CONCEDIS (FFI2015-73767-JIN).

silbidos de perro, las llamadas ‘hojas de parra’ o perversiones de significado y una hipótesis para evaluar la responsabilidad moral de los interlocutores en situaciones de discurso peligroso. El último apartado explica desde este marco conceptual el discurso demagógico de los políticos nacionalistas catalanes, poniendo de manifiesto cómo el discurso público en Cataluña ha tenido un impacto negativo en las relaciones sociales y en las instituciones, y es un obstáculo para la resolución racional de la situación política.

**Abstract:** *Recent years have seen an upsurge of inflammatory speech around the world. Understanding the mechanisms that correlate speech with violence is a necessary step to explore the most effective forms of counterspeech. This paper starts with a review of the features of dangerous speech and ideology, as formulated by Jonathan Maynard and Susan Benesch. It then offers a conceptual framework to analyze some of the underlying linguistic mechanisms at play: derogatory language, code words, figleaves, and meaning perversions. It gives a hypothesis for assessing the moral responsibility of interlocutors in dangerous speech situations. The last section applies this framework to the case of demagogic discourse by Catalan nationalists. The framework offered explains how public discourse in Catalonia has harmed social relations and institutions, and is an obstacle to rational resolutions to the political situation.*

**Palabras clave:** Discurso peligroso, silbidos de perro, expresiones en clave, calumnias, hojas de parra, perversiones del significado, revisiones del contexto, Cataluña.

**Key Words:** *Dangerous speech, Code words, Slurs, Figleaves, Meaning perversions, Context update, Catalonia.*

---

1. ¿QUÉ ES EL DISCURSO PELIGROSO? Los filósofos han escrito sobre el discurso del odio,<sup>295</sup> pero no mucho sobre cómo y cuándo el discurso se correlaciona con la acción violenta real. Maynard y Benesch ofrecen una perspectiva que ayuda a llenar esa laguna. Describen el discurso peligroso como un discurso que es capaz de alentar la aprobación de la violencia por parte de un público: “Las formas de discurso e ideología que catalizan la violencia masiva, y las maneras como lo hacen, son sorprendentemente similares en diferentes casos” (Maynard y Benesch, 2016: 71). El discurso peligroso es un discurso incendiario que vehicula un fuerte componente motivacional y emocional. Comprender las características distintivas del discurso peligroso ofrece herramientas para el control y la prevención de la violencia masiva. Benesch lidera el Dangerous Speech Project, cuyas directrices se han puesto en práctica en varios países, por ejemplo, en Kenia, Nigeria, Sudán del Sur, India, Pakistán, Birmania, Sri Lanka y Chequia.

Benesch (2012) distingue entre un discurso directamente dañino y otro indirectamente dañino. En este artículo ofrezco recursos complementarios para comprender esta distinción. En la segunda sección, describo el discurso directamente dañino como un uso del lenguaje que es *convencionalmente* o *constitutivamente* dañino, gracias al empleo de un

---

<sup>295</sup> Véase, por ejemplo, Maitra y McGowan (2012).

vocabulario denigrante y despectivo. Caracterizo al discurso indirectamente dañino como ese tipo de lenguaje que explota otros medios pragmáticos de comunicación, como las expresiones en clave, las hojas de parra raciales o las perversiones del significado. Ofreceré una visión panorámica acerca de los efectos del discurso dañino sobre los contextos conversacionales, así como una hipótesis sobre la responsabilidad moral del público por permitir semejantes reformulaciones del contexto. En la última sección del artículo se aplicará este marco teórico al discurso secesionista en Cataluña, demostrando que en este caso se dan las condiciones para hablar de discurso peligroso (DP, en adelante), con ejemplos de lenguaje directa e indirectamente dañino. Lo que, según mi conclusión, garantiza estrategias de control y prevención.

Una explicación antes de seguir adelante. Algunos amigos me dicen que también hay DP en España. Es innegable que hay un discurso *incendiario* en España. Pero creo que se trata de una versión de la falacia de los “dos bandos” que presupone, no sin problemas, que la crisis política es una crisis de España (en su conjunto) contra Cataluña (también en su conjunto), ignorando los riesgos de la división existente dentro de la propia sociedad catalana. En otras ocasiones, el comentario asume que hay en España una *aceptación* del discurso incendiario al menos tan importante como la que se da en Cataluña. No sé si ese es el caso. De todas formas, otros podrían, por supuesto, tratar de establecer que mis consideraciones se aplican en igualdad de condiciones a los actos de los que se oponen a la secesión, en particular entre los movimientos de la extrema derecha. Invito a cualquiera que esté interesado a hacerlo con las herramientas presentadas aquí. Estoy convencida de que debemos ser transparentes y analizar *todas* las posibles fuentes de conflicto, y asumo que algo estoy poniendo de mi parte para lograr este fin.

Algunos amigos también dicen que la mayoría de los secesionistas en Cataluña no son xenófobos y no les gusta el discurso de odio. Creo que esto es verdad. La mayoría de los secesionistas son personas normales de clase media o media alta que declaran su apoyo a la democracia (Llaneras, 2017). Como dijo el político Ernest Maragall en una entrevista a HARDtalk de la BBC, “somos *más europeos*”.<sup>296</sup> Lamentablemente, debemos distinguir la aceptación del DP dentro del registro público, es decir, el discurso que un grupo amplio da por sentado, y la aceptación individual de las diversas dimensiones de su contenido (abordaré esto en la siguiente sección).

En lo que queda de esta sección se resumen los criterios de Maynard y Benesch para diagnosticar el DP. Ambos autores identifican tres características de los contextos de DP: el emisor, el público para el que se habla en su entorno socio-histórico, y la disponibilidad de medios de difusión. (Maynard y Benesch, 2016: 77). Quien habla es alguien que es

---

<sup>296</sup> <https://www.bbc.co.uk/programmes/n3ct4f88>.

poderoso, popular o carismático. Aunque el público no es homogéneo, y determinados miembros pueden ser más impresionables,<sup>297</sup> cualquiera puede llegar a justificar la violencia. El DP a menudo ocurre en contextos socio-históricos en los que aumenta la probabilidad de que el público apruebe la violencia. El elemento definitivo del contexto de DP es el medio de difusión. Si una comunidad se basa principalmente en una fuente de noticias, el mensaje difundido tendrá una influencia mayor. Por ejemplo, la emisora de radio RTL M fue la principal fuente de mensajes incendiarios en Ruanda. En un estudio estadístico, Yanagizawa-Drott estableció una correlación entre discurso y violencia, demostrando que las matanzas fueron entre un 65 % y un 77 % más numerosas en los poblados ruandeses que recibían la señal de RTL M, en comparación con los que no la recibían (Yanagizawa-Drott, 2014).

Las redes sociales han jugado un papel importante en la difusión de la desinformación y del discurso incendiario en los últimos años. En un artículo en el *Pew Report* de septiembre de 2017, se informa de que el 67% de los estadounidenses dijeron que reciben al menos algunas de sus noticias a partir de las redes sociales (Shearer and Gottfried, 2017); y los informes acerca de la explotación por Cambridge Analytica de los datos de los usuarios de Facebook para influir en las votaciones durante el referéndum del Brexit y en las elecciones presidenciales de EEUU en 2016 no dejan de resultar preocupantes.<sup>298</sup> Se ha demostrado que el uso de Facebook en Alemania ha impulsado los ataques contra los refugiados (Müller y Schwartz, 2018).

226

Curiosamente, Maynard y Benesch dicen que, en algunos casos, el lenguaje crea el contexto social e histórico relevante, donde una palabra utilizada como un silbido de perro (tema que glosaré en la próxima sección) puede desempeñar este papel asumiendo un “significado temible”, por ejemplo, “comer” y “lavar” (utilizados en Ruanda antes del genocidio de 1994). La *propia elección del lenguaje* puede ser una forma de difusión:

[...] el mismo mensaje comunicado en la “lengua materna” de un grupo étnico puede tener más fuerza que si fuera ofrecido en un idioma compartido por otros grupos, ya que esto refuerza el sentido de solidaridad dentro del grupo y puede fomentar un sentimiento de impunidad dada la presunción de que uno solo será entendido por los hablantes de la misma lengua. (Maynard and Benesch, 2016: 79).

Estos autores afirman que las dos condiciones necesarias para el DP son el *acto de habla incendiario* en sí y un *público receptivo*.

Los autores pasan luego a caracterizar los seis rasgos del contenido del DP. El primero es la *deshumanización* a través de formas de discurso

---

<sup>297</sup> Es más probable que los jóvenes participen en acciones violentas (Maynard y Benesch, 2016: 78).

<sup>298</sup> Véanse los ficheros de Cambridge Analytica en *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/news/series/cambridge-analytica-files557>.

que pueden dañar *directamente* por la ofensa, la denigración o el menoscabo de los miembros de un grupo diana. Esto disminuye o niega al grupo diana “su humanidad, reduciendo la importancia moral de sus futuras muertes o las obligaciones contraídas por los posibles perpetradores de esas muertes” (Maynard y Benesch, 2016: 80). La siguiente sección ofrece un resumen de mi versión preferida sobre el lenguaje despectivo, sobre cómo daña y sobre la responsabilidad de los interlocutores por ello.

También hay formas de discurso que pueden causar daños *indirectamente*. El discurso puede silenciar o dificultar la participación del grupo diana en los procesos democráticos, promover una ideología engañosa o subvertir la deliberación democrática, normalizando el racismo y la intolerancia, mientras tranquiliza y da cobertura a aquellos que no quieren verse a sí mismos como racistas. Es más probable que los demagogos usen el discurso indirectamente dañino, ya que eso les permite evitar la resistencia explícita contra él.

Las características restantes del DP son la *atribución de culpa*, la *construcción de amenazas*, la *destrucción de alternativas*, la *autoimagen virtuosa* y el *sesgo de futuro*. Aceptar que un exogrupo es culpable o que supone una amenaza, estar convencido de que la auto-conservación de un endogrupo requiere tomar medidas drásticas y aceptar promesas de que esas medidas drásticas producirán los resultados deseados, son actitudes que explotan las emociones morales y el razonamiento moralizado. Mi hipótesis sobre el mecanismo crucial que subyace al discurso dañino capaz de motivar a las personas corrientes a justificar actos de violencia es que despliega y explota algunos de los roles funcionales fundamentales del discurso moral:

- que el vocabulario moral expresa actitudes afectivas y orientadoras de la acción, motivacionales;
- que el vocabulario moral establece un vínculo entre las personas que lo aceptan;
- que la reformulación de un contexto conversacional con un reclamo moral predispone a los interlocutores a contribuir con su parte en acciones futuras al darles razones para actuar.

En el apartado que sigue se ofrece un marco para explicar las formas directas e indirectas de discurso.

2. ¿CÓMO CAUSA EL LENGUAJE DAÑOS DIRECTOS E INDIRECTOS? ¿Cómo es que la normalización del DP compromete a las personas con el curso futuro de la acción? Timothy Snyder insinúa:

Una tienda señalada como “judía” no tenía futuro. Se convertía en objeto de planes codiciosos. Como la propiedad estaba marcada como étnica, la envidia transformaba la ética [...] Por lo tanto, los alemanes que señalaron las tiendas como “judías” participaron en el proceso gracias al cual los judíos llegaron a desaparecer realmente, al igual que

las personas que simplemente se dedicaron a observar. Aceptar las marcas como parte natural del paisaje urbano ya era un compromiso con un futuro asesino. (Snyder, 2017: 34-35).

El discurso puede causar daños *directos* a través del insulto, el menoscabo y la denigración. Y puede dañar *indirectamente* al socavar las normas sociales y morales de manera subrepticia. Por lo tanto, la comprensión del poder del discurso es necesaria para la protección de la democracia liberal, que se basa en la defensa razonable y argumentada de puntos de vista divergentes. Para contrarrestar los daños del DP se requiere comprender sus mecanismos en acción.

Caracterizo al discurso directamente dañino como discurso *constitutivamente* dañino. ¿Cómo puede el lenguaje ser constitutivamente perjudicial? El discurso puede ser directamente dañino a través de su fuerza ilocucionaria. La noción fue desarrollada por Austin (1973). La fuerza ilocucionaria de un enunciado es la acción que está constituida por ese enunciado. Si se le dice a un hijo: “Lamento mucho que no hayamos recibido entradas para el concierto”, la declaración tiene la fuerza ilocucionaria de una disculpa. Los enunciados tienen diferentes fuerzas ilocucionarias: los declarativos o constativos describen el mundo, ordenan o incitan a la acción directa. McGowan (2009) ofreció una visión del discurso opresivo que resulta directamente dañino. Tal y como ella lo dice, los actos de lenguaje opresivo son actos *ejercitivos* que dan carta de naturaleza a prácticas de aquiescencia que oprimen.<sup>299</sup>

228

Las teorías del lenguaje despectivo buscan explicar hechos sobre los efectos de su uso. En un trabajo conjunto con García-Carpintero, sostenemos que las expresiones peyorativas y los insultos conllevan convencionalmente presuposiciones expresivas (Marques y García-Carpintero, 2019).<sup>300</sup> Explicamos este significado expresivo sobre la base de una visión normativa de las presuposiciones y del contexto en relación con el cual los actos de habla hacen sus aportaciones. Nuestro punto de vista explica por qué el lenguaje despectivo constituye un *insulto* y por qué resulta tan difícil llegar a articular su contenido despectivo.

Stalnaker (2014) considera los contextos conversacionales como “un corpus de información que está disponible, o que se presume disponible, como recurso para la comunicación”. Las afirmaciones que se aceptan en una conversación añaden a la estructura del contexto, en forma de creencias, las proposiciones con las cuales los hablantes están comprometidos. Sin embargo, nosotros argumentamos que las personas no solo están comprometidas con *creencias compartidas*, sino que

---

<sup>299</sup> Langton (1993) ya había utilizado la teoría de los actos de habla para explicar que la afirmación de MacKinnon (1987) sobre la pornografía (entendida como lenguaje) implica daño.

<sup>300</sup> Entre los autores que defienden puntos de vista expresivos, o expresivos presuposicionales, se incluyen Cepollaro y Stojanovic (2016), y Jeshion (2013a; 2013b; y 2016).

también están comprometidas con las *preguntas* que dirigen sus pesquisas, con las *directivas* que estructuran sus planes de acción, así como con otras disposiciones evaluativas, emociones y “actitudes reactivas” (Strawson, 1974).<sup>301</sup> Sostenemos que los diferentes tipos de compromisos compartidos que estructuran y actualizan los contextos de conversación están constituidos por sus respectivos modos ilocucionarios: constativos, directivos, expresivos. Los insultos y las expresiones peyorativas, que son *expresivos*, plantean requisitos sobre el registro conativo, y se rigen por las normas constitutivas *sui generis* que son específicas de las emociones expresadas (desprecio, asco, enojo) y su aceptabilidad.

Ahora bien, las intenciones, las emociones y las disposiciones evaluativas forman lo que Williams (1981) llamó un *conjunto motivacional*, el complejo de actitudes que explican por qué las personas actúan como lo hacen. En nuestra propuesta de modificación de los contextos de Stalnaker, un *conjunto motivacional compartido* forma parte del contexto entendido en un sentido amplio. Las emociones colectivas pueden funcionar como razones tanto *motivadoras* como *justificadoras* de la acción conjunta, a veces incluso sin las intenciones previamente aunadas de los participantes.<sup>302</sup> Así, la gente que acepta reconfigurar los contextos de conversación con el menoscabo y desprecio lo que hace es normalizar las actitudes reactivas negativas contra sus dianas, una normalización que proporciona anuencia y motivación para actuar en su contra, cancelando algunas de las obligaciones que esa gente tiene para con sus dianas *en tanto que personas*.

Pongamos un ejemplo: dos insultos comunes en Cataluña son “charnego” y “botifler”. “Charnego” denota a inmigrantes de otras regiones españolas (regiones históricamente más pobres como Andalucía, Murcia o Castilla-La Mancha). Su etimología puede tener su origen en el español “lucharniego”, que significa perro sin raza, cualquier persona de raza mixta o un extranjero no asimilado. “Botifler” denota personas con ascendencia catalana que se oponen a la secesión, y está asociado con traidores. La presuposición expresiva asociada con “charnego”, por ejemplo, se refiere al registro contextual de colectivos objeto de desprecio, en el sentido de que incluye a los españoles en Cataluña con ascendencia de otras regiones españolas, debido a su origen y hábitos.<sup>303</sup> Aceptar un

---

<sup>301</sup> Las actitudes reactivas son actitudes morales que adoptamos en relación con otros agentes *en tanto que personas* como respuesta a su manera de actuar. Se trata de actitudes como el resentimiento, el desprecio, el disgusto o la ira, que contribuyen a la estructuración de nuestras relaciones interpersonales.

<sup>302</sup> Salmela y Nagatsu (2016) ofrecen una explicación de las emociones colectivas que enlaza la estructura intencional de las acciones conjuntas con sus mecanismos cognitivos y afectivos subyacentes. Véase también Salmela y von Scheve (2017).

<sup>303</sup> Para una panorámica histórica sobre la presión urbana en Barcelona tras la emigración desde regiones como Murcia, véase Marín (2018).

uso literal de “charnego” lleva a dar por sentada la aceptabilidad del desprecio hacia los españoles sin pedigrí catalán.<sup>304</sup>

¿Cómo evaluamos la responsabilidad moral de los interlocutores que aceptan el lenguaje despectivo? La explicación de Kutz (2000) sobre la acción colectiva da cuenta de casos en los que todos los participantes en un acto grupal no necesitan tener una *perspectiva ejecutiva* sobre el objetivo de la acción. Según Kutz, en una acción colectiva *G*, los individuos tienen *intenciones participativas superpuestas* para ejecutar su parte en la acción. A menudo, los participantes no tienen puntos de vista o intenciones con respecto a lo que se debe hacer colectivamente, pero participan en acciones dentro de contextos jerárquicos donde no toman decisiones, y pueden contribuir con la parte que les toca en acciones cuyos fines rechazan. Esto ayuda a explicar cómo las personas pueden compartir la responsabilidad del resultado de las acciones, incluso aunque no todos dentro del colectivo abriguen la intención ejecutiva individual de lograr *el objetivo* de la acción.

La combinación de la explicación de Kutz con el punto de vista sobre el discurso despectivo esbozado anteriormente proporciona un marco para evaluar las formas en que el discurso puede ser dañino al llevar a un público a dar por sentadas actitudes como el resentimiento, el desprecio, la ira y el asco. También sirve para evaluar la responsabilidad moral del público que acepta el discurso dañino. Dado que estas son actitudes motivadoras, aceptar afirmaciones incendiarias es aceptar nuestra propia contribución a una acción colectiva (poner la parte que le corresponde a cada cual puede ser simplemente perdonar o dar cobertura a acciones violentas futuras). Lo cual capta características normativas del uso del lenguaje despectivo. Tolerar o perdonar el lenguaje despectivo es tolerar las acciones para las que sirve de motivación.

En la sección anterior planteé la cuestión de cómo valoramos la responsabilidad moral de una población en la que muchos desaprueban la xenofobia y el discurso de odio. Ahora ya podemos abordar esta preocupación. El hecho de que individuos de una comunidad expresen desaprobación de los actos violentos, o carezcan de intenciones criminales, es insuficiente para evaluar su responsabilidad en los actos conjuntos. No basta con afirmar que no todas las personas de una comunidad que aceptan ejecutar su parte en un acto tienen creencias o intenciones problemáticas. Si, sin mediar coacción, admitieron suficientes emociones problemáticas motivadoras y justificadoras para aceptar cumplir con su parte en la acción, comparten responsabilidad por los resultados.

Paso ahora a examinar cómo el discurso también puede provocar daño *de forma indirecta*, mediante el uso de un lenguaje que no es

---

<sup>304</sup> Este punto de vista está muy próximo a la perspectiva de McGowan (2004 y 2009) sobre el discurso que altera el contexto al prescribir lo que es permisible. Véase también Ayala y Vasilyeva (2016).

constitutivamente dañino, pero que sirve de motivación o incentivo para acciones dañinas. Describiré tres mecanismos que causan daño indirectamente: palabras en clave (o silbidos de perro), las hojas de parra y las perversiones del significado.

En 2001, Mendelberg analizó cómo y cuándo los políticos suscitan de forma rutinaria estereotipos raciales y resentimiento sin que los votantes se den cuenta, mientras simultáneamente niegan persuasivamente que lo hagan. La campaña presidencial republicana estadounidense de Bush contra Dukakis utilizó palabras en clave para instigar sentimientos racistas motivados por los temores hacia los negros, pero sin contradecir explícitamente la norma (supuestamente) compartida de igualdad racial, según la cual *el racismo es malo*. Al usar palabras en clave, los participantes en la campaña podrían violar esa norma mientras sostenían plausiblemente que no lo hacían. Los votantes que condenaban explícitamente el racismo podrían actuar sobre la base de altos niveles de resentimiento racial sin sentir ninguna tensión psicológica. Stanley (2015) argumenta que las palabras en clave erosionan no solo las normas de igualdad, sino también las normas de razonabilidad del discurso público, lo que subvierte la deliberación democrática. Los oradores pueden llegar a consentir en público razones democráticamente ilegítimas para adoptar una política sectaria en la discusión pública (Stanley, 2015: 129).

231

Las palabras en clave pueden ser abiertas o encubiertas. Las palabras en clave *abiertas*, o silbidos de perro, están diseñadas con la intención de permitir dos interpretaciones plausibles: un contenido restringido dirigido al público diana deseado, y un contenido no racista aceptable dirigido a un público más amplio.<sup>305</sup> Además, como argumenta Saul (2017: 122), los silbidos de perro *encubiertos* activan eficazmente actitudes raciales entre las personas que condenan el racismo al eludir el control del conocimiento consciente. Las apelaciones raciales explícitas son menos eficaces porque pasan por filtros de autocontrol. Esto hace que las palabras en clave encubiertas resulten especialmente aptas para la preservación de una autoimagen positiva.

El hablante que usa una palabra en clave se aprovecha de una base común de información, de actitudes compartidas como el resentimiento, y explota principios cooperativos de conversación como la *relevancia* (Grice, 1975). Como ejemplo de ello, Trump dijo en 2011:

Si seguimos por este camino, si volvemos a elegir a Barack Obama, los Estados Unidos de Norteamérica que dejaremos a nuestros

---

<sup>305</sup> La expresión viene del inglés (*dog whistle*) y se refiere al uso de mensajes implícitos. El silbato de perro produce ultrasonidos solo perceptibles por los canes y no por los humanos. En términos políticos se trata de mensajes que resultan neutros y aceptables para la mayoría pero son sobreentendidos por públicos específicos (racistas, xenófobos, machistas, fanáticos...) como aval de sus posiciones. “Guiño” en su acepción de “mensaje implícito” (RAE), tiene un significado equivalente [Nota de los traductores].

hijos y nietos no se parecerá en nada a los Estados Unidos de Norteamérica en los que tuvimos la bendita suerte de crecer. El Sueño Estadounidense estará *empeñado*. La *brillante ciudad de la colina* comenzará a parecerse a *la ruina del centro de la ciudad*. (Trump, 2011, *Time to Get Tough: Making America # 1 Again*; citado en Khoo, 2017).

¿Dónde está lo relevante en mencionar los centros de las ciudades, donde la mayoría de la población es negra, mientras discute y desaconseja la reelección del primer presidente negro? Al mencionar a Obama y al centro de las ciudades en la misma tacada, Trump invita al público a descubrir una conexión relevante entre los dos, una conexión basada en la importancia del color de la piel y el resentimiento racial que ese público presumiblemente comparte.

El discurso puede erosionar las normas sociales de otras maneras. Saul (2017) presenta la noción de *hojas de parra raciales*, que describe una expresión formulada junto a otra abiertamente racista para encubrir el contenido ofensivo. Las hojas de parra también permiten que las personas acepten un discurso abiertamente racista al tiempo que preservan la autoconfianza en que no son racistas. Un buen ejemplo es el discurso de Trump en el lanzamiento de la campaña de 2015:

Quando México envía a su gente, no están enviando a los mejores. No te están enviando [...] Te están enviando gentes que tienen muchos problemas [...] Están trayendo drogas. Están trayendo el crimen. Son violadores. Y algunos, supongo, son buenas personas. (Recogido en Philips, 2017).

232

La última oración es la hoja de parra. Téngase en cuenta que también permite una justificación plausible: “No quise decir que todos lo sean”.

Finalmente, tenemos lo que yo llamo *perversiones de significado* (Marques, 2019). Aquí se incluyen frases como “elección libre” tal y como se usaba en la antigua URSS. Como afirma Gessen (2017), “no había nada de libre en ello, no constituía expresión, no tenía relación con la ciudadanía o con la voluntad porque no le otorgaba al sujeto ninguna capacidad de agencia”. Ahora bien, las perversiones del significado conllevan *connotaciones positivas o negativas*, aunque *se apliquen de forma grosera y equivocada* a cosas que no merecen esa valoración. Lo cual hace que la crítica de esa aplicación errónea sea casi imposible, pues invita a la respuesta retórica de “¿cómo puedes estar *en contra* de las elecciones libres?”. La pregunta *parece imponer* los valores sociales o morales compartidos, lo que hace que sea difícil, para los individuos socialmente integrados, el resistir. La perversión consiste en que esta forma de discurso *socava y erosiona la norma* compartida en su aplicación incorrecta: el ritual soviético no es una elección real. Considerar a los referentes inadecuados como merecedores del tratamiento que requiere la aceptación de una norma compartida es una perversión:

Llamar a este ritual ya sea una “elección” o la “libre expresión de la voluntad ciudadana” tuvo un doble efecto: vació de sentido a las palabras “elección”, “libre”, “expresión”, “ciudadano” y “voluntad”, además de dejar sin describir la cosa misma. Cuando algo no puede ser descrito, ese algo no se convierte en un hecho de la realidad compartida. (Gessen, 2017).

Las formas dañinas *indirectas* del discurso consiguen a través de medios no constitutivos lo que el lenguaje despectivo puede lograr *directamente*: hacer que las creencias, los planes y las actitudes reactivas problemáticas se conviertan en *intereses compartidos*. Tanto las formas directas como las indirectas permiten la normalización de actitudes problemáticas que son incompatibles con las normas democráticas preexistentes. No podemos dar por sentadas las normas igualitarias no discriminatorias o la protección de los derechos de todos, si a la vez damos por sentado que el resentimiento, el desprecio, la ira o el asco pueden motivar y justificar la negación de los derechos de algunos.

La siguiente sección se centra en la demagogia secesionista catalana como un estudio de caso en relación con el DP directo e indirecto.

3. DISCURSO PELIGROSO EN CATALUÑA. En una entrevista de 2017, el historiador John H. Elliot diserta sobre el contexto socio-histórico actual en Cataluña y sugiere algunas de las condiciones que contribuyeron a ello:

A lo largo de los años ochenta, con las competencias en las escuelas en los años de Jordi Pujol, se ha trasladado a esas generaciones una falsificación de la Historia y una manipulación con tintes nacionalistas. Han escondido deliberadamente esas partes en las que es de justicia hablar del progreso. (Entrevista con Ruiz Mantilla, 2017).

Elliot hace referencia a un contexto sociohistórico, —una historia pasada de conflictos—, que los gobiernos de Pujol explotaron para alimentar las quejas anti-españolas y mantener a su partido en el poder.<sup>306</sup> No es tarea de este trabajo ofrecer análisis históricos. Pero los ejemplos que se ofrecen a continuación para ilustrar el discurso dañino directo e indirecto, y los diversos tipos de contenidos peligrosos, son consistentes con la declaración de Elliot.

3.1. CONTEXTO. Los elementos del contexto del DP, según Maynard y Benesch, son: oradores influyentes que explotan un contexto socio-histórico de resentimiento o agravio, los medios de comunicación y una audiencia susceptible de aceptar un discurso incendiario. El caso catalán ofrece una ilustración de todo esto.

---

<sup>306</sup> Pujol fue líder de *Convergència Democràtica de Catalunya* (CDC, 1974-2003), y presidente de Cataluña desde 1980 a 2003.

Los políticos elegidos han aprovechado el resentimiento histórico para obtener capital político, y, con la excepción del socialista José Montilla, no es difícil encontrar casos de reclamos etnicistas o racistas hechos por los presidentes de la Generalidad (el gobierno catalán). Pujol escribió en 1958:

El andaluz no es un hombre coherente, es un hombre anárquico, es un hombre destruido [...] que vive en un estado de ignorancia y de miseria cultural, mental y espiritual [...] desde el principio constituye la muestra del valor social y espiritual más bajo en España [...] si por la fuerza del número pudiera dominar, sin haber superado su propia perplejidad, destruiría Cataluña [...].<sup>307</sup>

En un texto de 1966, Pujol también se refirió a los inmigrantes como “un ejército de ocupación” (Benítez, 2018). Pujol luego se disculpó (Pujol, 1977). En 2010, Artur Mas se convirtió en líder de CDC y presidente catalán. En las elecciones de 2012, su lema fue “La Voluntat d’un Poble” (“La Voluntad de un Pueblo”). Los carteles de la campaña lo mostraban con los brazos abiertos, como Moisés, frente a un mar de personas y banderas. En una entrevista con Rahola en 2012, afirmó:

Quizás el *ADN cultural catalán está mezclado con nuestra larga pertenencia al mundo franco-germánico*. En definitiva, Cataluña, doce siglos atrás, pertenecía a la marca hispánica y la capital era Aquisgrán, el corazón del imperio de Carlomagno. Algo debe de quedar en *nuestro ADN, porque los catalanes tenemos un cordón umbilical que nos hace más germánicos y menos romanos* [énfasis mío].

234

Mas está dando vuelo aquí a los sentimientos racistas nacionalistas. Pero ese esencialismo racial ocurre en otros segmentos políticos. Oriol Junqueras, líder de ERC (Izquierda Republicana de Cataluña), escribió (Junqueras, 2008):

En particular, *los catalanes tienen más proximidad genética con los franceses que con los españoles*; más con los italianos que con los portugueses; y un poco con los suizos. Mientras que los españoles están más cerca de los portugueses que los catalanes y muy poco de los franceses. Curioso [...] [énfasis mío].

En 2001, Enric Vila publicó un libro sobre el pensamiento de Heribert Barrera, una figura histórica de ERC, que fue secretario general de ERC (1976-1983), presidente del parlamento catalán (1980-1984) y diputado en el Parlamento Europeo (1990-1994). El libro atrajo la atención por su racismo e intolerancia. Las citas de Barrera incluyen: “En Estados Unidos, los negros tienen un coeficiente de inteligencia más bajo que los blancos”; “los que tengan debilidad mental de origen genético deben ser esterilizados”; o una apología de las afirmaciones del líder de

---

<sup>307</sup> Reeditado en J. PUJOL, *La inmigración, problema y esperanza de Cataluña*, Nova Terra, Barcelona, 1976, pp. 65-68.

extrema derecha austríaco Jörg Haider, “cuando dice que hay demasiados extranjeros en Austria no está haciendo una proclama racista”.

Otro político, Josep Manel Ximenis, exalcalde de Arenys de Munt con el partido de extrema izquierda CUP (que tuvo que dimitir después de las denuncias por apropiación indebida de fondos públicos), afirmó en una entrevista que la Guerra Civil fue una guerra de España contra Cataluña. Esto no es verdad. Los registros de las víctimas en fosas comunes disponibles en las bases de datos muestran un número mucho mayor de víctimas de las tropas de Franco en fosas comunes en Andalucía, Aragón o Madrid.<sup>308</sup> Ximenis también repite tropos esencialistas:

Creo que el talante castellano no ha cambiado, y no tiene nada que ver con el catalán. En Catalunya se establece desde el primer momento una sociedad diametralmente opuesta a la feudal castellana... Castilla se resume en una simple jerarquía de agricultores y aristocracia. Nada que ver pues. La mentalidad castellana lleva en sus genes una sumisión natural: “ser mandado”.<sup>309</sup>

Es muy fácil descubrir otras expresiones de superioridad catalana. Jordi Cabré, asesor del Departamento de Justicia de Cataluña, tituló un artículo de opinión con un simple “Somos mejores” (Cabré, 2015). Como indican estas citas, los intelectuales influyentes en Cataluña han exacerbado las quejas, el resentimiento, el esencialismo racial y los conflictos históricos tergiversados en aras del ventajismo político, contribuyendo a un contexto de discurso peligroso.

El segundo elemento del contexto del DP son los medios, a los que Sandrine Morel, corresponsal de *Le Monde*, dedica un capítulo de su libro (2018):

Estamos en junio de 2017 y la situación es cada vez más tensa. Hablamos en un tono informal [con un director de comunicación del PDeCat],<sup>310</sup> acerca del referéndum del próximo 1 de octubre. Le expongo mis dudas sobre su legitimidad, sobre las garantías que pueden ofrecerse en el caso de una consulta organizada unilateralmente, sobre las consecuencias que entrañará retar a Madrid. [...] Y me suelta una frase que me deja helada: “Si compramos dos páginas de publicidad en *Le Monde*, escribirás lo que tus jefes te digan...”. Al ver mi indignación, me responde avergonzado: “Bueno, así funcionan las cosas aquí”. Esta confesión resulta muy reveladora: demuestra que la Generalidad ha adoptado la costumbre de controlar la línea editorial de los medios de comunicación privados mediante subvenciones, publicidad institucional o nombramientos, y también de los medios públicos, a cuya cabeza los nacionalistas han puesto a simpatizantes, cuando no a militantes

---

<sup>308</sup> <https://desmemoria.eldiario.es/mapa-fosas/>.

<sup>309</sup> <https://politica.e-noticies.es/la-guerra-del-36-es-una-guerra-contra-los-catalanes-94074.html>.

<sup>310</sup> El secesionista PDeCAT (Partido Demócrata Europeo de Cataluña) fue fundado en 2016 como sucesor de la antigua CDC, que estaba siendo investigada por corrupción.

independentistas. El poder de la Generalidad sobre los medios no es un secreto, pero en Cataluña a nadie parece resultarle chocante [...] Después de pasar horas y horas viendo la televisión pública catalana y comprobando la orientación ideológica de la cadena a través de sus informativos y sus programas de debate, de la selección de los invitados y de los temas [...] entrevisté [en TV3] a su director, Vicente Sanchis, un hombre exaltado, siempre con una sonrisa irónica en los labios [...] Cree que, si hay críticas contra TV3, en todo caso se debe a que la televisión pública constituye, junto con la policía y la escuela, uno de “los tres pilares principales de un Estado”. (Morel, 2018: 117-119).

El “sesgo ideológico”, como dice Morel, y el menoscabo de los españoles son comunes en los medios públicos. Un exdirector de la televisión pública catalana TV3, Joan Oliver, señaló en la radio pública catalana RAC1, en un debate con Oriol Junqueras (líder de ERC): “Los españoles son españoles y son *chorizos* [un insulto para ladrones], en virtud de ser españoles”. Junqueras no interrumpió ni se opuso a la afirmación de Oliver.<sup>311</sup> Bajo el supuesto de que el relato del lenguaje despectivo presentado en la sección anterior es correcto, esta interacción entre Oliver y Junqueras muestra que la proposición *de que los españoles son ladrones y merecedores de desprecio por ello* se toma como postulado compartido, igual que el desprecio hacia los españoles.

A pesar del antagonismo proclamado entre las identidades española y catalana, los políticos catalanes no son menos proclives a la corrupción que los españoles. Esta corrupción a veces está relacionada con las campañas de propaganda secesionista. Por ejemplo, la Diputación de Barcelona estuvo involucrada en un escándalo en 2018 cuando la Fundación CATmón, presidida entonces por Victor Terradellas, fue objeto de una operación policial que investigó un complot de corrupción en relación con el uso de subsidios públicos distribuidos sin un concurso público adecuado entre 2012-2015 (Pardo Torregrosa, 2018; Cañizares, 2018). Unas treinta personas fueron arrestadas y se hicieron registros en edificios de CATmón, la Diputación y otras oficinas gubernamentales. Entre los beneficiarios de los subsidios se encontraban publicaciones como la revista *Catalan International View*.

En 2018, la prensa nacional e internacional se hizo eco de un informe de los Demócratas del Congreso de Estados Unidos que decía que había “evidencia de que los medios de comunicación administrados por el Kremlin como RT y Sputnik, reforzados por bots y cuentas falsas de redes sociales, llevaron a cabo una campaña de desinformación [para el referéndum de independencia]” (Noack, 2018; Alonso, 2018).<sup>312</sup> La desinformación también exageró los informes de violencia policial el día del referéndum. *The Guardian* y la BBC reconocieron que hubo poca

---

<sup>311</sup> Sobre el tropo del robo, Olivas (2013) resume las relaciones económicas entre Cataluña y el resto de España cuando se popularizó el slogan de “España nos roba”.

<sup>312</sup>El informe completo está disponible en:

<https://www.foreign.senate.gov/imo/media/doc/FinalRR.pdf>.

comprobación de la veracidad de las imágenes de violencia policial (Preston, 2017).<sup>313</sup> En conjunto, la descripción de los medios por parte de Morel, el informe del Congreso de los EE UU y la investigación sobre el mal uso de los fondos públicos para subsidiar las publicaciones en favor de la independencia, pintan una imagen sombría del papel de los medios en la conformación de la opinión pública.

La tercera característica del DP es la existencia de un público receptivo e impresionable. La descripción de los acontecimientos de septiembre de 2017 puede ayudarnos a entender al público secesionista. José Luís Martí (2017) describe lo que él llama el *golpe de estado* contra la Constitución que tuvo lugar en el parlamento catalán en septiembre de 2017, cuando el Parlamento aprobó el “Referéndum de autodeterminación” y las leyes de “Transición legal”. Estos proyectos de ley solo se incorporaron a la agenda en la mañana del 6 y se aprobaron gracias a una mayoría escasa. La mayor parte de la oposición abandonó el hemiciclo en señal de protesta, alegando que los proyectos de ley eran inconstitucionales. Los secesionistas no plantearon una revisión consultiva de inconstitucionalidad ante el Tribunal de Garantías Estatutarias. Los asesores legales independientes advirtieron de que las decisiones eran inconstitucionales y violaban las normas procesales del propio Parlamento. El periodista y autor de izquierdas Antonio Santamaría considera que esos hechos son indicativos de autoritarismo:

237

Este carácter autoritario de la presidencia de la Generalidad se evidenció en la llamada ley de transitoriedad, aprobada el 7 de septiembre de 2018 y suspendida por el Tribunal Constitucional, donde el presidente de la Generalidad tenía la facultad de elegir a los miembros del Tribunal Supremo de la República Catalana y de emitir decretos-ley que no podían ser recurridos ante ninguna instancia judicial. Ello suponía cuestionar la separación de poderes de las democracias liberales y confería al presidente atribuciones casi dictatoriales. Por ello no deja de resultar paradójico que desde los medios independentistas se critique la escasa calidad de la democracia española y se afirme que la República catalana hubiera sido una democracia más avanzada. Eso sin contar con que, en el proyecto de Constitución elaborado por el ex juez Santi Vidal, se contemplaba la ilegalización de los partidos que se opusieran a la independencia y a la Constitución catalana, restringiendo notablemente el pluralismo político respecto al Estado español donde no es motivo de ilegalización de los partidos oponerse a la Constitución en vigor. (Santamaría, 2019).

Y, sin embargo, alrededor del 40 % de la población apoyó la desobediencia promovida por los cargos electos que controlaban el parlamento y el gobierno. Esto indica la división en la sociedad catalana:

En la diada del 11 de septiembre de 2017 [...], entre 500.000 y un millón de personas marcharon pacíficamente por el centro de la ciudad

---

<sup>313</sup> <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-41703119567>.

de Barcelona abogando por la secesión y festejando el referéndum. *Apoyaron los actos de desobediencia ya consumados y los anunciados para el futuro* por el Gobierno y el Parlamento catalanes, así como por muchos alcaldes catalanes [...] Se puede decir que estos manifestantes representan a los 1,8 o 1,9 millones de catalanes que presumiblemente están a favor de la secesión. Pero *suponen menos del 40 % del electorado; muchos de entre el otro 60 % de los votantes en Cataluña siguen estos acontecimientos con gran preocupación* [énfasis mío]. (Martí, 2017).

Los representantes electos de la mayoría fueron ignorados. Puidgemont, entonces presidente, justificó el *golpe de estado* contra la Constitución diciendo: “no nos dejaremos despojar de nuestras esperanzas y sueños justo para que todos puedan dar su opinión”.<sup>314</sup>

Tras el recuento de votos, el referéndum ilegal del 1 de octubre contó con la participación de solo el 43 % de los votantes del censo, de los cuales el 92 % votó por la secesión.<sup>315</sup> La mayoría de los votantes catalanes se abstuvieron. Se trató de un acto promovido por los representantes de una minoría amplia que hizo caso omiso de la representación democrática legítima de una mayoría de ciudadanos en Cataluña, que se oponen a la secesión; lo cual aún puede tener repercusiones sociales y políticas.

3.2. CONTENIDO. Los rasgos que Maynard y Benesch (2016) identifican como características del contenido del discurso peligroso (DP) son la deshumanización, la atribución de culpa, la construcción de amenazas, la autoimagen virtuosa, la destrucción de alternativas y el sesgo de futuro. Hemos visto algunas de estas características en las citas anteriores, pero las ilustraré con más detalle en esta sección.

238

3.2.1. DESHUMANIZACIÓN, MENOSCABO Y DENIGRACIÓN. La deshumanización a través del discurso se logra con un lenguaje que es directamente dañino. Puede incluir insultos y disfemismos, como nombres de animales que inducen miedo o asco (“bestias”, “serpientes”, “perros”, “parásitos”, “cucarachas” o “alimañas”), nombres de enfermedades o tóxicos (“cáncer”, “veneno”, “microbios”), nombres de objetos inanimados (“registros”) o de entidades sobrenaturales (“demonios”). No es difícil encontrar ejemplos de discurso directamente dañino en Cataluña. Al socialista Miquel Iceta y al músico Joan Manuel Serrat a menudo se les llama traidores y “botiflers” (Bono, 2017). “Putxa Espanya” se lanza comúnmente contra España (lo tuve pintado junto a mi despacho durante más de un año).

---

<sup>314</sup> Tomado de la retransmisión en directo del debate en el Parlamento en *La Vanguardia*, a las 16:41h:  
<http://www.lavanguardia.com/politica/20170907/431084924979/referendum-1-o-en-directo.html>.

<sup>315</sup><https://www.economist.com/the-economist-explains/2017/09/26/why-the-referendum-on-catalan-independence-is-illegal>.

Actores populares en la televisión pública catalana TV3, como Toni Albá o Jair Domínguez, insultan regularmente a los españoles. Domínguez dijo en un tuit del 7 de marzo de 2019: “Me encantan estos relatos de los bots soplones [...] Son los mejores de la *lepra unionista*”.<sup>316</sup> Durante la campaña electoral para el gobierno y el parlamento catalán de 2017, la expresidenta del parlamento regional, Nuria de Gispert, dijo a la entonces líder de Ciudadanos en la región, Inés Arrimadas,<sup>317</sup> cuya familia es de Andalucía: “¿Por qué no regresas a Cádiz?”.<sup>318</sup> Más recientemente, después de un acto de campaña de Ciudadanos en 2019 en la ciudad natal de Puidgemont, los lugareños se reunieron para “desinfectar” la plaza pública.<sup>319</sup> El uso de nombres de tóxicos o enfermedades son metáforas deshumanizantes. A través de ellos, los hablantes pueden realizar actos de habla expresivos que provocan enojo, asco y desprecio, motivando y justificando la *limpieza* o *desinfección*. Esta combinación específica de emociones constituye el llamado modelo “ANCODI” que explica el papel que juegan las emociones en la violencia (Matsumoto *et al.*, 2015).

Las elecciones de 2017 otorgaron más del 25 % de los votos a Ciudadanos, por delante del partido de Puidgemont (21 %). Quim Torra había contribuido con artículos de opinión en los medios de comunicación, uno de ellos plagado de términos deshumanizantes, un hecho que no disuadió a ERC ni a la CUP, izquierdistas, de apoyar al partido de Puidgemont para formar gobierno, permitiendo que Torra se convirtiera en presidente (Puidgemont había escapado a Bélgica para evadir las responsabilidades penales). Torra escribió, por ejemplo:

Ahora echamos un vistazo a tu país y vemos a las *bestias* una vez más [...] *Serpientes, víboras, hienas. Bestias en forma humana*, sin embargo, destellando odio. Un odio indignado, nauseabundo, como *dentaduras postizas con moho verde*, contra todo lo que representa el lenguaje. Ellos están aquí, entre nosotros. Rechazan cualquier expresión de catalanidad. Es una fobia enfermiza... O un *pequeño error en su cadena de ADN*. ¡Pobres individuos! Viven en un país del que no saben nada: su cultura, sus tradiciones, su historia. Están aislados de cualquier cosa que represente hazañas catalanas. Les da urticaria. Rechazan todo lo que no es español y en español. Tienen sus nombres y apellidos, las bestias. Todos conocemos uno. Abundan las bestias. Viven, mueren y se multiplican [énfasis mío]. (Torra, 2012a).

Los términos deshumanizantes provocan *miedo* (“víboras”, “serpientes”, “hienas”), *asco* (“dentaduras postizas con moho verde”), *desprecio* (“bestias en forma humana”, “pequeño error en su cadena de ADN”) y *rabia* (“rechazan todo lo que no es español”). Pero el artículo continuó con una diminuta *hoja de parra*, ofreciendo una salida apenas

<sup>316</sup> <https://twitter.com/sempresaludava/status/1103615037812457474>.

<sup>317</sup> Los ataques misóginos contra Arrimadas han sido frecuentes (véase, García, 2019).

<sup>318</sup> [https://elpais.com/ccaa/2017/11/17/catalunya/1510905240\\_893566.html](https://elpais.com/ccaa/2017/11/17/catalunya/1510905240_893566.html).

<sup>319</sup> [https://www.elnacional.cat/es/politica/ingeniosa-accion-vecinos-amer-visita-cs\\_355857\\_102.html](https://www.elnacional.cat/es/politica/ingeniosa-accion-vecinos-amer-visita-cs_355857_102.html).

plausible para encubrir las afirmaciones deshumanizantes: “Uno de ellos estuvo involucrado en un incidente que no se ha discutido en Cataluña...”. Al decir “uno de ellos”, Torra puede alegar que él solo se refería a personas como esa persona “catalanófoba”.<sup>320</sup> Esto funciona como el aserto de Trump: “y alguno de ellos, supongo, será buena gente”. La frase le da a Torra un grado suficiente de ambigüedad sobre lo que en realidad quiso decir: bien la deshumanización de todos los españoles en Cataluña o solo la de quienes sean como ese “uno de ellos”.

Torra también escribió artículos indirectamente dañinos, por ejemplo, usando palabras en clave como “Feria de Abril”:

El catalanismo debe basarse en una defensa encarnizada de nuestra identidad y nuestra cultura, nuestro idioma y nuestra dignidad, el deseo de construir un país cosmopolita y cultivado, con el coraje y el orgullo de ser catalán. ¿O es que ustedes apostarían por una Cataluña independiente convertida en una inmensa Feria de Abril? (Torra, 2012b).

Como “ferias de abril” se suelen conocer las fiestas populares de primavera celebradas en Andalucía, sobre todo la de Sevilla. La cita de Torra es estructuralmente análoga al “desastre del centro de la ciudad” de Trump. Torra podría decir plausiblemente: “¡No estaba atacando a nadie, solo estoy defendiendo las tradiciones catalanas!”. Sin embargo, asumiendo la máxima conversacional de *relevancia*, podemos preguntarnos: ¿cuál es la relevancia de traer a colación unas fiestas andaluzas en el contexto de la defensa de tradiciones catalanas? Mencionarlo bajo la construcción “o prefieres...” invita a una asociación entre la defensa de la identidad catalana y el rechazo de la presencia de los andaluces y sus tradiciones en Cataluña. Ahora bien, afirmar explícitamente esto provocaría una reacción de autocensura, ya que con ello se negaría explícitamente que las personas de ascendencia andaluza tengan derecho a la expresión cultural y política en Cataluña. Pero al usar la palabra en clave no se niega explícitamente a los andaluces estos derechos. Lo cual permite que el resentimiento xenófobo burle el control consciente, al tiempo que protege el autoconcepto positivo del público destinatario como justo y democrático. Esto ilustra cómo las palabras en clave contribuyen a minar la deliberación democrática racional.

240

3.2.2. ATRIBUCIÓN DE CULPA. Atribución de culpabilidad, por ejemplo la violación o el asesinato, las dificultades actuales, la destrucción de la economía, la ocupación, la opresión, etc., presentan a un exogrupo como el objetivo moralmente merecedor del resentimiento y de la acción retributiva (Maynard y Benesch, 2016: 81). Esto se ilustra mediante

---

<sup>320</sup> El objetivo explícito del artículo fue que su apartamento fue allanado y destrozado después de que el artículo apareciera publicado, dos hechos que él correlaciona (Iglesias, 2018).

declaraciones de líderes políticos: la descripción que hace Pujol de los inmigrantes españoles como un ejército de ocupación; la descripción que hace Torra de España como “un exportador de pobreza, material y espiritualmente hablando” (Torra, 2010); o los eslóganes de propaganda comunes “Madrid nos roba” y “España no nos respeta”. Incluso los escritores que proclaman un rechazo de la xenofobia recurren a contrastar la superioridad y la victimización catalanas con la culpa y la inferioridad españolas, recuperando el tropo de la bestia del régimen franquista:

Si bien la desconexión emocional experimentada por muchos catalanes se debe a la catalanofobia de unos y al silencio cómplice de otros, existen procesos más profundos que explican un progresivo alejamiento entre España y Cataluña. Hablamos, por ejemplo, de una cultura política divergente: *una basada en la pervivencia del franquismo en sus instituciones estratégicas, mientras que otra en el antifascismo militante*, que explica, para poner un ejemplo, un sistema de partidos más acorde con la lógica continental que con la ibérica. Hablamos también de una identidad, *la española de matriz castellana, rocosa, inalterable, excluyente, poco permeable a la pluralidad e intolerante con la disidencia, y otra, la catalana, dinámica, heterogénea, mutante, que precisamente para sobrevivir, se reinventa a cada generación* [énfasis mío]. (Díez, 2019).

La dicotomía que establece Xavier Díez se basa en la esencialización de las características que presumiblemente constituyen dos identidades nacionales incompatibles. Pero Díez pasa por alto la realidad del progreso democrático en España y la resistencia antidemocrática a dicho progreso en todas las regiones, incluida Cataluña, que resulta evidente a partir de los abusos de poder, los casos de corrupción y las tendencias autoritarias descritas en muchos de los artículos consultados para la preparación de este trabajo. Vale la pena dejar constancia de que el historiador Roger Molinas (2018) llama la atención sobre el hecho de que CiU, una coalición que incluyó a la CDC de Pujol, absorbió a la mayoría de los políticos de la dictadura franquista, particularmente a los alcaldes catalanes. Hubo tres veces más alcaldes franquistas incorporados a CiU en 1979 que a todos los demás partidos juntos (véase también: Marcet, 1984; y Antich, 1988).

3.2.3. CONSTRUCCIÓN DE AMENAZAS. La tercera característica del contenido del DP consiste en la *construcción de amenazas*, en virtud de la cual se acusa a un exogrupo de planificar ataques violentos contra el endogrupo. Esto acaeció en Ruanda por medio de “acusaciones especulares” (Marcus, 2012), una técnica para incitar a la violencia mediante la cual se acusa a las víctimas pretendidas justo de los crímenes que se han planificado contra ellas. Otras técnicas aplican tropos familiares, por ejemplo, “¡Vienen por nuestras mujeres!”, referidos a menudo a los hombres musulmanes (Sherwood, 2016). En un número de *Catalan International View*, Marta Jorba se refiere a personas que defienden el Estado de derecho español como cómplices de sexismo, racismo y agresión sexual,

supuestos rasgos esenciales de la identidad española, al tiempo que plantea el tropo de la amenaza franquista:

El estado español se ha quitado la máscara, dejando al descubierto la herencia de una *bestia* [el franquismo] que ahora ve la oportunidad de resurgir [...] los unionistas que toleran y blanquean la presencia impune de la extrema derecha fascista en las calles. Una presencia acompañada de altos niveles de testosterona dirigida *al sexismo flagrante y al racismo*, que celebra la falta de armonía y la humillación. *Aprovechando, una vez más, para agredir a las mujeres cada vez que tienen una oportunidad*. Un estado de emergencia que es la situación normal en un país de dudosa calidad democrática [énfasis mío]. (Jorba, 2018: 46-47).

La veracidad de las imputaciones se da por sentada sin aportar pruebas que sirvan de apoyo a ese presunto aumento de la violencia sexual. Esto consigue el efecto deseado: *silenciar* a los opositores de la secesión para que no expresen sus opiniones políticas igualmente legítimas. De hecho, lo contrario de lo que ella dice (y de lo que Diez alegó) es lo cierto, como otros han argumentado:

Por organismos internacionales de toda solvencia España ha sido declarado como el mejor país del mundo donde nacer, el más sociable para vivir y el más seguro para viajar solos sin peligro por todo su territorio. Según *The Economist*, nuestro nivel democrático está muy por encima de Bélgica, Francia e Italia. [...]este país es líder mundial en donación y trasplantes de órganos, en fecundación asistida, en sistemas de detección precoz del cáncer, en protección sanitaria universal gratuita, en esperanza de vida solo detrás de Japón [...] en producción editorial, en conservación marítima, en tratamiento de aguas, en energías limpias [...] en construcción de grandes infraestructuras ferroviarias de alta velocidad [...] España es el país de menor violencia de género en Europa, muy por detrás de las socialmente envidiadas Finlandia, Francia, Dinamarca o Suecia; el tercero con menos asesinatos por 100.000 habitantes, y junto con Italia el de menor tasa de suicidios. (Vicent, 2018).

242

Más preocupantes, dado el alto perfil de la oradora, fueron los comentarios de Marta Rovira, secretaria general de ERC, después del referéndum en 2017:

[...] El Gobierno [de Cataluña] no estaba dispuesto a aceptar un escenario de violencia extrema con muertos en la calle. Ellos [el gobierno español] nos dijeron que *habría sangre* y que teníamos que parar *porque estaban muy preparados, que no dudarían* y que esta vez no usarían balas de goma [...] [énfasis mío].<sup>321</sup>

Y remató con el tropo recurrente: “ahora que el movimiento independentista es mayoría, *la bestia de Franco ha resurgido de nuevo*”.

---

<sup>321</sup> <https://www.rac1.cat/programes/el-mon/20171117/432938124502/entrevista-a-marta-rovira-minut-a-minut.html>.

Mientras tanto, los intermediarios oficiales entre el gobierno central y la Generalidad negaron que hubiera habido amenazas de violencia (Ubarretxena, 2017).

Durante el juicio de los políticos secesionistas en 2019, los exlíderes de la policía catalana (Mossos d'Esquadra) declararon que habían advertido a Puidgemont, Junqueras y Joaquín Forn (entonces consejero responsable de la policía) de los riesgos de violencia durante el día del referéndum, y que habían recomendado que la Generalidad lo suspendiera, ya que todas las fuerzas policiales tenían órdenes del Tribunal Superior de Justicia de Cataluña de requisar las urnas e impedir la votación. Puidgemont respondió que, si esa violencia que ellos preveían llegara a ocurrir, entonces declararían la independencia (Solé Altimira, 2019). Hay más indicios de que la violencia no era solo esperada sino también deseada. El exdirector de comunicaciones de la Generalidad, Josep Martí, escribió en una monografía reciente: “Se sabía que habría cargas el 1-O y algunos soberanistas<sup>322</sup> no solo lo daban por sentado sino que también lo deseaban”; y concluye su libro diciendo que el *procés* secesionista fue una “lucha de poder” y no un movimiento impulsado por el pueblo (Martí, 2018). Las pesquisas realizadas por la policía nacional y la guardia civil descubrieron que el exsecretario de finanzas catalán, Lluís Salvadó, había tratado de destruir los archivos donde se establecían planes para escenarios de guerrilla o de guerra después del referéndum (Charte y Gutiérrez, 2019).

243

Los colegios de enseñanza primaria sirvieron como centros de votación el 1 de octubre (un domingo) y habían sido ocupados el viernes 29 de septiembre cuando el gobierno catalán hizo dimitir a los directores de las escuelas para protegerlos de posibles acusaciones penales. Las asociaciones Òmnium y ANC reunieron a la gente para “defender los puntos de votación” que estuvieron ocupados con “actividades permanentes” (fiestas de pijamas, juegos, música en vivo, películas) desde el viernes por la noche hasta el domingo al amanecer. Participaron familias enteras: niños, padres y abuelos. En retrospectiva, cabe calibrar cabalmente la irresponsabilidad de los líderes catalanes: las personas vulnerables (niños, votantes mayores) fueron utilizadas como un medio para obstruir a la justicia, con la expectativa (y el probable deseo) de que efectivamente hubiera confrontaciones violentas. Es discutible que la única razón por la que no hubo más violencia fuera la inoperatividad de Mariano Rajoy (entonces presidente español).

3.2.4. DESTRUCCIÓN DE ALTERNATIVAS. Según Maynard y Benesch, la cuarta característica del DP es la *destrucción de alternativas*, por la que

---

<sup>322</sup> La Constitución Española declara que el pueblo español es soberano. En Cataluña, los secesionistas utilizan ‘soberanía’ y ‘soberanista’ para referirse a ellos mismos. En un editorial de *El País* se verificaron las proclamas de Puigdemont a este respecto: [https://elpais.com/elpais/2017/09/20/inenglish/1505917320\\_788824.html](https://elpais.com/elpais/2017/09/20/inenglish/1505917320_788824.html).

se representa al curso de acción propuesto como una necesidad histórica, o a las alternativas como poco realistas. En una entrevista de 2011, Torra aseveró: “No tenemos aliados; el esfuerzo será monstruoso. Si España... envía los tanques contra nosotros, tendremos una gran victoria. Espero que los envíen, para que podamos obtener algún tipo de simpatía”.<sup>323</sup> Las declaraciones de Torra implican un deseo de que el gobierno central tomara medidas violentas contra los secesionistas.

En esa entrevista, Torra restringe las alternativas para, en su marco narrativo, la supervivencia de los catalanes como pueblo:

Ya no hay “catalanismo de derechas” o “catalanismo de izquierdas”... ni “liberalismo” o “socialdemocracia”... hoy la batalla es “unionismo” o “independentismo”, España o Cataluña, provincia o estado. Cuando el país vive un momento de urgencia nacional, cuando existe el riesgo de que la nación se disuelva como un azucarillo en un vaso de leche, cuando todas las alarmas suenan al mismo tiempo para nuestra supervivencia como pueblo, la discusión ideológica no puede convertirse en el eje que nos separa... (Torra, 2011).

3.2.5. AUTOIMAGEN VIRTUOSA. La quinta característica del contenido del DP es la *imagen virtuosa del endogrupo*, mediante la cual el público de referencia está motivado por sentimientos profundos y no conscientes de que algo está “bien” o “mal”, lo que induce una autoevaluación moral positiva, una “imagen mental satisfactoria de sí mismos... a menudo moldeada por nociones de identidades grupales ideales, que producen una alta autoestima” (Maynard y Benesch, 2016: 84). Una de estas autoevaluaciones positivas la tenemos cuando Mas habla de “una conexión con las mejores tradiciones europeas” y un “cordón umbilical” germánico; o cuando Junqueras o Torra se refieren a un ADN catalán, E. Maragall proclama que “somos más europeos”, o Cabré que “somos mejores”. En una manifestación por la liberación de los políticos catalanes presos mientras esperaban juicio en 2017, un hombre que agitaba la bandera de la independencia catalana afirmó excitado: “Si pierdo mi identidad, me muero” (García y Congostrina, 2017).

244

3.2.6. SESGO DE FUTURO. La característica final del DP es el *sesgo de futuro*, por el que se supone que en ese futuro imaginado se acabarán superando las dificultades inmediatas, o los costes morales de la violencia:

Pero los beneficios anticipados también pueden resultar irresponsables y utópicos: promesas de que se producirá una transformación positiva de la sociedad a través de una transición violenta de corta duración, o que se puede obtener la unidad nacional y la prosperidad de un pueblo maltratado durante mucho tiempo. A la luz de la expectativa de que la violencia soviética protegería la revolución y

---

<sup>323</sup> <https://www.racocatala.cat/forums/fil/150628/quim-torra-tant-bo-espanya-ens-envii-tancs?pag=0573>.

marcaría el comienzo de la utopía comunista, Lenin aseguró a sus seguidores que en el futuro “la crueldad de nuestras vidas, impuesta por las circunstancias, será entendida y perdonada. Todo se entenderá, todo”... El novelista Boris Pasternak escribió en una carta en 1935: “El hecho es que cuanto más vivo, más firmemente creo en lo que se está haciendo, a pesar de todo. Gran parte de esto parece ser bárbaro, [sin embargo] la gente nunca antes había mirado tan lejos hacia adelante, ni con un sentido semejante de autoestima, ni con motivos tan admirables, ni por razones tan vitales y claras”. (Maynard y Benesch, 2016: 85-86).

Agustín Colomines, historiador en la Universidad de Barcelona, aporta un magnífico ejemplo del sesgo de futuro:

Oye, ¿no decía todo el mundo que en las grandes manifestaciones las personas se cogían de la mano sin preguntar por quién votaba cada cual? [...] [Cuando] la gente gritaba “Nuestro Presidente, Puigdemont”, estaban pidiendo unidad y resistencia. El *soberanismo* solo ganará este combate cuando dé forma a un movimiento político flexible de gente normal y corriente, no de militantes de partido... Debemos luchar por la independencia y no olvidar nunca el día que intentamos votar y la violencia policial lo impidió. Solo si la sociedad civil decide presentarse a votar, con o sin el acuerdo de los partidos tradicionales, el *soberanismo* hará que *el Estado y los unionistas orinen sangre* [énfasis mío]. (Colomines, 2018).

Colomines aboga por un movimiento unitario que vaya más allá de los partidos políticos, entiende la soberanía política solo para los secesionistas y presenta la violencia y el sufrimiento como *deseables*.

3.2.7. PERVERSIONES DEL SIGNIFICADO. Las *perversiones del significado* resultan particularmente útiles en algunas campañas políticas. “La voluntad del pueblo”, en determinados contextos encierra una implicación conversacional. Primero, el demagogo afirma representar la voluntad del pueblo. Pero una gran mayoría no está representada, un hecho que conocemos por el contexto. Puigdemont afirmó que su base de votantes (menos del 50 % de la población) le había otorgado un mandato popular para dar curso a los actos ilegales de septiembre de 2017. Pero el secesionismo nunca ha tenido un apoyo mayoritario en Cataluña. En el eslogan, “el pueblo” excluye a la mayoría del pueblo. No obstante, los secesionistas afirman representar a los *catalanes*. Tal como se utiliza, el eslogan implica que la mayoría excluida no tiene derecho a la representación política, porque no son *el pueblo*; y que solo los restrictivamente referidos tienen derecho a tomar decisiones sobre el futuro de la región. Hay dos niveles de perversión de significado en el eslogan. Primero, se supone que las democracias representan la voluntad de cada persona con derecho a representación política. Un colectivo en tanto que tal —el pueblo— no tiene *voluntad*. En segundo lugar, y lo que resulta de más alcance, se presume que “el pueblo” se refiere a todos los

ciudadanos. Pero “pueblo” no se usa de manera descriptiva para hablar de la población votante catalana, ni siquiera de una mayoría de catalanes.

La campaña de Mas de 2012 hace esta implicatura más explícita. En aquella ocasión utilizó el eslogan “La Voluntat d’un Poble”. Para muchos sería equivalente a la frase antes comentada, con el artículo definido “(d)el”. Pero en el eslogan, el artículo indefinido suplanta sutilmente al definido, lo que implica claramente que “pueblo” no está destinado a referirse a *todo* el pueblo, es decir, a todos los ciudadanos de un territorio con derecho a representación democrática de conformidad con la ley, sino a un colectivo de personas identificadas de acuerdo con criterios restrictivos extrajurídicos, como la etnicidad o la ideología nacionalista. Como si quisiera ratificar esta perversión, el actual presidente Torra ha tratado de silenciar las acusaciones de que no está haciendo lo suficiente por la república catalana aseverando “yo soy el pueblo”.<sup>324</sup>

Stanley (2015) define *la propaganda* como el mecanismo que enmarca “el debate de tal manera que excluye la perspectiva del grupo señalado”, mientras crea “creencias ideológicas distorsionadas con el resultado de que las perspectivas de ese grupo diana no resultan dignas de ser tenidas en cuenta”. La propaganda en Cataluña ha utilizado numerosas perversiones de significado. La perversión de significado en la frase “la voluntad del pueblo” es un ejemplo de propaganda tal como está definida. Hay otras perversiones en los eslóganes de campaña, como “¡Votamos para ser libres!”, o “¡Democracia!”. La exclamación “¡Votamos para ser libres!”, pervierte el significado de “libertad”. Los ciudadanos españoles en Cataluña disfrutaban de todas las libertades de las que disfrutaban los ciudadanos españoles en otras partes del país, y disfrutaban esencialmente de los mismos derechos que otros ciudadanos europeos. La construcción “votamos para ser libres” implica que, si no votamos, no somos libres. Dada la oposición del Tribunal Constitucional y del gobierno al referéndum, el eslogan fue utilizado en el argumento de que la oposición al referéndum es oposición a la libertad de los catalanes. El eslogan se presentó como una defensa de las libertades democráticas, pervirtiendo el significado de “libertad”, ya que se utilizó en un contexto que violaba los derechos y libertades de la mayoría. Otro eslogan: simplemente “¡Democracia!”. Torra repite regularmente que la democracia *está por encima del Estado de derecho*.<sup>325</sup> La perversión del significado aquí consiste en que fuera del Estado de derecho solo hay dos posibilidades: la autocracia o el estado de la naturaleza.

Estos tres casos son perversiones de significado. Utilizan palabras con fuertes connotaciones positivas que son parte de las normas y valores sociales compartidos. La *libertad* y la *democracia o para el pueblo*, son todas aspiraciones deseables en sí mismas. Sin embargo, los eslóganes se

---

<sup>324</sup> [https://elpais.com/ccaa/2019/03/23/catalunya/1553328538\\_236007.html](https://elpais.com/ccaa/2019/03/23/catalunya/1553328538_236007.html).

<sup>325</sup> [https://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/videos/quim-torra-democracia-primero-antes-que-ley\\_201902135c63dc710cf2cb42a35882af.html](https://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/videos/quim-torra-democracia-primero-antes-que-ley_201902135c63dc710cf2cb42a35882af.html).

usan para referirse a cosas que restringen o violan las libertades, son antidemocráticas y niegan la representación política a una gran parte de la población. Al hacerlo, socavan y erosionan las normas que subyacen al Estado de derecho y la salvaguarda de los valores democráticos.

¿Cómo se puede ofrecer resistencia a estos eslóganes? Cualquier crítica directa suscita preguntas retóricas como: “¿Cómo puedes estar en contra de la *democracia*?”; “¿Cómo puedes estar en contra de *mi libertad*?”; “¿Cómo puedes estar en contra del *pueblo*?”. El eventual interlocutor se quedaría sin habla, puesto que la respuesta a *estas* preguntas tendría que ser obvia y recurrentemente: “¡No! No estoy en contra de nada de eso”. Las preguntas y los eslóganes son eficaces porque *socavan el cumplimiento de las normas*: parecen reforzar las normas democráticas compartidas, cuando en realidad lo que hacen en la práctica es erosionar la democracia liberal misma.

Las perversiones de significado juegan un papel crucial en los argumentos de sesgo de futuro. Hacen difícil resistir la propaganda que los vehicula. Junto con las palabras en clave y las hojas de parra, transmiten contenidos *indirectamente* dañinos. Es más fácil aceptar lo que comunican indirectamente de lo que lo sería si lo que proponen se afirmara explícitamente. Su carácter indirecto permite al auditorio evitar la tensión psicológica entre la aceptación explícita de los ideales liberales democráticos y el respaldo a actitudes motivadoras estrechas iliberales o partidistas, que de otra forma experimentaría. Esto es un obstáculo para la resolución de cualquier situación política, ya que la deliberación política racional requiere identificar y formular explícitamente las propuestas políticas en juego.

247

4. COMENTARIOS FINALES. En este artículo se han acometido varias tareas. Comencé con una breve introducción a la noción de discurso e ideología peligrosos, siguiendo la caracterización de Susan Benesch y Jonathan Maynard (2016). La importancia del concepto queda patente en la correlación entre el conjunto de sus características distintivas y los hechos históricos de violencia masiva. Pero aquí estaba interesada en dos cuestiones adicionales, que creo que son interesantes en sí mismas e importantes. Una era ofrecer un marco para integrar varias teorías filosóficas en una explicación de cómo el lenguaje y la ideología peligrosos causan daño. En la segunda sección del documento se integraron aspectos de filosofía del lenguaje y de filosofía de la acción para elaborar dicho marco. En 2012, Benesch había establecido una distinción entre el discurso directa e indirectamente perjudicial. Esta es una distinción que puede tipificarse en la filosofía del lenguaje como aquella entre: el discurso que es constitutivamente dañino, debido a su fuerza ilocucionaria; y el discurso que es dañino debido a sus efectos perlocucionarios. Ofrecí ejemplos de los dos tipos: con lenguaje despectivo y denigrante como discurso directamente dañino; y un conjunto de formas indirectamente dañinas de discurso, incluyendo

palabras en clave, hojas de parra y perversiones de significado. Luego, en esta sección se aportó una posible explicación de la fuerza motivadora del discurso dañino y de la responsabilidad moral de los públicos que lo aceptan.

Lo segundo que hice en este trabajo fue utilizar noticias en los medios sobre los empeños secesionistas de Cataluña y citas de líderes catalanes, como un estudio de caso de discurso peligroso, que hasta ahora no ha llevado a la violencia masiva (y que, obviamente, espero que nunca lo haga). El ejercicio de ilustrar cómo se expresa el discurso demagógico en Cataluña, desde los presidentes de la Generalidad hasta los expertos políticos de los diversos sectores del nacionalismo catalán, resulta importante porque revela un terreno común de victimismo, resentimiento, denigración recurrente de España o de los españoles, y de conflictos pasados mal resueltos, que a menudo se utilizan con fines políticos. Las autoridades catalanas han explotado los medios locales para ofrecer una visión coherente de la realidad consistente con la ideología secesionista (como admitieron algunos de los responsables de la televisión catalana, por ejemplo), han *atribuido culpabilidad* por la ocupación, por la colonización, por la privación de riqueza, han *construido una amenaza existencial* (desde el sexismo y la violencia, hasta los peligros de la aniquilación de la identidad cultural propia, o la violencia militar real), han tratado de reducir las alternativas, han construido una autoimagen positiva *como mejores, o más europeos y civilizados*, una autoimagen que tiene un toque de racismo, ya que se construye en oposición *al otro* que es inculto, incivilizado, no europeo, que recuerda al desafortunado dicho de que “al sur del río Ebro, todos moros”, y han promovido un sesgo de futuro. Los ejemplos revisados ilustran también cómo las formas de discurso directa e indirectamente dañinas han estado presentes, como lo demuestra la existencia de insultos específicos para catalanes originarios de regiones no catalanas y para catalanes que se oponen a la secesión, así como varios de los escritos pasados del presidente de la Generalidad, Quim Torra, y su facilidad para contraponer el Norte deseable y el indeseable Sur: “aquí hay personas que han dicho lo suficiente y [...] luchan por sus ideas y su país. La gente ya no mira hacia el Sur y mira hacia el Norte nuevamente, donde la gente es limpia, noble, libre y cultivada. Y feliz” (Torra 2008).

¿Por qué es esto importante y relevante? Comencé con una advertencia que explicaba lo que no quería hacer aquí. No quería señalar lo obvio: que existen riesgos para la democracia derivados de la extrema derecha. Esto es cierto en toda Europa, y muchos comentaristas y teóricos están haciendo la importante tarea de señalarlo (por ejemplo, Stanley, 2018). Quería hacer lo que no es obvio, y utilizar recursos teóricos para señalar la naturalidad con la que el discurso verificablemente dañino es aceptado y dado por sentado como normal en Cataluña, y la responsabilidad compartida por una gran minoría de la población catalana que aceptó, en 2017, participar en acciones que previsiblemente

podrían haber llevado a confrontaciones violentas e involucrar a sus familiares vulnerables (por ejemplo, sus hijos) en esa acción. La responsabilidad es compartida incluso por aquellos que participaron mientras rechazaban cualquier posibilidad de confrontación violenta y creían que simplemente estaban expresando sus deseos. Los mandos de la policía catalana y los altos cargos del gobierno catalán previeron esa posibilidad y la discutieron, y los líderes del gobierno, sin embargo, optaron por poner en marcha una serie de actos que no solo desafiaron a la Constitución y al Tribunal Superior de Justicia de Cataluña cuando carecían del apoyo de la mayoría y, lo peor de todo, sabiendo que pondrían a sus propios partidarios en peligro.

¿Creo que existe un riesgo real de violencia grave en Cataluña? Pienso que el estatus socioeconómico de la mayoría de los partidarios de la secesión sugiere que muchos no se arriesgarán a perder sus privilegios. Todavía pueden albergar una sensación de derecho agraviado, resentimiento y desprecio. Los riesgos reales de comportamiento violento surgen entre grupos activistas más pequeños y más jóvenes que han estado involucrados en actos de vandalismo y en algunas amenazas de violencia, todo ello tolerado por políticos secesionistas (Baquero, 2018). Y dependiendo del resultado de las elecciones de abril de 2019, de la amenaza que representa la extrema derecha.

Una sugerencia para los partidos que defienden el Estado de derecho sería la siguiente: no hagan concesiones que comprometan la verdad, o la defensa de la igualdad de derechos y deberes para todos los ciudadanos en Cataluña y el resto de España. Esas concesiones serían explotadas para atizar aún más el resentimiento y alimentar el extremismo, tal y como lo atestigua el reciente ascenso de la extrema derecha. La historia reciente de división y violencia en España debería servir como una advertencia y un elemento disuasorio, no como un incentivo.

249

#### REFERENCIAS

- N. ALONSO, 'US Senate report condemns Russian interference in Catalan referendum – Democrats document says Spain 'growing target of the Kremlin's malign influence operations'', *El País* (11/01/2018), [https://elpais.com/elpais/2018/01/11/inenglish/1515667883\\_820857.html](https://elpais.com/elpais/2018/01/11/inenglish/1515667883_820857.html).
- J. ANTICH, 'Una coalición que enrola a centristas y alcaldes del antiguo régimen', *El País* (15/05/1988), [https://elpais.com/diario/1988/05/15/espana/579650421\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/05/15/espana/579650421_850215.html).
- S. AYALA; N. VASILYEVA, 'Responsibility for Silence', *Journal of Social Philosophy*, Vol. 47, No. 3 (2016), pp. 256–272.
- C. S. BAQUERO, 'Roadblocks and protests on first anniversary of Catalan referendum', *El País* (01/10/2018), [https://elpais.com/elpais/2018/10/01/inenglish/1538381818\\_292432.html](https://elpais.com/elpais/2018/10/01/inenglish/1538381818_292432.html).

- BBC, 'Cuatro casos de noticias falsas que intoxicaron el debate sobre la independencia de Cataluña de España', *BBC* (2017), <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-41703119>.
- S. BENESCH, 'Dangerous Speech: A Proposal to Prevent Group Violence', 2012, <https://worldpolicy.org/wp-content/uploads/2016/01/Dangerous-Speech-Guidelines-Benesch-January-2012.pdf>.
- O. BENITEZ, 'Cuando Jordi Pujol llamaba 'ocupantes' a los nacidos en el resto de España', *Elcatalán.es* (30/11/2018), <https://www.elcatalan.es/cuando-jordi-pujol-llamaba-ocupantes-a-los-nacidos-en-el-resto-de-espana>.
- F. BONO, "Botifler", el insulto favorito del 'procés", *El País* (27/10/2017), [https://elpais.com/politica/2017/10/27/sepa\\_usted/1509063323\\_633997.html](https://elpais.com/politica/2017/10/27/sepa_usted/1509063323_633997.html).
- J. CABRÉS, 'Som millors', *El Punt Avui* (15/03/2015), <http://www.elpuntavui.cat/article/7-vista/8-articulos/836456-som-millors.html>.
- E. CAMP, 'Slurring Perspectives', *Analytic Philosophy*, 54 (3), 2013, pp. 330-349.
- M. J. CAÑIZARES, 'Los paniaguados que vivían de la Diputación de Barcelona a cuenta del 'procés'', *Crónica Global* (25/05/2018) [https://cronicaglobal.elespanol.com/politica/paniaguados-diputacion-barcelona-proces\\_143933\\_102.html](https://cronicaglobal.elespanol.com/politica/paniaguados-diputacion-barcelona-proces_143933_102.html).
- B. CEPOLLARO; I. STOJANOVIC, 'Hybrid Evaluatives: In Defense of a Presuppositional Account', *Grazer Philosophische Studien*, 93 (2016), pp. 458-488.
- L. CERULUS; G. GALINDO, 'Flemish nationalists flirt with Puidgemont ahead of EU elections', *Politico*. (08/02/2018), <https://www.politico.eu/article/carles-puidgemont-cataloniaindependence-spain-flemish-nationalists-flirt-ahead-of-eu-election/579>.
- M. CHARTE; J. GUTIERREZ, 'Juicio del 'procés' | Así hemos contado minuto a minuto la decimoctava sesión del juicio del 'procés'', *RTVE*, (19/03/2019 de 10:45 a 11:01).
- A. COLOMINES, 'Fins que pixin sang', 2018, [https://www.elnacional.cat/ca/opinio/agusti-colomines-fins-pixin-sang\\_276984\\_102.html](https://www.elnacional.cat/ca/opinio/agusti-colomines-fins-pixin-sang_276984_102.html).
- G. DE JOSEP; Q. SALLÉS, 'Parlament de Catalunya: Última hora sobre el Referéndum, en directo' *La Vanguardia* (09/09/2017), <http://www.lavanguardia.com/politica/20170907/431084924979/referendum-1-o-en-directo.html>.
- X. Díez, 'Cero apellidos catalanes', *Diario 16* (03/03/2019), [https://diario16.com/cero-apellidos-catalanes/.Dominguez,J.\(2018\):@siempresaludavahttps://twitter.com/sempresaludava/status/1103615037812457474](https://diario16.com/cero-apellidos-catalanes/.Dominguez,J.(2018):@siempresaludavahttps://twitter.com/sempresaludava/status/1103615037812457474).
- J. DOWARD; A. GIBBS, 'Did Cambridge Analytica influence the Brexit vote and the US Election?', *The Guardian* (04/03/2017), <https://www.theguardian.com/politics/2017/mar/04/nigel-oakes-cambridge-analytica-what-role-brexit-trump>.
- J. H. ELLIOTT, *Scots and Catalans: Union and Disunion*, Yale, Yale University Press, 2018.
- M. ESCOBAR MARTÍ, 'Amnistía Internacional niega que haya presos políticos catalanes' *Elnacional.cat* (09/11/2017), [https://www.elnacional.cat/es/politica/ammistia-internacionalpresos-politicos\\_210798\\_102.html](https://www.elnacional.cat/es/politica/ammistia-internacionalpresos-politicos_210798_102.html)
- J. GARCÍA; A. CONGOSTRINA, 'Cientos de miles de personas exigen la libertad de los líderes independentistas', *El País* (11/11/2017), [https://elpais.com/ccaa/2017/11/11/catalunya/1510420321\\_832623.html](https://elpais.com/ccaa/2017/11/11/catalunya/1510420321_832623.html).
- L. GARCÍA, 'Albà ve 'deficiencia en comprensión lectora' tras su tuit machista contra Inés Arrimadas', *La Vanguardia* (25/02/2019), <https://www.lavanguardia.com/politica/20190225/46680898341/toni-alba-deficiencia-compresnsion-lectora-tuit-machista-ines-arrimadas.html>.

- M. GESSEN, 'The Autocrat's Language', *New York Review of Books*, (13/05/2017), <https://www.nybooks.com/daily/2017/05/13/the-autocrats-language/>.
- H. P. GRICE, 'Logic and conversation', P. Cole and J. Morgan (eds.) *Studies in Syntax and Semantics III: Speech Acts*, Academic Press, New York, 1975, pp. 183-98.580.
- D. GRÜTTERS, 'Catalonia: The Right to Secede and the Right to Self-Determination', *OxHRH Blog* (23/10/2017), <http://ohrh.law.ox.ac.uk/catalonia-the-right-to-secede-and-the-right-to-self-determination> (March 1 2019).
- L. IGLESIAS, 'Yo soy la 'bestia' española del racista Quim Torra (...y soy un vasco de Durango que emigró a Suiza)', *El Mundo* (28/5/2018), <https://www.elmundo.es/cronica/2018/05/28/5b0857c2ca47410c218b476e.html>
- R. JESHION, 'Slurs and Stereotypes', *Analytic Philosophy*, 54 (2013/3), pp. 314-329.
- R. JESHION, 'Expressivism and the Offensiveness of Slurs', *Philosophical Perspectives*, 54 (2013), pp. 307-335.
- R. JESHION, "Slur Creation Bigotry Formation", *Phenomenology and Mind*, 11 (2016), pp. 134.
- M. JORBA, 'State of exception, resistance, and warnings: A feminist perspective', *Catalan International Review*, 27 (February 2018), pp. 46-47, [https://issuu.com/catalan-international-view/docs/civ\\_27\\_digital](https://issuu.com/catalan-international-view/docs/civ_27_digital).
- M. JORBA, 'Jordi Pujol alaba el arraigo en Catalunya de los inmigrantes andaluces y extremeños' (02/11/2012), <https://www.lavanguardia.com/politica/elecciones-catalanas/20121102/54354132748/jordi-pujol-alaba-arraigo-catalunya-inmigrantes-andaluces-extremenos.html>.
- O. JUNQUERAS, 'Proximitats Genéticas', *Avui* (27/08/2008), <https://s.libertaddigital.com/doc/el-articulo-racista-de-junqueras-en-avui-41913351.pdf>.
- O. JUNQUERAS; J. OLIVERA, *El Món a RAC 1* (19/01/2008), <https://www.youtube.com/watch?v=9oDp3qsegFo>.
- J. KHOO, 'Code words in political discourse', *Philosophical Topics*, 45 (2017/2), pp. 33-64.
- V. KLEMPERER, *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2001.
- C. KUTZ, 'Acting together', *Philosophy and Phenomenological Research*, 61 (200), pp.1-31.
- C. KUTZ, 'La Guerra del 36 es una guerra contra los catalanes', *e-noticies* (11/05/2015), <https://politica.e-noticies.es/la-guerra-del-36-es-una-guerra-contra-los-catalanes-94074.html>.
- C. KUTZ, 'La ingeniosa acción de los vecinos de Amer después de la visita de Cs', *Elnacional.cat* (17/02/2019), [https://www.elnacional.cat/es/politica/ingeniosa-accion-vecinos-amer-visita-cs\\_355857\\_102.html](https://www.elnacional.cat/es/politica/ingeniosa-accion-vecinos-amer-visita-cs_355857_102.html).
- R. LANGTON, 'Speech acts and unspeakable acts', *Philosophy and Public Affairs*, 22 (1993/4), pp. 293-330.
- K. LLANERAS, 'El apoyo a la independencia tiene raíces económicas y de origen social', *El País* (28/09/2017), [https://elpais.com/politica/2017/09/28/ratio/1506601198\\_808440.html#581](https://elpais.com/politica/2017/09/28/ratio/1506601198_808440.html#581).
- K. LLANERAS, 'Los CDR increpan a Quim Torra por los lazos y él les responde: "Yo soy el pueblo"', *El País* (23/03/2019), [https://elpais.com/ccaa/2019/03/23/catalunya/1553328538\\_236007.html](https://elpais.com/ccaa/2019/03/23/catalunya/1553328538_236007.html).
- C. A. MACKINNON, *Feminism Unmodified Discourses on Life and Law*, Harvard University Press, Cambridge, 1987.
- E. MARAGALL, 'HARDTalk', *BBC News* (20/08/2018), <https://www.bbc.co.uk/programmes/n3ct4f88>.

- M. K. MCGOWAN, 'Conversational exercitives: Something else we do with our words', *Linguistics and Philosophy*, 27 (2004/1), pp. 93-111.
- M. K. MCGOWAN, 'Oppressive speech', *Australasian Journal of Philosophy*, 87 (2009/3), 389-407.
- I. MAITRA; M. K. MCGOWAN, *Speech and Harm: Controversies Over Free Speech*, Oxford University Press, Oxford, 2004.
- K. MANNE, *Down Girl: The Logic of Misogyny*, Oxford University Press, Oxford, 2017.
- J. MARCET, *Convergència democràtica de Catalunya. El partit i el moviment polític*, Edicions 62, Barcelona, 1984.
- K. MARCUS, 'Accusation in a mirror', *Loyola University Chicago Law Journal*, 43 (2012/2), pp. 357-393.
- C. MARÍN VEGA, *Urbanismo moral: La destrucción de los bajos fondos de Barcelona a principios de siglo XX. Similitudes y diferencias con el Vieux Port de Marsella*, Tesis Doctoral, Barcelona, University Pompeu Fabra, 2018.
- T. MARQUES, 'Amelioration v. Perversion', T. Marques and Å. Wikforss (eds.), *Shifting Concepts: The Philosophy and Psychology of Conceptual Variability*, Oxford University Press, Oxford, 2019.
- T. MARQUES; M. GARCÍA-CARPINTERO, 'Really expressive presuppositions and how to block them', *Grazer Philosophischen Studien*, 2019.
- J. MARTÍ, *Com vam guanyar el procés i vam perdre la República*, ED Llibres, Barcelona, 2018.
- J. L. MARTÍ, 'The Catalan Self-Determination Referendum Act: A New Legal Order in Europe', *Verfassungs blog On Matters Constitutional* (17/09/2017), <https://verfassungsblog.de/the-catalan-self-determination-referendum-act-a-new-legal-order-in-europe>.
- À. MARTÍNEZ CASTELLS, 'La muralla de Amer', *Elnacional.cat* (18/02/2019), [https://www.elnacional.cat/es/opinion/angels-martinez-castells-muralla-amer\\_355989\\_102.html](https://www.elnacional.cat/es/opinion/angels-martinez-castells-muralla-amer_355989_102.html).
- D. MATSUMOTO; M. G. FRANK; H. C. HWANG, 'The Role of Intergroup Emotions in Political Violence', *Current Directions in Psychological Science*, 24(2015/5), pp. 369-373.
- J. MAYNARD; S. BENESCH, 'Dangerous speech and dangerous ideology: An integrated model for monitoring and prevention', *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*, 9(2016/3), pp. 70-95.
- T. MENDELBERG, *The Race Card: Campaign Strategy, Implicit Messages, and the Norm of Equality*, NJ, Princeton University Press, Princeton, 2001, p. 582.
- Minority Staff report prepared for the use of the Committee on Foreign Relations, United States 115 Congress second session, "Putin's asymmetric assault on democracy in Russia and Europe: Implications for U.S. national security", U.S. Government Publishing Office Washington, Washington, DC 20402-00011 28-110 (January 10 2018), <https://www.foreign.senate.gov/imo/media/doc/FinalRR.pdf>.
- R. MOLINAS, 'Nacionalisme i Feixisme', *Tertulia de Federalistas d'Esquerras*, Barcelona, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=lHLEf371rmE>.
- S. MOREL, *En el huracán catalán: una mirada privilegiada al laberinto del procés*, Planeta, Barcelona, 2018, <https://voicesfromspain.com/2018/08/07/inside-the-catalan-hurricane-part-ii-the-media>.
- K. MÜLLER; C. SCHWARTZ, 'Fanning the Flames of Hate: Social Media and Hate Crime', <https://ssrn.com/abstract=3082972>.
- R. NOACK, 'Everything we know so far about Russian election meddling in Europe', *The Washington Post* (10/01/2018), [https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2018/01/10/everything-we-know-so-far-about-russian-election-meddling-in-europe/?noredirect=on&utm\\_term=.b72366f90d72](https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2018/01/10/everything-we-know-so-far-about-russian-election-meddling-in-europe/?noredirect=on&utm_term=.b72366f90d72).

- J. J. OLIVAS, 'The independence of Catalonia: jumping on a bandwagon', *Eurocrisis in the press: The politics of public discourse in Europe*, LSE, (30/09/2013), <https://blogs.lse.ac.uk/eurocrisispress/2013/09/30/theindependence-of-catalonia-jumping-on-a-bandwagon/>.
- I. PARDO TORREGROSA, 'La Fundació CATmón, en el centro de la macrooperación de la UDEF', *La Vanguardia* (24/05/2018), <https://www.lavanguardia.com/politica/20180524/443796098348/catmon-udef-victor-terradellas.html>.
- A. PHILIPS, 'They're rapists. President Trump's campaign launch speech two years later, annotated' *The Washington Post*, (16/06/2017), [https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/06/16/theyre-rapists-presidents-trump-campaign-launch-speech-two-years-laterannotated/?noredirect=on&utm\\_term=.60a038d1022f](https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/06/16/theyre-rapists-presidents-trump-campaign-launch-speech-two-years-laterannotated/?noredirect=on&utm_term=.60a038d1022f).
- P. PRESTON, 'Violence in Catalonia needed closer scrutiny in age of fake news', *The Guardian* (08/10/2017), <https://www.theguardian.com/world/2017/oct/08/catalonia-demo-injuries-fact-checking>
- J. PUJOL, *La inmigración, problema y esperanza de Cataluña*, Nova Terra, Barcelona, 1976.
- J. PUJOL, 'La inmigración, problema y esperanza de Cataluña/1', *El País*, (25/03/1977), [https://elpais.com/diario/1977/03/25/espana/228092428\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/03/25/espana/228092428_850215.html).
- P. RAHOLA, 'Artur Mas: "Pienso más en las próximas generaciones que en las próximas elecciones"', *La Vanguardia*, (24/02/2012), <https://www.lavanguardia.com/magazine/20120224/54258645650/artur-mas-generalitat-psoe-pp-cataluna.html>.
- J. RUIZ MANTILLA, 'Desde los años de Pujol se falsea la historia en la escuela', 2017, [https://elpais.com/cultura/2017/10/25/actualidad/1508937769\\_136581.html](https://elpais.com/cultura/2017/10/25/actualidad/1508937769_136581.html)
- M. SALMELA; M. NAGATSU, 'Collective emotions and joint action', *Journal of Social Ontology*, 2 (2016/1), pp. 33-57.
- M. SALMELA; C. VON SCHEVE, 'Emotional roots of right-wing political populism', *Social Science Information*, 56 (2017/4), pp. 567-595.
- R. SÁNCHEZ, 'Las víctimas en fosas del franquismo', *Eldiario.es* (03/2019), <https://desmemoria.eldiario.es/mapa-fosas/>.
- A. SANTAMARÍA, "R.I.P PDeCAT", *El Viejo Topo* (13/03/2019), <https://www.elviejotopo.com/topoexpress/r-i-p-pdecat/9/>.
- J. SAUL, 'Racial Figleaves, the Shifting Boundaries of the Permissible, and the Rise of Donald Trump', *Philosophical Topics*, 45 (2017/2), pp. 97-116.
- J. SAUL, 'Dogwhistles, Political Manipulation and Philosophy of Language', Daniel Fogal, Daniel W. Harris, and Matt Moss (eds.), *New Work on Speech Acts*, Oxford University Press, Oxford, 2018.
- E. SHEARER; J. GOTTFRIED, 'News Use Across Social Media Platforms 2017', *Pew Research Center* (07/09/2017), <http://www.journalism.org/2017/09/07/news-use-across-social-media-platforms-2017/>.
- H. SHERWOOD, 'Polish magazine's 'Islamic rape of Europe' cover sparks outrage', *The Guardian* (2016/02/18), <https://www.theguardian.com/world/2016/feb/18/polish-magazines-islamic-of-europe-cover-sparks-outrage>.
- T. SNYDER, *On Tyranny: 20 Lessons from the 20th Century*, Tim Duggan Books, New York, 2017.
- O. SOLÉ ALTAMIRA, 'La antigua cúpula de los Mossos señala a Puigdemont por asumir un 1-O con violencia', *Eldiario.es* (04/04/2019), [https://www.eldiario.es/catalunya/politica/cupula-Mossos-senalado-Puigdemont-violencia\\_o\\_885062244.html](https://www.eldiario.es/catalunya/politica/cupula-Mossos-senalado-Puigdemont-violencia_o_885062244.html).
- R. STALNAKER, *Context*, Oxford University Press, Oxford, 2014.

- J. STANLEY, *How Propaganda Works*, Princeton University Press, Princeton, 2015.
- J. STANLEY, *How Fascism Works: The Politics of Us and Them*, Random House, New York, 2018.
- P. STRAWSON, *Freedom and Resentment and other Essays*, Routledge, London, 1974.
- The Cambridge Analytica Files, *The Guardian*,  
<https://www.theguardian.com/news/series/cambridge-analytica-files> 584.
- Q. TORRA, 'Gabancho, Sostres i Joel Joan: l'orgull de ser català', *El Singular Digital*, (13/11/2008),  
[http://www.elsingulardigital.cat:80/cat/notices/gabancho\\_sostres\\_i\\_joel\\_joan\\_l\\_rsquo\\_orgull\\_de\\_ser\\_catal\\_29425.php](http://www.elsingulardigital.cat:80/cat/notices/gabancho_sostres_i_joel_joan_l_rsquo_orgull_de_ser_catal_29425.php).
- Q. TORRA, 'Per qué sóc d'ElMatí i de Reagrupament', *El Matí* (19/09/2009),  
<https://elmati.cat/per-que-soc-del-mati-i-de-reagrupament/>.
- Q. TORRA, 'Dia de la raza pero quina raza?', *El Matí*, (11/10/2010), <https://elmati.cat/dia-de-la-raza-pero-quina-raca/>.
- Q. TORRA, 'El president Barrera, baluard de la nostra llibertat', *El Matí* (28/08/2011),  
<https://elmati.cat/el-president-barrera-baluard-de-la-nostra-llibertat/>.
- Q. TORRA, 'La llengua i les bèsties', *El Món* (19/12/2012),  
[https://www.elmon.cat/opinio/la-llengua-i-les-besties\\_451177102.html](https://www.elmon.cat/opinio/la-llengua-i-les-besties_451177102.html).
- Q. TORRA, 'L'últim Nadal (sense papers de Salamanca) de Teresa Rovira', *El Món*, (19/12/2012),  
[https://elmon.cat/monterrassa/opinio/5192/l\\_rsquo\\_%20ltim\\_nadal\\_sense\\_papers\\_de\\_salamanca\\_de\\_teresa\\_rovira\\_31189](https://elmon.cat/monterrassa/opinio/5192/l_rsquo_%20ltim_nadal_sense_papers_de_salamanca_de_teresa_rovira_31189).
- Q. TORRA, 'La democracia va primero, antes que la ley', Más que Uno, Onda Cero (13/02/2019), [https://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/videos/quim-torra-democracia-primero-antes-que-ley\\_201902135c63dc710cf2cb42a35882af.html](https://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/videos/quim-torra-democracia-primero-antes-que-ley_201902135c63dc710cf2cb42a35882af.html).
- A. UBARETXENA, 'Los mediadores niegan las amenazas de 'sangre en las calles' tras la DUI', *El Periódico* (20/11/2017),  
<https://www.elperiodico.com/es/politica/20171120/mediadores-desmiente-amenaza-sangre-las-calles-reuniones-govern-6436138>.
- M. VICENT, 'Líderes', *El País* (16/11/2018),  
[https://elpais.com/elpais/2018/11/16/opinion/1542382409\\_239207.html](https://elpais.com/elpais/2018/11/16/opinion/1542382409_239207.html).
- X. VIDAL-FOLCH; J. I. TORREBLANCA, 'Mitos y falsedades del independentismo', *El País* (17/11/2017),  
[https://elpais.com/politica/2017/09/24/actualidad/1506244170\\_596874.html](https://elpais.com/politica/2017/09/24/actualidad/1506244170_596874.html).
- E. VILA, *Què pensa Heribert Barrera*, Edicions Proa, Barcelona, 2001.
- B. WILLIAMS, *Moral Luck*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- B. WILLIAMS, 'Why the referendum on Catalan independence is illegal', *The Economist* (26/09/2017)  
<https://www.economist.com/the-economist-explains/2017/09/26/why-the-referendum-on-catalan-independence-is-illegal>.
- D. YANAGIZAWA-DROTT, 'Propaganda and conflict: Theory and evidence from the Rwandan genocide', *Quarterly Journal of Economics*, 129 (2014/4), pp. 1947-1994, DOI: 10.1093/qje/qju020.

# ESCRITOS SOBRE LOS EJÉRCITOS PERMANENTES

DAVID WOMERSLEY

---

Este texto constituye la Introducción del profesor David Womersley al libro *Writings on Standing Armies*, publicado por Liberty Fund (Indianápolis, 2020) dentro de la serie THE THOMAS HOLLIS LIBRARY, de la que el profesor Womersley es el editor general. *La Torre del Virrey* agradece al autor y a la editorial el permiso para la traducción.

David Womersley es profesor de Literatura Inglesa en el St. Catherine's College de la Universidad de Oxford. Especialista en la obra de Edward Gibbon, de quien ha editado su *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (Penguin, 1994) y de cuyos *Writings and Correspondence* está preparando la edición crítica para Oxford University Press, es autor de varias monografías, entre las que destaca *Gibbon and the 'Watchmen of the Holy City'*. *The Historian and His Reputation 1776-1815* (Oxford UP, 2002). Ha editado, entre otros clásicos, la *Vida del doctor Johnson* de James Boswell y *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift.

---

255

El 9 de diciembre de 1767 Thomas Hollis presentó al Harvard College un volumen de tratados que había reunido para su uso personal, compuesto por panfletos sobre los temas relacionados con el ejército permanente y la milicia.<sup>326</sup> Contiene las siguientes cinco entradas que, junto con los más importantes panfletos escritos a favor de la creación y el mantenimiento de tal ejército, se han incluido en la presente edición de Liberty Fund:

1. JOHN TRENCHARD, *An History of Standing Armies in England* [Historia de los ejércitos permanentes en Inglaterra], Londres, 1739.
2. Anónimo, *Reasons Against a Standing Army* [Razones contra un ejército permanente], Londres, 1717.

---

<sup>326</sup> Houghton Library, Universidad de Harvard, signatura HOU GEN \*ED75. H7267.Zz753t. La fecha de la donación está registrada en un exlibris de la Universidad de Harvard impreso en el volumen.

3. “CATÓN” [Thomas Gordon], *A Discourse of Standing Armies* [Discurso sobre los ejércitos permanentes], Londres, 1722.
4. [John Toland], *The Militia Reform'd* [La milicia reformada], Londres, 1698.
5. “C. S.” [Charles Sackville, segundo duque de Dorset], *A Treatise Concerning the Militia* [Un tratado sobre la milicia], Londres, 1752.

El propósito de Hollis al enviar libros a Harvard, así como a Suiza y a otros lugares de Europa, era promover la comprensión pública de la libertad.

¿Por qué pensó Hollis que estos tratados eran relevantes para ese proyecto de educación política? Para entender la idea que subyace a la decisión de Hollis de donar este libro tan personal a Harvard, debemos empezar por revisar las circunstancias que llevaron a la composición del primero de los tratados incluidos en el volumen, *A Short History of Standing Armies in England* [Breve historia de los ejércitos permanentes en Inglaterra], de John Trenchard, publicado por primera vez en 1697 en el curso de una controversia que había comenzado a principios de ese mismo año.

LA CRISIS DEL “EJÉRCITO PERMANENTE” DE 1697-1698. María II y Guillermo III fueron coronados el 11 de abril de 1689. Solo unas semanas más tarde, el 5 de mayo, Inglaterra declaró la guerra a Francia, iniciando así un conflicto que se conocería con diversos nombres: guerra de la Liga de Augsburgo, de la Gran Alianza, del Palatinado o de los Nueve Años. En los meses siguientes Guillermo formó una coalición de naciones (Escocia, Austria, España, Saboya y algunos Estados alemanes) para frustrar lo que veía como las ambiciones de Luis XIV de la hegemonía europea y una monarquía universal.

La guerra se libró principalmente en los Países Bajos y resultó ser “una lucha prolongada, sangrienta y frecuentemente desalentadora”.<sup>327</sup> Los primeros éxitos franceses por mar y tierra solo comenzaron a ser revertidos por Guillermo en 1694 con la captura de Huy. Pero para 1696 Francia, Inglaterra y los Países Bajos estaban agotados por la tensión financiera de un conflicto tan prolongado.<sup>328</sup> Las negociaciones secretas

---

<sup>327</sup> T. CLAYDON, *William III and the Godly Revolution*, Cambridge UP, 1996, p. 1.

<sup>328</sup> “Se estima que la Guerra de los Nueve Años costó 49.320.000 libras esterlinas, unos 5.500.000 libras anuales, es decir, más del triple del nivel medio de gasto público durante el reinado de Jacobo. Todas las formas de tributación se incrementaron considerablemente, incluyendo los impuestos de capitación y un nuevo impuesto directo, el impuesto sobre la tierra (que aportó más de 19 millones de libras durante la guerra). Pero los ingresos totales de todas las fuentes durante los años de la guerra ascendieron a solo 32.766.000 libras, dejando una brecha de más de 16 millones de libras que tuvieron que ser pedidas en préstamo” (J.R. JONES, *Country and Court: England 1658-1714*, Edward Arnold, Londres, 1978, p. 65). Véase, para constatar una percepción contemporánea, Sir RICHARD BLACKMORE, *A Short History of the Last*

para lograr la paz habían comenzado ya en 1692, pero a mediados de la década las presiones económicas las dotaron de una mayor urgencia. Las negociaciones formales comenzaron en mayo de 1697 y concluyeron en septiembre. Los principales términos del Tratado de Rijswijk —todos los territorios capturados por cualquier bando desde 1688 debían ser devueltos; a los holandeses se les debía permitir guarnecer ocho fortalezas “barrera” en los Países Bajos españoles; Luis prometió no ayudar a los enemigos de Guillermo y acabó reconociéndolo como el legítimo rey de Inglaterra, y el pueblo de Orange debía ser devuelto a la Casa de Nassau— dejaron claro que se trataba de una tregua, no de una paz genuina. Se ofrecía una pausa en la que todos los protagonistas podían recobrar el aliento, pero no se ponía sobre la mesa una resolución duradera al problema del control de Europa, origen real de las hostilidades.<sup>329</sup> La tregua duró menos de cinco años antes de ser interrumpida por el estallido de la Guerra de Sucesión Española en mayo de 1702.

Sin embargo, la firma del Tratado de Rijswijk fue popular entre los nuevos súbditos de Guillermo. En Inglaterra la población no se inclinaba hacia la guerra y solo los más perspicaces podrían haber visto, tras la nueva capacidad de la nación para lanzar y llevar a cabo operaciones militares en el continente, el presagio de un futuro imperial. Así que, cuando en el invierno de 1697 Guillermo regresó a Inglaterra de las negociaciones en los Países Bajos, fue recibido con aclamaciones:

Regresó a Inglaterra y el 16 de noviembre, a petición de los ciudadanos, hizo su entrada en Londres, siendo acompañado por todos los orgullosos notables. Estoy seguro de que jamás en su vida vio en un solo día tanta gente (y todos súbditos suyos) sobre cuyos afectos triunfó tanto como tantas veces había hecho sobre sus enemigos, y ojalá siempre haga lo primero y nunca tenga ocasión de lo segundo, sino que vivamos mucho tiempo bajo la benigna influencia de su reino, que ha rescatado nuestra religión y libertades de las fauces del infierno y la destrucción, batallas que tan intrépidamente luchó por nosotros y que por fin nos ha

257

---

*Parliament*, 1699). Michael Braddick proporciona una útil perspectiva a largo plazo: “Durante la Guerra de los Nueve Años hubo en promedio casi 117.000 hombres en servicio militar cada año (más de 40.000 en la marina y más de 76.000 en el ejército). Esto requería un gasto medio anual de casi 5,5 millones de libras. Así, aunque los impuestos produjeron 3,64 millones de libras al año, el gobierno se endeudó rápidamente. La Guerra de Sucesión española movilizó a más de 135.000 hombres (unos 43.000 en la marina y 93.000 en el ejército), con un costo de 7,06 millones de libras por año. Los ingresos fiscales alcanzaron los 5,36 millones de libras anuales, pero ni siquiera esto pudo salvar al gobierno de acumular deudas aún mayores. Al final de la Guerra de los Nueve Años la deuda era de 16,7 millones de libras. Se redujo a 14,1 millones por el estallido de la Guerra de Sucesión Española, pero para 1713 había vuelto a subir, alcanzando la vertiginosa cifra de 36,2 millones” (M.J. BRADDICK, *State Formation in Early Modern England c. 1550-1700*, Cambridge UP, 2000, p. 265). Véase también CLAYDON, *William III*, pp. 13, 233.

<sup>329</sup> ODNB, s.v. ‘William III’.

devuelto junto a los consuelos y la bendición de una paz firme y honorable.<sup>330</sup>

Sin embargo, nadie sabía mejor que Guillermo que aquella paz era cualquier cosa menos firme. Estaba, por tanto, íntimamente decidido a retener su ejército de al menos 87.000 soldados experimentados en previsión del próximo e inminente asalto de su inconclusa lucha con Luis XIV.<sup>331</sup> Pero una coalición de *tories* y *whigs* radicales —el *New Country Party*— que existía en forma embrionaria desde 1693 y que en ocasiones ya había resistido con éxito las medidas de los miembros del *Junto* que controlaba el partido Whig y que gobernaba de facto, se preparaba para reactivar el recurrente tema del resentimiento antiestuardo abogando tanto de puertas para dentro como para fuera por la disolución del ejército.<sup>332</sup>

Los líderes del *New Country Party* eran los disidentes *whigs* Paul Foley y Robert Harley.<sup>333</sup> Su logro había sido explotar sus extensas conexiones personales en la Cámara de los Comunes para abrir canales de comunicación y cooperación no solo con *tories* desafectos como sir Thomas Clarges y sir Christopher Musgrave, sino también con *whigs* radicales de la vieja guardia disgustados por las concesiones, en postura y principios, que se habían hecho inevitables al transformar el partido, de uno de protesta y revolución a otro de gobierno.<sup>334</sup> Como dirá regodeándose Toland algunos años más tarde (refiriéndose a la victoria final de Guillermo III sobre la “Whig Junto” en 1700): “Ved la inestabilidad de los consejos humanos; algunos de esos hoscos *whigs* se convirtieron en los más dóciles caballeros imaginables y no podían pensar que ningún impuesto fuera demasiado grande para el rey, ni permitirían

---

<sup>330</sup> D. JONES, *A Compleat History of Europe* (1698); véase también su *A Theatre of Wars between England and France* (1698).

<sup>331</sup> La estimación es de Macaulay (*The History of England from the Accesion of James the Second*, ed. de C.H. Firth, MacMillan, Londres, 1915, 6: 2731). En general, está en consonancia con las evaluaciones más recientes; véase la nota 3.

<sup>332</sup> El 28 de septiembre de 1697 James Vernon, uno de los secretarios de Estado, advirtió de que debía esperarse presión parlamentaria para la disolución del ejército (L.G. SCHWOERER, *‘No Standing Armies’: Antiarmy Ideology in Seventeenth-century England*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1974, p. 163). Sobre el *New Country Party*, véase J. P. KENYON, *Robert Spencer, Earl of Sunderland 1641-1702*, Longmans, Green, Londres, 1958, pp. 247-48; CLAYDON, *William III*, pp. 195-96, 202-3, y B.W. HILL, *Robert Harley: Speaker, Secretary of State and Premier Minister*, Yale UP, New Haven, 1988, pp. 25-28.

<sup>333</sup> Paul Foley (1644/45-99), *whig* partidario de la *Commonwealth*, exclusionista; presidente de la Cámara de los Comunes, 1695-99. Robert Harley (1661-1724), primer conde de Oxford y Mortimer, inicialmente un *whig* de la rama de Shaftesbury, más tarde un *tory* idiosincrático; estadista. Véase MACAULAY, *History*, 6: 2743. Para una visión más amplia del episodio del ataque al ejército, véase CLAYDON, *William III*, pp. 216-17.

<sup>334</sup> El relato clásico de esta transformación sigue estando en las Conferencias Ford de John Kenyon, publicadas como *Revolution Principles: The Politics of Party 1689-1720*, Cambridge UP, 1977. Para una respuesta contemporánea, véase, por ejemplo, CHARLES DAVENANT, *The True Picture of a Modern Whig* (1701).

que fueran disminuidos por su prerrogativa; utilizaban pretextos frívolos para mantener un ejército permanente a nuestro mayor peligro y carga [...] Así que estos apóstatas fueron abandonados por sus antiguos amigos y dejados al albur de su propio interés, que parecía ser tan escaso para cualquier partido que el rey sabiamente se lo cobró”.<sup>335</sup>

La discusión sobre el tamaño de la fuerza terrestre fue bien escogida para la asamblea de esta accidentada coalición de intereses divergentes y sentimientos discordantes, ya que (como Macaulay comentaría) la resistencia a los ejércitos permanentes era una bandera bajo la cual incluso los aliados más improbables podían unirse: “Un bando político nunca se cansó de repetir que la Iglesia apostólica, la burguesía leal, la antigua nobleza y el rey santo habían sido vilmente ultrajados por los Alegres y los Orgullosos; otro bando relató las atrocidades cometidas por los Corderos de Kirke y los Belcebúes y Luciferes de Dundee, y ambos bandos, coincidiendo en apenas algo más, estaban dispuestos a concurrir en su aversión a los casacas rojas.”<sup>336</sup>

El primer golpe de su campaña, el panfleto *An Argument Shewing that a Standing Army Is Inconsistent with a Free Government, and absolutely Destructive to the Constitution of the English Monarchy* [Un argumento que muestra que un ejército permanente es incompatible con un gobierno libre y absolutamente destructivo para la constitución de la monarquía inglesa] de John Trenchard y Walter Moyle, se publicó en octubre de 1697, unos dos meses antes de que comenzara el debate propiamente dicho en el Parlamento. J.A. Downie ha descrito los movimientos entre bastidores que produjo la primera ola de panfletos contra un ejército permanente:

John Trenchard fue el *chef de propagande* de la oposición durante la controversia sobre el ejército permanente. Su papel puede ser documentado. Coordinó la redacción, impresión y publicación de todas las contribuciones importantes. Harley era el líder de la oposición en el parlamento. Pero sus papeles se mezclaron de vez en cuando... El contacto entre los dos hombres fue extenso y prolongado.<sup>337</sup>

*An Argument* fue respondido rápidamente por escritores que apoyaban la posición del rey y abogaban por la retención de al menos una fracción del ejército, y dos de estas respuestas inmediatas —*A Letter, Ballancing the Necessity of Keeping a Land-Force in Times of Peace: with the Dangers that May Follow On It* [Carta que sopesa la necesidad de mantener un ejército con los peligros que puede suponer], de John Somers, y *Some Reflections on a Pamphlet Latelly Published* [Reflexiones

---

<sup>335</sup> JOHN TOLAND, *The Art of Governing by Parties* (1701).

<sup>336</sup> MACAULAY, *History*, 6:2732.

<sup>337</sup> J.A. DOWNIE, *Robert Harley and the Press: Propaganda and Public Opinion in the age of Swift and Defoe*, Cambridge UP, 2011, pp. 32-33. Harley, sin embargo, no había sido uno de los primeros participantes en la controversia, aunque asesoró a Trenchard a medida que se desarrollaba (pp. 29 y 32).

sobre un panfleto recientemente publicado] de Daniel Defoe— se reimprimen en este volumen.<sup>338</sup>

Así que el terreno de la posterior disputa ya estaba en cierta medida delimitado y las líneas de combate definidas cuando, el 3 de diciembre de 1697, Guillermo abrió el Parlamento y en su discurso desde el trono refirió que la seguridad de Inglaterra estaría en peligro “sin un ejército”. Cuando se hizo evidente que la mayoría del Parlamento, contraria a un ejército permanente, no variaría su postura y que, por consiguiente, al menos algunas de las tropas de Guillermo tendrían que ser desmovilizadas —incluyendo la fuerza de élite de los Guardias Azules Holandeses que el rey se había traído con él en 1688 de las Provincias Unidas—, la dignidad del monarca se vio indudablemente dañada. Swift contó en su lista de aquellos “que han dado una imagen mezquina y despreciable en alguna acción o circunstancia de su vida” al “rey Guillermo III de Inglaterra, cuando acudió a rogar a la Cámara de los Comunes que le permitieran mantener su Guardias Holandeses y fue rechazado.”<sup>339</sup>

El curso de los debates posteriores en el Parlamento fue resumido por Abel Boyer en su *History of William III*, por lo que no hay necesidad de enumerar aquí las circunstancias de 1697-98. En cambio, podemos volver al trasfondo intelectual de la disputa y considerar cómo los argumentos a favor y en contra de un ejército permanente en la Inglaterra de finales del siglo XVII se comparan, por una parte, con argumentos aparentemente similares de la antigüedad y los principios de la Europa moderna y, por otra, con argumentos aparentemente similares que periódicamente estallaron en Inglaterra a lo largo del siglo XVIII. En ambos casos encontraremos que una similitud superficial en lenguaje y sentimiento disfraza importantes diferencias subyacentes.

260

EL TRASFONDO INTELECTUAL CLÁSICO Y PROTOMODERNO. Las cuestiones de dónde ubicar, en manos de quién colocar y cómo ejercer el poder de la fuerza militar del Estado subyacen a un tema perenne en la teoría política y se funden en un problema recurrente en la práctica.

Los pensadores políticos y los historiadores de la antigüedad eran muy conscientes de los peligros que podían surgir si un ejército se comprometía más profundamente con su general que con el Estado. Esa vinculación es muy natural. En realidad se trata de una vuelta al punto de partida, porque estos pensadores sospechaban que la propia sociedad civil

---

<sup>338</sup> Para una bibliografía sobre la controversia, véase L.G. SCHWOERER, ‘Chronology and Authorship of the Standing Army Tracts 1697-1699’, en *Notes and Queries* XVIII (1966), pp. 382-90, complementado por J.A. DOWNIE, ‘Chronology and Authorship of the Standing Armies Tracts: A Supplement’, en *Notes and Queries* 221 (1976), pp. 342-46.

<sup>339</sup> J. SWIFT, *Prose Writings*, Blackwell, Oxford, 1962, 5: 85. Los Guardias Azules y Holandeses de Guillermo debían ser disueltos o enviados al extranjero, ya que la resolución del Parlamento estipulaba que solo los nativos de lengua inglesa podían servir en las fuerzas restantes (DOWNIE, *Harley*, p. 35).

había comenzado en la lealtad personal que sentían los soldados hacia un comandante exitoso.<sup>340</sup> Aun así, también sabían que, para que una ciudad perdurase, el deber de la obligación, aunque quizá originado en la ascendencia personal de que gozaba un carismático *imperator* como resultado del contacto directo con sus hombres, tenía que ser institucionalizado y trasladado a la *urbs*: de ahí el fuerte componente de cultos cívicos en el paganismo clásico. Si aquella vinculación fallara, la amenaza para el estado sería grave. Sin embargo, tal eventualidad era siempre de temer puesto que, como sabían los pensadores romanos del posterior Imperio, las cualidades de un buen general eran también cualidades imperiales, naturalmente: *experto crede*.<sup>341</sup>

Para historiadores como Salustio y poetas como Lucano, el resurgir del vínculo personal de un ejército con su general, hasta el punto de que pudiera sobrepasar el patriotismo, era heraldo y compañero de guerras civiles: esos conflictos paradójicos a los que no se puede denominar *bella*, primero porque eran injustos por definición y segundo porque no recaían sobre un *hostis* externo.<sup>342</sup> Así había sido en las luchas entre Mario y Sila,<sup>343</sup> y así habría de ser de nuevo en las guerras civiles que se precipitaron cuando César cruzó el Rubicón.<sup>344</sup> En conflictos tan terribles, hasta los ejércitos de la República podían estar teñidos por la herejía de una lealtad personal que habría brotado primero en sus adversarios. En el libro noveno de la *Farsalia*, Lucano relata un encuentro entre Catón y algunas de las fuerzas restantes de Pompeyo tras el asesinato en Egipto de su líder derrotado. Uno de los pompeyanos explica por qué abandonan la causa de la República:

Nos, Cato,—da veniam— Pompei duxit in arma,  
Non belli civilis amor, partesque favore  
Fecimus. Ille iacet, quem paci praetulit orbis,  
Causaque nostra perit; patrios permitte penates  
Desertamque domum dulcesque revisere natos.<sup>345</sup>

A lo que Catón responde con ironía mordaz:

Ergo pari voto gessisti bella, iuventus,  
Tu quoque pro dominis, et Pompeiana fuisti,  
Non Romana manus?<sup>346</sup>11

---

<sup>340</sup> POLIBIO 6.4-6.

<sup>341</sup> “Ducis boni imperatoriam virtutem esse” (TÁCITO, *Agricola* 30.2)

<sup>342</sup> DAVID ARMITAGE, ‘What’s the Big Idea? Intellectual History and the Longue Durée’, en *History of the European Ideas* 38 (diciembre de 2012), p. 502.

<sup>343</sup> SALUSTIO, *Catilina* 11.5.

<sup>344</sup> Lucano, *Farsalia* 1.373-88; 4.501-2, 572-73; 7.285-87.

<sup>345</sup> “A nosotros, Catón —perdona—, nos condujo a las armas el apego a Pompeyo, no a la guerra civil, y por esta afeción tomamos partido. Ahora está muerto aquel a quien el mundo dio preferencia sobre la paz y nuestra causa ya no existe: permítenos volver a ver los penates patrios, el hogar que abandonamos y los dulces hijos” (trad. de A. Holgado Redondo, Gredos, Madrid, 2011).

Aun así los ejércitos —*manus*— de la antigüedad, tanto si permanecían bajo el control del Estado o reservaban su adhesión para su general, se diferenciaban en mucho de los ejércitos permanentes que habrían de dominar la imaginación política de la Inglaterra de finales del XVII y principios del XVIII. Mientras el *manus* de la Roma republicana suponía de algún modo la misma amenaza esencial (es decir, que una fuerza letal diseñada para ser dirigida contra un *hostis* externo pudiera ser utilizada para coaccionar e intimidar a la población nativa), sin embargo no lo mantenían los recursos del Estado. Podían, y de hecho sucedió en ocasiones, saquear el tesoro de la República.<sup>347</sup> Podían robar a sus conciudadanos. Pero normalmente no buscaban perpetuar su existencia como ejército. Como el anónimo soldado pompeyano al que Catón reprende, su deseo era que se les pagara, se les disolviera y se les diera permiso para volver a casa (“patrios permette penates / Desertamque domum dulcesque revisere natos”). Así pues, la soldadesca de la antigüedad —al menos hasta el establecimiento de una fuerza militar permanente bajo el principado de Augusto— seguía siendo esencialmente una milicia aunque con el potencial de causar grandes daños en casa.

Durante la República tardía y el comienzo del Principado, la cultura militar romana cambió. En *De bello civili*, César muestra cómo en el siglo I a.C. “el fenómeno del servicio militar continuo creó vínculos inéditos entre generales y soldados”.<sup>348</sup> Pero la descripción de César de los soldados es ambigua en un aspecto. Aunque sus legiones se muestran notablemente leales a su comandante supremo, sin embargo, “tienen todavía la capacidad de desobedecer o comportarse violentamente. En manos de un general sin talla, debemos concluir, la jerarquía militar podría haberse deteriorado”.<sup>349</sup> En los libros que nos han llegado de sus *Historias*, Tácito mostró este proceso de degeneración militar que ocurrió durante los caóticos eventos del año 69, el año de los cuatro emperadores:

Tácito complica, y en parte invierte, la familiar imagen de los soldados volubles que gradualmente se asimilan al carácter de su comandante, ya sea honorable o corrupto. [...] Vemos que los soldados de todos los bandos desarrollan gradualmente una desconfianza en sus comandantes inmediatos, lo que prolonga la guerra al fragmentar los ejércitos y hacerlos menos eficientes como máquinas de combate.<sup>350</sup>

Estos desarrollos sucesivos en el pasado clásico quizás expliquen en cierta medida cómo en los debates sobre un ejército permanente en Inglaterra a finales del siglo XVII tales fuerzas fueran caracterizadas con

---

<sup>346</sup> “Así pues, ¿tú también, juventud armada, has hecho la guerra con una intención parecida en pro de unos y has sido un tropa pompeyana, no romana?”

<sup>347</sup> LUCANO, *Farsalia* 3.84-168 (expolio del tesoro romano por César).

<sup>348</sup> S. ASH, *Ordering Anarchy: Armies and Leaders in Tacitus' Histories*, Michigan UP, 1999, p. 5.

<sup>349</sup> ASH, *Ordering Anarchy*, p. 7.

<sup>350</sup> ASH, *Ordering Anarchy*, p. 128.

cualidades aparentemente contradictorias. Podían ser tanto instrumentos terriblemente eficaces en las hábiles manos de ambiciosos generales, como también hordas alarmantemente ingobernables liberadas en medio de una sociedad indefensa.

Fue Nicolás Maquiavelo quien desarrolló la discusión occidental sobre el problema político de la fuerza más allá de las formulaciones de la antigüedad. El interés de Maquiavelo en esta cuestión se despertó por los disturbios del *Quattrocento*, en los que las ciudades-estado italianas habían experimentado con el uso de mercenarios, generalmente con resultados desastrosos. En *El Príncipe*, los *Discursos* y *El arte de la guerra*, Maquiavelo contrastó repetidamente la reciente experiencia italiana con la historia de Roma.<sup>351</sup> Guiado por lo que vio en ese contraste, Maquiavelo había argumentado que la maravillosa expansión de la República romana se había debido a la voluntad de su población masculina de tomar las armas en nombre del Estado. Pasó a generalizar esta observación sobre la historia romana temprana en un principio político, insistiendo en que una milicia era siempre y necesariamente superior a un ejército mercenario y (además) un síntoma inequívoco de un gobierno libre.<sup>352</sup> ¿Cuál fue el hilo de pensamiento que llevó a esta conclusión inflexible? Aquellos que se contentaban con subcontratar su defensa a soldados de fortuna profesionales preferían la facilidad a la libertad y, por tanto, se exponían a la tiranía. El origen de la decadencia y ruina del poder de Roma, en este análisis cívico humanista, se podría encontrar en la sustitución de la milicia en la República por los ejércitos permanentes profesionales y cada vez más mercenarios del Imperio.<sup>353</sup>

La preferencia de Maquiavelo por las milicias en lugar de los mercenarios fue elaborada y desarrollada con detalle histórico por los pensadores que lo siguieron. La derrota de las provincias del Imperio de Occidente en el siglo V por los bárbaros del norte había destruido el poder

---

<sup>351</sup> *El Príncipe*, caps. 12-14; *Discursos*, libro 2; *El arte de la guerra*, libro 1, caps. 2-9; libro 7, cap. 17.

<sup>352</sup> Al argumentar así Maquiavelo iba en contra de algunos influyentes pensadores y juristas italianos anteriores. Por ejemplo, Bartolo de *Sassoferrato* (1313-57) había insistido en que un verdadero rey “no forma su guardia personal con ciudadanos” (‘Sobre el tirano’). Sobre la composición de la milicia florentina, y por qué es un error creer que Maquiavelo argumenta en detalle a favor de una milicia de ciudadanos (un error en el que yo mismo he caído), véase lo siguiente: CARLO DIONISOTTI, *Machiavellerie*, Einaudi, Turín, 1980, pp. 3-59; PAUL ANTHONY RAHE, *Against Throne and Altar: Machiavelli and Political Theory under the English Republic*, Cambridge UP, Nueva York, 2008, p. 9, y ROBERT BLACK, ‘Machiavelli and the Militia: New Thoughts’, en *Italian Studies* 69 (2014), pp. 41-50.

<sup>353</sup> Es importante tener en cuenta que no existe equivalencia necesaria entre un ejército permanente y otro mercenario, aunque ambos comparten la característica de luchar por dinero. Un ejército mercenario luchará por quien pueda pagarle, pero puede que no sea permanente. Un ejército permanente, por regla general, no está al servicio del mejor postor. Sin embargo, los términos pueden seguir siendo usados como sinónimos: véase JONATHAN SWIFT, *Gulliver’s Travels*, ed. de D. Womersley, Cambridge UP, 2012, p. 186.

militar y político de Roma en Europa. Las constituciones de los reinos godos que reemplazaron al Imperio habían adoptado un principio diferente de ordenamiento militar. El general del ejército conquistador era nombrado rey y dividía las tierras conquistadas entre sus principales oficiales o barones, quienes, a su vez, repartían sus tierras entre sus tenientes. Los barones y sus tenientes se quedaban las tierras del rey a cambio del deber de servicio militar. No había un ejército permanente y, cuando se requerían fuerzas militares, el rey convocaba a sus barones, que acudían a servirlo acompañados por sus vasallos.

Andrew Fletcher describiría la virtud de estos gobiernos feudales en términos de la forma en que sus instituciones militares aseguraban importantes beneficios políticos:

Esta forma de gobierno puso la espada en manos del súbdito, ya que los vasallos dependían más inmediatamente de los barones que del rey, lo que aseguró efectivamente la libertad de esos gobiernos. Y es que ni los barones podían hacer uso de su poder para destruir esas limitadas monarquías sin destruir su propia grandeza, ni el rey podía invadir los privilegios de los barones no teniendo otras fuerzas para un tal propósito que los vasallos de sus propios dominios.<sup>354</sup>

Sin embargo, era un hecho histórico que los gobiernos feudales habían desaparecido de Europa alrededor de 1500 para ser reemplazados por monarquías cada vez más absolutistas que durante el siglo se encargaron de asegurar el mando sobre fuerzas militares permanentes como uno de sus principales instrumentos de poder:

264

Una de las características de los gobiernos europeos de la segunda mitad del siglo XVII fue el desarrollo y empleo político del ejército permanente. Entre la conclusión de la Guerra de los Treinta Años y el final de las guerras de Luis XIV la mayoría de los Estados continentales, grandes y pequeños, crearon fuerzas armadas regulares para la defensa de la patria, la ofensiva contra un oponente internacional y la represión de la oposición política y social interna, imitando sumisamente los modos franceses [...] Durante este período, los ejércitos permanentes se convirtieron en las tropas de asalto de los monarcas absolutos, que se enfrentaban con los problemas de la centralización de su autoridad para hacer sus gobiernos más eficaces.<sup>355</sup>

Sobre cómo y por qué había sucedido esto, las opiniones diferían.

El neomaquiaveliano inglés James Harrington había rastreado la desaparición del feudalismo en Inglaterra en las ambiciones absolutistas de los Tudor, que habían socavado el poder de los barones para asegurar la posición de la corona. Andrew Fletcher, por otro lado, atribuyó la desaparición del feudalismo a los efectos de la vida lujosa que se había hecho posible gracias a los tres inventos cardinales de la modernidad: la

---

<sup>354</sup> *A Discourse Concerning Militia's and Standing Armies* (1697).

<sup>355</sup> J. CHILDS, *The Army, James II, and the Glorious Revolution*, Manchester UP, 1980, p. 83; véase también p. 203.

imprensa, la pólvora y la brújula. Según Fletcher, la búsqueda del lujo había inducido a los barones a emancipar a sus vasallos a cambio de un pago y, por tanto, a convertir sus instituciones feudales en dinero en efectivo.<sup>356</sup> Al mismo tiempo, la búsqueda del lujo había inducido al pueblo llano a preferir el pago de impuestos al servicio militar. Pero tanto si se prefiere la explicación de Harrington como la de Fletcher, el resultado fue que, en el mundo moderno, la espada había pasado de la mano del súbdito a la mano del monarca, que ahora tenía a su disposición un ejército profesional permanente, tan conveniente para el control de sus propios súbditos como para la defensa de sus dominios contra enemigos externos. Todo ello siempre y cuando, claro está, pudiera encontrar la forma de costearlo.<sup>357</sup>

LA EXPERIENCIA INGLESA DEL SIGLO XVII Y LA IDEA DE UN EJÉRCITO PERMANENTE. El debate sobre los ejércitos permanentes que surgió en Inglaterra a finales del siglo XVII puede considerarse una forma aguda y parcial del problema político de la fuerza militar. Sin embargo, el debate no se limitó a los viejos temas. Tenía algunos aspectos distintivos e innovadores. Pero estas características nuevas y distintivas se han visto hasta cierto punto ocultas tras una anomalía lingüística.

Encontramos por primera vez la expresión inglesa *standing army* en 1603, cuando Richard Knolles la usó para referirse a la política doméstica de Tamerlán: “Siempre mantuvo un ejército permanente de cuarenta mil tropas a caballo y sesenta mil a pie listas en todos momentos.”<sup>358</sup> Durante los siguientes cuarenta años más o menos, el *Oxford English Dictionary* no enumera más que un puñado de apariciones de la expresión, hasta que llegamos al estallido de hostilidades entre Carlos I y el Parlamento en 1642, cuando, como no es de extrañar, se hizo mucho más común. Sin embargo, aunque la afición por un ejército permanente se incluye rápidamente en la lista de inclinaciones despóticas características de los Estuardo, Cromwell también había reparado en sus atractivos. La cláusula XXVII del Instrumento de Gobierno de 1653 había sido particularmente alarmante: “El Instrumento había [...] provisto un *ingreso anual constante* para el mantenimiento de ‘10.000 tropas de caballería y dragones y 20.000 de a pie en Inglaterra, Escocia e Irlanda, para su defensa y seguridad, y

---

<sup>356</sup> Argumento que será adoptado y extendido por el compatriota de Fletcher, Adam Smith (*Wealth of Nations* III, 4).

<sup>357</sup> Para un ejemplo de manual de las etapas en las que esto podría llevarse a cabo, véase el nº 29 en *Avisos del Parnaso* de Traiano Boccalini (1706). En su ensayo ‘Upon Universal Monarchy’ Charles Davenant había explicado cómo Luis XIV había debilitado a la nobleza francesa como prelude a la adquisición de un ejército permanente (*Essays* [1701]). “Siempre que pudiera reunir suficiente dinero para su paga y mantenimiento, Carlos [II] podía reclutar tropas cuando quisiera y emplearlas como quisiera” (CHILDS, *Army*, pp. xvii-xviii).

<sup>358</sup> RICHARD KNOLLES, *Historie of the Turkes* (Londres, 1603). Cf. SCHWOERER, ‘No Standing Armies’, p. 2.

también un número conveniente de barcos para la vigilancia de los mares' [...] Para los críticos de Cromwell estos soldados se asemejaban a los jenízaros pagados por el *Gran Señor* para ayudar a esclavizar al pueblo".<sup>359</sup> Sin embargo, esta pauta de uso a lo largo del siglo XVII disfraza el hecho de que la expresión "ejército permanente" se utilizó en un principio para referirse, en sentido amplio, a un ejército que se mantiene en tiempo de paz (sin importar cómo se financie o sostenga). Pero a final de siglo, sin embargo, se usa más precisamente para referirse a un ejército que se mantiene en tiempos de paz *y es pagado con impuestos*.

Las raíces intelectuales del debate sobre el ejército permanente del siglo XVII se extendían profundamente por el pasado de Europa. Pero a finales de siglo obtuvieron una particular fuente de nutrientes en acontecimientos mucho más recientes. Sus participantes se guiaban, por supuesto, por el antiguo temor occidental a la posibilidad de que un general sin escrúpulos utilizara sus tropas contra sus enemigos personales internos, en lugar de contra los enemigos externos de la nación. Pero, al mismo tiempo, ese temor tradicional había adquirido una nueva forma para los súbditos de Guillermo III debido a los mayores poderes tributarios del estado guillermino.

Estos nuevos poderes tributarios habían sido creados para permitir a Inglaterra asumir la insólita carga de una larga guerra continental llevada a cabo sin descanso: la guerra de los Nueve Años.<sup>360</sup> El apologeta guillermino sir Richard Blackmore se referiría a estos acontecimientos con engañosa suavidad, llamándolos "medios y arbitrios que eran menos gravosos e incómodos para el pueblo".<sup>361</sup> No obstante, Blackmore comprendió claramente cómo funcionaba el nuevo sistema de financiación del déficit:

Los Parlamentos anteriores optaron más bien por establecer fondos de abastecimiento público que por utilizar cualquier método para obtenerlos durante el año; diversas Oficinas de Ingresos del Rey fueron creadas con el consentimiento de Su Majestad, sometidas a grandes anticipos, y la parte más fácil y obvia de la deuda nacional fue atendida, y suficientemente provista.<sup>362</sup>

Por tanto, tras la ascensión de Guillermo III al trono, "un régimen fiscal eficaz y previsible fue el activo contra el que, en última instancia, el gobierno aseguraba su crédito".<sup>363</sup>

---

<sup>359</sup> GABY MAHLBERG, *Henry Neville and English Republican Culture in the Seventeenth Century: Dreaming of Another Game*, Manchester UP, 2009, p. 143. Cf. *The Stuart Constitution 1603-1688: Documents and Commentary*, Cambridge UP, 1966, pp. 342-48.

<sup>360</sup> Véase P.G.M. DICKSON, *The Financial Revolution in England. A Study in the Development of Public Credit 1688-1756*, Routledge, Londres, 2016, caps. 1-4, pp. 3-89.

<sup>361</sup> BLACKMORE, *History*, p. 6.

<sup>362</sup> BLACKMORE, *History*, pp. 20-21; véanse también pp. 44-51.

<sup>363</sup> BRADDICK, *State Formation*, p. 267.

Sin embargo, estos nuevos instrumentos fiscales, y los innovadores poderes que los acompañaban, significaron que por primera vez en la historia de Inglaterra un ejército en tiempos de paz podría mantenerse mediante una tributación regular en lugar de hacerlo con el menos regular y fiable, pero hasta ahora inevitable, recurso a concesiones parlamentarias, al saqueo, el pillaje y el acantonamiento.

La situación política creada por estos nuevos instrumentos y poderes era inquietante y no tenía precedentes. Hasta la década de 1690 el armazón financiero del Estado inglés había sido comparativamente débil.<sup>364</sup> Durante la Guerra Civil, tanto los parlamentarios como los realistas se habían encontrado con extraordinarios problemas de suministro. Ambas partes se habían visto obligadas a requisar dinero y objetos de valor y empeñar joyas.<sup>365</sup> Los préstamos solo se conseguían a tasas de interés ruinosas.<sup>366</sup> Así pues, tan tempranamente como en 1656, y reflexionando en estilo maquiaveliano sobre la experiencia de Inglaterra en la Guerra Civil, James Harrington descartó la noción de un ejército permanente apoyado en la fiscalidad como

una mera fantasía, tan vacía de toda razón y experiencia como que un hombre pensara en mantenerse robando en los huertos; porque un impuesto no es más que arrancar el fruto de los ciruelos cuyas raíces están en los terrenos de otros hombres, que, sufriendo una perpetua violencia, llegan a odiar al autor del mismo. Y es una máxima que ningún príncipe que sea odiado por su pueblo puede estar a salvo. Las armas desplegadas sobre el territorio extirpan a los enemigos y hacen amigos, pero, mantenidas por un mero impuesto hacen enemigos de profundas raíces y amigos sin raíz alguna.<sup>367</sup>

267

La percepción de Harrington estaba quizás un poco atrasada respecto a la realidad. Parece que la capacidad de recaudación de impuestos del Estado se había visto reforzada por las presiones de la Guerra Civil: “El aumento de la capacidad militar del estado inglés entre 1642 y 1646 fue un cambio más dramático que cualquier otro logrado en las tres generaciones anteriores. Se basó en la reforma de la fiscalidad, llevada a cabo principalmente entre 1640 y 1643, que produjo sumas de dinero muy superiores a las disponibles para los regímenes anteriores.

---

<sup>364</sup> Véase BRADDICK, *State Formation*, III, ‘The Fiscal-Military State’, pp. 177-286.

<sup>365</sup> Carlos había empeñado las joyas de la corona en Holanda (THOMAS MAY, *The History of the Parliament of England* [1647], libro 2, pp. 41-42, 84) y había pedido regalos en plata a sus partidarios (lib. 2, p. 87). El Parlamento también había pedido plata y otros objetos de valor (lib. 2, pp. 83-84, 97). Los problemas para financiar la guerra, incluso cuando estaba en marcha, persistían tanto del lado de Carlos (lib. 3, pp. 12-13) como del Parlamento (lib. 3, pp. 38-39). Sin embargo, las investigaciones más recientes sugieren que los parlamentarios enfrentaron mejor que los realistas estas presiones financieras de la guerra (BRADDICK, *State Formation*, pp. 215-16).

<sup>366</sup> Por ejemplo, el ocho por ciento que el Parlamento pagó a la *City* por un préstamo para financiar la represión de la rebelión irlandesa en 1641 (MAY, *History*, lib. 2, p. 11).

<sup>367</sup> JAMES HARRINGTON, *The Commonwealth of Oceana and a System of Politics*, ed. de J.G.A. Pocock, Cambridge UP, 1992, p. 60.

Los flujos fiables de dinero permitieron conseguir préstamos más eficaces, aumentando aún más el potencial militar del Estado”.<sup>368</sup> No obstante, el rechazo de Harrington a la noción de un ejército permanente pagado con los impuestos es una indicación valiosa de las ideas del momento, incluso cuando las realidades subyacentes ya estaban empezando a cambiar.

Siempre se había pensado que los ejércitos en tiempo de paz representaban una amenaza para la libertad del sujeto, como lo había dejado claro su prohibición en la *Bill of Rights* de 1689. Sin embargo, el hecho de que en 1689 el peligro que esos ejércitos planteaban se concibiera principalmente contra la libertad y no contra la propiedad se intuye en el hecho de que la *Bill of Rights* los prohíbe solo en “este reino” (es decir, Inglaterra) pero no (por ejemplo) en Irlanda. Hasta la década de 1690 la amenaza que representan los ejércitos permanentes para la propiedad del súbdito (a diferencia de para su libertad) había sido más esporádica. Antes de las innovaciones financieras introducidas por Guillermo III la amenaza a la propiedad había sido más una cuestión de tener la mala suerte de ser saqueado o forzado a alojar soldadesca,<sup>369</sup> que de la imposición de una carga impositiva regular e ineludible. Por eso no se aprobó ninguna legislación contra un ejército permanente entre 1660 y 1685: “No había necesidad de una acción tan radical, ya que el parlamento siempre podía abortar cualquier plan para ampliar el ejército negándose a votar ingresos adicionales.”<sup>370</sup> Pero para finales de la década de 1690, la situación había cambiado dramáticamente:

268

Después de 1690 un gran compromiso militar se reflejó en el tamaño de las fuerzas armadas, que eran más de 100.000. La importancia de estas cifras no siempre está clara, pero una forma de apreciar este compromiso es que la población combinada de las siete ciudades más grandes de Inglaterra (aparte de Londres) era probablemente más pequeña que el número de hombres en el ejército en torno a 1700. Esto era una carga sustancial para una economía agraria y, según los estándares de los Tudor y los primeros Estuardo, un logro gubernamental milagroso.<sup>371</sup>

Al mismo tiempo, tras la Revolución Gloriosa, la propiedad del ejército había cambiado sutilmente:

---

<sup>368</sup> BRADDICK, *State Formation*, p. 221, pp. 233-34: “[En la década de 1640] la parte de la riqueza nacional gravada con éxito por el gobierno se duplicó aproximadamente y la proporción de los ingresos recaudados a través del parlamento aumentó del veinticinco por ciento al noventa por ciento o más”.

<sup>369</sup> Esto podría crear verdaderos inconvenientes, como Thomas Coningsby explicó en la Cámara de los Comunes el 16 de noviembre de 1685: “[Los soldados] corrompieron los modales de todo el pueblo, sus esposas, hijas y sirvientes. Los hombres no van a la iglesia por miedo a que se hagan maldades en su ausencia” (CHILDS, *Army*, p. 13).

<sup>370</sup> CHILDS, *Army*, p. xviii.

<sup>371</sup> BRADDICK, *State Formation*, p. 214.

Aunque el ejército [del reinado de Carlos II] era básicamente apolítico, estaba en gran medida al servicio del rey y, por tanto, sujeto a ser empleado de acuerdo con los intereses reales en lugar de los parlamentarios. Este enfoque permaneció sin corregir hasta que la *Mutiny Act* de 1689 dio al parlamento el control sobre la disciplina militar y el enorme coste de la Guerra de los Nueve Años aseguró que el parlamento asumiera el papel dominante en las finanzas nacionales de Inglaterra.<sup>372</sup>

Así que en el otoño y el invierno de 1697 los ejércitos permanentes —llamados ya propiamente así porque se habían convertido en una parte permanente de los recursos del Estado y se pagaban con los impuestos— pudieron por primera vez recibir oposición por consideraciones sobre libertad y austeridad. Puesto que “no hay duda de que la carga real de impuestos per cápita aumentó considerablemente en este período [a finales del siglo XVII]”.<sup>373</sup>

LOS PANFLETOS DE 1697-1698: ESTILOS, FUENTES Y ARGUMENTOS. Las novedosas condiciones literarias en las que tuvo lugar el debate sobre los ejércitos permanentes de 1697-98 fueron explicadas por Macaulay:

La prensa era ahora libre. Una cuestión política apasionante y significativa podía ser discutida honestamente. Aquellos que tenían opiniones de dudoso gusto podían expresarlas sin recurrir a recursos ilegales ni emplear los servicios de hombres desesperados. La consecuencia fue que la disputa tuvo lugar con suficiente entusiasmo pero, en general, con una decencia que se habría considerado extraordinaria en los días de la censura.<sup>374</sup>

269

Macaulay se refiere a la no renovación de la *Licensing Act* de 1685, que el Parlamento se había negado a reeditar en 1694. Sin embargo, decir con Macaulay que la prensa era ahora libre sería exagerar. La *Licensing Act* no había sido renovada, no porque de repente se reconociera que era ofensiva, sino más bien —como señaló John Locke, el hombre que preparó el caso para su suspensión— porque había demostrado ser ineficaz. No había impedido la publicación de material sedicioso ni había previsto sanciones para las ofensas. Por tanto, señalaba su argumento, no debía permitirse su renovación. Pero no hay que llegar a la conclusión injustificada de que los miembros del Parlamento se hubieran dado cuenta de repente de que el control estatal de la prensa era moralmente repulsivo. La no renovación de la *Licensing Act* no significó ningún cambio de opinión en el Parlamento en cuanto a la libertad de expresión. Más bien apuntaba precisamente en la dirección opuesta. Indicaba el deseo del gobierno de encontrar o crear formas más efectivas de controlar la prensa. Uno de esos medios estaba al alcance en el derecho común. La ley de la calumnia sediciosa era un poderoso instrumento para intimidar a

---

<sup>372</sup> CHILDS, *Army*, p. xvii.

<sup>373</sup> BRADDICK, *State Formation*, p. 214.

<sup>374</sup> MACAULAY, *History*, 6: 2736.

los autores considerados desafectos y para suprimir las publicaciones consideradas odiosas, y sería utilizada eficazmente por las sucesivas administraciones hasta principios del siglo XIX.<sup>375</sup> Pero la coincidencia de la no renovación de la *Licensing Act* y la aprobación de la *Triennial Act* en diciembre de 1694 tuvo consecuencias para la producción de literatura política. El número de panfletos políticos aumentó enormemente a medida que las elecciones generales se hicieron necesariamente más frecuentes como resultado de la segunda.<sup>376</sup>

Macaulay se acerca más a la verdad cuando llama la atención sobre la decencia y la cortesía del debate sobre los ejércitos permanentes. En comparación con las sátiras ofensivas y los ataques personales que animaron y desfiguraron las controversias del reinado de Carlos II, los panfletos publicados sobre el ejército permanente en 1697-98, tomados en su conjunto, muestran una moderación en el tono ciertamente novedosa. La ironía burlona (Defoe llamó la atención sobre ella en sus respuestas a Trenchard y Moyle) es lo más cercano que estuvieron de las exuberantes estridencias del período carolino. Su estilo, sin embargo, está lejos de ser timorato. Los giros de lenguaje sorprendentemente modernos y coloquiales, e incluso en ocasiones lo que parecen ser neologismos, son utilizados para dar un tono punzante a unos panfletos que, de otra manera, podrían haberse reducido a meras listas de ejemplos históricos, lo que Macaulay despreció noblemente como “paparruchas y lugares comunes históricos sin fin, miríadas de nombres ilustres invocados para dar autoridad a todos los prejuicios y todas las tradiciones de ambos bandos”.<sup>377</sup> Otro interesante detalle de estilo es el frecuente uso de lenguaje bíblico por parte de Defoe, que en cierto modo se opone a la tendencia dominante en el discurso político desde la Restauración.<sup>378</sup> No hay duda de que esto simplemente reflejaba en parte su educación como disidente trinitario. Pero también sirvió para dividir los dos bandos en conflicto atendiendo a líneas religiosas, y es que Defoe atrajo la atención sobre las inclinaciones antitrinitarias socinianas —y puede que más que socinianas— de aquellos que se habían enfrentado al mantenimiento de un ejército permanente.

El repertorio de ejemplos y fuentes para el debate había sido establecido desde el principio por Trenchard y Moyle en *An Argument Shewing that a Standing Army Is Inconsistent with a Free Government*

---

<sup>375</sup> Sobre el tema véase el estudio de TOM KEYMER, *The Poetics of the Pillory: English Literature and Seditious Libel 1660-1820*, Oxford UP, 2019.

<sup>376</sup> DOWNIE, *Harley*, p. 1.

<sup>377</sup> MACAULAY, *History*, 6: 2736.

<sup>378</sup> “El lenguaje político parece haberse vuelto más sobrio a finales del siglo XVII, con una retórica menos abiertamente apocalíptica; y surgieron nuevos discursos para desafiar la temprana interpretación protestante de la historia. En particular, se ha afirmado que los actores políticos y los escritores comenzaron a analizar su época mediante analogías clásicas con Grecia y Roma, en lugar de buscar constantemente el libro del Apocalipsis y los ejemplos de los reyes del Antiguo Testamento” (CLAYDON, *William III*, pp. 43 y 44).

[Una tesis que muestra que un ejército permanente es incompatible con un gobierno libre] (1697). Para empezar, encontramos una serie de ejemplos espeluznantes de las miserias del despotismo militar extraídos de la historia antigua. Aquí la guía principal fue Maquiavelo, cuyas amargas comparaciones de mercenarios y milicias parecen haber proporcionado un punto de entrada al registro histórico, aunque los siguientes participantes en el debate añadieron más ejemplos. Aún así, los panfletistas distaban de ser eruditos. A menudo no se cita ninguna fuente en particular como ejemplo (aunque las referencias ostentadamente detalladas en *The Militia Reform'd* [La milicia reformada] de Toland contrastan notablemente con la despreocupación general hacia la precisión en las referencias). Hay algunas inclusiones sorprendentes entre las fuentes clásicas (por ejemplo, Aulo Gelio), así como ausencias no menos sorprendentes. Podríamos haber esperado que se utilizara más a Tácito. Sin embargo, puede que los autores de estos panfletos no quisieran alejarse demasiado de los clásicos que habían estudiado en la escuela: de ahí, quizás, su afición a las citas y epígrafes extraídos de Horacio y de los libros II y III de la *Eneida*, sobre los que debieron pasar largas y dolorosas horas como estudiantes.

Las lecciones de la antigüedad se reforzaron con otros ejemplos, necesariamente no maquiavelianos, tomados de la historia europea y del levante mediterráneo de los siglos XVI y XVII (la inclusión de referencias a la muy reciente historia de Oriente Próximo y del Imperio Otomano es un punto de especial interés, estimulado sin duda por las recientes publicaciones sobre este tema de sir Paul Rycout).<sup>379</sup> No obstante, podemos pensar que fueron especialmente reveladores para los primeros lectores de estos folletos los ejemplos extraídos de la reciente experiencia inglesa; es decir, los ejemplos proporcionados por el gobierno de Cromwell y los “últimos reinados” de Carlos II y Jacobo II. Aquí los oponentes de los ejércitos permanentes se apoyaron sobre todo en la biblioteca constitucional del liberalismo *whig*: las diversas ediciones de las *Collections* de Rushworth; las obras de Nathaniel Bacon *An Historicall Discourse of the Uniformity of the Government of England* [Un discurso histórico sobre la uniformidad del gobierno de Inglaterra] (1647), *The Continuation of an Historicall Discourse of the Government of England* [Continuación de un discurso sobre el gobierno en Inglaterra] (1651) y *An Historical and Political Discourse of the Laws and Government of England* [Un discurso histórico y político sobre las leyes y el gobierno de Inglaterra] (1689); obras de reciente publicación, como *A Detection of the*

---

<sup>379</sup> SIR PAUL RYCAUT, *The Present State of the Ottoman Empire* (1667) y *The History of the Turkish Empire* (1680). Ambos textos habían sido incluidos en la lista de ‘Discursos e historias políticas dignas de ser leídas’ que Henry Neville había colocado antes de los tres diálogos políticos en la segunda edición de su *Plato Redivivus* (1681). Hay una edición reciente de *The Present State of the Ottoman Empire*, editada por John Anthony Butler (Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, 2017). Sobre este tema, véase NOEL MALCOLM, *Useful Enemies: Islam and the Ottoman Empire in Western Political Thought 1450-1750*, Oxford UP, 2019.

*Court and State of England* [Un análisis de la corte y el Estado de Inglaterra] (1697) de Roger Coke, y, posiblemente, incluso obras a punto de ser publicadas como las *Memoirs* de Edmund Ludlow (1698-99), cuyo manuscrito original había sido artísticamente retocado por uno de los participantes en el debate sobre el ejército permanente, John Toland, a fin de suavizar ese milenarismo tan característico en algunos parlamentarios de mitad de siglo y acercarlo a una disposición religiosa más relajada, propia de los *whigs* de finales de la década de 1690.<sup>380</sup>

Los argumentos contruidos a ambos lados del debate sobre esos variados materiales no brillaban ni por su finura ni por su fuerza (aunque de parte de tales acusaciones podría exonerarse a John Somers). Macaulay expuso así las contradicciones en las diferentes afirmaciones de los que se oponían a los ejércitos permanentes (como Defoe había hecho antes que él):

Si un ejército compuesto de tropas regulares fuera realmente mucho más eficiente que un ejército compuesto por granjeros sacados del arado y burgueses sacados de detrás del mostrador, ¿cómo podría estar a salvo el país sin otra defensa que granjeros y tenderos, cuando un gran príncipe, que era nuestro vecino más cercano, que unos meses antes había sido nuestro enemigo, y que podría en unos pocos meses ser nuestro enemigo de nuevo, mantuvo no menos de ciento cincuenta mil tropas regulares? Si, por otro lado, el espíritu del pueblo inglés fuera tal que pudiera, con poco o ningún entrenamiento, hacer frente y derrotar a los más formidables veteranos del continente, ¿no sería absurdo colegir que tal pueblo podría ser reducido a la esclavitud por unos pocos regimientos de sus propios compatriotas?<sup>381</sup>

272

Poco importaba que estas críticas dieran en el clavo. Trenchard, Moyle, Toland y los otros escritores contrarios a los ejércitos permanentes apelaban al prejuicio más que a la razón y encontraron su estilo más en una profusión desordenada de ejemplos que en un razonamiento finamente delineado. En el siglo siguiente, Samuel Johnson, al relatar la vida de su amigo el poeta Richard Savage, citará el tema de los ejércitos permanentes como uno de aquellos en los que parece imposible que no se exhiba “esa parcialidad en la que casi todos los hombres se complacen con respecto a sí mismos”:

La libertad de prensa es una bendición cuando nos inclinamos a escribir en contra de otros y una calamidad cuando nos encontramos sobrepasados por la multitud de nuestros contrincantes. Del mismo modo que el poder de la corona es siempre considerado demasiado

---

<sup>380</sup> Para esto véase la introducción a EDMUND LUDLOW, *A Voyce from the Watch Tower, Part Five 1660-1662K*, ed. de A.B. Worden, Camden Fourth Series, vol. 21, Royal Historical Society, Londres, 1978, pp. 1-80. Los comentarios de Trenchard en *Short History* sobre la Masacre de Irlanda y la implicación de Carlos I en ella sugieren que pudo tener conocimiento previo a la publicación de las *Memoirs* de Ludlow. Tony Claydon ha analizado la persistente, aunque solo tibiamente milenarista, devoción pública de la década de 1690 (CLAYDON, *William III*, pp. 229-30).

<sup>381</sup> MACAULAY, *History*, 6: 2738.

grande por aquellos que sufren bajo su influencia y demasiado pequeño por aquellos en cuyo favor se ejerce, así un ejército permanente es generalmente considerado necesario por aquellos que mandan y peligroso y opresivo por aquellos que lo mantienen.<sup>382</sup>

Esto hacía que los defensores de los ejércitos permanentes tuvieran que vérselas en un terreno complicado, tratando de introducir racionalidad y moderación en un debate que, a pesar de contar con un escenario histórico y constitucional, trataba de crear y poner en operación un espantajo (palabra que aparece repetidamente en los propios panfletos). Y es que el debate se entreveraba de manera reveladora con circunstancias políticas más amplias:

La propaganda de Trenchard demostró que la opinión pública podía ser influida por la prensa. En 1697 y 1698 no solo era la opinión dentro del parlamento lo que importaba, sino también los puntos de vista extraparlamentarios. La cuestión de la disolución del ejército podía ser utilizada para cambiar el aspecto del parlamento. Según los términos de la *Triennial Act*, tocaban elecciones generales en 1698. Por ello los panfletistas anti-ejército no solo pretendían persuadir a sus representantes en el parlamento para que votaran a favor de la disolución, sino que también trataban de complacer los deseos del electorado para asegurar una victoria en las urnas. Era claramente una ventaja para los caballeros del país no mantener un ejército. Si no hay ejército hay menos impuestos. La ecuación no era compleja y los propagandistas acabaron dando con la solución en sus panfletos.<sup>383</sup>

273

Como hemos visto, el vínculo entre un ejército permanente y la carga impositiva que conlleva se había forjado recientemente. Se consiguió hacer de un tradicional tema de protesta (ejércitos permanentes) un instrumento de campaña contra lo que en realidad era un nuevo mal aparecido a raíz de las innovaciones fiscales de principios de la década de 1690 (incremento de la fiscalidad).

El resultado de los debates parlamentarios de 1697-98 mostraría lo poco que se puede avanzar en contra de los prejuicios arraigados, incluso cuando se movilizan contra objetivos desconocidos. En 1698 los Comunes votaron disolver todas las tropas creadas desde 1680, cuando Carlos II no tenía más de 7.000 soldados de a pie en Inglaterra.<sup>384</sup>

LA CONTINUACIÓN EN EL XVIII. La controversia del ejército permanente terminó como tal en 1698 con lo que parecía una victoria para los oponentes de la modernización militar. Pero el lenguaje de desconfianza contrario al ejército que los protagonistas de esa controversia habían encontrado en viejos documentos del siglo XVII sobre la resistencia a la

---

<sup>382</sup> JOHNSON, *The Lives of the Poets*, ed. de R. Lonsdale, Clarendon Press, Oxford, 2006, 3: 142.

<sup>383</sup> DOWNIE, *Harley*, p. 33. Cf. BLACKMORE, *History*, pp. 13–15.

<sup>384</sup> DOWNIE, *Harley*, p. 30. Obsérvese la estudiada delicadeza del relato de Blackmore sobre este proceso (*History*, pp. 57–58).

monarquía Estuardo —documentos como la *Petition of Right* (1628) y la *Grand Remonstrance* (1641)—, que habían desempolvado, intensificado y utilizado en nuevas cuestiones políticas, sobrevivió más allá de ese momento de resurgimiento y permaneció disponible para su posterior despliegue, aunque fuera en campañas ideológicas que tenían objetivos muy diferentes a los que habían concentrado las energías de Trenchard, Moyle y Toland.

Cuando, tras la rebelión jacobita de 1715, Jorge I mantuvo sus tropas, la naturaleza inconstitucional de la medida fue denunciada por *tories* y jacobitas desafectos que no tenían escrúpulos en usar un lenguaje político originalmente forjado para atacar a la dinastía real exiliada tan afecta a sus corazones.<sup>385</sup> Estas protestas revivieron con particular intensidad en 1718 y 1721, cuando la Cámara de los Comunes volvió a debatir la cuestión de un ejército permanente.<sup>386</sup> Como muestra del nivel de sospecha que, en este sentido, era habitual durante esos años tenemos el hecho de que se temía que los barracones construidos en aplicación de la *Quarantine Act* de 1721 estuvieran destinados a un ejército permanente (la inclusión de “la peste, un ejército permanente” como una de las claves políticas descifradas por la Academia de Lagado en *Los viajes de Gulliver* de Swift refleja esta sospecha).<sup>387</sup>

Mientras estas preocupaciones todavía resonaban entre el común, Thomas Gordon, con el pseudónimo “Catón”, publicó uno de los textos centrales sobre el tema, *A Discourse of Standing Armies; Shewing the Folly, Uselessness, and Danger of Standing Armies in Great Britain* [Un discurso sobre los ejércitos permanentes mostrando cuán absurdos, inútiles y peligrosos son en Gran Bretaña] (1722). La publicación en 1724 de una obra tan alarmista como *A Discourse Upon the Present Number of Forces in Great-Britain and Ireland* [Discurso sobre el número actual de fuerzas en Gran Bretaña e Irlanda] demuestra que el tema permaneció vivo en la imaginación del público durante este período. Como el autor

---

<sup>385</sup> La revista simpatizante con los *whigs* y favorable a la Casa de Hannover *The Briton* comentó que “los ejércitos permanentes han provisto a los jacobitas descontentos de un tema para su obscenidad declamatoria, desde la Revolución hasta estos tiempos” (*The Briton* 27 [5 de febrero de 1724]). Véase también AMBROSE PHILIPS, *The Freethinker*, 19 y 20 (26 de mayo de 1718 y 30 de mayo de 1718).

<sup>386</sup> Como ejemplo del tono en que se desarrolló gran parte del debate, véanse los comentarios sarcásticos sobre la “tibia administración de un ejército permanente” en *The Necessity of a Plot: Or, Reasons for a Standing Army. By a Friend to K. G.* (1720?).

<sup>387</sup> *A Compleat History of the Late Septennial Parliament* (1722<sup>4</sup>); *Gulliver's Travels*, p. 283. *Los viajes de Gulliver* se publicó por primera vez en 1726, pero su composición había comenzado en 1722 y algunos elementos del texto final (principalmente algunas de las partes 1 y 3) se remontaban al reinado de la reina Ana. Sobre la conexión temática entre la peste y los ejércitos permanentes a principios de la década de 1720, véanse “Catón” [Thomas Gordon], *A Discourse of Standing Armies; Shewing the Folly, Uselessness, and Danger of Standing Armies in Great Britain* (1722), y George Granville, Baron Lansdowne, *A Letter from a Noble-Man Abroad, to his Friend in England* (1722).

anónimo de un panfleto ligeramente anterior había señalado, no sin motivos, “el pueblo de la nación británica es el menos favorable al ejército permanente”.<sup>388</sup> Los temores de los ingleses se mantuvieron vivos mediante la sospecha ideológica, pero también por la memoria colectiva de los “desórdenes resultantes de la ley marcial, el acantonamiento y los impuestos extraparlamentarios” durante el siglo XVII.<sup>389</sup> La aversión del público a un ejército permanente era tan preeminente que el lenguaje asociado a tal aversión podía aplicarse metafóricamente a actividades que tenían poco que ver con lo militar. En 1730, mientras libraba una disputa literaria con Alexander Pope, Leonard Welsted expresó su pesar por la participación de “voluntarios” a través de una figura retórica: “Una milicia, en caso de invasión, puede ser considerada necesaria, pero siempre se podría desear un ejército de tropas regulares.”<sup>390</sup>

Sin embargo, fueron las décadas centrales del siglo las que vieron el resurgimiento más interesante del lenguaje contrario al ejército y favorable a las milicias. Y fue interesante porque, si se toma junto con el observado en la crisis de 1697-98, forman un buen ejemplo de esa clásica trampa de la historia intelectual; a saber: utilizar un lenguaje familiar para enfrentarse con objetos nuevos y desconocidos y desplegarlo para objetivos sutilmente alterados.

En la década de 1730, la contratación de 12.000 mercenarios hessianos condujo a un estallido verbal y emocional sobre el ejército permanente.<sup>391</sup> En la década siguiente, las primeras fases de la Guerra de Sucesión Austriaca (1740-48), en la que 16.000 hannoverianos entraron en la nómina inglesa, vieron otra erupción localizada. Chesterfield se quejó de cómo en estos episodios (como él dijo) el timón hannoveriano estaba dirigiendo la nave inglesa y adelantó el principio general en política exterior británica de que, “excepto cuando los holandeses estén en peligro, nunca puede ser del interés de esta nación embarcarse en los problemas del continente”.<sup>392</sup> El lenguaje del debate (cuando los

---

<sup>388</sup> *An Equal Capacity in the Subjects of Great Britain for Civil Employment, the Best Security to the Government* (1717); cf. CHARLES HORNBY, *A Second Part of the Caveat against the Whiggs* (1712), y WILLIAM THOMAS, *A Letter to Robert Walpole Esqr.* (1716?). Véase también la oposición de William Shippen a la existencia de un ejército permanente en una serie de discursos parlamentarios pronunciados entre 1724 y 1731, y recogidos como *Four Speeches* (1732).

<sup>389</sup> R. B. MANNING, *An Apprenticeship in Arms: The Origins of the British Army 1585-1702*, Oxford UP, 2007, p. 266; cf. SCHWOERER, *Armies*, p. 3. Para especulaciones sobre los motivos para la aceptación final de un ejército permanente por los británicos, véase MANNING, *Apprenticeship*, p. 429.

<sup>390</sup> LEONARD WELSTED, *Epistle to Pope* (1730).

<sup>391</sup> Véase el apéndice a *The Craftsman*, vol. 6 (1731); cf. HORATIO WALPOLE, *Considerations on the Present State of Affairs in Europe* (1730) y el anónimo *The Case of the Hessian Forces in the Pay of Great-Britain Impartially and Freely Examin'd* (1731).

<sup>392</sup> CHESTERFIELD, *The Case of the Hanover Forces in the Pay of Great-Britain* (1742); véase también su *A Vindication of a Late Pamphlet* (1743).

mercenarios hannoverianos fueron llamados jenízaros, por ejemplo)<sup>393</sup>, con su tenor general de sospecha ante las medidas de reyes y cortes, se volvió a aplicar a esta nueva cuestión, que en realidad trataba de los compromisos que la corona había adquirido en el continente a partir del ascenso de la Casa de Hannover al trono, y el resentimiento asociado a la influencia ejercida por los “bajos intereses de los Hannover” y “los estrechos puntos de vista y las mezquinas preocupaciones de un elector alemán”.<sup>394</sup> “Los intereses e influencia de los Hannover ya no han de ser disfrazados u ocultados, sino declarados abiertamente como la norma de nuestra conducta y el resorte de nuestras acciones”, censuró Chesterfield.<sup>395</sup> Sin embargo, aunque su lenguaje parecía hacerse eco de la insularidad de Trenchard y Moyle, Chesterfield no era enemigo sin más de la política imperial. Más bien, deploraba los vínculos de Gran Bretaña con Hannover porque suponían un lastre en el avance diplomático de la nación y, por tanto, amenazaban con obstaculizar su libertad de perseguir un destino imperial ahora evidente.

En 1745, el avance de las tropas jacobitas hacia el sur, que llegaron a Derby sin encontrar ninguna oposición, hizo cundir el pánico y se volvió a avivar la idea de la conveniencia de una milicia.<sup>396</sup> Los panfletos a favor de tal posición escritos en los años siguientes parecen revivir el vocabulario y adoptar las posturas argumentativas de Trenchard, Moyle y Toland. Sin embargo, esto es, una vez más, engañoso. Tras 1745 se está abogando claramente por una milicia *además de*, no (como fue el caso en 1697-98) *en lugar de* un ejército permanente. A mediados de siglo la existencia de un ejército permanente era cada vez más aceptada e indiscutible, aunque seguía siendo atacada por incondicionales como el jacobita William Shippen (que cada año votaba en contra de las asignaciones para el ejército). Un imperio necesita un ejército permanente y, como las tropas imperiales regulares han de servir a menudo en el extranjero, la consiguiente debilidad en la defensa de la patria ha de ser suministrada por una milicia. Después de 1745, los

---

<sup>393</sup> CHESTERFIELD, *The Case of the Hanover Forces in the Pay of Great-Britain* (1742).

<sup>394</sup> CHESTERFIELD, *The Case of the Hanover Forces in the Pay of Great-Britain; A Vindication of a Late Pamphlet* (1743).

<sup>395</sup> CHESTERFIELD, *A Vindication of a Late Pamphlet* (1743).

<sup>396</sup> “Dos hechos vergonzosos, el avance en el año 45 de un puñado de *highlanders* desarmados y la invitación de los hessianos y los hannoverianos en el 56, habían traicionado e insultado la debilidad de un pueblo inerme. Los caballeros campesinos de Inglaterra exigieron unánimemente el establecimiento de una milicia...” (EDWARD GIBBON, *The Autobiographies*, ed. John Murray, Londres, 1896, p. 180). Véase *e.g.* las siguientes obras anónimas: *A Proposal for a Regular and Useful Militia* (Edimburgo, 1745); *A Plan for Establishing and Disciplining a National Militia* (1745); *An Examination of the Several Schemes for Suppressing the Rebellion* (1746); *A Scheme for Establishing a Militia* (Eton, 1747); *Thoughts Occasioned by the Bill for the Better Regulating of the Militia* (1747); *A Bill for the Better Ordering of the Militia forces in that part of Great-Britain called Scotland* (1750); *The Counterpoise* (1752). Véase también “C. S.” [Charles Sackville, segundo duque de Dorset], *A Treatise Concerning the Militia* (1752).

argumentos a favor de la milicia asumen implícitamente la continuidad de un ejército permanente; no están escritos con la esperanza de disolverlo. El anónimo autor de *The Counterpoise* (1752) lo reconoció:

La intención de este discurso es mostrar que este país puede procurarse una buena milicia con poco o ningún gasto y señalar los inminentes peligros que pueden surgir en cualquier país al mantener un ejército permanente sin tener, al mismo tiempo, el poder suficiente para controlarlo y equilibrarlo. Una buena milicia se muestra aquí como tal poder.<sup>397</sup>

Pero a pesar de que el tema principal del debate de 1697-98 había quedado solventado, aquel lenguaje agresivo con un posible ejército permanente de finales del siglo XVII perduró como un espectro.

No es, por tanto, sorprendente que a mediados de siglo el foco político se hubiera alejado de la cuestión de los ejércitos permanentes. El hecho de que en 1754 Chesterfield pudiera recomendar el tema a su hijo como adecuado para practicar su oratoria parlamentaria sugiere lo lejos que quedaba de la primera línea del debate político. Solo unos años antes, en 1738, el propio Chesterfield había hablado con vehemencia en la Cámara de los Lores en contra de un ejército permanente desplegando a placer todos los tropos paranoides propios de su grey desde 1697:

La esclavitud y el poder arbitrario son las seguras consecuencias de mantener un ejército permanente; sea por los años que fuere. Se trata de la maquinaria que estrecha las cadenas de la esclavitud sobre un pueblo libre, y solo requiere de una mano hábil y apropiada para ponerla en marcha... Es la única máquina por la que las cadenas de la esclavitud pueden ser uncidas sobre nosotros.<sup>398</sup>

277

Sin embargo, escribiendo a su hijo dieciséis años más tarde, el tono casual y de hastiada familiaridad de Chesterfield muestra el tema era ya decididamente *vieux jeu*:

Toma algún tema político, dale vueltas en tus pensamientos, considera lo que se puede decir, tanto a favor como en contra, y luego pon esos argumentos por escrito en el inglés más correcto y elegante que se pueda. Por ejemplo, un ejército permanente, una *Place Bill*, etc.; en cuanto al primero, considera, por un lado, los peligros que para un país libre se derivan de una gran fuerza militar permanente; por otro, la necesidad de una fuerza con la que repeler ataques. Examina si un ejército permanente, aunque sea en sí mismo un mal, no puede, debido a

---

<sup>397</sup> Anónimo, *The Counterpoise* (1752). Véase también la redacción de una de las estipulaciones de Adam Ferguson sobre la consideración del rango en la milicia en su proyecto de establecimiento de una: "El rango en la milicia será igual, en todos los aspectos, al que se adquiriera en el ejército permanente" (ADAM FERGUSON, *Reflections Previous to the Establishment of a Militia* [1756]).

<sup>398</sup> *The Life of the Late Earl of Chesterfield* (Philadelphia, 1775). Las opiniones de Chesterfield en este tema distaban de ser constantes. En 1732 había intervenido en contra de una reducción en las tropas de tierra de 18.000 a 12.000 efectivos (*Miscellaneous Works*, 4 vols. [Londres, 1779], 1: 122).

las circunstancias, convertirse en uno necesario y preventivo de mayores peligros.<sup>399</sup>

En 1754 la cuestión de los ejércitos permanentes era un tema agotado, nada más que un hueso roído en el que los nuevos parlamentarios podían afilar sus dientes para la oratoria.

Si la Guerra de Sucesión Austriaca había marcado el principio del fin de la cuestión de los ejércitos permanentes como cuestión de política práctica, la Guerra de los Siete Años (1756-63) confirmó aún más su desahucio total, al tiempo que proporcionó más ejemplos de cómo la retórica mordaz que había generado se prestaba a ser empleada para fines muy diferentes e incluso contrarios. La obra de Edward Wortley Montagu *Reflections on the Rise and Fall of the Ancient Republicks. Adapted to the Present State of Great Britain* [Reflexiones sobre el auge y la caída de las antiguas repúblicas, adaptado al presente de Gran Bretaña] (1759), una jeremiada sobre la pésima actuación de Gran Bretaña en la primera parte de la Guerra de los Siete Años disfrazada de obra sobre historia antigua, ilustra bien la reutilización de aquel lenguaje.

La Paz de Aix-la-Chapelle dio por concluida la Guerra de Sucesión Austriaca, pero pronto demostró (como el Tratado de Rijswijk) no ser más que una breve tregua armada. A principios de la década de 1750 las tensiones entre franceses e ingleses en la India comenzaron a aumentar de nuevo cuando la Compañía Británica de las Indias Orientales se resistió a los intentos galos de tomar el control de las regiones de Karnataka y de la meseta del Decán. Del mismo modo, en las Indias Occidentales Inglaterra y Francia chocaron por el control de las islas “neutrales”. Lo más grave era que, en América, la ambiciosa estrategia francesa de conectar sus asentamientos en Canadá con la Luisiana mediante una serie de fuertes a lo largo del Ohio y el Misisipí había provocado escaramuzas con los colonos ingleses, que a su vez trataban ahora de adentrarse desde la costa oriental y adquirir territorio adicional al oeste de los montes de Allegheny.

La respuesta británica a estas provocaciones francesas fue discreta y lenta. Pero, en octubre de 1754, los regimientos británicos al mando del general Braddock zarparon hacia las colonias y se pusieron en marcha medidas para organizar tropas en América. El resultado fue sencillamente desastroso. En julio de 1755, Braddock llevó a sus tropas a una emboscada francesa en el río Monongahela y sufrieron terribles bajas. La opinión pública británica se resintió aún más cuando el bloqueo naval de Brest, que entre los meses de julio y diciembre había sido confiado al almirante sir Edward Hawke, resultó totalmente infructuoso debido a la incapacidad de enfrentarse a la flota francesa bajo el mando del conde du Bois de La Motte. El nuevo año trajo consigo otro motivo de alarma en forma de

---

<sup>399</sup> A su hijo, el 26 de marzo de 1754, en *The Letters of Philip Dormer Stanhope, 4<sup>th</sup> Earl of Chesterfield*, ed. Bonamy Dobrée, 6 vols., Eyre & Spottiswoode, Londres, 1932, 5: 2102.

fundados temores de una invasión francesa. El pánico desatado entre la población ante el estado de las defensas de que el país disponía impulsó a Pitt y Townshend a proponer un proyecto de ley sobre la milicia que fue aprobado por los Comunes en mayo de 1756, pero rechazado por los Loes.<sup>400</sup> Para llenar el vacío defensivo ese rechazo produjo, tropas mercenarias fueron una vez más importadas de Hannover y Hesse. La última provocación habría de llegar ese mismo mes con la noticia de que tropas francesas habían desembarcado en Menorca.

Siguió una declaración formal de guerra con Francia. Una escuadra de diez barcos bajo el mando del almirante Byng fue despachada para liberar Menorca, pero Byng se demoró en llegar al teatro de operaciones y, una vez allí, fracasó en su intento de enfrentarse al enemigo con resolución. En lugar de ello, regresó a Gibraltar abandonando a la guarnición menorquina, que continuó luchando hasta que finalmente se rindió tras una gallarda defensa el 28 de junio de 1756. El público británico estaba indignado y se necesitaba un chivo expiatorio. Byng fue el único e inevitable candidato. Tras un consejo de guerra en febrero de 1757, fue fusilado al mes siguiente a bordo del HMS *Monarch*, atracado en Portsmouth.

Pero ahora los vientos de la guerra empezaban a girar a favor de Gran Bretaña. En el verano de 1756 el colapso de la diplomacia continental del primer ministro, el Duque de Newcastle, y su falta de idoneidad como líder en tiempos de guerra le llevaron a acercarse a William Pitt, el más efectivo orador de los Comunes del momento y un hombre cuya plataforma patriótica estaba demostrando ser popular entre la población y devastadora en la Cámara. Después de varios meses de maniobras y falsos comienzos, fue en el verano de 1757 cuando Pitt y Newcastle se pusieron a trabajar codo con codo, el último ya no como primer ministro sino como primer lord del Tesoro y el primero como la verdadera figura dominante tanto en el gabinete como en los Comunes.<sup>401</sup>

El cambio en las políticas y el tono de la administración fue inmediato. El proyecto de ley de la milicia fue recuperado y, finalmente, fue aprobado por los loes en junio de 1757. Los mercenarios alemanes fueron enviados a casa y se crearon dos nuevos regimientos entre aquellos mismos clanes de las Tierras Altas que, apenas doce años antes, parecían amenazar la existencia misma del régimen de Hannover. Los colonos americanos fueron halagados, animados y seducidos para que hicieran mayores esfuerzos para su propia defensa y para la seguridad y extensión del imperio. A Federico el Grande, aliado de Gran Bretaña en el continente, se le apoyó generosamente con dinero y hombres para que las

---

<sup>400</sup> Esta crisis produjo también un torbellino de actividad panfletista: ADAM FERGUSON, *Reflections Previous to the Establishment of a Militia* (1756); anónimo, *Reflections on the Pre sent State of Affairs* (1756); anónimo, *A Seventh Letter to the People of England* (1756); anónimo, *Some Short Observations on the Late Militia Bill* (1756).

<sup>401</sup> Sobre ese trabajo, véase RICHARD MIDDLETON, *The Bells of Victory: The Pitt-Newcastle Ministry and the Conduct of the Seven Years War*, Cambridge UP, 1985.

considerables fuerzas francesas que de otra manera podrían haber sido una molestia en América permanecieran indefinidamente en Europa Central. En menos de tres años la marina británica sumó 55.000 hombres y setenta barcos y, con ese refuerzo, el alcance operativo del poder británico fue transformado.

*Reflections*, de Montagu, se escribió como respuesta a estos acontecimientos. Estaba repleta de sentimientos a favor de la milicia y contra el uso de mercenarios. En el prefacio Montagu anuncia uno de sus principales temas:

Los argumentos que últimamente han expresado tantas plumas giran en torno a la actual conveniencia o la absoluta insignificancia de una milicia o a qué principios conducen más al poder, la felicidad, y la perduración de un pueblo libre.<sup>402</sup>

Y en su capítulo final, ‘De la constitución británica’, en el que aplicó las lecciones de la antigüedad a la Gran Bretaña de su tiempo, Montagu volvió a la importancia de establecer una milicia:

Tan solo una gran milicia puede revivir el otrora marcial espíritu de esta nación, y más vale que seamos una nación de soldados, como nuestros renombrados ancestros, antes que una nación de abyectos esclavos arrodillados ante el pueblo más rapaz e insolente del universo [es decir, los franceses].<sup>403</sup>

280

El apoyo de Montagu a una milicia implicaba naturalmente la oposición al uso de mercenarios, práctica ruinosa como enseñaba la historia antigua en todas partes, pero particularmente en el caso de Cartago:

Pues el número de nativos cartagineses del que tenemos noticia que hubiera en cualquiera de sus ejércitos, era tan extremadamente pequeño, que frente a él el de sus mercenarios extranjeros era desproporcionado. Este tipo de política, que prevalece de modo tan extendido en todos los Estados mercantiles, confieso que a primera vista parece extremadamente plausible. [...] Pero un pequeño detalle de las calamidades que ellos [los cartagineses] se buscaron con esta errónea política mostrará mejor los peligros que conlleva la admisión de mercenarios extranjeros en cualquier país donde los nativos no están acostumbrados al uso de armas. Una práctica hacia la que se es muy propenso en las naciones comerciales.<sup>404</sup>

---

<sup>402</sup> E.W. MONTAGU, *Reflections on the Rise and Fall of the Ancient Republics*, ed. D. Womersley, Liberty Fund, Indianapolis, 2015, p. 3.

<sup>403</sup> MONTAGU, *Reflections*, p. 260. Para otros pasajes en que Montagu muestra claramente su apoyo a las milicias como institución, véanse pp. 40, 43, 44, 45, 86, 90, 106, 107, 130, 133, 146, 149, 212, 229, 237, 238, 256–57, 258, 259, 261, 262 y 263.

<sup>404</sup> MONTAGU, *Reflections*, p. 124. Para otros pasajes en que se ataca el uso de mercenarios, véanse pp. 25, 34, 35, 38, 71, 88, 114, 121, 122–23, 125, 127, 128, 130, 135, 228, 238, 254, 257 y 261.

Y, basándose en Salustio, Montagu generalizó, a partir de la historia de Roma, el papel desempeñado en el socavamiento de la libertad civil por “ese instrumento de tiranía y opresión” que era el ejército permanente:

Porque una vez que las ideas de respeto y homenaje se asimilan a la sola posesión de riquezas, el honor, la probidad, cada virtud y cada cualidad amable se considerarán baratas en comparación y sufrirán el desprecio que lo incómodo y anticuado producen. Pero como sea que el espíritu de libertad aún exista en algún grado en un estado que conserve el nombre de tal, aunque los modos de ese estado sean generalmente depravados, surgirá la oposición de aquellos virtuosos ciudadanos que conozcan el valor de su derecho de nacimiento, la Libertad, y nunca se someterán dócilmente a las cadenas de la discordia. La fuerza será entonces invocada en ayuda de la corrupción y se introducirá un ejército permanente. Un gobierno militar se establecerá sobre las ruinas de lo civil y toda autoridad y negocio serán eliminados por la arbitraria voluntad de un poder sin ley. El pueblo será esquilado para pagar por sus propios grilletes y condenado, como el ganado, a un trabajo duro e incesante para el sustento de sus tiranos.<sup>405</sup>

Atendiendo a lenguaje, sentimiento y argumento, no hay nada aquí que no se encuentre en las páginas de Trenchard y Moyle sesenta años antes. Pero las causas políticas en las que Montagu desplegaba ese arsenal lingüístico e intelectual eran muy diferentes. Su familia se había aliado con William Pitt, cuya estrategia imperial apoyaban.<sup>406</sup> Un elemento importante de esa estrategia había sido la *Militia Bill* de 1756. Así como había sucedido con los defensores de una milicia en los años inmediatamente posteriores a la rebelión jacobita de 1745, el apoyo de Montagu a una milicia y su oposición al uso de mercenarios en 1759 no supuso ninguna oposición al mantenimiento de un ejército permanente hannoveriano, por muy perjudiciales que hubieran sido esas fuerzas permanentes en la antigüedad. De hecho, el propósito de una milicia en 1759 era precisamente reducir cargas y dar mayor eficacia al ejército profesional regular de Gran Bretaña en el cumplimiento de sus responsabilidades imperiales. Aunque el lenguaje de hostilidad hacia un ejército permanente aún perduraba, al final de la Guerra de los Siete Años ya nadie esperaba seriamente que se disolviera. Como muestra claramente la satírica *A Consultation On the Subject of a Standing Army* [Deliberación sobre el tema de un ejército permanente] (1763) de John Butler, este asunto solo preocupaba ahora a un variopinto grupo de vetustos políticos, mal avenidos e irrelevantes, y aún así solo oficialmente. La milicia que finalmente se constituyó en 1759 contaba con un importante escritor en su cuerpo de oficiales, si bien es cierto que su grandeza se mostraría algunos años más tarde. Edward Gibbon, recién regresado de un período de residencia en Suiza tras su precipitada

---

<sup>405</sup> MONTAGU, *Reflections*, pp. 99, 180–81. Para otros pasajes que expresan el rechazo a un ejército permanente, véase pp. 172 y 256–57.

<sup>406</sup> Para evidencia de este apoyo, véase *Reflections*, pp. 261–63. Sobre las conexiones de su familia con Pitt, véase *Reflections*, pp. xix–xx y n. 27.

conversión al catolicismo romano, sirvió como capitán en el batallón sur de la milicia de Hampshire desde el 12 de junio de 1759 hasta el 23 de diciembre de 1762.<sup>407</sup> En el borrador B de sus *Memorias* (1789) Gibbon se complacía “con el recuerdo de un escena que no tiene parangón con ningún otro período de mi vida estudiantil y social”.<sup>408</sup> El relato de Gibbon nos sirve de lente para enfocar el estado del tema de las milicias y los ejércitos permanentes en el último tercio del siglo XVIII y para revisar el muy importante tratamiento que a esos temas dio Adam Smith en *La riqueza de las naciones*. Gibbon comienza con la misma idea de milicia:

La defensa del Estado puede ser impuesta al pueblo o puede ser delegada a un número selecto de mercenarios; el ejercicio de las armas puede ser un deber ocasional o un negocio aparte, y es esta diferencia la que forma la distinción entre una milicia y un ejército permanente.<sup>409</sup>

A principios del siglo XVII la milicia se había deteriorado hasta ser “menos objeto de confianza que de ridículo”.<sup>410</sup> Pero el siglo siguiente había mostrado de qué forma un cambio necesario de política podía reconfigurar la opinión pública (las habilidades de síntesis narrativa que Gibbon había aprendido escribiendo la *Historia de la decadencia y ruina del Imperio romano* se muestran de manera impresionante en este pasaje):

La impotencia de tan indignos soldados fue suplida desde la era de la restauración por el establecimiento de un cuerpo de mercenarios. El final de cada guerra aumentaba el número de los que se mantenían de servicio y, aunque su incremento era controlado por el celo de la oposición, el tiempo y la necesidad reconciliaron, o al menos acostumbraron, a un país libre con la perpetuidad de la anualidad de un ejército permanente.<sup>411</sup>

282

Este crecimiento gradual de la aceptación pública de un ejército permanente creó, sin embargo, una oportunidad retórica para aquellos que se veían a sí mismos como “patriotas” (palabra que Gibbon emplea con el desdeñoso sentido que Samuel Johnson le diera: el de agitadores facciosos que, en nombre de la “libertad”, en realidad solo buscan su propio beneficio):

El fervor de nuestros patriotas, tanto dentro como fuera del Parlamento (no puedo añadir, tanto dentro como fuera del gobierno), se lamentó de que la espada hubiera sido robada de las manos del pueblo. Apelaron al victorioso ejemplo de griegos y romanos, entre los que cada ciudadano era un soldado, y aplaudieron la felicidad y la independencia

---

<sup>407</sup> GIBBON, *Autobiographies*, pp. 183, 188.

<sup>408</sup> GIBBON, *Autobiographies*, pp. 177–78.

<sup>409</sup> GIBBON, *Autobiographies*, p. 178.

<sup>410</sup> GIBBON, *Autobiographies*, p. 178.

<sup>411</sup> GIBBON, *Autobiographies*, p. 179.

de Suiza, que, en medio de las grandes monarquías europeas, está suficientemente defendida por una milicia constitucional y eficaz.<sup>412</sup>

Pero Gibbon, historiador del Imperio Romano y residente en el Cantón de Vaud, insistió en que tanto el ejemplo romano como el suizo estaban mal adaptados a las circunstancias de la Inglaterra de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Los “patriotas” habían ignorado “los cambios modernos en el arte de la guerra y la insuperable diferencia de gobierno y costumbres”, a los que Gibbon era sensible por su experiencia literaria y militar.<sup>413</sup> Además, tomar como ejemplo la milicia suiza sin comprender las muy diferentes circunstancias políticas de los cantones (y en particular la ligereza de su fiscalidad) era engañar y, quizás, también llevarse a engaño. En cuanto a los romanos, aunque su *manus* era técnicamente una milicia en las últimas etapas de la República, la duración de las campañas en las que se empleó y las consiguientes mejoras en disciplina y técnica hicieron que se “transformara en un ejército permanente”.<sup>414</sup>

La afirmación de Gibbon de que la milicia romana había mutado en un ejército permanente es una formulación sorprendente. Fue una metamorfosis que se repitió, aunque de manera imperfecta, en la Inglaterra del siglo XVIII, ya que la milicia continuó existiendo aun después de que cualquier amenaza real de una invasión francesa hubiera sido destruida por la victoria de Hawke en la bahía de Quiberon (el 20 de noviembre de 1759). Esta prolongación en el servicio exigía que la milicia sirviera más allá de sus condados natales, se sometiera a una disciplina militar y recibiera a cambio un pago. El resultado fue un cambio de carácter:

Lejos de sus respectivos condados, estos cuerpos provinciales fueron estacionados, retirados y acampados bajo las órdenes del secretario de guerra: oficiales y tropa fueron entrenados en el hábito de la subordinación, y no es sorprendente que algunos regimientos asumieran la disciplina y apariencia de tropas veteranas. Con tales habilidades pronto llegó el espíritu mercenario y el carácter de milicia se perdió. Así, bajo ese nombre engañoso, la corona había adquirido un segundo ejército más costoso y menos útil que el primero.<sup>415</sup>

Sin embargo, esta degeneración de la milicia en la semblanza de un ejército permanente había producido al menos una consecuencia positiva, si bien no intencionada:

El efecto más beneficioso de esta institución fue erradicar entre los caballeros campesinos las reliquias de los prejuicios *tories* o más bien

---

<sup>412</sup> GIBBON, *Autobiographies*, p. 179.

<sup>413</sup> GIBBON, *Autobiographies*, p. 179. Véase también el famoso comentario: “El capitán de los granaderos de Hampshire (quizá el lector se sonría) no ha carecido de utilidad para el historiador del Imperio romano”.

<sup>414</sup> GIBBON, *Autobiographies*, p. 180.

<sup>415</sup> GIBBON, *Autobiographies*, p. 182.

jacobitas. La ascensión al trono de un rey británico los reconcilió con el gobierno e incluso con la corte; pero desde entonces han sido acusados de transferir su lealtad pasiva de los Estuardo a la familia de Brunswick, y he oído al señor Burke exclamar en la Cámara de los Comunes: “Han cambiado el ídolo, pero han preservado la idolatría”.<sup>416</sup>

El análisis de Gibbon sobre las consecuencias sociales de la milicia —a saber: que había convertido a la nobleza campesina *tory* en adeptos a la dinastía hannoveriana— contrasta vivamente con las sospechas hacia la corona que habían motivado a los defensores de una milicia en 1697-98. Se trata de un resultado paradójico que bien podría merecer las reflexiones de una mente filosófica.

La perspicacia de Gibbon sobre cómo una milicia podría convertirse en un ejército permanente se muestra en todo su esplendor cuando recordamos cómo esas dos instituciones habían sido objeto de debate entre los dos bandos en la controversia guillermiana. En aquel momento maquiaveliano parecía que las milicias y los ejércitos permanentes eran tan diferentes en su esencia que no había posibilidad de conversión entre ellos. De hecho, todo el argumento contra los ejércitos permanentes se basaba en la suposición de que las milicias eran, por definición, refractarias a las tentaciones políticas que los ejércitos permanentes eran constitutivamente incapaces de resistir. Pero si las milicias y los ejércitos permanentes eran de hecho mutuamente reductibles, tal y como una generación después se pudo observar, ¿dónde quedaban los argumentos de ambas partes en la disputa de 1697-98?

Al mostrar esa reductibilidad mutua entre milicias y ejércitos Gibbon estaba siguiendo el argumento especulativo e histórico de su amigo Adam Smith. En el primer capítulo del libro quinto, titulado ‘Sobre el gasto en defensa’, de *La riqueza de las naciones*, Smith había afirmado repetidamente la necesaria y natural superioridad de un ejército permanente sobre una milicia:

Una milicia, sea cual sea la forma en que haya sido disciplinada o adiestrada, será siempre muy inferior a un ejército permanente bien disciplinado y entrenado.

La historia de todas las épocas, descubriremos, da testimonio de la irresistible superioridad que un ejército permanente bien regulado tiene sobre una milicia.

Un ejército permanente bien regulado es superior a todas las milicias. [...] Por tanto, solo por medio de un ejército se puede perpetuar la civilización de cualquier país o incluso preservarla durante un tiempo considerable.<sup>417</sup>

---

<sup>416</sup> GIBBON, *Autobiographies*, p. 182.

<sup>417</sup> A. SMITH, *Wealth of Nations*, V.i.a.23; V.i.a.28; V.i.a.39. Sin embargo, en su correspondencia Smith negaría que su análisis equivaliera a un retiro total de las milicias. En abril de 1760, escribiendo a Strahan, expresó su preocupación sobre que una reciente publicación (las *Memoirs* de Hooke) pudiera “desalentar los planes para nuestra milicia”. En octubre de 1780, escribiendo a Andreas Holt, se defiende de la acusación de denigrar a las milicias: “Un caballero de nombre Douglas, ha escrito

Sin embargo, Smith también se esforzó en varios puntos de ese capítulo de *La riqueza de las raciones* en mostrar cómo una milicia largamente establecida podía rivalizar con la destreza profesional de un ejército permanente:

Hemos también de tener en cuenta que una milicia de cualquier tipo que haya servido durante varias campañas sucesivas en el campo de batalla, se convertirá en todos los aspectos en un ejército permanente. Los soldados se ejercitan todos los días en el uso de sus armas y, al estar constantemente bajo el mando de sus oficiales, se habitúan a la misma pronta obediencia que sucede en los ejércitos permanentes. Lo que fueran antes de llegar al campo de batalla es de poca importancia: tras unas pocas campañas se transforman necesariamente en un ejército regular en todos sus aspectos. Si la guerra en América se prolonga durante otro período, la milicia americana podrá rivalizar en todo con un ejército permanente, puesto que en valor ya lo hizo en la última guerra [es decir, la Guerra de los Siete Años], por lo menos con el de los más duros veteranos de Francia y España.<sup>418</sup>

La implicación era clara. De acuerdo con Trenchard y Moyle, Smith sostuvo que no había una distinción esencial e inmutable entre las milicias y los ejércitos permanentes. Cada uno podía mutar en el otro bajo la presión de las circunstancias cambiantes; y esta era la verdadera lección que se podía aprender de la historia del militarismo en el apogeo de la República romana. Maquiavelo había considerado aquellos años como ilustrativos de la invencibilidad de una milicia ciudadana. Pero Smith vio la historia de aquel período de manera muy diferente y su penetrante análisis bien vale ser citado ampliamente:

285

Desde el final de la primera al comienzo de la segunda guerra púnica, los ejércitos de Cartago estuvieron permanentemente desplegados al mando consecutivo de tres grandes generales [...] El ejército que Aníbal llevó de España a Italia debió ir formándose gradualmente en la disciplina de un ejército regular en aquellas guerras. Entre tanto, los romanos no habían considerado estar en un período de paz a pesar de que no se vieron envueltos en ninguna contienda considerable y su disciplina militar se había relajado en buena medida. Los ejércitos romanos que Aníbal se encontró en Trebia, Trasímeno y Cannas eran más una milicia que un ejército regular. Esta circunstancia contribuyó probablemente a determinar el resultado de esas batallas. [...]

Aníbal sufría de problemas de abastecimiento desde Cartago. La milicia romana, al estar constantemente desplegada, se convirtió con el correr de la guerra en un ejército regular disciplinado y adiestrado y la superioridad de a Aníbal fue disminuyendo poco a poco. Asdrúbal

---

contra mí. [...] Él cree que, porque insisto en que una milicia es en todos los casos inferior a un ejército permanente bien regulado y disciplinado, desapruero las milicias completamente. Con respecto a ese tema resulta que somos de la misma opinión” (*The Correspondence of Adam Smith*, ed. de E. Campbell Mossner y I. Simpson Ross, Liberty Fund, Indianápolis, 1987, pp. 68 y 251).

<sup>418</sup> *Wealth of Nations* V.i.a.27.

consideró oportuno llevar al grueso del ejército que comandaba en España en ayuda de su hermano en Italia. Se dice que en su marcha a través de un país que desconocía fue engañado por sus guías y fue sorprendido, atacado y derrotado por otro ejército que, en todos los aspectos, era igual o superior al suyo.

Cuando Asdrúbal hubo abandonado España, el gran Escipión no encontró oposición alguna salvo una milicia inferior a la suya. Conquistó y sometió esa milicia y, en el curso de la guerra, su propia milicia se convirtió en un ejército permanente bien disciplinado y bien ejercitado. Ese ejército permanente fue llevado después a África, donde una vez más no encontró más que una milicia como toda resistencia. Para defender Cartago fue necesario reclamar el regreso del ejército de Aníbal. La milicia africana, descorazonada y acostumbrada a la derrotada, se unió a él y aportó la mayor parte de tropas con las que contó Aníbal en la batalla de Zama. Lo que aquel día aconteció selló el destino de las repúblicas rivales.<sup>419</sup>

La conclusión antimachiaveliana de Smith era ineludible: “Desde el final de la segunda guerra púnica hasta la caída de la República, los ejércitos de Roma fueron ejércitos permanentes a todos los efectos”.<sup>420</sup> Sin embargo, en la etapa posterior del Imperio, la metamorfosis se revirtió al relajarse la disciplina militar: “Lo civil llegó a predominar sobre el carácter militar y los ejércitos permanentes de Roma degeneraron gradualmente en una milicia corrupta, descuidada e indisciplinada, incapaz de resistir el ataque de las milicias germanas y escitas que, poco después, invadieron el Imperio de Occidente”.<sup>421</sup>

Smith no solo rechazó la creencia de los *whigs* del XVII de que las milicias y los ejércitos permanentes fueran completamente diferentes en esencia. También desafió su fe en que las milicias se encontraban intrínsecamente unidas a la libertad, mientras que los ejércitos permanentes traían inevitablemente la servidumbre a su paso:

Los hombres de principios republicanos han recelado del ejército permanente por el peligro que constituye para la libertad. Y no les falta razón, toda vez que el interés del general y los más altos oficiales no sea necesariamente el apoyo a la constitución del estado. El ejército permanente de César destruyó la República romana. El ejército permanente de Cromwell echó a la calle al Parlamento Largo. Pero cuando el soberano es el general y la alta aristocracia y la nobleza campesina los altos oficiales del ejército, cuando la fuerza militar está bajo el mando de aquellos que mayor interés tienen en apoyar la autoridad civil al detentar ellos mismos la mayor parte de esa autoridad, entonces un ejército permanente nunca puede ser un peligro para la libertad. Antes bien, en algunos casos puede ser favorable a la libertad. La seguridad que da al soberano hace innecesarios las molesta suspicacia que en algunas repúblicas modernas parecen escudriñar cada mínima acción, siempre dispuesta a perturbar la paz de cada ciudadano. Cuando la seguridad de los magistrados, aunque apoyada por el los elementos

---

<sup>419</sup> *Wealth of Nations* V.i.a.31-34.

<sup>420</sup> *Wealth of Nations* V.i.a.35.

<sup>421</sup> *Wealth of Nations* V.i.a.36.

más destacados del país, se ve amenazada por cada descontento popular, cuando un pequeño tumulto es capaz de provocar en pocas horas una gran revolución, toda la autoridad del gobierno debe emplearse en la supresión y castigo de cada murmuración y queja contra ella. Por el contrario, a un soberano que se siente apoyado, no solo por la aristocracia natural del país sino por un ejército regular bien organizado, las protestas más groseras, más infundadas y más licenciosas apenas lo perturbarán. Puede perdonarlas o ignorarlas sin peligro y, de hecho, la conciencia de su superioridad le dota de una inclinación natural a hacerlo. Una libertad tan cercana al libertinaje solo puede ser tolerada en países donde el soberano está protegido por un ejército permanente y disciplinado. Solo en esos países la seguridad pública no requiere confiar al soberano ningún poder discrecional para suprimir la temeridad impertinente de esta licenciosa libertad.<sup>422</sup>

Con esta devastadora conclusión se firmó la sentencia de muerte de los viejos prejuicios de los conservadores en contra de los ejércitos permanentes.

**CONCLUSIÓN.** Cuando desde la seguridad de la época victoriana Macaulay revisó el debate sobre los ejércitos permanentes, desatado tras el Tratado de Rijswijk, le pareció una controversia puramente histórica puesto que las opiniones al respecto habían sido modificadas y mejoradas:

Ningún hombre sensato ha mantenido seriamente en nuestros días o en los días de nuestros padres que nuestra isla pudiera estar segura sin un ejército. Y, aunque nuestra isla estuviera perfectamente a salvo de un ataque, un ejército seguiría siendo indispensable para nosotros. El crecimiento del imperio no nos ha dejado otra opción. Las regiones que hemos colonizado o conquistado desde la llegada de la Casa de Hannover tienen una población más de veinte veces superior a la que gobernaba la Casa Estuardo. Hay más soldados ingleses al otro lado del trópico de Cáncer en tiempos de paz hoy que los que Cromwell tuvo bajo su mando en tiempos de guerra. Todas las tropas de Carlos II no habrían sido suficientes para guarnecer los puestos que ahora ocupamos solo en el Mediterráneo. Los regimientos que defienden los puestos más remotos de la Corona no podrían ser debidamente reclutados ni relevados, a menos que una fuerza mucho mayor que la que Jacobo II reunió en Hounslow con el propósito de someter la capital se mantuviera constantemente dentro del reino. La antigua antipatía nacional por los ejércitos permanentes, antipatía que una vez fuera sana y razonable pero que perduró aun después de haberse vuelto irracional y nociva, ha cedido gradualmente a la irresistible fuerza de las circunstancias. Hemos descubierto que un ejército puede estar constituido para ser totalmente eficiente contra el enemigo y al mismo tiempo obediente a la magistratura civil. Hace tiempo que dejamos de ver como un peligro para la ley y la libertad los desmanes de las tropas y la ambición de los generales victoriosos. Un alarmista que hoy utilizara un lenguaje como el que era habitual hace cinco generaciones y pidiera la completa disolución de las fuerzas terrestres del reino, advirtiendo con toda

---

<sup>422</sup> *Wealth of Nations* V.i.a.41. Smith se bate de nuevo con los prejuicios whigs de finales del XVII argumentado que la invención de la pólvora, “que a primera vista pareció perniciosa”, favoreció de hecho el mantenimiento de la civilización (V.i.a.44).

seriedad que las tropas que lucharon en Crimea y la India iban a deponer a la Reina, disolver el Parlamento y saquear el Banco de Inglaterra, sería considerado apto, como mucho, para ocupar una celda en el Hospital para Lunáticos de San Lucas.<sup>423</sup>

Hoy en día, lo que quizá parezca anticuado es la absoluta confianza de Macaulay en la resolución definitiva del problema de reconciliar la posesión de una fuerza letal con la protección de la libertad y la sociedad civil.

Las formas que ese problema ha tomado en las últimas décadas — como la amenaza del “cesarismo” en Estados Unidos, tan temido por Gore Vidal tras la Segunda Guerra Mundial o, más recientemente, la alarmante duración de los regímenes militares en Oriente Medio— parecen muy diferentes a la vieja controversia sobre el ejército permanente que animó el Parlamento y los cafés de Londres en 1697-98. Sin embargo, hay una afinidad subyacente a esa aparente desigualdad y es esa afinidad la que da a los panfletos reunidos en este volumen importancia e interés duraderos.

***Traducción de Ricardo Bonet***

---

<sup>423</sup> MACAULAY, *History*, 6: 2731–32.



ANNE CARSON, *La belleza del marido. Un ensayo narrativo en 29 tangos*, trad. de Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2019, 240 pp. ISBN: 9788426428714.

En el título *La belleza del marido* el complemento es o puede ser a priori la antítesis del nombre. En realidad, el título de cada uno de los tangos que corresponde a cada capítulo o cada poema del libro sugiere un orden en que el diálogo implica una disyunción entre las voces que alternativamente conversan, entre un marido y su mujer. Asimismo, resulta bastante significativo que el hombre sea un marido y la esposa una mujer. Sin embargo, cada verso en *La belleza del marido* ha sido explícitamente dedicado a Keats que nunca estuvo casado y de una manera indirecta casi testimonial a la belleza. ¿Qué es la belleza? ¿Cuál es el objeto del matrimonio? ¿Qué significa la belleza del marido, y de la esposa o de la mujer?

La conclusión a la que podría llegar un lector natural puede servir como premisa o como clave de lectura del poema en el sentido de que, dentro del extraño y elocuente orden de la imaginación en que el título de cada capítulo no lo resulta menos, el matrimonio ejemplifica objetivamente la continuidad que requiere el diálogo. De acuerdo con esa impresión inicial o más bien final, el título de cada tango refiere el siguiente orden literalmente en cuestión en que como un enigma la belleza no sabe esperar (los corchetes son míos):

289

I. DEDICO ESTE LIBRO A KEATS (¿FUISTE TÚ QUIEN ME DIJO QUE KEATS ERA MÉDICO?) POR SU ENTREGA TOTAL A LA BELLEZA Y PORQUE UNA DEDICATORIA HA DE SER IMPERFECTA SI SE QUIERE QUE UN LIBRO CONSERVE SU LIBERTAD [La concepción de la belleza como medicina está relacionada con la idea de que los libros son el contenedor de la libertad. De ahí que la “analogía” sea para Carson la forma de la poesía, esto es, la belleza del marido no debe ser superior o inferior que la de la mujer ni mucho menos un privilegio del marido frente a la desventaja de la no esposa o mujer. Hay que tener en cuenta que la existencia de la no esposa está condicionada desde el principio por su condición como mujer, de tal modo que la experiencia de una mujer no es la experiencia de una esposa y la mujer sigue siendo mujer sin necesidad de ser esposa, así como una no esposa es todavía mujer aun cuando el rechazo del matrimonio sea una concesión a su propia feminidad. A fin de cuentas, la “entrega total a la belleza” es más propia del hombre, no del esposo, que de la mujer.]

II. PERO UNA DEDICATORIA ES APROPIADA SOLO CUANDO SE HACE ANTE TESTIGOS: ES UNA RENDICIÓN HECHA NECESARIAMENTE EN PÚBLICO, COMO LA ENTREGA DE ESTANDARTES EN BATALLAS [Toda concesión o lectura, aunque no toda escritura por irreverente que sea, es pública, supongo.]

III. FINALMENTE UNA BUENA DEDICATORIA ES INDIRECTA (OÍDA AL AZAR, ETC.) COMO SI *LA DONNA È MOBILE* DE VERDI FUERA UN POEMA GRABADO EN VIDRIO [Por contraposición a la imagen de un marido adúltero y alcohólico que ejerce característicamente una violencia “analítica” sobre la mujer como “quien descubre un cristal nuevo” y cuya belleza pasa aparentemente desapercibida, el ideal del matrimonio tanto como de la belleza sería simplemente mantener el ideal, lo oculto, tal vez. “¿Cómo consigue alguien tener poder sobre otro?” (28-29) sería una pregunta por el efecto de la poesía o de las primeras palabras escritas y sería en efecto el problema que plantea *La belleza del marido*. Pero el poder que un miembro del matrimonio ejerce sobre el otro se vuelve autorreferencial y subjetivo, esto es, queda relativizado cuando de una manera adecuada el poema se basa en el poder evocador de la imagen. En poesía todo es una imagen, incluido el mundo; la palabra se vuelve sencillez y pone de manifiesto el aspecto de la verdad y la verdad no se conoce más que por el modo en que se muestra.]

290

IV. ÉL ELLA NOSOTROS ELLOS VOSOTROS TÚ TÚ YO ELLA LOS PRONOMBRES INICIAN ASÍ LA DANZA LLAMADA ROPA SUCIA CUYO NOMBRE DERIVA DE UN FENÓMENO ALQUÍMICO: DESPUÉS DE UNA PEQUEÑA CALMA SOBREVIEENE UNA PEQUEÑA CONMOCIÓN DESPUÉS DE UNA GRAN CALMA UNA GRAN CONMOCIÓN [Comprendido explícitamente como sinónimo de “cuadro o pintura”, el “retraso” respecto al matrimonio es y no es un ideal para Carson en la medida en que cuando una de las partes del matrimonio llega tarde, por decirlo así, a las afirmaciones del matrimonio, teniendo en cuenta que “entre nosotros los momentos de profunda tristeza son tan frecuentes que no puedo distinguirla del amor” (37), se pone de inmediato de manifiesto que lo que ambas partes tienen en común como seres humanos, y no como marido y mujer o siquiera como marido y esposa, es la necesidad o más bien la exigencia de superar juntos los propios límites. ¿Cómo? “Seguir siendo humano es romper un impedimento” (“to stay human is to break a limitation”, 29)]

V. ESTA ES MI PROPAGANDA UNA UNA UNA A UNA EN TU FRENTE COMO GOTAS DE LUMINOSO PECADO [La primera referencia es al acontecimiento de un marido que expresa su amor a su esposa y a su amante mantenido al mismo tiempo como algo normal. El problema es siempre la elección personal. El matrimonio, aunque nunca se dice, trasciende la elección personal, igual que cada uno es su propio límite y está eternamente condicionado por la naturaleza que lo trasciende. “Como muchas esposas

elevé —dice la poeta— al marido a la altura de un Dios y allí lo mantuve./¿Qué es la fuerza?/La oposición de amigos y parientes no hace más que afianzarla”. La idealización del marido expresa el carácter ininteligible de la unión en que el marido y la mujer aparecen como separados o divididos no solo entre sí, sino fundamentalmente uno de sí mismo. La confianza en la naturaleza del ser se confunde, en consecuencia, con la fe en la providencia. Pero el destino es siempre ejemplar. La cita de Keats que encabeza el capítulo es idónea, insólitamente extraordinaria: “Podría suponerse que una de las más misteriosas semiespeculaciones —escribió Keats en su ejemplar de *El paraíso perdido*— es que una Mente está imaginando dentro de otra”. Respecto a lo oculto dentro del matrimonio, conviene precisamente aclarar que para Carson oculto significa “cómico”.]

VI. LIMPIAR TUS PATAS HE AQUÍ UNA DANZA EN HONOR DE LA UVA QUE A TRAVÉS DE LA HISTORIA HA SIDO SÍMBOLO DE FIESTA Y ALEGRÍA POR NO DECIR ANALOGÍA DE LA NOVIA COMO CAPULLO INTACTO [En la casa del abuelo de su marido ella aprende a pisar la uva para hacer vino y concluye que “la uva ideal para vino es la que se aplasta con facilidad”. Del abuelo ha aprendido que “no debía bajo ningún concepto casarme con su nieto” al que calificaba de *tragikos*, “una palabra de campo que significa trágico o cabra”. Aparentemente no existe una solución para la mentira. La infidelidad del marido revela la verdad poética, esto es, la paradoja de que el poeta ha de mentir en cierto modo bellamente, lo que es lo mismo que disponer de la belleza como un medio, para decir la verdad. Irónicamente la infidelidad le aproxima a la poesía en el sentido de que lo que dice contradice en el fondo, no en el contenido, lo que hace. “¿Qué es lo que en realidad conecta las palabras con las cosas?” (59) podría ser la pregunta definitiva de la poesía. “Todo mito es un laborioso dibujo repetido,/una proposición de doble filo,/que permite a quien lo use decir una cosa y querer decir otra, llevar una doble vida./De ahí la noción que aparece muy pronto en el pensamiento antiguo/de que todos los poetas mienten./Y de las verdaderas mentiras de la poesía/fue destilándose una pregunta./¿Qué es lo que en realidad conecta las palabras con las cosas? (...) Los dioses conocen todas las palabras humanas pero tienen/para ellos sentidos totalmente diferentes/de los sentidos que tienen para nosotros”. El mito no es real, sino parte de la realidad en que la ironía se define centralmente por el contenido mítico cuyo origen se remonta a la relación sobrenatural con los dioses, es decir, todos los poetas son mentirosos precisamente porque la realidad (lo sobrenatural, lo oculto) está muy lejos de ser conocida, porque la creación poética posee un carácter divino. Como si se tratara de una terapia, digamos, la poesía ha de aprender a tratar con la infidelidad como el verdadero núcleo visible y consciente de la realidad. La poesía es un hecho.]

VII. PERO PARA HONRAR A LA VERDAD QUE ES LLANA DIVINA Y VIVE ENTRE LOS DIOSES DEBEMOS (CON PLATÓN) INVITAR A BAILAR A LA MENTIRA QUE VIVE ALLÍ ABAJO ENTRE LA MASA DE LOS SERES HUMANOS TRÁGICOS Y TOSCOS [La cita de Keats que introduce el capítulo es formidable sin más, y dice: “nos imaginamos después”. La caverna platónica resulta cautivadora, aunque lo que realmente nos seduce es la anábasis. El arte de seducir está ligado al deseo de poseer al otro, esta vez por parte del marido. Resuena la pregunta más importante: “¿Cómo consigue alguien tener poder sobre otro?” La tentativa de respuesta, que puede ser solo una excusa, es del marido, y explica: “El deseo al cuadrado es amor y el amor al cuadrado es locura”. La poetisa añade: “La locura al cuadrado es matrimonio”, solo que bajo la condición de que irremediamente surja “cuando la causticidad era espontánea” dentro del matrimonio. Un modo indirecto de destapar la seducción sería comprender que el arte de seducir, que no produce nada, es estéticamente incompatible, en referencia a la búsqueda del placer o el éxtasis, con el viejo arte de producir eminentemente ético que dota originariamente a la poesía de su integridad total, no parcial. ¿Por qué la palabra *simpliciter* no tiene explicación?]

VIII. NO ERA MÁS QUE LA ROPA DE CAMA CHASQUEANDO SUS VOCALES EN EL TENDEDERO CUANDO MAMÁ DIJO QUÉ RUIDO ES ESE [Efectivamente, “abolir la seducción es la meta de una madre./La reemplazará por algo real: productos.” No obstante, “la victoria de Deméter/sobre Hades/no consiste en que su hija regrese del infierno,/es el mundo en flor” (73-74). “El mundo en flor”, eso debería ser el mundo, la poesía, la escritura, la aspiración del bien, el ideal. El *Himno a Deméter* de Homero representa el origen de la relación entre una madre y una hija en que la primera trata de una manera extraordinariamente pragmática —*simpliciter*— de recuperar a su hija y la otra de escapar del seductor Hades. El mal es siempre una tentación, pero no hay palabras ante la presencia del mal, la vida se muestra apática como la primera reacción ante la vida, como cualquier reacción.]

292

IX. PERO QUÉ PALABRA ERA

X. DANZA DEL SOBRE DE LA WESTERN UNION CÓMO SE ALEGRA EL CORAZÓN MÁS ANSIOSO QUE UN ANIMAL O UNA PLANTA

XI. HAZ LOS CORTES DE ACUERDO CON LAS VIVAS ARTICULACIONES DE LA FORMA LE DIJO SÓCRATES A FEDRO CUANDO ESTABAN DISECANDO UN DISCURSO SOBRE EL AMOR [“La existencia depende de la belleza”, lo que parece un resumen del diálogo platónico. Pero ¿eso quiere decir que el mundo solo está justificado estéticamente? ¿La fealdad es entonces el no ser? ¿El fin de la existencia es la nada? ¿Y qué es la muerte? Aprendemos que la belleza no resiste el análisis. Por eso ella se siente “desprotegida”

ante su existencia, porque la belleza no es ningún consuelo, es la experiencia de la gravedad del ser, “la conspiración del ser”. La verdad es que la belleza es el todo que busca afirmarse como síntesis ante una atenta mirada, no como antítesis. La síntesis del ser sería la perspectiva opuesta a la permanencia del dolor, el intento por eternizar definitivamente la belleza en cada una de nuestras vidas. El hecho de que el marido defienda que la infidelidad no es importante, sino que lo terrible es su ausencia, le sirve a la poetisa para poner de manifiesto que la infidelidad no es en el fondo más que ausencia pura. Solo la presencia errónea del ser puede sustituir la eternidad por la vaga inmortalidad, pues el lugar en que uno está no siempre es la meta del ser, sino que el no ser se persigue ininterrumpidamente a sí mismo y se da alcance a sí mismo como novedad. Entonces la fealdad consiste en el engaño que mantiene vivo al no ser como el ser que se conoce perfectamente a sí mismo. Solo queda la verdad como soledad. La poesía como inspiración del ser.]

XII. AQUÍ ES DONDE HACEMOS LOS NEGOCIOS LIMPIOS AHORA VAYAMOS POR EL CORREDOR AL CUARTO OSCURO DONDE DE VERDAD GANO DINERO

XIII. ES UN GRABADO DE DEGAS QUE REPRESENTA LA CABEZA DE UNA MUJER DE ESPALDAS Y SE TITULA *EL PENDIENTE DE AZABACHE*

293

XIV. AL PASAR TU MANO POR ENCIMA PARA CALCULAR SUS DIMENSIONES PRIMERO PIENSAS QUE ES PIEDRA LUEGO TINTA O AGUA NEGRA DONDE LA MANO SE HUNDE LUEGO UN CUENCO DE OTRA PARTE DEL QUE NO SACAS NINGUNA MANO

XV. ANTILÓGICA ES LA DANZA DEL PERRO EN EL INFIERNO FELIZ DE COMER CUALQUIER COSA QUE CRECE PERO ACASO NO DICEN LO MISMO DE UN PERRO EN EL CIELO

XVI. EL DETALLE COMO UN ACONTECIMIENTO RETICENTE

XVII. A VECES ENCIMA DE LAS COSAS GRANDES Y PALPABLES DE ESTA ESFERA DIURNA ESCRIBIÓ KEATS (NO UN MÉDICO PERO BAILABA COMO UN BOTICARIO) QUIEN TAMBIÉN RECOMENDABA QUE UNO FORTALECIERA SU INTELIGENCIA TOMANDO DECISIONES SOBRE NADA [“La ficción da forma a lo que se derrama en nosotros./Naturalmente es sospechoso”/¿Qué significa *no querer desear?*/Quiere decir espero que esto funcione dice la esposa” (123). La literatura entendida como ficción es, aunque no necesariamente, un contenedor de la pasión, por decirlo así; lo insólito sería que el ideal proyectara una falsa imagen de inconsistencia de la realidad, cuando la realidad es algo que no necesitamos conservar, sino más bien comprender en la medida en que puede aceptarse que la materia es moldeable o, mejor, dar forma a la materia es una operación siempre a posteriori. Lo

que significa que no existe una experiencia completa, aun cuando esa sea la gran aspiración del matrimonio. Basta reflexionar en la propia intuición de que ni siquiera en la ficción todo es posible. Por supuesto que deberíamos tratar de tomar “decisiones sobre nada”; uno debería ser más sencillo, tal vez, magnánimo.]

XVIII. LA VES COMO UN CUARTO O UNA ESPONJA O UNA MANGA QUE AL DESCUIDO BORRA POR ERROR LA PIZARRA O UNA ETIQUETA DE BORGOÑA PEGADA EN LAS BOTELLAS DE NUESTRAS MENTES CUÁL ES LA ÍNDOLE DE ESA DANZA LLAMADA MEMORIA

XIX. UNA CONVERSACIÓN ENTRE IGUALES, NADA MÁS DIFÍCIL DE LOGRAR EN ESTE MUNDO ESTANDO COMO ESTAMOS EN HABEAS CORPUS (DICE KEATS) AJENOS A TODO ASOMBRO, CURIOSIDAD Y MIEDO [Después de llamarle “mentiroso” en varias ocasiones, y observar que la vergüenza es el sentimiento inmediato a la mentira, el marido contesta que “Solo hay vergüenza en la retirada” (137). ¿Qué implica una retirada? Es más, ¿qué significaría retirarse del mundo? A tiempo o no, una retirada es también una forma de reconocimiento, como si solo supiéramos lo que estamos dispuestos a conocer. Lo que más bien sería una ilusión o, quizá, una experiencia común, demasiado común. La verdad es que el ser permanece hasta que se disuelve en la apariencia de modo que lo que se ha disuelto o ha desaparecido, y al mismo tiempo aquello que tiene la cualidad de disolverse o desaparecer, es en realidad la apariencia solo ante la permanencia del marido, excepto cuando la apariencia es aparentemente el todo, valga la redundancia, y el ser es la unidad que conserva la existencia no dividida en el no ser, teniendo en cuenta que la división es la tendencia a permanecer.]

294

XX. ENTONCES LA PUERTA DEL CORREDOR SE CIERRA OTRA VEZ Y EL RUIDO DESAPARECE [“El ruido desaparece” expresa naturalmente el alivio ante la ausencia teniendo en cuenta que la memoria —el libro *La belleza del marido* ofrece una perspectiva retrospectiva, no es un diario o una serie de correspondencia— es un juego de libre asociación. Por eso la libertad radica en el cambio permanente, como sugiere la imagen más pictórica que poética de las cosas que solo pueden quedar registradas en el agua.]

XXI. ¿SUEÑAS ALGUNA VEZ POBRE ARRUINADO ESCARNECIDO Y PERDIDO CON PEQUEÑOS Y TERRIBLES AGUJEROS CUBRIÉNDOLO TODO? ¿QUÉ SIGNIFICAN ESOS SUEÑOS? [“La función principal de la escritura es esclavizar/seres humanos. Los usos intelectuales y estéticos/vinieron después.” Lo que sucede porque el marido la ha cautivado a través de la correspondencia recíproca entre ambos en que “descubren una imagen ideal de sí mismos” (150-151). Después de todo, la belleza es el ideal de la existencia.]

XXII. HOMO LUDENS [“El jugador” o “el hombre que juega” es el tango más largo y más paradójico de todos. La poetisa recuerda que “marido y mujer pueden borrar un límite./Creando una página en blanco”. Aunque solo “si toda nuestra vida consistiera en algunos momentos”. Siempre se echa en falta la continuación del diálogo. Pero “nadie tiene la culpa./Cambia la pregunta”. No hay más. Cambiar la pregunta implicaría no solo el respeto debido que se trasluce en el instante, sino que la respuesta no ha cambiado o no tiene al menos por qué cambiar. Pero la respuesta no se hace esperar: “Salva lo que puedas” (167), como si lo más importante que tuviéramos que salvar no seríamos nosotros mismos. Si tratamos con las palabras como si dispusiéramos libremente de ellas, la fidelidad consiste en decir la verdad. Esta es la libertad en el matrimonio. La belleza del marido no solo recuerda la verdad, sino que en ese sentido la mujer debe desempeñar el papel de la memoria para su marido. Por eso, una mujer es la mujer y no una simple esposa. Verdad es fidelidad; Belleza debe ser fidelidad. La esposa no está en condiciones de recordar la verdad por sí misma a menos que la verdad se materialice en una figura concreto, pero la mujer es un vínculo con la tierra que mantiene unido al esposo, no al hombre, a la necesidad, a la trascendencia de los elementos más básicos y primitivos. “Esperando el futuro y a los dioses/marido y mujer descansaron/como descansan los jugadores transgrediendo las reglas del juego” (169). La creación, en definitiva, no puede esperar.]

XXIII. CUÁN RICO ES UN POBRE PLACER PARA UN POBRE HOMBRE

XIV. Y ARRODILLADA EN LA ORILLA DEL MAR TRANSPARENTE ME HARÉ UN CORAZÓN NUEVO CON SAL Y BARRO

XXV. TANGO TRISTE GRAVE DANZA DE AMOR Y MUERTE DANZA DE NOCHE Y HOMBRES DANZA DE LA COCINA A OSCURAS DE LA POBREZA DEL DESEO [Efectivamente, se trata de un tango triste, quizá, el más triste de todos, porque la “grave danza de amor y muerte” que canta, no entre el amor y la muerte como quería Freud, pone de manifiesto el diálogo que la filosofía mantiene tradicionalmente con la poesía, un diálogo remoto que tiene su origen en el deseo o en “la pobreza del deseo”. Si su marido usa la filosofía para mentir es porque los filósofos afirman precisamente que “el hombre se forma a sí mismo en el diálogo” (193). La separación o el divorcio entre la poesía y la filosofía, así como entre el marido y la mujer, muestra que el presente que hemos imaginado como querríamos que fuera, es decir, como una “imagen precisa” más que como un sueño, se interpone al presente real que ha fijado nuestro interés en la actualidad en el instante. Dicho de otro modo, el anhelo de lo inmediato lleva a la ruptura. Divorcio es inmediatez. El matrimonio no puede ser una experiencia estética; el matrimonio debe ser, a lo sumo, una terapia. Pero la palabra terapia está fuera de juego aquí. Las palabras no se entienden a sí mismas como un

consuelo o un placer, sino que se expresan a través de ambos como la naturaleza se expresa a través de sí misma. No hay consuelo para las palabras que siempre son provisorias. El anhelo del ser es la autenticidad del mundo. Y el matrimonio no es indiferente a este hecho. ¿Qué más puede esperarse? Cuando se dobla la página, la lectura que sigue es vital.]

XXVI. PROVISTO DE UN ESPÍRITU DE REVELACIÓN DESVERGONZADA O COMO PODRÍA DECIRLO KEATS COSIENDO SUS GARGANTAS A LAS HOJAS ALGO PARA MATAR EL TIEMPO

XXVII. MARIDO: SOY [El marido es delirante, pero un acontecimiento al fin y al cabo, reticente al cambio. Un segundo matrimonio sirve para confirmar el dolor: lo nuevo es siempre una ilusión: las noticias del periódico que leen durante horas por la mañana no son sino una “imitación del cambio”, mientras que la vida “entraña cambios profundos” (215). Solo se pueden superar “las resistencias del lenguaje”, esa es la clave del matrimonio, a través del diálogo que debe continuar para conservar la espontaneidad que la mayoría de las veces permanece oculta.]

XXVIII. ALGUNOS LO LLAMAN AMOR LEE LE RECORTE DEL PERIÓDICO HACIENDO POR CITAR (POR ÚLTIMA VEZ) A KEATS UNA TORPE REVERENCIA [Durante su segundo matrimonio la noticia de la paternidad supone una “tragedia” para el marido y, sin embargo, asegura en una carta a su primera mujer que “trabajo corrigiendo el pasado” y que si ella —es decir, el pasado— volviera para calmarlo, “sería feliz” (223). Pero el pasado no tiene un rostro concreto, el pasado es una ofrenda, cuando no un sacrificio que seguramente todos querríamos repetir.]

XXIX. IMPURA COMO SOY (MANCHAS DE COMIDA Y VERGÜENZA Y TODO EL RESTO) TAMBIÉN LO SON MIS CONCLUSIONES QUE TE HUELEN EN LA PUERTA Y VACILAN [El único consejo explícito en todo el libro por parte de la mujer, de la poetisa, de Carson, es lo que sigue: “Retén la belleza” (231). Al final “las palabras... se inclinan sobre la tierra” (227). Retener la belleza es como conservar lo mejor de uno mismo o bien “con Keats, para ganar tiempo”, o bien “como en el tango, por puro libertinaje”.]

MARIDO: ÚLTIMO EJERCICIO DE CAMPAÑA RECORTAR LOS TRES RECTÁNGULOS Y DISPONERLOS DE MANERA QUE LOS DOS COMANDANTES CABALGUEN SOBRE LOS DOS CABALLOS. [El libro que se estratifica en el poema, la carta, el diario, el cuaderno de notas, el ensayo, la música, como una torre de Babel de géneros, siendo el “libertinaje” con el que el tango nos seduce su propio vehículo de expresión oculta con sinceridad una verdad irreconocible, profética, democrática: “Mírame ahora doblar esta página —escribe Carson— para que pienses que eres tú” (235). El sujeto tiene una

qualidad prometeica. La identificación de la poetisa con el texto implica que la autora conoce al lector mejor de lo que el lector se conoce a sí mismo. La prueba de ello es que la escritora es capaz de intuir al lector en todo momento, es decir, persuadir y atraer poderosamente al lector desde la primera impresión del título, un libro deliberadamente escrito por una mujer para un marido cuya elevada sensibilidad o belleza, al carecer de un amor correspondido, termina siendo recompensada por el diálogo, tal vez, necesariamente a priori. Solo dos figuras de la perplejidad.]

***Antonio Fernández Díez***



RAMÓN LUQUE, *Iris Murdoch. Ensayo sobre la intensidad*, Aduana Vieja, Valencia, 2019, 176 pp. ISBN: 978-84-94594632.

Iris Murdoch (1919-1999) escritora nacida en Irlanda, profesora de filosofía, mujer apasionada, vital y emocionalmente intensa en todas las facetas de su vida, cuyas obras no han sido hasta el momento demasiado conocidas en nuestro país. En este año en el que se conmemora su nacimiento, el libro de Ramón Luque se dirige tanto a aquellos lectores que ya se han acercado a la narrativa de la autora como a los que aún no la han descubierto. Como dice el autor en el postfacio: es este un “llamamiento a futuros lectores” de la narrativa de Iris Murdoch, una autora capaz de mezclar en su narrativa lo cómico, lo tragicómico, los momentos hilarantes, los elementos esotéricos, el retrato de los hombres “brujos”, dominantes, manipuladores, intelectualmente brillantes, las idas y venidas sentimentales de los personajes, sus emociones desbordadas y las situaciones rocambolescas, y en ocasiones trágicas, que desencadenan sus pasiones, todo ello, junto con la búsqueda del conocimiento de uno mismo y las reflexiones filosóficas y morales sobre lo que significa ser una persona.

El ensayo, de estilo ameno y ágil, se organiza alrededor de 21 secciones a modo de capítulos, encabezadas por títulos de los más sugerentes, tal como *El brujo*, *Adulterios y momentos intensos*, *Ser bueno para nada*, *Lo bello, lo cómico, lo humano*, *Deseo, tormento, amor y dudas*, *Vejez, muerte y... amor* o *La sustancia preciosa del bien*, por citar algunos; junto al ya mencionado postfacio final.

En cada una de estas secciones el autor analiza una o más novelas de Murdoch; trata con títulos tan conocidos como *Under the Net*, (*Bajo la red*), *The Sea, The Sea*, (*El mar, el mar*), *The black Prince*, (*El príncipe negro*), *The Good and The Nice*, (*Lo bueno y lo Hermoso*), *The Severed Head* (*La cabeza cortada*), *The Unicorn* (*El Unicornio*) o *The Book and the Brotherhood* (*El libro y la hermandad*). Mientras a pie de página Luque introduce de forma sucinta y comprensible el argumento de la obra que va a analizar, en el texto principal presenta fragmentos entresacados de la misma, alrededor de los cuales va entrelazando reflexiones propias y análisis eruditos aderezado aquí y allá con alguna ironía suave que aporta una dosis de humor ácido, aunque sin ápice de cinismo; muy al contrario, sus comentarios apoyan una lúcida y benevolente comprensión hacia el

ser humano y las dificultades de su condición, como la propia Murdoch practica en sus novelas.

Para matizar, secundar o completar sus observaciones, Luque reúne en su texto numerosas referencias literarias, filosóficas y cinematográficas, con lo que consigue dar visiones complementarias del mismo asunto (el tema del “ver” es una constante en la obra de Murdoch). Merced a esa inteligente combinación de subjetivas, pero razonadas, observaciones propias con citas a autores de muy diversa condición (encontramos a Elisabeth Kübler-Ross, a Martha Naussbaum, vamos de Michael Haneke a Woody Allen, Vargas Llosa, Maite Larrauri, Harold Bloom...la lista es larga) introducidas con habilidad, el resultado es un ensayo de lo más ameno, alejado de tópicos y generalizaciones fáciles e inclinado hacia la ecuanimidad y la proporción en los comentarios y en las reflexiones.

De entre todas las influencias en la narrativa de la autora: Platón (recordemos que ella era profesora de filosofía, sólo más adelante comenzó con la escritura de ficción), Simone Weil, Shakespeare, Henry James, Sartre, Wittgenstein, Donald MacKinnon, Elias Canetti (amante de Murdoch, parece ser que él fue el prototipo para el hombre “brujo” de sus novelas). Detengámonos en algunas de las más significativas, por el lugar preferente que Luque les concede en su ensayo.

Primero, naturalmente, Platón, ya que se dice que Iris Murdoch era una apasionada de este autor, y a él está dedicado un capítulo entero: *Sobre Platón y la necesidad de ver bien*. La imagen de la caverna (en forma de cuevas, túneles, pasadizos) junto a la búsqueda existencial por parte del protagonista, son temas recurrentes en la obra de la autora. Luego está el asunto de “ver bien”, que enlaza en último término con el amor; “ver bien” para salir de un egocentrismo que nos mantiene en tinieblas, para “ver a los demás y quererlos por lo que son”. Pues para Murdoch, la realidad, ya que es inaprehensible con el lenguaje e imposible de conocer con la única ayuda del intelecto, ha de ser observada con amor, piedad y justicia. Aquí entra también otra gran favorita de Iris, Simone Weil, con su idea de “ver” para “actuar”; de manera que cambiar la forma de ver cambia al tiempo la forma de actuar. Para las dos pensadoras, el saber ver está conectado con el amor y la verdad y la búsqueda de la verdad, tema, como ya hemos señalado arriba, recurrente en la obra de Murdoch: los protagonistas, perdidos en la oscuridad, tantean, buscan, sufren y tras rescatar a alguien al que “ven” en un peligro mortal, abren los ojos, y, de alguna forma se dan cuenta de que ese sufrimiento por otro les redime; pero no ha sido un sufrimiento gratuito, sino el trance necesario en el proceso de transformarse en alguien mejor; transformación que, necesariamente ha de pasar por la lucha y, seguramente, también por experimentar un lúcido sentimiento de culpa, en el sentido de reconocimiento sincero de las propias faltas; cosas todas

ellas que evocan los ecos del mejor cristianismo, audibles en la obra de la escritora irlandesa.

Murdoch se acercó al existencialismo, para abandonarlo más tarde y seguir con su búsqueda en otro lugar. Luque sostiene que en la obra de Murdoch hay un soplo de espiritualidad, más allá de que ella fuese atea declarada, pues la idea de búsqueda del sentido de la vida, de una posible redención de las propias faltas, su interés por las diversas religiones y su creencia en una relación íntima entre todos lo viviente, apunta en esa dirección de una “religiosidad atea”. Oración cristiana, meditación budista; en el fondo es un abandono del ego necesario para poder “ver” y de ahí, amar. De nuevo el amor siempre en su vida y obra.

Y luego está Shakespeare, del que Murdoch desea emular esa capacidad de retratar al ser humano completo, en todas sus facetas, desde la más trágica hasta la tragicómica, pasando por lo sencillamente cómico o incluso lo ridículo.

En cuanto al lenguaje, Murdoch estudió con Wittgenstein, le admiraba profundamente y de él tomó la idea del lenguaje como instrumento de imitación de la realidad, no la realidad, que continuamente se muestra inabarcable por ese medio, y a la que, según Murdoch hay que acercarse y vivir de otras maneras: escuchando las emociones, atendiendo a los sentimientos, cuidando las acciones, y, sobre todo, saliendo de la cueva que es el egocentrismo.

Paralelamente al análisis de sus novelas, cuyos entresijos demuestra conocer muy bien, Luque va bosquejando parte del retrato biográfico de Iris Murdoch: da cuenta de datos curiosos, aventuras tragicómicas, enredos amorosos en los que se vio envuelta, adulterios, episodios un tanto escabrosos, momentos mágicos, emociones que manifestaba públicamente, detalles íntimos de la biografía de la propia Iris que nos dejan la imagen de una mujer apasionada, intensamente emocional y aventurera, muy inteligente, comunicativa y dotada de una enorme sensibilidad que dota de gran fuerza a su vida y su obra. Finalmente también se acerca Luque, con respeto, sin sentimentalismos, a sus padecimientos últimos; esa enfermedad de Alzheimer que fue disolviendo lentamente la identidad de Iris hasta destruirla por completo.

Y ya en el postfacio, Luque declara abiertamente lo que como lectores nos ha quedado claro conforme avanzábamos en la lectura: que ama las novelas de Iris Murdoch (claro, sólo desde el amor se puede emplear tiempo y cuidados en escribir un ensayo así) y que ha escrito este libro desde la subjetividad y no desde un afán academicista. Como dice el mismo autor “...*este libro es... una larga conversación personal entre mí mismo y lo que la obra de esta escritora me sugiere*”. Y nos da la oportunidad de que los lectores nos convirtamos en gozosos contertulios con él, con ella.

**Luz Álvarez**



FRÉDÉRIC LENOIR, *El milagro Spinoza. Una filosofía para iluminar nuestra vida*, trad. de Ana Herrera, Ariel, Barcelona, 2019. 166 pp. ISBN 978-84-344-2966-6.

Católico, defensor manifiesto del actual Papa (*François, le printemps de l'Évangile*, 2014) y profundo admirador de la alegría del Evangelio que ha sabido traducir como en estas páginas en un elocuente evangelio de la alegría (*Las metamorfosis de Dios*, 2005; *El poder de la alegría*, 2015), amplio conocedor de la historia comparada de las religiones (*El Cristo filósofo*, 2007; *Breve tratado de historia de las religiones*, 2008), el sociólogo francés Frédéric Lenoir es escéptico, en su libro *El milagro Spinoza*, respecto al supuesto racionalismo absoluto del filósofo judío. No obstante, Lenoir no se arroga la última palabra sobre Spinoza, sino que más bien usa como pretexto para escribir sobre Spinoza la idea supuestamente spinoziana tomada como premisa de que “nuestros pensamientos y sentimientos están ligados íntimamente”, lo que sirve para “iluminar su pensamiento mediante su vida” (14). Sin embargo, la apología que Lenoir hace de la unidad de la vida y de la obra en Spinoza está estrechamente relacionada con su propia lectura carismática de la integridad y la honestidad del filósofo que se corresponde respectivamente con las dos partes en que se divide el libro, ‘El revolucionario político y religioso’ y ‘El maestro de sabiduría’. Aparentemente Spinoza llevaría a cabo una lectura “totalmente desapasionada” de los acontecimientos debido a que “no juzga en absoluto los actos humanos” (16-17). De ello se deduce que la acción no es el núcleo de la ética ni siquiera de la *Ética* de Spinoza. La clave de la *Ética* sería, por el contrario, la comprensión de que lo real es “totalmente inteligible”. Inteligible quiere decir racional. Así el racionalismo ético de Spinoza es absoluto al menos de una manera implícita en que Lenoir se contradice.

Considerado como el fundador de la exégesis bíblica y de la historia de las religiones, hablante del flamenco, el español y el portugués, lector del hebreo bíblico, el arameo, el griego y el latín, así como del italiano, el alemán y el francés moderno, Spinoza, que acabaría siendo condenado por las tres religiones monoteístas oficiales, ha inspirado la Ilustración europea y judía. A los 23 años fue separado de la Sinagoga de Ámsterdam tras un *herem*. Spinoza defendía que “Dios no se había revelado y que solo existía filosóficamente, que la Ley judía era falsa y que el alma no sobrevive al cuerpo” (31). Obligado a abandonar la casa familiar y romper la relación con sus hermanos Rebecca y Gabriel, Spinoza únicamente

pidió llevarse catorce de los libros de su pequeña biblioteca personal y la cama con baldaquino en que había sido concebido. A causa de su carácter antirreligioso y su posición prorrepblicana a favor del liberal Johan de Witt durante el dominio de la casa de Orange y el predominio calvinista, varios años después de sus estudios de latín con su maestro predilecto Franciscus Van den Enden, que finalmente moriría colgado en la Bastilla en 1672 por conspirar contra Luis XIV, Spinoza pretendería a su hija Clara-María que acabó rechazándole por un estudiante luterano alemán llamado Kerkering dispuesto a convertirse por ella al catolicismo. A lo largo de los años de composición de la *Ética* entre 1660 y 1675, Spinoza se dedicaría a escribir de manera ininterrumpida entre 1665 y 1670 su *Tratado teológico-político*, siendo ulteriormente censurado y condenado por el tripartito religioso. Spinoza llegaría a publicar clandestinamente el *Tratado teológico-político* con la ayuda de Johan de Witt, que acabó siendo asesinado a golpes, ahorcado y despedazado junto a su propio hermano. En 1669 Spinoza se lamentaría también de la muerte violenta de su amigo Adriaan Koebargh que había escrito una crítica feroz contra el cristianismo. En unas de las visitas de Leibniz le confesaría incluso que estuvo a punto de colgar en la calle un cartel con el lema *Ultimi barbarorum*, los últimos bárbaros.

“La libertad de filosofar —escribió Spinoza en su *Tratado teológico-político*— no amenaza la verdadera piedad ni la paz en el seno de la comunidad pública” (44). Y añadía: “Su supresión, por el contrario, desencadenaría la ruina de la paz y de toda piedad”. La filosofía era entonces una actividad ingenua o inocente respecto a las acusaciones de impiedad y desorden público. En realidad, la fe es la condición de posibilidad para la vieja *libertas philosophandi* en la medida en que la libertad de filosofar es la prueba de la validez y eficacia de la fe, así como de la fuente y potencia creadora de la fe verdadera. La fe ligada a la ley judía, pues la Biblia enseñaba para Spinoza la justicia y la caridad, exige obediencia, mientras que la filosofía aspira a la verdad. Podría decirse que en Spinoza la razón lee la Biblia. De hecho, “a través del conocimiento de la naturaleza y de sus leyes —dice Spinoza— el filósofo accede al conocimiento y el amor de Dios” (51). Al reconocer que no hay una “elección divina” en lo que respecta al pueblo judío, Moisés trata de establecer la ley divina a través de la razón. La verdad es que Spinoza “relativiza toda la moral tradicional” (124) al sostener, en el núcleo de la *Ética*, que algo es bueno porque lo deseamos y, sin embargo, no lo deseamos porque es bueno. Advierte que la falta de libertad nos obliga a protegernos del exterior llegando a inventar una concepción individual no ya del bien y del mal, sino de lo bueno y de lo malo. El problema que presenta Spinoza es, de acuerdo con Lenoir, su negación del libre albedrío considerando que defiende desde el principio el libre albedrío como la posibilidad para perseverar en el ser de cada cual. De ahí que llame a la salvación beatitud. En primer lugar, debe entenderse que la libertad no es

el libre albedrío; en segundo lugar, dice Lenoir, solo Dios es libre porque no depende de ninguna causa; y, por último, el hombre es libre en tanto que actúa de acuerdo con su propia naturaleza o esencia y no de acuerdo con causas externas.

Leo Strauss fue el primero que reconoció en el modo geométrico de la *Ética* de Spinoza las señales de la persecución contra el filósofo judío en el significado oculto de sus proposiciones. Pero Lenoir aduce en contra de Straus una carta que Spinoza escribió a Henry Oldenburg en 1661 donde se dice: “Para hacer mis demostraciones claras y breves —escribió Spinoza—, no he podido encontrar nada mejor que someterlas a vuestro examen bajo la forma empleada por los geómetras” (Cita de François Gauvin en *Le Point*, octubre-noviembre de 2015, p. 18). No obstante, a diferencia de la privacidad en que se goza al menos de cierta libertad, la persecución organiza literalmente la escritura filosófica de tal modo que lo que el filósofo quiere decir depende literalmente de lo que no dice, y no de lo que intuye o deja intuir. Curiosamente, Spinoza creía, siguiendo a Descartes, quien también había sido perseguido, que el mundo puede ser explicado matemáticamente.

En su *Ética*, que parte de la comprensión de que el conocimiento natural del espíritu es el conocimiento divino, Spinoza distingue tres sentimientos que son la base de los afectos: el deseo o *conatus*, que no debe confundirse con la voluntad, ya que la voluntad es el esfuerzo del espíritu o el deseo espiritual, la alegría y la tristeza. “El objetivo de la ética spinozista consiste —escribe Lenoir— en organizar la vida mediante la razón para disminuir la tristeza y aumentar la alegría hasta la beatitud suprema” (103). Así que “no hay que suprimir o disminuir el deseo, sino orientarlo mediante la razón” (116). Del mismo modo “la sabiduría no es un deber”, sino que sirve para “vivir cada vez más en la alegría” (111). El principio de la razón autosuficiente pondría efectivamente de manifiesto que la razón puede explicarlo todo, aunque la vía del conocimiento según Spinoza va desde la imaginación, que no es más que la opinión que representa lo que hay en la propia imaginación, pasando por la razón, que hace referencia a las “naciones comunes” que comparten los seres humanos y sirven para que cada uno pueda distinguir lo bueno y lo malo para sí mismo, hasta la intuición, que hace posible la percepción de la relación de unidad entre una cosa finita y otra infinita, entre uno mismo y Dios.

Lejos de ser un ente de razón o un constructo prefigurado de la abstracción, el alma ya no es para Spinoza *anima*, sino *mens*, es decir, espíritu, a lo sumo una abstracción concreta, de modo que “todo conocimiento de uno mismo y de nuestro espíritu se realiza a través del cuerpo”. Para Spinoza no existe la dualidad clásica entre el espíritu y la materia, sino entre la alegría y la tristeza. En realidad el mundo está compuesto de materia, o extensión, y de espíritu, o pensamiento, por lo que es ambas cosas. El *Deus sive natura* implicaba la distinción

escolástica entre naturaleza naturante, la esencia divina eterna e infinita que produce, y naturaleza naturada, todo lo real producido por lo anterior. Lenoir afirma controvertidamente que la máxima de que “cada cosa, según su potencia de ser, se esfuerza en perseverar en su ser” hace de Spinoza un precursor de la biología moderna. Le atribuye a Spinoza un “determinismo cósmico” influido por el estoicismo en el que no existe la contingencia; una concepción inmanente de Dios de acuerdo con la cual Dios no es anterior al mundo ni está fuera de él, sino que es eterno con todas las cosas y todas las cosas son eternas con él; que prefigura el deísmo propio del siglo XVIII; que tiene en común con la filosofía india del *Advaita-Vedanta* el monismo; y que no es ateo ni materialista o espiritualista. Se considera que Spinoza ha preconizado la asimilación de los judíos, que es el precursor de la Haskala judía, especialmente para Mendelsohn, y que ha promovido indirectamente la ciencia del judaísmo característica del siglo XIX llegando a ser un garante para el sionismo que en el siglo siguiente aspiraría a crear el Estado judío. El rabino Jacob Gordin pensaba que Spinoza es uno de los fundadores del antisemitismo moderno. Spinoza dejó anotado que la experiencia demuestra que el odio de los judíos a las naciones es la clave de su conservación como pueblo. Basta decir que la paradoja de la vida y de la obra de Spinoza llega hasta tal punto que el primer ministro israelí, David Ben Guiron, propuso a Spinoza en 1953 como el padre fundador del nuevo Estado judío y, sin embargo, la respuesta de los rabinos no fue más que un rechazo absoluto.

304

**Antonio Fernández Díez**



GEORGE MEREDITH, *Ensayo sobre la comedia: y los usos del espíritu cómico*, traducción de Antonio Lastra, Ediciones del Subsuelo, Barcelona, 2017, 92 pp. ISBN: 978-84-944328-7-3.

El humor siempre ha sido una cuestión altamente psicológica en el sentido más puro de la palabra, un hecho presente en y para la vida, un hecho que envuelve la figura del viejo Sócrates y que lo hace misterioso e inagotable. Este es el objeto a explorar del ensayo que George Meredith ofrece a través del análisis de las distintas escuelas literarias que emplean el recurso humorístico para un fin didáctico o, al menos, crítico, con pequeñas excepciones filosóficas.

Meredith ya fue considerado un filósofo por James Joyce, nada más y nada menos que un autor vanguardista. No es menos visible su espíritu filosófico al dedicar un ensayo basado en la comicidad, pues él mismo declara que el poeta cómico es una figura especial que no aparece con frecuencia y, si lo hace, aporta buenas comedias que no pueden ser bien concebidas más allá de una sociedad de mujeres y hombres cultivados, esto es, con un amplio código de ideas que permita la fluidez del humor intelectual. Si estuviera en nuestras manos comparar la dialéctica a la que alude Meredith, podríamos pensar en una puesta en escena de Sócrates conversando con un Trasímaco capaz de mantener la discusión en su más elevada esfera. Para Meredith el lamento de la tragedia es algo esperado como no lo es la reacción humorística ante el misterio de la vida, de modo que se mantuvo paralelo en cierta medida a lo que Freud aportó después con sus estudios. Esto explica la escasez de buenos poetas cómicos y buenas obras, pues no es tarea que roza el absurdismo en su exploración de la nada o el sinsentido, sino la condición humana desplegada en todas sus rarezas, sus miedos y sus respuestas. En consecuencia, el cómico está totalmente y radicalmente opuesto al egoísta trágico debido a que se despoja de todo ego a la manera dionisiaca. El lamento está expuesto, patente, visible, se siente y es ineludible, pero la comicidad es difícil de mantener en un ambiente trágico, cosa que recuerda y explica los certámenes griegos en los que se redactaba una tetralogía consistente en tres tragedias y un drama satírico que prepara el terreno para la comedia, que se representaba por unidad y en la que brilla la sutilidad de la mente. En ello radica el mérito del humor al que Meredith dedica todo un ensayo rindiendo homenaje a sus más logrados cultivadores.

No obstante, hay un problema que acecha a la buena literatura cómica: la risa ociosa es la decadencia del ingenio beligerante de la comedia bajo un aspecto bobalicón, pues para Meredith el objetivo del poeta cómico es golpear el pensamiento, la cabeza, y no limitarse a un ligero cosquilleo. Alude a ello cuando habla de un buen seno social que acoja las comedias y que no debe ser endeble o agitado por breves períodos emocionales (entendido quizá como un pesimismo trágico):

La semibarbarie de comunidades ligeras y febriles periodos emocionales lo repele [...] Además, tocar y despertar la mente por medio de la risa exige algo más que energía: la delicadeza más sutil. Ha de ser un don innato en el poeta cómico (p. 19).

La gente está dispuesta a rendirse a ingeniosos golpecitos en la espalda, el pecho y los costados; en cualquier parte salvo en la cabeza, pero es allí donde el poeta cómico se propone golpear (pág 20).

Los enemigos de la comedia son los cuerpos muertos que Rabelais llama *agelastos*, tan solo opuestos a la risa, de modo que no perturban al lírico o al trágico, ni siquiera al filósofo. Son los que no están dispuestos a reír. Por otra parte y en el otro extremo tenemos a los que se ríen de todo, peligro también que evita comprender la comicidad; es la risa ociosa. En definitiva, el humor no se sitúa en lo libertino ni en lo trágico, sino en la "seriedad" paradójica de la incerteza.

Creed que la risa vana y ociosa es el más deseable de los recreos y que, por comparación, la comedia más significativa parecerá pálida y superficial (p. 24).

Para Meredith la moralidad es lo que ha de evitarse, pues la comedia de costumbres ilustra una moralidad decadente que impide la comicidad en función de la reflexión catártica de la tragedia, pero la inmoralidad del retrato es lo realmente complicado, explorar una perspectiva ajena a la moral y su efecto en la sociedad, la reacción que evite la risa ociosa y la sobriedad pesimista, más bien una moderación de juicio a la que nos arroja la comedia que burla con imparcialidad y nos salva de los extremos. De este modo se logra un aprendizaje fluido, sin fuerza de opinión. Además, el autor hace hincapié en una sociedad igualitaria económicamente en donde no sea un motivo el conflicto de clases y lleve a la elaboración de una comedia ociosa o moral, recordando que la crítica a un moralista reside en la superficialidad de una fábula cuya tradición se remonta a Fedro y trata el conflicto entre *potentes* y *humiles*. Este tipo de fábula retrata un conflicto y aporta una sentencia a modo de ley, haciendo de ella el germen de la didáctica y cerrando la puerta a la observación.

En cualquier caso no se dudará que es poco saludable para hombres y mujeres verse a sí mismos como son, si no son mejores de lo que deberían ser, y no les preocupa demasiado, cuando hayan mejorado sus modales, verse a sí mismos como eran. Eso proviene del realismo en el arte cómico y no es un capricho público, sino la consecuencia de un estado de mejora. La misma inmoralidad podría atribuirse a las exhibiciones realistas de una sociedad vulgar (p. 26).

La escuela francesa hace una distinción entre aquello que agita y que conmueve, cosa que para Meredith es indispensable. Moliere evita el crudo realismo que destroza la imparcialidad por ofrecer una realidad estampada, sin ninguna puerta a la distorsión ni al pensamiento, como si se tratase de ajustar la vista a una panorámica en lugar de examinar la capacidad de visión y hasta dónde es capaz de llegar. Este autor continúa el modelo horaciano de amoldar los personajes al propósito de la obra y a la idea, elevar el objeto de estudio y atenuar la moralidad de modo que afecte a lo universal. Por otra parte, la escuela inglesa recibe una crítica por parte de Meredith, quizá por retratar y no por imaginar.

Nuestra escuela inglesa no ha imaginado claramente la sociedad y, de la mente que se cierne sobre la congregación de hombres y mujeres, no ha imaginado nada. Los críticos que la alaban por su rotundidad y por familiarizarnos con las situaciones, como dicen con admiración, no pueden sino censurar la comedia de Molière, que apela al individuo para percibir y participar en lo social (p. 27).

No puede faltar Shakespeare, contrapuesto en cuanto a estilo y fuente de personajes, pues como se ha dicho anteriormente el drama satírico prepara el terreno para la comedia. Shakespeare opera con la imaginación, punto de debilidad de la escuela inglesa, e imagina la naturaleza humana tal como tomó cuerpo en la mente griega, a través de los sátiros que no dejan de ser caricaturas del mundo inmoral o más bien, amoral. En sus comedias se encuentran los personajes de carácter salvaje y pugilístico, caracteres silvestres que no dejan de recordarnos a aquellos seres más naturales que sobrenaturales. Quizá Shakespeare beba de la tradición clásica aristofánica, pues como afirma Meredith, la vida de la comedia reside en la idea, y tal calificativo recibe la obra de Aristófanes "comedia de la idea dominante". Es un tanto arriesgado, aunque necesario, establecer un diálogo entre cómico y público en busca de esa idea primitiva que recoge el sentido de todo el humor que se desprende como un oxígeno que nos permite respirar a medida que vamos elevándonos y nos falte el aire; Sócrates supo respirar bien, pues no le faltó el oxígeno de las ideas.

A través del *Misántropo* de Menandro, Meredith incurre en un tema sugerente en su ensayo: la necesidad de una igualdad de sexo social

para acoger con plenitud el buen humor. La Comedia Antigua y Media habían dejado a la mujer en una caja de Pandora que la retenía hasta la aparición de la Comedia Nueva, cuyo portavoz es Menandro. No obstante, nuestro autor señala que no las elevó deliberadamente, más las idealizó haciéndolas pasar por un proceso que deriva después en la comedia pura que permite limpiar el ojo del alma, de modo que nos autorice a ver con la claridad que según Meredith no puede tener lugar fuera de una igualdad social.

Pero la condición de las mujeres honestas en su época (la de Menandro) no permitía la libertad de acción ni la dialéctica que esgrime una Célímene y, por tanto, está por debajo de la marca que hemos asignado a la comedia pura (p. 44).

En definitiva, George Meredith hace un elogio a los poetas que alimentan tradiciones y suponen una fuente de sabiduría que provee a la comedia de la medicina contra los males de la risa ociosa o el pesimismo nihilista: la imaginación y las ideas que elevan la comedia sobre cualquier revés lingüístico que pueda sumir al alma en una confusión de embriaguez por exceso de poetismos y carencia de conceptos.

Menandro, entonces; con él, por la afinidad de simpatía, Terencio, y Shakespeare y Molière tienen esa hermosa translucidez del lenguaje y podríamos recomendar el estudio de los poetas cómicos aunque sólo fuera por eso (p. 46).

Sin menospreciar a otros escritores de comedia, creo que podríamos decir que Menandro y Molière destacan en especial como poetas cómicos de los sentimientos y la idea. En ambos hay una concepción de lo cómico que se refina hasta el dolor [...] La razón es que esos dos poetas idealizaron con la vida: el fundamento de sus tipos es real y ágil, pero ellos pintaban con fuerza espiritual, que es lo sólido en arte (p. 47).

No es de extrañarse que estas palabras nos recuerden a la crítica de la sátira romana que censura la banalidad temática de los ideales trágicos y ausculta la pragmática por medio de la parodia. Si pudiéramos resumir la concepción meredithana de comedia, deberíamos imaginar un sátiro demoníaco que agarra al ángel de la moral por los cabellos para robarle un beso. Todo en perfecta armonía, ni sentimentalismo, ni agelastos, ni risa licenciosa.

**Iman Rhamani**

LEOPOLDO-ELOGIO PALACIOS, *Estudios sobre Bonald*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2019, 94 pp. ISBN 978-84-9055-971-0.

Hubo tiempos no muy lejanos en que, para algunos, escribir en España fue rezar. Y no tengo claro que en esos tiempos, al menos para esos rezadores, fuera también llorar. Siempre ha habido en esta tierra de María Santísima fuertes sombras –y penumbras– en que cobijarse y huir de la radiación lumínica que emite el sol, y con ello vivir –o pensar, o escribir sobre lo que se piensa– refugiado en el pequeño mundo, autárquico en ideas, de los que rezan contigo, piensan como tú y ven el sol y el mundo sólo a través de unas lentes ahumadas como las tuyas.

Hubo un tiempo en que las sombras más productivas a que arrimarse, protegidas por el invicto sable manchado de rojo del general Franco, las ofrecían los baldaquines y las fachadas de las iglesias, un tiempo de eterna cuaresma en que de la penumbra con olor a cerrado de los confesionarios y de los claustros conventuales, y también de las cátedras universitarias ocupadas a modo de botín por los devotos vencedores de una guerra tan innecesaria como atroz, emanaba una especie de pensamiento alicorto con olor a rancio que, si no era único, sí que gozaba de privilegios sin fin.

En aquel tiempo de prolongación de la guerra que fue la postguerra, buena parte de la flor y nata de los intelectuales españoles forzosamente enmudeció, obligada al exilio –también al interior–, cautiva y desarmada, o asesinada factual o metafóricamente. Otra parte sólo pudo balbucear, o hablar a medias, o casi en clave, y enmascararse en trabajadas alegorías y alambicados ejercicios de retórica (para que los mensajes inconformistas “colaran”, para facilitar que se pudiera leer entre líneas), ya que tenía la lengua y la mano que sostiene la pluma mutiladas por la omnipresencia de una censura doble, civil y eclesiástica. En aquel tiempo oscuro como una noche de piedra solo los sedicentes bendecidos por Dios, así como los que se engalanaban con la camisa azul que tu bordaste en rojo ayer y algunos compañeros de viaje, condescendientes o atemorizados (en todo caso forzosos penitentes de un liberalismo conservador venido a menos), tenían hasta cierto punto vía libre para publicar lo que escribían. Al fin y al cabo la censura también los miraba cara a cara o de reojo.

Hubo un tiempo, pues, en que los que escribiendo rezaban, lloraban menos. En que sus ideas campeaban sin otra oposición que las de otros vencedores –los de corazón más azul que sagrado– a los que, con todo, estaban unidos como siameses por una hermandad construida en la lucha librada a cara de perro contra el enemigo común (ese falaz contubernio de

judíos, masones, comunistas, internacionalistas, socialistas, anarquistas, demócratas, liberales de verdad e incorregibles, y gentes de similar ralea, que para los voceros del franquismo constituía la anti-España), de manera que en sus disputas solo de manera intermitente la sangre amenazó con llegar al río. Hubo un tiempo triste en que el prestigio de los intelectuales “adictos al régimen” se cimentaba en sus privilegios y no en la sustancia de sus obras. Lo que no significa que todas fueran insustanciales.

Ediciones Encuentro ha vuelto a publicar unos textos que vienen de aquel tiempo no tan lejano y sin embargo, al menos para un buen número de nosotros, tan ajeno. Unos textos con suficiente sustancia como para que merezcan una nueva visita y cuyo autor fue un hombre hoy en día poco recordado al que no vacilaré en calificar de culto e inteligente, pero del que tampoco me abstendré de suponer que escribió rezando. Un hombre de catolicismo a machamartillo que gozó de cierto renombre entre los intelectuales privilegiados del campo “adicto” (un campo que, como es sabido, tenía mucho de erial), pero que dudo que hubiera alcanzado el mismo respeto en un ambiente más “normal”, libre y abierto, donde no hubieran estado obstaculizadas o excluidas las corrientes de pensamiento “anti-españolas” (es decir, todo lo que no fuera tomismo, tradicionalismo, fascismo pasado por el tamiz falangista, o esa especie de postliberalismo a la manera de Azorín, vergonzante y descafeinado). Un autor, en fin, oscurecido por el paso de los años, de conocimientos filosóficos bien sólidos, que pergeñó obras olvidables y olvidadas junto a páginas nada desdeñables, y que me parece que ahora es recordado y esgrimido como autoridad nada más que por gentes a la derecha de la derecha, que siguen interpretando el Concilio Vaticano II en clave de derrota (y que es lo que indudablemente fue: la derrota, entre otras cosas y quién sabe si definitiva, del ave fénix del ultramontanismo). Me refiero a Leopoldo-Eulogio Palacios, catedrático de Lógica de la Universidad de Madrid durante la dictadura interminable, y a su libro *Estudios sobre Bonald*.

La obra, en realidad, no es más que la yuxtaposición de dos textos publicados a mediados del siglo XX y que tienen como materia común el pensamiento filosófico del famosísimo y reaccionario vizconde francés. El primero, “Bonald o la constitución natural de las sociedades”, apareció en la primavera 1949 en la *Revista de Estudios Políticos*, órgano del oficial Instituto de Estudios Políticos que dirigía el falangista Francisco Javier Conde, discípulo y traductor de Carl Schmitt –uno de los “filósofos de Hitler”– y autor de una *Contribución a la doctrina del caudillaje* escrita a mayor gloria de Franco. El segundo, “El platonismo empírico de Luis de Bonald”, recoge el discurso de ingreso de Palacios en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas en 1954, donde ocupó el sillón que antes había pertenecido al eminente historiador y jurista alicantino Rafael Altamira, fallecido en 1951 en el exilio mexicano (sí, nunca está de más recordarlo: muchos de los mejores habían tenido que huir de aquel país encanallado y refugiarse en lejanas tierras).

Leopoldo-Eulogio Palacios Rodríguez –en realidad su nombre era Leopoldo a secas; el Eulogio se lo puso él mismo cuando se convirtió en ferviente católico– era a la sazón uno de los filósofos más reputados de aquella minusválida universidad franquista (amputada de sus miembros más valiosos), subsección de filosofía neotomista. Su padre, sin embargo, había sido todo un liberal de libro aunque con final poco feliz. En efecto, Leopoldo Palacios Morini fue un brioso retoño del krausista “grupo de Oviedo” que durante muchos años anduvo bien asido a la mano de su mentor Gumersindo de Azcárate. Profesor de Derecho en la Universidad de Madrid, miembro del Instituto de Reformas Sociales, becado un par de veces para mejorar su formación en diversos países europeos, participante en las reuniones suizas de lo que luego fue la OIT, laicista, directivo de la Institución Libre de Enseñanza, creador y director de la Escuela Social de Madrid, miembro de la delegación española en la Sociedad de Naciones, dirigente del Partido Reformista de Melquíades Álvarez, con él dos o tres veces diputado a Cortes, bien relacionado con gente de la talla de Ortega, Azaña, Unamuno, Altamira, González Posada, Pedregal, Madariaga o de los Ríos, candidato a diputado en 1936 –y derrotado en los comicios– con el partido centrista y republicano con el que Portela Valladares y Alcalá-Zamora buscaron contrarrestar la creciente bipolarización política que arruinó la República, detenido por confusión (compartía nombre con su hijo “ultra”) en el Madrid alocado y sin control de principios de la guerra, en seguida liberado y escabullido a Suiza, retornado tras el desenlace, académico (como su hijo, pero desde los años veinte) de Ciencias Morales y Políticas, Leopoldo Palacios Morini parece ser en la actualidad un personaje aún más olvidado que su –en un tiempo– encumbrado hijo, pese a que cuando nos acercamos a él (al padre), descubrimos a un actor intelectual, social y político nada menor y sin duda digno de más estudios de los que se le han dedicado (o, mejor, de los que no se le han dedicado).

Si algo ensombrece su memoria es su última incursión pública: en 1948, y en el seno de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas a la que siguió acudiendo en sus años de discreta vejez, se produjo un debate sobre “el principio de separación de poderes”, en el cual participó atacando tanto a Montesquieu como a la sempiterna masonería, a la que acusó, como un abate Barruel redivivo, de haber instigado la Revolución Francesa. Una lastimosa cox final que he leído en un artículo del historiador Miguel Martorell y que no sé si atribuir a simple chochez o a una tardía conversión al antiliberalismo, es decir, a una abjuración de su itinerario intelectual anterior perpetrada para adecuarse al espíritu de los ominosos tiempos que corrían.

Su hijo Leopoldo, nacido en 1912 y, como se dijo, transmutado en Leopoldo-Eulogio por decisión propia, tuvo desde bien joven muy poco de liberal pese al ejemplo paterno y pese a ser educado en el innovador Instituto-Escuela, el centro oficial de enseñanza media creado por el Estado para aplicar el modelo pedagógico de la Institución Libre de Enseñanza. En efecto, saliendo de la adolescencia recibió la llamada de

Dios y se hizo un devoto católico tanto en creencias sobre lo que pueda haber más allá de este mundo, como en ideas políticas, amistades y relaciones sociales en el mundo sublunar. Tan católico, tan ardiente y tan tradicionalista que quizá sea uno de los intelectuales españoles a quien mejor cabe aplicar el lugar común de que nadie es tan fanático como un converso. Un adagio con muchos novios...

Su epifanía ultraconservadora advino en los más que agitados años de la República, cuando ingresó, siendo aún estudiante de Filosofía y Letras, en el estrecho círculo de un antiguo liberal mutado en reaccionario influyente y famoso, Ramiro de Maeztu, a cuya selecta tertulia asistía habitualmente. En ella, como es sabido, se juntaban recios hombres (Calvo Sotelo, Vegas Latapie, Javier Pradera, Jorge Vigón...) unidos por su fe en el Dios de la Iglesia Católica y en una monarquía autoritaria liberada de liberalismo, por su belicoso integrismo religioso (ahora lo llamaríamos fundamentalismo) y su sacralización de lo hispánico, por su elitismo que en algunos tendía al racismo, por su nacionalismo exacerbado y su hondo desprecio a las masas (y con ello a cualquier régimen de democracia sin adjetivos) y, en consecuencia, por su demonización de una República que se quiso democrática y laica. Unos santos varones tan intransigentes como reaccionarios que parece ser que, en privado, tildaban de nefasto al mismísimo nuncio del Vaticano, monseñor y luego cardenal Tedeschini, a quien no percibían como suficientemente beligerante frente a los poderes republicanos.

Como es sabido, en esta salsa se coció *Acción Española*, revista en la que Palacios participó asiduamente y que, a la larga, constituyó la más caudalosa fuente de la que bebió el nacional-catolicismo franquista para saciar su necesidad de dotarse de doctrinas e ideas cuando la derrota de Hitler obligó a la dictadura a encubrir sus indisimulables raíces fascistas. A la vez colaboró, sin embargo, en *Cruz y Raya*, una publicación mucho más plural y abierta que dirigía el igualmente católico, pero antifascista, José Bergamín. En estas cabeceras, y en alguna otra, vieron la luz sus primeros ensayos, varias recensiones (de la confianza que Maeztu tenía en Palacios es buena muestra que fuera éste el encargado de reseñar la *Defensa de la Hispanidad* de aquél en 1934 en *Acción Española*) y diversos poemas. Palacios, al parecer, siempre se quiso y se consideró poeta, y al cultivo de su estro dedicó sus ocios. “Filósofo, ensayista católico, poeta y profesor universitario español”, dice de él la *Wikipedia*. A los sesenta años, en 1972, publicó por fin un poemario titulado *Salutación y otros poemas*. No es por eso por lo que lo recordamos.

La rebelión de los generales y las derechas en el verano de 1936 lo pilló en Madrid. Su significación política había alcanzado ya la suficiente notoriedad como para que alguien ordenara detenerlo en aquella ciudad aterrorizada y trágica. Los que se encargaron de ir a buscarlo –da igual si policías o milicianos– fueron tan poco avisados que se llevaron, como quedó dicho, a su ilustre padre. Él, hábilmente, se consiguió refugiar en la

embajada francesa. Hizo bien. Maeztu y otros de su cuerda (y otros de la cuerda de su progenitor, como Melquíades Álvarez) acabaron asesinados.

Cuando se pudo, nuestro hombre fue evacuado a Francia y después pasó a Ginebra, donde se hallaba su padre. Regresó a España a mediados de 1938, a la zona en poder del ejército rebelde, claro está, aunque no llegó a empuñar las armas pese a lo lozano de su edad. Su discípulo Antonio Millán-Puelles escribiría muchos años después que se presentó “inmediatamente a su regimiento”. Dios nos libre de sospechar que hay razón para dudarlo. Lo que está claro es que personajes muy influyentes del viejo grupo de *Acción Española* (Alfonso García-Valdecasas y José Pemartín) lo libraron con prontitud de tan inquietante destino y le alcanzaron una asesoría en el Ministerio de Educación Nacional, con sede en Vitoria. Un combatiente, pues, de retaguardia, como fueron otros jóvenes vencedores con cerebro.

Y como otros vencedores con cerebro recogió tempranamente los frutos de su victoria. Eran los años en que se auguraba una futura Europa fascista. Los años en que aquel acto de venganza y profilaxis que fue la depuración de todos los cuerpos docentes –y de tantos otros empleos y profesiones– conformó un abanico de oportunidades para quienes habían ganado la guerra y ahora ganaron la postguerra. Eran los años de aquello que acabó por conocerse como las “oposiciones patrióticas”. En 1940 Leopoldo-Eulogio Palacios se convirtió en catedrático de instituto. Poco después complementó esa condición con la docencia en la universidad e inició su colaboración con el recién creado Instituto de Filosofía Luis Vives del CSIC, del que más adelante llegaría a ser vicedirector. En enero de 1944 leyó su tesis doctoral, la cual fue dirigida por uno de los escasos catedráticos universitarios de Filosofía que quedaban en la capital tras el exilio, muerte o expulsión del resto, el padre Juan Zaragüeta. Y tan sólo cuatro meses después, en mayo, se convirtió en catedrático de Lógica de la Universidad de Madrid tras pasar por una oposición en la que fue el único candidato.

Que es tanto como decir que la plaza ya estaba adjudicada de antemano. El anterior propietario de la cátedra había sido nada más y nada menos que el dirigente socialista Julián Besteiro, presidente de las Cortes Constituyentes de la República, condenado en 1939 a treinta años de reclusión y fallecido en 1940 en la cárcel de Carmona. Aquel era el signo de los tiempos, unos tiempos que se movían a paso de cangrejo. Si Besteiro había introducido tanto el marxismo como el neo-kantismo a través de su labor docente, ahora Palacios estaba llamado a romper con el mundo impío de antes de la guerra y reconquistar el recinto universitario para Santo Tomás de Aquino y las enseñanzas de la Santa Madre Iglesia.

Con 32 años, pues, y en aquella atribulada España del hambre y el racionamiento, tocó la gloria humana de un empleo fijo, cuasi vitalicio y prestigioso, un empleo de funcionario filosófico. Le esperaban décadas y décadas de docencia hasta su muerte en 1981. Fernando Savater, que lo tuvo de profesor, recordaba que para el doctor Palacios “no había otra

lógica que la tomista”. Rememoraba también su silueta “cóncava” y que “se prodigaba lo menos posible en las aulas porque comprensiblemente le disgustaba lidiar con la chiquillería”. Incluso evocaba una anécdota que se contaba de él y que no sé si merece más crédito que la generalidad de las leyendas urbanas. Un día llegó a clase y se sentó con la cabeza acodada sobre la mesa, se mantuvo en silencio un largo rato mientras el alumnado charlaba, y finalmente se levantó y salió diciendo: “Yo ya he pensado; ahora piensen ustedes...”

Más relevancia tuvo su producción escrita, de la que no sé si afirmar que constituye la quintaesencia del neotomismo español hegemónico (a la fuerza ahorcan) en la filosofía española del retrógrado momento. Por un lado, Palacios colaboró de manera frecuente en las principales revistas culturales de la postguerra (*Escorial, Arbor, Revista de Filosofía, Revista de Estudios Políticos*) y en 1948 dirigió *Finisterre*, una cabecera que duró sólo un año y que es aún recordada porque en una de sus entregas Dámaso Alonso inventó “la generación del 27”. Y desde mediados de los años sesenta y hasta su muerte su firma apareció y desapareció como un Gadiana en el diario *ABC*, en concreto en las prestigiosas “terceras” páginas de este órgano de prensa monárquico.

Por el otro, publicó en 1945 *La prudencia política*, libro en que defendió “el prudencialismo” (un intento de conciliar, según él mismo, “dos posturas antagónicas en política: el oportunismo y el doctrinarismo”, o lo que es lo mismo, una versión escolástica del viejo “justo medio”) y que fue objeto tanto de encomio por parte de algunos de sus pares y del inefable Azorín, como de loas y parabienes oficiales, recibiendo el Premio Nacional de Literatura José Antonio Primo de Rivera de ese año (tampoco hay que echar las campanas al vuelo: en 1957 el premiado fue el insigne escritor Luis Carrero Blanco...). Su éxito se mide mejor en el hecho de que fue reeditado al menos en tres ocasiones, la última, que sepamos, en 1978 en versión corregida y aumentada.

Libros posteriores de Leopoldo-Eulogio Palacios fueron *El mito de la nueva cristiandad*, publicado en 1951 y reeditado en tres ocasiones (una severa impugnación del humanismo cristiano que proponía Jacques Maritain, el filósofo francés, tomista también, que pretendía conciliar el catolicismo con un mundo moderno basado en el pluralismo político y los derechos humanos, incluido el de elegir religión); *Don Quijote y la Vida es Sueño*, de 1960 (un breve ensayo sobre el sentido filosófico de ambos clásicos); *Filosofía del saber*, de 1962 y dos veces reeditada, la última por Ediciones Encuentro en 2013 (una personal investigación filosófica sobre el conocimiento científico y técnico); y *El juicio y el ingenio y otros ensayos*, una miscelánea que vio la luz en 1967.

Además, Palacios tradujo del alemán la *Introducción a la Lógica* del filósofo contemporáneo alemán Albert Menne (a la que añadió un prólogo crítico), y *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, de Arthur Schopenhauer, quizá el autor que, junto a Kant, le interesó e influyó más seriamente de los integrantes del canon filosófico occidental

al uso (o de lo que podemos llamar la larga cadena del ser de la filosofía que nace en Grecia). Dejando a un lado, claro está, los felices habitantes del seno de Abraham del tomismo dentro del cual Palacios concibió su labor, esa “filosofía perenne” que reunía a Aristóteles, san Agustín y santo Tomás con el mencionado e incómodo Maritain, Étienne Gilson, Charles De Koninck o el padre Santiago Ramírez, pasando por el dominico del período barroco a quién dedicó su tesis, Juan de Santo Tomás.

Durante aquella postguerra en que Palacios tocó tanto el cielo de la cátedra como del prestigio en el campo de la filosofía oficial nacional-católica, también hubo de afrontar la dura prueba de la enfermedad. Una enfermedad que Millán-Puelles identifica como tuberculosis pulmonar. La dolencia, tan extendida en la época, le obligó a guardar largas etapas de reposo y, sin duda, mermó su capacidad de trabajo. Pero no impidió que durante los años que marcan el paso de la década de los cuarenta a los cincuenta participara en la ofensiva que un trust de cerebros vinculados al Opus Dei, encabezados por el activísimo Rafael Calvo Serer, desplegó para intentar conquistar la hegemonía en el pequeño y árido mundo de los aparatos de producción de ideología de un franquismo que necesitaba adaptarse a una situación internacional en que el fascismo italiano y el nazismo alemán habían sido aplastados: asegurar una presencia decisiva en las cátedras universitarias e institutos del CSIC, creación de Ediciones Rialp, puesta en marcha de su Biblioteca del Pensamiento Actual...

315

El grupo de Calvo Serer, del que Leopoldo-Palacios fue un actor tan secundario como respetado, se inclinaba por asentar como fundamento único de la cultura política del régimen de Franco un nacional-catolicismo intransigente, que reivindicaba la herencia de Menéndez Pelayo (y con ella las de Balmes, Donoso Cortés, Mella, Maeztu y toda la retahíla de tomistas, neocatólicos y tradicionalistas españoles del pasado), excluía cualquier hilo de contacto con los intelectuales exiliados, rechazaba todo lo que oliera a liberalismo de verdad o a satánico marxismo, e intentaba comerle el terreno a un falangismo aparentemente en declive y al resto de tendencias de signo católico aunque de tradicionalismo más templado. Se trataba de recoger la antorcha de *Acción Española* y Ramiro de Maeztu y oscurecer, por inconveniente, de la de José Antonio Primo de Rivera, a la vez que se ninguneaban las diversas corrientes progresistas que también habían florecido –y tanto– para escarnio de los católicos intransigentes en la historia del pensamiento en España. Unas corrientes tildadas de impías, heterodoxas, grotescas, extranjerizantes y antiespañolas.

El choque de trenes fue aparatoso dentro de lo que entonces cabía, y Calvo Serer y los viajeros de su vagón no resultaron ilesos. Antes bien cosecharon una amarga derrota en primera instancia: los intelectuales “azules” (Ridruejo, Laín...) que propugnaban una apertura y una “compresión” –aun mínimas– respecto a los intelectuales no adictos al régimen, plantaron cara y el ministro Joaquín Ruiz-Giménez se decidió por dismantelar la ofensiva. A la larga la lección fue aprendida por unos y otros, que mutaron de una manera que nadie hubiera previsto. La élite del

Opus Dei, capitaneada como eminencia gris por Laureano López Rodó, abandonó las guerras culturales intestinas, acabó por lograr un peso importante en las estructuras de gobierno franquistas y se aplicó a reformar la administración del Estado sin mover ni un ápice sus bases políticas. Conspicuos intelectuales azules “comprensivos”, por su lado, tendieron a evolucionar hacia un liberalismo constitucional y democrático y, en algún caso, hacia la socialdemocracia. Ruiz-Giménez fue cesado de su cargo ministerial y se situó en la llamada “oposición interior”, convirtiéndose en un personaje nuclear de la democracia cristiana española. E incluso Rafael Calvo Serer se acercó al punto de vista del antes denostado Maritain, se convirtió en demócrata y opositor a Franco, se ganó la inquina del régimen, hubo de exiliarse y acabó compartiendo tribuna parisina con Santiago Carrillo.

Ahora bien, no pongamos el carro delante de los bueyes. En aquellos años cincuenta que seguían siendo postguerra, la flor y nata del pensamiento nacional-católico, se ataviara con hábito de fraile, sotana de cura o ropa seglar bajo la cual podía esconderse o no un cilicio, mantenía viva la fe en el agrio lema decimonónico de mosén Sardà i Salvany, “el liberalismo es pecado”, no apreciaba el derecho a disentir, abominaba de Ortega y Gasset y consiguió poner en el índice de libros prohibidos por la Iglesia algunas obras de Unamuno. Ese era el nivel...

Leopoldo-Eulogio Palacios no se contó entre los que evolucionaron y se abrieron a la integración de corrientes alternativas (a lo más que llegó su apertura, ya se apuntó, fue a traducir e interesarse por Schopenhauer). Es lugar común afirmar su vinculación, innegable, con el Opus Dei, pero no parece tan fácil establecer su alcance. Leyendo sobre el personaje se ve que muchos estudiosos de los que se le han acercado, con Gregorio Morán a la cabeza, eluden la cuestión, se limitan a aseverar que estaba en la órbita de la Obra o usan alguna frase parecida, sin decidirse a definirlo inequívocamente como miembro o como simpatizante; otros pocos Rubén Pallol por ejemplo, se atreven a calificarlo de “miembro reconocible” (y como “miembro” aparece nada menos que en la *Wikipedia*); pero también hay quien, como Manuel Anaut, no sólo niega esa condición de miembro, sino incluso la de simpatizante.

Da igual. Su religiosidad y sus actividades académicas estaban en plena sintonía con los principios de la Obra, sus amigos y discípulos más próximos eran de la Obra y él tenía abiertas las puertas de la editorial Rialp. En todo caso, si su visibilidad en las luchas por el poder cultural en el seno del franquismo decayó tras la frustración de la ofensiva de Calvo Serer, no ocurrió lo mismo con su capacidad para moverse en las aguas y por las capillas del poder académico, en especial asegurando el acceso a cátedras universitarias de sus protegidos, entre los que no eran raros los asociados, éstos sí, al Opus Dei. En pleno siglo XXI los discípulos de Manuel Sacristán –y Gregorio Morán– aún recuerdan la participación de Palacios en el tribunal de oposiciones que, con cierto escándalo para lo que era común en aquellos tiempos (un portazo de algunos asistentes, a lo

sumo), entregó en 1962 la cátedra de Lógica de la Universidad de Valencia a un pupilo de nuestro hombre, de manera que la negó al preclaro profesor barcelonés. Para Palacios y las lumbreras que lo acompañaban en aquella ocasión, las cátedras seguían siendo trincheras y no convenía admitir en su parnaso a quien sin duda era uno de los puntales de la filosofía en España, pero que desde su falangismo rebelde y juvenil había caminado hacia el súmmum de los peligros, el marxismo... Y lo tenían bien claro: al enemigo ni agua.

Por aquellas fechas, por lo demás, el Concilio Vaticano II estaba alterando de manera tanto doctrinal como práctica un catolicismo que se percibía en muchos ambientes (no por cierto en los aires que respiraba Palacios) como arcaico, caduco, asfixiante. La muerte del controvertido Pío XII (“el Papa de Hitler”, según el escritor británico John Cornwell), la decisión de Juan XXIII de reunir un concilio tras haber transcurrido casi un siglo desde el último, y la senda renovadora que siguieron los trabajos y debates conciliares bajo la égida de Pablo VI, transformaron la Iglesia Católica con más hondura de la que gentes como Palacios podían asimilar. El humanismo cristiano defendido por Maritain y por los teólogos que abogaron por el *aggiornamento* se llevó el gato al agua y el catolicismo intransigente, “puro”, en el que militaba nuestro hombre y buena parte de la jerarquía eclesiástica española salió con el rabo entre las piernas.

Las críticas de Palacios a las decisiones conciliares y su posterior aplicación, siempre desde un tradicionalismo inasequible al desaliento, no fueron en absoluto suaves y se expresaron públicamente en algunas leídas “terceras” del *ABC* de las que pudieron disfrutar los “ultras” de cualquier facción y los nostálgicos de cruzadas y rutas imperiales. Eran años en que el franquismo se descomponía y avanzaba la transición hacia un régimen político constitucional y democrático entre trompicones, zigzagueos y contradanzas de dos pasos adelante, uno atrás.

En intervenciones desde tan notable tribuna periodística, pues, un enfadado Palacios alzó su voz en contra de lo que denunció como “la defenestración de la misa tradicional”, la de Trento, y la substitución del latín por las “lenguas vulgares” en la liturgia (en su producción existe algún artículo académico escrito en latín, ya que participaba del movimiento que se proponía restaurarlo como “lengua universal de los sabios”). O mostró sus abiertas simpatías por monseñor Marcel Lefebvre, campeón de un “catolicismo puro” frente al no puro, el postconciliar, que en palabras de Palacios, “acepta ingredientes extraños y que ya no es puro, sino mezclado de liberalismo”. En aquel momento (el artículo es de 1977) el obispo francés, tan reaccionario como rebelde frente a Pablo VI, ya se encontraba suspendido “a divinis” por el Vaticano. Y no mucho después de que Palacios muriera, monseñor Lefebvre sería además considerado cismático y excomulgado por Juan Pablo II (quien no fue, por cierto, el papa más progresista de la historia). No es difícil imaginar qué pensaría un Palacios redivivo si supiera que cuarenta años después de muerto, tanto Juan XXIII como Pablo VI y Juan Pablo II, católicos que a

su modo de ver suponemos que no debieran ser tenidos por muy puros (en especial los dos primeros), se hallan canonizados, en tanto que el puro Pío XII no ha pasado de “venerable”, sin llegar ni siquiera a ser “beato”.

¿Puede alguien extrañarse, después de la biografía intelectual que hemos expuesto, de que el profesor Palacios se interesara en sus años de plenitud por las doctrinas del vizconde Louis-Gabriel de Bonald? ¿Éste y el resto de legitimistas franceses que reaccionaron contra la Revolución y construyeron un pensamiento combativo y adecuado a sus propósitos contrarrevolucionarios, todos ellos hombres asimismo católicos a machamartillo, no eran habitantes de la misma orilla ideológica en que moraban Palacios y su gente? Pese a que no hay que olvidar que el tradicionalismo de los legitimistas franceses, en particular el de Bonald, no era de índole tomista, y pese a que los pensadores de la “tradicción española” en que se movía Palacios se querían nietos de Menéndez Pelayo e hijos de Maeztu ¿no se hallaban asimismo aquellos viejos reaccionarios franceses, Donoso Cortés mediante, en el humus de su árbol genealógico?

E. H. Carr, en libro famoso, recomendaba que “antes de estudiar la historia, estúdiase al historiador”, y añadía que “antes de estudiar al historiador, estúdiase su ambiente histórico y social”. El consejo vale para muchos otros ámbitos del conocimiento: antes de estudiar una obra de filosofía, estúdiase al filósofo, y antes de estudiar al filósofo, estúdiase su ambiente histórico y social. Una obra sacada de su contexto histórico, al igual que una frase descontextualizada, es fácil que se entienda mal, que sea posible tergiversar su sentido original, e incluso que pueda llegar a confundirnos, a desorientarnos. Leer a Platón sin saber que era sobrino de Critias, uno de los Treinta Tiranos de Atenas, no es lo mismo que leer sabiéndolo. Como no es lo mismo aproximarse a Luis Vives ignorando que las hogueras inquisitoriales achicharraron a sus padres (a su madre sólo sus huesos, desenterrados más de veinte años después de muerta). O a Baruch Spinoza olvidando que fue expulsado de la comunidad judía de Amsterdam, o a Martín Heidegger omitiendo que estuvo afiliado al partido nazi... A mi entender, un mínimo conocimiento de la vida y el tiempo de Palacios es imprescindible para abrirse paso en la lectura de su obra, incluidos, claro está, los dos textos reunidos en este libro, que en su origen fueron concebidos como independientes, pero que se agruparon por primera vez en 1987 en un pequeño volumen póstumo. Unos textos que sin duda provocarán en el lector que se abra paso a través de sus páginas más de una sorpresa.

La primera es que no se centran en lo que hace del vizconde de Bonald un autor muy conocido, su dimensión de pensador político, de principal doctrinario de la contrarrevolución junto a Joseph de Maistre (Maistre y Bonald son una especie de matrimonio indisoluble para los politólogos), sino más bien en su carácter de figura clave en la formación del tradicionalismo filosófico. En el primero de ambos textos, “Bonald, o la constitución natural de las sociedades” (pp. 7-54), Palacios estudia la teoría del lenguaje del aristócrata francés y cómo ella le proporciona la

base de su pensamiento respecto a las categorías sociales, el poder o la relación entre religión y política, al tiempo que señala algunas dificultades que hacen “embarazosa” la doctrina del vizconde: el uso indebido de la expresión *sociedad civil*, que “no me parece propia –advierte Palacios– de una sociedad que encierra en su globo a la Iglesia católica” (p. 51); el hecho de “no salvar la trascendencia de la Iglesia y el catolicismo sobre la civilización, a causa de su erróneo concepto de lo *sobrenatural* y lo *natural*” (p. 52); o el paralelismo “geométrico” que establece el vizconde galo entre el “poder religioso de la Iglesia y el político de la monarquía real” (p. 53).

En el segundo, “El platonismo empírico de Luis de Bonald” (pp. 55-92), abunda en la preocupación bonaldiana sobre el origen de las ideas, de manera que completa el texto anterior, la sitúa en una cadena que proviene de Platón y pasa por san Agustín, Descartes, Bossuet, Fénelon y Leibniz y expone (p. 82) como ese “platonismo empírico” (descubrir el meollo de ese aparente oxímoron es algo que abandono a la curiosidad del lector) de Bonald “desemboca en la revelación divina”, de manera que “obvio es preguntarnos: esta revelación por la que Dios enseña el lenguaje al hombre, ¿es natural o es sobrenatural?”. Dejemos al lector, de nuevo, que busque en el libro la respuesta a la cuestión. Por otro lado, y como ocurría en el caso anterior, Palacios descubre una serie de “fisuras” en el pensamiento del autor francés. El escrito se cierra con una locuaz diatriba muy de la época contra “el materialismo de nuestros días, que se llama a sí propio materialismo dialéctico e histórico”, y que, como el lector puede esperar, “no es más que un hijo de aquella filosofía revolucionaria, contra la que tuvo que enfrentarse, con fuerza de gigante, el vizconde Luis de Bonald” (p. 91).

No querría destripar de forma enojosa los dos trabajos, ya que una reseña que se desliza hacia la exhaustividad puede invitar a quien la deglute a prescindir de la lectura de la obra original. Bastará advertir, más allá de lo dicho, que a mí me ha resultado más interesante el primero que el segundo. Y que en especial han atraído mi atención los epígrafes que el autor dedica a “la invención del lenguaje” y al “origen de las ideas” en ese primer texto (pp. 9-14), unos epígrafes cuya lectura no tengo empacho alguno en recomendar, ya que tratan de cuestiones centrales de la filosofía de ayer y hoy (unas cuestiones que me temo que no se resuelven con la simple apelación a la revelación divina...). No ocultaré que mi preferencia por esos dos puntos no es ningún mérito de mi perspicacia. Cuando acabé de leer el libro descubrí que en el paratexto de la contraportada se señalaba que, para Palacios, “la lección capital y permanente de Bonald estriba en encarecer la importancia del concurso del lenguaje en la génesis de las ideas y en hacer ver de este modo que el hombre no es, como pretende Rousseau, un caminante solitario, pues, sin el lenguaje y la tradición oral y escrita de la sociedad, no le sería posible elevarse al mundo de las verdades morales y sociales, que son las únicas que le hacen posible ser nada menos que un hombre”. Pues eso...

Otra sorpresa es encontrar a un autor reaccionario como Palacios tratando de manera crítica a un reaccionario siglo y medio anterior. Si alguien esperaba que el profesor de filosofía madrileño fuera un imitador o un papagayo que repitiera las doctrinas de Bonald, que comulgara en todo con las ideas de su objeto de estudio, quedará defraudado. Sin duda el catedrático español considera al aristócrata galo *uno de los nuestros* (los elogios están esparcidos por doquier), pero, como ya se ha avanzado, no retrocede a la hora de fijar las fisuras y los componentes que entiende como embarazosos de las doctrinas de Bonald, de manera que marca, con una sutileza amable, las correspondientes distancias. Para muestra un botón (p. 50): “Muchas veces, leyendo a Bonald, tenemos la impresión de que este escritor, por salvar los derechos de Dios, anula los derechos del hombre; y por salvar la ley eterna pulveriza la ley humana. Yo preferiría conciliar ambos planos sin negar ninguno de ellos: el de la *sindéresis*, que engendra y promulga en nosotros la ley natural, y el de la prudencia política, que engendra y promulga ante los hombres la ley civil”.

No me extenderé en los pormenores de estas críticas (insisto, no me parece recomendable destripar el libro), pero, de alguna manera, es como si Palacios encontrara a Bonald demasiado cartesiano e incluso próximo a la Ilustración (Jean Touchard encontraba a Bonald “un razonador pesado en ocasiones”), ya que tomó de ese hilo, el que va de Descartes a las luces, y no de la filosofía “perenne”, escolástica, las categorías mediante las cuales organizó su trabajo. Es decir, da la impresión que la tentativa bonaldiana de ofrecer un conjunto de ideas y una teoría política para uso y coartada de la contrarrevolución no pudo librarse ni de la herencia del turbio Descartes ni de la de los condenados *philosophes*, padres putativos, a juicio de cualquier reaccionario que se precie, del nuevo mundo revolucionado y en desorden que ponía en solfa “los derechos de Dios”. Al fin y al cabo, recuerda Palacios (p. 89), Bonald “continuamente blasona de llegar a la defensa de la religión por argumentos racionales”, por las solas luces de la razón y no mediante planteamientos fideístas o tradicionalistas.

Palacios, otro ejemplo (p. 56), se asombra de que Bonald acertara en muchas cosas pese a ignorar “totalmente” al “verdadero” Aristóteles y desconocer a Santo Tomás de Aquino. O se detiene (pp. 37-38) a señalar las discrepancias entre el vizconde y el Estagirita –y, con él, el Aquinate– en cuanto a cuál ha de ser la forma óptima de régimen político: mientras que para el contrarrevolucionario francés la monarquía es “el único régimen aceptable”, para el filósofo griego y el santo dominico medieval es “aconsejable”, como sabe cualquier estudiante de filosofía, un “régimen mixto” (lo que, miremos por donde lo miremos, no era precisamente la dictadura de Franco). Podríamos aducir otros ejemplos similares, pero sería a riesgo de alargar en demasía esta reseña (aunque me temo que ya está hecho). En fin, lo que Leopoldo-Eulogio Palacios echa en cara a Bonald es, ante todo, su ausencia de contacto con la tradición escolástica, o sea, su falta de pedigrí tomista: el hecho, como si dijéramos, de no

haberse anticipado algunas décadas a los cardenales Zigliara y Mercier y haber sido así el fundador del neotomismo (o el restaurador del tomismo, sobre gustos...).

Y, una sorpresa final, al ponderar las ideas filosóficas de Bonald, al confrontarlas con el núcleo del tomismo, al dialogar con ellas y someterlas a elucidación y juicio, Palacios lo hace de manera metódica, precisa, ordenada, “racional” (ya que se basa en argumentar a base de razones), dentro de una tradición que es, por supuesto, esencialmente escolástica. Una manera que no se limita a realizar apelaciones constantes y cansinas a la revelación divina ni a la autoridad papal ni a la de los Santos Padres, sino contrastando lo escrito por el pesado razonador que fue el vizconde con los postulados de la corriente filosófica que al juzgador le es más cara y dentro de la cual se integra. Aunque, en el trasfondo, la creencia compartida en el Dios cristiano y en las doctrinas que la ortodoxia católica extrae de esa creencia (tanto a Bonald como a Palacios los aterrorizaría deslizarse hacia cualquier heterodoxia) entrelaza sus esfuerzos a la vez que acota su alcance. La filosofía de Bonald, como la de Palacios, es la de hombres que escriben rezando porque piensan rezando, y eso dificulta y limita su recepción fuera de sus compañeros de fe, de sus correligionarios. Sin embargo, esa ordenación de argumentos que exhibe Palacios, esa metodología crítica con su objeto de estudio, esa moderación al exponer los desencuentros (una moderación y buen tono que es dudoso que se mantuviera si Bonald no fuera *uno de los nuestros*) lo distingue del estilo apodíctico de mosén Sardà i Salvany y los tradicionalistas e integristas más montaraces y de más dura mollera.

Leyendo a Palacios se encuentra uno, pues, con un hombre dotado de un talento y una inteligencia notables y que escribía muy bien (a los que cultivan la poesía les suele ocurrir eso), con un estilo elegante, de frases bien construidas que no cansan, precisión expresiva, citas textuales bien dosificadas y acotaciones pertinentes. Algo que no suele ser tan habitual como debería serlo en los filósofos antiguos ni en los modernos, emborrachados demasiadas veces de categorías abstrusas para los no iniciados (no todo el mundo sabe que *sindéresis*, vocablo muy del gusto de Palacios y que ha salido más arriba, no es otra cosa que la capacidad natural para juzgar rectamente). La lástima es que aquel culto profesor de Lógica franquista defendiera en su vida y en su obra posturas a mi parecer irritantes, que ya dejaron, a buena hora, de estar de moda y que en el mundo actual, en el sistema de valores dominante en el mundo actual (que conecta más con la tradición intelectual del Palacios padre que con la del Palacios hijo), pueden percibirse con justa repugnancia.

Que se reedite no deja de ser interesante, sin duda. Me gustaría pensar que los textos de Leopoldo-Eulogio Palacios nos convocan sobre todo a acercarnos a ellos por el atractivo de lo caduco, por el sabor de ser piezas de época, de valer como documentos de un tiempo que ya no es el nuestro y de un país que ya nos es extraño. Y que con su ayuda estamos en condiciones de entender mejor ese mundo de ayer que, a mi parecer

afortunadamente, ya hemos perdido, y reflexionar sobre él, conocerlo y captarlo. Es decir, escritos a los que arrimarse llevando ante los ojos la lente graduada del historiador (de la Filosofía, del Pensamiento, de la Cultura, o a secas) y no sólo enfrascarse a esclarecerlos con el ánimo discursivo del colega. Además, y más allá de sus “excentricidades” –una palabra con la que he tropezado aplicada por Gregorio Morán a nuestro personaje–, Palacios es, insisto, un autor inteligente, y de la inteligencia, aun de la rancia, siempre se puede aprender algo. Los cangrejos también son ingredientes gustosos que hacen sabrosa una paella de marisco.

Pero, con todo, la reedición de este libro de Palacios –o, hace pocos años, de su *Filosofía del saber*– a mí me produce cierta inquietud que no querría ocultar. En plena escalada de las fuerzas de ultraderecha (¿son nuevas o son, aunque remozadas, las de siempre?), en España y por doquier, la reedición de autores que se identificaron tanto con el universo mental de la reacción y el franquismo como Palacios no deja de poder ser considerada el síntoma de una seria amenaza: la que sufren muchos de nuestros derechos y nuestras libertades (la de creer o no creer en Dios, y en qué “dios”, por ejemplo, la de optar por la identidad sexual que prefiramos, y todo el largo etcétera que nuestro miedo requiera) que no están en absoluto blindados frente a nuevos asaltos a la razón por parte de intolerantes, fundamentalistas y patrioterros. No sobra recordar que, hace escasos ochenta años, las personas que se divorciaron gracias a las leyes de la República se encontraron con que estaban otra vez casadas con su primera pareja (lo que Dios ha unido que no lo separe el hombre) cuando Franco se hizo con el poder y su voluntad se fijó en ley. Y que ello implicó que los matrimonios posteriores de los divorciados quedaran anulados, y que los hijos de estas segundas nupcias dejaran de ser legítimos y fueran convertidos legalmente en bastardos. Los buenos y triunfantes católicos que impusieron tales medidas (entre los cuales no faltaban los que tenían “queridas”) decían ganar almas para el cielo mientras imponían una vida de infierno en la tierra a personas que no querían vivir juntas y marcaban con un estigma a su descendencia inocente...

Ya sé que lo que ha muerto una vez no resucita jamás y que la historia es un río de Heráclito que nunca fluye hacia arriba. Pero no sabemos qué escollos, qué azudes y qué represas encontrará el agua río abajo. La fe del carbonero, sea religiosa o política (y sea cual sea el “dios” sobrenatural o humano que la inspira), lleva a la intransigencia y al abuso, y los intransigentes no dudan en imponer sus ideas si hace falta a la fuerza. Perder derechos y libertades sospecho que ha dejado de ser en nuestros días –si es que dejó de serlo alguna vez– un peligro remoto. Y si fuera a mayor gloria de Dios, Palacios, desde su cielo, mucho me temo que no censuraría esa pérdida.

**Joan J. Adrià i Montolí**



JUAN CARLOS OLITE, *Las ilusiones metafísicas de un cerebro primate*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2018, 259 p. ISBN: 978-84-17358-64-8.

Juan Carlos Olite es doctor en Filosofía por la Universidad de Zaragoza y profesor del IES Virgen del Pilar de la misma ciudad. Debido a esto último, ha participado en numerosos proyectos de innovación pedagógica en la enseñanza secundaria y bachillerato como *El ajedrez como herramienta educativa* o un blog escolar llamado *La moneda de Schopenhauer*. Actualmente, y como se podrá observar en este libro, está dedicando especial atención al estudio de las relaciones de la psicología cognitiva y la antropología evolucionista con la génesis del pensamiento filosófico.

Aunque su bibliografía es muy amplia, los principales autores en los que se basa son Humphrey, Dennet, Damasio, Nietzsche, Hume, Kafka, Descartes o Unamuno entre otros. Olite mantiene un método de trabajo muy claro durante toda su obra: compara los puntos de vista de varios autores y analiza los experimentos efectuados alrededor del tema para ir hilándolos con su argumentación principal. La tesis principal que defiende el autor es que nuestro cerebro de primate ha demostrado ser mentiroso, cotilla, supersticioso, engreído, doliente y transmudano con lo que respecta a sus ideas, a la metafísica. Así, el autor tratará de defender cada uno de estos adjetivos, correspondiendo con los diferentes apartados que tiene el libro. Para ello, como ya hemos avanzado anteriormente, dará ejemplos de casos prácticos generalmente en bebés y niños. Todo esto para hacernos ver una realidad que nunca nos habíamos planteado. El libro está dividido en 4 capítulos, el prólogo y el epílogo. En cada capítulo el autor tratará de explicar y demostrar por qué considera que el cerebro es todos los adjetivos que hemos comentado anteriormente. Esto, desde el principio, logra captar la atención, pues resulta curioso averiguar el porqué de estas afirmaciones. Aunque sea de forma inconsciente y no nos hayamos dado cuenta de ello, pues como dice en el mismo título del prólogo, es inevitable tener estas ideas metafísicas.

En la obra se ve cómo todos esos adjetivos que el autor le atribuye a nuestro cerebro tienen que ver con el hecho de que vivimos en sociedad. Simplemente por no estar solos sino que convivimos con más personas, a la vista de otros ya cambia tu perspectiva y las ideas que forma tu cerebro con respecto a eso. De igual modo que trata la idea de los espejos y la concepción de nosotros mismos, trata el ser conscientes de que los demás también nos ven y tienen ideas sobre nosotros igual que nosotros las

tenemos sobre ellos. Inconscientemente damos un valor, unos prejuicios a las imágenes que se sitúan fuera de nosotros. Por esta razón también sabemos que los demás los tendrán con respecto a nosotros, por lo que tratamos de controlar la imagen que damos, cómo hablamos de nosotros o nos relacionamos para tratar que esta imagen nos favorezca, que potencie nuestra persona. Lo que acaba resultando en ideas, y por ello metafísica, que inconscientemente nuestro cerebro construye para modificar o mejorar nuestro entorno y con ello nuestra vida. Uno de los ejemplos que propone que más me llamó la atención es el de dos personas totalmente desconocidas a las que se les propone que se presenten. Tras acabar, ambas creen que fueron totalmente honestas en todo lo que dijeron sobre ellos mismos, para sorprenderse luego, tras ver las grabaciones, de que no fue totalmente así y que edulcoraron sus relatos. Además, también elude a la imaginación de los niños, cómo juegan con algo que saben perfectamente que no es, como el caso del plátano-teléfono. Esta capacidad de hacer como-si fuera real, aún sabiendo y siendo totalmente conscientes de que no lo es, es otro argumento con el que Olite defiende su postura. Con esto, el autor logró demostrar que, aunque creamos lo contrario y sea inconscientemente, nuestro cerebro es mentiroso. De este modo, hemos visto la necesidad de un cerebro mentiroso pero, ¿por qué es cotilla? Queremos saber lo que la otra persona piensa con el fin de poder actuar de un modo u otro, nos adaptamos dependiendo de la situación, por lo que es necesario que el cerebro sea cotilla e investigue las ideas de otros cerebros. Se trata de una comunicación visual, entre miradas, en las que ambas partes se comportarán distinto dependiendo de lo que hayan interpretado de la mirada del otro.

324

Como hemos comentado antes, Olite pone ejemplos prácticos de experimentos efectuados en niños, pero también tiene en cuenta a los que sus cerebros funcionan de manera distinta como en el caso del autismo. De este modo, también analizará las repercusiones de no ser capaces de interpretar la mirada del otro, de simplemente sentirse solos, alejados de todo el mundo. En el caso del cerebro mentiroso, explica que los niños autistas no consiguen ver más allá de lo que hay, de lo que directamente están viendo, por lo que no entienden que otro niño esté usando un plátano como si fuera un teléfono y al pasárselo a un adulto, éste le sigue el juego. Para el niño autista, un plátano es simplemente eso. Con este tipo de ejemplos, el autor refuerza su tesis, explicando cómo hay casos en los que el cerebro no funciona de ese modo y usando esto para demostrar la necesidad de que así sea, poniendo como muestra los casos de autismo, en los que se puede apreciar una clara deficiencia.

Otro de los puntos que trata en su obra es que el cerebro primate es supersticioso. Esto se debe a nuestro gusto por descubrir lo que no podemos, lo oculto. El autor utilizará aquí el concepto de 'pensar desde lejos', que estaría en cierto modo relacionado con la manera con la que

miramos a los demás que explicaba anteriormente, pues se trata de lo mismo: tratan de descubrir lo que está fuera de nosotros y no podemos conocer a ciencia cierta. El problema que encontramos aquí es que raramente somos conscientes del entramado cognitivo que sustenta las creencias o reflexiones, por lo que de nuevo estaríamos frente a este cerebro primate que inconscientemente crea ilusiones metafísicas. No nos interesan las cosas como tal, queremos descubrir lo que ocultan, como si su esencia estuviera contenida en estas propiedades invisibles a nuestros ojos. Del mismo modo que es engreído porque cree de sí mismo que no necesita el cerebro para pensar, no necesita algo físico, su pensamiento, su ser se da sin la necesidad de un cerebro como la biología defiende. Esto implica que interpretamos la realidad de dos modos diferentes: la que vemos, como los objetos físicos, y la que no, como la de las mentes y las intenciones de cada una. De este modo, nuestro cerebro primate cree que sus ideas no tienen que ver con la materia, y por tanto no necesita de ella para que éstas se den. Esto estaría relacionado con el porqué es doliente, pues hay una clara diferencia entre nuestro pensamiento y lo que vemos. Para defender este argumento Olite cita a Parfit, que se consideraba atrapado por sus intuiciones y lo explica con el ejemplo de cuando mira por la ventana desde lo alto de un rascacielos y siente miedo a pesar de saberse seguro. Es decir, incluso cuando nuestra vista, la materia, los objetos físicos nos están demostrando que estamos seguros y que no debemos tener miedo, nuestra mente sigue creyéndose en peligro, provocándonos temor.

325

El último adjetivo que propone y que coincide con el último capítulo de su obra es el de transmundo. Esto puede verse fácilmente en la creencia en los diferentes dioses, algo que el cerebro ha construido para hacernos sentir mejor, pero que no deja de ser simplemente una ilusión. Uno de los ejemplos que expone el autor para defender su posición es la de los niños que tienen amigos imaginarios. Siendo éstos un claro ejemplo de algo externo, que los adultos, por ejemplo, no pueden ver ni participar y que tan solo el niño puede acceder a él, pensarlo, imaginarlo. Es una fabricación de su cerebro primate, una ilusión metafísica, como el mismo título de la obra dice.

**Noelia Alfonso**

ROBERT B. PIPPIN, *Nicholas Ray y la política de la vida emocional*, trad. de María Golfe, Shangrila, Valencia, 2019, 96 pp. ISBN: 978-84-949365-4-8.

1. LA OBRA DE ROBERT B. PIPPIN. Conviene destacar que estamos ante una obra del profesor Robert B. Pippin (n. 1948) —titular de la cátedra Evelyn Stefansson de Servicio Distinguido en el Comité de Pensamiento Social John U. Nef del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chicago— que se publica en español y que aún no tiene su versión en inglés. Se compone de tres partes bien diferenciadas: un prefacio completamente original (pp. 7-22) y dos capítulos que fueron publicados como artículos. El primero, ‘Escepticismo activo y pasivo. *En un lugar solitario*’ (pp. 24-58) apareció como ‘Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray’s *In a Lonely Place*’; el segundo, ‘La ironía cinemática. *Johnny Guitar*’ (pp. 60-93) como ‘Cinematic Irony: The Strange Case of Nicholas Ray’s *Johnny Guitar*’.<sup>424</sup> El libro ha sido traducido con rigor y elegancia por María Golfe.

Se trata de un logro que se agradece sinceramente. Es la cuarta monografía que el profesor Pippin —internacionalmente reconocido por sus estudios sobre la obra de Hegel— dedica al cine, dentro de su preocupación filosófica. El primero, *Hollywood Westerns and America Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy* (Yale UP, 2010), anticipa algunas de las preocupaciones presentes en esta obra. En efecto, plantea el tipo de conocimiento que acompaña a los *westerns* de Hawks y Ford y destaca su dimensión emocional. Pero lo hace en un sentido diferente al de la película de Nicholas Ray *Johnny Guitar* que, como veremos, más bien se aleja de ser un relato fundacional de la sociedad americana.

Su segundo libro de filosofía cinemática lo dedicó al cine negro: *Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy* (Virginia UP, 2012). El acento principal se encuentra en las dificultades que tienen sus personajes para reconocerse como agentes responsables de sus propios actos. La trazabilidad entre esta obra y las dos siguientes se advierte con facilidad. Tanto *Hitchcock filósofo* como la que ahora nos ocupa dan cumplida explicación de la falta de transparencia de las acciones de los sujetos en la sociedad americana tras la Segunda Guerra

326

---

<sup>424</sup> R.B. PIPPIN, ‘Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray’s in a Lonely Place’, *nonsite.org*, 5, pp. 1-30 (2012, <https://nonsite.org/article/passive-and-active-skepticism-in-nicholas-ray%E2%80%99s-in-a-lonely-place>) y ‘Cinematic Irony: The Strange Case of Nicholas Ray’s *Johnny Guitar*’, *nonsite.org*, 13, pp. 1-30 (2014, <https://nonsite.org/feature/cinematic-irony-the-strange-case-of-nicholas-rays-johnny-guitar>).

Mundial. Jacques Tourneur con *Out of the Past* (Retorno al pasado, 1947), Orson Welles con *The Lady from Shanghai* (La dama de Sanhghai, 1947) o Fritz Lang con *Scarlet Street* (Perversidad, 1945) discurren por zonas próximas a las de Alfred Hitchcock y Nicholas Ray. Todos ellos aportan a la reflexión filosófica un dato inquietante: que aquello que muchas veces damos por obvio (“Sabemos lo que hacemos”) no es realmente así y que registrarlo puede ayudarnos a obtener un conocimiento más verídico de nosotros mismos.

Con estos datos de contexto, *Nicholas Ray y la política de la vida emocional* puede ser valorado en toda su significación. Nos detendremos ahora en cada una de sus partes.

2. “EL CINE ES NICHOLAS RAY”. Pippin no duda en recoger una cita de Jean-Luc Godard claramente expresiva de la admiración que este cineasta americano suscitó en los escritores y directores de la *Nouvelle Vague*: “Había teatro (Griffith), poesía (Murnau), pintura (Rossellini), baile (Eisenstein), música (Renoir). De ahora en adelante hay cine y el cine es Nicholas Ray” (*Nicholas Ray*, p. 9; en adelante número de página).

Pippin interpreta la identificación de Nicholas Ray (1911-1979) con el cine a través de la fluidez con la que consigue que en sus películas nos veamos implicados por el mundo emocional de sus protagonistas. Destaca de Ray que “la intensidad emocional y honestidad de sus personajes [...] sugieren de inmediato el melodrama”. Sin embargo, señala Pippin, los espectadores actuales no sintonizan con facilidad con los melodramas del llamado período clásico de Hollywood (1930-1960). Ven estas películas a una “gran distancia”, por lo general “desconcertados por la tonalidad emocional o simplemente aburridos” (p. 9).

Ello obliga a mirar de otra manera las películas de Ray, porque aportan mucho más de lo que se percibe en una primera aproximación. Los dos ejemplos que componen la obra así lo ratifican. *En un lugar solitario* (1950), como se verá, plantea tanto la gran dificultad de conocernos a nosotros mismos como nuestra capacidad de acción debilitada (p. 11). *Johnny Guitar* (1954) invita a revisar las convenciones del *western* y lo que pueden significar o significan. Funciona como un ejercicio de autoconciencia del género.

No son una excepción. Todas las obras mayores de Ray (y es difícil descartar rápidamente alguna como menor), al decir de Pippin, plantean exigencias al espectador, suscitan confusión y perplejidad sobre “lo que se supone que tenemos que pensar”, pero no suministran la sensación de que las dinámicas emocionales sean obvias o exageradas. Se presenta de un modo complejo y sutil una serie de expresiones que hablan tanto de las necesidades humanas como del anhelo de amor por parte de los personajes. No se refugian en ningún lugar conocido de antemano.

Pippin está plenamente de acuerdo con Stanley Cavell<sup>425</sup> en la necesidad de que “las películas nos instruyan sobre cómo verlas” (p. 12). Esto nos invita a poner entre paréntesis tanto los esquemas técnicos de los años sesenta, como la psicología de las emociones de ese mismo tiempo. Se nos propone que de este modo aceptemos que nuestra comprensión de nuestra vida emocional, de su significado, de su ideología, pueda clarificarse de un modo social e histórico. Las películas en ese caso nos ayudan a aprender lo que estamos sintiendo.

La intensidad que presenta la expresividad de las películas de los años cincuenta plantea para Pippin una pregunta que se responde mal si nos ceñimos a un pretendido cambio de gusto. Para el profesor de Chicago lo que están poniendo en primer término es el vínculo entre “el mundo interior” y “el mundo exterior” (p. 13). Rompen las certezas que habitualmente albergamos respecto a que tengamos un acceso privilegiado a nuestra vida emocional, del que poseamos plena certeza y que nos permita excluir a los demás. ¿Cómo lo hacen? Según Pippin al presentar la posibilidad de que la vida emocional no sea autónoma o autocontenida, sino imitativa, derivada, o también que lo que signifiquen nuestras expresiones emocionales solo sea significativo en una organización social del poder determinada. En consecuencia, puede resultar una interpelación inquietante, una amenaza hacia nuestra individualidad (p. 13).

Es clara la conexión entre estas afirmaciones de Pippin y sus estudios sobre Hegel.<sup>426</sup> Así ha podido acuñar la categoría de “política de la vida emocional”, que exige revisar la relación entre la estructura de un orden social —la modernidad, por ejemplo— y la experiencia de los estados emocionales intensos de quienes viven en él.

Es un modo de acceder a los que otros considerarían malestar y que en las películas de Ray se expresa con frases como las de Johnny Guitar

---

<sup>425</sup> Señalaba en ese mismo sentido Stanley Cavell: “El modo de superar la teoría correctamente, desde el punto de vista filosófico, consiste en dejar que el objeto o la obra en cuestión nos enseñe cómo estudiarla [...] Los filósofos darán naturalmente por sentado que una cosa es —y está claro cómo— dejar que una obra filosófica nos enseñe cómo estudiarla, y otra muy distinta —y no se sabe muy bien cómo o por qué— dejar que nos lo enseñe una película. En mi opinión no son cosas distintas. El análisis de la película establece un llamamiento continuo a la experiencia de dicha película, o más bien a una memoria activa de esa experiencia (o una anticipación activa de adquirir la experiencia)”, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981 (*La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, trad. de E. Iriarte y J. Cerdán, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 10-11).

<sup>426</sup> Véase A. LASTRA, ‘La filosofía cinematográfica de Robert B. Pippin’, *Scio. Red de investigaciones filosóficas* (2018, <https://proyectoscio.ucv.es/actualidad/robert-b-pippin-filosofia-y-cine/>).

(“Yo mismo soy un extraño aquí”), con la descripción de que “el corazón de cualquier hogar está infectado por lo que debería proporcionar un refugio” (p. 14) o con la presentación de la prostitución como la forma más explícita de intercambio capitalista, o más directamente, la encarnación misma del capitalismo (p. 14).

Pippin considera, por tanto, que lo que nos puede inquietar de estas películas es que nos están formulando preguntas inquietantes: ¿por qué esta forma de vida económica y social es tan hostil para el establecimiento de relaciones de intimidad y amor? ¿Por qué son más probables la incertidumbre, la duda mutua, la sospecha y los celos en esta forma de vida? (p. 14). Y explica con claridad que las grandes películas melodramáticas de los años cincuenta manifiestan

una especie de desesperación que emerge de la próspera forma de vida de clase media, segura, socialmente autorregulada e individualista que surgió tras la Segunda Guerra Mundial. La presión creada en este mundo para la conformidad, la represión y el mero seguir adelante pueden crear una atmósfera de sospecha mutua, de estar siempre en guardia, y suscitar tanto la dificultad como la desesperación a la hora de encontrar relaciones de confianza absoluta, intimidad y reciprocidad, el tipo de cualidades propias de la amistad y del amor (p. 15).

329

Para Pippin, por tanto, el exceso de estas películas es sintomático y si nos resistimos a él, no es porque hayamos resuelto todo eso, sino porque ya no nos damos cuenta de lo que hemos perdido. Para una gran parte del público que va al cine, el anhelo, el esfuerzo, la desesperación esperanzada de una escapatoria en un mundo social manipulado y artificial podrán haber quedado simplemente olvidados (p. 15).

3. EL PROBLEMA DE LA NATURALEZA DE LA ATENCIÓN FILOSÓFICA AL CINE. La tercera parte del Prefacio se dedica a este tema. Dada su importancia preferimos dedicarle una atención más pormenorizada y un apartado propio. Pippin vuelve sobre algunas de las ideas que ya había expresado en su obra dedicada a *Vertigo* (*Vértigo/De entre los muertos*, 1958) de Hitchcock.<sup>427</sup> Su punto de partida es claro y conviene recogerlo de un modo expreso:

La premisa en lo que sigue es que podríamos considerar que las películas son una forma de reflexión filosófica en sí misma, dada una comprensión bastante amplia de la filosofía que no se limite al acopio de argumentos en apoyo de tesis explícitas. Además, la exigencia más firme no es que el cine inspire al espectador el plantearse esas preguntas

---

<sup>427</sup> *The Philosophical Hitchcock. Vertigo and The Anxieties of Unknowingness*, The University of Chicago Press, 2017 (*Hitchcock filósofo. Vértigo y las ansiedades del desconocimiento*, trad. de T. Martínez, UCO Press, Córdoba, 2018, pp. 1-11).

filosóficas ni que sirva como ejemplo de problemas filosóficos [...] ni que proponga “experimentos de pensamiento” que inciten a la filosofía [...], sino que el cine, en cualquier caso, algunas películas, tenga un trabajo filosófico que hacer (p. 15).<sup>428</sup>

Desde esta premisa las preguntas fundamentales son “qué podemos *hacer* para entender lo que se nos muestra” (p. 16) y también cuándo, en qué momento, hemos “entendido una película” y podemos decir que hemos aprendido algo de haberla entendido. Es decir, ¿es posible que al empezar a entender mejor una película podamos de ese modo entender mejor algo de importancia filosófica? (p. 16).

Stanley Cavell y su visión de la lectura filosófica de las películas vuelve a ser la referencia necesaria. La explicación sobre lo que supone leer una película del que fuera docente en Harvard permite a Pippin establecer dos condiciones adecuadas para la lectura filosófica de las películas.<sup>429</sup>

Por un lado, “el problema de nuestro modo de atención”. Es necesario que se preste atención sabiendo que se está ante una obra de arte. Solo así la experiencia cinematográfica se convierte en una experiencia estética (p. 17). Aquí se apoya en las aportaciones de George Wilson con respecto a “ver imaginativamente lo que estamos viendo”.<sup>430</sup> Cuando empezamos a prestar atención a la película de una manera distinta, imaginativa o estética, la respuesta filosófica puede ser la más adecuada (pp. 17-18). Por otro lado, Pippin considera que un esquema básico como el de considerar que las películas puedan tratarse como actos de habla dirigidos a un público que cuentan una historia nos sea de utilidad. Nos invitan a preguntarnos por qué el director —o quien haga su papel— tiene el propósito de mostrarnos una historia y mostrárnosla de esa manera (p. 19).

Con esta perspectiva se puede considerar que las películas pueden cumplir varias funciones: “Algunas películas pueden ser medios para hacernos recíprocamente comprensibles, haciendo que algún rasgo de la

---

<sup>428</sup> Véase también J.A. PERIS CANCIO, ‘Las películas en sí me parecen formas reflexivas de pensamiento. Entrevista a Robert B. Pippin’, *Scio. Red de investigaciones filosóficas* (2018, <https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/peliculas-formas-reflexivas-de-pensamiento/>).

<sup>429</sup> “No niego que haya un problema con la idea de *leer una película*. ¿Es un problema mayor, o distinto, que el problema con la idea de *leer un poema*, cuando por supuesto, no sea lo mismo que recitar el poema?” (STANLEY CAVELL, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1979 (*El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*, trad. de A. Fernández Díez, UCO Press, Córdoba, 2017, p. 9).

<sup>430</sup> G. WILSON, *Seeing Fictions in Film: The Epistemology of Movies*, Oxford University Press, 2011.

vida humana sea más comprensible de lo que sería de otra manera, siempre y cuando prestemos atención estética, apropiadamente [...] algunas películas pretenden iluminar un aspecto de la conducta humana que, de no ser así, seguiría siendo oscuro” (pp. 20-21). Como ya hemos señalado, esto puede incluir llegar a darnos cuenta de que algo no sea tan inteligible como creíamos, que resulte más problemático.

Con estas dos consideraciones Pippin realiza lo que él designa como “una pregunta inmanejablemente grande”:

Si al menos una parte de lo que nos sucede cuando vemos una película es que los acontecimientos y diálogos no solo están presentes para nosotros, sino que se nos muestran, y si la pregunta que ese hecho plantea —¿cuál es el motivo de mostrarnos esa narración de esta manera?— no nos parece respondida del todo si la reducimos a propósitos como el placer o el entretenimiento porque se insinúa un sentido más general, filosófico, un modo de entender algo mejor, y todo esto ocurre en un registro estético, al prestar nuestra atención estéticamente a lo que se muestra, entonces esa pregunta tan grande resulta obvia (p. 22).

Pippin está reivindicando la perspectiva filosófica contra lo que habitualmente ha sido el dominio de la perspectiva sociohistórica en los estudios fílmicos. La prueba de lo adecuado de esta perspectiva es la cualidad de las lecturas resultantes, que promueven ver la película de una manera y no de otra. La perspectiva filosófica tiene mucho terreno por explorar. La fidelidad a la película requerirá asimismo una escritura fiel sobre la misma. Al respecto, reconoce Pippin, todavía no hay reglas. Pero las dos lecturas que componen el resto de la obra pueden ser propuestas como ejemplos privilegiados de lectura filosófica.

4. ESCEPTICISMO ACTIVO Y PASIVO. *EN UN LUGAR SOLITARIO*. Pippin observa que *En un lugar solitario* se suele presentar como un filme de cine negro. Sin embargo, “tiene también la intensidad emocional, la sensación de intimidad, la ternura en el tratamiento de sus personajes imperfectos y la complejidad que asociamos a una película de Nicholas Ray” (pp. 25-26).

Se trata de una película que invita a la reflexión. Por un lado, porque se detecta más conversación que propiamente acción. Por otro, el tema principal va inequívocamente en esa misma línea: “Qué sabemos en realidad cuando afirmamos que entendemos a alguien [...] su carácter [...] su verdadero yo, o quién es en realidad, especialmente en la medida necesaria (la que sea) para confiar en él, y, en consecuencia, exponerse a una posible traición” (pp. 28-29).

De este modo nos introduce en una reflexión acerca del problema filosófico del “escepticismo de otras mentes”, pero en un registro práctico,

que Pippin advierte que tal vez sea el único adecuado (p. 29). La pregunta filosófica prototípica del escepticismo moderno acerca de cómo sé que otros seres humanos son humanos y no autómatas deviene en una constatación acerca de la incapacidad para conocer o tener experiencia de los demás (p. 29).

Sobre el protagonista, Dix (Humphrey Bogart), recaen dos tramas: una principal, en la que tiene que librarse de las sospechas de asesinato que se ciernen sobre él; otra subordinada, en la que aparece como guionista de Hollywood nostálgico de unos tiempos más auténticos para la producción de películas (p. 39). Ambas se unen, señala Pippin. Si el problema “en” la película es la sinceridad y la confianza, el problema “de la película como película” es muy similar. En definitiva, hay una relación directa entre el autoconocimiento de Dix y sus deficiencias, y lo que la película pretende ser, y las perplejidades que suscita. Los títulos de crédito aparecen al principio sobrepuestos en una imagen de los ojos de Dix. Conduce el automóvil y mira por el retrovisor de manera oblicua. Pippin acierta cuando subraya la ambigüedad en la que nos encontramos desde el primer momento.

Para explicarlo de una manera más completa, el profesor de Chicago justifica que necesitará “cierto aparato filosófico”, para lo cual acudirá a la obra de Cavell, en concreto al capítulo ‘Knowing and Acknowledging’ (Conocimiento y reconocimiento) de *Must We Mean What We Say?* (¿Debemos querer decir lo que decimos?) y a otra serie de textos que configurarían *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare* (Conocimiento repudiado en siete obras de Shakespeare).<sup>431</sup> Pippin toma también como referencias a Hegel y Wittgenstein para sostener que conocernos a nosotros mismos no es algo interno y dirigido a un objeto particular (p. 33) y que también es falso pretender conocer a los demás identificándolo con conocer algo dentro de ellos (p. 34).

En ese punto resultan inspiradoras las apreciaciones de Cavell cuando señala que intentar conocer a los demás resulta inseparable de la actitud que se adopte hacia los demás. La implicación íntima hacia los otros es a la vez un problema dinámico, que requiere desarrollo en el tiempo y un problema recíproco, que nos interroga acerca de si podemos confiar en el otro (p. 35).

Las películas ayudan a esta reflexión porque con frecuencia vemos en las mismas que los personajes intentan comprender lo que los demás

---

<sup>431</sup> S. CAVELL, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge University Press, 2002<sup>2</sup> (¿Debemos querer decir lo que decimos?, trad. de D. Ribes Nicolás, Universidad de Zaragoza, 2017), y *Disowning Knowledge. In Seven Plays of Shakespeare. Updated Edition*, Cambridge University Press, 2003 (Conocimiento repudiado en siete obras de Shakespeare, trad. de A. Lastra y A. Llopis báñez, Ápeiron, Madrid, 2016).

quieren decir tanto con lo que dicen como con aquello que hacen (p. 35). Cavell insiste en que ese intento no implica entender lo que se dice de un modo literal, “sino lo que quiere decir un personaje al decir lo que dice, *lo que él o ella quiere decir* y no simplemente “lo que significa” o lo que ha querido decir al hacer lo que han hecho no han hecho” (p. 36).

Acierta plenamente Pippin al iluminar con Cavell el núcleo emocional de *En un lugar solitario*. Dix ha encontrado en Laurel (Gloria Grahame) la persona que sirve de coartada definitiva para ser descartado como asesino y al mismo tiempo la mujer enamorada en la que puede confiar para reconstruirse como persona. Pero eso mismo crea unos lazos de dependencia entre ambos que no permiten sostener los dos procesos al mismo tiempo. Laurel no sabe bien por qué se ha inclinado a defender la inocencia de Dix y crecen en ella las sospechas. Dix no acierta a acabar de armonizar su vida desde lo que ella le da y contribuye a generar un ambiente de incertidumbre. Pippin cita con oportunidad a Cavell: “Hacernos mutuamente comprensibles es inseparable del modo como nos hacemos mutuamente responsables, del modo como rendimos mutuamente cuentas” (p. 36).

Lógicamente la película plantea problemas que directamente no nos implican directamente, ni podemos hacer nada por resolverlos. Pero tampoco dejan de afectarnos y no solo en nuestra inteligencia. Pippin justifica entonces lo que esta película aporta desde un punto de vista filosófico:

Si lo que he dicho de la naturaleza del problema de los sujetos que son “otros para los demás” y encuentran la alteridad insatisfactoria e incluso inquietante es correcto, entonces, al ver la película, podemos decir que hemos llegado a entender algo (si es así) *sobre eso* que de alguna manera no se puede reformular en un argumento ni en una justificación filosófica más familiar (o no tan bien, como en lo que voy a decir discursivamente de la película). Algo como la fuerza cautivadora de la narración habrá iluminado algo de una manera, de nuevo, más cercana a haber *entendido a alguien* que a haber *probado algo* (p. 37).

En un lenguaje más próximo a lo ordinario, estaríamos tentados de hacernos eco de esta esencial afirmación de Pippin por medio de esta expresión: nos encontramos ante una película que nos ilumina sobre cómo hemos de tratar con respeto a los demás, cuando somos conscientes de lo mucho que nos queda por saber de los otros... y de nosotros mismos.

Regresando al lenguaje más filosófico, Pippin precisa las tres exigencias principales que necesitaba extraer de la obra de Cavell para abordar bien estos problemas de la película. La primera atañe a la naturaleza del problema y se refiere a la tragedia del escepticismo. No hay comparación posible entre lo que supone el escepticismo referido al

conocimiento de cosas y el escepticismo referido al conocimiento de personas. El primero, como hiciera Hume, puede ser dejado en el estudio de un filósofo, que luego se va a jugar a los naipes con sus amigos, sin plantearles ningún problema sobre la existencia real de la baraja (pp. 37-38). Pero la “incertidumbre irremediable y profunda con respecto a que alguna vez sepamos lo que creemos que necesitamos saber de los otros seres humanos” (p. 38) es, sin comparación, más desasosegante e incluso llega a impedir que podamos calmar la fuente de nuestra ansiedad.

No podemos reemprender la vida cotidiana del mismo modo que lo hacemos cuando aislamos los problemas de conocimiento teórico. Lo que nos hace sufrir no es tanto una cuestión de límites de conocimiento cuanto de “una decepción inevitable y constante con lo que ponemos a disposición de los demás, una decepción con lo que está disponible (todo lo que está disponible), una vez nos desengañamos de la fantasía de irrumpir en el mundo de los demás” (p. 39). El escepticismo respecto a la existencia de los otros es tragedia, lamento, una situación luctuosa para todo aquel que no esquive su significado.

La segunda exigencia que Cavell aporta a Pippin es la reciprocidad de la situación descrita. En un mundo de multiplicidad de sujetos —cuya realidad completa podemos desconocer, pero cuya existencia no podemos negar—, nuestra incapacidad para irrumpir en el mundo de los demás es correlativa a la ansiedad de que los demás sean capaces de entrar en el nuestro. Por eso, “la alternativa a mi reconocimiento de los demás no es pasarlo por alto sino evitarlo, digamos negarlo” (p. 40).

Esta segunda aportación de Cavell facilita que Pippin plantee rápidamente la tercera aportación que recoge del que fuera profesor de Estética en Harvard, la más relevante y que recoge en el título de esta sección dedicada a *En un lugar solitario*: la diferencia y la relación entre “escepticismo activo” (no conocer a los demás) y escepticismo pasivo (que los demás me conozcan) (p. 40).

En la lucha cotidiana por hacernos mutuamente comprensibles nos arriesgamos a ser malentendidos. Y esto implica tres niveles de complejidad, a saber: en primer lugar, lucha mutua contra las sospechas; a continuación, una consideración acerca de que la sinceridad no lo resuelve todo, en la medida en que con frecuencia somos víctimas del autoengaño; finalmente, la extensión en el tiempo, en ningún momento del cual puede haber una solución final (pp. 41-42).

El aparato conceptual que Pippin ha recogido de Cavell permite extraer elementos de enorme vigor en la narración de Ray. Reconocer y ser reconocidos son elementos inseparables de la intersubjetividad y están sometidos a una especie de gimnasia dialéctica. No se pueden satisfacer con menos. Forma parte de esta saber detectar las bases limitadas de cualquier juicio que realizamos sobre los demás y, del mismo modo, la

naturaleza esencialmente tardía o retrospectiva del autoconocimiento y del conocimiento de los demás. Lo expresan frases del tipo: “Ahora sabemos que se trata del tipo de personas que harían esas cosas” (p. 44).

Ray muestra la intensidad de esta dialéctica. La vulnerabilidad de Dix (un Bogart poco habitual) es sinónima de su miedo a “dejarse conocer” (Cavell) y se nos presenta dolorosamente visible (p. 48). ¿Puede ser entendido esto como la “moraleja” con la que Pippin sintetiza su lectura de *En un lugar solitario*? El capítulo se cierra con dos párrafos elocuentes.

En el penúltimo recoge la frase final de la película: “Viví unas cuantas semanas mientras me quisiste”. La misma derivaba de una frase que Dix redactó para el guion en que estaba trabajando a lo largo de la película: “Nací cuando me besó; viví unas cuantas semanas mientras me quiso. Morí cuando me dejó” (p. 58).

Pippin realiza tres comentarios breves, del que destacamos el tercero:

Laurel parece darse cuenta de que el hecho de que Dix “la deje” es resultado de su desconfianza y de que está en el mismo sitio donde empezó, un aspirante a estrella con un pasado sombrío. Sorprendentemente, en su imaginación, *Dix la ha dejado*. (Morí cuando me dejaste” sería la continuación). No han roto: una manera extraña de decirlo, dado lo que acabamos de ver” (pág. 58).

335

Aquí podemos realizar alguna reflexión en la que nos separamos de Pippin. Especialmente en la nota 38 de la página 52, el profesor de Chicago hace una lectura sociológica del matrimonio como emblema del amor romántico. No faltan estudiosos que secundarían esta tesis. Pero creemos que no refleja completamente el pensamiento de Ray. Una mirada a *They Live by Night* (Los amantes de la noche), *Knock on Any Door* (Llamada a cualquier puerta, 1949), *On Dangerous Ground* (La casa en la sombra, 1952), *Lusty Men* (Hombres errantes, 1952), la misma *Johnny Guitar* (1954) *Run for Cover* (Busca tu refugio, 1955) o *Bigger Than Life* (*Más poderoso que la vida*, 1956) nos presenta un binomio común: personas desestructuradas o con ese riesgo solo tienen su esperanza en el matrimonio que surge del verdadero amor y que se abre a la vida, con frecuencia en un contexto dramático. No es casualidad que Raymond Carney haya afirmado que “el cineasta de los cincuenta y de los primeros sesenta con la más profunda semejanza con respecto a la visión de Capra en sus obras mayores fue Nicholas Ray”. Y estamos de acuerdo con lo que añade a continuación en una nota a pie de página:

Sus representaciones de la familia, por ejemplo, en *Rebel Without a Cause* (Rebelde sin causa, 1955) son solo una fantasía, una comunidad

imaginada, del mismo modo que la in-habitación de su “hogar” es solo cuestión de estar actuando como si fueran adultos. Esto representa un cambio crucial con respecto a las actitudes de Capra: Ray mira de un modo libre y creativo expresiones que solo son posibles como alternativas a o como escapatorias a nuestras actuales formas de organización y de entender.<sup>432</sup>

En efecto, lo que Capra consideraba una posibilidad real —una sociedad que comience con la libertad de las personas y su capacidad de amar para generar un tejido social solidario a partir de la familia y la economía cooperativa— Ray solo lo atisba como expresiones representativas de esperanza. La frase repetida por Laurel es la misma que Dix había recogido en un guion que aspiraba a dar de nuevo al público películas con contenido. Y quizás por ello, deja abierto tanto el relato de la película, como la esperanza en el amor humano en quienes la ven y les ilumina sobre su propia vida.

Pippin concluye su espléndido artículo de este modo: “Stanley Cavell ha argumentado que el escepticismo de las otras mentes, aunque sea una expresión de incertidumbre respecto a los demás, no es propiamente escepticismo en sentido filosófico, sino tragedia, y que no hay una alternativa humana a la tragedia. Creo que Nicholas Ray estaría de acuerdo” (p. 58).

336

También nosotros. Siempre que nos reservemos la posibilidad de que el amor gratuito que vemos en las parejas de las películas que hemos señalado sea algo más —bastante más— que una “alternativa humana”. No parece un exceso para quien supo realizar con tanta altura estética y libertad creativa una película como *King of Kings* (Rey de Reyes, 1961).

5. LA IRONÍA CINEMÁTICA. *JOHNNY GUITAR*. Pippin divide en tres los apartados de su lectura cinemática de *Johnny Guitar*. No es difícil considerar el primero, ‘*Western y Westerns*’, una reflexión complementaria a la monografía que el profesor Pippin dedicó a los *westerns* de Hawks y Ford. La obra de estos dos gigantes del cine clásico americano —singularmente del western— permitía combinar adecuadamente el mito fundacional americano y las emociones políticas que estaban en condiciones de permitir una vivencia más intensa del mismo.

*Johnny Guitar* tiene menos que ver con el mito y la política y más con la vida cotidiana de las personas y la actuación económica. Este es el planteamiento acertado del profesor de Chicago. Se nos presenta una época de transición, el paso de comunidades con una ley débil a la

---

<sup>432</sup> R. CARNEY, *American Vision. The Films of Frank Capra*, Cambridge University Press, 1986, p. 492.

moderna sociedad comercial y respetuosa de la legalidad (p. 63). La propuesta estilística de Ray favorece en todo momento que se desarrolle un ejercicio autorreflexivo sobre el *western*.

El este que se va extendiendo, nos advierte Pippin, no es para Ray sinónimo de cultura, sino de una nueva realidad basada en el dinero. La protagonista, Vienna (Joan Crawford) es, sin tapujos, una inversora y una especuladora (p. 65). Así se lo espetan los terratenientes, Emma Small (Mercedes McCambridge) y John McIvers (Ward Bond): “No eres más que una golfa del ferrocarril; no eres apta para vivir entre personas decentes”. Lógicamente, Ray facilita que nuestra simpatía esté antes con la sinceridad sin remordimientos de Vienna que con los sentimientos hipócritas de sus vecinos.

Subraya Pippin que el enfrentamiento entre Vienna y Emma altera el género del duelo habitual en una película del Oeste: se trata de un duelo entre mujeres (p. 68). Vienna es la heroína. La desprecian, pero ella no desprecia, sino que trata a sus empleados con dignidad e igualdad llamativas (divide su dinero con ellos en partes iguales). Asimismo, se dirige a lo que parece muerte segura con gran valentía, no exenta de altivez.

337

Frente a la altura del personaje de Vienna, sus pretendientes —de nuevo se rompe lo habitual: son dos varones los que aspiran o han aspirado al amor de la protagonista— reciben nombres que refrendan su carácter infantil: Johnny Guitar (Sterling Hayden) y Dancing Kid (Scott Brady) (p. 69). También Emma, la rival de Vienna, carece de su dignidad. Es presentada como una mujer celosa, reprimida, con una locura exagerada (p. 70).

Pippin acierta a la hora de hacernos ver la doble visión que se proyecta sobre el salón de Vienna (p. 72). Durante los treinta y cinco primeros minutos de la película la acción no sale de allí. Es tanto el local de la protagonista como el escenario de Ray. Todo ello favorece que se trate de un *western* que reflexiona sobre sí mismo, como si los lugares comunes del género estuvieran siendo revisados con plena seriedad.

Pippin muestra en el segundo apartado, ‘Mezcla de géneros’, que estamos ante un *western* que recibe continuos préstamos de otros géneros. Hay elementos de cine negro o del musical. Pero, sobre todo, destaca lo melodramático, en línea con las otras películas de Ray a las que ya hemos aludido. Estamos ante un ex asesino y una ex prostituta. “¿Pueden perdonarse mutuamente su pasado? ¿En qué condiciones?” (p. 79).

Pero ese elemento emocional queda claramente equilibrado con una intervención frecuente de la ironía. Es memorable el diálogo entre Vienna y Johnny, netamente irónico, de imposible respuesta racional (p. 80):

Johnny.— ¿A cuántos hombres has olvidado?  
Vienna.— Tantos como mujeres recuerdas.

Es el diálogo de dos personas que saben que el peso de pasado en un lastre que solo puede sobrellevarse con el olvido o la ficción. Johnny le pide que mienta y ahora Vienna emplea una ironía dulce, pero tan alejada de la realidad como la anterior (p. 81): “Te he estado esperando todos estos años”, “Habría muerto si no hubieras vuelto”, “Aún te quiero como tú me quieres a mí”. Son frases que no cuentan la realidad tal como ha sido, pero quizás representan el mundo de los deseos latentes. Acota Pippin con maestría:

En un momento impulsivo, se dejan llevar brevemente por la fantasía de que el pasado y las dudas generadas pueden añejarse voluntariamente. Johnny le pide que imagine que es el día de su boda; ella rompe a llorar y admite que ha estado enamorada de él; se abrazan y los acordes suenan, la melodía de Johnny Guitar se derrama sobre ellos y sobre nosotros (p. 82).

Y sigue señalando que a partir de ahí la acción se acelera, hasta llegar al momento final. En el tiroteo ante la guarida de Kid, mueren este y Emma. Vienna y Johnny pasan a través de la cascada que protege el escondite y sea abrazan felizmente. Escuchamos la letra de la melodía de Johnny Guitar:

Tanto si te vas, como si te quedas, te amo;  
Qué importa que seas cruel, tú puedes ser amable, lo sé;  
Nunca ha habido un hombre como mi Johnny,  
Como aquel que se llama Johnny Guitar (p. 84).

Para Pippin se deduce, por sus contradicciones, que el estado de su relación es incierto. No estamos del todo seguros. La cascada, el agua, suelen ser signos inequívocos de la nueva vida, del nuevo comienzo.

Probablemente podamos recorrer otro camino. Vienna, al abandonar a Johnny, optó por los negocios y se olvidó del amor. Incluso utilizó su propio cuerpo para tal finalidad. Pero ahora, en el momento más dramático, cuando todo se acababa para ella, la intervención de su amado, “loco por las armas”, ha sido crucial. Sin ella habría sido ejecutada. El mundo del oeste no es representado por los terratenientes hipócritas. La vieja ley tenía muchos defectos salvo uno: tenía que ser defendida con la propia vida. Hombres como Johnny tienen que aprender a ser amables. Pero mujeres como Vienna también necesitan una transformación: la economía no lo soluciona todo. Nos parece una lectura más acorde con la filmografía de Ray.

Por último, en el ‘Contrapunto’, Pippin expone que hay dos formas de no querer lo que decimos, lo que constituye la comprensión tradicional de la ironía (p. 85). Por un lado, está la forma intencionada, por lo general asociada a modos ingeniosos de usar la dialéctica del lenguaje. Por otro lado, se encuentra la forma inconsciente, que revela lo opuesto a lo que deliberada o conscientemente trata de decir con lo que se dice. Es propio de los melodramas intensos. Encontrar estos elementos aquí, señala Pippin, nos confirma que no estamos ante un *western* tradicional (p. 86).

Claramente nos plantea, y perdón por la insistencia, que estamos ante un *western* distinto a los analizados en su monografía sobre los westerns de Hollywood y el mito americano. En efecto, lo mejor del *western* es su marco narrativo clásico, mientras que aquí estamos en las coordenadas del melodrama, de la importancia del amar y ser amado (p. 88).

El profesor de Chicago señala con penetración: “Ray hace todo lo posible por decir: puede que se trate de un *western*, pero estos no son personajes de *western*” (p. 88). Y añade: “Más imaginativamente, podríamos figurarnos a Kid diciéndole a sus colegas: Bueno, parecemos y hablamos como una banda de forajidos; todos habéis visto *westerns*. Debemos ser una banda de forajidos. Vamos a actuar como tal” (p. 89). La ironía concedora plantea un gran tema, el coste de la vida civilizada (p. 89). Y Pippin sentencia:

El mundo melodramático y romántico de una película de Nicholas Ray sirve más bien como contrapunto a las premisas y los fines de un *western* tradicional y no como un ejemplo de ellos [...] Un *western*, como lo trata Ray, no puede decir lo que dice; debe hacerse como una mera forma, visible y amanerado o tal vez “barroco”, una forma que no puede contener el melodrama dentro de sí (pp. 89-90).

No se trata de historias épicas ni míticas: ni el amor entre Vienna y Johnny, ni tampoco la actuación de Emma Small, que sólo revela miseria moral y envidia (p. 91). Pippin interpreta aquí un escepticismo general sobre la dimensión política de la vida humana que se expresa como ironía (p. 92).

Dando un paso más, considera que el escepticismo afecta al vínculo problemático entre dos psicologías políticas: una requerida por el capitalismo, la otra por la democracia liberal. Esta exige un compromiso con el bien común, una lealtad a la comunidad que vaya más allá de la estrategia (p. 91).

Ray se decanta más por lo psicológico que por lo político. Pippin considera que para el director el problema humano central es amar y ser amado (pp. 91-92). Y nos parece que acierta plenamente al vincularlo con el argumento del nuevo comienzo, propio del *western*. La pregunta es “si

la refundación de una república comercial moderna es posible a la sombra de ese odio y de esa brutalidad, en un contexto de anarquía virtual”.

En *Johnny Guitar* este interrogante toma carne en la relación entre Johnny y Vienna. Como hemos señalado la imagen en la cascada puede suministrar esperanza. Pippin no lo ve así y concluye:

Una vez más, no podemos escapar a la ironía del abrazo. Vienna cree que Johnny había dejado de ser un “loco por las armas” y se engaña, lo que probablemente vuelva a pasar, tal vez se trate del mismo tipo de engaño que el país “loco por las armas” parece experimentar regularmente al tratar de mantener su frágil unión (p. 93).

Pippin realiza una conclusión coherente con su visión metonímica del matrimonio. Volvemos a tener nuestras dudas de que esta lectura sea la que mejor encaje con Ray. Y creemos que tampoco con la interpretación que Pippin ha venido sosteniendo. Si se trataba de un *western* poco dado a lo épico, no vemos por qué haya que cambiar al final y hacer una interpretación predominantemente política.

Pero esto no es más que un elemento de discusión abierta de los que permite el cine y que la filosofía cinematográfica del profesor Pippin en esta obra consigue consolidar como ejercicio plenamente filosófico.

340

**José Sanmartín Esplugues y José Alfredo Peris Cancio**  
Universidad Católica de Valencia



ALFREDO BUONOPANE, *Manuale di epigrafia latina*, Carocci editore, Roma, 2010 (1ª reimpresión), 310 pp. ISBN: 978-88-430-4815-1.

*Sic tibi quae uotis optaueris, omnia cedant,  
Studiosae lector, ni uelis titulum uiolare meum.*<sup>433</sup>  
CIL 11, 06842 = CLE 02027

La escritura, que pudo ser el gran avance tecnológico de otro tiempo, permitió hacer duradero algo aparentemente volátil y efímero como era el lenguaje. Los romanos tenían una cierta aversión a la no-existencia, con lo que durante la vida intentaban que se mantuviese su recuerdo vivo una vez ya estuviesen muertos. Evidentemente no era suficiente con la *gloria* que pudiesen conseguir, con un pequeño alcance temporal y en el efímero formato oral: *quis in reliquis orientis aut obeuntis solis ultimis aut aquilonis austrive partibus tuum nomen audiet? quibus amputatis cernis profecto quantis in angustiis vestra se gloria dilatari velit. Ipsi autem, qui de nobis loquuntur, quam loquentur diu?*<sup>434</sup>

341

La *gloria* es, en parte, la respuesta a la pregunta “¿qué vale la pena conservar?”, por lo que es entregada a las manos de guardianes más duraderos, como pueden serlo el bronce o la piedra, en vez de a la voz. La epigrafía podríamos decir que es la disciplina que engloba el estudio de todo lo que está “escrito sobre” algo (*in-scribere*; ἐπι-γράφειν<sup>435</sup>), generalmente materiales duraderos o parcialmente duraderos. Había muchas formas de usar esta herramienta, pero las categorías creadas para clasificarlas alcanzan (y superan) la cifra de ochenta. Sus tipologías más generales y usadas son: las honorarias, para felicitar o agradecer algo a un personaje importante (un magistrado, un general, el emperador u otros); las sacras, según el *do ut des*, “te doy para que me des”, para ofrecer a la divinidad el *votum* (una ofrenda a la divinidad) que se le ha prometido a

<sup>433</sup> “Todo lo que hayas deseado para ti con promesas a los dioses se puede cumplir, lector afanoso, así que no quieras ultrajar mi inscripción”.

<http://www.mqdq.it/textsce/CE|ce|2027>

<sup>434</sup> “¿Quién oírás tu *nomen* en el resto de oriente, o donde más tarde se va el sol, o en las partes del Aquilón y la austral? Una vez cortado por aquí, ya ves en que estrecho espacio se podría expandir vuestra gloria. Y los que hablan de nosotros, ¿durante cuánto tiempo lo harán?” CICERÓN, *De re publica*, VI, 22.

<sup>435</sup> El latín *captor* calca, como es habitual, el griego: ἐπι indica “sobre” (=in), mientras que γράφειν, “escribir” (=scribere).

cambio de una acción favorable; las de carácter mágico, generalmente ilegales, asociadas a las llamadas *defixiones* (maldiciones); las funerarias, que garantizaban la permanencia del recuerdo y la memoria del personaje fallecido; las inscripciones murales, conservadas en los restos de Pompeya, de carácter temporal, para anunciar desde candidaturas electorales y combates de gladiadores hasta los equivalentes a los actuales “graffitis”; y por último, los referentes tanto a actos públicos, como puede ser una nueva *lex* o un *senatusconsultum*, o el propio calendario (con la relación de días *fasti* y *nefasti*), como los de acciones privadas, como los *instrumentum scriptum* y otros documentos (contratos, recibos de ventas, prestamos, *tabellae ceratae*...).

Las vías de entrada y salida de las ciudades quedaban invadidas por *tituli* funerarios que rendían memoria a los difuntos subyacentes: las llamadas necrópolis. La propia ciudad de Roma debía estar llena de *inscripciones* que leer. La escritura, bajo su forma epigráfica, se encargaba de comunicar una incesante ráfaga de información constante. Así pues, los viandantes paraban a leer las lápidas de los difuntos para devolverlos a la vida momentáneamente con su lectura. Los habitantes de las ciudades podían saber al instante quién había financiado la reconstrucción de un templo o pórtico, qué magistrado había construido tal o cual acueducto, o cuales eran las *res gestae* de un personaje público.

El mayor problema que nos reporta este género no es su variedad, sino el mismo que reporta el *magister Gregorius* en el *De mirabilibus urbis Romae*, uno de los primeros intentos que conservamos de análisis de la epigrafía: *in hac tabula plura legi, sed pauca intelxi*<sup>436</sup> (33). El uso de tantas abreviaciones (a veces poco intuitivas a nuestros ojos), el mal estado de los documentos y otras vicisitudes han obligado a que la epigrafía simbiotece a la arqueología, la filología, el derecho y la historiografía. Con la ayuda de la informática y la fotografía se ha facilitado mucho el trabajo de recopilación y estudio. La labor del estudioso, provenga de la rama de conocimiento que sea, es cumplir con el precepto romano de respeto a nuestros mayores extrayendo el mayor contenido posible e insertándolo en su correspondiente contexto (que en parte ayudará a su intelección).

La primera recolección de que tenemos constancia es conocida por el nombre de *Codex Einsidelnensis 326*, descubierto en un monasterio de Einsiedeln (Suiza) en 1683, atribuido al siglo IX d.C. Lo siguen una gran cantidad de compendios y transcripciones que intentan interpretar y estudiar las inscripciones que se tenía al alcance, pasando por el laborioso trabajo de los humanistas italianos como Francesco Petrarca (1304-1374), para terminar con la gran aportación de Theodor Mommsen, que en 1847 creó, partiendo de un proyecto de Barthold Georg Niebuhr, el *Corpus Inscriptionum Latinarum*. En esta obra se ordena el resultado de toda la

---

<sup>436</sup> “En esta tabla he leído mucho, pero he entendido poco”.

vida de Mommsen, junto a la ayuda de sus alumnos y colaboradores. El criterio usado para la recopilación es generalmente el geográfico por su utilidad (aunque hay volúmenes cuyo criterio es la tipología de los textos). Está dividido en dieciocho volúmenes (más los suplementos con las nuevas incorporaciones). Los nuevos descubrimientos en este campo son normalmente reportados por *l'Année Epigraphique*, una revista francesa especializada.

¿Qué información puede darnos una inscripción? Dependiendo del tipo de documento: un *titulus funebris* puede concedernos datos personales de un individuo, de su familia, la condición jurídica de todos sus miembros, si alguno fue esclavo o adoptado, si ostentaron alguna magistratura, si pertenecían a alguna asociación (*collegium*)... Estos detalles, a simple vista poco relevantes fuera de sus vidas, nos ofrecen una información muy valiosa acerca de la sociedad romana en paralelo a sus cambios políticos. Además pueden ofrecernos información directa respecto a las leyes que se llevaban a cabo en las diversas ciudades, como el *senatus consultum de Bacchanalibus* (CIL, X 104) o la *lex de imperio Vespasiani* (CIL, VI, 930). También ayudan estos documentos a investigar la composición étnica y el plurilingüismo del territorio romano, pues no faltan las inscripciones con texto paralelo en griego, púnico, etrusco, osco o incluso hebreo. Todas estas lenguas tenderán a desaparecer de las inscripciones, excepto el griego, que será una lengua predominante en la parte oriental, con el ejemplo de las *Res gestae Divi Augusti* traducidas al griego en los restos encontrados en la actual Ankara, Turquía.

Otros datos extraíbles de ellas son de carácter económico, como la cantidad de ladrillos que se cocían en los hornos o de donde procedían los diversos materiales usados en las construcciones públicas, cuál era el *usus* de la compra-venta... Custodiando la puerta interna del Museo Arqueológico de Boloña se encuentran dos lápidas con epigramas fúnebres acompañados de relieves que tratan de escenificar la profesión del difunto. Este tipo de elaboración es bastante corriente y también nos da, por una parte, información literaria respecto a uso fúnebre de la poesía epigramática y, por otra, el dato de qué profesiones predominaban en según qué zona (y el prestigio social que debían tener).

Gracias a la lectura comparada, comprendemos que el sistema onomástico partió de una nomenclatura mononominal (llamado *praenomen*), conservada por los peregrinos (añadiendo también el patronímico), que después adquirirá el valor de nombre para las labores públicas; después se añadieron progresivamente un nombre que designaría a todos los miembros de la familia libres (*nomen*) y un tercer elemento que haría referencia a características físicas, psicológicas, literarias, o simplemente animales, plantas... (*cognomen*). Este último se usaría también en un futuro para méritos militares, pudiendo ostentar un mismo individuo más de un *cognomen* y convirtiéndolo en hereditario en algunos casos para distinguir las ramas de las familias. A estos elementos

onomásticos se les añaden la tribu, o circunscripción electoral, y el patronímico (en el caso de que sean ciudadanos varones libres; las mujeres prescinden de *preanomen* oficial y tribu, puesto que sus reservadas funciones en la sociedad romana las excluyen de la vida pública).

Gracias a diversos datos históricos podemos datar las inscripciones provisionalmente. Por ejemplo, a partir del edicto de Caracalla en el 212 d.C, según el cual concedía la ciudadanía a todos los habitantes libres del imperio, el valor de *praenomen* y *nomen* se debilitó, pues al liberarlos, todos adquirieron los del propio emperador (*Marcus Aurelius*), haciendo imposible reconocer la identidad de los individuos con estos dos elementos. Esto dio importancia al *cognomen*, que sería finalmente el único elemento onomástico restante. La onomástica del emperador también nos da datos respecto a la datación, puesto que conocemos grosso modo la sucesión.

Naturalmente toda esta información está limitada por ella misma y no podemos considerar normativo un elemento que bien puede ser anómalo. Es en el contraste de diversas fuentes donde podemos apoyarnos para elaborar hipótesis, pero eso no nos convierte en doctores o expertos, sino en *studiosi lectores*.

*Adrià Fernández Lull*

344



EDWARD O. WILSON, *Los orígenes de la creatividad humana*, trad. de Joandomènec Ros, Crítica, Barcelona, 2018, ISBN: 978-84-9199-000-0.

*Los orígenes de la creatividad humana* (*Theorigins of creativity*) es un libro de divulgación científica en el que Edward O. Wilson, padre de la sociobiología y catedrático de biología en la universidad de Harvard, trata de replantear un problema clásico aparentemente irresoluble que en realidad confirma un viejo anhelo romántico: el ideal de la pluralidad o de la variedad en la unidad. En otras palabras, la referencia a un origen común más allá de la experiencia conocida implica que la evolución de las especies no es autorreferencial, sino en todo caso múltiple e interdependiente. Pero lo relevante es que no conocemos el significado, que no conviene confundir con la búsqueda de la causa última que Wilson describe como “darwinista” (p. 52), solo sabemos que lo que somos está determinado por el pasado o, más bien, por el paso irreversible del tiempo. Con la perspectiva de la biología evolutiva que Wilson representa en grado sumo y con incuestionable prestigio, la pregunta más importante de las humanidades hace referencia, efectivamente, a su origen o su nacimiento: “¿por qué hay humanos, para empezar?” Precisamente en la creatividad, que Wilson considera la pauta de la biología evolutiva o de la evolución de las especies, y que define como la “búsqueda innata de la originalidad”, convergen la ciencia y las humanidades. Con la perspectiva de las humanidades, la originalidad se vuelve, sin embargo, inalcanzable y, por tanto, la búsqueda es, afortunadamente, interminable. Efectivamente, conocernos a nosotros mismos no nos haría más humanos. La humanidad aspira permanentemente o debe aspirar en cierto modo a un conocimiento superior que el conocimiento humano. El filósofo, no el científico, aún con fibras susceptibles de aspirar a la unificación del conocimiento o de tratar con la filosofía como conocimiento universal debe estar dispuesto, en mi opinión, a reconocer en las ideas, eternas, sin contexto, “lo desconocido fundamental” que aún busca (la referencia a un contexto ideal para las ideas podría ser, por decirlo así, la forma en la que las ideas existen o se presentan). Por tanto, recuperar la filosofía original o primera, o una filosofía verdadera, equivaldría para Wilson a entender la filosofía como el centro, nada más lejos de la historia, tanto de una “ciencia humanística” como de unas “humanidades científicas”.

“El lenguaje”, dice Wilson, “es la humanidad” (p. 34), el lenguaje nos define, sin más. No se trata tanto de la historia del hombre —“el relato de la evolución cultural”— ni de la historia “prehumana” o la prehistoria—

“el relato de la evolución genética” (p. 20)— como del modo específico en que nos vemos o entendemos a nosotros mismos dentro del tiempo, provistos de “emociones paleolíticas, instituciones medievales y tecnología divina” (p. 95). Pero precisamente el hecho de que Wilson atribuya, en última instancia, a la creatividad el valor de una “respuesta emocional” que provoca sirve para reconocer una deriva estética que ha dado lugar a la aparición del lenguaje “simbólico” que, en definitiva, no solo como señal de progreso sino en ese sentido también de peligro, caracteriza fundamentalmente las humanidades. Por ello, nuestro “éxito social”, basado para Wilson en la “competencia” y la “cooperación” (p. 21), se debe, directamente, a lo que tenemos en común con nuestros antepasados. Una apreciación coherente, no sistemática, de las humanidades podría ser, por ejemplo, que el valor de la humanidad —de todos nosotros seres humanos, no animales, y de todo lo que hay que no deja de ser para nosotros un reflejo de lo que somos— no puede encontrarse en una relación permanente con el pasado. Por el contrario, si “explicar el funcionamiento del cerebro no nos convierte en los mejores usuarios del cerebro”, la ciencia no debe ser parcial en beneficio de todos. ¿La ciencia debe ser parcial? ¿Es el progreso científico solo una parte de nuestro progreso total, si existe? ¿Existe el progreso en las humanidades, y en la filosofía? ¿Qué es el progreso, a diferencia de la evolución? A falta de una aparente respuesta inmediata, esas preguntas no son parte del argumentario científico para comprender el papel de la creatividad, si bien la exigencia de la ciencia no es comparable: “Para ser un científico real —asegura Wilson— hay que hacer un descubrimiento científico certificable” (p. 192).

346

La ciencia, según Wilson, se ocupa de lo posible o de las “causas próximas”, mientras que las humanidades se ocupan de lo concebible (para el ser humano) o de las “causas últimas”; el propio Wilson añade después que la ciencia se ocupa de “todo lo que es posible” al servicio de la política, mientras que las humanidades, especialmente las “artes creativas” y la filosofía, se ocupan de lo posible —en contradicción con el papel que atribuye a la ciencia en primer lugar (p. 77)— que contiene “todo lo que es humano” y, en consecuencia, adolecen de un “antropocentrismo extremo” debido a su contenido “casi exclusivamente contemporáneo” (p. 15); pero también podría decirse que la ciencia se ocupa de lo probable y las humanidades se ocupan de lo real, en última instancia, de la verdad. No obstante, la fuerza antagónica de la filosofía es para Wilson la “religión organizada”, es decir, los “relatos creacionistas sobrenaturales” que muestran la innovación como una manifestación de la ficción y del placer que es innato en el ser humano, y “muy darwiniano” (p. 45), considerando así la estética no solo como una cualidad variable de la percepción, sino del entorno concreto que proporciona “una instantánea exacta de un segmento de cultura en un lugar y un tiempo determinados” (p. 45), algo que Wilson califica simplemente como

“sorpresa estética”, y que no es más que el asombro filosófico, incurriendo en el uso y la comprensión ambigua de la estética en la que se asocia el placer a los sentidos del cuerpo y se olvida que el placer es un medio del conocimiento del mismo modo que el conocimiento es el objeto de la estética, al menos de una estética que no sea puramente formal. Esto explica que la naturaleza humana no solo sea los genes que prescribe o los “rasgos de la cultura más extendidos”, sino fundamentalmente una “propensión hereditaria a aprender determinadas formas de comportamiento y evitar otras” (p.61) —una defensa controvertida de la teoría de la psicología evolutiva, la posibilidad de elegir entre “formas de comportamiento” que en el fondo contradicen la evolución cultural en tanto que siempre elegimos o tendemos a elegir lo mejor para nosotros o, si no, solo llegamos a atender a lo eventual— que relega a las humanidades al papel de creación de “valor social”. Pero defender, como hace Wilson, que el paso de las humanidades, en las que no hay progreso porque al ser audiovisuales supuestamente reflejan solo una “experiencia sensorial”, ha sido errático al ubicar el pensamiento y la acción dentro de un contexto, implica inmediatamente que todos nuestros juicios morales son relativos e incluso que no existe la moral. Así que lo que hay primero es, naturalmente, “evolución genética” y después “evolución cultural”. “La piedra filosofal de la autocomprensión humana es —confirma Wilson— la relación entre la evolución biológica y la evolución cultural”. Hay, en otras palabras, una línea temporal, la verdadera línea del progreso, trazada en el siguiente orden sobre la biología, la prehistoria y la historia que se apoya en el constructo de la evolución cultural, y que explica para Wilson la existencia como un todo. La evolución cultural no sería más que otro nombre para el progreso, no científico, sino un progreso entendido a mi modo de ver como actualización de la naturaleza, lo que significa que la unificación del conocimiento solo será posible si atribuimos al conocimiento el valor de transformar nuestras aspiraciones en el ser, esto es, deberíamos ser capaces de leer en la conducta de la vida el valor de la vida misma.

347

**Antonio Fernández Díez**



SAINT-JOHN PERSE, *Anábasis*, ed. Bilingüe, trad. y notas de J. A. Gabriel y Galán, Visor, Madrid, 2002, 88 pp. ISBN: 978-84-7522-164-9.

No se me ocurre otro modo mejor de comenzar a escribir que agradecer a la lectura de Alain Badiou, cuya filosofía resulta sorprendentemente familiar para mí, el placer de descubrir la poesía de Saint-John Perse, en concreto la escritura natural de *Anábasis*, de acuerdo con mi intuición hasta ahora inseparable de mi condición como lector de poesía, y como lector en general, de que la esencia o la cualidad intrínseca de la poesía no se deja definir por la misma razón que, en el fondo, el arte de leer no es sino, de una manera interminable, la verdadera condición de la escritura, esto es, su confirmación y también la mía como lector. Por eso, debo confesar, además, que la enantiodromia que lleva de la filosofía a la poesía, y no como suele ser cronológicamente de la poesía a la filosofía, ha sido no por casualidad un camino que siempre he tratado de seguir en silencio y con insistencia, no exento de la sensación de extrañeza que subyace a cualquier intuición o conocimiento nuevo, hasta la actualidad. Henry David Thoreau, por ejemplo, observaría en esa extrañeza la esencia de la poesía como un movimiento elevado hacia el exterior que, en mi opinión, recuerda la salida de la caverna platónica, el único ascenso o la única anábasis que literalmente en realidad importa. En un mundo civilizado aún sin civilizar, el arte de leer y el arte de escribir se entremezclarían desde el principio como una unidad que pone de manifiesto la verdad absoluta del tiempo o, más bien, la verdad de un tiempo absoluto que aún hoy no se distingue fácilmente de la estética del lenguaje. Precisamente en su magnífico ensayo sobre el lenguaje, Walter Benjamin explicaba prácticamente desde un punto de vista mayestático, sin prestar más atención a lo que dicen las palabras que a lo que supuestamente tratan de mostrar, que el silencio es la condición de existencia tanto del lenguaje en general como del lenguaje del hombre en particular. Una conclusión parcial al respecto podría ser que el pensamiento es irreductible al lenguaje en la medida en que, efectivamente, el lenguaje es irreductible al silencio. Para Walter Pater, por mencionar un espíritu afín a la poesía entre la literatura y la filosofía, el concepto de poeta-pueblo recogía perfectamente el origen mítico de la poesía de la imaginación.

*Anábasis* es el canto “más ebrio” de “todo un pueblo” que representa a toda la humanidad en su permanente exilio autoconsciente, y que el poeta en realidad ya no puede cantar porque su alma está rota o perdida de manera que silba al menos sutilmente, épicamente, de modo “cada vez más puro”, en señal de placer y felicidad, pero no solo en busca de la luz elevada, sino como el acontecimiento de la fundación de una

ciudad nueva y, al mismo tiempo, de una poesía nueva que descubre un camino alto y vertiginoso, a través de la isla en la que vive el poeta, a la ciudad que, lamentablemente, sustituye la posición inefable del sol, omnipresente sin nombre, y la visión elevada del mar. Con esta perspectiva, la poesía está ligada a la fundación de la *polis* o de la ciudad como un elemento integrador para la comunidad, el surgimiento de la civilización frente a la barbarie que prepara o preconiza en sí. Por oposición, como si se tratara de una catábasis inevitable, el estado de naturaleza se revela así “sin memoria”, “sin vínculos”, “sin calendario”, lleno, sin embargo, de “auroras” y “fuegos”, donde “el mar por la mañana es como una presunción del espíritu”, no el orgullo o una mera suposición o una dulce aprehensión, sino fundamentalmente el momento que precede al sumergimiento o la inmersión que a su vez significa el momento de recibir la comunión, el eterno espíritu de Occidente autosuficiente reafirmado una y otra vez como el centro de todo el universo, prueba de que entonces “un gran principio de violencia mandaba en nuestras costumbres”. La canción que sirve como introducción al poema podría ser, de hecho, un ejemplo paradigmático tanto de la cualidad intrínseca de la poesía como de la naturaleza humana en general. En ella el poeta describe la repentina aparición de un extranjero, que no es sino el poeta, que trae consigo la muerte que invade un paisaje medio apocalíptico dominado por el árbol de la vida que alumbra un potro sagrado. En una ulterior conversación imaginaria con el alma, se le revela que la poesía trata de “el asfalto y las rosas”. Entonces el extranjero está en condiciones de reconocer cuanto ve porque ha experimentado cuanto conoce, lo que no resulta diferente del poeta que trata de mostrar, en perpetua lucha por el equilibrio, una imagen tan pura o más pura que la muerte, esto es, el amor. Al final de *Anábasis* y de la anábasis o el ascenso en que consiste todo el poema, la canción con la que termina la historia anterior habla de una transformación o una metamorfosis por la que aquel potro es ahora un caballo y las hojas vivas del árbol sagrado que rezuma amor revelan, sin ninguna duda, la “gloria”. La transformación real que tiene lugar es, en realidad, la de la imagen de la pureza en la pureza de la imagen, un símbolo preclaro de que la poesía es, o parece ser, la mejor respuesta a la pregunta sobre cómo morir que suele atribuirse, de manera equivocada y confusa, a la filosofía que, sin embargo, debe preguntarse cómo vivir. Para quienes van a morir, “si van a morir”, la poesía ha de ser entonces un consuelo o un alivio (*d’aisance*), no un recuerdo de la lucha cósmica entre el principio del amor y el principio de muerte. De modo que el realismo es una cualidad intrínseca de la naturaleza y la voluntad del poeta, que niega eficazmente el deseo, es lo que muestra el verdadero deseo de seguir resistiendo. Como extranjero, no solo extraño para sí mismo, sino sobre todo extraño para todos en todas partes, el poeta vive “en el umbral de un país más casto que la muerte”, pero “los que conocen los orígenes están a nuestro lado en este

exilio”, y, como narrador, o “genealogista en la plaza”, tiene la ventaja de conocer a todos los hombres, aunque rechaza el materialismo de las cosas y personas concretas de modo que es capaz de disponer de su existencia como un viaje, inteligencia nómada aferrada a la tierra sin misticismo alguno, en un equilibrio de materialismo e idealismo, cuya constante ensoñación del momento presente, carente de éxtasis, hace posible reconocer la actualidad de la poesía en una poesía de la actualidad, imaginando cuanto ve como una certeza de lo que piensa, no porque la poesía pertenece a la ciudad, o porque sin poetas no hay ciudades, sino porque la poesía está en profunda armonía con el movimiento de la tierra. La poesía no es en el fondo sino la creencia en la promesa de los frutos de la tierra, por lo que el poeta es conservador por naturaleza y, en ese sentido, Perse ha sabido encontrar en la profecía genuina de la poesía, y no en una revelación, no un discurso sobre la pérdida o la ausencia o los muertos, sino la presencia de lo tangible frente al hecho universal de que el funcionamiento del mundo, basado en un mecanismo de repetición, sin posibilidad evidente de salvación, genera incertidumbre a falta de una cura para la tristeza.

El poeta no espera: “a nadie dije que esperara”. No hay esperanza en prometer. “Os odio a todos con dulzura”. La prueba real de la grandeza del alma es la duda: “la duda se eleva sobre la realidad de las cosas”. Como la realidad surge del sueño, y no del deseo cuyos límites deben establecerse, la realidad es la solución al efecto que el sueño ejerce en nuestras vidas. La realidad deviene idealmente el sueño. “¿Qué sabemos del sueño, nuestra primogenitura?” El deseo, como el amor, casi indistinguibles entre sí, suspicaz, sombrío, incluso tenebroso, es propenso a la deslealtad de la noche, mientras que la idea “celebra sus audiencias en el día”: “yo avivaré con la sal las bocas muertas del deseo”. De ahí que el poeta no vive, más bien convive: “mi proyecto es vivir entre vosotros”.

¡Tierra arable del sueño! ¿Quién habla de construir? —dice el poeta— Yo he visto la tierra distribuida en vastos espacios, y mi pensamiento no se distrajo del navegante... Y la tierra, en su simiente alada, como un poeta en sus palabras, viaja.

En otra ocasión, como si se tratara de una profecía sobre los estragos de la guerra o incluso sobre el prejuicio del holocausto judío o, simplemente, sobre la paradoja de la vida civilizada, Perse escribe o, más bien, rompiendo el silencio a través de lo concreto que está más allá del amor que evita o que hace extensivo en secreto a todas las cosas, silba, pero no calla, al pensar en un nuevo comienzo, que “el tambor del exilio despierta en las fronteras la eternidad tediosa del silencio”. Podría decirse que la poesía de Perse tiene un valor profético hasta cierto punto, al menos en la medida en que comprende la necesidad de continuar con la vida como un viaje que no tiene fin, de tal modo que una experiencia completa —la experiencia del poeta que supuestamente aglutina todas las

variedades de la experiencia— podría ser una expresión de la experiencia del exilio como la posibilidad de crear un mundo nuevo a partir del silencio o de la naturaleza a secas, sea lo que sea. Entonces el exilio, un estado de naturaleza ininterrumpido, es una condición de existencia del silencio y, en consecuencia, del silencio se crea todo, solo que la existencia misma del silencio revela el significado oculto de las palabras que articulan propiamente lo que hay. Por eso, semejante a un dios benéfico, el poeta ha de mostrarse, al menos en primer lugar, *sub especie aeternitatis*.

**Antonio Fernández Díez**

EMERSON Y THOREAU, *Querido Waldo. Correspondencia entre Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau*, trad. de Alberto Chessa, RELEE, Madrid, 2018, 180 pp. ISBN: 978-84-948-7614-1.

¿Cuándo aprenderá el mundo que un millón de hombres  
carece de importancia en comparación con un solo hombre?  
Thoreau a Emerson,  
*Staten Island, 8 de junio de 1843*

La noticia de la correspondencia conocida entre Emerson y Thoreau, inferior a medio centenar de cartas, ahora por primera vez traducida en español, que sin embargo no hace justicia al anterior trabajo de edición de sus obras en nuestro idioma, por lo demás de largo recorrido, ha resultado inevitablemente tan pobre y escasa como las noticias que recibimos cada día de Walden allí dondequiera que estamos. Por algo Thoreau escribió que las noticias son una “confirmación”, mientras que el gusto por lo doméstico —“horas hogareñas sin palabras”— es una de las palabras favoritas de Emerson. En cualquier caso, el hecho singular que todos han de reconocer es que “nada sucede al margen de la naturaleza” de la que cada cual participa. La correspondencia entre ambos, así como sus conferencias y ensayos en ese escrupuloso orden, podría leerse fácilmente como un extracto de sus diarios. De hecho, cualquiera que haya leído *Walden* con cierta deliberación y reserva sabrá reconocer en la correspondencia que la noticia más importante de Thoreau que Emerson ha legado a la posteridad de la manera más sintética posible es que Thoreau “vivía el día”. Pero Thoreau sugeriría en las últimas líneas de *Walden* que vivir el día, lo que significa también disponer del día y agotarlo o más bien agotarse en él, solo es posible si estamos despiertos. Por eso “no ha habido un americano más auténtico que Thoreau” y un americano puede serlo cualquiera por antonomasia o, nunca mejor dicho, por naturaleza. Al final de su elogio de Thoreau, Emerson diría sobre Thoreau las palabras más graves, y más significativas, que tal vez un ser humano puede decir sobre otro ser humano de una manera consciente y con toda solemnidad: “En su corta existencia [Thoreau] había agotado todo lo que el mundo podía ofrecerle”. Thoreau llegaría a saberlo todo, solo que en el sentido de que era capaz de reconocer que la naturaleza es “más lozana que novedosa”. Emerson había escrito el elogio después de leer el diario completo de Thoreau por primera vez, compuesto de siete

352

mil páginas y dos millones de palabras, seguramente tan asombrado por las maravillas de su lectura natural como por su insólita extensión. Por lo demás, el hecho no tan extraordinario como terrible, igual que la amistad trascendentalista, de que la muerte de John, hermano de Thoreau, coincidiera en el tiempo con la muerte del pequeño Waldo, hijo de Emerson, pondría de manifiesto que la amistad trascendentalista también se forja en la adversidad que, sin embargo, habita en el interior del hombre. La naturaleza no comprende la muerte. Entonces Thoreau se veía a sí mismo “desnaturalizado” a través del reflejo de las “costumbres últimas” del bosque, la mudanza de las estaciones por la que Thoreau reconocía en última instancia que la muerte es “hermosa” cuando se ve como una “ley” y no como un “accidente”. La madurez, a diferencia de la libertad, era un trabajo de lentitud. Por tanto, el fundamento de la amistad, basada para Emerson en una “confianza vital”, se confundía con su propia aspiración de tal modo que “esa suave confianza traduce mi ser”. La famosa carta de Thoreau del 23 de febrero de 1848 cuyo destinatario era, sorprendentemente, su “Querido Waldo” —en otra ocasión le exhortaría a Emerson que su carta “debe caer tan inofensivamente como las hojas que se asientan en el paisaje” y ello depende de que Emerson no deje que “se descarrile”— estaba escrita, efectivamente, con el tono familiar y solemne de la amistad cuya elevación del alma, o magnanimidad, permite la contemplación del amigo desde una profunda distancia a fin saldar una deuda del conocimiento al reconocer que lo que Thoreau había aprendido escuchando las conferencias de Emerson le colocaba en una posición de ventaja respecto a su maestro. No es casual que Thoreau escribiera su ensayo sobre la amistad durante la ausencia de Emerson en Inglaterra, considerando que Inglaterra no era para Thoreau más que una “tierra de hadas”, mientras que “no cabe ninguna duda” sobre América. Emerson encontraría en la amistad trascendentalista de Thoreau un “refrigerio” y Thoreau se alegraría en respuesta de que Emerson dedicara más tiempo a escribir porque las conferencias son de “poca importancia”. Thoreau habría sido durante su estancia en la casa de Emerson, “un obsequio tan desinteresado como el sol o el verano”, ocupado en la educación de sus hijos y el mantenimiento del jardín de Emerson, “tan libre como el aire”, auspiciado por el trato de su esposa Lidian con la que solo media una “diferencia de expresión”. Emerson recordaría en el obituario de Thoreau su “temperamento estoico” con palabras memorables que hablan de su “notable sagacidad” y “altiva independencia” lamentándose de que “no viviera lo suficiente para que todos los hombres lo hubieran conocido”. “Puso en tela de juicio todas las costumbres —escribió Emerson—, con el deseo de afincar todos sus actos en una base ideal”. Lo que posiblemente acerca el precoz Thoreau al viejo Sócrates, por decirlo así, es que actuaba “como si no se encontrara a sí mismo más que en la confrontación”.

Thoreau escribiría en su diario que no hay nadie “más leal y digno de confianza” que Emerson, al que calificó una vez como “artista” o, mejor dicho, “crítico poético”, como el que está en condiciones de juzgar la creación, más lleno que ningún otro hombre de “lo divino”. En Nueva York, donde Thoreau trabajó como preceptor del sobrino de Emerson que “me frecuentará todo lo que pueda y yo seguiré siendo yo”, Henry James le confesaría que no podía comprender el pensamiento de Emerson porque esperaba ver una “expresión de fe” por su parte, y que los trascendentalistas, incluyendo a Thoreau, son “maravillosamente consistentes”. Pero la fe, Thoreau escribió una vez a Emerson, “nunca hace confesiones”.

*Antonio Fernández Díez*