



revista de literatura y pensamiento / otoño 2010

12 €

afinidades



UGR Universidad de Granada

revista de literatura y pensamiento / otoño 2010

afinidades

04

DOSSIER:

ACTUALIDAD DE LA TRAGEDIA

Christoph Menke
Rafael Argullol
Jordi Ibáñez
Francisco Linares Alés
José Luis del Barco

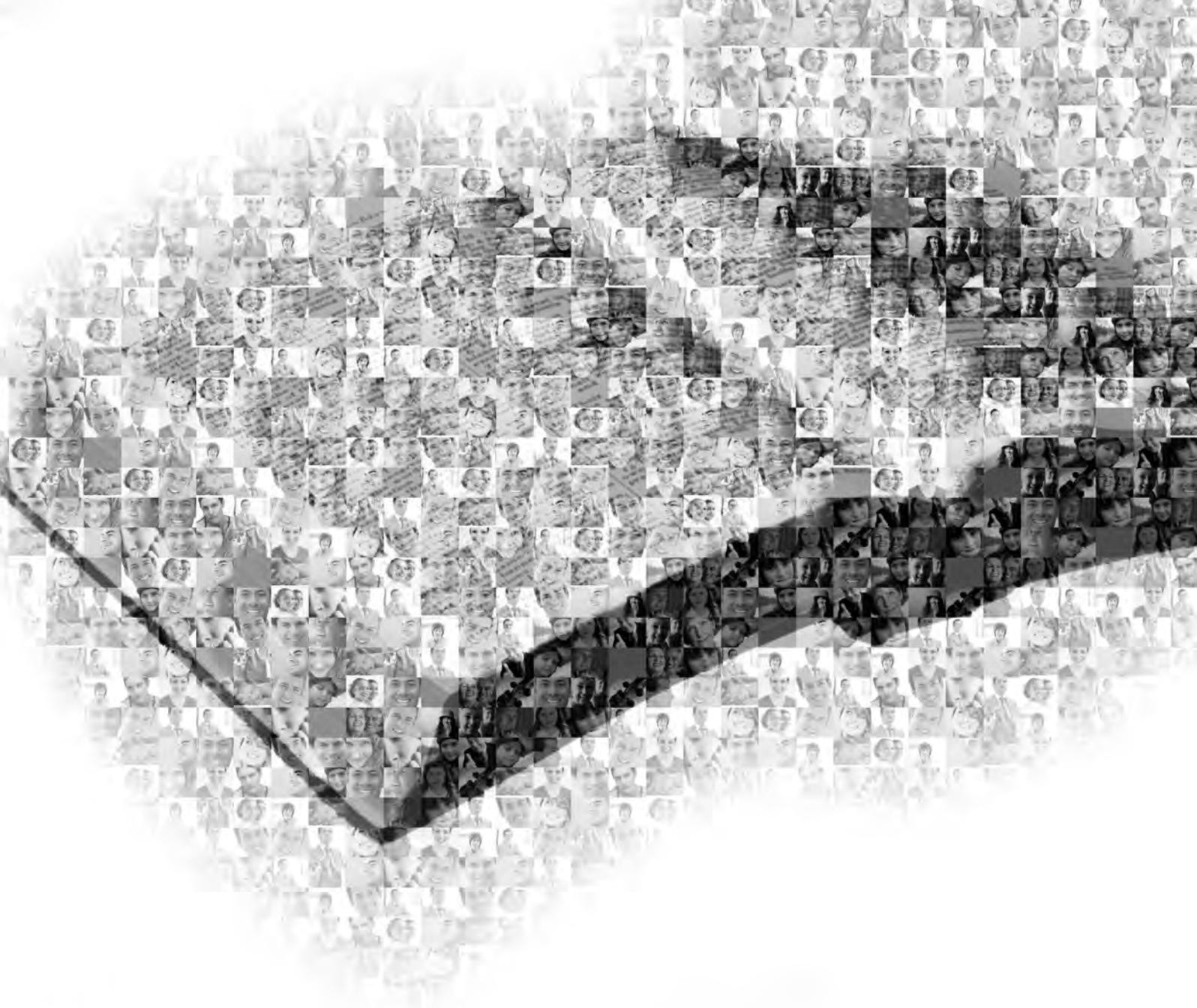
LA ANTORCHA AL OÍDO

Abraham Mansbach
Wenceslao Carlos Lozano
Óscar Caeiro
José Antonio Hita

LECTURAS

Francisco Abad
José Luis Martínez-Dueñas
Carmen Becerra
Juan Varo Zafra
José Miguel Gómez Acosta

04



La cara más humana de Caja Rural

Fundación Caja Rural de Granada.

Porque parte de lo que nos das se convierte
en un beneficio para todos.



afinidades

revista de literatura y pensamiento
Número 04 • OTOÑO 2010

03 Presentación.
Actualidad de la tragedia

DOSSIER

ACTUALIDAD DE LA TRAGEDIA

Christoph Menke

06 La **actualidad** de la **tragedia**. Una **aclaración estética**



Rafael Argullol

17 El **discípulo** de los **dioses**. **Hölderlin** y **Sófocles**

Jordi Ibáñez

23 El **tiempo**, las **lágrimas**, la **justicia**, la **tragedia**, y **además** la **teoría**

Francisco Linares Alés

36 **Presencia** de la **tragedia** en la obra de **María Zambrano**: una aproximación

José Luis del Barco

49 La irremisible tragedia de **Fernando Pessoa**

LA ANTORCHA AL OÍDO

Abraham Mansbach

60 **Micropolítica**: sobre el **significado** político de la **vida cotidiana**

Wenceslao Carlos Lozano

73 **Traducir** en **Coppet**



Óscar Caeiro

89 **Creación** en la **literatura**

José Antonio Hita

101 **Centenario** de la **muerte** de **Lev Nikoláievich Tolstói** (1828-1910). **Lev Tolstói** en busca de la verdad

LECTURAS

Francisco Abad

114 La **lengua española** **dentro** y **fuera** de España

Carmen Becerra

119 **Gonzalo Torrente Ballester**, teórico y crítico de teatro

Juan Varo Zafra

125 El **beso** de **Victor Hugo**



José Miguel Gómez Acosta

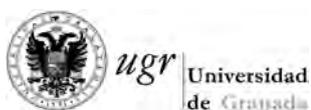
131 El estruendo de **Londres**. Imagen de la **metrópoli** del **siglo XIX**

José Luis Martínez Dueñas

137 La **piedra** angular de **Europa**



Afinidades es una publicación semestral editada por la Universidad de Granada



afinidades

Directora
Sultana Wahnón

Consejo Asesor
Pedro Cerezo Galán, Miguel Gómez Oliver, Rafael G. Peinado Santaella, Iris Zavala, Darío Villanueva, Ignacio Henares Cuéllar, María Dolores Valencia Mirón, José García Leal, Remedios Ávila Crespo, Julián Jiménez Heffernan, Mercedes Monmany, Juan Calatrava.

Consejo de Redacción
Juan Manuel Barrios, Óscar Barroso, M.ª Dolores Caparrós, Milena Rodríguez, Francisco Sánchez Montalbán.

Diseño editorial
Eduardo Rojas.
(Portada Fotocomposición, S. L.)

Administración, publicidad y suscripciones
Editorial Universidad de Granada
Antiguo Colegio Máximo
Campus Universitario de Cartuja
18071 Granada.
Tfnos.: 958 243 930 / 958 246 220
Fax: 958 243 931
E-mail: edito4@ugr.es

www.veucd.ugr.es/pages/revista_afinidades

Maquetación y preimpresión
Portada Fotocomposición, S. L.
Granada.

Impresión:
Imprenta Comercial.
Motril (Granada).

Fotografías
© **Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada**
© **Creative Commons**

Depósito legal: **GR-118-2009**

ISSN: 1189-2841

Edita:
© **UNIVERSIDAD DE GRANADA**
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo
Hospital Real.
Cuesta del Hospicio, s/n
18071 Granada

Afinidades no hace necesariamente suyas las opiniones expresadas por sus colaboradores.

Reservados todos los derechos. Ni los textos ni el material gráfico de esta publicación pueden ser reproducidos, ni total ni parcialmente, como tampoco transmitidos en ninguna forma ni por ningún medio, sin la autorización expresa de la revista.

normas de publicación

Afinidades consta de tres secciones: «Dossier», que reúne artículos sobre una misma temática; «La antorcha al oído», donde se da cabida a artículos de temática variada; y «Lecturas», dedicada a comentarios extensos de libros de reciente aparición. En las dos primeras secciones se publicarán artículos originales e inéditos, de carácter reflexivo y/o ensayístico, que versen sobre cualquiera de las materias que se indican en la tabla de contenidos que figura en esta misma página. La sección «Lecturas» está destinada exclusivamente a comentar libros de carácter teórico, crítico o ensayístico; no obras literarias.

Los autores que lo deseen pueden enviar sus artículos o lecturas en soporte informático a la siguiente dirección electrónica: swahnnon@ugr.es. Una vez recibidos, serán evaluados por la Dirección y el Consejo de Redacción y, en los casos en que sea necesario, también por el Consejo Asesor. La revista comunicará su decisión a los autores lo antes posible, aunque no devolverá los originales no solicitados.

La extensión de los artículos incluidos en las secciones «Dossier» y «La antorcha al oído» será de 35.000 a 40.000 caracte-

res, con espacios incluidos. Podrán llevar hasta un máximo de doce notas a pie de página, que deberán ser breves y fundamentalmente destinadas a referencias bibliográficas. La extensión de las «Lecturas» será de 15.000 a 20.000 caracteres, también con espacios incluidos. En ellas no se usarán notas a pie de página, aunque podrá incluirse al final una breve «Bibliografía», de cinco títulos como máximo, que, en su caso, se citará en el cuerpo del texto mediante el sistema autor-fecha-página.

El sistema de cita en las notas a pie de página de las secciones «Dossier» y «La antorcha al oído» será el siguiente:

PARA LIBROS:
Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 89-102 (en adelante, *La condición humana*, p. 58).

PARA ARTÍCULOS:
Tzvetan Todorov, «Por qué Jakobson y Bajtin no se encontraron nunca», *Revista de Occidente*, 90, marzo 1997, pp. 120-155.

PARA CAPÍTULOS DE LIBRO:
Walter Benjamin, «Escondrijos», en *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1990, pp. 49-50.

PARA CAPÍTULOS EN VOLÚMENES COLECTIVOS:
Gerard Vilar, «La filosofía de la cultura», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Visor, 1996, pp. 365-376.

PARA OBRAS CLÁSICAS:
Juan Luis Vives, *Obras Completas*, ed. de L. Riber, Madrid, Aguilar, 1948.

(Cuando la temática del artículo lo exija, los autores podrán hacer constar las fechas de las ediciones originales, después del título y entre paréntesis. Ejemplo: Hannah Arendt, *La condición humana* (1958), Barcelona, Paidós, 1998).

El sistema de referencias en la «Bibliografía» de las «Lecturas» será:

CANETTI, Elías (1960), *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik, 1977.

(Y de modo similar para los artículos, capítulos de libro, etc. En las obras clásicas de datación desconocida solo se hará constar, al final, la fecha de la edición utilizada).

En lo que respecta a la obra comentada, se proporcionará la referencia completa una sola vez

y a continuación se citará en el cuerpo del texto, poniendo el número de página entre paréntesis, por ejemplo: (p. 23).

TABLA DE MATERIAS
Afinidades publicará artículos de carácter reflexivo y/o ensayístico que se inscriban en cualquiera de estos ámbitos de las Humanidades y que versen sobre autores y asuntos modernos y contemporáneos –en general, a partir del siglo XVIII:

- Literaturas europeas
- Pensamiento literario
- Modernidad europea
- Corrientes actuales del pensamiento
- Pensadores modernos y contemporáneos
- Reflexiones sobre la historia europea del siglo XX
- Ética de la literatura
- Filosofía y literatura
- Estética
- Teoría de las Artes
- Filosofía de las ciencias humanas.
- Teoría de la interpretación
- Teoría de la historia
- Antropología filosófica y literaria
- Filosofía política
- Teorías sociales
- Ética y filosofía moral
- Teoría de la cultura
- Teoría de la justicia

Actualidad de la tragedia

Nacido hace más de dos mil años, el antiguo género dramático al que sus creadores griegos dieron el nombre de «canción de la cabra» no se ha caracterizado precisamente por una existencia continua y sin sobresaltos. Como George Steiner recordaba en *La muerte de la tragedia*, la historia de este género teatral habría sido más bien irregular e intermitente, con breves períodos de intensa luminosidad muy localizados en el espacio (la Atenas de Pericles, la Inglaterra de Shakespeare, la Alemania de Büchner...), seguidos de otros, mucho más dilatados en el tiempo, en los que no se habría escrito ni una sola tragedia, o en que las presentadas como tales no habrían llegado en realidad a serlo —al menos no desde la estricta perspectiva de Steiner. Aunque el pasado siglo XX dio a luz varias obras que pueden ser consideradas renovadoras manifestaciones del género trágico (las de Beckett, Ibsen o Arthur Miller, por ejemplo), no hay todavía signos especialmente evidentes de que la actual, la del último cuarto del siglo XX, sea una constelación favorable a esta forma de teatro. Si, pese a esto, se puede hablar hoy con toda propiedad de una *actualidad de la tragedia*, es porque la vigencia del tema ya no es algo

que únicamente tenga que ver con la pervivencia y fortuna del género literario que lleva este nombre, sino sobre todo con lo que los dos últimos siglos han hecho posible en relación con él, es decir, su conversión en saber o filosofía de la tragedia (o de lo trágico).

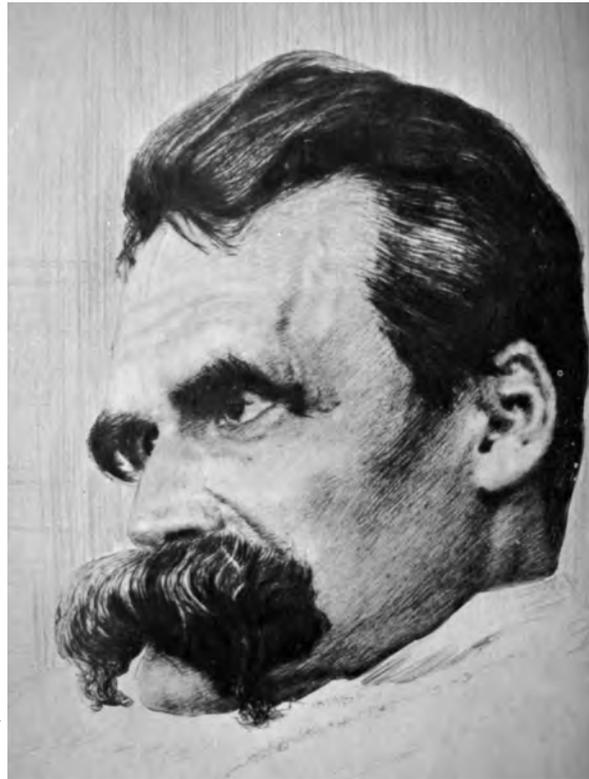
Mientras que la existencia de la tragedia en tanto que género dramático se la debemos al genio de Esquilo y Sófocles, la de este nuevo modo de pensar a partir de la tragedia que culminó en la conocida obra de Nietzsche habría sido fundamentalmente obra del pensamiento moderno alemán. No otra fue, de hecho, la afirmación con que Peter Szondi abrió su *Tentativa sobre lo trágico* (1978), donde amén de subrayar el origen moderno y alemán de este nuevo género filosófico, dató su nacimiento en la exacta fecha de 1795, año este en que un jovencísimo Schelling dejó escrito, en el interior de sus *Cartas filosóficas acerca del dogmatismo y el criticismo*, un breve pero trascendental pasaje sobre el «principio» central de la tragedia griega —que él localizaba en ese momento en la pugna entre la libertad humana y el poder del mundo objetivo. Sin tener que compartir del todo la idea de Szondi según la cual la poética aristotélica no habría

sido ella misma una filosofía de la tragedia, sí parece obligado convenir en que el espectacular desarrollo que el género ha experimentado en los últimos dos siglos ha supuesto una quiebra evidente respecto de lo que durante todos los anteriores había sido la teoría de la tragedia, a saber, la repetición o glosa de los argumentos aristotélicos (los de la «falta», el temor y la piedad) a la hora de explicar el sentido moral de los acontecimientos trágicos. Al revisar y seleccionar las principales concepciones de la tragedia surgidas en el ámbito de la filosofía alemana del XIX —las de Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel y Scheler—, lo que Szondi puso igualmente de manifiesto fue que, desde que Schelling escribiera en 1795 aquellas escasas líneas sobre el sentido de lo trágico, ya no se habría dejado nunca, haya habido o no tragedia sobre los escenarios, de especular ética y estéticamente sobre esta forma literaria y sobre la cosmovisión que le sería inherente.

De entre todas las filosofías de la tragedia que se acaban de citar, ninguna habría ejercido, creemos, tanta y tan duradera influencia como la elaborada por Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1871).

Tanto su hipótesis sobre el origen musical del género —cuyo germen habría estado en el coro de los ritos dionisiacos—, como su descripción de la tragedia ática en términos de reconciliación de los principios apolíneo y dionisiaco han hecho de este libro un referente inexcusable para la historia y teoría de este género literario, si bien su mayor valor, mirado ya desde la perspectiva del tiempo, reside seguramente en haber sido este autor el primero en advertir que, si tan factible era pensar a partir de la tragedia griega, era porque ella misma, lejos de haber sido un mero género «literario», había sido más bien la forma en que se manifestó y expresó la antigua sabiduría griega, es decir, el modo en que los griegos pensaron y reflexionaron antes de que la propia filosofía viniera al mundo de la mano de Sócrates-Platón. La primera relación que hubo entre filosofía y tragedia fue, pues, a decir de Nietzsche, la de rivalidad, lo que ocurrió así no solo por el contraste entre sus respectivas visiones del mundo (el optimismo de la filosofía frente al pesimismo de la tragedia), sino también por el que existía entre sus diferentes métodos de conocimiento —racional el de la filosofía, poético o racio-intuitivo el de la tragedia.

Aunque el recuento de Szondi finalizaba con las obras de Nietzsche, Simmel y Scheler, la tendencia del pensamiento alemán a ocuparse de la



Nietzsche por Hans Olde. Wikimedia Commons

tragedia como tema filosófico no habría desaparecido con el siglo XX, que por el contrario fue testigo de la aparición de nuevas obras tan representativas del género como *Lo trágico* (1948) de Karl Jaspers, o *Tragedia y filosofía* (1968), del también alemán aunque nacionalizado norteamericano Walter Kaufman. Con todo, lo más novedoso del pasado siglo consistió precisamente en la ruptura de fronteras por parte del género, que ha dejado de ser —tal como todavía lo veía Szondi— «una peculiaridad del pensamiento filosófico alemán», para empezar a desarrollarse, en direcciones y sentidos a veces muy innovadores, en el interior de otros ámbitos geográficos y culturales, tanto de Europa como de fuera del continente. Entre estos desarrollos, uno de los más tempranos habría sido el contenido en la obra de la pensadora española

María Zambrano, de cuyo interés por la tragedia griega —y del papel que ésta habría desempeñado en su propia búsqueda de una nueva forma de practicar la filosofía— se ocupa precisamente uno de los artículos de este nuevo número de *Afinidades*. En cuanto a las contribuciones más recientes y originales, cabe destacar las de la pensadora norteamericana Martha Nussbaum, quien sigue hoy abogando, al igual que ya lo hizo Nietzsche, por la ruptura de los límites disciplinares entre filosofía y filología, examinando cuestiones de las que habitualmente se consideran filosóficas

y, más en concreto, de filosofía moral, a partir también de las tragedias griegas —aunque, en su caso, no solo de ellas. A estos nombres se podrían añadir también los de los diversos pensadores del siglo XX a los que se puede considerar, si no filósofos de la tragedia, sí cuando menos de «lo trágico», caso este que sería, entre otros, el de Miguel de Unamuno, con su madrugador *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) o el más reciente del francés Clément Rosset, cuya obra se caracteriza, al igual que la del español, por elaborar un concepto de lo trágico a partir de otros textos y contenidos que los de la tragedia griega —entre ellos, fundamentalmente, los de la vida misma. Imposible olvidar, por otra parte, el papel que la tragedia griega habría desempeñado en la gestación del pensamiento de Paul Ricoeur, cuya hermenéutica del *Edipo*

rey constituiría quizás la prueba más palpable de que el interés por este tema habría dejado de caracterizar en exclusiva al pensamiento alemán.

Entre las aportaciones más innovadoras del siglo XX se encuentran también las que, como la del francés René Girard en *La ruta antigua de los hombres perversos* (1985), o la del británico Hyam Maccoby, en *L'exécuteur sacré* (1999), han seguido indagando en el sentido primigenio de lo trágico, solo que en su caso sin confinarse al terreno de lo estrictamente literario, sino abarcando además el de lo mítico-antropológico —en el que, según había advertido Nietzsche, habría estado el origen mismo de la tragedia. Adoptando, pues, como punto de partida la hipótesis del pensador alemán sobre el carácter ritual del coro dionisiaco, estos dos autores han llamado la atención sobre el rito sacrificial, de sacrificio humano, que pudo estar en el origen más arcaico de algunos de los más célebres mitos y relatos trágicos de la Antigüedad. La obra de Girard ha proporcionado, además, argumentos de peso para poder extender el concepto de lo trágico (y de su origen, el chivo expiatorio), desde el corpus de la tradición clásica, única considerada en *El nacimiento de la tragedia*, hasta el de la tradición bíblica, cuyo sentido trágico había pasado inadvertido tanto a la filología como a la filosofía del siglo XIX, pero que títulos tan recientes como *Lo irremediable* (2003), del argentino Santiago Kovadloff, entre otros, han seguido igualmente poniendo de relieve.

A todo esto habría que añadir las aportaciones que, como las

del helenista Albin Lesky, se han producido, también durante el último siglo, en el campo de una filología renovada, que, lejos ya de interrogarse únicamente sobre los elementos y la estructura de la tragedia, lo hace asimismo sobre la esencia misma de lo trágico. No parece, pues, que el «animado debate... acerca del problema de lo trágico» a que se refirió el propio Lesky en *La tragedia griega* (1958) pueda darse aún por terminado. De ahí que el *dossier* de este cuarto número de *Afinidades* reúna una serie de artículos que continúan teniendo como objetivo la reflexión sobre el sentido de la tragedia (o de lo trágico). Entre los colaboradores que se dan cita en él se encuentra, en primer lugar, el alemán Christoph Menke, autor del libro *La actualidad de la tragedia*, que, traducido al español en 2008, ha dado título al *dossier* y que posiblemente sea el más importante que se ha producido sobre este tema en el ámbito de la filosofía alemana después del de Walter Kaufman. Las tragedias sobre las que Menke habla en el artículo aquí editado no son solo las clásicas, sino también las modernas y contemporáneas, con especial atención a *Final de partida*, de Samuel Beckett. Junto a él, participan en este número dedicado a la tragedia otros dos especialistas españoles en el tema, provenientes ambos igualmente del campo de la Estética: Rafael Argullol, que se ocupa aquí del interés que Hölderlin manifestó siempre hacia

la tragedia griega; y Jordi Ibáñez, quien a partir de tragedias clásicas y modernas reflexiona sobre la discutible aplicabilidad al género del concepto clasicista de «justicia poética». Por su parte, tanto Francisco Linares, de Teoría de la literatura, como José Luis del Barco, de Filosofía Moral (y traductor al español de *Lo trágico*, de Jaspers), se centran en autores mucho más próximos a nosotros: María Zambrano y Fernando Pessoa, respectivamente. Mientras que el trabajo de F. Linares indaga sobre la idea de lo trágico que subyacería a las diversas y heterogéneas aportaciones de la pensadora española, el de J. Luis del Barco se aplica a demostrar la correspondencia que habría existido entre la trágica vida de Pessoa y el sentido de su obra poética, entendida como manifestación de un genio esencialmente dramático.

Y, para terminar, un homenaje muy especial. Este cuarto número de *Afinidades* está enteramente dedicado a la memoria de Florentino García Santos, profesor de Ciencias y Gerente de la Universidad de Granada, que apoyó con entusiasmo el nacimiento de la revista y a quien perdimos —con hondo pesar por parte de toda la comunidad universitaria— el 1 de noviembre de 2010.

S. W.



La **actualidad** de la **tragedia**. Una **aclaración estética**

Autor
Christoph Menke
Profesor de
Filosofía.
Goethe-Universität
Frankfurt am Main.
Autor de *La actualidad de la tragedia*.

Traducción
Javier Hernández Cuesta

LO TRÁGICO,
SEGÚN EL
CONSENSO
ROMÁNTICO,
DEBERÍA
PERTENECER,
PARA
NOSOTROS,
AL PASADO

1.

Cuando en 1802 Kleist proyectó en Berna su comedia *El cántaro roto*, entró con ello en una doble competición. En una de ellas se enfrentó a unos cuantos amigos para ver quién era capaz de dar mejor forma literaria a una escena judicial representada en un grabado de cobre. En último término, no importaba en qué género literario pudiera tener éxito: si en la sátira, la narración o incluso en la comedia (ganó la comedia). Pero, además, la comedia de Kleist entró en disputa con un adversario totalmente distinto, al que el autor hizo referencia conscientemente en un prólogo no publicado. En ese prólogo, Kleist comparaba a Adam, un juez de pueblo, con Edipo (y al escribano Licht con Creonte). La competición que Kleist

entabló al hacer esto tenía que ver con la tragedia de Edipo. En *El cántaro roto*, Kleist dramatizó nuevamente la historia de Edipo, pero no como la tragedia de alguien que se convierte en un buen soberano siendo al mismo tiempo culpable e inocente y que, involuntariamente, se incrimina a sí mismo, sino como la comedia del

juez Adam, sobrevalorado en su poder e inteligencia, que acaba también incriminándose involuntariamente a sí mismo. Kleist transcribe, pues, la tragedia en comedia. No cabe duda de la exactitud y el éxito de dicha transcripción (a la que deberían seguir otras parecidas o parecidamente virtuosas, como por ejemplo, en el caso de Kierkegaard y Marx), y, a pesar de todo, Edipo ha logrado sobrevivir a su metamorfosis cómica, permaneciendo como una figura trágica.

*

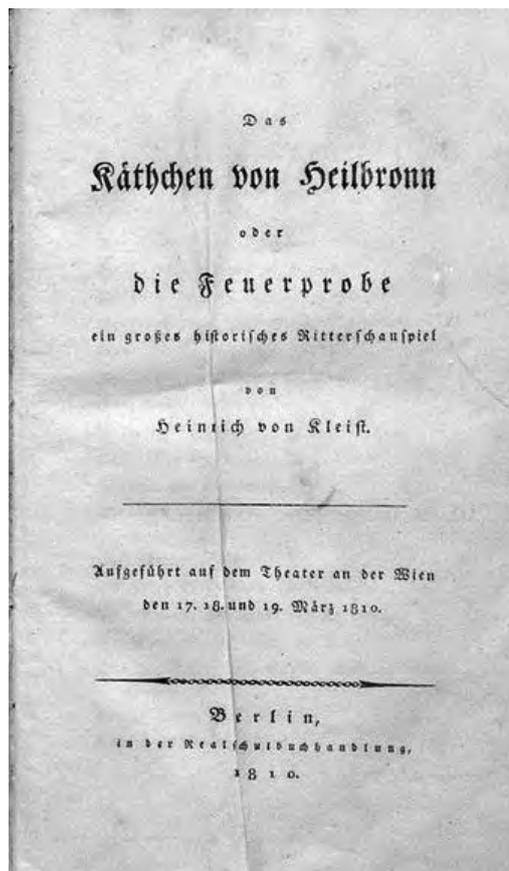
Lo que Kleist prueba con el proyecto poético de transcribir la tragedia en comedia no difiere en su caso de lo que quería lograr, en general, el proyecto de la modernidad. Los contemporáneos románticos de Kleist entendían que este proyecto consistía precisamente en superar la tragedia, en convertirla en comedia, lo cual significa que, para una conciencia que ha llegado a ser realmente moderna, la tragedia ya no existe; el haber superado la tragedia constituye la singularidad, facultad y justificación de la modernidad. Esta convicción describe aquello en lo que coinciden figuras antagónicas del romanticismo del siglo XIX; primero Schlegel y Hegel, y más tarde Hegel y Nietzsche: la modernidad es el tiempo en el que la tragedia —según la idea de Schlegel— se ha quedado «anticuada»; es el «tiempo nuevo» para cuya «autoconciencia» —según la fundamentación de Hegel— la «reflexión sobre lo bueno y lo bello», en vez de entrar trágicamente en conflicto, ofrece



un «espectáculo cómico»; en efecto, es el tiempo —según la propuesta de Nietzsche— de la «eterna comedia de la existencia», en la que «al final, la efímera tragedia... siempre se transforma y a la que siempre retorna». Lo trágico, según el consenso romántico, debería pertenecer, para nosotros, los modernos, al pasado.

Este concepto de modernidad, de formulación romántica, explica lo que en Kleist todavía es un modo de proceder poético con respecto a la constitución de una época: una época tras la cual ya no puede venir otra —una época completamente dinámica que, justamente por eso, es la última. Ese tiempo, el tiempo de la modernidad, es el tiempo tras la tragedia, pues en él todas las tragedias se han transcrito en comedias. Y es que la modernidad lleva a cabo esa obra por medio de una facultad y una actitud de la que ya siempre habían dispuesto los seres humanos, pero que solo esta época realiza en su último fundamento característicamente pendiente, y con ello lleva a su formación más elevada: la facultad y actitud de la reflexión. La modernidad es, para la filosofía de la historia romántica, el tiempo después de la tragedia, porque es el tiempo de la reflexión liberada: lo trágico ya no tiene cabida allí donde la ejecución de la reflexión disuelve toda certeza preestablecida.

Lo trágico domina allí donde algo bueno o justo implica necesariamente, aunque de forma involuntaria, un conflicto en el que debe sucumbir. La tragedia lo lamenta como destino —como el dictado del poder de la ruina (*Untergang*)—, que posiblemente conoce, pero que no juzga y que nunca puede llegar a dominar. Precisamente eso, la experiencia de un sucumbir dispuesto por el destino (*schicksalhaften Zugrundegehens*), es lo que en la reflexión de la modernidad se concibe como una limitación



2.

de la conciencia. Para los modernos, lo trágico no es más que un mero prejuicio; para ellos, la tragedia solo es posible en tanto que la ruina y el arruinarse se perciban de manera errónea. Desde dentro, para los implicados, la tragedia se plantea como el fracaso necesario de una causa buena y justa. Por el contrario, desde fuera, desde la distancia de la reflexión, se muestra, o bien que esa causa no era buena, o bien que su ruina no era necesaria. Si la causa era buena, entonces su ruina no era necesaria; si su ruina era necesaria, entonces esa causa no era buena.

Así se expresa la reflexión moderna, y así habla en nombre de «todo es razón» o de «todo es juego»,¹ es decir, proclama la equiparación de realidad y razón, y de realidad y juego: ambas estrategias de fundamentación del proyecto de una modernidad entendida

1. Heinrich von Kleist (1777-1811). Foto: Wikimedia Commons.
2. Primera edición de *Catalina de Heilbronn*, de Kleist. Foto: H.-P. Haack. Fuente: Wikimedia Commons.

románticamente no son en absoluto tan opuestas como sus defensores quisieron ver. Más bien, se trata de dos estrategias complementarias presentes en la propia convicción que proclama la superación moderna de lo trágico. Ambas (la disolución reflexiva de lo trágico en razón y en juego) pueden darse si nosotros, como observadores del acontecer del conflicto trágico y el sucumbir, nos situáramos en un punto fuera de él. Desde ahí, en ese punto fuera del acontecer trágico, podemos reír sobre él: ya sea porque acierta —y por eso es racional— o porque no acierta, pues al fin y al cabo se trata solo de un juego. La comedia de la reflexión reemplaza el lamento de la tragedia por la aquiescencia con el sucumbir mismo, de lo que no se deduce si su serena superioridad se debe a esa mirada externa de la razón o al hecho de poner algo en juego.

Es necesario hacer hincapié en ese proyecto romántico de la modernidad tal y como lo formuló el siglo XIX para poder comprender de qué trata la rehabilitación de lo trágico, que en la primera mitad de nuestro siglo ha determinado ante todo la discusión alemana sobre la modernidad: entre la limitación escéptica de la razón frente al «destino del tiempo» de Max Weber (*La ciencia como vocación*, 1918) y la evocación antiestética de la «irrupción del tiempo en el drama» de Carl Schmitt (*Hamlet o Hécuba*, 1956). En este caso se invierte radicalmente la perspectiva romántica. El romanticismo construyó la reflexión moderna como la versión mundana de la perspectiva de un Dios para el que no hay tragedia, pues para el Dios uno el mundo se supera (*aufheben*) —cristianamente— en el tiempo de la salvación o —dionisiacamente— se despliega como espacio de juego. Por el contrario, desde el punto de vista de la «conciencia trágica en la sociología alemana» enunciada por Kurt Lenk, en la sociedad diferenciada del presente

tiene lugar un retorno del politeísmo. Así lo sostuvo Max Weber mediante una famosa imagen:

Los numerosos dioses antiguos surgen de sus tumbas desmitificados y por ello bajo la forma de poderes impersonales, aspiran al poder sobre nuestras vidas y retoman entre ellos la eterna lucha.

En este punto, al final de la modernidad, de nuevo sería como antes de su comienzo marcado por el cristianismo: cada intento por llevar a la práctica un bien es bueno solo en el sentido de uno de los muchos valores o dioses; cada intento por llevar a la práctica un bien implica necesariamente un conflicto con otros de los muchos valores o dioses; estos conflictos pueden encontrarse transitoriamente en una situación de equilibrio, pero no pueden ser resueltos definitivamente, y de ahí que cada posición esté siempre de nuevo implicada en ellos. Tal es el poder del destino en un mundo donde las orientaciones últimas se contradicen irreconciliablemente. En ese mundo solo son posibles dos actitudes: por un lado, como actor, caer heroicamente en la lucha, y por otro, como espectador reflexivo, mantenerse alejado de ello con escepticismo. Una perspectiva externa de carácter reflexivo, que desde dentro llegara a ser práctica y pudiera solucionar la lucha de la acción: esta pretensión del proyecto romántico de transcribir la tragedia en comedia se divide en dos perspectivas enfrentadas e incompatibles.

La superación, e incluso la reconciliación, de lo trágico constituyen el proyecto de la modernidad interpretada románticamente. El retorno, e incluso la permanencia, de lo trágico constituyen la fórmula de una pre- y posmodernidad entendida místicamente. Entre esas dos alternativas se mueve actualmente la discusión en torno a tragedia y modernidad: entre la restauración impotente de

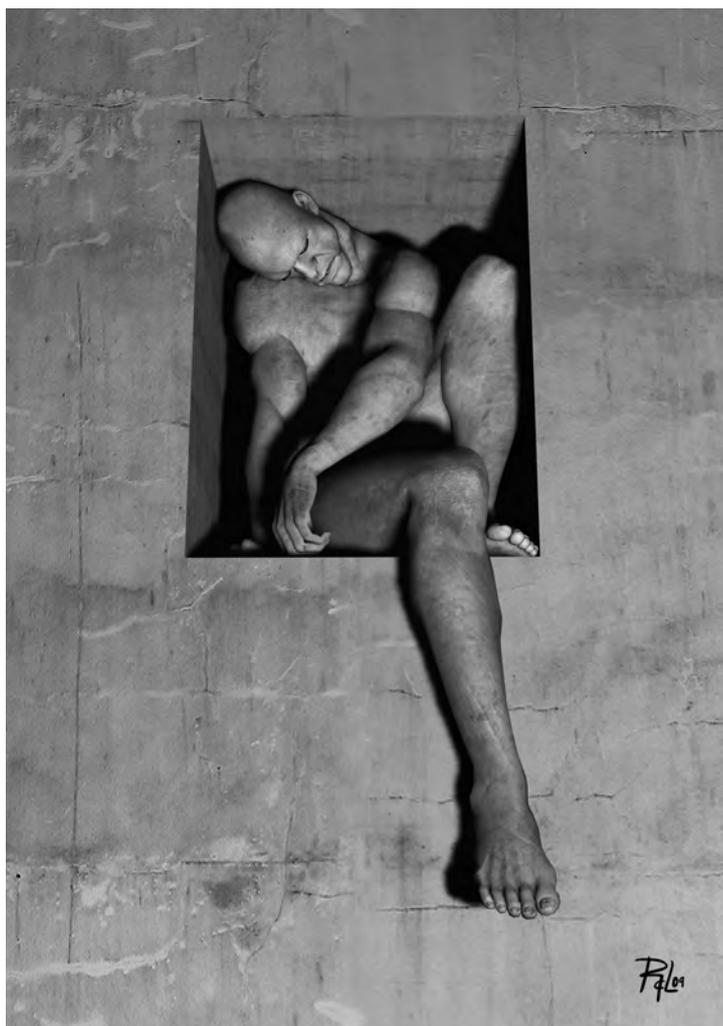
EL RETORNO,
E INCLUSO
LA PERMA-
NENCIA, DE
LO TRÁGICO
CONSTITUYEN
LA FÓRMULA
DE UNA
PRE- Y POS-
MODERNIDAD
ENTENDIDA
MÍSTICAMEN-
TE.

una utopía romántica de la razón y el juego, y la ciega evocación de una realidad fatal igualmente irreconciliable e irrepresentable. Comedia para los que reflexionan, tragedia para los ingenuos —así se ve de un lado. Tragedia para los héroes, comedia para los contemplativos —así se ve de otro. Ambos lo ven, sin embargo, de

drían claro) que no hay tragedia que consista en la mera repetición de un acontecimiento trágico; como juego, cada tragedia lleva en sí misma algo más que el potencial de la reflexión, esto es, el potencial de la comedia. Igualmente, desde la estética resulta evidente que no se puede dar una transcripción completa de la tragedia

en comedia: como representación *de algo*, la tragedia lleva todavía en sí misma la seriedad de las contradicciones y la ruina —la seriedad de lo trágico. Ese es el doble movimiento que representa la tragedia. La tragedia no consiste simplemente en su tránsito a la comedia, pues la tragedia es la representación de un acontecimiento trágico sobre el escenario: representación de un juego de y con personajes, no del hacer y padecer de los hombres. Como representación estética, la tragedia es distanciamiento y ruptura de lo trágico —la tragedia es una reflexión sobre lo trágico: un juego de acontecimientos observados desde la distancia que implica el espacio del observador. Porque la tragedia no *consiste* simplemente en su tránsito a la comedia,

DESDE
LA ESTÉTICA
RESULTA
EVIDENTE
QUE NO SE
PUEDE DAR
UNA TRANS-
CRIPCIÓN
COMPLETA
DE LA
TRAGEDIA
EN COMEDIA



3.

manera errónea. Los dos cometen el mismo error, a saber: ambos carecen de una aclaración estética.

*

Desde la estética resulta evidente (y si ambas posiciones se hicieran cargo de su propia estética, también lo ten-

drían claro) que no hay tragedia que consista en la mera repetición de un acontecimiento trágico; como juego, cada tragedia lleva en sí misma algo más que el potencial de la reflexión, esto es, el potencial de la comedia. Igualmente, desde la estética resulta evidente que no se puede dar una transcripción completa de la tragedia en comedia: como representación *de algo*, la tragedia lleva todavía en sí misma la seriedad de las contradicciones y la ruina —la seriedad de lo trágico. Ese es el doble movimiento que representa la tragedia. La tragedia no consiste simplemente en su tránsito a la comedia, pues la tragedia es la representación de un acontecimiento trágico sobre el escenario: representación de un juego de y con personajes, no del hacer y padecer de los hombres. Como representación estética, la tragedia es distanciamiento y ruptura de lo trágico —la tragedia es una reflexión sobre lo trágico: un juego de acontecimientos observados desde la distancia que implica el espacio del observador. Porque la tragedia no *consiste* simplemente en su tránsito a la comedia,

3.

Raúl Campos López,
Apartamento 2035,
2009. Pintura digital,
89 x 62,3 cm.

tecer se le manifiesta como juego, no contempla obra teatral, acción, conflictos y fracasos de personajes alguno, pues la reflexión del juego no se vale en absoluto de personajes en la obra representada.

La estética muestra cómo lo trágico del acontecer y su reflexión como juego no ocupan respectivamente espacios o tiempos separados. Ambos se encuentran en una relación de porosidad recíproca; solo son posibles en el movimiento hacia el otro, en el intercambio con el otro. En definitiva, se ha de pensar ese movimiento de intercambio entre contrarios, entre lo trágico del acontecer y la reflexión del juego que se da en la figura de la ironía trágica. La estética romántica habla de «ironía trágica» para caracterizar en *Edipo Rey* una forma trágica de trama que se presenta de manera moderna y, justo por ello, «románticamente»: una tragedia sin dioses. El conflicto trágico en el drama de Edipo no es, como aún se malinterpreta de Antígona, el conflicto entre dos distintos preceptos impuestos desde fuera o de origen divino. El conflicto trágico en el drama de Edipo se da entre dos significados que enemistan el decir y el actuar de Edipo consigo mismo: un significado, como ya apuntó Hegel, propio y consciente, y otro ajeno e inconsciente. En su propio decir y actuar Edipo provoca y produce aquello que se le opone como un poder hostil —aquello contra lo que se estrella como un poder hostil. Edipo dispone su propia ruina trágica; el hecho de no ser impuesta desde fuera, sino dispuesta por él mismo, hace de su ruina algo realmente trágico: algo de lo que no es capaz de escapar mediante nada.

Justamente ese hecho —no ser impuesta desde fuera, sino dispuesta por sí mismo— hace de la ruina de Edipo algo interno y la convierte, ade-

4.





más, en un acontecimiento irónico; en un acontecimiento ante el que no solo cabe el lamento, sino también la afirmación y la risa, pues, es uno y lo mismo lo que hace de ese acontecimiento algo trágico e irónico: es uno y lo mismo por mor de la reflexión, que tanto lo constituye como lo produce. Al ser dispuesta por sí misma, no impuesta desde fuera por una sentencia y contra-sentencia divinas, la tragedia de Edipo se comprende solo mediante una reflexión dirigida desde el interior: mediante una reflexión que revela en el obrar y decir mismo de Edipo lo que a él se opone como su reverso inconsciente. Solo por y para una reflexión tal, el relato de Edipo es trágico (y no meramente triste). Precisamente en esa misma reflexión se fundamenta y despliega también la ironía de su destino: la ironía de un hombre que se empeña, con la mayor de las obstinaciones, en ser él mismo quien acaba destruyéndose. Desde un análisis correcto, es decir, desde la correcta distancia del análisis, Edipo no se comporta de manera muy distinta a cualquier individuo poco hábil que idea, con una imaginación desbordante, la absurda posibilidad de engañarse a sí mismo. Para transcribir la tragedia de Edipo, el soberano o «tirano», en la comedia de Adam, el juez de pueblo, basta con poner de relieve la ironía en ella presente; la comedia está ahí ya presente en la tragedia.

La «Ironía trágica» —esa figura descubierta por el proceder romántico en los textos antiguos— pone de manifiesto que lo trágico y la ironía constituyen dos vertientes de un mismo movimiento. La figura de la ironía trágica trae consigo la antigua comprensión de que el buen poeta cómico y el buen poeta trágico solo pueden ser uno y el mismo en el momento de la modernidad: en el momento de la reflexión. La reflexión no distingue entre lo trágico y lo irónico; ella es la condición común de tragedia e ironía. Para la ironía,

4.
Miguel Viribay
Abad, *Máscaras y membrillos*. Plancha de zinc entintada a la *poupée*, 51 x 45 cm.

LA DISPUTA
EN LA
TRAGEDIA
SOLO ES
TRÁGICA
PORQUE ES
IRÓNICA,
PORQUE SE
TRATA DE
UNA DISPUTA
ENTRE
PARTES
LITIGANTES

esto no aporta nada nuevo; para la tragedia, en cambio, tal comprensión de formulación romántica lo cambia todo, pues muestra que lo trágico y la reflexión se encuentran en una relación distinta de la que han visto tanto el proyecto de comedia romántica de la modernidad como el mito trágico de la posmodernidad, al oponer ambos lo trágico y la reflexión recíprocamente de forma superficial: lo trágico es para ellos eso que no se disuelve mediante la reflexión o que retorna tras su fracaso. La tragedia se comprende entonces de forma mística. Solo hay tragedia allí donde los hombres se hallan bajo el encantamiento de un poder sobrehumano. Pero esto no es lo trágico de la tragedia —lo trágico que experimentamos en la tragedia. La disputa en la tragedia solo es trágica porque es irónica, porque se trata de una disputa entre partes litigantes, una disputa entre esas partes consigo mismo. Tal es la línea de división que traza la tragedia entre sí misma y el mito: interioriza la disputa trágica. Los poderes incontrolables que en esa disputa se dirigen contra el hombre —a saber, los poderes de su destino—, no son solo despertados, sino establecidos por el hombre mismo. Estos poderes —en una doble determinación ajena tanto al proyecto de comedia romántica de la modernidad, como al mito trágico de la posmodernidad— pertenecen al hombre y, precisamente por ello, no son nada desdeñables; están en nosotros y no son desdeñables porque están contra nosotros. Lo que nosotros mismos hemos llevado a cabo y fijado no va más allá de lo que nosotros mismos podemos disponer y determinar: se vuelve contra aquello que nosotros mismos disponemos y determinamos.

Esa es la constitución irónica que lo trágico obtiene de la tragedia. Lo trágico se da también *antes* de la tragedia —en un sentido temporal y lógico: tanto en el mito como en



la vida cotidiana. Lo trágico quiere decir aquí estar desesperadamente envuelto en conflictos que pueden ser previstos, pero que no se saben evitar, lo que les convierte en necesarios. La necesidad de lo trágico es, por consiguiente, externa: se impone mediante poderes externos. La tragedia, por el contrario, desarrolla lo trágico como algo interno; esa es la ironía de lo trágico contenida en la tragedia. Así sucede, en efecto, en la antigua tragedia clásica (y, por ello, ha permanecido el *Edipo rey* como el paradigma de la ironía trágica). Ya para la tragedia clásica se establece aquello que no puede darse para ambas partes en disputa en torno a lo trágico: que la tragedia sea trágica y estética. La tragedia desarrolla lo trágico de los conflictos mediante los mecanismos de la reflexión estética. Por tanto, en la tragedia clásica ya se dispone un vínculo que más tarde expresará la reivindicación romántica: «lo trágico por excelencia debe ser creado mediante un tipo especial de broma» (E.T.A. Hoffmann). Precisamente, porque esta consideración es válida ya para la tragedia clásica, porque ya en ella lo trágico del acontecimiento se funda en la reflexión estética, puede haber tragedias modernas. La ironía estética, que separa del mito lo trágico de la tragedia clásica, garantiza todavía



en la modernidad la actualidad de la tragedia.

*

La comedia está ahí ya presente en la tragedia; tal es la comprensión que Kleist experimentó en *El cántaro roto* y a la que la moderna concepción romántica ha intentado aproximarse desde la filosofía de la historia. Del mismo modo, la tragedia *aún* se contrapone a la comedia; transcribir la tragedia en comedia no significa copiar exactamente la modernidad desde lo trágico, pues la ironía de una ruina autoimpuesta que se convierte en objeto de risa para la comedia puede y, ante todo, debe comprenderse también de forma trágica, a saber: cuando la causa que se arruina en él no es, como en el caso del juez Adam, evitable y trivial, sino, como en la trama del rey Edipo, una causa buena y justificada. Solo se podría lograr transcribir completamente la tragedia en comedia si la ruina autoimpuesta, y justamente por ello necesaria e irónica, afectara exclusivamente a aquellas causas que nosotros ya no consideramos como buenas y justificadas. Tal sería el caso si la transcripción de la tragedia en comedia significara la entrada en una esfera puramente estética del juego, ya que en el puro juego no

hay «causas», ni siquiera buenas o justificadas. Pero lo estético nunca es puro; lo estético no es la condición del juego, sino el movimiento hacia él. Por ello, lo estético se encuentra en su propia realización con la resistencia de lo no-estético: con la resistencia de una actitud que insiste en hablar de causas, de lo bueno y justificado de las causas. La transcripción de la tragedia en comedia solo podría ser llevada a cabo completamente allí donde se disolviera la tensión entre causa y juego. La tragedia, en cambio, *integra* la tensión entre causa y juego. La tragedia consiste en el espacio intermedio, en el intervalo entre causa y juego. En ese espacio y en ese tiempo se encuentran tragedia e ironía: como la ironía de una ruina autoimpuesta, que es trágica porque afecta a una causa que no podemos ni queremos dejar de nombrar como buena y justa.

Esto caracteriza todavía el fundamento y la facultad de las tragedias modernas: desarrollar la ironía trágica de una causa buena y justificada —la ironía trágica de una ruina autoimpuesta que no puede sustraerse del bien y lo justificado, incluso en su comprensión específicamente moderna. La ironía trágica concibe en las tragedias modernas las ideas normativas fundamentales de

5.

5.
Justina Pakalnytė. *Sin título*. Grabado, 2007.

EL
CONFLICTO
QUE EN
FINAL DE
PARTIDA
TIENE UN
DESARROLLO
TANTO
TRÁGICO
COMO
IRÓNICO
SURGE DEL
ABISMO
ENTRE LO
QUE CLOV
QUIERE Y LO
QUE CLOV ES

la modernidad; concibe el proyecto normativo cuya realización emprende la modernidad: el proyecto de la emancipación, de la búsqueda de la igualdad. Tal proyecto fue puesto en práctica por las tragedias francesas de los años cincuenta, como en el caso de Beckett y Genet. Ya mucho antes Büchner, más tarde de nuevo Müller y de forma radicalmente distinta Strauß, desarrollaron la ironía trágica en la que deberían implicarse todos los intentos de emancipación. *Final de partida* de Beckett, por ejemplo —y esto es mucho más que un ejemplo, pues representa el paradigma de la tragedia moderna—, refuta mediante un silogismo de implacable precisión la dialéctica entre amo y esclavo publicada pocos años antes por Alexander Kojève (en sus *lecciones sobre Hegel* de 1947), de nuevo en el punto triunfante de la superación de la tragedia: el esclavo solo puede obtener su liberación luchando contra el amo. Luchar contra el amo significa desarrollar estrategias de oposición contra el poder, escapar de su poder. Ser esclavo significa luchar contra el amo. Pero, justo por eso, ser esclavo significa también luchar contra el amo —persistir como esclavo. El esclavo ha caído en la trampa de su esclavitud. Clov, el esclavo, quiere abandonar a su señor, quiere dejar de ser esclavo, pero está ahí solo para eso: para «dar la réplica (*Replik*)» a Hamm, si bien esas réplicas solo son contrarréplicas (*Widerwort*). Fascinado con el papel del a veces sumiso y a veces rebelde, a veces sensato y a veces socarrón replicador, permanece unido en el habla a su amo (y no cambia nada si el esclavo mismo ha aprendido el habla del amo; en ese caso, él mismo llegaría a ser su propio esclavo. Del mismo modo refuerza su esclavitud la criada de Genet mediante su subversión: reproduciéndola en sí misma). Cada hecho que debiera romper las cadenas de su esclavitud, las une con más solidez. El esclavo solo podría

liberarse del señor si ya estuviera liberado de él: la paradoja de Zenón como ley de lo irremediable de la lucha social, la cual debe comenzar pero no se puede ganar.

El conflicto que en *Final de partida* tiene un desarrollo tanto trágico como irónico surge del abismo entre lo que Clov quiere y lo que Clov es —entre lo que se debe querer y lo que él, Clov, solo puede ser. Se quiere la superación de la esclavitud, es más, se debe querer, pero porque yo soy lo que puedo llegar a ser realmente solo por medio de ese querer aquí y ahora —y porque yo, el que es, soy tal como soy y al mismo tiempo solo puedo ser tal como soy— por eso, también soy lo que en su propio ser hace fracasar mi propio querer. La ironía trágica del imperativo de la emancipación que se extrae de *Final de partida* de Beckett, y cuyo querer-deber se evita por medio de nuestro poder-ser, fue descubierta por Heiner Müller en el querer revolucionario mismo: entre el qué y el cómo de ese querer. Pues ya que los héroes de la revolución solo pueden querer la liberación del todo, así quieren también la liberación como su propia meta, como la meta de sus vidas, de lo único que habrán tenido. Precisamente, queriendo *así* la causa revolucionaria, queriendo convertirla en mi propia meta, la traiciono: confiero al proyecto revolucionario impulsos que contradicen sus exigencias. Por ejemplo, contradigo el deseo de la dicha, no de la dicha futura en general, sino de la mía actual, aquí y ahora. O el deseo de venganza, que quiere dar ya respuesta a la humillación y degradación experimentada, sin dejarse esparanzar por la perspectiva de un futuro mejor que alguna vez llegará. El deber no actúa; debe convertirse en querer. Pero todo querer es obstinado: persigue el sentido propio del querer, no el sentido del deber.

También la tragedia moderna desarrolla lo trágico de los conflictos descifrando la ironía de las «causas» en conflicto —el movimiento en el que esas causas se burlan de sí mismas. En las tragedias modernas se produce, sin embargo, que la tragedia y lo trágico se enlazan de un modo distinto e inquietante. Uno de esos modos (pero no uno cualquiera) en los que la causa del bien experimenta su ruina consiste en convertirse en objeto de juego: la causa buena se descompone en su realización como juego. Lo que acontece a la causa buena no es, en cambio, azar, y no puede rechazarse como algo accidental. Lo que acontece a la causa buena en el intento de su realización es que se convierte en juego y con ello en burla. Tal sería el caso de *El Balcón* de Genet, capaz de adoptar la forma de un grandioso juego, el verdadero fundamento para hacer propia la causa revolucionaria. La realización de la

actitud del juego, del payaso, actitud que le procura algún momento fugaz de triunfo sobre Hamm. Las respuestas más duras de Clov son juegos de palabras en los que se debilita para siempre. Clov, el payaso, persiste para siempre en ser Clov, el esclavo. En su juego, el esclavo arruina su propia causa buena y justificada.

En esa ruina, que el bien experimenta a través del juego del que precisa, se muestra la —inintencionada e innegable— complicidad de la tragedia con aquello que ella representa. Lo que representa es, todavía en la

tragedia moderna, la ironía trágica de una ruina autoimpuesta. Lo que la tragedia representa de este modo no se manifiesta únicamente desde fuera: allí, en una «causa». La tragedia produce y lleva consigo la ironía trágica, puesto que la causa buena dispone su ruina, entre otras cosas, mediante su realización en

juego. Por tanto, la tragedia misma es también juego, y de ahí que participe y tome parte en la preparación de la ruina de la causa del bien, precisamente mediante su realización en el juego. La tragedia no solo representa cómo se contradice a sí misma la causa del bien y lo justificado. Mientras la tragedia sea también juego, ella misma contradice igualmente la causa del bien y lo justificado. Al igual que lo trágico es irónico en la tragedia (puesto que por medio de la reflexión estética desarrolla la autoimposición de la ruina del bien), la ironía de la tragedia es trágica porque ella misma implica la tragedia en la ruina del bien que lamenta. Al saberlo, la tragedia opone resistencia contra su completa disolución en comedia, en juego: la tragedia resiste

**MIENTRAS
LA TRAGEDIA
SEA TAMBIÉN
JUEGO,
ELLA MISMA
CONTRADICE
IGUALMENTE
LA CAUSA
DEL BIEN
Y LO JUSTIFI-
CADO.**

causa revolucionaria se lograría solo mediante su transformación en un grandioso juego y por eso mismo se malograría también. Esta contribución del juego en la ruina del bien describe, además, con precisión, la tragedia de la emancipación que se desarrolla en *Final de partida*. Lo que en último término hace imposible a Clov abandonar el lugar del esclavo es la

LA
REFLEXIÓN
DE LA
TRAGEDIA ES
REFLEXIÓN
ESTÉTICA
—VACILACIÓN
ENTRE
TRAGEDIA Y
JUEGO.

la disolución estética en comedia o juego en el conocimiento de la ruina del bien que en ella se consume. Pero la tragedia solo es capaz de oponer esa resistencia contra su disolución en comedia porque ha arrebatado a ésta su propia arma y la ha vuelto contra ella: el arma de la reflexión. La reflexión de la comedia es puramente estética —disolución en juego. La reflexión de la tragedia es reflexión estética —vacilación entre tragedia y juego.

*

En general, la filosofía contemporánea ha reaccionado tanto a la experiencia de la tragedia como a la filosofía clásica con la promesa de evitar lo trágico. La novedad ahora es cómo debe evitarse: no mediante la superación (*Aufhebung*), incluso la reconciliación, sino mediante la anulación (*Zurücknahme*) —mediante el debilitamiento de sus pretensiones. Si la causa del bien y lo justificado se entendiera de forma algo más débil, entonces se podría sortear la trampa de su ruina autoimpuesta. La tragedia se niega a comprender la causa del bien y su justificación de forma más débil. La tragedia se aferra absolutamente a la causa del bien. Absoluta pero no inquebrantablemente: la tragedia es el movimiento entre la causa trágica y el juego estético. La tragedia está ya siempre y todavía en el camino de su disolución en comedia. Ya siempre, porque la tragedia practica de suyo su disolución en comedia. Todavía, porque

la tragedia nunca ha logrado definitivamente su disolución en comedia. La tragedia no está simplemente «ahí»; su actualidad consiste justamente en ser pasado y en este momento comenzar de nuevo.

Esta es la razón por la que la tragedia no puede garantizarse y asegurarse una actualidad; no es ninguna «figura definitiva» en la que la filosofía concluya —no es una categoría metafísica, sino estética: un modo de representación y desarrollo. Para la conciencia moderna, es posible poder contar cada historia como comedia o como tragedia. Pero, al mismo tiempo, esa conciencia se modifica, en el sentido de que la tragedia ya no es algo acaecido, sino representación y desarrollo. «Comedia» y «tragedia» no son, por tanto, nombres que designen perspectivas entre las que podamos elegir libremente, sino figuras de la ruina en la que debemos seguir cada opuesto como consecuencia de la ignorancia —con independencia del lugar donde ya estuviéramos. ¿En qué lugar y en qué medio ejercemos el arte de ese tránsito entre tragedia y comedia? Algunos lo han visto en la facultad de la novela, otros lo interpretan como una tarea de la filosofía. Quizás se pueda salvar lo suficiente de las ruinas del proyecto romántico como para que sea posible reconocer la determinación de una existencia realmente libre en la habilidad para consumir y mantener el movimiento entre la causa trágica y el juego estético, entre tragedia y comedia. ❖

Notas

1.

Traducimos «*Spiel*» por «juego» entendiéndolo como representación o juego teatral. *N del T.*



El discípulo de los dioses. Hölderlin y Sófocles

dossier **ACTUALIDAD DE LA TRAGEDIA**

Autor
Rafael Argullol
Catedrático de
Estética y Teoría de
las Artes.
Universidad Pompeu
Fabra.
Autor de *El héroe y
el único. El espíritu
trágico del Roman-
ticismo.*

Hace unos años cayó en mis manos, casi casualmente, un libro titulado *Atenea Negra* [*Black Athena*], de un historiador de la cultura muy heterodoxo llamado Martín Bernal. En este libro se planteaba la génesis de la imagen moderna de Grecia. Es decir, era un viaje hacia nuestros orígenes y una revisión radical de algunos de los tópicos esenciales respecto a la fundación de nuestra cultura. En el texto, Bernal ya no solo se refería a las influencias de Egipto y Medio Oriente sobre la antigua Grecia, sino que indicaba posibles pistas que conducían al continente africano. Aunque las tesis del autor eran muy discutibles, el libro tenía la virtud de poner en duda la sacrosanta pureza de la Grecia clásica tal como se había defendido insistentemente en el siglo XIX. Junto con estas observaciones también eran de mucho interés las tramas de conexión con la antigua cultura de la India, un tema que ya había sido suscitado en la propia Antigüedad a partir de las raíces asiáticas de ciertos mitos.

Cito el libro de Bernal porque, independientemente de la opinión que pueda merecer al lector, es un escenario que suscita con radicalidad la cuestión de nuestras miradas en relación con el origen. Desde esta perspectiva es curiosa la metamorfosis de esas miradas a lo largo de la civilización occidental. Es evidente que, antes de la Ilustración y el Romanticismo, existía una percepción muy unitaria de las herencias griega y romana —hasta el punto de hablar-

se siempre de un patrimonio grecorromano. Es con posterioridad a la Ilustración cuando la cultura moderna distingue con claridad entre el legado de Grecia y el de Roma. Observemos que en la transición entre el siglo XIII y XIV, al escribir la *Divina Comedia*, y al ofrecerse como protagonista de su poema, Dante se hace acompañar, no de Homero, sino de Virgilio. Esto nos indica suficientemente hasta qué grado la autoridad de lo antiguo en todo el periodo de transición hacia el Renacimiento recae fundamentalmente en la cultura latina.

Kristeller, el gran historiador de la filosofía del Renacimiento, ha identificado claramente las tres pistas intelectuales que contribuyen a la confirmación del Humanismo. En primer lugar, el propio ámbito italiano, receptor de los restos de la cultura latina. En segundo lugar, el depósito documental localizado en Bizancio y renovado por los humanistas, con una recuperación de la lengua y cultura griegas. En tercer lugar, la esfera musulmana, que en muchos casos, sobre todo en los de las ciencias naturales, la filosofía y la medicina, excitan la renovación intelectual que cristaliza en el Renacimiento.

Sea como sea, en pleno Renacimiento un intelectual de la talla de Montaigne en sus *Ensayos* cita indistintamente y de manera yuxtapuesta a los autores griegos y latinos. Esta situación se prolonga hasta bien entrado el siglo XVIII. Creo que hay que atribuir a Winckelmann, y a su *Historia del arte*

ANTES DE LA
ILUSTRACIÓN
Y EL RO-
MANTICISMO,
EXISTÍA UNA
PERCEPCIÓN
MUY UNITARIA
DE LAS
HERENCIAS
GRIEGA Y
ROMANA

EL NEOCLASICISMO TENDRÁ PROGRESIVAMENTE A OTORGAR UNA HEGEMONÍA A GRECIA EN RELACIÓN CON ROMA.

de la Antigüedad, el primer paso decisivo para la diferenciación estricta entre ambas herencias. El Neoclasicismo tenderá progresivamente a otorgar una hegemonía a Grecia en relación con Roma. Este viraje, que tiene su primera materialización en la arquitectura y la escultura, se extenderá posteriormente a todos los ámbitos de la cultura. De hecho, casi podríamos decir que la entera mirada neoclásica es arquitectónico-escultórica, incluso, como apreció muy bien Goethe, aquella que se refleja en la poesía. Con otras palabras esto es también lo que apuntará un siglo después Nietzsche al utilizar su categoría de lo *apolíneo*.

1.



De manera simultánea la sensibilidad intelectual que da paso al Romanticismo, desde la Ilustración y el Neoclasicismo, consolidará con más contundencia la prioridad de Grecia como nuestra fuente fundacional. Por un lado, Homero, sustituto de Virgilio, marca el camino de la idealidad clásica; por otro, la proposición de una vía musical-trágica inspirada en el teatro ático empujará hacia un claro cambio de paradigma.

Se podrían proponer muchos textos en los que ese giro se hace perceptible, pero mi favorito es el poema de Schiller, «Los dioses de Grecia», texto en el que la nostalgia revolucionaria por el paisaje griego se convierte también en piedra angular de un arte del porvenir.

A principios del siglo XIX coinciden, por tanto, distintos factores que impulsan la nueva mirada moderna sobre el pasado. Si, como se ha indicado, el nuevo protagonismo de Homero y la tragedia en detrimento de los latinos nos orienta hacia una Grecia presentada como comienzo absoluto, la eclosión de las primeras grandes traducciones filológicamente correctas facilita el apoyo textual objetivo de aquel cambio. Esta es sin duda la misión filológica de un gran traductor como es Schleiermacher, el cual reconoce la necesidad de la pureza del texto como apoyo para la cultura del porvenir. En paralelo a este filólogo, las obras de Schelling y de Hegel son suficientemente representativas del nuevo prestigio que la tragedia griega ha adquirido en la filosofía alemana. Schelling nos presenta como elemento central de la tragedia lo que sería el choque entre la libertad humana y el poder del mundo objetivo, y a veces entre la libertad y el destino. Hegel, por su parte, escenifica el conflicto trágico entre los poderes humanos, autónomos entre sí. Debemos a Hegel una concepción de la tragedia comple-

tamente alejada del maniqueísmo, y la detección de que el conflicto trágico no se produce entre caracteres psicológicos, sino entre arquetipos. En esa misma dirección, Schopenhauer piensa que el elemento central de la tragedia es el conflicto de la voluntad con ella misma. Siguiendo esta estela, aunque ya en el último tercio del siglo XIX, Nietzsche culminará el espectacular cambio de perspectiva respecto de la Antigüedad en *El nacimiento de la tragedia*. En esta obra, influenciada por Schopenhauer y por los escritos de Wagner, Nietzsche cree que el elemento trágico por antonomasia es el juego que se desarrolla al romper el hombre el principio de individuación y al tratar de transgredir los límites humanos.

Aunque en una autocrítica posterior Nietzsche se alejara de ciertas tesis expuestas en *El nacimiento de la tragedia*, y reivindicara una nueva unidad entre lo griego y lo romano, parece claro que su posición inicial, que tanta repercusión ha tenido en el horizonte moderno, es deudora de las transformaciones acaecidas durante el Romanticismo. Con todo, uno de los autores que el Nietzsche maduro siguió observando como referencia conservable de su juventud fue Friedrich Hölderlin. Si, para Nietzsche, Goethe representa el reconocimiento de la clasicidad mediterránea, Hölderlin simbolizaría el fuego secreto que impulsó lo más primigenio de la antigua cultura griega.

Desde muchos autores y por muchas razones, los caminos parecen cruzarse en el nombre de Hölderlin, quien quizá, como ningún otro poeta, se erige ante nosotros como «el más griego de los modernos». Ahora bien, paradójicamente, esta grecidad esencial en Hölderlin no sería la consecuencia de sus obras más diáfanas, como los *Himnos juveniles* o la singular novela *Hyperión*, sino de un drama fallido,



Empédocles, y de una polémica traducción.

Hölderlin estaba convencido de que *Empédocles*, de la cual hizo tres versiones, todas inacabadas, sería la primera tragedia moderna, es decir —utilizando *avant la lettre* una terminología nietzscheana—, que representaría un auténtico Renacimiento de la tragedia. Para apoyar esta afirmación, Hölderlin se basaba en la complejísima traducción que había emprendido de *Antígona*, *Edipo rey* y *Edipo en Colonos*, todas ellas tragedias de Sófocles. Si seguimos con atención las anotaciones realizadas por el poeta en la época de esas traducciones, nos daremos cuenta de que *Empédocles* quiere ser la encarnación teatral de unas posiciones filosóficas de hondo

2.

1.
Tremedad Gnecco
Suárez, *Entre azules
y amarillos*, 1994.
Técnica mixta sobre
metacrilato, 55 x 37,5
cm.

2.
Francisco Izquierdo,
Aman, 2000. Grabado,
55 x 37 cm.

HÖLDERLIN
COMENZÓ
LAS TRADUC-
CIONES DE
SÓFOCLES
POR LA
MISMA ÉPOCA
EN QUE SE
PROPONE
ESCRIBIR
EMPÉDOCLES

calado. En ellas la tragedia aparece como el gran ámbito ético de la polis griega antigua y asimismo como la manifestación espiritual más acabada del horizonte sagrado de los griegos. Es explicable, por tanto, que Nietzsche sintiera una gran fascinación por la obra de Hölderlin.

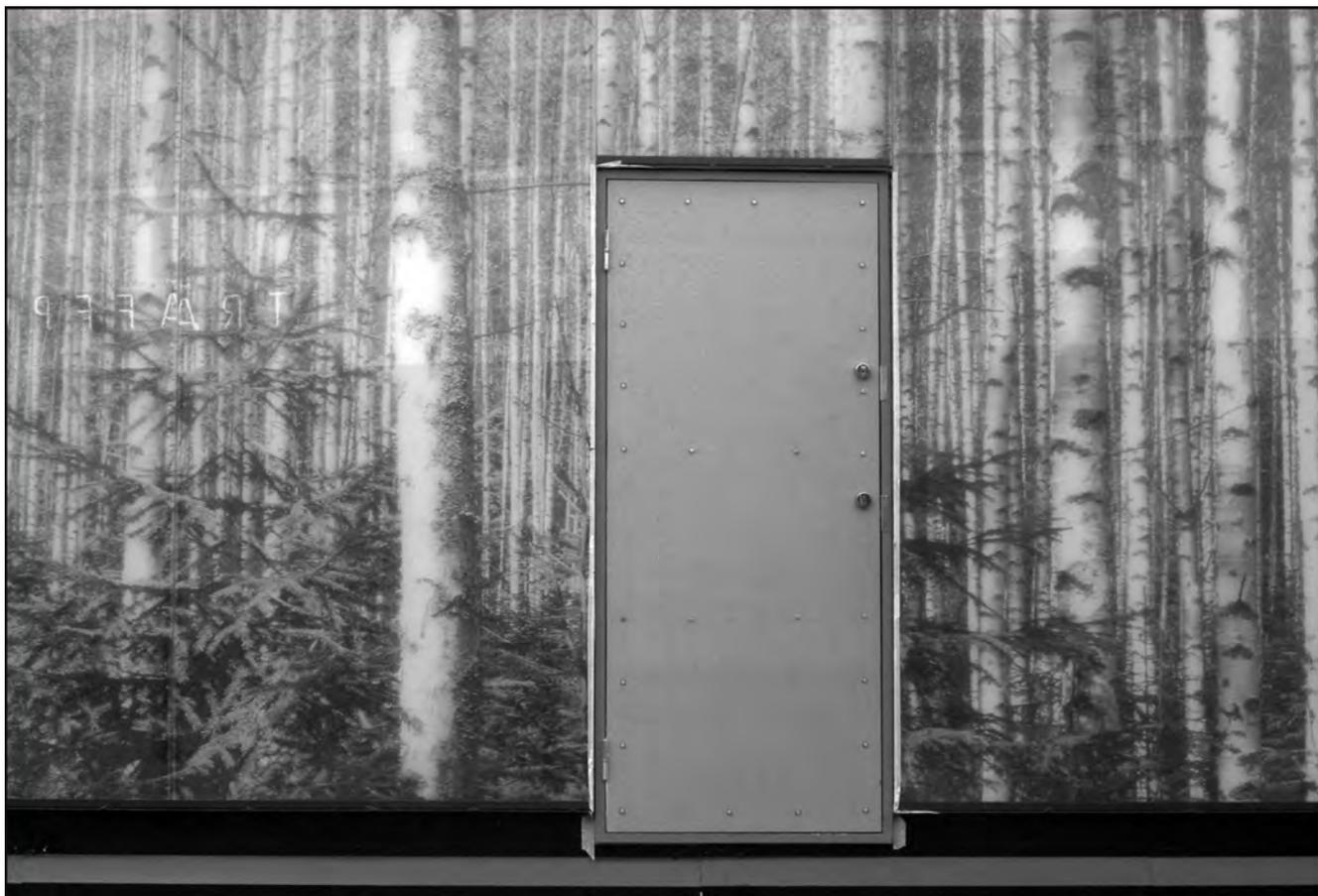
Hölderlin comenzó las traducciones de Sófocles por la misma época en que se propone escribir *Empédocles*, hacia 1797-1798, y extiende esas traducciones, dos acabadas y una inacabada, hasta el momento final de su vida mental «normal» en el año 1806. Como es sabido, después pasará treinta y siete años en un estado de exilio mental recluido en la torre del río Neckar hasta 1843. El destino de estas traducciones es ilustrativo. Para Schiller, que amparó a Hölderlin, y para Goethe, que lo ignoró, las traducciones sofocleanas mostraban claramente el progresivo delirio del poeta y su paulatina caída en la locura. Otros contemporáneos, los pocos que se preocuparon en seguir con una cierta atención la evolución de Hölderlin, llegaron a opiniones semejantes.

Esta conclusión sobre las traducciones de Hölderlin se extendió a lo largo del siglo XIX y alcanzó los inicios del siglo pasado. Ni siquiera un autor como Dilthey, tan comprensivo con la entera obra de Hölderlin, podía aceptar las versiones de Sófocles. Sin embargo, la primera guerra mundial conlleva un cambio de apreciación significativa. Tras la edición por primera vez de las obras completas de Hölderlin a cargo de Norbert von Helingraft, que incluyen las discutidas traducciones, Karl Reinhardt llega a considerar que «las versiones de Hölderlin del *Edipo* y de *Antígona* son las mejores versiones que se han hecho nunca de la tragedia griega a una lengua moderna».

Para justificar esta afirmación tan enfática, Reinhardt recuerda que el

objetivo de Hölderlin no fue tanto una traducción literal, cuanto lo que podríamos denominar una «versión civilizatoria», la cual implicaría recuperar el espíritu griego. Para explicarnos este propósito, es interesante recuperar el triple desarrollo de las versiones hölderlinianas. En primer lugar, el poeta, siguiendo las recomendaciones de Schiller, intentó realizar una traducción ecléctica en la cual se conjugara el rigor filológico y la actualización. En otras palabras: actualidad sin perder literalidad. Descontento con esta tentativa, Hölderlin adoptó otra estrategia que consistía en recrear para la lengua alemana el supuesto ritmo poético que él había identificado en los griegos, sobre todo a partir del estudio de Píndaro. El propio Hölderlin trataba de transformar su alemán en una expresión griega que tenía como claros maestros, además de a Píndaro, a Esquilo y a Sófocles. También abandonó esta segunda tentativa. La última de las versiones, la que precisamente fue acompañada por las anotaciones antes aludidas, abandona la idea de traducción en el sentido habitual del término y se sitúa en la perspectiva de una transferencia mental. Sófocles no era traducido, sino transferido. Esta operación implicaba una suerte de diálogo especialmente íntimo y relevantemente simétrico entre Sófocles y el propio Hölderlin.

Esta posición, tan incomprendida en su época, implicaba una pregunta cortante: ¿qué significaba ser griego en el mundo antiguo y qué continúa significando en nuestra época moderna? Hölderlin se aleja progresivamente de los postulados del clasicismo ilustrado y se decanta por una actitud nueva y provocadora. En los *Himnos juveniles* y en el *Hyperión* todavía se aprecia la exaltación de la idealidad clasicista. No obstante, ya al final del *Hyperión* advertimos una tendencia a resaltar la tragicidad del mundo, que tiene poco que ver con los principios cla-



sicistas. Para Hölderlin, se coloca en primer plano la necesidad del retorno al origen, del retorno a la patria: un retorno que implica una imagen transfigurada de Grecia, pero asimismo la conquista de un porvenir incierto. La patria del poeta es, en definitiva, aquel mundo que él logra construir a través del lenguaje.

Es elocuente que Hölderlin recurra sucesivamente a dos abogados filosóficos distintos en la primera y en la segunda parte de *Hyperión*. En la primera parte, por encima de todo, Platón domina el panorama. El objetivo del protagonista es alcanzar la belleza absoluta en un sentido platónico. La consigna que cruza el texto es *El Todo es Uno*. En cambio, en la segunda parte Hölderlin, o su alter-ego Hyperión, sin abandonar del todo a Platón, tensa la cuerda trágica, y para hacerlo el filósofo antiguo de referencia es Heráclito. En ese

momento está claro que Heráclito encarna mejor la noción de *polemos* que guía su concepción del cosmos. El hombre no puede llegar a una belleza absoluta, pues está sometido a una tensión continua por la que el destino del yo es el enfrentamiento perpetuo con la aspiración de totalidad o de perfección. Se empieza a descartar así la posibilidad de una síntesis, tanto en la historia colectiva como en la individual, y se defiende la noción de una lucha perpetua que implicaría la esencia misma de la tragicidad.

El desenlace de *Hyperión* prepara intelectualmente la escritura del drama *Empédocles* y de las versiones sobre las tragedias de Sófocles. Quizá el texto básico para comprender la idea de lo trágico en el poeta sea el *Fundamento de Empédocles*. En este ensayo Hölderlin elabora una teoría que desmiente de manera nítida los postulados clasicistas. En lugar de

3.

3.

Francisco José
Sánchez Montalbán.
Sin título, 2007.
Fotografía.

entender la *Hélade* como la consecuencia final de una armonía estética que dominaba todos los campos, tal como habían expuesto Winckelmann y los clasicistas, Hölderlin mantiene que lo que llamamos *Grecia* fue la consecuencia de un combate continuo, de una tensión casi insoportable en el seno de la cual el hombre griego, y sus artistas y filósofos, enfrentaron la contradicción entre la aspiración al orden y a la luz y la presencia acachante e invencible de la oscuridad.

Esta nueva posición hölderliniana revoca todos los cánones intelectuales conocidos hasta el momento, pues lo griego, en lugar de ser identificado con lo luminoso, es visto más bien como el producto de la tensión continua entre la tiniebla y la luz. Esta sería la quintaesencia de la tragedia ática, la cual a su vez sería el núcleo más sólido de la entera mentalidad griega. Cuando en el *Fundamento de Empédocles* habla de «el fuego sagrado de Apolo», Hölderlin sugiere que tan importante es la conformación escultórica-arquitectónica, como el flujo musical, los dos elementos que tiempo después Nietzsche identificaría como los principios apolíneos y dionisiacos que confluían en el juego trágico.

En definitiva creo que debemos a Hölderlin el hecho de que la tragedia se convirtiera, a partir de un determinado momento del desarrollo de la modernidad, en la raíz más profunda de nuestro tronco civilizatorio. Fue el poeta alemán quien supo extraer los jugos de los mitos antiguos depositándolos en imágenes de su mundo contemporáneo, y fue también él quien identificó la complejidad del *logos*, nunca reducible a una mera razón utilitaria, como un espacio de confluencia de múltiples planos de la realidad. Al no ser Hölderlin un autor sistemático que propusiera determinadas tesis, el desarrollo sinuoso de sus proposiciones ha dificultado con frecuencia la comprensión de las mis-

mas. Pero, indudablemente, si somos capaces de sustentar sus polémicas versiones de Sófocles en *Hyperión*, *Empédocles* y en los ensayos de la época, podremos aislar también el papel revolucionario de Hölderlin en el transcurso de la modernidad. Es justo reconocer que fue Nietzsche, quizás por las propias afinidades con el poeta, quien comprendió mejor el alcance de la revolución hölderliniana.

Al excluir la síntesis en la belleza absoluta y al proclamar una dinamicidad trágica sin fin, Hölderlin proponía una de las más audaces visiones de lo sagrado en los tiempos modernos. Para él, los dioses, los dioses de los hombres, no han muerto, sino que aguardan en silencio el redescubrimiento que los mismos hombres deberán en el futuro realizar. Mientras tanto la función del poeta es esencialmente mediadora, alguien que está colocado entre el ruido de la vida cotidiana y el silencio de las profundidades. A través de su palabra el poeta debe conservar el testigo y, caso de no poder entregarlo todavía, preservarlo frente a los saqueadores. El maravilloso poema *El archipiélago* es, ciertamente, la conclusión de la posición trágica de Hölderlin y la culminación de toda su poética:

Pero tú, inmortal, aunque ya no te festeje
 [la canción de los griegos,
 como entonces una a menudo, ¡oh, dios
 [del mar!
 con tus olas en mi alma,
 para que prevalezca sin miedo el espíritu
 [sobre las aguas,
 como el nadador,
 se ejercite en la fresca dicha de los fuertes,
 y comprenda el lenguaje de los dioses, el
 [cambio y el acontecer.
 Y si el tiempo impetuoso conmueve
 [demasiado violentamente mi cabeza,
 y la miseria y el desvarío de los hombres
 [estremecen mi alma mortal,
 déjame recordar el silencio en tus
 [profundidades.

(Traducción de LUIS DíEZ DEL CORRAL). ❖

DEBEMOS A
 HÖLDERLIN
 EL HECHO
 DE QUE LA
 TRAGEDIA SE
 CONVIRTIE-
 RA (...) EN
 LA RAÍZ MÁS
 PROFUNDA
 DE NUESTRO
 TRONCO CIVI-
 LIZATORIO.



El tiempo, las lágrimas, la justicia, la tragedia, y además la teoría

dossier **ACTUALIDAD DE LA TRAGEDIA**

Autor
Jordi Ibáñez Fanés
Profesor de
Estética y Teoría de
las Artes.
Universidad
Pompeu Fabra.
Autor de *Antígona* y
el duelo.

Partamos de una hipotética obviedad: la que consiste, a primera vista, en decir que se da una relación paradójica, complicada y contradictoria entre tragedia y justicia, pero que al mismo tiempo esta relación es estrecha, que hay un vínculo fuerte, un nudo, podría decirse, que ata una idea compleja de lo justo al lenguaje de la tragedia, casi como si le concediera su sustancia y su profundidad. Al pensar en una idea de justicia en relación con la tragedia, nos damos de bruces con el hecho de que en la tragedia esta idea de justicia aparece realmente muy retorcida e irreconocible. Pero presentimos que no solamente está ahí, sino que en cierto modo está ahí más que nunca, más auténtica, si se quiere, que cuando pensamos en la justicia convencional, o en los usos ordinarios de la idea y los códigos de la justicia positiva. No hay género literario que sea más próximo al problema del derecho y la justicia que la tragedia, dice Wolfgang Braungart.¹ Pero hay que pensar en qué sentido: no como una pura representación ejemplar, sin duda, de lo que puede, o debe —o no debe— ser la justicia. De nuevo la idea de complejidad se impone, ¿pues acaso lo que plantean *Antígona*, *Otelo*, *La muerte de Danton* o *Johann Gabriel Borkman* (o *La visita de la anciana señora*, de Dürrenmatt, o *Dogville* de Lars von Trier) se dejan trasladar nunca a una idea no ya simple, sino meramente traducible y practicable de justicia? E incluso si aquí hablásemos de justicia *poética*, por ejemplo,



y por lo tanto de una representación ficticia de un proceso en el que lo justo asociado al bien moral debe de algún modo vencer o prevalecer sobre lo injusto, ingresaríamos en un territorio dominado por las más grandes y resbaladizas ambigüedades, por mucho que pensásemos que este «de algún modo» puede escribirse de muchas maneras —como de hecho lo trágico también se escribe «de algún modo» de muchas maneras.

1.

1.

José Manuel Darro,
La dulzura de la Paz,
2000. Grabado, 49 x
37 cm.

La peculiar fama de Thomas Rymer, que fue quien a finales del siglo XVII acuñó el término de justicia poética en sus críticas del teatro isabelino y fustigó como un moralista obtuso algunas de las mejores obras de Shakespeare, respondería precisamente a su presunta incapacidad para comprender la compleja idea de lo justo y lo humano contenida en las obras de Shakespeare. Y por mucho que en una



2.

fugaz nota a pie de página T. S. Eliot rindiera un ambiguo homenaje a la importancia de lo que planteó Rymer (sobre el *Otelo*),² lo cierto es que su posición responde históricamente al mismo contexto de las querellas entre antiguos y modernos. En ellas, por ejemplo, Boileau pudo sentirse escandalizado por el modo en que Molière recurría a un lenguaje demasiado

grosero en sus comedias. Y no mucho después, Gottsched en Alemania se obstinó en defender el orden formal de la tragedia clásica francesa frente a los presuntos desórdenes y excesos del teatro shakesperiano o calderoniano. Estas perspectivas marcan lo noble, lo adecuado y lo justo frente a un arte que desborda los límites de una convención presumida como sólida e intemporal —la convención de lo que debe mostrarse o no, o de lo que debe emocionar y lo que solo puede asquear. Pero también señalan la línea de sombra de la teoría (de la crítica, la interpretación y la filosofía) frente a algo que pone a prueba su propia madurez, o define su propia pérdida de la inocencia, o incluso su propia regresión al infantilismo conceptual —algo no raro en la filosofía de hoy, tan formal e higiénica. Ese algo, ese cuerpo que proyecta su sombra sobre el rincón soleado de la filosofía, es el arte, y de un modo más concreto aquí el arte de la tragedia, la escritura y la representación del drama, el drama mismo, la asistencia expectante a lo que acontece como representación y experiencia.

Al fin y al cabo, podríamos decir, como hace Martha Nussbaum en su ensayo sobre *Tiempos difíciles* de Dickens y la justicia poética, que la mera idea de justicia poética representada en la ficción no se debe ver como algo prestándose a una traducción moral, jurídica o incluso jurisprudencial precisa, pero sí como algo orientado hacia una ampliación de la imaginación moral y la empatía.³ Es una posibilidad, entiéndase bien, y no una consecuencia lógica. Es algo que el arte ofrece, que la tragedia ofrece, y realmente la capacidad para ampliar y sofisticar eso que podemos llamar la imaginación moral y la capacidad empática exige de una actitud atenta, de un cultivo para el que la teoría puede servir de estímulo o de asistencia en momentos de confusión. Pero, ante

ese algo, una teoría concebida como fin en sí misma, o que persista en reducir los textos del arte y sus mitos a «casos de estudio» o «ejemplos», acabará fácilmente encerrándose con un espejo que asumirá todas sus preguntas sin poder ofrecerle verdaderas respuestas. Solo le devolverá el eco turbio de una voz insistiendo desde su propia extrañeza sobre lo extraño que es el mundo.

Lo trágico y, de hecho, más que lo trágico en sí (algo seguramente imposible de precisar, más allá del aullido, ronco y estremecedor, del chivo expiatorio), su peculiar y variopinta supervivencia a lo largo de los siglos, su utilidad y su valor para referirse a algo difuso pero a la vez muy concreto (la pervivencia de ese aullido), parece más bien concebido no tanto para convertir una idea de justicia o de bien moral en algo apaciguador de conflictos, como para mostrar los precarios equilibrios que debemos hacer, o las horribles contradicciones en que debemos incurrir para convencerle al que sufre de que la justicia y el bien *existen*, o para darnos cuenta de que tienen algún sentido las voluntaristas abstracciones que acometemos cuando hablamos de justicia y bien moral en contextos de daño, o simplemente en contextos no reducidos por la fuerza del ideal, de la pura codificación de poderes y razones. Y cuando ese grito desgarrado, y ese anhelo de asumir y vivir su realidad, regresan periódicamente para recordarnos que siempre han estado ahí, que siempre estarán ahí, gritándonos su desgracia, reconfortándonos, conmoviéndonos y estremeciéndonos por ser espectadores de su daño, y por un tiempo (el tiempo de la ficción) no protagonistas del nuestro, entonces nos enfrentamos de nuevo, cada vez, al problema de la tragedia. Hans Blumenberg le dedicó hace ya años un fino estudio a la moralidad del que mira desde un lugar seguro y destacó esa sutil ambigüedad que tiñe

de placer las emociones del espectador ante el desastre ajeno o lejano, y que mezcla en la moralidad del testigo la emoción empática o la piedad con el placer egoísta en el que de nuevo (es un juego de ramificaciones endemoniadas) se mezcla la felicidad por estar a salvo de semejantes males y la curiosidad, o incluso la perspicacia sádica.⁴

En una reciente lección inaugural para un curso de postgrado sobre estudios teatrales, el que fuera durante más de treinta años profesor de dirección y dramaturgia en el Instituto del Teatro de Barcelona, Jaume Melendres, fallecido en noviembre de 2009 (se trató, por tanto, de una suerte de última lección, y creo que eso forma parte también de la importancia de este texto), contaba el momento en que descubrió que la *catarsis* aristotélica no era un mecanismo de piadosa conmoción empática orientada hacia el engrandecimiento moral del espectador, sino más bien una purga, literalmente y en el sentido de lo que alguien puede hacer o tomar para limpiarse por dentro. Es decir, en el sentido de tomarse un purgante. El dolor de los demás, expresado artísticamente (y el enigma fascinante es siempre saber qué es aquí lo artístico, el enigma ante el que toda la teoría y toda la filosofía solo pueden dar vueltas y quedarse a la espera de que alguien *del oficio*, el actor, el escenógrafo, el director le permitan echar un vistazo a una parte de las verdaderas posibilidades del asunto), el dolor más demencial e insensato, pero también el más concreto y exacto —el amor prohibido o imposible, el asesinato, la muerte de un inocente, la locura de los celos, la ambición desmesurada—; el desastre articulado por la ficción hasta convertirse en una suerte de acontecimiento inevitable y en algo mucho más interesante y complejo que una mera elección estúpida o un simple caso de obstinación, nos

2.

Dolores Montijano,
Sin título, 2000/2010.
Aguafuerte, aguafinta,
azúcar y fonditos, 64 x
49 cm.

LA TRAGEDIA
ES ESO: LA
CATÁSTROFE
PRESENTADA
DE TAL MODO
QUE NOS
EMOCIONE Y
NOS LIMPIE
POR DENTRO

limpia por dentro —a nosotros, que vivimos rodeados de tantas elecciones estúpidas y obstinadas, y que tantas veces las protagonizamos sin sentirnos héroes de ninguna trama fatal. Y añadía Melendres: el teatro es «amor por las lágrimas».

La frase era una referencia, pero no solo eso, a lo que contaba Agustín de Hipona de su juvenil pasión por los espectáculos teatrales (*Confesiones*, III, cap. 2): «Lacrimae ergo amantur et dolores». Un amor en el que el sadismo y el masoquismo se mezclaban, como se mezcla lo que siente el actor con lo que siente el espectador, o lo que ambos creen o fingen o imaginan sentir, en el puro y simple arco voltaico que enciende la chispa del acontecimiento teatral. Un interés apasionado y minucioso por la catástrofe:

Hacemos teatro para jugar con la vida y el dolor. Es cierto que a veces logramos que [ese juego se produzca] de una manera amable y plácida (como en una comedia ligera), pero nuestra pretensión profunda, incluso en las comedias más inofensivas, es provocar la catástrofe. O sea, la tragedia.⁵

La tragedia es eso: la catástrofe presentada de tal modo que nos emocione y nos limpie por dentro, en un movimiento inverso a lo que sucede con las «tragedias» ordinarias, que nos ensucian por dentro y nos envilecen por nuestra cobardía e impotencia, por nuestra indiferencia o nuestra pasividad.

¿Dónde queda sitio entonces para nada parecido a una experiencia de lo justo en esta entrega a lo catastrófico? No es el final de Edipo, de Antígona o del rey Lear lo que nos puede valer como una idea de final con castigo, en la medida en que la justicia presupone el restablecimiento de un equilibrio donde ha habido desequilibrio, o de

armonía donde ha habido conflicto (¿y son la ceguera de Edipo, o el entierro en vida de Antígona y todas las muertes que su propia muerte desencadena, o el destierro de Lear y el acto de cegar a Gloucester formas válidas de equilibrio, armonía o apaciguamiento?). Solo la *katastrophé* que hunde al malo, algo así como el infierno tragándose a Don Juan, presentaría rasgos de una justicia muy primaria pero eficaz —de una justicia poética y ordinaria (¿aunque eficaz como tragedia?). ¿Pero realmente hablamos de la tragedia de Don Juan? Sí, si lo hacemos pensando en el análisis que hace Kierkegaard del mito, en esa idea de lo erótico-musical como una forma de desbordamiento y sublimación siempre fallida de la libido o de los afectos en lo absoluto; y sí si pensamos en esa posibilidad kierkegaardiana de una tragedia específicamente capaz de convertir el choque contra los confines morales del cristianismo en la claridad que deslumbra a todos los ojos atrapados en la penumbra de estos confines.⁶ Aunque tras el primer resplandor en ese choque aparezca también Abraham, cuchillo en mano, totalmente dispuesto al sacrificio, como dice Stanley Cavell, pero sin Dios, sin Isaac y sin ángel protector.⁷

En cierto modo siempre presentimos aquí que entonces estamos hablando de algo parecido al mito de una tragedia personal, o de una tragedia personal convertida en mito. Su forma exagerada, su versión patética e histriónica (en su castidad casi reducida a un contrafáctico donjuanesco: ¿y qué, si Don Juan hubiera sido un casto diabólico?) nos la encontramos en el héroe musical del *Doktor Faustus* de Thomas Mann, pero también la podríamos ver en los argumentos que Unamuno despliega en su libro sobre *El sentimiento trágico de la vida*. En la novela de Mann vemos cómo se construye la narrativa mítica y narcisista



de una nación o de una cultura reflexionando sobre sí misma como mito y destino trágico, aunque finalmente es solo un individuo quien hace esta reflexión, un intelectual y un escritor significativo, digámoslo así, pero no la nación misma. No existe esa voz de la nación diciendo: somos Fausto, somos el loco genial o estúpido que pacta con el diablo para alcanzar lo absoluto, ese ideal del conocimiento maldito, a menos que se piense que en aquel momento esa voz era Hitler, y que realmente Mann quiso de un modo explícito ser la contravoz de Hitler, tanto en esa novela como en sus intervenciones políticas, escritas o radiadas, durante los años de la guerra, de modo que la perversión

del arte moderno como una forma maldita de alcanzar el conocimiento maldito era ya la misma *katastrophé* alemana, el delirio de Hitler y su maldición convertidas en la consumación misma de lo moderno y del filisteísmo cultural elevado al rango de cultura hegemónica. Pero, incluso así, es evidente que se trata solo de un gesto literario, de una ficción, de un argumento intelectual a lo sumo, de un historicismo diletante, de una interpretación precaria sobre un modo de vivir y comprender los acontecimientos históricos de un momento.

Lo trágico, igual que en el Don Juan de Kierkegaard, igual que en la escritura y el talante (dos esferas inseparables)

3.

3.
Alicia Peláez Camazón,
Nebuloso camino,
2007. Aguafuerte,
aguatinta y puntaseca,
26 x 31,5 cm.

PARA
SZONDI (...)
EL MUNDO
BURGUÉS
HABÍA
LLEVADO A
CABO UNA
SUERTE DE
ESCAMOTEO
DE VALORES
CON
RESPECTO A
LA TRAGEDIA
ANTIGUA.

de Unamuno, aparece aquí como una forma de conversión de lo personal y lo singular en una categoría, en un tipo, en una forma pretenciosa y exagerada de representación de algo epocal y colectivo. Podríamos pensar que es un modo, todo lo fascinante que se quiera, de cargar las tintas sobre algo que simplemente podría interpretarse de otra forma. Una conversión de la propia existencia, de la propia ansiedad vital, en idea. Ante esa experiencia desajustada de lo trágico, lo justo (el burlador burlado, tragado por las fauces del infierno) debe pensarse de otro modo. Pero no es que aquí la mera sombra de lo justo y lo injusto se haya perdido de vista. Asistimos al gran momento modernista en que lo trágico, expresado como categoría histórica, moral, psicológica o filosófica, muestra su interés persistente y a la vez su creciente fragilidad. Ha abandonado las tablas de la escena para deshacerse en la escritura del intelectual que conceptualiza emociones sin plantearse su representación o su experiencia, sus posibilidades dramáticas. Fuera de lo que acontece en el teatro, lo trágico pasa a convertirse con asombrosa facilidad en algo arbitrario. Sin embargo, y si pensamos en los dramas analíticos de Ibsen, ¿no asistimos también a una suerte de reconducción de lo trágico a los laberintos de una «verdad interior», de una verdad particular?⁸

La interesante obscenidad en que incurren (y valgan como meros ejemplos representativos) Kierkegaard, Unamuno o Mann, consiste en categorizar, en mitologizar, o incluso en *categorizarse* ellos mismos, con sus propias sombras y sus neurosis, a partir de esa idea de verdad interior. La propia compactación temporal de una dramaturgia centrada en la experiencia trágica de la verdad interior (que Szondi analiza con una precisión deslumbrante a propósito del *Johann Gabriel Borkman* de Ibsen) se despliega aquí como si

fuera una categoría de época para el cristianismo, o de historia para la cultura burguesa alemana y su apocalipsis hitleriano. Esa hipertrofia de una temporalidad privada e interior en una forma de categoría general o universal tiene su contrapartida terrible pero indispensable en el internismo analítico de los dramas de Ibsen. El propio Szondi recuerda a propósito de éstos una frase que les precede, premonitoria, de Balzac: *Nous mourrons tous inconnus*. Y otra afirmación de Rilke referida directamente a Ibsen:

La vida se nos había metido tan adentro y se había retirado tan al fondo de nosotros mismos, que apenas teníamos de ella una idea vaga y lejana.

Para Szondi, y eso lo había expuesto ya en su *Tentativa sobre lo trágico*, el mundo burgués había llevado a cabo una suerte de escamoteo de valores con respecto a la tragedia antigua. Mientras allí el nudo trágico se ataba con los cabos sueltos del conflicto surgido entre una esfera oscura e inalcanzable, la de los dioses, y otra que, en sus zonas más elevadas y atrevidas, entraba en contacto con ella —la de los grandes hombres y mujeres, los héroes y los valientes—, ahora, en el mundo burgués de la autonomía moral y de los valores intercambiables y perfectibles, la esfera oscura e inalcanzable es esta propia vida interiorizada, y la grandeza es ya únicamente una experiencia de un desierto de incompreensión, incomunicación y soledad. *Nous mourrons tous inconnus* no significa únicamente, y literalmente, que en nuestra muerte no seremos nadie, sino que en vida vivimos de la ilusión de conocernos, o más trágicamente experimentamos la desilusión de no reconocernos.

Explorando los problemas del escepticismo y la duda o la incertidumbre ante la realidad de los otros, de los *otros* humanos, o la existencia de los

objetos fuera de una autoconciencia, Cavell (pp. 585 y ss.) llega a anotar que el mero hecho de «poseer una naturaleza humana sensorial es ya por sí mismo la tragedia», a pesar de que, o aunque «quienes han tenido una percepción más clara de la naturaleza humana sensorial en general no han visto en ello ninguna tragedia». Es cierto que, aplicada al mundo del drama moderno, esta idea nos lleva directamente, por ejemplo, a Strindberg. Pero Cavell menciona aquí a Buda, Platón o San Pablo. Podríamos sin duda añadir a San Agustín cuando dejó de interesarse por el teatro y perdió su «amor por las lágrimas». Pero incluso en ese contexto, añade Cavell, «resulta demasiado fácil decir» que «no la finitud, sino su negación, es la señal de la tragedia». Y si eso es lo demasiado fácil, si la negación de la finitud es también la «señal del pecado», la *hybris* cristiana y fáustica por antonomasia, ¿se debe comprender entonces el esfuerzo de una filosofía por negar la distinción entre lo finito y lo infinito en la concepción de lo humano como la única, o por lo menos la mejor forma de retornar lo trágico a un modo de representación de lo humano? ¿Y ello para que una sociedad de *outsiders* de lo humano convertidos en público conmovido, interesado, perspicaz y sádico experimenten eso que en sus propias vidas, de las que son perfectos *insiders*, nunca o muy difícilmente (pues quién es Buda, Platón o San Pablo...) alcanzarían a ni tan siquiera pensar, y por descontado nunca a comprender? En el teatro verán lo que nunca en sus vidas lograrían ni tan siquiera pensar o imaginar. Fuera de la representación vivida de la fatalidad y el error, lo trágico se manifiesta repentinamente como una errónea arbitrariedad. Lo leemos, pero ya no nos lo tomamos en serio. Ya no hay lágrimas de por medio. Por eso regresamos a ese modo de visión sustitutiva de lo más difícil

de pensar: qué significa poseer una naturaleza humana sensorial.

Pero si regresamos a lo trágico como a una experiencia emocional fuerte ante un acontecimiento dramático vivido en la ficción, también regresamos a algo más consistente que a un mundo de convenciones o hábitos culturales. En este tipo de experiencia, en este «amor a las lágrimas» del que hablaba Melendres y que no debe verse como una expresión de bando en un juego de oposiciones o rivalidades conceptuales e ideológicas —por ejemplo, en oposición a los que nunca lloran y guardan la cabeza fría, o rechazan las emociones como si fueran golpes bajos a la razón—, la cuestión de lo justo aparece como el potro moral o moralista en el que se tensan y descoyuntan, *in effigie*, nuestra propia representación de las emociones y lo emotivo. E *in effigie* significa aquí eso: que ante lo trágico somos unos *outsiders* con respecto a lo humano y nos situamos ante ello como ante un límite.

En la estructura característica de la tragedia, desde Sófocles y la *Poética* aristotélica, la idea misma de justicia aparece descoyuntada, deformada e imposibilitada por algún acontecimiento oscuro y enraizado en la fuerza de los hechos. La *moira* «dispensadora de desgracias» y el *ethos* como destino y carácter del héroe, por ejemplo, pero sobre todo aquella falta o confusión enraizada en las acciones del héroe trágico, la *hamartía*, parecen sustraer el sentido de la acción del héroe trágico a la posibilidad de un juicio que evalúe con criterios racionales sus distintas posibilidades, las fallidas y las potencialmente acertadas. Incluso la *hybris*, que parecería la falta trágica más obvia desde un cierto punto de vista no necesariamente coherente con el mundo de valores de la antigua Grecia (desde un punto de vista cristiano), no está exenta

DESDE
SÓFOCLES Y
LA POÉTICA
ARISTOTÉLICA,
LA IDEA
MISMA DE
JUSTICIA
APARECE
DESCOYUNTADA,
DEFORMADA
E IMPOSIBILITADA

de una extraña ambigüedad, de una fatalidad incluso. El libro de Walter Kaufmann sobre tragedia y filosofía sigue valiendo aquí como una lectura elemental, como un punto de partida fundamental para comprender los límites de nuestra propia imaginación de lo trágico en sus orígenes, nuestras proyecciones cristianas sobre un mundo de inquebrantable extrañeza que sigue interpelándonos sobre nuestros propios miedos y dilemas.⁹

El error trágico, diremos, se produce no porque una voluntad libre decida estúpida o pérfidamente errar. Más bien el error acontece porque la complejidad de las circunstancias le niegan a esa hipotética voluntad libre el espacio donde realizarse. Lo fascinante de la tragedia, desde *Los persas* de Esquilo o la *Antígona* de Sófocles hasta los dramas modernos en los que la forma del error craso parece dominarlo todo, como en *El rey Lear* —o luego el error absurdo, como en *El malentendido* de Camus; o el error estúpido, como en *La muerte de un viajante*; o el error complejo, de toda una vida, en *Johan Gabriel Borkman* y los demás dramas tardíos de Ibsen, como el *Solness*, o *Romersholm*—, es que el análisis más fino, más complejo, más coherente, siempre alcanza la roca dura de lo humano. Da lo mismo que asuma o no el fantasma (o el sueño) de la libertad. Una tragedia podrá haberse construido sobre sujetos que andan erráticos tras ese sueño y ese fantasma o, en el mundo moderno (y quizá entonces hablaremos de *drama* y ya no de tragedia), podrá haberse construido a propósito de sujetos que han interiorizado ese fantasma y ese sueño y que, sobre todo, se dirigen a espectadores que también han interiorizado ese fantasma y que anhelan que ese acto libre que nunca llega a producirse lo resuelva todo. Son *outsiders* con respecto a lo humano, a la naturaleza sensorial del *otro*, pero no con respecto a lo moral

—a la capacidad del *otro* para tomar decisiones correctas. Ahí son jueces a menudo despiadados. ¿Pero lo siguen siendo ante la ficción?

En ambos casos, en la tragedia antigua y en la tragedia moderna (en el drama moderno, si no es posible conjugar tragedia y libertad moral en una misma secuencia) topamos con la dura roca de lo humano. Podemos llamarla: la roca de la fatalidad, o la fuerza de los hechos, o del destino. Y podemos pensar: pobre víctima del destino. O también: pobres víctimas de sí mismas. La diferencia es grande. Pero queda hecha añicos ante la experiencia de un proceso cuya complejidad se esconde tras los pliegues de una forma peculiar de lenguaje. De hecho, parece como si se convirtiera incluso en la experiencia misma de un lenguaje que podemos pensar que es el de la literatura, no tanto porque, o *no solo* porque sea algo con unas características formales y expresivas peculiares, sino porque, en efecto, es un lenguaje que a la vez representa algo y finge ser aquello que representa. Digamos que no solamente representa un problema o un conflicto, sino que al mismo tiempo finge la representación de ese problema, finge ser él mismo la presencia y la vivencia del problema, y produce en el público el efecto de experimentar de un modo inmediato este conflicto articulado en una historia (en un *mito* o en un *plot*). Por ello es indispensable, al hablar de lo trágico, asumir la experiencia de algo parecido al carácter ineluctable del factor tiempo. Aristóteles alude a ello cuando establece (en *Poética* 1448a) que la tragedia imita a personas que actúan y obran haciendo que realmente actúen y obren, no narrando sus acciones y obras, de modo que la narración (la voz narradora) no se interpone entre el espectador y la experiencia o la acción del personaje. Es un lenguaje real que a la vez es ficción, pero que no deja de ser real aunque finja ser

EL ERROR
ACONTECE
PORQUE LA
COMPLEJIDAD
DE LAS CIR-
CUNSTANCIAS
LE NIEGAN
A ESA
HIPOTÉTICA
VOLUNTAD
LIBRE EL
ESPACIO
DONDE
REALIZARSE.

otra cosa —como, dicho a un nivel muy simple, no dejan de ser reales los actores, aunque actúen, y no dejan de ser reales sus voces aunque digan cosas que los actores no necesariamente deben pensar, creer o sentir, pero que en cierto modo sus voces y cuerpos piensan, creen o sienten en la escena. Esto es, en sentido estricto, lo dramático, señalado como tal también por Aristóteles al advertirnos de su derivación del verbo dórico para «hacer»: *drao*.

Drama es, por tanto, acción. Y el tipo de imitación propia de la poesía dramática, sea tragedia, comedia o sátira, es la representación inmediata de acciones con actores de carne y hueso haciendo como si ellos fueran los personajes reales del drama (*Poética*, 1448b). Stanley Cavell se refiere a lo mismo al señalar, en su ensayo sobre *King Lear*, «The Avoidance of Love», que hay un elemento que convierte las obras de Shakespeare en algo más que mera poesía, que es lo que podríamos pensar que son al leerlas en silencio y para nosotros. Ese elemento consiste, dice, en el tiempo de la representación, indispensable para experimentar el sentido de la inminencia o del carácter inevitable de una acción.¹⁰ Parece evidente (he comenzado con una evidencia, y estoy aterrizando en otra) que, cuando leemos textos dramáticos o guiones de cine, sobre todo si no los hemos visto representados antes, podemos pensar que nos sucede algo parecido a leer una partitura musical en silencio. Debemos imaginar mucho más de lo que dice el texto. O mejor dicho: debemos realizar mentalmente *todo* lo que en potencia está en el texto. Y solo una consistente pericia dramaturgica (o cinematográfica, o musical) nos permite comprender las verdaderas posibilidades del texto, su auténtica dimensión, y sentir de un modo preciso que lo que imaginamos es también una forma adecuada de

leer el texto; pues, al fin y al cabo, el texto no está pensado para ser leído, sino para ser transformado en una representación dramática, cinematográfica o sonora.

Expuesta así, la cuestión parece una evidencia encerrada en las complejidades del oficio. Pero debemos pensar también que esta evidencia conlleva consecuencias sin las cuales resulta difícil comprender la idea de drama —o de lo trágico. Cavell relaciona la experiencia teatral o cinematográfica con la musical. Obviamente, las tres exigen el tiempo como el medio en que lo que se expone debe suceder linealmente. Esto no quiere decir que no pueda leerse en silencio y en privado una tragedia, o que si leemos *Antígona* en tres sesiones, pongamos por caso, deje de funcionar como una tragedia. Mejor dicho: seguiremos sabiendo que es una tragedia, pero seguramente dejará de funcionar como tal, o por lo menos perderemos la percepción de lo trágico, inseparable de ese carácter inevitable, fatal e inminente de la acción. Esta percepción de lo trágico, por lo menos en las tragedias antiguas, se produce cuando todos los hechos parecen confabulados para que una acción manifiestamente errónea o cargada de consecuencias fatales se lleve a cabo de un modo ineluctable. En su inminencia y en su acontecimiento se consume eso que, si lo pensamos así, podríamos considerar como el momento en el que el nudo trágico cristaliza. Cada vez que releemos seguida la *Antígona* —o que, más raramente, esa es la verdad, asistimos a su representación—, topamos con la experiencia de una obstinación, de un conflicto formidable que solo puede captarse cabalmente, aunque nunca llegue a comprenderse del todo, en una serie de momentos cuyo sentido viene dado por todo lo que los precede y todo lo que les sigue. Cada vez que vemos o releemos el *Rey Lear*, asistimos con

TODOS LOS HECHOS PARECEN CONFABULADOS PARA QUE UNA ACCIÓN MANIFIESTAMENTE ERRÓNEA O CARGADA DE CONSECUENCIAS FATALES SE LLEVE A CABO DE UN MODO INELUCTABLE.

perplejidad a ese error inicial, hecho de carácter y destino. Pero es una perplejidad que se nutre de nuestro propio interés (de nuestra perspicacia sádica, y de nuestro amor a las lágrimas) por lo que esta estupidez puede dar de sí diseccionada en el tiempo.

(Sobre esto un pequeño inciso. Aunque la fuente es oral e indemostrable, ya que se trata de un comentario privado, me parece una observación notable y oportuna. Un amigo me contó una vez que, al observar a su esposa por el rabillo del ojo cuando iban al cine o al teatro o a un concierto, siempre percibía cosas muy distintas en función de la naturaleza del lugar y del medio, y esa diferencia se producía independientemente de la calidad del espectáculo al que asistieran. La mirada fascinada, conmovida o vivamente interesada que captaba cuando la observaba en el cine o en un concierto, desaparecía en el teatro. «Allí sólo hay una especie de frío interés», me dijo; «como una perspicacia sádica», añadió. He usado ya dos veces esta misma expresión, y procede de aquí. Mi amigo insistía en que su mujer adora el teatro. Por lo tanto, esa mirada no podía ser la expresión de un desagrado, de una distancia crítica ante la extrañeza que en algunas personas produce la inmediata presencia de los actores. Al contrario: manifestaba un tipo de interés e incluso un placer muy específico que el cine no ofrecería. También diría que la historia vale con independencia de los géneros: una amiga me contó una vez que su marido..., etc. Aunque ciertamente no todos o todas miremos igual).

El tiempo lineal y sometido a una unidad de acción y lugar (y de unidad temporal) en la tradición clásica, o de linealidad entrecortada y compleja a partir del gran teatro isabelino inglés o del teatro calderoniano, con saltos en el tiempo (hacia delante) y en los lugares de la acción, llega a aquella

interiorización de lo temporal, del sentido de la acción, que antes hemos mencionado a propósito de los dramas analíticos de Ibsen con el comentario de Szondi. Esta densificación del tiempo precede a, o acompaña, una recondensación del tiempo del drama en un significativo regreso a las tres unidades aristotélicas. Pienso en el teatro de Beckett, en algunas obras de Pinter o de Ionesco —en el tiempo cíclico de *La cantante calva*. Evidentemente aquí no se piensa en esa unidad de un modo formal o normativo. Es más bien la consecuencia de una condensación, de una reducción. Es como si la densificación analítica, que arrancó con Ibsen, Strindberg o Chéjov, hubiera quedado desecada por el teatro épico brechtiano, y bajo esta tensión el expresionismo, sometido a la doble presión de lo analítico y lo épico, regresara convertido en una parodia de los residuos trágicos, de los más antiguos, incluso, pero haciendo que la percepción del error (la *hamartía*) ya no fuera resultado de una jugada del destino, sino una suerte de error estructural; y la *hybris*, una manifestación también de las complejas fuerzas de la historia.

Daba la impresión de que la vieja definición de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* había adquirido (en la posguerra y en plena era nuclear) un poderoso sentido: «Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia, el fingimiento...» (vv. 111 y 112). Y ello además en un momento en el que la mera idea de lo trágico había sido reformulada en términos de drama sentimental por el cine (entre finales de los treinta y los cincuenta del siglo XX), o en el que la comedia (la comedia de matrimonios reencontrados, reconciliados y reinventados que tan bien analiza Cavell en su libro *En busca de la felicidad*) vivía también con el cine un momento prodigioso. Era como si el teatro se hubiera convertido en una especie de

refugio de meditación sobre sí mismo, sobre su propio crepúsculo. No es difícil sentir que esto funcionaba también como una línea de sombra de la propia tragedia. Pero junto a esas ruinas lo analítico regresaría (en Estados Unidos, por lo menos, con autores como Eugene O'Neill, y sobre todo Tennessee Williams, Arthur Miller o Edward Albee) con un cine que aceptará teatralizarse y un teatro que buscará hacerse más cinematográfico. Todo esto son, no obstante, signos secundarios con res-

pecto a algo mucho más terrible que asoma aquí: la mera posibilidad de estar representándose algo en la transformación constante (con sus eclipses) de lo trágico.

Ese algo lo detecta Stanley Cavell en sus *Reivindicaciones de la razón* cuando señala (pp. 601 y ss.) la cristalización y declive que supone en el proceso de la modernidad el momento en el que Hegel, en sus *Principios de la filosofía del derecho*, eleva el «derecho a la

libertad subjetiva» a categoría central, a línea de sombra y a «punto central y de transición entre la antigüedad y la época moderna». Para Hegel (y es Cavell quien destaca estos pasajes), «este derecho recibe expresión en su infinitud en el cristianismo y se ha convertido en el principio universal efectivo de una nueva forma de civilización». Puesto que Cavell entiende «lo trágico» como una forma fracasada de reconocimiento y conocimiento del otro, o, para decirlo en términos de Lévinas,

como la imposibilidad de experimentar la propia finitud reflejada, transformada y redimida en la infinitud del otro, o en el rostro del otro como reflejo e imagen de la infinitud que trasciende al individuo; y, por lo tanto, como aquella forma que permite ver la aparición de lo humano precisamente en el instante mismo del fracaso del

CAVELL
ENTIENDE «LO
TRÁGICO»
COMO UNA
FORMA
FRACASADA
DE RECONO-
CIMIENTO Y
CONOCIMIEN-
TO DEL OTRO



4.

4.
Imagen promocional de la obra *Muerte de un viajante* de Arthur Miller. Foto: University of Delaware. Press Release.

ideal (del ideal racional, comunicativo y social) de lo humano (como si la «invención de lo humano» shakespeariana fuera realmente la constatación de los límites, sombras y abismos en los que *también* habita y se gesta lo humano), cabe entonces pensar que de un modo equivalente esta constatación hegeliana de lo histórico como la figura y el campo de la razón, o de la «invención» de la razón, equivaldría también aquí, trágicamente como quien dice, a la constatación de la historia como el lugar de un fracaso permanente del reconocimiento, como el gran campo de juego en el que el escéptico puede registrar el fracaso del conocimiento y la aceptación de los unos por los otros. Por eso Cavell traduce la pregunta, para él trágica por excelencia, de si «existe tal cosa como la ceguera del alma» en esta otra:

Aquella nueva forma de civilización [que Hegel vio en la culminación racional del cristianismo], ¿está siendo sustituida por otra?

Y añade:

Y en particular, ¿está siendo sustituida por una forma de civilización en la que nada de lo que ocurre nos sorprende ya como la objetivación de la subjetividad, como el acto de un agente responsable, como la expresión y satisfacción de la libertad humana, de la intención y deseo humanos? Lo que tiene principio puede tener un final...

En el horizonte de la hipótesis —o de lo que el propio Cavell (p. 602) llama «fantasía»— de la desaparición de lo humano, se inscribe una forma general o teórica de lo trágico. Podríamos pensar de nuevo que, al salir del mundo concreto del tiempo y de las lágrimas (de su representación en el teatro, se entiende, no de su experiencia inconcreta en la vida ordinaria), esta forma o concepción de lo trágico incurre de nuevo en

la categorización de un modo de leer el mundo por alguien que no logra formalizar su lectura en una representación del mundo, sino en una interpretación que reclama no solamente nuestro acuerdo; también nos pide que sostengamos con ella el esfuerzo interpretativo. El intelectual (el filósofo, el teórico) interpreta, profetiza incluso, pero no representa. Hay un eco de esa preocupación en las frases finales del libro, después del espléndido análisis del *Otelo* que concluye *Reivindicaciones*, y después de una serie de razonamientos y enlaces argumentativos no exentos de fragilidad errática —de hecho, algunos son realmente azarosos y casi arbitrarios, lo que no forma parte únicamente del estilo de Cavell, sino de un modo de *representarse* el propio acto de pensar, interpretar y reflexionar sobre las representaciones dramáticas que el teatro ofrece de la vida humana. En cualquier caso, ese eco alude a la posibilidad o la conveniencia de que la propia filosofía y la teoría se convirtieran en literatura, y al temor o la duda de que entonces la filosofía no pudiera «reconocerse a sí misma» (p. 635). La tragedia, diremos de nuevo, es el espejo en el que ese anhelo y ese temor se concretan en algo que puede decirse y pensarse, y creo que de un modo mucho más intenso que con respecto a la poesía —al fin y al cabo, Cavell deja que las «canciones» vengan cuando *Otelo* y *Desdémona* ya se han ido «al fuego del infierno».

Con todo ello podemos acceder por lo menos a una intuición final construida sobre las dos evidencias precedentes, la de la ambigua representación de lo justo y la de la indispensable sustancia temporal de esta representación. Esta intuición diría que la tragedia nos centra sobre el sentido de lo que hacemos y nos relanza más allá. La forma de vida escéptica sufre con ella una presión de autorreconocimiento y desbordamiento. Bajo la

LA TRAGEDIA
NOS CENTRA
SOBRE EL
SENTIDO
DE LO QUE
HACEMOS
Y NOS
RELANZA
MÁS ALLÁ.

incomprensión trágica de lo que uno mismo quiere, reflejada en la incomprensión del otro, se esconde siempre, en los confines del teatro, un final como el de *El cuento de invierno* de Shakespeare, que Cavell no cesa nunca de poner en juego con el *Otelo* en términos de algo que ofrece una segunda oportunidad (también al salir del teatro, secándonos las lágrimas, podemos sentir esa segunda oportunidad), pero que esconde la idea de un estilo de vida, de una tenacidad y de un amor sin los cuales el milagro «antitrágico» (el *deus ex machina* reformulado en lo humano saliendo del arte) no es posible.¹¹ Ese milagro se produce al

final de *El cuento de invierno*, y en su comentario cinematográfico, en el *Conte d'hiver* de Eric Rohmer, queda muy clarificada esa idea de estilo de vida, de perseverancia del amor como respuesta a la otra y sombría insistencia de no saber qué hay dentro de los demás. Que exista esa posibilidad no es una cuestión relacionada con ninguna idea de consuelo, del mismo modo que lo trágico y sus lágrimas no son nada que tenga que ver con el desconsuelo, sino con el aprendizaje, con la perspicacia (sádica y amorosa) y con la representación en el tiempo de lo que queda fuera de él, pero adhiriéndose a sus confines para darle una idea de sentido. ❖

Notas

1.

W. Braungart, «Warum es die Tragödie gibt und was sie mit Recht und Gerechtigkeit zu tun hat. Aristoteles, die *Orestie* des Aischylos und Dürrenmatts *Besuch der alten Dame*», en: Susanne Kaul / Rüdiger Bittner (eds.), *Fiktionen der Gerechtigkeit. Literatur, Film, Philosophie, Recht*, Baden-Baden, Nomos, 2005, pp. 93-116.

2.

La nota fugaz de T. S. Eliot se encuentra en «Hamlet and His Problem», en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* (1920), Londres, Routledge, 1989 (hay una edición bilingüe, con el título de *El bosque sagrado*, en Cuadernos de Langre, 2004).

3.

Martha Nussbaum, *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*, Barcelona, Andrés Bello, 1997.

4.

Hans Blumenberg, *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, Madrid, Visor, 1995.

5.

Jaume Melendres, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Empoli*, Documenta Teatral 2, Lleida, Punctum & Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral, 2009, pp. 20 y 25.

6.

Para un análisis somero pero preciso y eficaz de la cuestión, véase Rafael Larrañeta, «Antígona o Don Juan. Kierkegaard y la

tragedia», en *Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía*, nº 8, 2003, pp. 77-92.

7.

Stanley Cavell, *Reivindicaciones de la razón*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 595. (A partir de ahora citaré las páginas en el texto, y siempre, excepto algún leve cambio ocasional, según la traducción de Diego Ribes).

8.

Para la interiorización de la verdad trágica véase el comentario sobre Ibsen de Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Hay traducción de este ensayo, junto con la *Tentativa sobre lo trágico*, en Barcelona, Destino, 1994.

9.

Walter Kaufmann, *Tragedia y fi-*

losófia, Barcelona, Seix Barral, 1978 (sobre esto, sección 15).

10.

Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, 2003, p. 91. Véase también Anthony J. Cascardi, «“Disowning Knowledge”: Cavell on Shakespeare», en Richard Eldridge (ed.), *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, 2003, pp. 190-205 (especialmente, p. 196).

11.

Stanley Cavell, «Recounting gains, Showing Losses: Reading *The Winter's Tale*», en *Disowning Knowledge*, pp. 193-221.



Presencia de la tragedia en la obra de María Zambrano: una aproximación

Autor:
Francisco Linares Alés

Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Granada. Autor de «Primeras publicaciones de María Zambrano en la España de postguerra».

ES
CONOCIDA
SU
RECREACIÓN
DE LA
ANTÍGONA DE
SÓFOCLES,
TITULADA LA
TUMBA DE
ANTÍGONA
(1967).

María Zambrano es una pensadora poeta, pero la posibilidad de considerar la presencia del tema trágico en su obra, incluso de leer a Zambrano como una suerte de autora trágica, no debe sin embargo llamar a engaño sobre su personalidad intelectual, pues se ha de contar con la singular elaboración que ella hace de la idea de tragedia y de las peripecias de algunos héroes trágicos clásicos, y su integración como componente imprescindible de un pensamiento que acrisola muchos y variados saberes, pero sobre los que se yergue como un pensamiento original y difícil de clasificar.

Es conocida su recreación de la *Antígona* de Sófocles, titulada *La tumba de Antígona* (1967). La relevancia de la heroína de Sófocles es la manifestación más perceptible de su deuda con los trágicos griegos: con la peripecia vital e intelectual de Sócrates, de Séneca —también éste autor de tragedias— y en general con la cultura helena. Esta reflexión trágica alcanza a manifestaciones biblio-cristianas coetáneas y tiene además en buena cuenta el renacer del interés por la tragedia en la época contemporánea: Kierkegaard, Nietzsche y sobre todo Unamuno, autor éste que influye mucho en Zambrano y que, para ella, representa la culminación de una serie de significativas reminiscencias de lo trágico en el mundo hispano, que pasan, en lo que a literatura respecta, por *La Celestina*, Don Juan, Cervantes y Galdós.

Pero, para Zambrano, no se trata de modelos literarios sino de referentes

de la incardinación de la experiencia trágica en las raíces de la experiencia y el proceder filosóficos. Esto es fácilmente entendible dado que la autora practica un pensamiento que parte de algo más corporal que el mero intelecto: el sentir, incluido el *pathos*, y que se formó bajo unas condiciones históricas y personales tan dolorosas como son la Guerra Civil y el exilio. Como en los trágicos, el padecer es una forma de conocimiento y de purificación, pero en el caso de nuestra pensadora se trata de un conocimiento que para cumplirse necesita de la razón. Una razón a la cual ella, criticando su ensoberbecimiento, le otorga un papel más integral que el de la razón instrumental, y la entiende como razón mediadora, conciliadora, que opera en lo oscuro, que atiende al desgarrar y tiene, en fin, un papel curativo. Si comprendemos la dimensión de estos retos del pensar, comprenderemos en buena parte la aproximación de su pensamiento a la creación poética y su interés por lo trágico.

Su veta trágica es un componente fundamental de toda su obra, sin que sea posible identificar, y menos congelar en una determinada fase de su peripecia vital y filosófica «una» idea de la tragedia. Esta presencia se da desde sus primeros escritos hasta los últimos, y no es la presencia de un modelo literario, sino la de un tipo de experiencia y forma de saber con ascendencia en la cultura griega del siglo V a. de C.

Luis Miguel Pino Campos ha señalado los pasajes donde aparecen «los trági-

Presencia de la **tragedia** en la obra de **María Zambrano**: una aproximación

cos [griegos] en María Zambrano» e «ideas de tragedia griega en la obra de María Zambrano», pero, aun ofreciendo más de lo que anuncia el título de su estudio, queda una buena tarea pendiente consistente en vertebrar una explicación integral de esa presencia de la tragedia a lo largo de toda la obra de la pensadora, cometido que no es el de estas páginas, pero que sin duda se acabará cumpliendo porque disponemos ya de iluminadores trabajos sobre el tema,¹ entre ellos los demás del citado investigador.

Es notorio que, para Zambrano, el sentido de la tragedia alcanza una gran fuerza explicativa: de la formación del ser humano, del papel decisivo de la conciencia y del pensamiento en este proceso formativo, de su devenir histórico, etc. Implica pormenores como los referidos a la autoría —en los griegos y posteriormente—, la figura de determinados héroes trágicos, el designio de género y los géneros literarios aledaños, etc. Pero, sobre todo, la atención que presta la autora a la tragedia en cuanto reflexión sobre la experiencia y el saber trágico se interpenetra a lo largo de toda su obra con la explicación de cuestiones de la historia y de la vida civil de Europa y España, y también de su vida personal. Para ahondar en esta veta de pensamiento en las páginas que siguen, conviene que nos movamos en la órbita de cuatro obras fundamentales de la pensadora que vieron la luz en el siguiente orden: *Filosofía y poesía*, *El hombre y lo divino*, *El sueño creador*, *La tumba de Antígona*.

Anticipemos, no obstante, una definición común de tragedia. Deslizándose en ella algunos términos zambranianos, podemos decir que esta consiste en el sentimiento que experimenta quien vive o se le representa una situación extrema, paradójica, en que la realidad oculta, enmascarada, no puede ser desvelada sino mediante

una actuación fatal. La tragedia no es solo el resultado de la actuación, sino antes que nada la tesitura en que se encuentra quien no sabe sobre su realidad y, o bien permanece en esa indefinición angustiosa, o bien actúa. Se ve así impulsado a actuar agónicamente enfrentándose a un destino que, como tal, es irrevocable y le hace saber sus límites: el no saber se le torna verdad. Por eso tragedia es también el consabido resultado catastrófico mediante el cual el héroe trágico a partir de su actuación acaba desenmascarando para sí y para los demás su verdadero rostro. Pero, y de ahí la virtud humanizadora y civilizadora de la tragedia, esa revelación es una liberación y una vuelta a nacer.

Como es sabido, el saber trágico halla su momento en las circunstancias de la democracia ateniense, con la recreación de determinados mitos, como un sacudimiento de miedos religiosos y a un paso del nacimiento de la filosofía. Una vez que realizó su catarsis, ya perdió su razón de ser. Sin embargo, la tragedia es poesía —y la actividad trágica es poética, creadora—; por eso el ser humano recae en la fatal necesidad de experimentarla continuamente, puesto que sus efectos no se reciben sino experimentándola en la poesía o en la vida misma sobre la cual la poesía tiene efectos transformadores. Las personas no pueden evitar volver a sus orígenes trágicos para alumbrar nuevos nacimientos. La misma María Zambrano da así una explicación de la vuelta a la tragedia.

***Filosofía y poesía:* la sabiduría del poeta**

El *logos* trágico participa del *mithos*, no es enteramente racional, es poesía y por eso la filosofía tratará de superarlo a partir del siglo V a. C. María Zambrano en *Filosofía y poesía* (1939)

PARA
ZAMBRANO,
EL SENTIDO
DE LA
TRAGEDIA
ALCANZA
UNA GRAN
FUERZA EX-
PLICATIVA

EL PUEBLO
ESPAÑOL
PARTICIPA DE
ESO OTRO
QUE TAMBIÉN
ESTABA AL
LADO DE LA
NACIENTE
FILOSOFÍA:
POESÍA Y
TRAGEDIA.

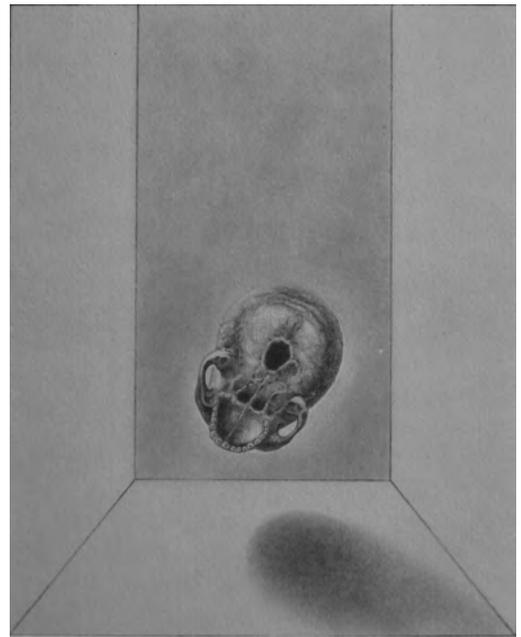
aborda esa situación histórica en la que el *logos* racional desplaza a la tragedia como forma de liberación de lo humano: «La razón, el hermosísimo descubrimiento griego correlativo al ser, era libertadora. Razón y esperanza iban entonces juntas».²

Este logro de la razón conlleva la condenación de los poetas por parte de Platón, pero según Zambrano:

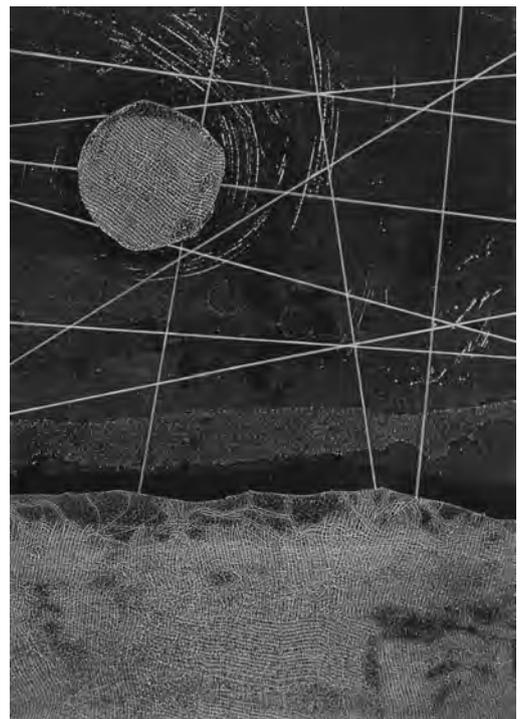
El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es realmente el infierno [...], el «lugar donde no se espera», es también el lugar de la poesía, porque la poesía es el único rebelde ante la esperanza de la razón. La poesía es embriaguez, y sólo se embriaga el que está desesperado y no quiere dejar de estarlo. El que hace de la desesperación su forma de ser, su existencia. Y así es el mundo de la tragedia (p. 33).

Hay en este libro otros pasajes donde se habla de cualidades de la poesía y la tragedia, como son el dolor, el amor, el comunitarismo, la memoria, pero lo decisivo es que la filósofa defiende su participación de este saber. Las ramificaciones de tan personal ideario son varias.

1. Una de ellas aparece en el argumento de *Los intelectuales en el drama de España* (1937) y *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), título éste próximo a *Filosofía y poesía* y publicado el mismo año, pero donde se trata la peculiaridad del pueblo español con su historia como trasfondo. Es en la misma etapa histórica del hombre europeo —la antes aludida del nacimiento de la filosofía en la Grecia clásica—, donde Zambrano encuentra la causa de la forma de ser y de expresión hispana, porque el pueblo español participa de eso otro que también estaba al lado de la naciente filosofía: poesía y tragedia.



1.



2.

El componente poético-trágico de la vida española está en su rebeldía, su desfase entre pensamiento y vida, su carácter complejo y enigmático, y sobre todo los reiterados fracasos. La Guerra Civil española no puede ser considerada, por tanto, sino como la última gran tragedia.

En una introducción añadida en 1977 a *Los intelectuales en el drama de España* Zambrano explica los avatares del surgimiento de la II República y el transcurso de la Guerra Civil española, y nos los representa en clave de tragedia, clave que recuerda la de la estirpe de Antígona. En *Delirio y destino (Los veinte años de una española)* el apartado «14 de abril» se figura la abdicación del Rey, renovado Edipo, como una catarsis experimentada a través de la decisión del monarca:

Pues la historia se manifiesta en drama o en tragedia, su drama habitual. En la tragedia antigua el protagonista es un semidiós, una estirpe y, por fin, un individuo, un individuo en trance de nacer. La historia no parece haber superado esa fase todavía, esa fase trágica, en la cual el destino sobreviene sorprendiendo la desprevenida conciencia, un destino que rebasa la visión, un destino en parte ciego. Mas hay horas privilegiadas en las que la conciencia se ha adelantado, como en la vida personal sucede [...] Y bien mirado, cuando tal cosa sucede, no se trata de un proceso antitrágico, sino del desenlace de la tragedia. Es el momento en que el conflicto trágico se manifiesta porque el protagonista se reconoce.³

Miguel de Unamuno, cuyo pensamiento poético y sentimiento trágico culminan esta forma de expresión hispana, es un verdadero maestro de María Zambrano. Tanto o más que José Ortega y Gasset. Su *Unamuno y su obra*, escrito a comienzos de los años cuarenta y publicado en parte en esas fechas,⁴ es uno de los primeros ensayos importantes sobre el profesor salmantino, y en él se revelan afinidades de pensamiento: ante todo la necesidad de practicar un pensar que incorpore el sentir y la vida de un modo más radical que la razón vital orteguiana. Pero más allá de eso, Zambrano marca distancia porque en Unamuno esto conlleva una tesitura

trágica: en él el anhelo vital de ser eterno es desmentido por la razón, y, sin embargo, propone actuar con la fe de que aquello que se desea se realiza, aunque la realidad lo desmienta. «Creer es crear». «La religión poética de Unamuno» llama nuestra pensadora a esta postura en un ensayo posterior.⁵ Ella, en cambio, no permanece en el espacio de la tragedia, sino que desarrolla la razón poética como mediadora entre la vida y la razón, un antídoto contra el endiosamiento del individuo en la filosofía moderna. El individualismo de Unamuno está aunado y compensado con la religiosidad, mas a este respecto es preciso considerar la dimensión religiosa de la tragedia y del sentimiento trágico de Unamuno.

2. Hay, no obstante, en el pensamiento trágico religioso de Unamuno un carácter de confesión que a Zambrano le trae a la mente la confesión de Job, y que lo relaciona con otra rama de su preocupación de aquellos años. En efecto, en 1943 la pensadora publicó *La confesión, género literario*. Al género de la confesión, aun no entendiéndolo ella como poesía, le reconoce sin embargo una proximidad con la tragedia: surge como ella en momentos de crisis, es también una revelación de la vida, haciendo que ésta se abra a la verdad, aunque, para ser leída como verdadera, necesita obrar en el lector un efecto análogo al que produjo en el autor. La confesión es expresión verbal inmediata, manifestación del sujeto en el tiempo de la realidad, y en esto se diferencia de la poesía, cuya naturaleza es ficticia, aunque, al parecer de Zambrano, algunos poetas modernos —los surrealistas también— se desempeñen trágicamente al tiempo que efectúan un atisbo de confesión. En el apartado titulado «Los Hombres Subterráneos», con el que finaliza el ensayo, incluye a poetas entre estos hombres a los que denomina «seres de tragedia», que en la búsqueda de su

AL GÉNERO DE LA CONFESIÓN, AUN NO ENTENDIÉNDOLO ELLA COMO POESÍA, LE RECONOCE SIN EMBARGO UNA PROXIMIDAD CON LA TRAGEDIA

1. José Viera, *Vanitas II*, 2005. Litografía, 18 x 14,4 cm.

2. Eduardo Fresneda, *Sin título*. Mancha: 29 x 19 cm.

INTERESA LA
ATENCIÓN
QUE MARÍA
ZAMBRANO
PRESTA A
LAS TEORÍAS
FREUDIANAS

existencia individual y en la soledad de su yo original no encuentran el espacio, el centro, donde moverse y reposar, «y acaba por ser soledad sin espacio interior, la peor de las tragedias en que el individuo perece por asfixia» (p. 99). Los «poetas solitarios», como Lautreamont, Baudelaire y Rimbaud, pero también filósofos como Kierkegaard y Nietzsche y novelistas como Dostoyewsky, no llegan aún a tener la condición de subterráneos para ella, pero los identifica como «muertos vivos», separados de los vivos por una tumba invisible. Desde ahí emiten gritos [pues viven una tragedia] e intentan la confesión como una manera de superar el pathos trágico; sea como sea, al parecer de María Zambrano, su condición se asemeja a la de Antígona, la enterrada en vida.

3. La tercera ramificación nos lleva al tema de Europa en *La agonía de Europa* (1945). Lo dicho a propósito de Grecia y lo referido al pueblo español y a sus reiteradas tragedias, a pesar de la peculiaridad de éste, ha de entenderse dentro de una reflexión sobre el desenvolvimiento de la civilización occidental. Recordemos que estaba reciente el final de la Segunda Guerra Mundial, y esto es acicate para recorrer e interpretar los momentos de crisis de la historia de Europa, sus episodios de violencia y el subsiguiente renacimiento de la esperanza, tesis que se pueden entender no ya como agónicas, sino trágicas.

En el plano del saber, Zambrano reconoce el papel desempeñado por la tragedia como paso previo a la filosofía, pero también la desesperanza que sobrevino a la filosofía, con la salvedad de Plotino. Esta desesperanza la salvó la aparición de la confesión con San Agustín:

Nadie había hecho confesiones, nadie había vivido en confesión hasta entonces. La tragedia griega hablaba

de las pasiones y de los nudos más oscuros y espantosos con esa especie de indiferencia [...] La tragedia griega podía ser y era seguramente un lavatorio, una purificación, pero con ella se buscaba, como en algún género de confesión moderna (el surrealismo), la objetividad; se buscaba algo que la filosofía daba por supuesto, algo que esté en sí mismo, donde hallar sitio y apaciguamiento.

La confesión agustiniana subsume la objetividad en una verdad a la que se abre la vida: la del Dios de la creación y la misericordia. Pero el intento de realización de la ciudad utópica proyectada por San Agustín deviene en recurrentes momentos de violencia..., al tiempo que la filosofía prosigue su búsqueda de la verdad a partir de la autonomía de lo humano y la supremacía del intelecto. En cualquier caso se produce un enmascaramiento del ser de Europa y, cuando hay enmascaramiento, hay tragedia. Nuevas formas en el arte pugnan por salir de la soledad y el hermetismo trágico y descubrir el rostro. Estos artistas son también en cierto modo nuevas Antígonas.

En *Hacia un saber sobre el alma*, que parte de un artículo temprano (1934) publicado junto con otros en forma de libro en 1940 y 1950, se abordan otras facetas de la cultura europea del siglo XX y de lo que estas tienen que ver con la tragedia. En particular interesa la atención que María Zambrano presta a las teorías freudianas, pues no pasa inadvertido que el padre del psicoanálisis también intenta integrar en su explicación de lo humano comportamientos ocultos por la conciencia y recurre igualmente al mito trágico de Edipo.

Precisamente, tal como expresa en su ensayo sobre Unamuno de 1943,⁶ el drama de la conciencia europea tiene que ver con su inhibición, es decir

Presencia de la **tragedia** en la obra de **María Zambrano**: una aproximación

con su negación de saberes preracionales. Entre ellos está el silencio de la religión, que ha producido su nuevo afloramiento a través de las más diversas idolatrías.

El hombre y lo divino: los límites de lo humano.

El hombre y lo divino (1955) es una obra representativa de la etapa en la que el pensamiento de María Zambrano alcanza su madurez. Lo planteado en este libro reconduce y enriquece la reflexión sobre la tragedia a la luz de la relación del hombre con la divinidad. Todo lo que había dicho Zambrano al respecto se clarifica con estos planteamientos.

Decíamos antes que la tragedia representa un saber que está junto a la filosofía y que fue superado por esta. El saber de la tragedia supone una toma de posición humana frente a la divinidad, de confrontación y aceptación; de actuación y reconocimiento de los límites. Pero la tragedia es superada también por el cristianismo: «Del mundo antiguo, que es el de la tragedia, se salió por dos caminos: el de la filosofía y el del cristianismo» (*Unamuno*, p. 153).

La filosofía que se desarrolla en Grecia a partir de la segunda mitad del siglo V a. de C. es el comienzo de un proceso en Occidente que se irá acentuando en sucesivas fases dando lugar a una humanización, o aquello en lo que acaba convirtiéndose: una divinización del ser humano, hasta declararse la muerte de Dios. El vacío dejado por la religión y por Dios tiende a llenarse con mitos y dioses sustitutorios, o situando al hombre en su lugar. El arte y la poesía constituyen uno de esos sucedáneos, pues no en vano el poeta permanece como el portavoz de la palabra de los dioses.

En paralelo se da la religión, que ya había irrumpido con fuerza al final del Imperio Romano. Poderoso efecto tuvo la Confesión de San Agustín, descubridora de un espacio interior propicio al desarrollo de lo humano atento al designio divino. La confesión, aun siendo un discurso peculiar, sigue su recorrido relacionado con el de la filosofía, en tanto que el mensaje cristiano sufre sucesivos enmascaramientos que lo hacen susceptible de padecimientos trágicos. La propia filosofía es causante de esos enmascaramientos.

Pero el cristianismo no tiene tragedia, porque el cristianismo es fundamentalmente religión y porque desde su nacimiento supera la tragedia:

La tragedia que conocemos es griega. Tragedia cristiana, en realidad, no hay más que una, y no literaria, sino real: la de la Cruz, la del calvario. Es casi imposible, y, por ello, no se ha realizado nunca una tragedia cristiana con la plenitud de la griega. La tragedia griega representa la lucha del hombre con el destino; la cristiana, la vida humana, la vida del ser que se sabe humano y divino al mismo tiempo. Y esa fue vivida de una vez para siempre, no representada. Lo cristiano es verdad, no representación.⁷

En sus escritos sobre el *Libro de Job*, Zambrano afirma que, confrontándose con el Ser del Dios bíblico, se manifiesta ya el ser humano aunque sujeto a un destino trágico, pues este ser se las tiene que ver con la vida terrenal, la injusticia y la muerte, y el reconocimiento o *anagnórisis* consiste en admitir que es solo una criatura de Dios. Pero ¿este Dios es todavía el impassible e implacable, o es ya el Dios del Amor? Para Zambrano, estamos ante un libro profético, con un anuncio de un Dios padre y providencial, por lo cual este libro se hallaría al comienzo de una espiritualidad cristiana.⁸

EL CRISTIANISMO NO TIENE TRAGEDIA, PORQUE EL CRISTIANISMO ES FUNDAMENTALMENTE RELIGIÓN Y PORQUE DESDE SU NACIMIENTO SUPERA LA TRAGEDIA

Luego, desde la filosofía, por pretender la superación de la religión, o desde la religión, por conflicto entre fe y razón, renace la tragedia. En filósofos como Nietzsche:

Tal acontecimiento, el más grave de cuantos pueden haber conmovido los tiempos actuales, se ha expresado con toda claridad en la filosofía. Idealismo alemán, positivismo francés, marxismo, hasta llegar al materialismo inclusive. Entremezclado con la poesía aparece fulgurante en Nietzsche. Y en él se verifica el más trágico acontecimiento que al hombre le haya acaecido: que es, en su soledad emancipada, soñar con dar nacimiento a un dios nacido de sí mismo. En la desolación de lo «demasiado humano» sueña con engendrar un dios. El futuro en el cual este superhombre tendrá realidad, llena el vacío de «el otro mundo», de esa supravida o vida divina desaparecida y de la cual lo humano se había emancipado.⁹

La obra de Unamuno —su tragedia—, por su parte, no es comprensible sin su cristianismo, unido a su condición de individuo moderno, cuyos anhelos quería alcanzar por la fe cuando su razón se los negaba. Escribe Zambrano: «Yo diría, me atrevo a decir, que Unamuno fue un poeta trágico, fracasado a medias». «El género que más le hubiera convenido es la tragedia», pero —precisa nuestra autora— no existe una tragedia cristiana. Empero la llevó a cabo con sus múltiples escritos y viviendo, «con la palabra, en cuantas formas la palabra puede actuar. Y con la vida, viviendo, desviviéndose o muriéndose en agonía» (*Unamuno*, p. 162). El fracaso, cabe pensar, es el de su literatura trágica, pero más allá de ahí el fracaso es inherente a la experiencia trágica y, por tanto, exitoso para la consumación de su tragedia. Zambrano reconoce semejanzas con el caso de un antecedente del escritor vasco, Kierkegaard, cuya tragedia es

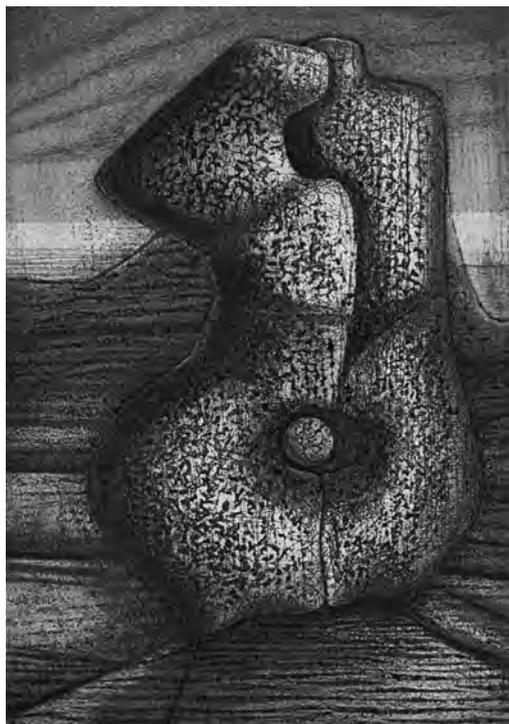
la de quien entiende que ser cristiano es ser un hombre nuevo y tiene que plantar la semilla del hombre nuevo en el vaso de la filosofía y de la poesía (p. 154).

En síntesis, del mismo modo que la tragedia griega nace de un cierto apartamiento humano de la religión, igualmente desde la Edad Moderna la superación humana del cristianismo conlleva un renacer de la tragedia. Este renacer no es del todo coincidente con el mantenimiento del interés por los grandes trágicos clásicos y la escritura de nuevas tragedias. Es más bien el resurgir de la vivencia trágica. María Zambrano observa cómo la desatención a lo divino ha dado lugar al enmascaramiento de la divinidad a través de lo humano, situación paradójica porque no es sino una continuación de la religiosidad que acaba endiosando lo humano. Así, partiendo de la simpatía por escritores estudiosos de la tragedia, que escribieron tragedias incluso, y, sobre todo, que inusualmente —como es el caso de Unamuno— pusieron al descubierto la raíz religiosa del conflicto, Zambrano ilumina este renacer. Ella, como filósofa y poeta de formación clásica y cristiana, es representante peculiar a su vez de esta experiencia trágica, que desvela al tiempo que es partícipe de la misma.

Tomando como eje *El hombre y lo divino*, se pueden seguir dos ramificaciones del pensamiento trágico de Zambrano relacionado con la misma temática.

1. Una tiene que ver con el Amor y con la Piedad: el amor como proceso de lo divino y la piedad como trato con lo divino. Pero aunque aparecieron sobre esto algunos textos independientes, entre ellos *Para una historia de la piedad* (1989), su tratamiento está ya en *El hombre y lo divino*.¹⁰

LA OBRA DE
UNAMUNO
—SU
TRAGEDIA—,
POR SU
PARTE, NO ES
COMPRESI-
BLE SIN SU
CRISTIANIS-
MO



3.



4.

2. Tiene más interés *Persona y democracia* (1958), subtítulo «La historia sacrificial», porque sitúa la problemática trágica en el centro de su reflexión filosófica sobre la historia y la civilidad humana, que antes hemos visto concretada en la historia de Europa y España.

El sueño creador: sueño, tiempo y palabra

El sueño creador es otra aportación importante de la pensadora. El libro apareció en 1965,¹¹ pero reúne los ensayos que sobre el tema fue escribiendo en años anteriores. Después, en 1992, se publicó *Los sueños y el tiempo*, con el mismo título del ensayo que abre el libro. *El sueño creador* —y no olvidemos que creador equivale a *poietico*— se ocupa de los sueños y la temporalidad, pero dedica casi la mitad de su extensión a la creación literaria, la tragedia en particular, y a algunas obras consideradas por Zambrano tragedias o «semitragedias», sobre las cuales ya anticipa en las primeras páginas:

En la literatura hay obras que tienen el carácter de sueños; son obras trágicas, la tragedia griega, y en la literatura moderna obras tales como *El proceso*, de Kafka, como todas las obras de Dostoyewsky.

Esta calidad de sueño les adviene porque el protagonista no se pregunta ni se extraña; aparece sumido en la angustia o en otro estado de ánimo cualquiera, como el pez en el agua.

En la literatura clásica tal situación se resuelve mediante un instante: el despertar a la realidad. En *Edipo rey*, de Sófocles, aparece en forma paradigmática cuando Edipo se entera de la realidad de su situación; entonces despierta y se arranca los ojos, órganos de la visión, lo cual no es en modo alguno indiferente. Ha despertado y entonces se queda fuera de la vida, sin vida propiamente, pero con tiempo para... lo que sea; por lo pronto, *con tiempo* (pp. 15-16).

Aunque no cabe hacerse eco aquí de las formulaciones de Zambrano sobre el sueño, sí se debe recordar y tener en cuenta que la pensadora ofrece una fenomenología de la forma sueño, que deriva en lo que entiendo que es una

3.

Manuel López. *Sin título*. Mancha: 260 x 187 cm.

4.

Manuel López. *Sin título*. Mancha: 291 x 192 cm.

fenomenología de la obra literaria. Atiende, claro está, a las obras literarias que resultan más acordes con esa explicación; de ahí que comience afirmando que las tragedias tienen carácter de sueños.

De algunas novelas efectúa una lectura en clave de tragedias, lo mismo que de otra obra, esta de la literatura española, más inclasificable: *La Celestina*.

En el apartado «La legitimidad poética del soñar», ata los cabos de ese paso de la fenomenología del sueño a la fenomenología de la obra literaria. Dada la atemporalidad de los sueños —la vigilia, por el contrario, supone una percepción del fluir del tiempo— afirma:

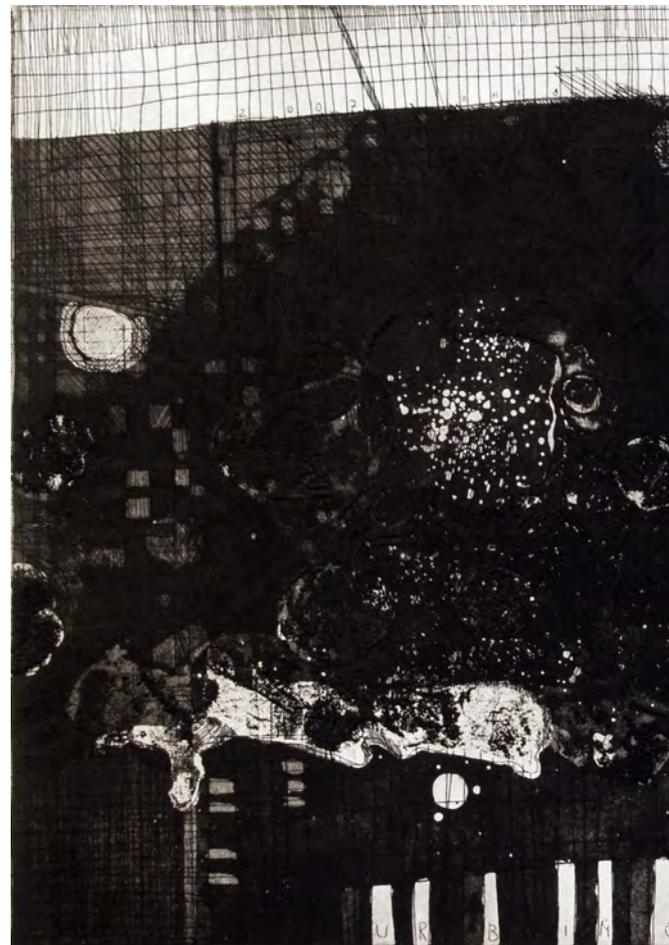
Y en la especie de sueños que contiene lo que hemos llamado una imagen real, es decir, que sin perder su carácter de imagen contiene al par los caracteres de la realidad [...] se hace presente que a través de la atemporalidad misma se da en cierto modo la trascendencia que es el signo de lo específicamente humano. Este trascender que de los sueños reales se desprende encuentra, para cumplirse, el camino de la creación por la palabra [...] mas sólo la palabra, cumplida actualización de la libertad, puede proporcionar esta legitimidad poética al soñar (p. 75).

Los sueños, en cuanto tales, son manifestaciones de situaciones esenciales del ser humano, es decir, una primera forma de conciencia —los sueños «son ya un despertar»—, y si los acoge la vigilia es porque pertenecen ya a la conciencia, pero no adquieren legitimidad poética si no son procesados por la palabra. La palabra asume lo que el sueño tiene de imagen inquietante, no analizándolo, sino desentrañándolo, pues este es uno de los modos que tienen los sueños de pasar a la vigilia, de hacerse realidad:

Desentrañándose, pues que al fin y en principio todo sueño es una entrada, un *quantum* de los «ínferos» del alma. Realizarse poéticamente es entrar en el reino de la libertad y del tiempo donde, sin violencia, el ser humano se reconoce a sí mismo y se rescata, dejando, al transformarse, la oscuridad de las entrañas y conservando su secreto sentido ya en la claridad (p. 78).

Es el mismo proceso que está en el origen de la tragedia, asunción poética de un sueño desolador: la aparición de la esfinge a Edipo y el planteamiento del enigma necesitaba una respuesta mediante este tipo de palabra liberadora, pero Edipo, al responder «el hombre», dio una respuesta abstracta —racional, podríamos decir— y no pudo reconocerse a sí mismo, errando

5.



Presencia de la **tragedia** en la obra de **María Zambrano**: una aproximación

y permaneciendo en el error. Se vio como figura, máscara o personaje de la historia, pero no se reconoció hasta el momento de la catástrofe en que desató el nudo de su sueño y despertó descubriendo su verdadero rostro.

Según la pensadora, lo que hace el autor de la tragedia —en este caso Sófocles—, y aquello en lo que consiste el modo propiamente creador, es transformar esta historia convirtiéndola en argumento, del tipo de los «argumentos en los que la historia declara su sentido y queda salvada en poesía: tragedia, novela y, transfigurado ya, en pura poesía».

La tragedia es muestra meridiana de cómo obra la poesía. Así, en el apartado «El origen de la tragedia: Edipo», acaba afirmando Zambrano:

Hay, pues, una afinidad entre el autor y el personaje clásicos. Se sacrifican conjuntamente, el uno entregándose a ser visto, el otro entregándose para ver. En este sentido toda tragedia es un sacrificio a la luz en que el hombre se recrea. Y de esa recreación participa el espectador. La luz de la tragedia es una luz no imposable, es la luz de la pasión del hombre, ese ser que ha de seguir naciendo. La luz que deshace la fatalidad del nacimiento (pp. 85-86).

Se abre así una primera ramificación que es la de la reflexión sobre la vida y la literatura española como un atar y desatar el nudo de los sueños, tal como se da en los ensayos reunidos en *La España de Galdós* (1960) y *España, sueño y verdad* (1965).¹²

La tumba de Antígona: una peripecia reveladora

Con *La tumba de Antígona*¹³ nos encontramos ante un texto que presenta semejanzas con una obra dramática, una tragedia griega en concreto, la *Antígona* de Sófocles, y como tal la podemos considerar. Pero es también un ensayo filosófico, que además tiene un prólogo donde María Zambrano no desentona con la forma de tratamiento que da de la tragedia y del personaje de Antígona en sus más diversas obras. Se puede decir, por tanto, que Antígona es un personaje, pero al mismo tiempo es la figuración de una temática filosófica. Además, la peripecia de dicho personaje representa la experiencia biográfico-intelectual de la propia María Zambrano. Por eso no solo representa la problemática filosófica de Zambrano, sino la tesitura vital trágica personal y humana general a partir de la cual, según entiende ella, aflora y revierte dicha filosofía, que, no olvidemos, es también mística. Antígona es un personaje trágico especial.

ANTÍGONA
ES UN
PERSONAJE,
PERO AL
MISMO
TIEMPO
ES LA
FIGURACIÓN
DE UNA
TEMÁTICA
FILOSÓFICA.

5.

Goda Jackute. *Urbino geometrica*. Grabado, 2007.



Tal como relata el mito, la historia de esta hija de Edipo no se entiende del todo si se desliga de la historia antecesora de su padre, y así ocurre en parte también en el tratamiento que le da María Zambrano. En cualquier caso, dentro de la serie de héroes trágicos que ella tiene en cuenta, éstos ocupan con diferencia la mayor parte de su atención. Ambos están presentes, según se puede ver, en buena parte de sus ensayos. De Edipo, constantemente presente,¹⁴ ya hemos dicho algo a propósito de *El sueño creador*. Antígona, otra figuración clave en el pensamiento de Zambrano, aún de mayor presencia por las razones antes dichas, se erige en protagonista de *La tumba de Antígona*, como «personaje autor» según palabras de la propia autora, y por eso merece aquí un apartado especial esta obra, que es donde se nos presenta la heroína zambraniana con sus más destacados perfiles.

Dice el mito que el hijo de Layo, llamado Edipo, prolonga una maldición familiar matando a su padre, erigiéndose en rey de Tebas y desposando a su madre. Cuando se da cuenta del crimen cometido, se quita la visión y vaga como un mendigo guiado por su hija Antígona hasta que se le deja morir en el bosque sagrado de Colona. Tebas es asolada por la guerra, y en ella mueren enfrentados los dos hijos de Edipo, hermanos de Antígona: Eteocles y Polinices, uno como patriota y otro como traidor. Creonte, su tío y dictador por las circunstancias, prohíbe dar entierro al traidor Polinices, pero Antígona, sin contar inicialmente con la connivencia de su hermana Ismene, ni de su prometido Hemón, hijo de Creonte —y primo suyo, por tanto—, decide desafiar la ley impuesta y la posición subordinada de la mujer y cumplir con los preceptos piadosos de enterrar al hermano muerto. Esto le atrae el correspondiente castigo, pues manda Creonte que sea encerrada viva en una tumba, a pesar

de las advertencias que recibe éste sobre las consecuencias nefastas que esta decisión acarreará. El destino se cumple y acaban muriendo todos los miembros de la familia.

Conviene notar que, mientras que Edipo se comporta como héroe trágico típico, en el caso de Antígona y Creonte, es éste el que en puridad comete el error trágico, mientras que Antígona no hace otra cosa que apurar su destino y convertirse en víctima sacrificial. Como indica su nombre *anti-gonos*, ‘anti-linaje’, su sacrificio rompe el destino maldito de la familia.

Antes hemos aludido al empleo de la imagen de Antígona por parte de Zambrano en diversas ocasiones: los poetas modernos, muertos-vivos que gritan desde su soledad, son renovadas Antígonas; la historia trágica de un pueblo pide víctimas sacrificiales, como en el caso de Antígona, etc. A este respecto los estudiosos de la pensadora han indagado sobre el sentido que para ella tiene la heroína de Sofocles, y han destacado tres tipos de interpretaciones con desigual importancia unas respecto de otras, pero superpuestas e inseparables. Según una elemental interpretación ceñida a la biografía de María Zambrano, ella misma se parece a Antígona: como ella, tiene una hermana, Araceli-Ismena, y un primo, Miguel Pizarro-Hemón, con el cual no se puede casar; como ella, sufre un destino trágico de sufrimiento y soledad en la tumba-exilio. Es indudable que la pensadora se sintió atraída por la heroína griega y que, en un primer momento, asemejó a su hermana Araceli, acosada por la Gestapo en la Francia ocupada, con Antígona, pero, dado lo forzado de las semejanzas, estas identificaciones no tendrían razón de ser si María Zambrano no hubiera visto en la heroína y su estirpe la ocasión de un pensamiento político, concretamente sobre el resultado de la Guerra Civil y el exilio republicano, en una coyun-

COMO INDICA
SU NOMBRE
ANTI-GONOS,
‘ANTI-
LINAJE’, SU
SACRIFICIO
ROMPE EL
DESTINO
MALDITO DE
LA FAMILIA.



6.

tura española y europea, uniendo a este sentido uno más general referido a la historia humana y la vida civil. Un tercer plano de significación es el filosófico —ontológico y metafísico—, que se da al quedar representada en Antígona la misma condición humana, y en la palabra de la heroína el carácter y papel de la filosofía racio-poética de Zambrano como luz de esa condición humana.

Todo este cúmulo de sentido queda más perceptible en *La tumba de Antígona*, incluyendo el «Prólogo» a la misma. En ella la autora modifica el tratamiento dado por Sófocles, contribuyendo

a resaltar esos sentidos que se acaban de indicar. Lo más significativo es que la recreación de Zambrano hace que desde el comienzo de la obra *Antígona* se halle encerrada en la caverna, y desde la oscuridad recuerda y piensa en una actitud de sueño-vigilia, al tiempo que se le hacen presentes los personajes de la historia —algunos adaptados y otros, Nodriz, Harpía y Desconocidos, añadidos en razón de la biografía y filosofía de Zambrano—, quienes despliegan sus monólogos.

Es relevante la diferencia del personaje de Antígona en *La tumba*

de Antígona con respecto al original griego en los siguientes aspectos que la propia Zambrano desvela en el anterior «Delirio de Antígona»¹⁵ y en el «Prólogo»:

1) Antígona no se suicida, a diferencia de lo que cuenta Sófocles —equivocado según Zambrano. Sófocles muestra igualmente el delirio que padece la heroína camino de la tumba, y María Zambrano recrea ese delirio en *La tumba de Antígona*. Pero en esa tumba donde está sumida no se suicida, porque, según la autora, la vida a Antígona no le pertenece, sino que es una vida sacrificada. Permanece,

ES RELEVANTE LA DIFERENCIA DEL PERSONAJE DE ANTÍGONA EN *LA TUMBA DE ANTÍGONA* CON RESPECTO AL ORIGINAL GRIEGO

6.

José Manuel Peña. *Sin título*, mancha: 260 x 187 cm.

DESDE SU INMORTALIDAD, ANTÍGONA QUEDA, EN FIN, PROYECTANDO LA LUZ ORIGINARIA EN LA CONCIENCIA HUMANA

pues, en las sombras, enterrada viva, entre la vida y la muerte cumpliendo su destino sacrificial.

2) A diferencia de la de Sófocles, la Antígona de Zambrano es virgen, inocente, pura, porque, aunque despertó del sueño de la vida debido a la sacudida que le produjo el crimen de su padre y el veredicto de Creonte sobre ella, cobrando conciencia, sin embargo esta conciencia no se volcó sobre la realidad envolvente ni sobre sí misma, sino que permaneció como la luz originaria de la conciencia. Así, Antígona no se apropió de su vida al tomar conciencia, sino que la dejó intacta para el sacrificio. Y apura en su delirio, en la tumba, la vida que no pudo tener.

3) Junto a estos se destacan, en «Delirio de Antígona», otros aspectos de su acción: al no formar familia y sacrificar la vida, rompe con la fatalidad de su estirpe; renuncia al amor de su prometido y se entrega, no obstante, por amor; baja a los infiernos, reino de los muertos, para rescatar a los

que allí claman; trasciende las leyes de los dioses... incluso aparece dotada de un cierto halo divino y profético. Desde su inmortalidad, Antígona queda, en fin, proyectando la luz originaria en la conciencia humana, a la que alumbra en la oscuridad; anunciando el nacimiento de la ciudad utópica donde los hermanos se hallen bien avenidos; anunciando la aurora. La lectura místico-cristiana que le propicia el personaje clásico parece evidente. Pero no debemos desatender tampoco su importante dimensión filosófica.

Se ha dicho antes que *La tumba de Antígona* representa la filosofía racio-poética de Zambrano, pero esto precisaría de una explicación más pormenorizada. Me permitiré solo apuntar que este texto se puede tomar como el exponente del peso que la lógica palabra «trágica» —salvación tiene en dicha filosofía. No en vano dice Juan Fernando Ortega que, de no haber escrito María Zambrano nada más, esta obra por sí sola hubiera hecho de ella la importante pensadora que es.¹⁶ ❖

Notas

1. Luis Miguel Pino Campos, «La trascendencia de Sófocles en la obra de María Zambrano», de sus *Estudios sobre María Zambrano: el magisterio de Ortega y las raíces grecolatinas de su filosofía*, Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 2005, pp. 481-540. Son igualmente interesantes: Pedro Cerezo Galán, «De la historia trágica a la historia ética», *Philosofica Malacitana*, IV, 1991, pp. 71-90; Juan Fernando Ortega Muñoz, «Antígona, Arquetipo de la naturaleza humana», *Cor Unum*, XLVI, 213, 1991, pp. 37-46; y otros muchos sobre María Zambrano y Antígona.

2. M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 2001, p. 31.

3. M. Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Centro de estudios Ramón Areces, pp. 238-239.

5. Ahora completo y con los otros textos sobre Unamuno, en M. Zambrano, *Unamuno*, ed. e intr. de M. Gómez Blesa, Barcelona, Debate, 2003.

6. Ver los apartados «La inhibición europea» y «El drama de la conciencia» dentro de «Unamuno y su tiempo», de 1943 (*Unamuno*, pp. 56-69).

7. *Unamuno*, p. 162.

8. V. Ana Bundgaard, «El silencio de Job», *Antígona*, 2, 2007, pp. 6-19.

9. *El hombre y lo divino*, F.C.E., 1955, pp. 13 y 14.

10. En los capítulos II y III, con los apartados respectivos «La tragedia, oficio de la piedad» y «Para una historia del amor».

11. Utilizamos la edición de Madrid, Turner, 1986, ampliada sobre la anterior.

12. Una reseña significativa en su momento, conjuntamente de este libro y de *El sueño creador*, fue la de José Luis López Aranguren, «Los sueños de María Zambrano», publicada en *Revista de Occidente*, 1960, ahora en *María Zambrano 1904-1991* (catálogo de exposición), Málaga, Diputación y otras entidades, 2000, pp. 37-39.

13. En la época de *Delirio y destino* escribió «Delirio de Antígona», *Orígenes*, 16, 1948, pp.

14-21, pero es posterior *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI, 1967.

14. Luis Miguel Pino, «Edipo rey y Edipo mendigo: un héroe trágico en la filosofía de María Zambrano», en *Estudios...*, cit., pp. 445-480, y «Antígona: de la piadosa rebelde a la mística inmortal de María Zambrano», *Antígona*, 1, 2007, pp. 78-95.

15. Utilizo la edición en *Antígona*, 2, 2007, pp. 208-214.

16. J. F. Ortega, «Antígona, Arquetipo de la naturaleza humana».



La irremisible tragedia de Fernando Pessoa

dossier **ACTUALIDAD DE LA TRAGEDIA**

Autor
José Luis del Barco
Profesor de Filosofía Moral.
Universidad de Málaga.
Autor de *La vida frágil*.

En la tragedia se nos presenta la cara espantosa de la vida, la miseria de la humanidad, el reinado del azar y el error, la caída del justo, el triunfo del malvado.

A. SCHOPENHAUER

Confieso mi admiración por el artista que encarna el ideal de coherencia entre vida y obra. Escollos sin cuento habrá de salvar para alcanzarlo y deberá desoír el estruendo seductor del aplauso o la riqueza y otros cantos de sirena para no traicionar su vocación artística. No es tarea fácil, pero los escasos que la cumplen son artistas doblemente: crean con el cincel, el pentagrama o la rima y hacen de su vida una obra de arte. Franz Schubert hizo habitable este mundo, lo humanizó por medio del arte, componiendo intensos *Lieder* y confiriendo a su vida dimensiones de grandeza. Prefirió ser pobre a infiel a su misión y rechazó cuantas prebendas y ocupaciones coartaran su libertad de artista. «Yo he venido al mundo para componer», eran las palabras firmes y serias que usaba para rehusarlas. La obra de James Joyce es la expresión de un dolido vivir a la defensiva exiliado en su interior.

No me sorprendió en absoluto que fuera precisamente él —dijo Stefan Zweig— quien escribiera la obra más solitaria, la menos ligada a todo y que se abatió sobre nuestra época como un meteoro.

La voz lírica de Whitman es el eco poético de la biografía de Whitman.

Cantó la epopeya de América, la nueva fe de los hombres en la libertad y la democracia, con las experiencias de su vida épica de amor y aventura a lo largo y ancho de América. Los tres fecundaron el arte con la vida, y sus obras testimonian la verdad estremecida de la existencia. A esa raza de creadores cardíacos, maestros en oír la desolación del mundo en los latidos de su corazón, pertenece Fernando Pessoa. Cuando escribía, *limitava-se a gravar a mente e a alma no papel*, escribe Richard Zenit. Quien se zambulle en sus páginas siente la vibración de sus entrañas. Su obra es la artesanía de su propia vida; y su vida, la sustancia de su propia obra. En el Nietzsche portugués de paseos junto al Tajo, como me gusta llamarlo, se aúnan inseparablemente vida y arte: aquélla es trágica y éste dramático.

2

Lo terrible de la vida, lo que hace de ella un tropiezo trágico, para Calderón, Schopenhauer o Sileno, es la culpa inherente a la existencia humana, pues creen descorazonadoramente que lo mejor para el hombre sería no haber nacido. Consideran la vida un soplo entre dos nadas y no les hace gracia participar en ella. Esa desgana patética a disfrutar del convite de la existencia es muy acentuada en Fernando Pessoa. Cree que *na tragédia físico-química a que se chama a Vida* —desencuentro la llama otras veces— no abundan las realidades consoladoras. La belleza



1.

o la bondad, las más humanas y espléndidas, son apenas llamas, simples señales de combustión, y no caldean bastante el glaciar de las horas. Sin ellas la existencia no es sino un sinfín de contradicciones que la hacen terrible porque la condenan a dura desdicha. Muchas, agudas e insuperables, martirizaron la de Pessoa y la convirtieron en paradigma de la existencia escindida y trágica. Y, además, sin esperanza de cambiar ese destino fatal, pues la contradicción es él. *O paradoxo nao é meu: sou eu*, confiesa con descarnada sinceridad al amigo Gaspar Simoes. Una desgarradora dicotomía es el signo de su constitución anímica. Su alma es un tronco trémulo del que parten ramas en pos de blancos opuestos. Una frena el crecimiento de otra, y ambas

padecen los estragos de la pugna. Son remeros remando en uno y otro sentido de la corriente que envaran la barca de su vida y la condenan a inercia, marasmo e inmovilidad abúlica. El impulso embrida la voluntad en lugar de darle alas aligeras. No la mueve a la acción, como debería, pues impulso es aliento a producir movimiento, sino que la paraliza. La natural armonía entre impulso y voluntad, motor de la creación, artística y no artística, está disociada o es desarmonía en Fernando Pessoa. La animosa proclama «querer es poder», lema de los ánimos activos, falla en el contemplativo suyo. Todo lo quiere pero nada puede. *Querendo quero o infinito / fazendo, nada é verdade*. La fuerza de su inteligencia sana es frenada en seco por su vo-

luntad inhibitora: esa es su tragedia. Sufre al hacer porque siente la acción como condena que pende sobre él. Los proyectos hierven en su cabeza fértil, de todo tipo y al mismo tiempo, pero los paraliza la opuesta fuerza de no hacer. La porfía entre fuerzas hostiles hace nulo todo afán, y la conciencia de esa nulidad es la trágica herida del creador o alfaguara copiosa de su sufrimiento. Pessoa siente, como Job, el alma cansada de la vida; y la alegría, tan dolorosa como el dolor. *Estou só no mundo; sou tao inerte, tao pobrezinho, tao falho de gestos e de actos*, gañe desgañado en *El libro del Desasosiego*.

La oposición fatal e irremediable entre las fuerzas en guerra de la inteligencia y la voluntad escinde su yo profundo en dos desavenidos —*sou dois e ambos tem a distancia*— y es la raíz de cuantas contradicciones se alían para asignarle un destino de tragedia. La radiografía del alma de Fernando Pessoa revela un alma partida. La escisión es su insignia; la discordia, su enseña. En discordia y a la greña andan de continuo pensar y sentir. Éste abre las puertas de la prisión en que aquél encierra el alma. La vieja cooperación entre sentidos y pensamiento, que cautivara a los clásicos, es un espejismo. No trabajan al unísono ni codo con codo por un mismo objetivo, como los instrumentos y la batuta o los soldados y el general, sino a porfía o contienda en la que cada rival va a lo suyo. Nos engañamos creyendo que aquéllos proveen de datos y éste lee su contenido, que unos reciben y el otro entiende, que con ayuda de ambos saltamos de la materia a la idea con que se nos abre el misterio del universo. Por fantasmagóricas tiene estas alianzas el *saudoso* portugués. Él cree que sentir es comprender y pensar es errar —la razón excluye y los sentidos nos unen al universo—, y vive como hostilidad la imaginaria armonía entre lo uno y lo otro. Es una vivencia de

división, un tormento alojado en el fondo abisal de sus entrañas, y tiñe su existencia del tono desdichado de la tragedia. Todo lo siente escindido. Es un temperamento femenino en una inteligencia masculina; vive en un constante cuidado de la verdad, desprecia las imposturas y es sincero, pero una tendencia innata lo mueve a la mistificación de la mentira artística, no sabe sino mentir artísticamente y es un fingidor; odia el sueño con la inteligencia, y a su sensibilidad le repugna la acción, pero tiene que escoger una de las dos cosas que detesta por igual o recurrir a la componenda desesperada y contradictoria de hacer del soñador el genuino hombre de acción; la ciencia lo constriñe y la poesía lo libera: cuando adopta una actitud científica, tiene los deseos y las emociones por manchas de humanidad que habría que limpiar, pero se le desbocan y ensanchan hasta el infinito —*¡Toda mi sangre rabia por alas! ... ¡Estallan en espuma mis anhelos...!*— cuando suelta o deja libre la voz poética; el juicio y los sentimientos no se avienen ni confraternizan: la jurisdicción de aquél acaba donde empieza la de éstos, y la firmeza de las convicciones se tambalea cuando entran en liza las emociones; asigna al arte la finalidad de elevar al hombre por medio de la belleza, pero propone, por reacción a Aristóteles, una estética basada en la idea de fuerza; la pasión literaria lo abrasa como ninguna, y tiene la literatura por el arte verdadero —los demás por testimonios de sensibilidades incompletas. Sin embargo, considera incongruencia ridícula el arte de escribir y acepta como un yugo, del que nada lo libra, la tiranía del arte literario; considera divinos los cinco sentidos y entregarse al deleite de las sensaciones, los únicos mandamientos de la ley de Dios, pero éstos son sobrepasados por el sentido íntimo que percibe el misterio oculto con el que se amasa la poesía, ese espanto o pasmada admiración ante las cosas;

PESSOA
SIENTE,
COMO JOB,
EL ALMA
CANSADA DE
LA VIDA; Y LA
ALEGRÍA, TAN
DOLOROSA
COMO EL
DOLOR.

1.
Manolo Gil. *Sin título*.
Mancha: 14 x 19 cm.



2.

niega tener una sola personalidad e invita a ser plural como el universo, aunque se siente esclavo de la barahúnda de criaturas en su interior y multiplica su ser en una legión de heterónimos autónomos. Tanta contradicción atormenta irremisiblemente el alma de Fernando Pessoa. Se siente hostigado por una discordia íntima y se reconoce mártir de la tragedia de la negación.

3

El hado aciago que ha dispuesto en su contra los acontecimientos es solo la vida. Ella es la contradicción origen de toda contradicción. La paradoja es la entraña de la naturaleza, y la vida no concuerda consigo misma. La vida es discordia y desacuerdo íntimos y se entretiene en causar desavenencia en las almas. No es madre sino madrastra. Siempre es ruin en ofrendar ternura y nunca es pródiga en dar calor. Se muestra inclemente con todos los hombres y en algunos

clava agudos dardos de saña. Son *os amadrastados*, la doliente estirpe, los fustigados por la contundente tralla del sino, los atormentados por una estrella fatal, los Nietzsche, Leopardi, Sá-Carneiro, Pessoa. Para todos fue vivir estar en un grito; y la existencia, una súplica desestimada. *Pedi tao pouco à vida e esse mesmo pouco a vida me negou*. Se siente postergado por ella y le duele no haber recibido sus halagos. Le ha dado coces en vez de abrazos, y tiene amoratada la piel del alma por los golpes duros que le ha infligido. Caricias por desvío, despertares infantiles sobre senos ajenos, la insoponible irrealidad de las figuras de sus sueños, la condena a orfandad, a sentirse al margen del mundo al que pertenece, pobreza, penas, soledad. La fauna de fauces voraces de la vida hostil se ensaña con la suya y la triza a dentelladas. La más honda es el tedio. El insoponible peso del vacío, el fastidio de existir, el lento rodar de las horas, la inanidad de todo, el continuo y difuso disgusto sin motivo, el marasmo del ánimo, inmune al embeleco de la actividad, *o menos cómodo dos suicídios*, el acoso del absurdo, el cerco inaguantable del sin sentido: la legión de rostros del tedio pavoroso se ha alojado en su corazón para hacerle sentir el agraz de la nada. Con él en el alma como hueco frío va y viene por la *baixa*, como un Baudelaire ibérico, magullado de esplín: *a cuestas com um tédio que inclui a anticipacao só de mais tédio*. Ni el arte, que alivia de la vida pero no de vivir, lo libra de la carga. Va con ella a la espalda de Rua dos Douradores a Rua dos Douradores, del escritorio en que se gana la vida de mala gana al cuartito modesto donde se entrega al arte como terapia de salvación, aguantando en el pecho el pectoral de la desdicha. Es la insignia del dolor grabada en sus entrañas por el duro buril de la vida fatídica. El mal de ésta, la enfermedad de ser consciente, es el origen de su tragedia.

4

La vida de tragedia de Fernando Pessoa alumbra la sincera obra dramática de Fernando Pessoa. Ésta es congruente fruto de aquélla y brota del infortunio sin aspavientos de su existencia. Para conmover el corazón no recurre a la impostura de simular reveses o golpes duros del enconado destino y excita efectos suaves o terroríficos, desprecio o lástima, como la luz alumbra, sin ayuda de artificios. Más que de acciones grandes o colosales cataclismos anímicos, se nutre de una intravida sin vistosidad ni apariencia ni ruido. La obra dramática de Pessoa es sublimación estética de la vida de Pessoa. El poeta solitario adicto a Lisboa se halla instalado trágicamente en la existencia, y su natural expresión poética es dramática:

O que sóu essencialmente —por tras das máscaras involutárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja— é dramaturgo.

No lo es por su voluntad ni contra su voluntad, por decisión libérrima de secundar una inclinación o por ir en contra de ella, sino por necesidad. Es poeta dramático, fatal e inexorablemente —o por exigencia e imposición del destino aciago. Él ha fijado su vida *pronta e triste* y ha determinado su temperamento artístico. No a la libertad —como fatalista descrea de ella—, sino al sino se debe su compleción artística. La íntima exaltación y una desmedida capacidad de despersonalización, patrimonio esencial del poeta dramático, son por obra y gracia de la fuerza del sino. Por gracia o don gratuito tiene la voluntad de música y otras prendas necesarias del espíritu dramático. Intenso temperamento emotivo y sentir pasiones que el alma no tiene bastan para los grados inferiores de lírica; para el superior, la poesía dramática, se requiere un espantoso grado de despersonalización

semejante al de Shakespeare. El suyo no va en zaga. También él siente la gama completa de sentimientos, del aprecio al desprecio o del agrado a la náusea, sin albergarlos en el corazón. *Sinto*, afirma, *despegando-me de mim*, o sea, impersonalmente. Sentir todas las emociones sin necesidad de tener ninguna, suscitar dentro de sí personas inexistentes que las sienta por él, es la obra suprema de despersonalización del genio dramático. Quien la culmina siente dramáticamente y puede decir con gozo poético *sou um poeta dramático, sinto intensamente por instinto dramático, mi obra entera é de substância dramática*.

5

Pessoa hermana inseparablemente la épica de su tragedia con la lírica de su obra dramática. Una y otra son solidarias. Un yo roto crea una obra proteica, y la existencia escindida alumbra dramas polifacéticos. Un coro de voces múltiples, *o ponto de reuniao de uma pequena humanidade*, es el origen trágico de sus *dramas em alma* o de su *drama em gente*. Pessoa sustituye los actos o jornadas de la tragedia clásica por personajes e inaugura la estética de los heterónimos. Alberto Caeiro, símbolo de la ética de la simplicidad y arquetipo de paganismo; Ricardo Reis, el epicúreo triste; Álvaro de Campos, sensacionista e ingeniero, son hijos poéticos de un alma escindida. Los tres y el tropel de vástagos fantásticos engendrados en el seno de su imaginación febril son afluentes sin rumbo que parten de un río en vez de ir a él. Contorsiones dramáticas de un solo y tundido rostro trágico o clamores elegíacos de un mismo grito. Su origen parcial en la enfermedad, esa tragedia insuperable, reafirma su entraña dramática. *A origem dos meus heterónimos é o fundo traco de histeria que existe em mim*. El temple histérico-neurasténico del poeta

LA VIDA DE
TRAGEDIA DE
FERNANDO
PESSOA
ALUMBRA
LA SINCERA
OBRA
DRAMÁTICA
DE
FERNANDO
PESSOA.

2.

Fernando Pessoa
paseando por Lisboa.
Foto: Wikimedia
Commons.

LA VOZ
QUE MÁS
FUERTE GRITA
QUE TODO
ES NADA,
DENTRO DEL
DESGARRADO
ORFEÓN DEL
ALMA DE
PESSOA, ES
LA DE ÁLVARO
DE CAMPOS.

retraído es un remolino de convulsiones anímicas. Sus nervios débiles difunden sonos aciagos, como cuerdas de violín interpretando trenos, por la extensión de su ánimo, cubriéndola de tristeza, desgana, cansancio, emotividad. La acción confabulada de esos y otros carniceros del alma es dirigida por el genio poético y *assim tudo acaba em silêncio e poesia*. Son un silencio y una poesía heterogéneos y propagan los ecos de las voces de cada jirón de su alma. Así es la expresión poética de una personalidad no unitaria y un yo dividido. Cada *subpersonalidade* o *pessoa estética* es una genuina sensibilidad poética. La de Caeiro es sensible al concepto directo de las cosas y se nutre solamente del testimonio de los sentidos. Los sentidos descubren la belleza escondida en cada cosa del mundo y nos desengañan del error metafísico de creer en «un todo».

*Vi que nao há Natureza,
que Natureza nao existe,
que há montes, vales, planícies,
que há árvores, flores, ervas,
que há rios e pedras
mas que nao há um todo a que isso pertença,
que un conjunto real e verdadeiro
é uma doença de nossas ideias.*

La concentración en los sentidos muestra desnudas las cosas y hace que brote la poesía del consuelo de la pluma del artista. *Ninguém é inconsolável ao pé da memória de Caeiro ou dos seus versos*. Tampoco lo es nadie teniendo el recuerdo de los sonoros y arrebatados de Ricardo Reis. El consuelo, la reparación parcial de la rotura de la que nace, que esta singular *pessoa-livro* procura a Pessoa es musical, o sea, casi definitivo. Sin música no hay poesía o la hay sin el temblor de la «belleza insoportable», según la expresión de Chesterton, que ella crea con sonido y silencio. La emoción no es todo, pero sin ella no hay arte. Es sustancia del supremo, la música, última palabra del arte la llama Heine,

madre nutricia del creador y escalofrío del oyente, y está presente en todos los demás. Su ausencia convierte el arte, hecha por sentirse y para sentirse, en ciencia o propaganda y lo aleja de su fin de elevar por la belleza. Mas la emoción es misión de la música. *A música dá a emooao*. La emoción es el cauce que conduce la idea cuya expresión es el poema. La poesía de Ricardo Reis tiene alma de música, *é uma música que se faz con ideias*, y su estremecida musicalidad consuela a Pessoa. La fugacidad e inanidad de todo adquiere dimensiones de eternidad cuando él las canta.

*¡Tan pronto pasa todo cuanto pasa!
¡Muere tan joven ante los dioses cuanto muere!
¡Todo es tan poco!
¡Nada se sabe todo se imagina!
Circúndate de rosas, ama, bebe
y calla. Lo demás es nada.*

La voz que más fuerte grita que todo es nada, dentro del desgarrado orfeón del alma de Pessoa, es la de Álvaro de Campos. Este vástago extraño, nacido en la mente de su progenitor como ingeniero naval, pertenece a la estirpe de los escépticos. Descree de las certezas, sólo tiene por cierto que nada se prueba, y a sí mismo se tiene por apenas nada. Fue poeta decadente y ahora está decadente. Da por perdidos definitivamente fuerza, valor y bondad y otras prendas que adornaran su naturaleza antaño. No hay ideas ni ideales: aquéllas son ilusiones, engañoso complacerse en la ensoñación de que podríamos tenerlas; y éstos, mitos o señuelos para mover a la acción. La belleza no existe, y es mentira la moral. La una es un subterfugio de la sexualidad, un ardid para explicar sus preferencias; y la otra, un disfraz o una forma de disimulo. La inmoralidad, no la moral, garantiza en este mundo el derecho a vivir y asegura el triunfo. No cree siquiera en el mundo exterior, sino solo en sus sensaciones, y no abraza

preceptivas, sea el futurismo, sea el interseccionismo, de ninguna clase. Mas al escepticismo le es imposible descreer de todo, y Álvaro de Campos, en el que Pessoa puso más emoción que en sí mismo y en su vida, cree en cosas que recusa. Cree con el corazón, porque la crea, en la belleza que niega con la razón. Estremecida y pura es la de *Estanco*, el texto más bello del mundo según algunos:

*Pero de la amargura de lo que nunca será
[queda al menos
la rápida caligrafía de estos versos
pórtico humedecido hacia lo imposible.*

6

Los conflictos del alma duelen mucho y, si se agudizan hasta romperla, sobreviene la tragedia. La de Pessoa es consecuencia de su alma escindida, de su alma florilegio —*soy una antología*, confiesa en un poema de 1932— y causa existencial de su atormentada obra dramática. Pero es, asimismo, la razón de su adhesión al credo ético y estético llamado sensacionismo. Como doctrina moral, el sensacionismo tiene claras semejanzas con el estoicismo. Ambos profesan la férrea fe en el fatalismo. Creen que el mundo es ciego acontecer, rígido encadenamiento de hechos ineludibles, mecanismo implacable sin libertad, imperio de un hado sin compasión. Todo es como es y sucede como sucede, pues *tudo é sujeito às leis fatais*. Ante el encono de un mundo hostil, insensible al dolor e impasible a las súplicas, el sensacionista, como el estoico, se procura un refugio para protegerse de sus embates. El del estoico se llama imperturbabilidad y consiste en convertir el corazón en hielo para mantenerse en calma y sosiego, pase lo que pase, al precio de no sentir. El del sensacionista es la trinchera construida con las propias sensaciones. El sensacionismo, esbozado por Cesário

Verde, fundado por Alberto Caeiro, convertido en neoclásico por Ricardo Reis, modernizado y desvirtuado por Álvaro de Campos, invita a blindarse con la coraza de las sensaciones para protegerse de la agresión de fuera. El mundo despunta el filo de sus esquinas si *esse se torna percipi*. La prodigiosa alquimia convierte las cosas en manufacturas de las sensaciones: pierden su propio tono por el que ellas les imponen y son como son sentidas. Tal vez sea cierta la sospecha de Eliot en *Burnt Norton*, el primero de sus *Four Quartets*, de que *human kind cannot bear very much reality* (no puedan los humanos soportar demasiada realidad), o acaso lo insoportable sea su dureza, pero es seguro que un modo de sobrellevarla es mantenerse a resguardo de su acometida tras la empavesada de las sensaciones. En ese hogar protector cifra el ideal de vida la ética sensacionista. Ahí se albergan como incluseros los huérfanos sin techo ni nadie en la vida. Un pobre huérfano se siente Pessoa tiritando de frío en las esquinas de la realidad. Contra los zarpazos de aquél y los rasponazos de ésta busca protección tras los parapetos de las sensaciones. No hay otro, ni mejor ni peor, pues la sensación es todo. Pero es un vampiro que cobra por defender de los ataques de fuera el precio abusivo de la tragedia de las tragedias: la de la soledad. Prestar atención obsesivamente a las sensaciones significa desapego de lo demás o *absoluta indiferencia para com a humanidade, a religiao e a pátria*. Eso despoja al hombre de umbilicales vínculos con los demás y le arranca las raíces por donde sorbe la savia de los otros y del Otro. Tan desabrigada soledad abre una herida en el alma de completa orfandad: *a saudade de nao ser filho*. El alivio de esos tres males mortales —nostalgia, orfandad, soledad— lo busca el sensacionista en la estancia estética, paredaña con la ética, de la ciudadela de las sensaciones. La existencia posible en ese recinto es la existencia estética, la contemplación

COMO
DOCTRINA
MORAL,
EL SENSACIONISMO
TIENE CLARAS
SEMEJANZAS
CON EL
ESTOICISMO.



3.

estética de la vida, y consiste en disponer la sensibilidad para que sienta solamente las propias sensaciones. La voluntad se curva sobre sí misma, desaira al mundo y saborea sólo el sabor de sus sensaciones. Mas el deleite es efímero, pues la sensación no dura y obliga al sensacionista a perseguir sin descanso otras intensas y nuevas. Esa es la cruz que recrudece el flagelo de su tragedia. La vida estética es vida en vilo. Es vivir sin asiento, como suspendido, con el alma en un puño y el ánimo zaleado por la zozobra, consumido e inquieto, en espera anhelante de la nueva sensación que sustituya a la vieja, cuyo extinguido poder seductor clama por relevo, como éste hará en seguida, para mantener al rojo el paladeo íntimo. La sensación no da más que sobresalto instantáneo, y es fugaz el alboroto que causa en

el ánimo. Ahora lo impregna con su fragancia y al punto lo abandona. Se siente sólo lo que se siente en el momento presente. Los resoles que ahora veo cabrilleando en las olas dejarán a mis ojos sin la fascinación que los subyuga cuando retire la vista del mar. Fue una experiencia única que nunca volverá y, si quiero tener otra parecida, nunca la misma, deberé abrir los ojos a la azul extensión y repetir la vivencia. Así continuamente en una carrera en pos de impresiones nuevas. Enfermedad mortal llama Kierkegaard a esta agitación; y Gracián, hombres de cera a aquéllos que guardan solo la última sensación. Tan efímera y somera dotación sentimental, que es preciso renovar a cada instante, pues se arranca del alma la sensación recién sembrada en ella, es síntoma indefectible de la existencia trágica. La reacción insensata para conjurarla es pedir un imposible: que se haga eterno el instante. Si eso nos fuera dado y se parara lo llamado a pasar, el gozo de un instante de las sensaciones se haría infinito y perduraría. El milagro de impedir la huida de lo fugaz conseguiría el prodigio de eternizar el deleite. Mas lo uno y lo otro son imposibles. El instante desoye la súplica de Nietzsche de hacerse eterno y no hace caso al ruego de Fausto de que no pase. Ni la súplica desestimada ni el ruego desairado logran que el esteticista abjure de su credo y deponga su actitud. Seguirá entregado a degustar el sabor de las propias sensaciones aunque solo le ofrezcan el soso —el sabor sin sabor— de la fugacidad. El despecho contra el mundo del que vive al margen y ajeno a sus afanes, lo condena a la tragedia de encerrarse en sí mismo con las propias sensaciones. En entregarse a ellas sin ningún propósito consiste la contemplación estética de la vida. La actitud del que la ejerce es la indiferencia ante la solemnidad de todos los mundos, despego del divino y desprecio del humano, hasta que llegue la diligencia del abismo.

7

Nada hay que hacer, y es inútil todo. Solo queda esperar. El efecto deletéreo de la tragedia es la parálisis de la voluntad. La inanidad amarga de la vida es incuestionable para el espíritu trágico y lo mueve a proclamar la nulidad de todo. Es vano el esfuerzo e inútil el coraje frente a la certidumbre de la ruina final. La astucia de los hombres para negarla hace esbozar al espíritu trágico una agria sonrisa. Cree que nada vale la pena y tiene por única sabiduría la resignación. «La verdadera tendencia de la tragedia, el fin último de la representación intencionada de los sufrimientos de la humanidad —dice Schopenhauer— sigue siendo el instar a la renuncia de la voluntad de vivir». Arrancada del alma de cuajo, el trágico depone su libertad y se somete al destino. Al sometimiento llama Pessoa abdicación. *O melhor e o mais púrpura é abdicar*. Comparte ese dogma otoñal y desfalleciente con el príncipe constante de Calderón, con Margarita, en el *Fausto* de Goethe, con Hamlet, en la homónima obra de Shakespeare, con Palmira, en *Mahoma* de Voltaire, y otros muchos héroes trágicos. La aversión por el mundo absurdo los convierte en héroes de la renuncia. Por uno de los grandes gestos de la aristocracia de la humanidad, junto con el suicidio o la fuga, la tiene Pessoa. Es la forma trágica de vivir de quien no sabe vivir y la salud artificial de los desdichados y excluidos de la natural. No tenía ésta de hierro Fernando Pessoa, pero rebosaba en aquélla. Su salud física era frágil. No lo adornaban músculos atléticos ni gracia ni flexibilidad; tabaco, *vinho verde* y aguardiente quebrantaron su cuerpo; su mente genial estaba amenazada por el caos de la locura; murió joven. Su salud social tampoco fue buena. Despreció las vanidades del lucimiento y el éxito y otros fantasmas de humo por seguir un ideal. No quiso tener cartel y padeció la enfermedad social, aguda e inmerecida, de la postergación. Sin embargo, derrochaba

salud artificial. Declinó halagos y aplausos y se curtió en renunciaciones. *Vence só quem nunca consegue* era el lema de su estética de la abdicación. Sus victorias sin botín no conquistaron trofeos ni consiguieron nada. Mantuvo el desaliento con el presente y perseveró en ser insatisfecho, o sea, conservó las cualidades de los vencedores. Así evitó ser vencido. Invicto sin laureles se veía en sus sueños. Los poblaban héroes de renunciaciones, señeros faros inadvertidos, con los que él se igualaba. Es, como el barbero y el camarero del barrio, el dramaturgo ignorado Shakespeare, el maestro de escuela Milton, el errabundo Dante y otros muchos, un excluido del fausto huero del mundo. En sus altas tribunas se sientan los que gobiernan, y los anónimos viven en las estancias de abajo. Abajo, en la herrería de la abdicación y la renuncia, a oscuras y callados, son reyes de más altas alturas. A cúspides por cima de las nubes de oropel del mundo se encaramaba Pessoa cuando escribía. Con las horas de creación en su cuartito corriente fecundaba las horas de renuncia en la vida. Exiliado de ésta, se retiró a su interior y se hizo espectador de la existencia. Abdicó de vivir para eternizar con la palabra el misterio de la vida huidiza.

8

Prosas enhebradas en silencio y soledad provistas del agudo aguijón del estilo, versos desmedidos capaces de



4.

3.
Fernando Pessoa con
veinte años. Foto:
Wikimedia Commons.

4.
Primera edición del
Fausto de Goethe.
Foto: Archivo
Wikimedia Commons.



5.

estremecer, insobornables palabras ganadas en días desabridos y noches insomnes, subsanaron en parte las calamidades de su tragedia. Su obra no lo resarce del todo de los quebrantos que le infligiera el destino, pero da algún sentido al dolor sin sentido de su existencia trágica. Sus obras cantan su vida para justificarla. Si existir fuera cantar, o cantar existir, como dice Rilke en *Sonette an Orpheus*, sería completa la justificación de su vida por su obra y quedaría sanado de su tragedia. Pero es eso y más. Es un inquieto aspirar que nada humano sacia. Los sueños parecen todo mientras se persiguen y nada cuando se cumplen. La copla popular lo dice con la contundencia y precisión de un tajo: *Deseando una*

cosa / parece un mundo / luego que se consigue / tan sólo es humo. Pessoa sabía bien que los logros del deseo no bastan para colmar la amplitud de la existencia. La dolorosa conciencia del hecho hizo de él un héroe de la renuncia y la abdicación. Pero es también la causa de que prorrumpiera en este grito, el más desgarrado de su obra desgarrada:

Onde está Deus, mesmo que nao existe?
Quero rezar e chorar, arrepender-me
de cirmes que nao cometi, gozar ser
perdoado como uma carícia nao pro-
priamente materna.

Si halló la respuesta y rezó y lloró, como quería, su irremisible tragedia habrá sido redimida. ❖

5

Anca Luiza Sirbu,
Recuerdo, 2008.

Acrílico sobre tela, 166
x 200 cm.

Presentación. **Sultana Wahnón**

DOSSIER PAUL CELAN

Denis Thouard. Celan para los filósofos
Robert Caner. Rimas y paisajes: Paul Celan describe Berlín en diciembre de 1967.
Jorge Pérez de Tudela Velasco. Altura de Celan. Con sendas observaciones sobre el tiempo y la liberación.

Julián Jiménez Heffernan. Edén, o alrededores. Nota sobre Celan y la poesía inglesa.

Javier Alcoriza. Singer, Celan, Sachs. Sobre la supervivencia de la literatura.
Ana Gorriá. Voces en el umbral del ser humano: *Reja de lenguaje* y *Esperando a Godot*.

LA ANTORCHA AL OÍDO

José Luis Villacañas La teoría de la tragedia en Schiller



Iris Zavala. La labor de civilizar en la cultura contemporánea.

Eva Navarro. La televisión en la literatura
Jesús Nebreda. Parece que los tiempos han cambiado pero permanecen los dioses. Los cien años de Simone de Beauvoir.

LECTURAS

José García Leal. El debate sobre la visión en el pensamiento francés del último siglo.

Francisco Cobo. Catolicismo y anticatolicismo en la antesala de la Guerra Civil.
Óscar Barroso. Cuando el pasado se convierte en memoria y el futuro en deseo. Pensando la historia y Europa desde las subjetividades.

Presentación. **La idea cosmopolita**

DOSSIER LA IDEA COSMOPOLITA

Pedro Cerezo Galán. El litigio Kant-Herder por el rostro del hombre

Javier Muguerza. El puesto del hombre en la cosmópolis

Juan Antonio Estrada. El papel de las religiones ante los conflictos de la globalización

Antonio Martí Monterde. *Weltliteratur, Weltbürgertum*: un debate diferido

Ottmar Ette. Hacia una poética del movimiento: literaturas sin residencia fija

LA ANTORCHA AL OÍDO

Jenaro Talens. La homogeneización educativa y la nueva cultura de la ignorancia. O los malentendidos de Bolonia



José Luis Martínez-Dueñas. La literatura europea y el imperio otomano

Antonio Gómez L-Quñones. Políticas de lo sublime en Burke, Kant y Lyotard
María Ángeles Grande. Centenario del nacimiento de Eugène Ionesco (1909-1994)

LECTURAS

Ricardo Senabre. Vida y poesía de Gerardo Diego

Ignacio Henares Cuéllar. La soledad del genio y la modernidad artística

Pedro J. Arroyal Espigares. Descubrir el universo gráfico

María Victoria Utrera. Libertad y experiencia religiosa en Dostoevski

Gabriel Cabello Padial. El mapa y el cristal. Dos versiones de la narrativa moderna sobre el arte.

Presentación. **Walter Benjamin**

DOSSIER WALTER BENJAMIN

José M. González García. Paseos benjaminianos por los ángeles de Berlín
José Manuel Cuesta Abad. Demoliciones. Sobre el concepto de crítica en Walter Benjamin

Fosca Mariani Zini. Sin sí mismo: los cuentos tristes de W. Benjamin.

Volker Rühle. Trascendencia immanente. La dimensión mesiánica de la experiencia histórica en Walter Benjamin.

José Luis López de Lizaga. Reforma, revolución, terror. Sobre la «violencia divina» de Walter Benjamin.

Francisco José Sánchez Montalbán. Itinerarios fotográficos en Walter Benjamin.

LA ANTORCHA AL OÍDO

Jorge Belinsky. Horror vacui, horror loci: Claude Lefort y los psicoanalistas.



Joan Antón Mellón. Las ideas-fuerza de la Nueva Derecha Europea (ND) y su continuidad/discontinuidad con el Fascismo Clásico (1919-1945).

Cristina Álvarez de Morales Mercado. Harold Bloom y el Romanticismo europeo.

Francisco Javier Díez de Revenga. Mundo exterior y mundo interior en la poesía internacionalista de Miguel Hernández.

LECTURAS

María Isabel López Martínez. Coetzee, crítico literario

Francisco A. Muñoz. Conflictos, paz y violencia

Azuena González Blanco. La imagen de la mujer en el Arte Moderno como Crítica de la Razón

José Manuel Ruiz Martínez. La entronización del simulacro: génesis, auge y paradojas de la cultura de masas.

Edita:
© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo
Hospital Real.
Cuesta del Hospicio, s/n
18071 Granada



Micropolítica: sobre el significado político de la vida cotidiana

Autor
Abraham Mansbach

Profesor de
Filosofía.
Universidad Ben
Gurion (Israel).
Autor de *Beyond
Subjectivism:
Heidegger on
Language and the
Human Being.*

EL ANÁLISIS
MICROPOLÍTICO SE HA
EXPANDIDO A
VARIAS ÁREAS
DE CONOCIMIENTO DE
LAS CIENCIAS
HUMANAS

I

LOS vertiginosos cambios que las sociedades contemporáneas de Oriente y Occidente han sufrido durante las últimas décadas en el marco de un hiper-capitalismo global, filtrado a través de una red virtual, informativa y digitalizada, han creado nuevas formas y configuraciones de poder a la vez que desintegrado otras. A raíz de esos cambios surgen importantes cuestionamientos acerca de la conformación del campo de lo político. ¿Qué es lo que lo define y delimita? ¿Cuáles son sus componentes? ¿Qué espacios sociales ocupa? ¿Quiénes son los agentes o sujetos políticos? Y, principalmente, ¿cuáles son las formas de intervención social y política o praxis en la nueva y mutable realidad social? En este ensayo abordaré estas cuestiones en su punto de intersección con la micropolítica.

La micropolítica es un área de acción y agregado de prácticas que fue identificado hace casi cincuenta años en forma simultánea por dos corrientes de pensamiento, por lo demás diferentes: el postestructuralismo francés y el pensamiento político de la modernidad tardía elaborado en Estados Unidos. Desde entonces el análisis micropolítico se ha expandido a varias áreas de conocimiento de las ciencias humanas, entre las que encontramos la educación, la sociología, la antropología, los estudios urbanos, el arte y la filosofía. Sin embargo, la micropolítica en sí no ha sido objeto de análisis, y su alcance, limitaciones

y principales características aún no han sido esclarecidas. Mi propósito en este ensayo es esencialmente delinear, aunque sea en forma concisa y parcial, el campo de la micropolítica, tanto como praxis, como en su significado teórico-crítico. Por medio del examen de sus orígenes históricos-conceptuales, del análisis de sus características a través del prisma agrario, el urbano, y del teatro épico, intentaré traer a la luz la lógica y significado de prácticas cotidianas que posicionan al sujeto en el campo de lo político.

II

El término «micropolítica» fue acuñado a fines de los años sesenta del siglo XX, teniendo como base la crítica de la concepción tradicional del poder. Esta crítica, que se ha convertido en uno de los axiomas de las diferentes corrientes posmodernas, sostiene que es inadecuado ver el poder como algo que únicamente regiría las relaciones entre el gobierno y sus instituciones con los individuos o grupos. Lo que los teóricos del postestructuralismo francés y del pensamiento político de la modernidad tardía en Estados Unidos aseveran es que el poder existe a un nivel molecular, diseminado a través de la sociedad y presente en sus lugares más recónditos.

La visión molecular del poder es un axioma de la micropolítica, pero sería un error considerarlo exclusivamente como un argumento metafísico. El poder y su diseminación no es una subs-

tancia, sino un parámetro descriptivo, y constituye, a la vez, la dimensión en la que adquieren significado las relaciones entre los seres humanos y las relaciones de éstos con otras formas de vida, así como con formas tecnológicas, con instituciones, con los diferentes dispositivos y artefactos que componen los sistemas.

La idea emana de las ciencias naturales —física, química y biología—, así como de la economía en las ciencias sociales. Estos campos de conocimiento distinguen entre los grandes sistemas y sus componentes: entre las galaxias y sus partículas, la molaridad de las sustancias y su dimensión molecular, los macro y los microorganismos, los grandes agregados económicos y sus fundamentos individuales. De igual forma actúa la micropolítica. Esto significa que, aunque no viene a reemplazar al análisis macropolítico, le da un nuevo significado y fundamento al suplementarlo. De hecho, la micropolítica es crítica de las teorías tradicionales, que, al representar y conceptualizar la realidad sociopolítica de hoy en día, dejan importantes aspectos fuera de su alcance analítico. La micropolítica tiene por objeto dar acceso a esos espacios y a las prácticas que allí se realizan.

Si bien el pensamiento político de la modernidad tardía en Estados Unidos y el post-estructuralismo francés concuerdan en la necesidad de que el análisis político se suplemente a través del enfoque en la dimensión molecular, difieren tanto en los espacios sociales que

la micropolítica ocupa, como en sus límites. Veamos en primer lugar las ideas de la modernidad tardía.

III

En el pensamiento político de los años 1960-1970 en Estados Unidos, un grupo de teóricos nos invitaba a reconsiderar la dicotomía entre el individuo y el Estado como punto arquimédico del análisis político. Esta dicotomía, afirmaban, se habría diluido, y lo que ahora encontramos es una gran variedad de formas de participación política desplegadas a un micronivel. Consecuentemente, sugerían, el análisis político no debería centrarse exclusivamente en los sistemas políticos como agregados, sino también en los individuos y los grupos que los componen.

El giro conceptual dado por la modernidad tardía no fue arbitrario, pues tuvo como origen la metamorfosis sociopolítica que identificó y denominó —usando la figura empleada por Karl Marx y Friedrich Engels para sintetizar lo que sucedería con el advenimiento de la abolición del capitalismo y la toma del poder por la clase trabajadora—

como «la extinción del Estado». Sin adoptar ninguna posición política, y mucho menos la marxista, y sin dar una descripción de las causas responsables del desmoronamiento del Estado, estos teóricos presentaban la microdimensión como el campo en el que las relaciones de poder serían generadas y activadas.¹

LO QUE
AHORA EN-
CONTRAMOS
ES UNA GRAN
VARIEDAD
DE FORMAS
DE PARTI-
CIPACIÓN
POLÍTICA
DESPLAGA-
DAS A UN
MICRONIVEL.

1.



1.
Michel Foucault. Foto:
www.taringa.net.



Los fenómenos analizados por esa escuela están íntimamente ligados a temas y actividades políticas tradicionales. Procesos políticos como el de las elecciones son investigados ahora a través del análisis de patrones de conducta individuales y no exclusivamente como agregados estadísticos; de igual forma, los procesos legislativos son examinados a partir de normas, actitudes y roles de los legisladores.

El análisis micropolítico en esta corriente de pensamiento tiene en cuenta fenómenos esenciales de toda organización, tales como la complejidad, la inestabilidad, los conflictos, las diferencias individuales ideológicas, las diferencias de valores, de intereses, de especialización o destreza y de motivación, en aquellos individuos o grupos constitutivos de cualquier sistema, que ni el modelo de Max Weber ni la teoría de sistemas de Ludwig von Bertalanffy y Niklas Luhmann explican.

Esto significa que, en el ámbito de la modernidad tardía, la micropolítica se enfoca en las actividades llevadas a cabo dentro de la organización o del sistema político por individuos y grupos, con el fin de obtener, desarrollar y usar el poder para alcanzar los

resultados deseados en situaciones de incertidumbre o desacuerdo, con el fin de conseguir o retener el control de recursos materiales o simbólicos.

IV

La micropolítica en el postestructuralismo francés toma otra dirección. Si bien parte igualmente de la crítica de la posición tradicional del poder y considera el análisis micropolítico como suplemento del macroanálisis, la diferencia radica en que la micropolítica es aquí un factor esencial en la constitución de la identidad personal y política de los individuos.

Como metodología de análisis y suplemento, baste citar a Michel Foucault cuando nos indica la forma de proceder al examinar el poder:

... lo importante es no hacer una especie de deducción del poder que parta del centro y trate de ver hasta dónde se prolonga por abajo, en qué medida se reproduce, se extiende hasta los elementos más atomistas de la sociedad. Al contrario, creo que lo que hay que hacer, que habría que hacer —es una precaución de método a seguir— es un análisis ascendente del poder, vale decir, a partir de los mecanismos infinitesimales, que tienen su propia historia, su propio trayecto, su propia técnica y táctica, y ver después cómo esos mecanismos de poder, que tienen por lo tanto su solidez y, en cierto modo, su tecnología propias, fueron y son aún investidos, colonizados, utilizados, modificados, transformados, desplazados, extendidos, etcétera, por unos mecanismos cada vez más generales y unas formas de dominación global.²

Como es bien sabido, entre los mecanismos de poder que Foucault examina se incluyen los dispositivos y sistemas de vigilancia en la sociedad,

la medicalización de la sexualidad, el sistema punitivo y penal y la fisura normal/anormal. Estos sistemas de control y vigilancia sociopolíticos han sido creados, y son sostenidos, por una larga cadena de prácticas y sucesos de distinta naturaleza, que se combinan para darles cuerpo y forma. Si tomamos como ejemplo el ya clásico panóptico que nos revela la lógica del sistema penal y punitivo, apreciaremos la dimensión micropolítica claramente. Este sistema, como lo describe Foucault en *Vigilancia y castigo*, es el resultado de una serie de actos realizados por individuos y grupos, que al conjugarse han creado y recreado prácticas, discurso, dispositivos, formas de conocimiento, formas de transmisión e institucionalización. Esta configuración es el efecto de la acumulación de un gran número de minúsculos acontecimientos, como lo son el acto, la detención, el juicio, la evidencia, el tribunal, la exclusión, la absolución, la condena, la cárcel, la celda, sus divisiones en espacios en los que se realizan actividades específicas, etcétera. Todo esto, en su intrincación con un discurso legalista-criminológico-normativista —que se forja a través de esas prácticas de exclusión y castigo— y de sus innumerables repeticiones a lo largo de la historia.

Pero en el postestructuralismo de Foucault, y aquí residiría la diferencia abismal con la escuela de la modernidad tardía, la molecularización del poder irrumpe en la identidad personal y política. Éstas toman forma frente al eje y fisura de lo normal o normativo/anormal, hegemónico/marginado, criminal/no-criminal. Esto significa que el ámbito de las prácticas micropolíticas no es únicamente el tradicional de votar o legislar, sino que se extiende al de la política de la identidad y abarca todos los aspectos de la vida. El poder constituye identidades en las acciones y prácticas sociales, po-

líticas, culturales y materiales de la vida diaria en las que los individuos participan. En palabras suyas:

... el poder emerge en nuestra vida cotidiana, categoriza al individuo, lo marca en su propia individualidad, lo une a su propia identidad, le impone una ley de verdad que él tiene que reconocer y otros tienen que reconocer en él. Es una forma de poder que construye sujetos individuales.³

Hay que notar que, a pesar de esto, el individuo no pierde del todo la iniciativa y autonomía en el hacer o el actuar político, como si se tratase de una completa pasividad o total subordinación, como si el individuo fuese material inerte al que se le aplica el poder para moldearlo y transformarlo. Si bien la identidad individual es un efecto del poder, también es su vehículo de transmisión y agente. El poder es partícipe del arte del «yo»; una fuente de resistencia y raíz a partir de la cual el «yo» se constituye a sí mismo.

V

Los orígenes históricos y conceptuales de la micropolítica la presentan como el campo que comprende la experimentación, consumo, producción y distribución del poder en —y a través de— las acciones que se realizan a nivel cotidiano, en el área doméstica, el trabajo, la escuela, el ámbito familiar, el centro comercial y el espacio personal. Aunque las prácticas cotidianas son aparentemente triviales, ellas son de hecho incidentes y transacciones que reflejan, crean y recrean conflictos, antagonismos y competencias que dan significado a las relaciones y a sus partícipes. Estas relaciones e intercambios producen opresión, dominación, resistencia, alianzas e intervención social. Esos actos o prácticas sitúan al individuo en la sociedad, cambiando su posición

EL ÁMBITO DE LAS PRÁCTICAS MICROPOLÍTICAS NO ES ÚNICAMENTE EL TRADICIONAL DE VOTAR O LEGISLAR

EXISTEN
FORMAS
DE INTER-
VENCIÓN
SOCIAL, DE
OPRESIÓN Y
RESISTENCIA
REALIZADAS
POR
INDIVIDUOS
EN SITUA-
CIONES
COTIDIANAS.

de sujeto, definiendo, redefiniendo, su identidad social, política y personal. De hecho las prácticas cotidianas están entretejidas en una red de poder de finísimos hilos, que abarca sus más pequeños componentes, incluyendo —como lo veremos más adelante a través del teatro épico de Brecht— los gestos, el tono de voz, el lenguaje corporal; en suma, hasta la materialidad corporal.

Como campo de análisis, la micropolítica nos da acceso a las prácticas, acciones e interacciones que configuran los sutiles y sofisticados caminos de intervención social, así como a la forma en que la identidad personal, el «yo», es consecuentemente constituida.

Una principal premisa de la micropolítica será, consecuentemente, que existen formas de intervención social, de opresión y resistencia realizadas por individuos en situaciones cotidianas. Éstas no son prácticas colectivas, ni tampoco necesariamente visibles, puesto que no son llevadas a cabo en el espacio público, como sí ocurre con las tradicionales actividades políticas de

votar, participar en una huelga o firmar una petición. Aquí se trata de prácticas individuales, y en ocasiones hasta singulares, de intervención de poder, que se llevan a cabo en diferentes espacios sociales, a nivel manifiesto o imperceptible, y que pueden también convergir con otros parámetros políticos como lo son clase social, etnia, nacionalidad, género y orientación sexual.

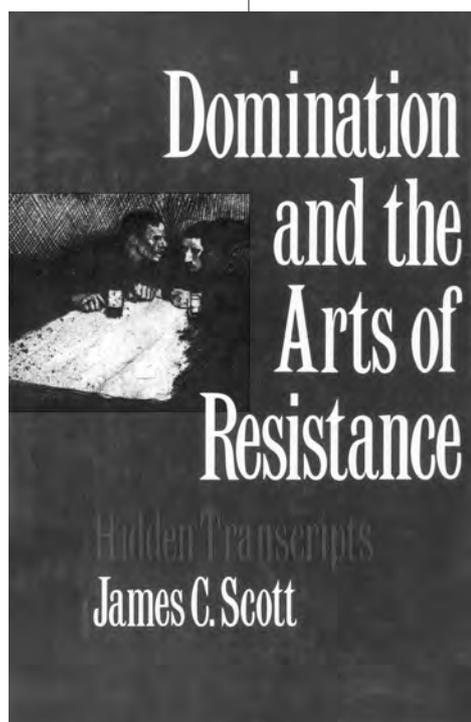
Al ser la micropolíti-

ca un agregado de prácticas localizadas en los marcos de la vida diaria, realizadas por sujetos ordinarios, plantea dos cuestiones importantes. En primer lugar, es importante aclarar cuál es su efectividad específica: ¿qué tipo de cambios pueden las prácticas políticas cotidianas producir u originar? También es importante saber cómo se generan esos cambios: ¿cuál es la lógica de las prácticas micropolíticas? Con el fin de responder a estas cuestiones, examinaré la micropolítica a través de tres diferentes enfoques: el de la zona agraria, a través de la investigación etnográfica de James C. Scott; el ámbito urbano, como lo presenta Michel de Certeau; y el teatro épico de Bertolt Brecht.

VI

El análisis micropolítico ha enriquecido enormemente los estudios agrarios, en los que el trabajo pionero de James C. Scott, publicado en su libro *Armas de los débiles*, es ampliamente representativo del tema.⁴ Scott lleva a cabo un estudio etnográfico de la pequeña comunidad agraria de Sedaka, en Malasia, por medio del cual podemos apreciar la efectividad de ciertas prácticas micropolíticas y lo que las caracteriza. En ese estudio Scott explora las relaciones de poder que existen entre los campesinos y los dueños de las tierras, dándonos un interesante reporte de la forma en la que el poder es negociado, cuáles son los límites de la opresión y las posibilidades de resistencia en un régimen no democrático en el que sucesos históricos dividieron a la población en ricos y pobres, opresores y oprimidos, caciques y siervos.

En lugar de centrarse en el papel que las grandes estructuras sociales tienen en la dominación, como lo hacen por ejemplo Antonio Gramsci y Karl Polanyi, Scott examina las fuerzas





que impactan en las circunstancias tangibles de la vida diaria a un micronivel. En su análisis, que denomina «infrapolítica», Scott se concentra en el individuo y en la vida cotidiana; en el trabajo, en el espacio público, en el contexto religioso, en la esfera familiar privada.

Si bien es cierto que en Sedaka no se dieron actos de resistencia colectivos y organizados, abiertos y que ocasionaron cambios estructurales, el análisis de Scott nos enseña que en la resistencia y protesta individual, es precisamente su calidad clandestina, que enmascara la intención de la lucha en contra de un régimen de explotación no democrático, lo que las convierte en efectivas.

Acciones llevadas a cabo en la vida diaria como realizar pequeños robos de grano del campo del terrateniente, con el fin de atender la escasez persistente en la manutención; trabajar la tierra del patrón lentamente y así

economizar la energía física invertida en el arduo trabajo; o, simplemente, ocasionar pequeños daños a la propiedad del patrón, como medio de retribución de poder o empoderamiento, son formas de resistencia individuales que subvierten la autoridad de los terratenientes.

La subversión de la autoridad se ve en forma clara en el análisis del estrato ideológico. En oposición al concepto marxista de falsa conciencia y el gramsciano de hegemonía, Scott encuentra que la ideología hegemónica no es la de los opresores y que la clase explotada tiene una ideología que refleja sus propios intereses.

Scott describe la base material y la superestructura normativa en Sedaka como inextricablemente entretrejidas. El rico dedica sus esfuerzos y su riqueza a moldear la realidad ideológica a costa del pobre, pero no por esto consigue que sus valores infiltren en las clases bajas. Éstas los combaten

2.

2.
Casa de Campo tradicional de Malasia

AUNQUE LA
RESISTEN-
CIA NO ES
SIEMPRE
ABIERTA Y
PÚBLICA,
ÉSTA PUEDE
ESTAR
ESCONDIDA
TRAS LA
(APARENTE)
OBEDIENCIA
Y SUMISIÓN

en forma exitosa. En Sedaka es el rico el que está ocupado en quebrantar la ideología hegemónica del pobre. Más aún, esta ideología es reforzada por el rico cuando, por ejemplo, se niega a actuar de acuerdo con los dictados tradicionales de ayuda mutua existentes en la comunidad al declararse ellos mismos como pobres.

Lo que Scott nos enseña en su análisis micropolítico, realizado en la zona agraria no-democrática y explotadora, es que aunque la resistencia no es siempre abierta y pública, ésta puede estar escondida tras la (aparente) obediencia y sumisión. Campesinos y otras clases que están sometidos a una subordinación social y cultural, bajo ciertas condiciones crean una constante corriente de resistencia a la opresión, a la jerarquía y a la desigualdad. El efecto acumulativo de esas prácticas puede en ciertas ocasiones ser efectivo, tanto materialmente como a nivel ideológico y de valores.

VII

La zona urbana ocupa un lugar especial en la micropolítica, puesto que es allí donde encontramos una proliferación de espacios o sitios en los que se lleva a cabo un sinnúmero de actividades. La multiplicación y molecularización del poder, que incrementa a la par con los sitios, entretejen múltiples redes de significado, a la vez que crean una infinidad de espacios antagonistas. Michel de Certeau, en su libro *La práctica de la vida cotidiana*, examina la forma en que el poder es configurado en la sociedad contemporánea en la zona urbana, dándonos un esquema de la lógica y posibilidades de la micropolítica.

Para Certeau, el poder es un fenómeno dual compuesto de estrategia y táctica. Estrategia, dice Certeau, es:

El cálculo de relaciones de fuerza que resulta posible cuando un sujeto con voluntad y poder puede aislarse de su 'ambiente'. Una estrategia asume un lugar que puede ser circunscrito como propio, y generar relaciones con un exterior distinto de él.⁵

El paradigma del poder estratégico lo representan las corporaciones, las organizaciones, los centros comerciales, las fábricas, las instituciones de enseñanza y las de investigación científica. Estas locaciones urbanas tienen como fin producir, vender, intercambiar valores, mercancías, bienes, servicios, conocimiento e información. Todas esas actividades o «prácticas específicas de hacer», como Certeau las llama, a pesar de las diferencias entre ellas, tienen una misma lógica en cuanto a las relaciones de poder que se determinan con algo exterior a ellas. El «exterior» es el espacio ocupado por los consumidores, los proveedores y los clientes: todos aquéllos que están en contacto con esas entidades o núcleos, pero que no forman parte propia de ese lugar. La actitud de éstos frente al núcleo estratégico de aquéllos puede ser la sumisión, pero también la táctica.

El concepto de táctica lo define Certeau como «aquellos actos en que eventos son manipulados para convertirlos en oportunidades». La manipulación es un giro que los «débiles» dan a las fuerzas extrañas a sus fines. Éstos son actos de resistencia al poder estratégico, efectuados por aquéllos que consumen o usan esos bienes, mercancías, productos y servicios.

La posibilidad de resistencia y consecuente captura de oportunidades por los débiles, la lógica de la diada estrategia-táctica, nos la explica Certeau a través de una actividad netamente cotidiana-urbana que es el caminar por la ciudad. La «ciudad» es, para Certeau, un concepto generado por las



3.

maniobras estratégicas del gobierno, la municipalidad, las corporaciones y otros cuerpos institucionales y comerciales que producen objetos como mapas, sitios de Internet, guías de itinerario, que describen la ciudad como un todo unificado, de la forma en que la experimentaría alguien mirándola desde arriba. Estos grupos representan el sujeto de voluntad y poder, el núcleo estratégico. El peatón, sin embargo, no camina por la ciudad en la forma exacta en que los cuerpos planificadores lo concibieron. Su caminar es táctico. Los peatones toman atajos, zigzaguean en forma errática y dan rodeos para llegar de un punto a otro de la ciudad. El caminar por la ciudad es un tejer de los espacios en forma subjetiva, lo que no puede ser capturado objetivamente a través de mapas o de guías de recorrido o itinerarios, puesto que la experiencia es la que determina el caminar del peatón. Mapas y guías representan formas típicas, que intentan, inútilmente, fijar el flujo de la vida diaria a través de una abstracción.

Parece ridículo pensar que el caminar por la ciudad a tuestas o en forma errática pueda ser considerado como una práctica de resistencia al poder, como práctica política de cualquier género. Errar por la ciudad puede crear más un sentimiento de inquietud y angustia que de temeridad y osadía. No obstante, el ejemplo de Certeau es un indicador de la lógica de la opresión/resistencia urbanas y de sus posibilidades y límites.

Lo subversivo al poder estratégico radica en la imposibilidad de codificación; en nuestro ejemplo, es la imposibilidad de determinar o predecir el recorrido del peatón de acuerdo con la forma en que la ciudad es «producida». Los planificadores han diseñado la ciudad de tal forma que los habitantes la consuman, al usarla, al vivir en ella, al circular, trabajar, socializar, comprar, vender, etcétera. El consumo es, para Certeau, una forma de producción silenciosa e invisible que no se manifiesta a través de sus propios productos, sino a través de modos de uso de los

EL PEATÓN,
(...) NO
CAMINA POR
LA CIUDAD
EN LA FORMA
EXACTA EN
QUE LOS
CUERPOS
PLANIFICADO-
RES LO CON-
CIBIERON.

3.

Marina Moreno Viñolo.
Sin título, 2007.

productos. El consumo es una forma secundaria de producción escondida en los procesos de uso y utilización. Estas formas de usar son invisibles a la codificación que la producción implanta en sus productos.

Lo que esto nos sugiere es que en la vida cotidiana hay espacios y prácticas que están fuera del efecto panoptista; que lo azaroso y fortuito subsisten en la forma en que los productos de la sociedad moderna son consumidos, ya sean productos culturales, económicos, políticos o sociales. Y es allí en donde existen grados de libertad, autonomía y acción deliberada.

Cabe destacar que, bajo esta perspectiva, la cotidianidad y el consumo no son campos en los que domine la pasividad y la inercia, ni tampoco producto o reflejo de una sumisión a una imposición política, económica, o cultural. El consumo puede ser

4.



ES EN EL
TEATRO
ÉPICO DE
BERTOLT
BRECHT EN
DONDE EN-
CONTRAMOS
EL MODELO
PARADIGMÁTI-
CO DE LA IN-
TERVENCIÓN
MICROPOLÍTI-
CA.

una forma de resistencia al poder estratégico, un atrapar furtivo de una oportunidad, como un pilar que se consigue por medio de la recombina- ción de las reglas y los productos que ya existen en la cultura.

Las tácticas o prácticas cotidianas por las que se entra en contacto con los espacios estratégicos, con las corporaciones, organizaciones o cualquier otro tipo de institución son formas de operar que pueden ser convertidas por los «débiles» en victorias sobre los «fuertes.» Los trucos inteligentes, las maniobras, las mimetizaciones son solo algunos ejemplos de estas formas de operar. Muchas prácticas cotidianas tienen ese carácter y son oportunidades para labrar un espacio individual e independiente dentro de las circunstancias impuestas.

VIII

La praxis micropolítica no se da únicamente como resistencia al poder que oprime o somete, como en los análisis de Scott y Certeau. La micropolítica es también intervención con el objetivo de crear consciencia social y política u originar cambios. Es en el teatro épico de Bertolt Brecht en donde encontramos el modelo paradigmático de la intervención micropolítica.

El teatro de Brecht es micropolítico en el doble sentido de tener como objetivo el intervenir social y políticamente, y a la vez el desplegar el mecanismo, la lógica y la retórica de esa intervención en actos cotidianos ordinarios y que parecen ser apolíticos.

El mecanismo lo vemos a través del análisis que Brecht hace de una escena en la calle de un accidente automovilístico. El atropellamiento de un peatón no es un accidente cotidiano en el sentido de que todos hayamos tomado parte en ello alguna vez; y sin embargo es

un acontecimiento próximo, inminente y amenazador. Tenemos constante información de cómo son y de los factores que entran en juego. Como peatones o conductores, debemos poder preverlos para poder transitar a salvo en la ciudad. Un vehículo que transporta mercancías, un chofer cansado por la larga jornada de trabajo, una persona que cruza la calle absorta en los problemas que se le presentarán en la cita a la que inevitablemente llegará tarde. Este cuadro es parte de la vida cotidiana urbana y nos es conocido.

En su artículo «La escena de la calle», Brecht se ocupa de lo que sucede después de que tuvo lugar el accidente, específicamente en la persona que presenció el atropellamiento y que ahora demuestra lo acontecido al público que se aglomeró en el lugar. Esta situación sirve como modelo básico del teatro épico brechtiano y es usada por el autor para ahondar en sus pormenores y complejidad.

Pero Brecht no solamente hace patente el fin y la técnica del teatro épico. Además de eso, a través de su teoría del actuar épico, nos son revelados importantes aspectos de la lógica de la micropolítica en la cotidianidad urbana.

El teatro épico, así como la demostración del accidente que el testigo hace en la calle, tienen un significado práctico, que es el de intervenir socialmente. En el caso del teatro se trata de crear las condiciones para que el espectador haga una crítica social constructiva. En el caso del accidente, la demostración está dirigida a crear una opinión en el público allí reunido. ¿Fue el accidente inevitable? ¿Quién es el responsable? ¿El cansado chofer? ¿El distraído peatón? ¿Exime de culpa al chofer la distracción del peatón? ¿Qué compensación monetaria deberá recibir la víctima? Éstas son las cuestiones que dominarán la demostración.

Tanto la micropolítica como el teatro épico de Brecht centran su atención en incidentes sociales que son vistos de forma natural y cuyo significado se da por sentado. El interés del teatro épico es presentarlos y etiquetarlos como sorprendentes y así permitir al espectador criticarlos constructivamente desde un punto de vista social. El interés de la micropolítica como campo de conocimiento es el revelar lo sorprendente de las prácticas cotidianas a través de una crítica social. En los dos se trata de un acto esencialmente crítico-político que problematiza lo que en principio parece obvio y natural.

En el actuar épico esta problematización se logra por medio de la técnica llamada *Verfremdungseffekt* —o efecto -V de alejamiento. Ésta técnica tiene como fin que los actores, en lugar de identificarse en forma total con el personaje representado, como en el teatro de Constantin Stanislavsky, se distancien activamente de él o ella.

Mientras que en el teatro épico de Brecht, el actor puede hacer claro al espectador expresamente que está actuando al demostrar lo que sucedió, el demostrador en la calle, el testigo del accidente, no lo puede hacer en forma expresa, pero tiene que producir el mismo efecto en el público. El efecto es conseguido a través de un desdoblamiento de identidad. Aunque es bien cierto que el demostrador acaba de tener la experiencia de ha-



5.

4.
Bertolt Brecht y Helene Weigel el 1 de mayo. Foto: Horst Sturm, Archivos Federales de Alemania. (Fuente: Wikimedia Commons).

5.
El Berliner Ensemble en 1959. Foto: Weiß, Archivos Federales de Alemania. (Fuente: Wikimedia Commons).

ber presenciado un atropellamiento, que sin duda lo ha conmovido, él o ella no debe transmitir ni expresar su emoción, sino comportarse en forma natural como demostrador. A la vez debe hacer uso de esa experiencia para que su intervención social tenga un significado práctico.

Brecht nos explica que con el fin de que el testimonio sea presentado naturalmente, para que no esté envuelto en una nube de dudas, tiene que ser una repetición de lo que aconteció. Pero, como repetición, no debe ser ni ilusión, ni tampoco parecer completamente genuino. Tanto el uno como el otro crearían duda en el público acerca de la veracidad o autenticidad del testimonio. El demostrador no debe comunicar la agitación sentida al presenciar el accidente, así como tampoco el actor épico debe dramatizar ni mostrar sus emociones al actuar. El objetivo es intervenir socialmente, y las emociones lo arruinarían de tal forma que el testigo del accidente no lograría su fin crítico-social, ni el actor de teatro estaría representando el género épico.

Debemos notar que, en cuanto al problema de identidad o de política de identidad se refiere, el mecanismo de esta intervención socio-política no es únicamente un desdoblamiento del sujeto, en el que él o ella no son un todo sino un ente dividido, no idéntico a si mismo. Se trata más bien de una diseminación o multiplicación del yo en sus minúsculos componentes, incluyendo los corporales.

En la intervención social, vista a través del prisma brechtiano, adquieren un papel central partes del cuerpo del actor/demostrador, que se convierten en medios retórico-descriptivos. Tanto el actor como el demostrador deben hacer uso deliberado de esos medios. La articulación de la intervención social cotidiana está constituida por una cadena de sub-incidentes que,

en la escena en la calle, componen la materialidad del accidente y de la demostración. Estos sub-incidentes, que son parte del actuar y del demostrar, los encontramos en el propio cuerpo del demostrador: por ejemplo, el imitar el tono de voz del conductor cuando este gritó «¡cuidado!» para así tratar de exonerarlo de culpa; el alborotarse el pelo para dar un halo de autenticidad a la demostración, y otros movimientos simples que otorgan a la demostración genuinidad y capacidad de influir en el público.

La detallada descripción de este mecanismo micropolítico, en toda su materialidad, la explicita Brecht de la siguiente forma: en el transcurso de la demostración una de las personas allí aglomeradas hace notar que el paso dado por la víctima al cruzar la calle fue con el pie izquierdo —y no con el derecho, como supuestamente lo representó el demostrador—. En este momento, y con la intención de hacer su punto de vista convincente, el demostrador repite el movimiento con la pierna izquierda. Esto lo hace aplicando el efecto -V a ese sub-incidente. Así, el demostrador se distancia de este sub-incidente (de esa corporalidad propia que destaca la corporalidad del accidente) convirtiendo lo que es natural y obvio, como lo es el dar un paso, en algo sorpresivo y significativo:

El demostrador logra esto poniendo atención exacta esta vez a sus movimientos, ejecutándolos con cuidado, probablemente en cámara lenta; de esa forma él se distancia [efecto-V] del pequeño sub-incidente, enfatizando su importancia, lo hace digno de ser observado.⁶

Brecht advierte que la forma en que el demostrador puede conseguir sus propósitos prácticos es descomponiendo los actos en sus microcomponentes. Es en este nivel donde la fuerza de la intervención social y política se genera.



6.

Cabe notar la interesante posición de Brecht acerca del sujeto y la identidad personal y política, puesto que aquí él anticipa la visión de Foucault. La posibilidad de que un testigo de un accidente pueda transportarse a la posición de sujeto, de un demostrador que intenta influir socialmente, nos enseña la concepción dinámica transformativa de la identidad en Brecht. El efecto V, en todos sus niveles, descubre un sujeto descentrado: un sujeto que se divide o separa de sí mismo. Pero no es exclusivamente el yo, sus emociones, su retórica de discurso la que influye políticamente, sino también la materialidad, su cuerpo, el movimiento de su pie. Más que un desdoblamiento del sujeto o su descentralización, Brecht nos presenta un yo multiplicado y fraccionado en sus más simples componentes discursivos y corporales.

Hay que advertir igualmente que esta posición de Brecht evoca la de Martin Heidegger cuando este nos dice que la existencia humana, o *Dasein*, «encubre la posibilidad intrínseca de ser factualmente disperso en la corporalidad».⁷ Para Brecht, como para Heidegger y Foucault, la diseminación del yo o de su identidad no es exclusivamente psicológica, o metafísica, sino también física, corporal. En oposición a Heidegger, y anticipando y radicalizando a Foucault y a Judith Butler, Brecht considera la calidad molecular de la identidad, incluyendo el nivel corporal, como parte integral de lo político.

IX

Aunque el estudio etnográfico de Scott, la teoría de la cotidianidad urbana de Certeau y el teatro épico de Brecht nos den únicamente un esbozo de la lógica y la fenomenología de las prácticas micropolíticas, podemos afirmar que, en lo que se refiere a la efectividad, ellas tienen sin duda el potencial de generar cambios personales y de pequeños grupos, a un nivel material e ideológico. Como prácticas de resistencia o de intervención política tienen también el potencial de servir de vías para la constitución de la identidad que el individuo opera en sí mismo, es decir, como un arte del yo.

Pero ahora debemos preguntarnos: ¿está la micropolítica limitada a producir minúsculos cambios sin tener aparentemente repercusión a un nivel más amplio, colectivo o estructural socio-político? ¿Es que pueden prácticas individuales que corresponden al lugar de trabajo, a la vida familiar, de consumo, realizadas en la parcela o en el salón familiar, el café Internet, el centro de estudios, el bar o el centro comercial, ser efectivas a un nivel macropolítico?

Es bien sabido que las formas de resistencia individuales en regímenes no democráticos, como el que Scott nos presenta, pueden solamente tener un efecto marginal en las varias formas de explotación y opresión a que los individuos se enfrentan. Scott, sin embargo, piensa que en situaciones extremas la agregación de actos individuales puede tener un efecto significativo. En su opinión, «deserción del ejército, evasión de conscripción y de trabajos forzados han sin duda limitado las aspiraciones imperiales de muchos monarcas del sudoeste asiático y Europa».⁸

En lo que se refiere a regímenes democráticos, es pertinente citar a William

¿ESTÁ LA MICROPOLÍTICA LIMITADA A PRODUCIR MINÚSCULOS CAMBIOS SIN TENER APARENTEMENTE REPERCUSIÓN A UN NIVEL MÁS AMPLIO?

6.

Manifestación en EEUU contra la discriminación de los gays en el Ejército.

Connolly, que considera que el grado de saturación micropolítica de la vida cotidiana es tal, que es allí en donde los cambios macropolíticos tienen su origen. Con espíritu brechtiano, llega a decir:

¿Intentas incluir gays en las fuerzas armadas? ¿Eliminar la pena capital? ¿Reorganizar las orientaciones subliminales hacia la pobreza de personas de la clase media? Micropolítica en y alrededor de la mesa, la Iglesia, el cine, la sala de la Unión, la comedia de TV y talk show, la película, el aula y la reunión local preparan la realización de iniciativas macropolíticas en esas cuestiones al hacer que grandes partes del público las acepten o rechacen.⁹

Pero sería una equivocación romantizar las prácticas micropolíticas, viéndolas exclusivamente como prácticas de intervención social democrática, o de resistencia a un poder que oprime. Los «débiles» no tienen el monopolio sobre esas armas. Ellas también forman parte del arsenal de los que oprimen y explotan. Aunque este tema quedará aquí sin examinar, vale la pena recordar la opinión de Gilles Deleuze y Félix Guattari al respecto. Para ellos, las prácticas micropolíticas de opresión, es decir, las prácticas micrototalitarias o microfascistas pueden presentar un peligro más grande que el propio fascismo del Estado. En su *Mil mesetas*, afirman que las prácticas

micropolíticas, las de los individuos, tienen un potencial inherente de perpetuar formas de dominio totalitarias y represivas, a pesar de que el totalitarismo y el fascismo a nivel macro o gubernamental sean repudiados por esos mismos individuos. En sus propias palabras:

Es muy fácil ser antifascista al nivel molar, sin ver el fascista que uno mismo es, que uno mismo cultiva y alimenta, mima, con moléculas personales y colectivas.¹⁰

Por consiguiente, si bien es cierto que es difícil concebir la emergencia de un nuevo hitlerismo o estalinismo, también lo es que las prácticas microfascistas y micro-totalitarias, aquellas ejercidas por unos individuos sobre otros, son igualmente peligrosas.

Al delinear el campo de la micropolítica, trayendo a la luz su lógica y significado de prácticas individuales de resistencia e intervención que posicionan al sujeto en el cuerpo político, un sinnúmero de aspectos han quedado por examinar. Lo que se ha revelado, sin embargo, es que existe una amplia gama de prácticas que son parte de la vida diaria, y que si bien están como perdidas en una sorda monotonía, son, en realidad, formas de intervención social autónoma y deliberada, y núcleo de lo político. ❖

Notas

1. El trabajo pionero en el tema es el de John H. Kessel, George F. Cole, y Robert G. Seddig, (eds.) *Micropolitics: Individual and Group Level Concepts*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1970.

2. Michel Foucault, *Hay que defender la sociedad*, Madrid, Akal, 2003, p. 35.

3. M. Foucault, «Le sujet et le pouvoir,» *Dits et Écrits II, 1976-1988*,

Paris, Gallimard, 2001, p. 1046. Todas las traducciones que se ofrecen en el ensayo son mías.

4. James, C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven, Yale University Press, 1985.

5. Michel de Certeau, *La Invención de lo Cotidiano: Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2007, pp. XIL-L.

6. Bertolt Brecht, «Die Strassenszene», *Schriften 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, p. 377.

7. Martin Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, Vittorio Klostermann, 1978. p. 174.

8. James, C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, p. 30.

9. William E. Connolly, «Film Technique and Micropolitics», *Theory and Event*, 2002 (6), p. 1.

10. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris, Gallimard, p. 215.



Los Estados Generales de la opinión europea

Asentado sobre una fortaleza medieval a orillas del lago Lemán, una veintena de kilómetros al norte de Ginebra, dominando la vinícola aldea de Coppet, el castillo del s. XVII fue adquirido en 1784, junto con su baronía, por el ginebrino Jacques Necker (1732-1804). Afamado banquero y autor de exitosos tratados sobre economía, ministro de finanzas de Luis XVI malquerido por su rey, que lo exilió varias veces a pesar de su popularidad, le incumbió la histórica tarea de convocar los Estados Generales que habían de abocar en la Revolución Francesa, así como protagonizar su primera andadura antes de ser del todo apartado por el rey en 1790, tras lo cual se retiró en Coppet hasta su fallecimiento. Mientras vivió, fue el alma *mater* del lugar, aunque sería su hija Germaine (1766-1817) —baronesa de Staël por su matrimonio con el embajador sueco en París, Erik Magnus de Staël-Holstein— la que daría lustre y proyección histórica al topónimo, así como al grupo del que se rodeó entre 1802 y 1815.

Nacida en París, desde niña se codeó con la elite política, artística e intelectual de su época, a la que frecuentó en el salón de su madre y, más adelante, en el que ella misma abrió tras casarse en 1786, y reabrió en 1795 al regresar de su exilio suizo. Para Staël, genio y acción iban de la mano, de modo que nada de lo que escribiera quedaba desligado de su tiempo, cu-

yas grandes cuestiones recorren toda su obra. Su pensamiento se nutría de la filosofía de la Ilustración, en la que se había educado y que conocía bien —ya en 1788 publicó sus *Cartas sobre las obras y el carácter de J.-J. Rousseau*, en defensa del filósofo—, y del primer Romanticismo, que solo triunfó en Francia tras su muerte. Por origen familiar y temperamento personal, siempre estuvo muy cerca del poder. En 1791, consiguió que nombraran ministro de la Guerra a Louis de Narbonne, su amante entre 1788-1792 y posible padre de su hijo Auguste. Para sobrevivir al Terror, se exilió en Inglaterra y en Suiza entre septiembre de 1792 y junio de 1795. Antes de finalizado ese año, el Directorio la expulsó a Suiza hasta 1797. De sus cincuenta y un años de vida, vivió veintitrés exiliada o confinada (1792-1815) por todos los gobiernos de Francia, dieciséis de ellos fuera de Francia y doce en Suiza, sobre todo en Coppet, motivo por el que tanto recurrió a sus encantos personales y a su fortuna para atraerse a quienes apreciaba.

Coppet tuvo una prehistoria en torno a la figura de Jacques Necker y un origen en la relación sentimental que iniciaron en septiembre de 1794 su hija Germaine y Benjamin Constant (1767-1830), que la acompañaría a París en junio de 1795. Los años 1797-1802 fueron de intensa vida social y de compromiso político en su salón parisino, donde se reunía el Círculo Constitucional —en apoyo de la constitución del año III—, fundado

Autor
Wenceslao-Carlos Lozano
Profesor de Lengua Francesa.
Universidad de Granada.
Autor de *Literatura y traducción*.

EL CASTILLO DEL S. XVII FUE ADQUIRIDO EN 1784, JUNTO CON SU BARONÍA, POR EL GINEBRINO JACQUES NECKER (1732-1804).

por Constant, miembro del Tribunado entre 1800 y 1802. Todo aquello acabó al ser éste vetado por Bonaparte de aquella asamblea meramente deliberativa creada durante el Consulado, iniciando la pareja Staël-Constant un largo peregrinaje por las principales capitales y cortes alemanas, y pasando Coppet a convertirse en lugar de encuentro de la oposición liberal en el exilio.¹ No es que a Staël le encantara recluirse en aquel lugar tan solitario aunque estratégicamente situado como cruce centroeuropeo de caminos; solo lo hacía debido a la prohibición de pisar su predilecto París, donde el primer cónsul y luego emperador le impidió vivir entre 1803 y 1815, salvo intermitencias, para evitar que le pervirtiera a sus fieles en su influyente salón, donde se despoticaba de su megalomanía autocrática y su deslealtad a la Revolución. Pero el salón de Staël se encontraba allá donde ella estuviera. El exilio la llevó a centrar su atención en Alemania e Italia, dos países por entonces mal conocidos en

Francia, que recorrió para entrevistarse con las personalidades intelectuales más relevantes de su tiempo. En 1803, entabló amistad en Weimar con Goethe, Schiller y Wieland, y allí ideó lo que acabaría siendo *Sobre Alemania* (1813), una de sus obras de referencia.

Los años 1807-1808 fueron especialmente intensos en Coppet, durante los largos periodos de convivencia entre Constant, el medievalista y político francés Prosper de Barante (1782-1866), el historiador y economista suizo Sismonde de Sismondi (1773-1842) y el filólogo, poeta y traductor August Wilhelm Schlegel (1767-1845). Jamás se definieron como «grupo» o «círculo», pese a que las afinidades y actividades compartidas les infundieran cierto espíritu de clan. Uno de los momentos cumbre del grupo fue cuando, en mayo de 1812, estando parte de Suiza ocupada por las tropas napoleónicas y Staël recluida en su castillo, ésta huyó a In-

1.



glaterra dando un largo rodeo por Austria, Rusia y Suecia: un sustancioso periplo que acabó en mayo de 1814, con su regreso desde Londres a París tras la abdicación de Napoleón. Otro periodo memorable fue el verano de 1816, último en la vida de la escritora, en que reunió a varios escritores ingleses, entre ellos Lord Byron, Mary Shelley y Matthew Gregory Lewis, autor de la novela gótica *El monje*. En Coppet, hubo épocas en que almorzaban o cenaban hasta treinta personas. Cualquier espacio era bueno para organizar tertulias espontáneas: las habitaciones de unos y de otros, los distintos salones y la biblioteca. Había mucha servidumbre, aunque el régimen de vida no era nada palaciego: no se comía especialmente bien, el mobiliario estaba desvencijado, y la higiene no imperaba. Pero eso no era lo importante. Se representaban obras teatrales del repertorio clásico: *Andrómaca* y *Fedra* de Racine, *Mahoma* de Voltaire, comedias de la propia Staël. Se leían unos a otros sus manuscritos, los comentaban con total libertad de criterio ante la catalizadora mediación de Staël, que los motivaba y ponía a trabajar, interviniendo en todo debate y contribuyendo a engrosar el caudal de ideas de donde todos bebían, desde sus distintas nacionalidades y especialidades. Todos los temas interesaban: política, economía, historia, sociología, literatura, crítica, filosofía o religión. Fue, por ejemplo, Schlegel quien puso al día a Staël sobre la cultura alemana, la cual a su vez contribuyó en la formación literaria de Constant, y éste le correspondió asesorándola en los capítulos dedicados a la religión en *Sobre Alemania*, mientras escribía su magna *Historia de las religiones*,² en la que trabajaría durante cuarenta años.

A pesar de ocasionales desavenencias amorosas o personales, todos eran solidarios intelectualmente, se defendían unos a otros cuando los atacaban y se publicitaban mutuamente mediante

artículos o reseñas. Eran cosmopolitas y viajeros, creían en el progreso común mediante el aporte particular de cada cultura. Además de obras de Staël como *Corinne o Italia*, *Sobre Alemania*, *Consideraciones sobre la Revolución Francesa*, o de Constant como *Cécile*, *Mi vida*, *Adolphe*, *Wallsstein*, de allí salieron títulos como la *Comparación de ambas Fedras* y el *Curso de literatura dramática* de Schlegel, la *Investigación sobre la naturaleza y las leyes de la imaginación*, de Charles-Victor de Bonstetten; el *Panorama de la literatura francesa del s. XVIII*, de Prosper de Barante o la *Historia de las repúblicas italianas* y *La literatura del sur de Europa*, de Sismonde de Sismondi; obras todas ellas prohijadas por el diálogo entre las literaturas europeas, y exponentes del pensamiento político y filosófico del núcleo del grupo.³ Desde el primer periodo revolucionario, fueron destacando por turno distintas personalidades en torno a Staël. En una primera época, fueron liberales como el conde de Narbonne, Talleyrand, Montmorency; más adelante Siéyès, Barnave, Brissot. Durante el Directorio, François de Pange, Tallien y Barras; con el Consulado aparecen los hermanos Joseph y Lucien Bonaparte, el lingüista y estadista Wilhelm von Humboldt, el pedagogo Joseph-Marie Degérando, el político Camille Jordan y Juliette Récamier, íntima de Staël y asidua de Coppet. En 1804 hace venir de Alemania a Schlegel como preceptor de sus hijos, y allí lo reúne con su hermano Friedrich, con el escritor y traductor Ludwig Tieck, el poeta italiano Vincenzo Monti, el político portugués Pedro de Souza, además de Constant, Sismondi, Bonstetten y Barante. También asomará alguna vez por allí Chateaubriand.⁴

Así devino Coppet en un salón cosmopolita donde se codeaba lo más granado de la Europa liberal, y en un productivo taller intelectual. En deter-

ASÍ DEVINO
COPPET EN
UN SALÓN
COSMOPO-
LITA DONDE
SE CODEABA
LO MÁS
GRANADO DE
LA EUROPA
LIBERAL

1. Palacio de Coppet donde vivió Madame de Staël. Foto: Creative Commons.

FUE STAËL
QUIEN
AFIRMÓ, EN
EXPRESIÓN
QUE SE HIZO
FAMOSA, QUE
PARA VIVIR
PLENAMENTE
LA
MODERNIDAD
HABÍA QUE
TENER
ESPRIT
EUROPÉEN.

minados momentos, hizo las veces de oficina política al más alto nivel, por ejemplo en 1813, cuando Staël intrigaba en Rusia con el zar Alejandro I para sustituir en el trono de Francia a Napoleón por Bernadotte, mariscal del emperador y príncipe heredero de Suecia, y de paso abortar los intentos de restauración borbónica. El joven Stendhal, al referirse en 1817 a una reunión celebrada el año anterior en Coppet, la definió como «los Estados Generales de la opinión europea» por el prestigio de los allí congregados. Esto, escrito por un bonapartista sin fisuras como Stendhal, poco afecto a la literatura staëliana, confirma el aura que envolvía a aquel grupo de amantes de la libertad individual y política, cuyo origen y justificación estuvo en la oposición a Napoleón, y que acabaron erigiéndose en baluarte del antiabsolutismo y también del europeísmo, pues fue entre ellos cuando se empezó a hablar de unidad europea dentro de la diversidad de sus culturas y donde se desarrolló lo que hoy se entiende por «estado nación». No casualmente fue Staël quien afirmó, en expresión que se hizo famosa, que para vivir plenamente la modernidad había que tener *esprit européen*.

Para Constant, la Revolución Francesa fue necesaria y deseable porque trajo consigo la idea de soberanía popular. La pregunta era cómo una revolución que buscaba el triunfo del progreso y la democracia, con especial insistencia en la igualdad, había pasado de ser liberal a terrorista hasta convertirse en dictadura, todo ello en nombre de la libertad. En su opinión, el motivo estaba en que se trocó el absolutismo monárquico por el popular, en que se alteró el sujeto del poder pero no la naturaleza del mismo. Su pensamiento se nutre de Rousseau y de Montesquieu. Del primero emana la legitimidad de la voluntad general, y del segundo la regulación de ese poder por el propio poder. Constant

incorpora otro elemento regulador de dicha soberanía como es la libertad individual, o autonomía del individuo, que pasa a convertirse en un valor específico. Defiende que todo ser humano tiene derecho a gobernarse a sí mismo, así como la obligación de no inmiscuirse en la vida del prójimo sin su consentimiento. Individualidad y libertad son, pues, conceptos indisolubles cuando se habla en términos de sociedad avanzada y de desarrollo de la inteligencia mediante el libre análisis intelectual. En efecto, el cometido de la inteligencia no es descubrir la verdad absoluta, inexistente como tal, sino fortalecerse ejercitándose a sí misma.

En cuanto a la felicidad, entendida como legítima aspiración de todo ser humano, más allá de la concepción dieciochesca de la misma como un arte de vivir que requiere de condiciones tales como salud, libertad, riqueza, estima social, etc. —o, dicho de otro modo, como un recetario individual que aboga por el rechazo de los extremos y por la armonía entre cuerpo y alma—; desde mediados del s. XVIII ha ido despuntando y cobrando impulso la idea de felicidad colectiva, entendiéndose que no puede ser auténtica una moral que no reconozca que todos los seres humanos tienen el mismo derecho a ella. En este sentido van los escritos de Staël y de Constant reclamando la abolición de la esclavitud, así como los de Sismondi, que añadió argumentos económicos a los morales, sociales y humanitarios, y llevó a cabo una de las críticas más redondas del sistema esclavista. Para Constant, uno de los principios del liberalismo es la separación de lo privado y lo público en un mismo individuo. Pero individualismo y privacidad entendidos no como formas de egoísmo, sino como requisitos para alcanzar la autonomía interior suficiente para conservar la libertad de opinar y las condiciones para poder hacerlo. La libertad política

sería, pues, la facultad de ser feliz sin que ningún poder humano perturbe arbitrariamente esa felicidad, siendo el goce de la libertad y el uso de la inteligencia —como disposiciones ideales del cuerpo y de la mente— los instrumentos de la búsqueda de dicha felicidad, tan presente en la satisfacción inmediata de las necesidades más primarias como en la reflexión abstracta.

Otro principio de este liberalismo es el libre intercambio, pero trasladando este concepto mercantil al ámbito de la cultura para describir el efecto de diseminación y circulación de las ideas y, como veremos más adelante, como metáfora para establecer una función justificativa de la traducción. En aquellos años, se actualiza la histórica querrela entre antiguos y modernos, entre una corriente clasicista que solo admite la Antigüedad clásica como referencia cultural absoluta, y su opuesta, que defiende que las lenguas vernáculas europeas han alcanzado su mayoría de edad, que los contemporáneos pueden competir en inteligencia y talento con los genios antiguos y que, por tanto, la figura del clásico contemporáneo es plausible. Los clasicistas reclaman una estética de la imitación en virtud de la cual toda obra de creación debe atenerse a unos criterios de evaluación fijos, indiscutibles y definitivos, en consonancia con aquella perfección absoluta e insuperada. Los defensores de una estética de las singularidades opinan que limitarse a la propia producción cultural es mantenerse en un estado de letargo mental. Para ellos, ni la

lengua ni la cultura deben protegerse de las in-



2.

fluencias externas, sino establecer una relación dialéctica con ellas si realmente pretenden satisfacer ese anhelo moral —y posición ideológica— de perfectibilidad humana en que se sustenta todo progresismo bien entendido. Esa actitud lleva a entender el quehacer traductor como una expresión más del proceso de permanente reinterpretación de sí misma que hace toda cultura. Partiendo del principio de que no hay verdad sin libertad, ni mayor estímulo que la curiosidad, el traductor tiene que bregar con su propio idioma y ensanchar sus fronteras expresivas hasta hacerle decir eso que se presenta

2.

Benjamin Constant.
Foto: Wikimedia Commons.

como nuevo en el estilo y en las ideas. No resulta por ello extraño que casi todos los miembros del grupo pusieran un particular interés en practicar la traducción, como ejercicio literario y como vehículo de ideas nuevas, en tiempos en que se estaba retraduciendo la literatura de la Antigüedad y la de las principales culturas europeas, y reinterpretando el medioevo desde una óptica novedosa, sobre todo en Inglaterra y Alemania, mientras que en la Francia bonapartista la crítica oficial volvía a imponer la vieja estética clasicista con la virulencia condenatoria que le permitía su impunidad.

Perfectibilidad infinita del ser humano

La idea de una perfectibilidad infinita de la especie humana viene implícita en la de progreso científico, tal como se entiende a partir de Descartes y Leibniz, y es por tanto un componente irrenunciable de la conciencia de la modernidad. Pero el término propiamente dicho no empezó a circular hasta mediados del s. XVIII, en boca de Rousseau y del positivista y liberal Turgot, ministro de finanzas de Luis XV. Su discípulo, el filósofo, político y matemático Nicolas de Condorcet, que también contribuyó no poco en el desarrollo de esa doctrina, veía en Turgot, Richard Price y Joseph Priestley a sus más ilustres pioneros. Hallándose oculto de los jacobinos durante el Terror, en 1794, poco tiempo antes de ser detenido para morir en la cárcel en extrañas circunstancias, Condorcet escribió su *Esbozo de un panorama histórico de los progresos de la mente humana*, en el que afirmaba que sus reflexiones sobre el tema de la perfectibilidad se le presentaban como un asilo donde el recuerdo de sus perseguidores no podía alcanzarlo. A pesar de haber sido escrito en condiciones de extrema precariedad, sin la menor documentación a mano, se

trata de la formulación francesa más acabada de esa doctrina, y recoge un conjunto de hipótesis preliminares que debían ser demostradas en un posterior trabajo científico, inspiradas en los principios filosóficos expuestos por Turgot en su *Panorama filosófico de los progresos de la mente humana* (1750). Entre los progresos futuros deseables para el ser humano, Condorcet retiene la instrucción general, el sufragio universal, la igualdad ante la ley, la libertad de opinión y de expresión, el derecho a un seguro y a una pensión, la medicina social y la igualdad de derechos para la mujer: en 1790 había pedido el voto femenino en su ensayo *Sobre la admisión de las mujeres al derecho de ciudadanía*.

Si algo caracteriza el uso que hace el cosmopolita grupo de Coppet y la primera generación romántica del concepto de perfectibilidad —que la Academia Francesa no registra hasta 1835—, es su instrumentalización desde distintas sensibilidades nacionales para rescatar de la Revolución sus aportes científicos de diversa índole y sus conquistas irreversibles en cuanto a derechos humanos, pese a que si algo parecía contradecir el principio de perfectibilidad eran sus desastrosos resultados. Entre esas conquistas se encontraban el decidido impulso dado a las ciencias y al pensamiento, o la creencia en el progreso y en el ser humano como entidad individual. Gracias a ellas, las ideas desarrolladas por Voltaire habían acabado calando en la mentalidad francesa: igualdad, derecho natural, primacía de la razón, relativismo de la moral y de las religiones, derecho a la felicidad, etc. Goethe, por su parte, vaticinó un devenir mundial de la literatura (*Weltliteratur*), en el sentido de que los intercambios entre las literaturas de los distintos países, culturas y civilizaciones estaban abocados a intensificarse de manera interactiva, en un ejercicio de conciencia reflexi-

NO RESULTA
POR ELLO
EXTRAÑO
QUE CASI
TODOS LOS
MIEMBROS
DEL GRUPO
PUSIERAN UN
PARTICULAR
INTERÉS EN
PRACTICAR LA
TRADUCCIÓN

va. La traducción ocupa un lugar preponderante en el estatuto general de la cultura, no solo por su papel de mediación y de transmisión, sino también por el efecto regenerativo que ejerce sobre la obra original. En Inglaterra, entre los pensadores ilustrados que apoyaron la Revolución Francesa se encontraba, además de los citados Price y Priestley, el filósofo radical William Godwin (1756-1836), autor del celeberrimo *Tratado sobre la justicia política* (1793), quien entendía por perfectibilidad la facultad de mejorar sin interrupción, de hallarse en estado permanente de mejora. Para Godwin, precursor del anarquismo, las leyes que regulan la propiedad y la moral son inútiles si los hombres no son virtuosos, y superfluas si lo son. Hablaremos más adelante de su aceptación en Coppet.

En *La literatura considerada en su relación con las instituciones sociales* (1800), Staël aboga por la perfectibilidad no solo científica y técnica, sino también literaria, entendiendo por tal lo que hoy llamamos ciencias humanas. La doctrina no había sido llevada tan lejos hasta entonces, ya que el canon clásico era insuperable para la opinión mayoritaria. Demuestra que la literatura, al igual que el gusto, evoluciona junto con la cultura en que se produce, de modo que el genio solo puede ser hijo de su época. Estos planteamientos, así como su valoración del medioevo, conforman un manifiesto precursor de la rehabilitación que el Romanticismo hizo de aquel periodo histórico, tenido desde el Renacimiento por bárbaro y oscuro. Según ella, por muchas desgracias que trajesen consigo las invasiones bárbaras, esos mismos acontecimientos generaron nuevas luces, pues de lo contrario no se explica el abismo evolutivo que media entre los últimos representantes de la Antigüedad y los primeros del Renacimiento.

Constant extendió el principio de perfectibilidad a la religión y abogó por el sometimiento de ésta al principio evolutivo. Si bien lo escribió en 1804, hasta 1829 no publicó su ensayo titulado *Sobre la perfectibilidad de la especie humana*, inserto en su *Miscelánea de literatura y política*. Para él, la perfectibilidad como sistema y filosofía de progreso es un sucedáneo de la fe religiosa, una «laicización del providencialismo». ⁵ Según este planteamiento, el destino de la humanidad no está en la trascendencia, sino en sus propias manos. Pasa de entender la perfectibilidad como una opción ideológica que conviene adoptar para no sumirse en la desesperanza, a verla como una realidad objetiva que se propone demostrar; por supuesto, desde el idealismo, pues la perfectibilidad solo se puede entender como proceso, y no pasaría de ser estacionaria desde la óptica sensualista que cultivó la filosofía de las Luces. De hecho, el germen del perfeccionamiento y la fuerza del razonamiento se hallan en la capacidad del ser humano de trascender el presente en beneficio del porvenir, de sacrificar una sensación presente por una idea de futuro. Dicha capacidad de sublimación la tiene hasta el más ruin de los hombres sin necesidad de que se lo imponga ninguna autoridad moral o política.

Por tanto, el concepto de perfectibilidad está ligado a la idea de progreso en el sentido de capacidad innata del ser humano para mejorar, siendo el espíritu de sacrificio, esa disposición a morir por un ideal, su expresión más acabada a la vez que su germen indestructible. Esa perfectibilidad es interior en tanto humanización individual progresiva, y externa en la medida en que la humanidad camina hacia la igualdad. Opina Constant, de manera probablemente sesgada, que si la filosofía igualitaria de Rousseau derivó en terror revolucionario, fue porque no supo idear una teoría de

STAËL ABOGA
POR LA PER-
FECTIBILIDAD
NO SOLO
CIENTÍFICA
Y TÉCNICA,
SINO
TAMBIÉN
LITERARIA

EL COSMO-
POLITISMO
Y UNIVERSA-
LISMO DE LA
ILUSTRACIÓN
SUPUSO UN
NOTABLE
IMPULSO A
LA ACTIVIDAD
TRADUCTORA
DURANTE EL
S. XVIII

los derechos individuales y, por el contrario, delegó el poder absoluto en una voluntad colectiva que se creía con derecho a violar sistemáticamente la libertad individual: esos irrenunciables derechos individuales que están por encima de toda autoridad, social o política, y que son, básicamente, la libertad de expresión, la religiosa, la de propiedad. De ahí que sacrificar la libertad individual a la política sea la mejor manera de acabar con ambas, como lo es renunciar a la participación política para mejor gozar de la independencia privada: no en vano el significado originario de «privacidad» es el de privación de derechos políticos; esto es, la condición natural del esclavo en la antigüedad.⁶ En ese sentido, la perfectibilidad externa es condición obligada para la realización de la interior, presuponiéndose así que el ser humano está capacitado para hacer algo más que lo que determina la biología, y puede por tanto darse cierta prioridad a sí mismo: un «algo más» que apunta siempre a una mejora en la existencia, pero que no debe por ello entenderse como una adquisición definitiva e irreversible.

La idea de perfectibilidad permite así mismo zanjar la vieja querrela entre antiguos y modernos en el ámbito literario —que Constant trasladará al de la libertad en su ensayo de 1819, *Sobre la libertad de los Antiguos comparada con la de los Modernos*—, ya que la literatura, más allá de su relación privilegiada con la palabra, incluye el estudio del ser humano y todo lo que lo concierne. No se trata de que los antiguos sean mejores por ser antiguos, ni de que lo sean los modernos por ser modernos. No es ahí donde se verifica la perfectibilidad del ser humano, sino en el hecho de que los modernos tienen más elementos de juicio por la sencilla razón de que el saber es acumulativo. Tampoco consiste la perfectibilidad en imitar servilmente a los antiguos, o en embutir

la expresividad foránea en el canon estético nacional, sino en emularlos activamente tomando de ellos lo que hoy sigue vivo, aprendiendo a ser como ellos en la manera de ser sí mismos. En el ámbito de la literatura, la apertura a los extranjeros —sean clásicos o modernos— nos hace absorber lo valioso de ellos que nos ha sido imposible percibir por nuestros propios medios culturales; y lo mismo sucede con la traducción, en la medida en que ésta aporta novedad al lenguaje en el fondo y en la forma; o sea, savia nueva e imprescindible para que no se angosten y resequen el idioma y las mentes que lo sustentan. Una vez apropiados por el idioma, estos aportes, de los que tanto abominan puristas e inmovilistas, se convierten en un factor de perfectibilidad, no de decadencia y corrupción. Por eso mismo, no hay paradoja en que la traducción contribuya a establecer una identidad nacional cuando ha dejado de ser pura imitación para convertirse en ejercicio de creación.

Los caminos de la traducción

El cosmopolitismo y universalismo de la Ilustración supuso un notable impulso a la actividad traductora durante el s. XVIII, siglo de tratados, pedagogías, manuales y diccionarios, de viajes y estudios lingüísticos. Por entonces, se estila la llamada «retórica de los prefacios»⁷ —introducciones, advertencias al lector, discursos preliminares o prólogos—, una práctica literaria que cumple desde la Antigüedad funciones como vehicular las ideas del traductor, dar cuenta de la biografía del autor traducido, analizar sus obras, hacer observaciones sobre la lengua original, sobre acontecimientos históricos o aspectos culturales. El prefacio conforma así un discurso normativo, complementario del tratado literario, en el que a veces se pontifica sobre

principios y reglas que poco tienen que ver con la realidad traducida, y se sortea la distancia entre teoría y práctica silenciando los auténticos problemas suscitados y no resueltos. Pero no conviene perder de vista que su carácter a menudo autojustificativo, de contrapeso preventivo de la crítica, se debe a la eternamente problemática relación de la traducción con el poder. Es sabido que la «incorrección traductora» podía llevar al calabozo, cuando no a la hoguera —y eso tanto ayer como hoy, si consideramos el asesinato del traductor japonés, los graves atentados contra el noruego y el italiano, los treinta y siete muertos durante las protestas por la traducción turca de los *Versos satánicos* de Salman Rushdie, por poner un ejemplo señalado pero no único—. Otro modelo discursivo del que se hacía un abundante uso era la recensión, especialmente apta para fiscalizar la traducción en virtud de unos criterios rigurosos y encorsetados sobre el buen gusto, el buen hacer literario y el genio de la lengua francesa. Durante el Imperio se produjo, como expresión del nacionalismo xenófobo propugnado por el régimen, una proliferación de recensiones de traducciones del

3.



latín y del griego, tendentes a dar prioridad al modelo antes que al texto, una inquisición despiadada de las técnicas de versificación, de los registros de lengua, del vocabulario y la sintaxis.

Y es que la traducción es indisoluble del poder por su capacidad de alterar el orden establecido, sea estético, político o social. No

por otra razón su ejercicio ha sido escrupulosamente controlado por opresores de todo pelaje a lo largo de la historia. Hablar de traducción es hablar de autoridad y legitimidad. Por su mediación, llegan nada menos que las ideas extranjeras y, con ellas, los peligros de invasión, contaminación y destrucción de lo propio. Su capacidad de penetración nos permite asumir actitudes mentales y modelos de comportamiento ajenos, e incorporarlos a nuestro acervo cultural; modelos que habíamos sido incapaces de generar por nosotros mismos. Como es frecuente que las tradiciones impidan expresar determinadas ideas o formas, los lectores acababan admitiendo por mediación del autor extranjero lo que nunca habrían consentido que el nacional hiciera por iniciativa propia. De ese modo, el crédito concedido a lo foráneo acaba normalizando una actitud mental que jamás habría sido aceptada desde dentro. No es, por tanto, extraño que determinadas mentalidades consideren que hasta lo mejor que pueda aportar otra cultura por medio de una traducción debe ser nacionalizado en la lengua y cultura receptora, por mor del buen gusto



4.

3.

Mme. de Staël, retratada por Vigée-Lebrun (1808). Museo de Arte y de Historia de Genf. Foto: Wikimedia Commons.

4.

Edición de 1871 de las *Oeuvres complètes* de Madame de Staël (París, Firmin-Dicot, 1871). Foto: Gallica.org.

y del debido respeto a la grandeza y a las formas de expresión propias del genio de la lengua nacional. Durante el Imperio, la censura se hizo férrea en Francia, y fue cuando más trabajaron de consuno censores, traductores y críticos afectos al régimen para imponer un modelo de literatura, de traducción y de crítica en los antípodas de artículos como el que escribiera Staël sobre la traducción, o de un libro como *Sobre Alemania*, cuya primera edición fue incautada en 1810 por la policía napoleónica bajo la acusación de ser, precisamente, una obra abierta a la cultura extranjera y de inspiración cosmopolita, y por tanto «no francesa». Se trata de una suma sobre la cultura alemana publicada finalmente en Londres en 1813, aunque escrita a lo largo de la década

5.

anterior, en cuyo capítulo XXIII de la segunda parte incorpora una traducción abreviada del *Fausto* de Goethe: la versión de referencia durante tiempo para muchos lectores franceses gracias al prolongado éxito de ventas que fue *Sobre Alemania*.

No obstante, la crítica comparada⁹ ha observado en ésta, como en otras traducciones de Staël, unas opciones que no concuerdan con los principios defendidos por la autora.

No solo reescribe la obra sintetizándola con vistas a

poner de relieve sus características más sobresalientes, sino que, atendiendo a criterios de gusto general y de decoro, opera cambios importantes en el texto para adaptarlo al modelo neoclásico francés, al igual que hizo Constant con el *Wallenstein* de Schiller, como veremos ahora. Más que en el valor intrínseco de sus traducciones, su mérito consiste aquí en haber elegido a un autor rupturista como Goethe, en haber creado una atmósfera romántica introduciendo ideas, formas de expresión y temas ajenos a los franceses, pero dentro de un contexto francés para hacer digerible a Goethe. Esto no hace sino confirmarnos la distancia que suele mediar entre la teoría y la práctica, entre las declaraciones de intención y determinados prejuicios culturales, ideológicos y lingüísticos que acechan al traductor sin que parezca consciente de ello. Pero, sobre todo, nos permite comprobar una vez más hasta qué punto lo que resulta natural en una época deja de serlo en otra, y hasta qué punto conceptos como los de equivalencia traductora, de intencionalidad, de fidelidad al autor o al lector pueden ser fluctuantes y escurridizos.

Constant, traductor de Godwin y de Schiller

La relación de Benjamin Constant con Staël, desde que se conocieron en 1794 hasta que dejaron de verse en 1811, fue una mezcla de agitación emocional y connivencia intelectual. Nacido en Lausana, hijo de un militar al servicio de Holanda, se educó en Suiza, Holanda, Alemania, Inglaterra y París durante los primeros veinte años de su vida, que relató en su autobiografía titulada *Mi vida*. Él la siguió a París en junio de 1795 para iniciar una carrera política y periodística, que compaginó durante toda su vida con las de historiador de las religiones y



teórico del derecho constitucional. Trabajó en la traducción del *Tratado de justicia política* de Godwin en fechas tan convulsas como las transcurridas entre el golpe de estado del Directorio (4/09/1797) y el 18 de Brumario que llevó a Napoleón al Consulado (10/11/1799), aunque siguió retocando el texto en 1800 hasta convertirlo, tras numerosas manipulaciones y supresiones, en versión abreviada. Había emprendido la traducción de esta obra para rentabilizar intelectualmente a un pensador afamado y amigo de la Revolución Francesa, pero fue comprobando que no compartía algunas de sus premisas filosóficas y morales, así como ideas políticas, por lo que decidió quedarse con lo que estimaba recuperable del conjunto. Recurrió a procedimientos intratextuales de condensación y refundición para compensar supresiones y reestructurar el conjunto en tres partes: moral, metafísica y política. Al verse paulatinamente reducido —puede que también a instancias del editor—, el tratado filosófico-moral se desorganizó, y Constant acabó arrumbando ambos conceptos para destacar la vertiente estrictamente política del mismo. Traujo para vehicular ideas con las que congeniaba, pero sin el menor interés en hacer de mediador para dar a conocer el pensamiento íntegro de un autor inglés con el que no coincidía ideológicamente. Este procedimiento tan poco ortodoxo desde un punto de vista traductor, próximo al *collage* y habitual en él por su costumbre de trabajar con numerosas fichas que iba de continuo ampliando, multiplicando y reutilizando —de ahí la complejidad intertextual de su muy extensa obra—, nos sitúa ante un uso de la traducción hoy poco sostenible y ante una iniciativa nada operativa ni sugerente a tenor de los nulos resultados de tantos desvelos.⁹

La traducción no se publicó por entonces: lo hizo por vez primera la

universidad canadiense de Laval en 1972, junto con comentarios de Constant sobre la obra y su decisión de no publicarla por su desacuerdo con el ataque al principio de la propiedad, siendo éste para él un fundamento sagrado e inviolable del estado social, por mucho que tenga su origen en un pacto social. Atacar la propiedad suponía poner en entredicho su idea de perfectibilidad del género humano en su marcha hacia el progreso, por lo que optó por retirar de la obra todo aquello que no quería contribuir a propagar, hasta acabar renunciando a su empeño. En un artículo publicado en 1817 en el *Mercure de France* y recogido en su *Miscelánea de literatura y de política* (1829), Constant explicaba que se había abstenido de publicar su traducción porque el tratado de Godwin mezclaba los principios más puros sobre la libertad con las más extrañas paradojas, porque el anarquismo del que estaba impregnado chocaba frontalmente con su republicanismo y su constitucionalismo, y por no compartir un sensualismo que supeditaba al ser humano a las impresiones externas sin permitirle incidir positivamente en ellas.

En septiembre de 1807, con las relaciones entre Staël y Constant rozando la ruptura definitiva, éste emprendió la adaptación al francés de la trilogía dramática *Wallenstein* (1799) de Friedrich Schiller (1749-1805) en una obra en cinco actos, *Wallstein*. Escribía frenéticamente: una media de cien versos diarios que luego revisaba con Staël, pues su complicidad intelectual se sobreponía a los desafectos sentimentales. Staël llegó a encargarse un decorado gótico para su estreno en Coppet, pero la obra jamás se representó, aunque sí se publicó en París en 1809. Constant adaptó el texto a las reglas clásicas de unidad de acción, tiempo y lugar del teatro clásico francés, al estimar inadecuada para ese idioma una imitación de los

CONSTANT
(...)
EMPRENDIÓ
LA
ADAPTACIÓN
AL FRANCÉS
DE LA
TRILOGÍA
DRAMÁTICA
WALLENSTEIN
(1799) DE
FRIEDRICH
SCHILLER

5.

William Godwin. Foto:
<http://flag.blackened.net/liberty/archive.html>

WALLSTEIN
DE CONSTANT
Y SU CON-
SISTENTE
PREFACIO
FUERON
MUY SOLI-
DARIAMENTE
APOYADOS
POR LOS
MIEMBROS
DEL GRUPO
DE COPPET

modelos alemanes, y optando por el verso alejandrino. La crítica comparada deja esa adaptación en un texto fallido, por su:

falta de vigor, una tendencia a la simplificación y al academicismo, y sobre todo una falta de concreción, en el sentido de que desecha los abundantes datos históricos presentes en el texto original alemán.¹⁰

La propia Staël lamentó que el traductor se hubiese atenido tan servilmente a la regularidad francesa, pero lo cierto es que el *Wallstein* de Constant y su consistente prefacio fueron muy solidariamente apoyados por los miembros del grupo de Coppet, en estrategia concertada entre Staël, Schlegel, Barante y Sismondi, tal como era habitual desde antiguo entre ellos para defenderse de la ortodoxia literaria parisina.¹¹ Esto lo hicieron para apoyar al amigo y autor cuyas obras mayores estaban por publicar o por escribir, y porque, a pesar de su escasa bondad literaria, el *Wallstein* simbolizaba para ellos los valores ideológicos y estéticos de Coppet y abría una nueva vía a la expresión de los sentimientos íntimos y a la imaginación, siendo al teatro lo que *Corina o Italia* (1807) era ya a la novela: el umbral del romanticismo francés. Se trataba, además, de una obra maestra de Schiller, o sea de lo mejor que ofrecía la cultura alemana contemporánea.

El espíritu de las traducciones

Staël ya había hablado de traducción en *Sobre Alemania*, de manera destacada en los capítulos relativos al teatro y a la narrativa. Ella misma había traducido a varios poetas alemanes, pero donde mejor quedan recogidas sus ideas sobre la traducción es en el artículo titulado *El espíritu*

de las traducciones, que publica en 1816 una escritora famosa, buena conocedora de los idiomas y países de los que trata, pero también una polemista que se encuentra, a un año de su prematura muerte, en el final de una larga y agotadora beligerancia contra toda forma de tiranía y contra un imperio cuya derrota ha supuesto también la de Francia, a la vez que, con la reaccionaria Restauración, la de su ideario liberal. Distintos motivos la llevan a una segunda estancia en Italia, que encuentra muy distinta de aquella que, diez años atrás, le había inspirado *Corina*. La efervescencia cultural y política de entonces ha dado paso a la apatía, y el ánimo de los ilustres amigos que le quedan, como Vincenzo Monti, ya no es el mismo. Pero es muy bien recibida tanto por nacionales como por el ocupante austriaco. Por esas fechas, el gobernador de Milán alienta la creación de la revista literaria *Biblioteca italiana*. Tiene a Staël por una «revolucionaria incorregible», pero, sabiendo que es una admiradora de Alemania —a cuya mentalidad y cultura pretenden las autoridades que se hagan los italianos—, interviene para que le encarguen un trabajo literario, del que no sospecha los peligros pero sí apuesta por las ventajas, dado el prestigio de la autora. El texto se editó en italiano en el primer número de la revista milanesa, siguiendo instrucciones oficiales para atraerse las simpatías de intelectuales afamados. Se trata, por tanto, de un encargo para una revista cultural patrocinada por el poder ocupante y destinada a entretener a la intelectualidad italiana con temas inocuos. Así, a pesar de su fama de personaje subversivo para los sectores más conservadores de la cultura y la política europeas, los comanditarios subestimaron su pasión por la polémica permitiendo la publicación de una proclama política, expresada en términos de literatura, que generó una prolongada polémica —con respuesta de la autora incluida— y estuvo en el

origen de los manifiestos románticos italianos.

Veamos ahora los principios que se desprenden de este discurso, que se inicia con un alegato a favor de la traducción como fenómeno civilizador de primera magnitud, entroncándolo en la ideología liberal y cosmopolita:

No hay servicio más eminente que pueda prestarse a la literatura que trasladar de una lengua a otra las obras maestras del espíritu humano. Existen tan pocas producciones de primer orden; el genio, sea del tipo que sea, es un fenómeno tan raro que si cada nación moderna se limitara a sus propios tesoros, jamás pasaría de ser pobre. Además, la circulación de las ideas es, entre todas las formas de comercio, la que mejores ventajas ofrece.¹²

La idea de mercantilismo cultural ya había sido expuesta por Herder y por Schleiermacher, en el sentido de que todo comercio es intercambio, y éste incluye la producción intelectual como mercancía. También lo había hecho Goethe, anteponiendo a las carencias de la traducción el mérito de ser una de las empresas más importantes y dignas del comercio general en el mundo, y vinculando el concepto de traducción al de *bildung*, al ser la asimilación de influencias externas y la expansión de predisposiciones naturales una característica de este concepto histórico que expresa la idea que la cultura alemana se hace de sí misma, y que emparenta con el de perfectibilidad en tanto contempla una autoconstrucción consciente y permanente del individuo, que aspira así a convertirse en pura ejemplaridad hasta alcanzar un nivel de excelencia mediante el conocimiento y el arte. Staël era consciente del impacto que esa noción sincrética de comercio y civilización podía producir en sus lectores, entendiéndose además que la metáfora comercial tuviera mayor carácter sub-

versivo en un país anclado política y culturalmente en el pasado, y más aún en una capital económica como Milán. El ideario político staëliano, precursor y definidor del romanticismo francés, e inspirado en ingleses y alemanes, incorpora un enfoque de la traducción opuesto a los criterios vigentes en la cultura oficial de países como Francia e Italia. Aquí la idea de perfectibilidad se actualiza en el hecho de que la traducción contribuye a la mejora de la literatura y al dinamismo social al manifestarse, también ella, como factor de emulación y de comercio intelectual.

Asigna una función antropológica a la traducción al afirmar que hay que recuperar de los textos homéricos los ecos del balbuceo de la humanidad, que son la esencia de los mismos; no solo por motivos filológicos y artísticos, sino también porque el avance del conocimiento supone un alejamiento del alma, y el ser humano, una vez que ha aprendido todo lo externo a él, encuentra su mejor refugio regresando a ella. Considera que las traducciones de Shakespeare realizadas por su amigo Schlegel han convertido al inglés y a Schiller en compatriotas en los escenarios alemanes. Y opina que, de no ser por la ínfima calidad de la creación teatral italiana, algo parecido podría ocurrir con el teatro francés en los escenarios italianos. Lleva el sarcasmo a considerar que, aunque los italianos sólo vayan al teatro para hacer vida social y conversar, no hay como escuchar sus textos operísticos a diario para echar a perder las facultades intelectuales de una nación. Desde luego, no era la primera vez que arremetía contra determinadas actitudes en las artes y las costumbres de alemanes e italianos, desde una posición política contraria al desmembramiento nacional y a la dependencia extranjera que aquejaban a ambas naciones, en eso distintas de Inglaterra, modelo de democracia y de evolución política. Así, el presunto ensayo sobre traducción redundaba en la

STAËL ERA
CONSCIENTE
DEL IMPACTO
QUE ESA
NOCIÓN
SINCRÉTICA
DE
COMERCIO
Y CIVILIZA-
CIÓN PODÍA
PRODUCIR
EN SUS
LECTORES

exaltación de dos referentes del ideario político romántico como son la unidad y la independencia nacionales, en una condena tajante de la actitud de las elites italianas colaboracionistas con el invasor, y en un llamamiento a la recuperación de su identidad nacional mediante lo que más les puede unir y mejor define su personalidad como pueblo: su lengua y su literatura.

El espíritu de Coppet

La idea que Staël tiene de la traducción se alinea, aunque con evidentes «refracciones» en la práctica, con las tesis de sus coetáneos más ilustres, en tiempos en que todos los grandes poetas y escritores están redescubriendo la literatura universal del pasado. Piénsese en Goethe (que tradujo el *Ensayo sobre las ficciones* de Staël), en Voss (con sus traducciones de Horacio y de Homero), en Herder (*Cantar de los cantares*, *Cantar de Mío Cid*), en Hölderlin (especialmente Sófocles y Píndaro) y un largo etcétera. Francia

va dejando de ser un modelo literario, los alemanes se vuelcan en el mundo antiguo y en literaturas modernas, sobre todo la inglesa. Se publican decenas de traducciones de Shakespeare, autores españoles como Góngora, Cervantes, Calderón o Gracián se van uniendo a esa ilustre pléyade prerromántica. Son igualmente años de profusa y fértil reflexión sobre la traducción. Baste recordar que en 1813 había publicado Friedrich Schleiermacher su texto fundacional, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, donde recurre a una imagen que será retomada hasta la saciedad por la posterior teoría de la traducción, según la cual las dos formas de traducir consisten en llevar al lector hacia el autor, o bien al autor hacia el lector. También ese año 1816 publica el amigo y maestro de Staël, Wilhelm von Humboldt, su *Introducción a la traducción del 'Agamenón' de Esquilo*, en la que plantea la necesidad de la traducción a la vez que su imposibilidad, en el sentido de que la imposibilidad de alcanzar una fidelidad absoluta no exime del deber de intentarlo. Pero también se nutre Staël de su entorno de Coppet, sobre todo de Schlegel, el traductor más destacado del grupo, muy dotado para el discurso teatral, que fue publicando su teatro de Shakespeare a partir de 1797 y también tradujo del italiano, del español y el portugués —Cervantes, Calderón, Dante, Petrarca—, además de las lenguas clásicas.

Para Staël, el teatro es el poder ejecutivo de la literatura, su forma genérica más activa y dinámica, la más directamente vinculada a la inmediatez de la realidad y, por ende, al poder en términos generales y a la capacidad y uso del mismo. Con esto se entiende mejor la práctica teatral llevada a cabo en Coppet y el número de obras traducidas dentro del grupo. Sin duda, en el teatro es donde se revela más claramente el componente social de la literatura, y donde se pone mejor

EN 1813
HABÍA
PUBLICADO
FRIEDRICH
SCHLEIER-
MACHER SU
TEXTO FUN-
DACIONAL,
SOBRE LOS
DIFERENTES
MÉTODOS DE
TRADUCIR



Foto: Wikimedia Commons.

a prueba el concepto de equivalencia dinámica, ya que el rigor normativo clásico permite cargar de veracidad la ficción y convertirla en vida mediante la representación. Algún estudioso ha visto en el personaje de Wallstein un trasunto autobiográfico del propio Constant y un ajuste de cuentas con Mme. de Staël —con quien convivía en Coppet mientras realizaba la adaptación francesa de la obra, en uno de los más penosos periodos de su relación—, siendo en cierto modo *Wallstein* a Mme de Staël lo que *Cécile* a Charlotte de Hardenberg (esposa de Constant desde 1808 hasta su muerte) o *Adolphe* al propio autor,¹³ y debiéndose por tanto considerar este *Wallstein* no como un cuerpo extraño dentro de su obra literaria, sino como parte integrante de un conjunto literario más cohesionado de lo que aparenta, del que por supuesto también es parte ese híbrido de diario y relato autobiográfico titulado *Amélie et Germaine*: la cara más amable de Staël.¹⁴

Con la temprana muerte de Mme. de Staël, el 14 de julio de 1817, el grupo perdió su aglutinador natural, pero sus componentes siguieron relacionándose a la vez que triunfaron en sus respectivas especialidades: Constant como pensador y político en activo hasta su muerte en 1830, Sismondi como filósofo y economista, Barante como historiador y político; y, como primer ministro de la Restauración, el duque de Broglie, casado en 1816 con la probable hija de Staël y Constant, Albertine de Staël-Holstein (1797-1838). Lo mismo puede decirse de Charles-Victor de Bonstetten (1745-1832), otro de los pilares de Coppet, gran viajero, autor de numerosos trabajos sobre historia, geografía y geología, filosofía moral y educación, eminente figura política suiza y consejero muy solicitado. Y, por último aquí, Albertine Necker de Saussure (1766-1841), antepasada del lingüista suizo de mismo apellido,



casada con un primo de Germaine y amiga íntima de ésta, editora de sus *Obras completas* (1820-1821), traductora del *Curso de literatura dramática* de Schlegel, autora de un *Estudio sobre la vida de las mujeres* y del tratado *La educación progresiva*, premiado en 1839 por la Academia Francesa.

Intramuros de Coppet, donde los unió la fe en el ser humano, se fraguó un liberalismo político y cultural ideado como eje y condición de la modernidad, y como proyecto de sociedad en donde la extensión de la educación a toda la ciudadanía pondría fin al despotismo; también un discurso político de nuevo cuño que integraba conceptos como individuo, ley y naturaleza, sociedad civil y Estado, soberanía y representación. En definitiva, una nueva formulación de la libertad. Estos liberales llevaron a cabo una contundente oposición política a un estado centralista y despótico decidido a controlarlo todo, desde la información y el comercio

6.

6.
Mme. de Staël et sa fille, de Marguerite Gérard (hacia 1805). Collections du Château de Coppet. Foto: Wikimedia Commons.

hasta la más elemental privacidad. Con sus escritos y viajes difundieron por Europa un discurso crítico que contribuyó a la descalificación ideológica del bonapartismo, y propusieron que las naciones intercambiaran sus valores culturales para garantizar la felicidad de los pueblos y la calidad de su producción artística. Asentaron decisivamente la figura del intelectual comprometido con su época mediante la práctica de una literatura crítica y abierta al mundo, y confirieron a la traducción una función preponderante en la transmisión de las ideas y la regeneración del idioma. Sabedores

de que la Revolución había instaurado la libertad civil y redimensionado el papel del ciudadano —ya no súbdito— con respecto a la sociedad y al estado, señalaron el nuevo posicionamiento crítico que correspondía al escritor para regular la tendencia sinérgica de todo poder al abuso de sí mismo, consistente en poner su vocación al servicio de la libertad, ilustrando a la opinión pública en defensa de la cultura y el progreso, y demostrando que no hay libertad ni democracia posibles sin una ciudadanía entrenada en el hábito del pensamiento; esto es, imbuida de su propia perfectibilidad. ❖

Notas

1. Hofmann, Étienne & François Rosset, *Le groupe de Coppet. Une constellation d'intellectuels européens*, Lausana, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005, p. 10.
2. Benjamin Constant, *De la religión considerada en sus fuentes, formas y desarrollo*, trad. de A. Neira, texto integro presentado por T. Todorov y E. Hofmann, Madrid, Editorial Trotta-Liberty Fund, 2008.
3. Jane Elisabeth Wilhelm, «La traduction, principe de perfectibilité, chez Mme de Staël», en *Meta*, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 693.
4. Simone Balayé, «Le Groupe de Coppet», *Histoire littéraire de la France*, tome IV, I, Paris, Éd. Sociales, 1972, pp. 192-201.
5. Hofmann & Rosset, *Le groupe de Coppet*, p. 89.
6. Juan Marichal, *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*. Madrid, Santillana Taurus, 1995, pp. 62-63.
7. Lieven d'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Presses Universitaires de Lille, 1990, pp. 103-106.
8. La traductora estadounidense de Staël, Avriel H. Goldelberg, ha estudiado con detenimiento su técnica traductora en trabajos como «Madame de Staël, 'De l'esprit des traductions' : réflexions d'une traductrice», *Annales Benjamin Constant* n.º 15-16, Lausana, 1994, pp. 345-359; y en «De Delphine à Corinne, sous la loupe du traducteur», *Le Groupe de Coppet et le monde moderne*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fascicule CCLXXVII, 1998, pp. 252-272.
9. Laura Saggioratto, «Comment traduire Godwin en 1799», *Annales Benjamin Constant* n.º 14, 1993, pp. 141-154.
10. Stephen Bann, «Théorie et pratique de la traduction au sein du Groupe de Coppet», en *Le Groupe de Coppet*, Ed. Slatkine-Champion (Bibliothèque de littérature comparée, CXVIII), 1977, p. 228.
11. Norman King, «Deux critiques de Wallstein», *Annales Benjamin Constant* n.º 4, 1984, p. 61.
12. Wenceslao-Carlos Lozano, «De l'esprit des traductions (1816), de Mme de Staël: avatares de una reflexión sobre la traducción literaria», *Sendeban* n.º 6, Universidad de Granada, 1995, pp. 23-38 (reed. en *Literatura y traducción*, Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 265-290). Este trabajo incorpora la primera traducción castellana de dicho artículo y una serie de consideraciones al respecto que refundimos parcialmente aquí.
13. El proceso de degradación de aquella relación está profusamente documentado en los diarios íntimos de Constant así como en su autobiografía novelada *Cecilia*. Véase nuestro estudio titulado *Benjamin Constant: Mi vida-Cecilia* (Editorial Universidad de Granada, 2002). Pueden así mismo consultarse nuestras traducciones y estudios de *Adolphe* (Madrid, Cátedra, 1985) y *Cécile* (Cáceres, Periférica, 2009).
14. Jean-Pierre Perchellet, «L'ombre de Madame de Staël : la genèse de Wallstein», *Annales Benjamin Constant* n.º 17, 1995, pp. 37-49. Véase del mismo autor: «Wallstein ou le jeu de miroirs», *Annales Benjamin Constant* n.º 14, 1993, pp. 29-49.



Creación en la literatura

antorcha al oído

Autor

Oscar Caeiro

Profesor emérito de Literatura Alemana. Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

Autor de *Temas de Literatura Alemana*.

La literatura consiste en la producción de objetos textuales que valen por sí mismos. Y no solo valen, o, mejor dicho: porque valen, actúan, influyen. En el caso de las obras maestras, esto ocurre a lo largo de siglos. Han sido monumentos fundamentales para civilizaciones; siguen siendo todavía una activa presencia, aunque procedan de remotas tierras y épocas.

Impresiona la amplitud que dio Friedrich Nietzsche al concepto de «voluntad de poder», al que asignó valor decisivo en la metafísica, la psicología, el arte, la moral, en la sociedad y la cultura en general. Aunque sin tener mayormente en cuenta las reflexiones del filósofo alemán, persiste hasta hoy el eco de mencionar o invocar el poder como una llave que soluciona los enigmas; el poder lo explica todo, todo se atribuye al poder, este es causa omnímoda que exime de mayores averiguaciones. Pero es de observar que a Zarathustra, en el libro correspondiente, no se lo exalta como poderoso, sino que se lo llama frecuentemente «el creador» (*der Schaffende*) por antonomasia; lo cual quiere decir que, para el autor de *Así hablaba Zarathustra*, la capacidad creadora era un valor supremo.¹ En la trágica euforia autobiográfica de *Ecce homo*, Nietzsche no dejó dudas respecto a su convicción de que con su obra, en particular con *Así hablaba Zarathustra*, había hecho a la humanidad «el más grande regalo». No vaciló entonces en atribuirse a sí mismo una producción única en la que se percibía el «aire de las alturas».

Antecedentes remotos, el «aliento de vida»

No faltan antecedentes remotos de la capacidad creadora del hombre. Basta pensar en el *Banquete* de Platón, que fue compuesto en el siglo IV antes de Cristo. Entre los varios enfoques de la teoría del amor que ofrece este texto, tiene particular valor la doctrina que Sócrates conoció a través de una mujer de Mantinea llamada *Diotima*, según el extenso diálogo que mantuvo con ella y que él refiere en un pasaje culminante del *Banquete*. Ambos hablan propiamente de Eros, concebido como «algo intermedio»: entre sabiduría e ignorancia, entre lo inmortal y lo mortal, entre los dioses y los hombres... Pero ocurre, según explica Diotima, que dentro de la amplitud del amor se ha restringido el significado de esta palabra a una sola especie, de modo que para otras especies de amor se emplean distintas denominaciones. Y da el siguiente ejemplo:

Tú sabes que la idea de 'creación' (*poíesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (*poietai*).²

He aquí la palabra «creación» para designar la acción humana por la que algo pasa «del no ser al ser», y queda claro que se remite así a las producciones artísticas y a los

PARA EL
AUTOR DE
*ASÍ HABLABA
ZARATHUS-
TRA, LA
CAPACIDAD
CREADORA
ERA UN
VALOR
SUPREMO*

ES MUY
POSIBLE QUE,
AL ASUMIR
ZARATHUS-
TRA ESTA
CONDICIÓN,
SE HICIERA
ECO DE LA
REFLEXIÓN
PLATÓNICA.

mismos artistas, considerados como «creadores». Es muy posible que, al asumir Zarathustra esta condición, se hiciera eco de la reflexión platónica. Según esta, el «impulso creador», que responde a un amor por lo inmortal, está en la raíz de la procreación, tanto según el cuerpo como según el alma. «Procreadores» del alma serían, por ejemplo, los poetas y artistas; ejemplos son, para Diotima, Homero, Hesíodo y demás buenos poetas.

En textos más remotos en el tiempo que el diálogo platónico, pero más conocidos hoy en día, más exactamente en el *Génesis*, en relatos que proceden aproximadamente del siglo IX antes de Cristo, el concepto de creación es



1.

visto desde otra perspectiva. Basta leer el primer versículo: «En el principio creó Dios el cielo y la tierra». El capítulo se extiende precisando de qué palabras se valió Dios para realizar la creación; en todo caso queda claro que el Creador es «Yahvéh Dios». Pero en el mismo acto creador de la divinidad es



incorporado el ser humano: «Hagamos al hombre a imagen nuestra, según nuestra semejanza, y dominen...». Es significativa la exhortación hecha por Dios a la pareja de «macho y hembra»: «Sed fecundos y multiplicaos, y llenad la tierra y sometedla...».³ Aunque hay perceptibles coincidencias o aproximaciones respecto a la visión platónica, la perspectiva cambia: el texto bíblico se refiere a la acción de Dios al crear y a la Alianza del Sinaí, alianza que está anticipada ya en la creación; el texto platónico se apoya en el ser de las cosas y, en la seriedad de la conciencia humana decidida al bien, solo entrevé la relación con la divinidad. Pero las dos tradiciones se apoyan en la creatividad del hombre, en ese «aliento de vida» del *Génesis* que lo particulariza y es inherente a su ser.

La energía creadora, de Bergson a Kafka

Algunas consideraciones del filósofo francés Henri Bergson, que, según se puede verificar hoy, coinciden (en algunos casos anticipadamente) con



2.

ciertos aspectos fundamentales de la literatura del siglo XX, asignan importancia al concepto de creación. El texto de una conferencia pronunciada en 1911 bajo el título «La conciencia y la vida», incluido en el volumen *La energía espiritual*, tras expresar reservas ante lo que llama «una filosofía demasiado sistemática» que considera imprescindible establecer previamente el «mecanismo» del pensamiento, propone otro proceder:

No veo más que un medio de saber hasta dónde se puede llegar, es ponerse en camino y andar.⁴

Así afirma el procedimiento intuitivo de su reflexión.

En determinado pasaje de este ensayo introduce Bergson, al hablar de la conciencia, el término «espíritu»; y señala que «la fuerza espiritual» «se distinguiría de las otras» «por la facultad de sacar de sí misma más de lo que ella contiene». Este es uno de los puntos en los que el filósofo francés produjo una ruptura con el materialismo, instaurado, entre otras

corrientes filosóficas, por el pensamiento positivista desde mediados del siglo XIX. En procura de una concepción filosófica más coherente con la dignidad del hombre, postuló la importancia de la «fuerza espiritual» en la realidad humana. Y, de hecho, la concepción del espíritu como una fuerza que da primero todo lo que tiene y luego más de lo que tiene, como un principio vital del hombre, alude a su capacidad creadora. Propuso entonces el ejemplo de la obra de arte, que primero está en el pensamiento y después requiere el esfuerzo de la realización material. Es cuando se produce el fenómeno paradójico de que el artista «ha sacado de sí más de lo que en él había, se ha levantado por encima de sí mismo». De ahí que este acto creador produzca en quien lo ha logrado lo que Bergson llama una «alegría divina»: no es placer, no es vano regocijo por elogios, alabanzas, ventajas; es eco de cuando el Creador comprobó que todo estaba «muy bien».

La profunda sencillez de la filosofía de Bergson culminó, como se sabe, en *Las dos fuentes de la moral y la religión*, de 1932. Este libro, publicado al comienzo de una época fatídica para Europa, contenía ideas proféticas, como la distinción entre la sociedad cerrada y la abierta. En momentos en que recrudecían las hostilidades nacionales y étnicas entrevió él la sociedad «que abrazaría en principio a la humanidad entera». Reflexionó también sobre la diferencia entre la religión estática y la dinámica y, dentro de este capítulo, dedicó un apartado al tema «Creación y amor», cuyas líneas de sentido extrajo del misticismo.

En efecto, tras considerar la experiencia de este sublime amor religioso, a partir sobre todo de la tradición bíblica, llega a la conclusión de que al filósofo, a él por lo tanto, «la Creación

DE AHÍ QUE
ESTE ACTO
CREADOR
PRODUZCA
EN QUIEN LO
HA LOGRADO
LO QUE
BERGSON
LLAMA UNA
«ALEGRÍA
DIVINA»

1.
Primera edición de
Así habló Zaratustra
(1883).

2.
La creación de Adán,
de Miguel Ángel. Foto:
Creative Commons.

EL MODELO
MÍSTICO
(...) SE
CONSTITUYE
ASÍ EN UN
PARADIGMA
PARA LA
CREATIVIDAD
HUMANA

se le presentará como una empresa de Dios para crear creadores, para reunir seres dignos de su amor». Su pensamiento reconoce también experiencias de artistas, que, impulsados por una emoción indivisible y suprarracional, producen con su obra un efecto parecido, «aunque desde lejos», al sublime amor místico. Propone el ejemplo de Beethoven o de un escritor filosófico, quienes parten de ese núcleo emotivo superior, buscan «realizar lo irrealizable», logran algo único, expresan «un aspecto nuevo para cada nueva generación». El modelo místico, ba-



3.

sado en la noción de que «la energía creadora debía definirse por amor», se constituye así en un paradigma para la creatividad humana, a la vez que una señal de dónde viene y a dónde va la vida.⁵

En el texto de Bergson sobre «La conciencia y la vida», que fue una conferencia pronunciada en la universidad de Birmingham, hay un pasaje en el que el filósofo propone una «imagen»

de cómo se representa él el momento en que se forma el ser humano. Se imagina que:

una corriente de conciencia se metería en la materia para hacer allí un pasaje subterráneo, haría tentativas a derecha y a izquierda, progresaría más o menos hacia adelante, las más de las veces daría contra la roca y, sin embargo, por lo menos en una dirección, conseguiría perforar y volvería a aparecer a la luz.

Mediante esta imagen el filósofo explica cómo intuye él la relación entre materia y espíritu: la conciencia penetra, logra un espacio subterráneo, busca con empeño y finalmente vuelve a aparecer a la luz del día. Tan difícil avance culmina entonces en lo superior, como si la oculta luz de la conciencia llegara a su elemento. Es, no podía ser de otra forma, una imagen dinámica, que implica esfuerzo, movimiento, lucha, aguda intencionalidad.

Los pocos renglones de Bergson parecen anticipar la estructura y el acontecer de ciertos relatos de Franz Kafka, sobre todo del titulado «La construcción» (*Der Bau*).⁶ No hay que descartar que al maestro de Praga le haya llegado algo del filósofo francés, pero nada indica que frecuentara la obra de este. Además, hacen contraste los renglones de Bergson con las cuarenta o más páginas que Kafka escribió entre 1923 y 1924 (año de su muerte) dejando inconclusa, como de costumbre, la historia... Pero a pesar de estas diferencias se podría describir un aspecto importante del relato kafkiano con expresiones bergsonianas: que una corriente de conciencia penetra en la materia y protagoniza a su manera el *élan vital*.

Desde el principio hasta el fin el lector se introduce en la interioridad de un personaje que narra sus acciones, sus

pensamientos, su sentir, en esas galerías subterráneas que ya ha construido o que abre con su esfuerzo en el momento. El protagonista tiene rasgos animales y humanos, con la sutil ambigüedad cultivada por Kafka; pero el relato muestra toda la dimensión de una conciencia humana: recuerda el pasado, narra lo que hace en el momento, prevé el porvenir. No le faltan peligros ni angustias. Algunas interpretaciones autobiográficas relacionan esta construcción con la obra del escritor y su destino personal. Desde otra perspectiva se reconoce también algo más general, una representación de la condición humana, arraigada en la terrenidad pero también impulsada por el aliento creador. Kafka ha producido así uno de sus característicos textos de literatura fantástica, impregnado de tragedia humana y de constante afirmación de voluntad. El febril relato da cuenta de la lucha creadora.

La sacra poesía: de Hölderlin a Rubén Darío

Ahora hay que entrar de lleno en la literatura, pero no para dejar atrás el concepto de creación, sino para ver cómo surge y se configura en autores modernos.

Más de un siglo antes que Kafka, Friedrich Hölderlin había avanzado considerablemente en el reconocimiento de las profundidades de la experiencia poética, empezando por la novela *Hiperión o El eremita en Grecia* cuyos dos tomos publicó en 1797 y 1799, en plena juventud. El relato epistolar, que consiste sobre todo en las cartas de Hiperión al amigo Belarmino —a la manera del *Werther* de Goethe—, desarrolla una historia ocurrida en la lucha por la libertad en la Grecia moderna. Pero dentro de este acontecer, Hiperión introduce los episodios de su relación con Diotima, una mujer a la que co-

noce en Calauria. Este encuentro se transforma inmediatamente, para el protagonista, en un enamoramiento que él experimenta como vivencia de lo santo, lo sagrado. Se da cuenta de que esta relación implica para él una influencia de los dioses.

No es casualidad que el nombre Diotima sea el mismo de la mujer que le transmitió a Sócrates una doctrina de amor. Peripecia decisiva para el relato de Hölderlin es la muerte de ella; a partir de ese momento las cartas de Hiperión, tras el dolor y la desesperación, refieren lo que él ha recibido, no en diálogos de iniciación filosófica, como en el texto platónico, sino en diálogos de amor compartido. Hiperión se siente predestinado intérprete de lo que ella era; de ahí que exclame en una carta:

¿Dónde está el ser que, como yo, la reconocía? ¿En qué espejo se reunieron los rayos de esta luz como en mí? ¿No se asustaba alegremente ella de su propia gloria cuando se percibía a sí misma en mi alegría? ¡Ay! ¿Dónde está el corazón que, como el mío, estaba cerca de ella en todos lados, así como el mío la colmaba a ella y era colmado por ella, que era el único en comprender el de ella, como las pestañas en torno al ojo?⁷

La metáfora del espejo representa el reconocimiento pleno, la captación de todo lo que irradiaba de ella, la perfecta alegría mutua. El corazón, metonimia habitual del sentimiento, se acerca en el uso de Hölderlin al sentido que le asignaba a veces Pascal, quien lo entendía como el órgano por medio del que naturalmente se ama al ser universal y a sí mismo. Pero, aunque tiene formación cristiana protestante, el poeta alemán quiere pensar en términos de la antigüedad griega cuando insiste en lo religioso. En definitiva ve a Diotima como alguien superior, que lo eleva, que le hace experimentar la belleza, la condición de un ser celes-

FRIEDRICH
HÖLDERLIN
HABÍA
AVANZADO
CONSIDERA-
BLEMENTE EN
EL RECONO-
CIMIENTO DE
LAS PROFUN-
DIDADES DE
LA EXPERIEN-
CIA POÉTICA

3.

Henri Bergson. Foto:
A. Gerschel, Wikimedia
Commons.

te, de lo sagrado; la muerte de ella le deja la nostalgia de ese mundo al que se acerca, una y otra vez, en esta novela y en muchas de sus poesías.

Entre los varios poemas de Hölderlin que desentrañan las raíces de la creación poética, se encuentra uno titulado a veces con las palabras iniciales, «Como cuando un día de fiesta...» —en algunas ediciones aparece titulado «A los poetas» o «El poeta»—, que suscitó, lo mismo que otras composiciones suyas, las reflexiones de Martin Heidegger. Según este apunta al comienzo del comentario,

se trata de un borrador escrito en 1800, que permaneció inédito hasta que

Norbert
v o n

Hellingrath lo publicó el año 1910 en una edición de las obras de Hölderlin. La interpretación del filósofo insiste en el reconocimiento de «las fuerzas de los dioses», de lo que es el «don de la canción», y entiende que este poema es «himno de lo Sagrado».⁸

Tal como anticipa el título, el poema evoca al comienzo la imagen de un campesino que, después de una noche de tormenta, como es día de fiesta, sale a recorrer el campo renovado por la lluvia... Surge a continuación el símil: así como la naturaleza parece dormir en ciertas estaciones, también el rostro de los poetas se entristece de tanto en tanto, mas ellos tienen siempre un presentimiento. Invoca así en cierto modo Hölderlin a «la potente Naturaleza», que actúa para el campesino y el poeta, para cada uno en su capacidad productiva. Dos versos expresan el fenómeno: «...Se siente de nuevo la animación,/ de nuevo, la creadora de todo». En lugar de «animación» (*Begeisterung*) podría decirse «entusiasmo», palabra cuya etimología griega alude en alemán al espíritu (*Geist*) y en castellano a lo divino. El poeta reconoce en la Naturaleza (de ahí resulta la necesidad de la mayúscula inicial) una fuerza divina, un principio creador.

Esta idea de la experiencia poética puede relacionarse con la tesis platónica de que Eros es intermediario entre los dioses y los hombres y así cumple una función creadora. Aunque Hölderlin se apoya sobre todo en la antigua concepción griega, sus expresiones sugieren a veces también un contacto con el lenguaje bíblico. Tras reiterar el efecto producido por «las fuerzas de los dioses», enuncia, por ejemplo, en referencia a estos, que «en la canción sopla su espíritu». El verbo soplar en relación con el espíritu creador suena como reminiscencia de pasajes del *Génesis*. En todo caso el poeta no vacila en



reconocer el acto creador y en atribuirlo a la influencia de un poder trascendente.

Hay en este poema un motivo lírico, que Hölderlin ha desarrollado también en otros textos, en referencia a la inspiración poética. Al comienzo de la cuarta estrofa se lee: «Y como en los ojos le brilla un fuego al hombre/ cuando proyecta lo elevado...», «ahora se ha encendido un fuego en las almas de los poetas». Fuego en los ojos, fuego en las almas de los poetas: esta imagen remite al acto creador. Iluminación, calor; pero quien produce esta energía se consume. Hay cierta similitud con el fuego de Prometeo según la mitología griega. Poco más abajo, en la sexta estrofa, se dice del alma del poeta que está «inflamada por sagrado rayo» y que así se obtiene «el fruto nacido en el amor», «la obra de los dioses y los hombres». El fuego que experimenta el ser humano se ha originado por el rayo que cae de la altura. Varios versos evocan el episodio mítico de cómo Zeus engendró a Dioniso-Baco de la tebaná Semele: ella pidió al dios que se le presentara en la verdadera figura, cayó entonces sobre ella el rayo que la transformó en ceniza; aunque ella murió, Zeus puso a salvo al dios concebido.

El tramo final del fragmento desarrolla la imagen de que los poetas reciben con la cabeza descubierta «el rayo del Padre» y entregan a la humanidad «los celestes dones». Hölderlin, un contemporáneo de la Revolución Francesa, a la vez que advierte que en el alma del poeta se reúnen los pensamientos comunes del pueblo, considera que para éste es, precisamente, el don celestial que el poeta ha recibido. Busca en lo más sublime que conoce, pero tiene conciencia de que lo que ha conseguido es un don que pasa a la gente, que acaso no ha vivido los extremos en que él

se encontró, pero puede gozar de los frutos que él ha producido.

A manera de interludio hispanoamericano se puede recordar un poema del libro de Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, publicado en 1905. Elaboró en él motivos coincidentes con los desarrollados por Hölderlin en el poema aquí comentado, que ni siquiera los lectores alemanes conocían entonces porque estaba inédito. Pero en el siglo transcurrido, después del romanticismo, del Parnaso, del simbolismo, incluso de otros textos del poeta alemán que tuvieron más difusión, este enfoque, arraigado además en los diálogos platónicos que postulaban la exaltación del poeta y su contacto con lo superior era, si no un lugar común, una consigna que los artistas de la palabra no querían olvidar.

«¡Torres de Dios! ¡Poetas! ¡Pararrayos celestes/ Que resistís las duras tempestades...!». Así afirmaba el poeta nicaragüense lo que Pedro Salinas ha llamado la «supremacía del arte». Las imágenes se suceden para marcar la altura y la selección, también la cercanía a lo divino, y que se está expuesto a esa situación elevada. No solo se evoca lo sublime; también la necesidad de defenderse, de resistir.⁹

Rubén Darío, en la tercera estrofa, introduce con agudo contraste una queja, una protesta: «El bestial elemento se solaza/ En el odio a la sacra poesía...» Llamativa es la antítesis entre «bestial elemento» y «sacra poesía». Para que no quede duda de esta hostilidad —la del poeta que escribe contra quienes son hostiles al arte— dice: «El caníbal codicia su tasajo/ Con roja encía y afilados dientes». Así reacciona Rubén Darío contra el materialismo, el pragmatismo que prescinde de todas las manifestaciones elevadas de la cultura: tema característico del modernismo. Sin embargo, como el mismo título

FUEGO EN
LOS OJOS,
FUEGO EN
LAS ALMAS
DE LOS
POETAS:
ESTA IMAGEN
REMITE
AL ACTO
CREADOR.

4.
Prometeo lleva al fuego a la humanidad, de Heinrich Friedrich Füger (1817). Foto: Wikimedia Commons.

del libro indica, tiene esperanza: «¡Esperad, esperemos todavía!». Este poemario fue una afirmación de los valores hispanoamericanos.

Una vez más, la poesía, que se hace presente.

El Cantar de los cantares en la creación poética moderna

En el relato del *Génesis* la creación de la pareja humana responde por un lado al argumento de que «no es bueno que el hombre esté solo» y, en consecuencia, corresponde darle «una ayuda adecuada». Creada ya la mujer, el varón se une a ella «y se hacen una sola carne».

La palabra «ayuda» se refiere a que ambos tienen que hacer, no solo ser fecundos y multiplicarse, sino también labrar y cuidar lo que se les daba; serán, por lo tanto, hacedores: se confirma así esa especie de misión creadora que establece el Creador. La idea de unión, sellada con las palabras «una sola carne», es anuncio del amor decisivo. Estos escuetos dichos del comienzo constituyen la base sobre la que se han de desarrollar muchos textos bíblicos, empezando por el *Cantar de los cantares*.

Es impresionante la primera frase del prólogo de la *Exposición del Cantar de los cantares* de Fray Luis de León —¿a quién, si no a él, acudir para entender este poema de las Escrituras?:

Ninguna cosa es más propia a Dios que el amor, ni al amor hay cosa más natural que volver al que ama en las condiciones e ingenio del que es amado.

Quizá el lector del *Cantar* encontrará que en él poco o nada se habla de Dios, ya que, desde el comienzo hasta el fin, alternan las apasionadas voces

de la amada y del amado, con algunos comentarios corales. Se trata, sin duda, del amor. Fray Luis sostiene que este tema es el más apropiado a Dios. A continuación explica, en efecto, que todos tenemos «clara experiencia» de que Dios es el primero que ama, porque nos ha dado «el ser, la vida, el gobierno de ella...» La creación es el acto de amor por antonomasia. E, incluso, agrega la explicación de que Dios se ha adecuado a «las condiciones e ingenio» de los que ama, es decir, de los humanos. Las «Sagradas Letras» son la manifestación de cómo Él ha adoptado primero «trato y conversación» nuestra y después, por naturaleza, haciéndose hombre en Jesucristo, asumiendo por lo tanto las características de la humanidad. Hacia el final de la *Exposición* explica además que:

es la más feliz vida que acá se vive, la de dos que se aman, y es muy semejante y cercano retrato de la del cielo.¹⁰

Reconoce entonces que este texto bíblico consiste en el diálogo humano de los enamorados, pero percibe su transparencia respecto a la voz creadora, la voz eterna que así se manifestó.

¿Por qué apuntar todo esto? Es sólo una especie de introducción para entender y valorar la poesía de Else Lasker-Schüler, escritora judía alemana que protagonizó a comienzos

5.



del siglo XX importantes logros de la lírica expresionista que le dieron fama y, posteriormente, se libró del exterminio exiliándose. Pasó los últimos años en Tierra Santa, donde murió. Aunque desde diferentes enfoques, está generalmente admitido por críticos e investigadores que el *Cantar de los cantares* es el hipotexto de toda la obra de esta poeta. Y no cuesta verificar esto, por ejemplo, en el conjunto de su producción lírica, pero sobre todo en dos poemarios de su más activo período expresionista: *Mis milagros* y *Baladas hebreas*.

Else Lasker-Schüler, que se casó en 1894 y se fue a vivir a Berlín, sufrió poco tiempo después el fracaso del matrimonio, se dedicó a la literatura y entró en la bohemia berlinesa: nuevas relaciones, el nacimiento de su hijo Paul, el casamiento con el fundador de la revista *Der Sturm*, Herwarth Walden, la ruptura a los pocos años de este casamiento... Una vida turbulenta, llena de confusiones, dolores, contradicciones. No obstante esto, fue surgiendo paulatinamente su obra poética. Bajo el título *Mi corazón* escribió en prosa una «novela de amor» de personajes «que viven realmente» y, entre sus confidencias, a la vez que expresó interés creciente por la religión, explicó su situación diciendo: «Muerdo en la vida y vuelvo a respirar en la imagen». La poesía, la prosa, el dibujo fueron a lo largo de su existencia esta imagen que le daba vida, que se le había transformado en un principio vital. Y para estas creaciones, en medio de la confusión, se basó en todas las palabras del amor. Sacó siempre fuerzas del *Cantar de los cantares*.

Entre los poemas de *Mis milagros* se encuentra «Y busco a Dios», una de las varias composiciones que dedicó a su hijo Paul, acaso el más persistente de sus amores, desde que lo vio nacer hasta que lo vio, ya adulto, morir de tuberculosis:

Siempre me he echado ante el susurro
[de mi corazón,
Nunca he visto la mañana,
Nunca buscado a Dios.
Pero ahora ando en torno a los dorados
[miembros
De mi hijo
Y busco a Dios.

Estoy cansada del sueño,
Sólo sé del rostro de la noche.
Temo la alborada,
Tiene una expresión
Como la de los hombres que preguntan.

Siempre me he echado ante el susurro
[de mi corazón;
Pero ahora tanteo en torno a los
[miembros de mi hijo,
*Iluminados por Dios.*¹¹

Aunque el título «Y busco a Dios» expresa una acción del yo poético, cuya meta aún no alcanzada se señala, el poema es testimonio de un cambio producido por la presencia del hijo; de ahí que se marque la diferencia entre antes y «ahora». Este poema retoma ese impulso de la búsqueda que es fundamental en el *Cantar de los cantares*, cuyo tercer capítulo empieza diciendo: «En mi lecho, por las noches, he buscado/ al Amado de mi alma...». A la búsqueda se añade —lo que la poeta también toma— «el rostro de la noche»: se hace perceptible así lo que un comentarista bíblico llama «espera en el sufrimiento». Este es un rasgo que se desarrolla también en el místico *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, a partir del verso «Buscando mis amores», por ejemplo; en realidad, es una fuerza anímica que recorre todo el conjunto del poema. El de Else Lasker-Schüler, que persiste fundamentalmente en la búsqueda, tiende a fijar una imagen: los miembros del hijo —que era un niño (el poema fue compuesto hacia 1909)—, en torno a los cuales está la madre, cuya perspectiva queda definida por la reiterada expresión «mi hijo». El típico procedimiento de la

ESTÁ GENERALMENTE ADMITIDO POR CRÍTICOS E INVESTIGADORES QUE EL CANTAR DE LOS CANTARES ES EL HIPOTEXTO DE TODA LA OBRA DE [ELSE LASKER-SCHÜLLER]

5.
Sello de Else Lasker-Schüler. Foto: Wikimedia Commons.

JORGE LUIS
BORGES (...)
SOSTUVO
(...) QUE EL
LENGUAJE
ES «UN
FENÓMENO
ESTÉTICO»,
QUE HA
SURGIDO
DE UN ACTO
CREADOR

poesía expresionista con los colores, basado en su significado íntimo y no en reproducir la realidad exterior; se concreta en las palabras «dorados» e «iluminados por Dios». Una vez más, muchos siglos después, brota de nuevo el lenguaje del capítulo quinto del *Cantar*: «Mi Amado es fúlgido y rubio, / distinguido entre diez mil./ Su cabeza es oro, oro puro...» Por eso la poeta entiende que los miembros «dorados», «iluminados», le están hablando de Dios, que sería el Amado de la interpretación mística del poema bíblico.

Hay que fijarse entonces en cómo Else Lasker-Schüler, en medio de la desolación de su existencia, encuentra, siguiendo el camino del texto bíblico, la imagen que da sentido a su vida, que la impulsa hacia Dios, la imagen impregnada del amor por el hijo, la imagen que es una de las tantas intensas y originales contribuciones suyas a la lírica alemana de principios del siglo XX.

Borges, el hacedor

«Según el relato del *Génesis*, Yahvéh, después de formar «todos los animales del campo y todas las aves del cielo», los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera. Dios estaba pendiente entonces de cómo el ser humano ponía nombre a los animales, quería asistir a este acto creador. Jorge Luis Borges, sin hacer referencia a ese pasaje de las Escrituras, sostuvo, en una conferencia sobre «La poesía», que el lenguaje es «un fenómeno estético», que ha surgido de un acto creador; y propuso el siguiente ejemplo: «Ya el hecho de que haya una palabra para *silencio* es una creación estética». ¹² Había advertido, además, el escritor que el lenguaje mismo es una estructura complicada distinta de la realidad a que remite.

Es *El hacedor* de Borges un delgado volumen que reúne prosas breves y poemas. Tras la dedicatoria, empieza con un texto que lleva el mismo título del libro y que, en definitiva, alude a Homero: el poeta que se quedó ciego, y «descendió a su memoria» y logró sacar «el recuerdo perdido». De allí surgió, como dice hacia el final de este texto, «el rumor de las Odiseas e Ilíadas». ¹³ Si se considera que el autor reconoce en el epílogo que se trata del libro más «personal» de los que hasta entonces ha publicado, este primer relato, que representa el proceso íntimo experimentado por el poeta que ha perdido la vista, además de aludir a Homero, aludiría también a él mismo. Anticipa así el «Poema de los dones», que está en la segunda mitad del libro, en el que utiliza la primera persona para decir que Dios «Me dio a la vez los libros y la noche»: corresponde en la realidad a que lo nombraron director de la Biblioteca Nacional precisamente cuando quedó ciego. Tales son los dones que ha recibido y que le han dado la materia para componer este y otros poemas, para crear poesía.

Ya que del autor se trata hay que retroceder a los textos en prosa, en particular a «Borges y yo», donde se establece la diferencia entre el que camina por Buenos Aires y el que escribió «ciertas páginas válidas». Esta escisión, esta dualidad, no es motivo de queja: dice que la relación entre él y el otro no es «hostil». Tiene conciencia muy clara de que lo que él ha hecho, se separa de él. Llega incluso a decir algo muy personal:

... Esas páginas ya no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.

¡Hasta tal punto las siente independientes a esas páginas, aunque las haya producido con lo más íntimo

de sí mismo! Siente de manera viva que la obra se desprende de él y no se subleva contra tal enajenamiento: lo acepta, como si así percibiera la solidez de lo creado. Ha recibido un don y a su vez tiene que dar. Importa además que no olvide la salvación personal.

Tanto en prosa como en verso, varios textos parten de la tradición. El título «*Everything and nothing*» encabeza una meditación sobre Shakespeare que acentúa la dualidad; por un lado dice: «Nadie hubo en él»; y luego agrega: «Nadie fue tantos hombres». «La voz de Dios», ante una pregunta del propio Shakespeare, responde finalmente: «...Como yo eres muchos y nadie». La paradoja de que Dios conteste, de que suene su voz, para decir que él, Dios, es nadie, suena como eco de la paradoja del propio Shakespeare, del propio Borges. Hay un reflejo del misterio de Dios en el de la creación humana. Así como es distinto el artista de su obra, lo es Dios de la Creación.

Varios textos de *El hacedor* remiten a la *Divina comedia*, pero acaso más interesa el «Diálogo de muertos», que da cuenta de un encuentro en el más allá de dos personajes del siglo XIX argentino: el dictador Juan Manuel de Rosas y el caudillo Facundo Quiroga. Por supuesto, no es episodio del relato hecho por el Alighieri, pero está elaborado en un ámbito similar y narrado con esa tensión trascendente del lenguaje del poeta toscano. Los dos personajes, aunque hablan de sus experiencias históricas, están en una atmósfera cargada con la presión del juicio. Y, de hecho, dejaron de hablar en el momento en que «Alguien los llamó». Borges, lector y admirador de Dante, ha avanzado así, prolongando el arte del poema medieval, sobre personajes del pasado argentino. De la misma manera que la producción

poética va a la tradición, esta es el punto de partida para nuevas creaciones; para que se manifieste el personal gesto creador del artista de la palabra.

Ciertos motivos frecuentes en la obra de Borges ponen a prueba la capacidad del hacedor: el espejo, el ajedrez, los tigres... Por ejemplo, este último. Primero, en un texto en prosa donde confiesa que desde la infancia ha tenido en la mente la imagen del «tigre rayado, asiático, real», que, por cierto, nunca encontró en la Argentina, ni siquiera en el zoológico. Hasta que decidió un día «causar un tigre», pero fracasó. Segundo: hacia el final del libro, en el poema «El otro tigre», elabora una vez más su sueño, pero, a pesar de que apela a la biblioteca «laboriosa» y de que después busca a fuerza de versos un tigre «de símbolos y sombras», no le satisface. Entonces persiste en su viejo sueño: «el otro tigre, el que no está en el verso». Ha avanzado con más energía en la creación del tigre de sus palabras, pero su aspiración lo lleva solo al otro, al animal viviente de la realidad. Esta, a fin de cuentas, es también sustento de la creación poética: el punto de partida para las palabras, lo que requiere ser nombrado, ese ser al que el poeta tiene que interpretar.

Entre los varios poemas dedicados a personas generalmente vinculadas con el poeta y la poesía, se encuentra la composición elegíaca «Elvira de Alvear», escrita en ocasión de la muerte



6.

6.
Jorge Luis Borges en el Hotel des Beaux Arts. Foto: Pepe Fernández, París, 1965. Fuente: Wikimedia Commons.

EL ARTISTA
DE LA
PALABRA
TIENE QUE
CUIDAR LA
PALABRA
Y SE DA
CUENTA DE
LA PROFUN-
DIDAD DE
ESTA, DE SU
MISTERIO.

de ella. En un pasaje le reconoce «... el don del verso,/ Que transforma las penas verdaderas/ En una música, un rumor y un símbolo...».

¿Cómo ha de entenderse este transformar? Las «penas verdaderas» son las que resultan de la realidad, y la poesía tiene la virtud de darles otra forma, cambiarlas, modificarlas. He aquí otro efecto de la creatividad: no solo producir algo distinto de la experiencia de que se parte, sino también ejercer una influencia. Borges señala en qué consiste tal transformación: en producir una música, un rumor y un símbolo. No hay para qué explicar que se trata de un cambio estético. El poeta desarrolla el ritmo y la melodía; logra así una dimensión musical. El rumor es lo que se dice en voz baja, no a los gritos ni en secreto, sino con cierta mesura que conserve la firmeza de la palabra (respecto a Homero ha mencionado el «rumor de las Odiseas e Ilíadas»). Y el símbolo, explicaría Goethe, parte de la idea, de ese ámbito supremo de la visión platónica.

Creación en la literatura, en una dimensión terrenal, desde el comienzo:

es algo inherente al ser humano. Pero los poetas, como todos los artistas, se han planteado desde siempre la experiencia del don recibido, de la luz, del rayo que cae de las alturas.

Aunque Nietzsche ha hablado a veces del origen (*Ursprung*) de la tragedia, el famoso título inicial suyo fue *El nacimiento (Geburt) de la tragedia*. El nacimiento es un resultado de procreación. Surge algo nuevo, algo que no existía antes. El hombre tiene esta capacidad, que ha sido dada a todos, en mayor o menor medida. Algo que resulta inexplicable; alguien lo hace, pero a la vez siente que es nadie.

La imagen de la madre que está cuidando los miembros del hijo que no puede valerse por sí mismo es el gesto básico de todo creador, ante toda creación. El artista de la palabra tiene que cuidar la palabra y se da cuenta de la profundidad de esta, de su misterio. Ha manifestado George Steiner la convicción de que «la *poiesis* se abre a lo religioso y lo metafísico»: un testimonio de experiencia y sabiduría que uno no puede ignorar.¹⁴ ❖

Notas

1. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1910, pp. 91-94. Puede consultarse también de Richard Oehler, *Nietzsche-Register*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1978, en los artículos «Schaffen» y «Schöpfer».
2. Platón, *Banquete*, Traducción, introducción y notas de Marcos Martínez Hernández, Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, España: RBA, 2008, p. 131 (205 b-c).
3. *Biblia de Jerusalén*, Bruxelles (Belgium), Desclée de Brouwer, 1966.
4. Henry Bergson, *L'energie spirituelle, Essais et conférences*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1932, p. 2.
5. Henri Bergson, *Les deux sources de la moral et de la religion*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1934, pp. 287-290, 270-277.
6. Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 1946, pp. 173-219.
7. Friedrich Hölderlin, *Werke Band II, Hyperion, Empedokles, Aufsätze*, Zürich, Atlantis Verlag, 1944, p. 66.
8. Martin Heidegger, *Interpretaciones de la poesía de Hölderlin*, intr. de E. Trias, trad. de J. M. Valverde, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 69-96. Contiene texto y traducción de los poemas comentados.
9. Rubén Darío, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 721-722.
10. Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1957, tomo I, pp. 70 y ss.
11. Else Lasker Schüler, *Gesam-*
12. *melte Werke in drei Bänden*, Band 1, Gedichte, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1996, p. 167 (trad., *Mis milagros y Baladas hebreas*, Córdoba, Alción Editora, 2001, p. 65).
13. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, ***, 1975-1985, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, pp. 254-256.
14. Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1961, pp. 9-11.



Centenario de la muerte de Lev Nicoláevich Tolstói

(1828-1910)

Lev Tolstói en busca de la verdad

antorcha al oído

Autor:

**José Antonio
Hita Jiménez**

Profesor
de Filología Eslava.
Universidad
de Granada.

Autor de *Nueva
visión de la obra
de Dostoievski*.

Lev Nikoláevich Tolstói ha sido el escritor ruso con mayor repercusión pública y que más impacto ha tenido entre los lectores, de su tiempo y posteriores. Si bien se podría objetar que Dostoievski ha sido más relevante en tanto que sus ideas siguen pululando por las mentes de filósofos, teólogos y lectores en general, lo cierto es que el efecto Tolstói provocó siempre reacciones inmediatas, más palpables o mensurables, tanto en Rusia como más allá de sus fronteras. Mientras Dostoievski se apresuraba a publicar las novelas para poder sobrevivir, editores y lectores reclamaban constantemente al conde acomodado nuevas obras, garantizándole de antemano cuantiosas sumas de dinero. Las obras de Tolstói han sido traducidas a sesenta idiomas. Pocas novelas cuentan, por otra parte, con más adaptaciones en el séptimo arte que *Guerra y paz* y, sobre todo, *Ana Karénina*. Su pensamiento religioso, siempre acompañado de la polémica, sirvió para constituir todo un movimiento, llamado tolstoiano (en ruso «tolstovstvo»), que movilizó masas.

Poco antes de morir, en 1909, le había escrito un joven hindú desde Johannesburgo, anunciándole la campaña que dirigía desde hacía diez años, inspirado en su *credo evangélico*. La carta iba firmada por Gandhi y se tiene conocimiento de ella por la respuesta del escritor ruso.¹ El agradecimiento fue mutuo. Para Tolstói, esto suponía que su teoría de «no resistencia al mal con la violencia» —ley promulgada, según él, por todos los sabios

de la Humanidad, pero expresada más claramente por Cristo— había sido llevada a la práctica con enorme éxito en un lugar «remoto» para él. Éste es posiblemente el episodio más conocido sobre la trascendencia de las ideas religiosas tolstoianas.

En Rusia, el fenómeno Tolstói también alcanzó cotas insólitas. Cuando se produjo su muerte, el féretro del genio fue acompañado por las multitudes, a pesar de que la orden de excomuniación le privaba de los rituales fúnebres tradicionales. Desde Pushkin —y sin ánimo de menospreciar al mesiánico Fiódor Mijáilovich— no se había conocido nada similar. Pushkin realmente ocupa un lugar privilegiado en el «Olimpo» de los escritores rusos decimonónicos y en su país es considerado el máximo representante de la civilización rusa. Pariente lejano, Pushkin es para Tolstói su «padre» literario. La huella de Pushkin también está presente en obras como *Ana Karénina*. Las colisiones y pasiones pushkinianas eran tan cercanas al conde, que su novela comienza prácticamente donde se produce el desdichado desenlace en *Eugenio Oneguín*, es decir, cuando al final Tatiana, ya como mujer casada, lamenta que Oneguín y ella hubieran estado tan cerca de ser felices: «¡Pensar que la felicidad, quizá, tan cerca se encontraba...!».² En las reiteradas reflexiones de los amantes Ana y Bronski sobre la felicidad se establece un evidente paralelismo con la novela de Pushkin.

Conocido principalmente por *Guerra y paz* y *Ana Karénina*, cuesta creer que,

LEV NIKOLÁEVICH TOLSTÓI HA SIDO EL ESCRITOR RUSO CON MAYOR REPERCUSIÓN PÚBLICA Y QUE MÁS IMPACTO HA TENIDO ENTRE LOS LECTORES

SU PEN-
SAMIENTO
RELIGIOSO
PROVOCARÁ
NO SOLO
LA RUPTURA
CON LA
IGLESIA
OFICIAL,
SINO UNA
VERDADERA
CONMOCIÓN
SOCIAL.

en varias ocasiones, el genial novelista destacase únicamente sus libros religiosos y relegase a un segundo plano sus «best-sellers». Así, en una carta que escribió al poeta Afanasi Fet en enero de 1871, declara:

Qué contento estoy... de saber que nunca más volveré a escribir una cosa baladí tan extensa como *Guerra y paz*.

En 1908 escribió en su diario: «La gente me quiere por bagatelas, tales como *Guerra y paz*, etc., que les parecen muy importantes», lo que demuestra que al final de sus días seguía pensando lo mismo de su gran epopeya. En verano de 1909, a uno de los visitantes de Yásnaya Poliana que expresó su entusiasmo y agradecimiento por la creación de *Guerra y paz* y *Ana Karénina*, le contestó:

Esto es lo mismo que si alguien llegase y le dijese a Edison: 'Le admiro mucho porque baila bien la mazurca'. Yo le doy importancia a otros libros míos completamente diferentes. ¡¡Los religiosos!!³

Resulta sorprendente el desprecio con el que Tolstói trataba reiteradamente a novelas que, como fue el caso de *Guerra y paz*, elaboró y reelaboró durante varios años. Tampoco *Ana Karénina* es una obra superficial ni baladí. A través de Levin se nos revela todo un legado filosófico que en nada contradice su concepción moral y religiosa. No en vano el contundente elogio de Dostoievski: «*Ana Karénina*, como obra de arte,» es «algo perfecto... Una obra junto a la cual no tienen las literaturas europeas actuales ninguna otra que poner» ...» expresado en el *Diario de un escritor*.⁴

En todo caso, su pensamiento religioso provocará no solo la ruptura con la iglesia oficial, sino una verdadera conmoción social.

Tolstói frente a la ortodoxia

Tal era la popularidad del conde que, cuando el 21 de febrero de 1901 el Santo Sínodo emite el documento de excomunión de Lev Tolstói de la iglesia ortodoxa rusa, esta decisión se interpreta por la mayor parte de la sociedad rusa culta como una terrible injusticia que clamaba al cielo.⁵ Se divulgó la idea de que el clero reaccionario e inculto había atacado al ilustre literato ruso y que Tolstói era víctima

1.



del régimen. Ante el impacto de la noticia, pocos fueron los que reflexionaron sobre lo que realmente había ocurrido entre Tolstói y la ortodoxia.

Paralelamente al rechazo de la doctrina oficial, Tolstói pretende elaborar su propia doctrina moral y religiosa sin rechazar los evangelios ni a Jesucristo, si bien niega la divinidad del mismo y reconoce únicamente al Cristo hombre. La polémica podría resumirse en que Tolstói defendía una nueva comprensión de Cristo. Aquí residía el peligro de los tolstoianos y, al mismo tiempo, la fuerza que los convirtió en temibles para la iglesia.

A finales de los noventa, la élite eclesiástica se preocupa en serio, no tanto por la ruptura que el escritor anunció públicamente con la iglesia ortodoxa, ni por el hecho de que ayudara abiertamente a los *dujobory* (sectarios pacifistas). El problema consistía en que la doctrina de Tolstói se había puesto de moda y, a medida que caía el prestigio de la ortodoxia a nivel social, su fama no paraba de crecer (pp. 46-49). Al adquirir una aureola de maestro y preceptor espiritual, surgió una amenaza real de rebelión espiritual a nivel social; de ahí que la iglesia oficial tomase partido.

En realidad, la ortodoxia no condenó a Tolstói ni lo rechazó; se limitó a constatar que el propio escritor se había colocado a sí mismo fuera de la iglesia. El escritor no había perdido la opción de retractarse y ser readmitido, pues en la iglesia estaban convencidos de que Tolstói retornaría a su seno.

En todo caso, la respuesta de Tolstói al Sínodo el 4 de abril de 1901 fue contundente:

Que yo he renunciado a la iglesia, que se denomina ortodoxa, es totalmente cierto <...> Estoy convencido de que la doctrina de la iglesia es una mentira insidiosa y hostil, es prácticamente la compilación de las supersticiones y hechizos más toscos, y oculta el verdadero sentido de la doctrina cristiana (pp. 29, 58).

En los círculos eclesiásticos no dejó de plantearse la cuestión Tolstói. Cuando en 1908 la sociedad rusa decidió celebrar el ochenta aniversario del escritor, el Sínodo hizo un llamamiento a los festejantes para disuadirlos, arguyendo que todo aquél que lo hiciera debería asumir su responsabilidad ante Dios. Convencidos de que llegaría el momento en que el conde se arrepentiría, hubo varios intentos de aproximación (p. 79). Poco antes de morir, Tolstói fue visitado por el epíscopo Parfenio, pero la reunión privada no obtuvo resultado debido a la mediación de su hija Alexandra y de Vladímir Chertkov, defensores acérrimos hasta el fanatismo de la doctrina tolstoiana.

Todo el sistema patas arriba

Tolstói fue ante todo un rebelde indómito que no tuvo reparos en enfrentarse a cualquier institución siempre que fuese en contra de sus principios y de su credo. Su aspiración al perfeccionamiento moral se distingue por la negación de todas las formas establecidas de poder estatal, social y religioso. Ahora el hombre debe optar por la vida sencilla y no debe dejarse influir por el Estado, la Religión, el Arte, la Cultura, la Propiedad y el Matrimonio. Lo suyo no es nihilismo, tan en boga en los

AL ADQUIRIR
UNA
AUREOLA
DE MAESTRO
Y PRECEPTOR
ESPIRITUAL,
SURGIÓ UNA
AMENAZA
REAL DE
REBELIÓN
ESPIRITUAL A
NIVEL SOCIAL

1.
Detalle del cuadro
*León Tolstoy en la
laguna de Yásnaia*, de
Mikhail Nesterov. Foto:
Wikimedia Commons.



2.

círculos intelectuales rusos desde la caracterización de Bazárov en *Padres e hijos*, puesto que él propone su propio *credo evangélico*. Pero el conde no deja títere con cabeza. Así, en su tratado estético *Sobre el arte*, podemos encontrar su-

ficientes materiales como para declarar a Tolstói enemigo del arte: al mismo tiempo que niega, empequeñece el valor artístico de Dante, Rafael, Goethe, Shakespeare (en la representación de *Hamlet* experimentó un sufrimiento especial «por esa falsa especie de obra de arte»), Beethoven, etc., llegando a denominar a la música «¡la cornamusa del diablo!» (Andresco, p. 47).

En su evolución ideológica se aprecia una total coherencia. Ni siquiera el paso de los años, ni las presiones sociales resquebrajarían sus convicciones. Así se explica que su última novela, *Resurrección* (1898), sea realmente demoledora. Las instituciones sociales, la religión, la moral y el derecho, es decir, toda la vida contemporánea es sometida a una crítica social sin precedentes en la literatura rusa.⁶ La crítica era general, pero Tolstói se ensañaba especialmente con la iglesia ortodoxa; de ahí que la orden de excomunión llegase precisamente tras la publicación de esta obra.

Tolstói afirmó verse obligado al estudio de la doctrina cristiana ortodoxa, al

encontrar en ella varias contradicciones y sinsentidos, asumiendo la mayor responsabilidad en su intento por solventar los interrogantes trascendentales que siempre le atormentaron sobre la verdad y el sentido de la vida. Para poder leer las fuentes originales de la doctrina cristiana, estudió griego clásico y hebreo antiguo (contó para esto último con la ayuda del rabino Minor), mantuvo conversaciones con papas y monjes, se desplazó a centros religiosos como el monasterio de Óptina Pustyn y también indagó en las teorías de grupos cismáticos, tales como los *raskólniki*, *molokanes* y *shtundistas* (baptistas). Tolstói enfoca con gran originalidad las cuestiones religiosas gracias a su acercamiento a la vida campesina.

En el libro *Investigación de la teología dogmática*, publicado en Ginebra en 1891, analizó exhaustivamente los libros catequísticos del metropolitano Makari, llegando a la triste convicción de que tras los referentes doctrinales rusos habría un engaño fraguado durante siglos por gente incrédula. Pero la ruptura se había producido incluso antes, con el tratado *¿En qué consiste mi fe?* (1882-1884) (p. 329). El propio título es indicativo de la polémica actitud del pensador ruso: «mi fe», por aquello de que su manera de entender la doctrina sería, para él, la válida, contradiciendo los principios cristianos de humildad y docilidad que tanto «pesan» en la conciencia ortodoxa rusa. A Tolstói le irritaba que se hubiera desvirtuado el mensaje de Cristo, partiendo del principio «no resistir al mal violentamente», que, lejos de ser entendido de forma simple y directa, había sido interpretado por la iglesia oficial y sus dirigentes como algo divino, irrealizable y ajeno, con el objeto de justificar sus actos.

Tolstói no daría su brazo a torcer, dando lugar así a que sus allegados sufriesen las consecuencias de su actitud. Sofía Andréievna, preocupada

LA CRÍTICA
ERA
GENERAL,
PERO
TOLSTÓI SE
ENSAÑABA
ESPECIAL-
MENTE CON
LA IGLESIA
ORTODOXA

por la orden secreta del santo Sínodo respecto de la prohibición de realizar el funeral y las correspondientes exequias del conde y asustada por los 73 años y la débil salud de su marido, le escribió inmediatamente una carta al metropolitano Antonii proponiéndole que se organizase un funeral clandestino, petición ésta a la que se negó el metropolitano, quien consideraba esta posibilidad como una profanación inconcebible del ritual ortodoxo (Petrov, p. 41).

En cuanto al estamento militar, su rechazo coincidió con el momento en que Tolstói llegó a San Petersburgo y en otoño de 1856 se dio de baja del ejército. Este sentimiento antimilitar se agudizará más tarde con motivo de su inmersión incondicional en las cuestiones religiosas. Los orígenes de su pacifismo se hallan, en cambio, en el momento en que se convierte en soldado en Crimea. Resulta extraño que hablemos de un pacifista, cuando nos encontramos ante un cronista de la guerra que había sido condecorado por la valentía demostrada durante la defensa de Sebastópol. No existe, sin embargo, contradicción. Durante toda su vida Tolstói reflexionó tortuosamente sobre la guerra sin lograr entender el sentido de la misma y por eso la rechazó y desenmascaró. Las crónicas bélicas le interesaban por varias razones: para mostrar la cruda realidad, la verdad de las trincheras con el sufrimiento humano y el mundo interior del soldado en la guerra, es decir, la transformación espiritual que sufre el guerrero en una situación extrema. En los relatos de Sebastópol destacó, especialmente, la defensa heroica por parte del pueblo ruso y el *pathos* patriótico. Esta idea se convirtió, de hecho, en el motor fundamental que le impulsaría años más tarde a escribir *Guerra y paz*.

La vida del ejército y los episodios de la Guerra de Crimea le proporcionaron



impresiones inolvidables y un material riquísimo para sus obras militares: los relatos *La invasión* (1852), *La tala del bosque* (1853-1855) y *Los relatos de Sebastópol* (1855). La experiencia como participante en la guerra más sangrienta de mediados del siglo XIX y los hallazgos artísticos obtenidos en los relatos bélicos de los años 50 serían utilizados por Tolstói posteriormente durante la elaboración de su gran epopeya (Krasovskij, p. 326).

El escritor también se rebeló contra la pedagogía tradicional. El trabajo de sus escuelas, ilustrado sistemáticamente en la revista pedagógica *Yásnaya Poliana*, sirvió de modelo tanto en Rusia como en otros países, aunque provocó la más enérgica oposición de los terratenientes locales. Al igual que Chernyshevski, Tolstói entendió que los campesinos no querían enviar a sus hijos a las escuelas debido a la orientación antipopular de la política zarista en el ámbito educativo. En este sentido, la crítica revolucionaria y democrática rusa se sentirá identificada con el pedagogo. Lenin —y muy especialmente Nadezhda Krúpskaya— también ensalzarían la labor educativa de Tolstói, destacando en un contexto más amplio el gran papel que jugó al desenmascarar las facetas oscuras de la realidad rusa. Lenin afirmó que en la Rusia post reformista: «... la

3.

LOS
ORÍGENES
DE SU
PACIFISMO
SE HALLAN
(...) EN EL
MOMENTO
EN QUE SE
CONVIERTE
EN SOLDADO
EN CRIMEA.

2.

Catedral de San Basilio de la iglesia ortodoxa rusa de Moscú. Foto: David Crawshaw. Wikimedia Commons.

3.

La caída de Sebastópol. Foto: Wikimedia Commons.

LA ESCUELA
DE YÁSNAYA
POLIANA
REPRESENTÓ
UN INTENTO
PEDAGÓGICO
ORIGINAL

ruptura aguda de todos los antiguos 'pilares' de la vieja Rusia se reflejó en las obras del Tolstói artista y en las opiniones del Tolstói pensador». ⁷ Sin embargo, lo que no satisfacía al revolucionario ruso, por razones obvias, eran los planteamientos sociales y religiosos tolstoianos de «no resistir al mal con la violencia» y la esperanza en el paulatino autoperfeccionamiento pacífico de las personas.

A finales de los años 50, Tolstói sufrió una profunda crisis espiritual. Insatisfecho con su obra y decepcionado del entorno social y literario, rechazó la actividad literaria y se centró en la pedagogía y la familia (en 1862 se casaría con Sofía Andréievna Bers, hija de un médico moscovita) en Yásnaya Poliana. Los viajes que realizó por Europa le inspiraron multitud de proyectos. Su admirado Rousseau, Auerbach (a quien conoció en Dresde) y Froebel fueron sus maestros en los estudios pedagógicos, a cuyas enseñanzas incorporó sus originales iniciativas (Andresco, p. 25). Se dedicó activamente a la construcción de escuelas en su hacienda y en todo el distrito de Krapívenski. La escuela de Yásnaya Poliana representó un intento pedagógico original: en aquellos tiempos de ilimitado reconocimiento hacia la innovadora pedagogía alemana, Tolstói se rebeló decididamente contra todo tipo de reglas y disciplina en la escuela; el único método de enseñanza y educación que reconocía era el que consistía en no necesitar ningún método. Todo en la enseñanza debía ser personalizado: el maestro, el alumno y sus relaciones mutuas. No existía un programa determinado de enseñanza, y el único objetivo del maestro consistía en suscitar el interés de los alumnos. Las clases las impartía el propio Tolstói con la ayuda de varios maestros habituales y otros circunstanciales, amigos cercanos e invitados.

Tan innovadora institución, con su ambiente de libertad, despertó recelos



4.

contra Tolstói en San Petersburgo. El ministro de la Instrucción Pública recibió una denuncia por impartirse en la institución una enseñanza tan alejada de los métodos tradicionales. La inspección concluyó con un informe favorable, donde se alababa la labor educativa del conde Tolstói (p. 27). Concebía la pedagogía como un arte destinado a entusiasmar a los niños. Cuánto amaba Tolstói aquella edad dorada, la infancia, y hasta qué punto consiguió sus propósitos está perfectamente definido en el Prólogo de Irene y Laura Andresco a sus *Obras Selectas*:

La actuación pedagógica de Tolstói —que adora a los niños— lo sitúa en la vanguardia de los mejores planes de enseñanza encauzados en las nuevas corrientes. Todo su afán es hacer la enseñanza grata, y no divorciarla, con la rapidez de antaño, de la vida, de la espontaneidad, de la auténtica curiosidad del niño, poner a éste en contacto con la realidad y con la Naturaleza, no sobrecargar y aburrir su alma en flor con secas abstracciones ni con imposiciones tiránicas (p. 25).

En 1862 empieza a publicarse la revista *Yásnaya Poliana*, cuyo principal colaborador fue el propio Tolstói. Allí publicó relatos, fábulas y artículos teóricos pedagógicos, que pasaron bastante desapercibidos, seguramente al tratarse de una publicación que contaba con poca divulgación. Pero había otro motivo: por entonces, pocos se dedicaban a las cuestio-

nes pedagógicas. En la educación, ciencia, arte y logros tecnológicos, Tolstói vislumbraba métodos accesibles y perfeccionados, usados para la explotación del pueblo por parte de las clases altas. Curiosamente, casi nadie prestó atención a esta interesante aportación. Sus ataques contra la educación europea y contra la concepción que estaba de moda del progreso dieron lugar a que muchos lo consideraran, paradójicamente, conservador. En realidad, hasta la aparición de *Guerra y paz* la crítica se mostró bastante indiferente y distante hacia Tolstói. Únicamente en 1875 N.K. Mijáilovski, en el artículo «La diestra y la siniestra del conde Tolstói», diseñó el perfil espiritual del escritor ruso más original de aquellos años.⁸

Tras un paréntesis de varios años de dedicación a su gran novela epopeya, ya en los setenta, vivió una época de nuevo entusiasmo por la pedagogía. Elaboró entonces su *Silabario*, que encerraba el programa de la primera enseñanza, y escribió varios *Libros de lectura*. Sofía Andréievna despreciaba estos alfabetos y manuales y llegó a afirmar que el trabajo de su marido era escribir novelas (Andresco, p. 27). Pero su intensa actividad pedagógica no solo aspiraba a elaborar un nuevo sistema educativo para el pueblo, sino también edificar, mediante esta vía utópica, un régimen social ideal.

Fructuoso camino hacia la verdad popular

La trayectoria intelectual de Tolstói se podría resumir como una constante búsqueda de la verdad. Todas sus reflexiones giraban en torno a esta idea. La empresa de Tolstói puede parecer inútil, sobre todo a escépticos y relativistas, pero nadie cuestionará, una vez conocido su legado, que el intento mereció la pena.

En la infancia, el conde jugaba con sus hermanos a encontrar la fórmula de la felicidad universal. Existía una leyenda de carácter utópico, que le había contado su hermano Nikólenka, según la cual dicha fórmula se hallaba en una varita mágica verde que estaba enterrada en las inmediaciones de Yásnaya Polaina.⁹ Más tarde, el joven Tolstói comprendió que la verdad estaba en la vida sencilla y simple del pueblo. Obsesionado desde niño por las ideas de autoconocimiento y perfeccionamiento moral, desde 1847 y hasta el final de su vida elaboraría un diario, donde han quedado reflejadas sus tensas búsquedas morales y sus reflexiones sobre el sentido de la vida (Krasovskij, p. 325). Estos apuntes son un legado primordial que preparó la aparición de sus libros autobiográficos. El conocimiento del alma humana, empresa que le acarrearía toda una vida, Tolstói lo empezó por él mismo.

El autor tenía 24 años cuando su novela *Infancia* se publicó en la revista más progresista de aquellos años, *El Contemporáneo*. Al final del texto figuraban las iniciales L.N., que aún no decían nada a los lectores. Al enviar su primera obra al redactor de la revista, Nekrásov, adjuntó dinero por si acaso le devolvían el manuscrito. Sin embargo, la reacción del redactor fue más que positiva, lo que llenó de orgullo al joven escritor, quien entró en el mundo literario por la puerta grande. «Se trata de un nuevo talento —escribió Nekrásov sobre el joven Tolstói— y parece prometedor».¹⁰ «Finalmente un sucesor de Gógol, que en nada se parece a él, como debería ser...» —secundó Iván Turguéniev a Nekrásov. Cuando apareció la novela *Juventud*, Turguéniev dijo que el primer lugar entre los escritores rusos le pertenecía a Tolstói por derecho y que pronto «al único que van a conocer en Rusia es a Tolstói».¹¹ Fue necesario poco tiempo para confirmar que el entonces prestigioso novelista llevaba razón.

LA TRAYECTORIA INTELLECTUAL DE TOLSTÓI SE PODRÍA RESUMIR COMO UNA CONSTANTE BÚSQUEDA DE LA VERDAD.

4. Casa de Lev Tolstói en Yásnaya Poliana. Foto: Wikimedia Commons.

CONVENCIDO
DE QUE LA
VERDAD
MORAL ERA
CONCRETA Y
ALCANZABLE,
PENSABA
QUE SE
LE PODÍA
REVELAR
A UNA
PERSONA
BUSCADORA

Infancia formó parte de la famosa trilogía autobiográfica, en la que Tolstói, mientras estudiaba en la universidad de Kazán y se aficionaba por las ideas pedagógicas del ilustrado francés Rousseau, investigó la psicología del niño, adolescente y joven Nikolai Irténiev. El análisis psicológico ya era conocido en la literatura rusa gracias a Lérmontov, Turguéniev y al joven Dostoievski, pero Tolstói aportó algo nuevo. En palabras de Chernyshevski:

El análisis psicológico puede tomar distintas direcciones: a un poeta le interesan más los rasgos del carácter; a otro, la influencia de las relaciones y los enfrentamientos sociales en el carácter; al tercero, la relación de los sentimientos con los actos; a un cuarto, el análisis de las pasiones; al conde Tolstói le interesa más el propio proceso psicológico, sus formas, leyes y la dialéctica del alma, para expresarnos con un término determinativo.¹²

Con el héroe Irténiev está relacionada una idea capital en Tolstói: la de las infinitas posibilidades que posee el hombre, nacido para el crecimiento moral y espiritual (Krasovskij, p. 326). Al entrar en la adolescencia y juventud, Irténiev se plantea la posibilidad de relacionarse con gente humilde, descubriendo así la verdad y la belleza del carácter popular. Ya en su primera novela nos aporta la forma tolstoiana del historicismo psicológico.

Tolstói intentó ser consecuente con sus ideas y llevarlas a la práctica. Fue rechazando paulatinamente los lujos y el confort de la vida aristocrática para dedicarse al trabajo físico, empezó a vestirse como un campesino, abandonó la caza y se hizo vegetariano. Se hizo frecuente verlo salir al bosque con su camisa blanca de *mujik* sobre su cuerpo enflaquecido y realizar visitas nocturnas a hospitales, asilos, fábricas y cárceles: quería saber de primera mano en qué condiciones vivían los

trabajadores y los miserables, excluidos de la sociedad (v. Andresco, p. 59). Tolstói habitó en un mar de contradicciones que marcarían su vida y destino, viéndose obligado a conjugar las riquezas y la fama con un modo de vida austero.

Todo esto tiene consecuencias en su literatura, que se situó a contracorriente del realismo crítico, entonces tan en boga en la literatura rusa. Consideraba que prestar atención únicamente a lo negativo era el mayor vicio de su tiempo. Convencido de que la verdad moral era concreta y alcanzable, pensaba que se le podía revelar a una persona buscadora, inquieta e insatisfecha consigo misma. Por este motivo quizás la búsqueda moral de un noble y su intento baldío de aproximación al pueblo es seguramente la temática más recurrente en Tolstói. En 1856 abandonó la carrera militar y empezó a trabajar sobre la «Novela de un terrateniente ruso»; obra que quedaría inconclusa y de la que únicamente se ha conservado un fragmento: el relato *La mañana de un terrateniente*, cuyo eco se siente en todas las novelas de Tolstói (Krasovskij, p. 327). Las buenas intenciones del terrateniente Nejlíúdiv, que se esfuerza por mejorar la vida de sus siervos, chocan con la incompreensión y la callada oposición de los campesinos. El fin de esta confesión autobiográfica radica en mostrar la inconsistencia del intento de Nejlíúdiv. Las conclusiones de Tolstói influirán considerablemente en el también hijo de terratenientes Iván Bunin, en cuya obra adquiere una dimensión especial la temática sobre la existencia de una barrera insalvable entre el campesino (*mujik*) y el terrateniente; idea que se orientará en Bunin principalmente hacia la temática amorosa.

La novela breve *Los cosacos* (1863) le permitió conjugar tres temas fundamentales: el «hombre natural», la vida popular y el tema tolstoiano por antonomasia: la barrera social que

existe entre los personajes de clase baja y el noble (el personaje Olenin), todos ellos fundamentales para el posterior trabajo en *Guerra y paz* (Krasovskij, p. 327). Se trata de un manifiesto artístico del «rousseauismo». En la stanitsa, Olenin descubre un nuevo mundo y toma conciencia de la miseria y mentira de su anterior vida. Y aunque el protagonista se sienta en algún momento incomprendido por los cosacos, la verdadera vida, según Tolstói, se halla en la libertad, basada en la comprensión de las sabias leyes de la naturaleza. Pasadas unas décadas, Alexándér Kuprín corroboraría

ra, la mejor novela lírica creada por Tolstói, la canción de su juventud, el poema caucásico *Los cosacos*. Las montañas nevadas, que alardean sobre un fondo de cielo cegador, llenan con su orgullosa belleza todo el libro.¹³

La Reforma de 1861 impactó a la sociedad rusa y obligó a ver al campesino con nuevos ojos. También conocida como eliminación del régimen de servidumbre de la gleba, se interpretó como una necesidad histórica de levantar al pueblo. Tolstói pensaba, por el contrario, que el pueblo estaba muy por encima de las clases cultas y que

los señores debían adquirir los valores espirituales de los campesinos. No en vano, el papel decisivo del pueblo ruso en el proceso histórico se convierte en la idea motora de *Guerra y paz*. El autor llegó a esta creación gracias a la novela *Decembristas*, comenzada en 1860. El tema decembrista determinó la composición de su monumental obra sobre

LA VERDADERA VIDA, SEGÚN TOLSTÓI, SE HALLA EN LA LIBERTAD, BASADA EN LA COMPRENSIÓN DE LAS SABIAS LEYES DE LA NATURALEZA



5.

esta idea mediante la caracterización de una joven «salvaje», intuitiva e inconmensurable, en el relato *Olesia*.

Los cosacos polemiza con las narraciones románticas sobre el Cáucaso, remitiéndonos ineludiblemente a *Los gitanos*, de Pushkin y a *Un héroe de nuestro tiempo*, de Lérmontov, aunque, por encima de todo, la novela resume los diez últimos años creativos del escritor. Al hacer referencia a las obras de Tolstói dedicadas al Cáucaso, Romain Rolland escribió:

Sobre todas estas obras se eleva, igual que el pico más alto de una cordille-

casi medio siglo de historia de la sociedad rusa (desde 1812 hasta 1856). La aspiración tolstoiana de llegar a la raíz e investigar las profundidades de la historia y la existencia de los individuos se reflejó en el trabajo realizado para escribir esta gran epopeya. En las raíces del levantamiento decembrista se hallaba la Guerra Patria que formó a los futuros revolucionarios nobles, aunque para Tolstói aquellos liberales nobles que se sublevaron en diciembre de 1825 estaban, en realidad, lejos del pueblo. La guerra napoleónica de 1812 y el movimiento decembrista de 1825 formaban para ellos parte de un pasado cercano; la guerra de

5.
Lev Nikoláevich Tólstói en el campo de labranza, de Illia Yefimovich Repin. Galería Estatal Tretiakov, Moscú. Foto: Wikimedia Commons.

Y ASÍ LLEGÓ
GUERRA Y
PAZ (1863-
1869),
LA GRAN
NOVELA,
LA GRAN
EPOPEYA
HISTÓRICA.



6.

Crimea era un futuro próximo, y en la actualidad no encontraban nada sólido sobre lo que apoyarse.¹⁴

Y así llegó *Guerra y paz* (1863-1869), la gran novela, la gran epopeya histórica. A Tolstói le preocupaban las cuestiones de filosofía de la historia y con su obra inauguró una insólita especie de historia novelada. Los manuales de historia aportan datos, nombres y fechas de una forma precisa, pero seca, distante y fría. La novela histórica nos acerca a los hechos, a los personajes, nos traslada a la época. El lector conoce de primera mano las vivencias, sentimientos, dichas y desgracias de los personajes, penetra en esas pequeñas historias que constituyen el verdadero sentido de la Historia con mayúscula. El padre, varios familiares y amigos de Tolstói habían participado en la Guerra Patria. El escritor había escuchado sus narraciones y había leído los trabajos de historiadores rusos y franceses. Para acabar con el velo legendario que se

había creado, se planteó el objetivo de contar la verdad sobre la guerra de 1812 (pp. 161-162).

El concepto unamuniano de intrahistoria parece haber sido inspirado por Tolstói. Don Miguel reconoció la influencia del conde, pero se distanció en algunos aspectos fundamentales del novelista ruso:

La novela *Guerra y paz* —afirmó— me gusta mucho y me ha enseñado bastante, ya que yo mismo me encuentro en estado de disputa entre la guerra y la paz. Se entiende que mi planteamiento del problema, mi estilo, mi punto de vista, todo se diferencia radicalmente de Tolstói.¹⁵

Partiendo de ciertos hallazgos tolstoianos, Unamuno elaboraría su propia concepción de la guerra y la paz en su primera novela *La paz en la guerra* (1897). Los verdaderos protagonistas son los seres intrahistóricos, es decir, los seres anónimos que realizan su

tarea día a día, no aparecen en los libros ni realizan hazañas. Frente a la historia cambiante, la intrahistoria, según Unamuno, no cambia, es eterna y es la que verdaderamente debemos conocer.

También en la epopeya de Tolstói descuella un personaje «intrahistórico», Platón Karatáev, símbolo de la verdad que porta el pueblo. En torno a la verdad popular gira, desde mi punto de vista, la principal reflexión de Tolstói: es la fuerza del espíritu del pueblo ruso la que consigue vencer a Napoleón. No hay ejércitos ni potencial militar que puedan contra la voluntad de un pueblo. Karatáev había impactado realmente en Pierre Bezújov, cuya evolución espiritual se convierte en elemento crucial de la novela. Los sufrimientos de la guerra y el encuentro en prisión con Karatáev transforman a Pierre de aristócrata superfluo en intelectual maduro que se funde con el pueblo ruso, portador del alma pura y sagrada. Andrei Bolkonski y Pierre representan a los mejores jóvenes de su época; intelectuales nobles que han atravesado la guerra hasta encabezar el movimiento decembrista (Kochetov, p. 163). Respecto a Bolkonski, se produce una ruptura con su muerte. En este sentido es interesante la reflexión de Damián Pretel: «Creo que es lógico pensar que el joven Bolkonski hubiera llegado a ser decembrista. Pero Tolstói estaba en contra de las acciones revolucionarias y, a mi juicio, esta es la razón por la cual el autor de la novela lo *mate*, aunque siente por él una gran simpatía».¹⁶ También la heroína Natasha Rostova simboliza el amor y el ideal del alma femenina capaz de sentir intuitivamente y comprenderlo todo. Rostova se une espiritualmente con el pueblo, juntos experimentan la tragedia de la guerra y al final resucita hacia una nueva vida (Kochetov, p. 163).

Incluso en *Ana Karénina* es crucial el camino espiritual que recorre Levin,

cuyo nombre procede de Lev y es, en gran medida, áter ego del autor. Levin aspira a descubrir la verdad universal y lo consigue al final de la obra. Al entrar en contacto con la vida y el trabajo de los campesinos, a Levin se le revela el cielo (algo similar experimentó Andrei Bolkonski), lo que simboliza el alcance del verdadero sentido de la existencia. La evolución espiritual de Levin desemboca en la verdad popular y en la fe cristiana. El pesimismo de *Ana Karénina* es superado, en última instancia, por el optimismo filosófico, encarnado en la figura de Levin.

En realidad, Tolstói había escrito un «culebrón» de la época basado en una historia real. En 1872, en las cercanías de Tula y de Yásnaya Poliana, ocurrió un hecho terrible: la hija de un coronel, una tal Ana Stepánovna Zykova, abandonada por su amante, que era vecino de Tolstói, se arrojó bajo un tren de mercancías y fue arrollada. Lev Nikoláevich estuvo en la estación de ferrocarril, vio el cadáver espantosamente mutilado y regresó a su casa conmocionado. Esta tragedia le inspiró a Tolstói la novela que pensaba escribir dos años antes sobre una mujer casada de la alta sociedad, que cometió adulterio. Este hecho alegró sobremanera a Sofía Andréievna, que se apresuró a escribir a su hermana: «Ayer, León empezó una novela de



7.

6. Mijaíl Kutúzov en la batalla de Borodino. Foto: Wikimedia Commons.

7. Sofía Andreevna Bers y uno de los trece hijos que tuvo con el escritor. El cuadro es de Nikolay Gay. Foto: Wikimedia Commons.

la vida contemporánea. Asunto: una mujer infiel y todo el drama que de ello resulta. Estoy contentísima» (Andresco, p. 42). Por más que Tolstói se lamentase de la ingrata tarea de tener que continuar su novela, *Ana Karénina* fue su obra central de los años setenta.

Como en *Madame Bovary* o en la *Regenta*, Ana Karénina se enfrenta a la sociedad de la época para vivir lo que ella considera «el verdadero amor». Tolstói, en cambio, entiende que el amor y el matrimonio no se deben asumir con el único fin del deleite sensual. Lo más importante son las obligaciones morales ante la familia y los seres queridos. El amor de Ana Karénina y Bronski se basa, según Tolstói, en la necesidad del deleite; de ahí que los protagonistas acaben distanciándose espiritualmente y se conviertan en seres infelices. En contraposición, se nos presenta la relación entre Kiti y Levin como la unión espiritual entre personas que se aman (v. Krasovskij, p. 329). La verdadera felicidad familiar estaría, pues, para

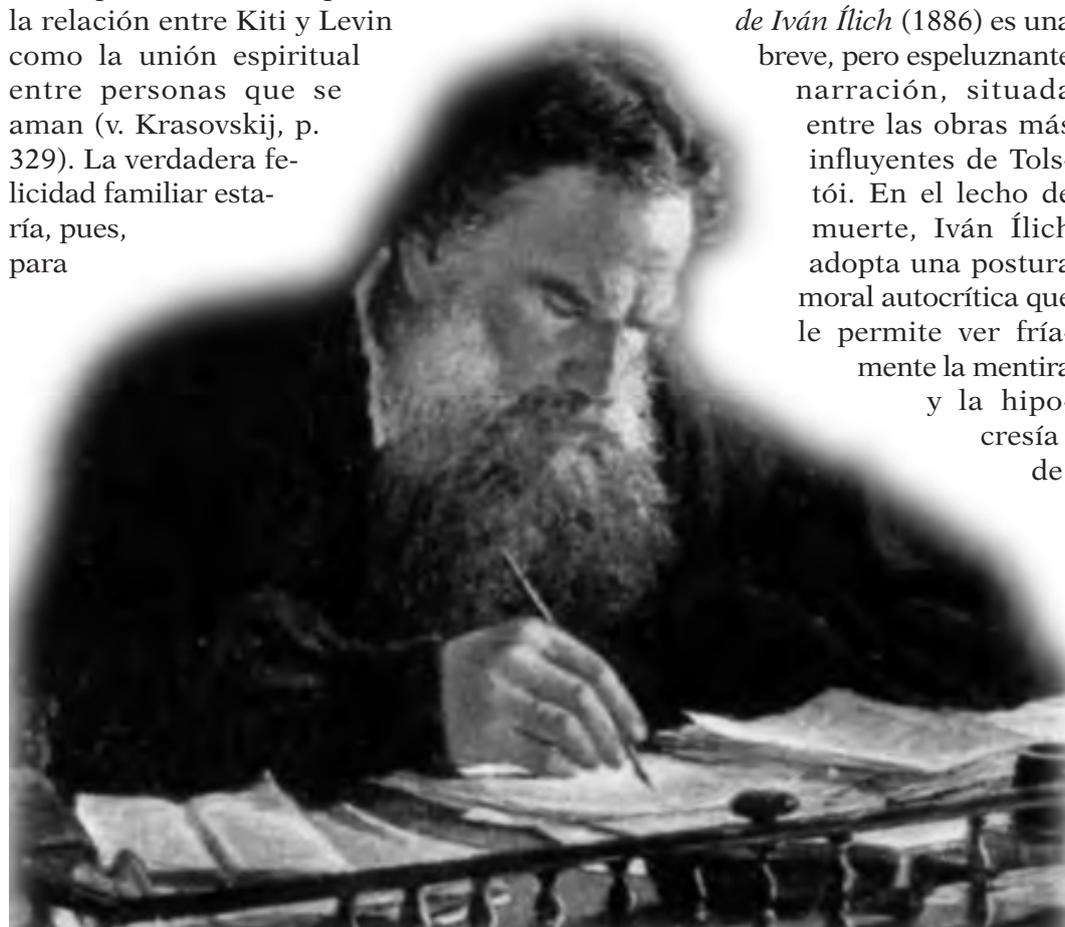
el autor, en la familia campesina. La familia es, además, el barómetro que refleja los cambios producidos en la moral social como consecuencia del nuevo modo de vida posterior a la Reforma de 1861 (p. 328).

Por un cambio moral repentino

Tras el paréntesis literario, motivado por la entrega absoluta a las cuestiones religiosas, Tolstói vuelve a la literatura con una nueva orientación ideológica. Ahora centra su interés en la repentina transformación espiritual que, a modo de «resurrección», puede experimentar una persona. Es lo que le ocurre a Iván Ílich, funcionario peterburgués acomodado, en sus últimos días de vida, cuando decide revisar su pasado: la carrera, el trabajo, la familia..., y

8. reflexiona sobre el sentido de la existencia vivida. *La muerte de Iván Ílich* (1886) es una breve, pero espeluznante narración, situada entre las obras más influyentes de Tolstói. En el lecho de muerte, Iván Ílich adopta una postura moral autocrítica que le permite ver fríamente la mentira y la hipocresía de

LA MUERTE DE IVÁN ÍLICH (1886) ES UNA BREVE, PERO ESPELUZNANTE NARRACIÓN, SITUADA ENTRE LAS OBRAS MÁS INFLUYENTES DE TOLSTÓI.



su entorno social (p. 330). Es verdaderamente decepcionante que en la vejez se llegue a la conclusión de que la vida ha sido una farsa o ha carecido de sentido (sensación que —parece insinuarnos el autor— puede experimentar cualquier ser humano), a pesar de que al personaje la valoración del pasado le sirva para superar el terror a la muerte.

Una verdadera resurrección espiritual es la que experimenta Nejlíúdiv en reconocer en una prostituta, acusada de asesinato, a Máslova, antigua doncella a la que él había poseído en su juventud y luego abandonado despiadadamente. Atormentado, Nejlíúdiv recorre un largo camino para ayudar a Máslova y así expiar su culpa. Esta es la trama de *Resurrección* (1899), la última novela de Tolstói, basada en un hecho real que experimentó A. F. Koni, un famoso jurista y amigo del conde, y que le sirvió al autor para cuestionar y demoler todo el sistema (pp. 330-331). Al visitar a la prisionera, Nejlíúdiv comprende que aquí,

en la cárcel, brota la vida, mientras que allí, en la sociedad aristocrática, todo está muerto. El propio Tolstói había atravesado por una experiencia similar al rechazar la vida aristocrática, amoral y sinsentido, y al concebir la vida del pueblo, del campesinado, llena de belleza moral.



El entierro de Tolstói se celebró sin popes ni representantes de la iglesia. Su féretro fue acompañado por una gran multitud que, en señal de solidaridad con el fallecido escritor, no se persignaba. Además, se cumplió la voluntad del conde: fue enterrado en el barranco junto a la varita mágica verde que llevaba inscrita la fórmula de la felicidad humana universal.

Con motivo de las efemérides de su muerte, en noviembre de 2010 se celebra el curso «Lev Tolstói en el mundo contemporáneo» en el Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada. ❖

8.
Retrato de Leo Tolstoy
(detalle), de Nikolaj Nikolajevich Ge.
Foto: Wikimedia Commons.

Notas

1. Irene y Laura Andresco, «Prólogo biográfico», en *León Nikoláevich Tolstói, Obras selectas*, Tomo I, México, Aguilar, 1991, pp. 72-74.
2. Alexánder Pushkin, *Eugenio Oneguin*, ed. bilingüe de Mijail Chílikov, Madrid, Cátedra, 2000, p. 547.
3. Nikolái Gúsev, *Dos años con L.N. Tolstói* (Dva goda s L.N. Tolstym), Moscú, 1973, p. 273 (T. del autor).
4. Fiódor Mijáilovich Dostoyevski, *Obras completas en IV tomos*, traducción directa del ruso por Rafael Cansinos Assens, tomo IV, México, Aguilar, 1991, p. 717.
5. Georgui Ivánovich Petrov, *Excomunió de Lev Tolstói de la iglesia* (Otluchenie Lva Tolstogo ot tserkvi), Moscú, Znanie, 1978, pp. 20-28.
6. Vladimír Krasovskij, *Literatura. I parte, Historia de la literatura rusa. Siglo XIX* (Literatura. Chast' I, Istoriya russkoj literatury. XIX vek), Moscú, Slovo, 1999, pp. 330-331.
7. Vladimír Ílich Lenin, *Obras completas* (Polnoe sobranie sochinenie), tomo 20, Moscú, Politicheskaya Literatura, 1967, p. 39 (T. del autor).
8. En Nikolái Konstantínovich Mijáilovski, *Artículos crítico-literarios* (Literaturno-kriticheskie statii), Moscú, 1957, pp. 59-180.
9. Véase: Boris Eijenbaum, «Leyenda sobre la varita mágica verde» (Legenda o zelionoj palochke), en Boris Eijenbaum, *Sobre la prosa: colección de artículos* (O proze: sbornik statei), Leningrado, Judozhestvennaya literatura, 1969, pp. 431-438.
10. Nikolái Alexéievich Nekrásov, *Obras completas y cartas* (Polnoe sobranie sochinenii i pisem), tomo 10, Moscú, Pravda, 1952, p. 179 (T. del autor).
11. Iván Serguéievich Turguéniev, *Obras completas y cartas en 28 tomos* (Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 28 t.), tomo 2, Moscú, Golos, 1961, p. 241, 247, 232 (T. del autor).
12. Nikolái Gavrílovich Chernyshevski, *Obras completas en 15 tomos* (Polnoe sobranie sochinenii v 15 t.), tomo 3, Moscú, Prosvetschenie, 1947, pp. 422-423 (T. del autor).
13. Romain Rolland, *Vida de Tolstói*, en *Obras selectas* (Sobranie sochinenii), tomo 2, Moscú, Kometa, 1954, p. 237 (T. del autor).
14. Véase: Valeri Nikoláevich Kochetov y otros, «Historia de la creación de la novela *Guerra y paz* (1863-1869)» (Istoriya sozdaniya romana «Voina i mir» (1863-1869)), en *Literatura rusa. Manual para los estudiantes extranjeros* (Russkaya literatura. Uchebnik dlía studentov-inostrantsev), Moscú, MGU, 1997, pp. 155-157.
15. Miguel de Unamuno, *Cartas inéditas*, Santiago de Chile, 1965, p. 173.
16. Damián Pretel, *La civilización de los pasos perdidos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2005, p. 99.



La lengua española dentro y fuera de España

Autor

Francisco Abad

Catedrático de
Lengua Española y
de Gramática
General y Crítica
Literaria.
UNED (Madrid).
Autor de *Historia
general de la lengua
española*.



**Francisco Marcos Marín
y Amando de Miguel,**
Se habla español.

Madrid, Biblioteca Nueva y Fundación
Rafael del Pino, 2009.

El autor de las páginas que siguen viene leyendo con sana admiración muchos libros de Amando de Miguel desde principios de los años setenta, y recuerda de memoria en este sentido cómo encontró muy sugestivos su librito *Sociología o subversión* y el texto técnico y de envergadura *Manual de estructura social de España*, así como *El miedo a la igualdad* (entre hombres y mujeres), *40 millones de españoles 40 años después*, etc.; también su tipología socioeconómica de las diferentes Españas —muy sugerente, y de la que algunas veces me he hecho eco—, las colaboraciones quincenales en «Blanco y Negro» (me parece que —por desdicha— nunca recogidas en volumen), las obras sobre el franquismo político y sociológico... Nunca hemos dejado de leerle —desde mediados de los años noventa escribe también sobre asuntos lingüísticos—, y por eso nos hemos acercado también con ánimo cordial e interés profesional a este nuevo libro suyo y de Francisco Marcos, respetado colega en materias filológicas.

El texto de esta obra está hecho por los dos (los ordenadores permiten entremezclar las respectivas escrituras), de manera que de las afirmaciones vertidas asimismo se responsabilizan

indistintamente ambos autores; no obstante, en muchos pasajes no resulta difícil descubrir la autoría principal.

La obra trata en verdad de muchas cuestiones, y el comentario de todas ellas llevaría amplio espacio: me detendré, pues, solo en algunas. Quizá lo que de Miguel y Marcos quieren decir en definitiva se encuentra sobre todo en el capítulo III («Glosomaquias», entendidas como 'conflictos lingüísticos') y en el VI, que trata de la expansión actual y las perspectivas de la lengua española.

El capítulo primero se halla dedicado a conceptos generales, como los de «lengua», «habla», sustrato, adstrato, etc.; entrar en esta cuestión llevaría a precisiones técnicas que no proceden aquí. Apuntaré solamente que no creo que haya sido el prof. Manuel Alvar quien ha propuesto el término «el hablar» para referirse a esas realidades concretas del uso de una lengua que implican aspectos sociales (p. 27): «el habla de», «el hablar de», etc., son expresiones que surgen espontáneamente en el discurso y que muchos autores (Coseriu uno de ellos) han empleado. Más adelante (pp. 91-92) se trata del concepto y la voz *dialecto*, y se contrastan las acepciones

que da a la palabra el *DRAE* en varias de sus ediciones; en concreto se habla de la edición de 1889 de ese léxico y se alude a un cambio que se produce «en un período breve (entre 1884 y 1889)», pero la verdad es que el *DRAE* de 1889 no existe, pues el intervalo entre sus sucesivas ediciones es mayor: la edición posterior a la de 1884 es la de 1899.

También apuntan los autores que la definición que da actualmente el diccionario académico «es una adaptación de la del *Diccionario manual* de 1983», pero en este caso hay que decir que lo que hace tal léxico llamado *manual* (y que materialmente resultó muy poco manual) es justamente transcribir dos acepciones que propuso el mencionado Manuel Alvar a primeros de los años sesenta.

Hay algo muy agudo que viene de Whitney y que Vicente García de Diego recordó, a saber: que «las lenguas son dialectos y los dialectos son lenguas. [...] La lengua es un dialecto que ha llegado a emanciparse»; o sea, que toda lengua se halla escindida interiormente, partida, con rupturas, aunque no tan fragmentada que no permita la intercomprensión de los hablantes. De otra parte, a lo que registran nuestros autores cabe añadir cómo hoy ya seguramente nadie llama «dialecto» a una 'lengua regional', como hacían a veces los novelistas españoles decimonónicos del Realismo, por ejemplo, cuando doña Emilia Pardo Bazán escribió en un pasaje de *Los pazos de Ulloa*: «Respuesta ambigua en dialecto: -La carrerita de un



can»; y más adelante: «[...] tras de referir varios chascarrillos adecuados al asunto y contados en dialecto»; en ambos casos para referirse, creo, a un hablar gallego.

Por otro lado, de Miguel y Marcos no pueden por menos de lamentar los usos idiomáticos que no responden sino a desconocimiento: se da a veces —dicen (p. 36)— una sonrojante ignorancia sobre la estructura de la lengua, y en esto no cabe sino estar de acuerdo con ellos. En un segundo momento exponen que hace veinte años una falta de ortografía en un examen de matemáticas implicaba un suspenso, mientras que hoy muchos profesores de matemáticas [...] discuten incluso la conveniencia de exigir unos niveles de escritura normativa aceptables. [...] Muchos profesores jóvenes ya no dominan el canon lingüístico (p. 49). Nuestra experiencia personal es todavía peor: hemos recibido quejas (y en más de una ocasión) por el hecho de que a un examen con alguna falta

de ortografía no se le ha dado Sobresaliente. De otro lado el profesor ha de esforzarse por emplear un registro culto de idioma, aunque tampoco ha de caerse en el puro escrúpulo idiomático y en la hipertrofia de la actitud censora, ya que los estilos y la conciencia lingüística se hallan escindidos, diferenciados, dialectalizados, y una expresión que un usuario culto rechaza, a otro igualmente culto puede parecerle tanto gramatical como aceptable: esto no acostumbra a tenerse en cuenta.

Algo cabe decir acerca de los denominados «préstamos léxicos» (p. 39). Estamos en realidad ante «adopciones»: la palabra «préstamo» no posee propiedad en esta designación (en alguno de sus escritos personales, Amando de Miguel lo intuye). Aunque el *DRAE* todavía no recoge la voz «adopción» en esta acepción, el *DEA* de Seco, Andrés y Ramos sí lo hace: se trata de 'tomar como propio algo de origen ajeno [por ej.] términos o expresiones'; don Rafael Lapesa proponía asimismo esta denominación de «adopciones» en la enseñanza oral que le oímos.

En este primer capítulo de la obra encontramos también unas bellas palabras que hacemos nuestras: «Este mundo de todos es un mundo de todas las lenguas» (p. 42), pero algunos lectores del libro quizá pensarán que acaso no todas las posturas y las formulaciones del capítulo III («Glosomaquias») están hechas en el espíritu de tan estimulante pasaje.

* * *

Igualmente se hace referencia a la norma prescriptiva, que en el caso de la norma hispánica —como se nos recuerda— queda a cargo de las veintidós Academias de la Lengua Española (pp. 40-41), y en alusión a esas Academias encontramos las siguientes consideraciones: «Más que de acertar o de tener éxito, se trata de [...] hacer lo posible por garantizar la unidad de la lengua en el mundo. En los últimos años ha cambiado el tono de las decisiones de las Academias. Ya no prescriben tanto de forma tajante lo que debe decirse; más bien razonan o aconsejan lo que debe decirse» (pp. 65-66). En efecto, lo que más importa en este caso no es el éxito social, en la prensa y las televisiones, etc., sino acertar en la preservación de la posible unidad de un idioma tan extendido. Pero el que las prescripciones normativas resulten ahora menos rigurosas puede llevar seguramente a más o menos largo plazo a una cierta fragmentación del idioma, a la pérdida de su unidad.

A los pocos meses de estar publicado este libro, las veintidós Academias han sacado a luz a su vez la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (2009). Y precisamente al salir esta Gramática, Amado de Miguel ha puesto por escrito una reflexión con cuyo espíritu coincidimos exactamente: «A veces se echa de menos algún juicio más crítico o valorativo [...] ¿No quedábamos en que una de las ventajas del español es que mantiene escasas variaciones regionales o de clase social frente a lo que sucede con el

inglés, el chino o el árabe? Me temo que a partir de la *Nueva Gramática* esa ventaja va a menguar un poco» (de Miguel, 2010: 26 y 27).

Esta *Nueva Gramática de la Lengua Española* ha primado en verdad lo descriptivo sobre lo normativo, pero lo uno y lo otro pueden llegar a ser cosas incompatibles: el designio descriptivo lleva a atender a cualquier discurso, lo mismo el de Cervantes que el de un futbolista; y la exigencia normativa reclama en cambio que solo se atienda a los usos cultos. La mayor exigencia descriptiva lleva a diluir lo prestigioso, lo culto, el buen hablar, y de esta manera puede ocurrir —aunque tal cosa no se pretenda— que se acabe difundiendo la idea de que, en cuestión de usos idiomáticos, todos más o menos valen, algunos incluso son graciosos, divertidos, y de esta manera se puede hablar o escribir un poco de cualquier forma, sin importar mucho.

En prensa han aparecido comentarios a esta Gramática que han hecho nuestros dos autores, de Miguel y Marcos: ambos se muestran sumamente elogiosos, y en grado máximo el segundo de ellos; con la tranquilidad de haberlo puesto en conocimiento —antes de ahora— de quienes primero debían saberlo, voy a mantener aquí que la obra es muy respetable y notoria en el detalle analítico de lo gramatical, pero que presenta disfunciones y limitaciones en lo filológico: fechación de textos; informaciones bibliográficas; algunas definiciones léxicas; cuestiones implícitas de historia general

de la cultura; etc. La *Nueva Gramática...* en su primera versión lleva consigo huellas de algo que hoy está —y es de lamentar— intelectual y socialmente vigente entre nosotros: la mucha separación que hay entre los estudios gramaticales y los filológicos, la cierta minusvaloración en que se tiene a la filología. Y eso a pesar de que los mayores logros en el saber parece que los han alcanzado siempre quienes han sido gramáticos y lingüistas además de filólogos, de uno y otro lado del mar: Andrés Bello, Rufino José Cuervo, Amado Alonso, Menéndez Pidal, Salvador Fernández Ramírez, Rafael Lapesa y quien fue su entonces joven profesor adjunto Álvaro Galmés, Diego Catalán...

* * *

De Miguel y Marcos consideran que el castellano es plenamente español al constituirse en una lengua internacional en los últimos tiempos (p. 87); puede estimarse así desde un punto de vista externo y acaso sociológico, pero la filología tiene establecido desde hace mucho que el castellano es español por haber absorbido en sí otros dos romances principales peninsulares, leonés y aragonés, desde aproximadamente 1230 y 1492, respectivamente (Menéndez Pidal), así como por poseer una caudalosa serie literaria (el gozar de serie o tradición literaria en mucho grado se tiene por uno de los rasgos de la lengua frente a los dialectos). Y, en efecto, leonés y aragonés fueron romances principales en nuestra historia lingüística, de tal modo que

puede mantenerse de manera adecuada con los hechos que:

ni las hablas del sur de las provincias de Salamanca y Ávila, del oeste de Toledo, de la mitad meridional de La Mancha, de Extremadura, de Murcia, de Andalucía y de Canarias pueden ser consideradas como dialectos. Igual que ocurre con el español de América, todas estas hablas no son otra cosa que la continuación del antiguo dialecto castellano (Antonio Llorente).

En dos momentos sucesivos (pp. 119 y 121) los autores sugieren que «*castellano* se refiere a un sistema que llega al siglo XV y *español* al que empieza entonces», cosa que uno de ellos tenía escrito desde antes, pues manifestó que el sistema del castellano medieval era tan diferente del actual que no sería ninguna barbaridad considerarlo una lengua distinta (Marcos, 2008: 58). Hay que decir que esta postura de que castellano de la Edad Media y español de los tiempos modernos constituyen idiomas distintos ningún filólogo (que sepamos) la ha mantenido, ni recibirá quizá muchas adhesiones; de hecho y por ejemplo, Juan Miguel Lope Blanch ilustró y probó con muchos análisis sintácticos diacrónicos y dialectales que hizo (y se deduce de ellos), que la lengua desde aproximadamente finales del siglo XII —que es desde cuando se conservan textos enteros suyos— resulta estructuralmente unitaria en lo fundamental y es, por tanto, una misma lengua, aunque en unas etapas hiciese uso de un mayor número de oraciones distintas y en otras etapas de



1.

otro menor; en lo fónico a su vez, la ruptura con lo medieval que se generaliza no ocurre sino en la segunda mitad del siglo XVI e inicios del XVII. Un hablante de hacia 1479 no dejaría de entenderse con otro de 1516, ni uno de 1492 con otro de 1527.

De otra parte y si cupiese el argumento de autoridad, los mejores especialistas y conocedores del siglo XVI (Menéndez Pidal, Amado Alonso, Fernando González Ollé...) nunca, que sepamos, han distinguido un sistema idiomático hasta el siglo XV y otro posterior desde entonces, y considerados ambos en tanto lenguas distintas.

Honradamente, no encontramos argumentos que autoricen a hablar en este caso de dos lenguas distintas en la serie histórica castellana antes y después de hacia 1500; otra cosa es que al castellano se

1.

Ramón Menéndez Pidal (George Grantham Bain Collection, Library of Congress). Foto: Wikimedia Commons.

le denomine español desde ese momento por estar usado por todos los escritores peninsulares, etc.

* * *

Los autores toman una postura decidida en torno a los nacionalismos lingüísticos. Su idea es la de que una *lengua internacional* es el extremo de un continuo cuyo polo contrario es la *lengua étnica* (p. 97). Sin embargo y según mostró el sociolingüista Willian A. Stewart, con la excepción de las lenguas artificiales, ocurre que «lo que hace que una lengua [la estándar, los dialectos vernáculos, el criollo, etc.] sea obviamente histórica es su asociación con alguna tradición étnica nacional», es decir, que lo que de Miguel y Marcos llaman lengua internacional respondería, al igual que lo que ellos denominan lenguas étnicas, a esa tradición étnica nacional a la que aludía Stewart. En todo caso nuestros autores dicen que los españoles disponemos de una lengua común de carácter internacional y que por eso lo deseable sería que, en las regiones donde está vigente también una lengua étnica, sus habitantes hablaran las dos lenguas, la común y la privativa de cada región (p. 106). Personalmente me inclino también por esta situación de bilingüismo que propugnan en este momento los autores, pero —añado como postura personal— que fuese un bilingüismo sin diglosia, o sea, en igualdad de ambos idiomas en todos los usos.

Cabe decir a propósito de esto que Menéndez Pidal funda-

mentó su proclama en favor del bilingüismo en la historia peninsular, que siempre ha supuesto lo que él llamó un bilingüismo constitutivo. Anotaba don Ramón que en los tiempos medievales el reino astur-leonés fue un reino bilingüe; asimismo se dieron varias lenguas habladas o escritas en el reino de Navarra; «la misma Castilla fue desde

XI, fue bilingüe por su condado de Ribagorza»; el reino de Valencia es bilingüe desde su reconquista ... En suma, ocurre que durante muchos siglos «un bilingüismo constitutivo» se extiende por todas partes, y un bilingüismo tal, de acuerdo con el cual pudiesen convivir las lenguas, fue, parece, lo que dejó sugerido el maestro en tanto proclama.

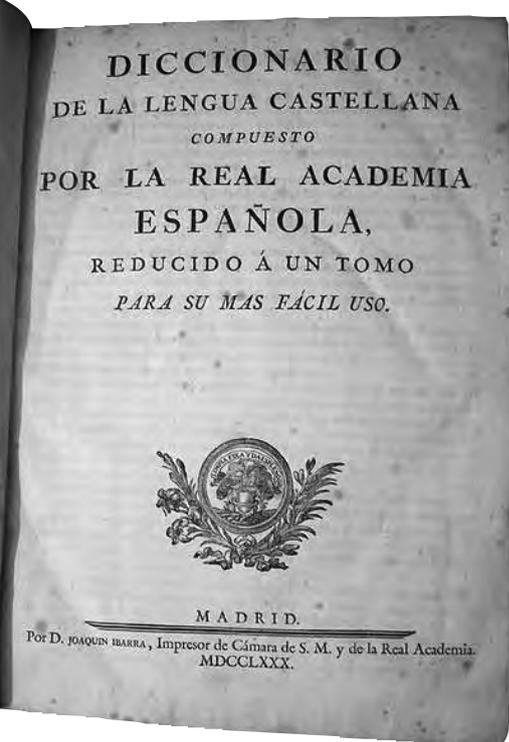
Según la percepción de A. de Miguel y F. Marcos, «los nacionalistas presentan la diglosia del predominio del castellano como algo execrable, pero cuando le dan la vuelta, queda bautizada como “normalización”. [...] El nacionalismo tiende a la exclusión» (p. 112); *diglosia* es, según el léxico académico, ‘bilingüismo, en especial cuando una de las lenguas goza de prestigio o privilegios sociales o políticos superiores’. La propuesta socio-política de nuestros autores se enuncia así: «En las regiones bilingües debe haber una enseñanza obligatoria bilingüe, y en todo caso, la opción de elegir una u otra lengua. Es una solución cara, pero los españoles podrían pagarla» (p. 117). Marcos y de Miguel trazan además, a

propósito de estas cuestiones, una historia abreviada de las lenguas peninsulares en sus contactos y en su situación legal (pp. 118-133).

* * *

Lo anterior se refiere al español dentro de España; fuera de ella está considerada en el capítulo último del libro (pp. 239-272), en el que se exponen los datos geográficos de su expansión, el número de los hablantes («más de 400 millones» y «la segunda lengua de otros muchos millones de personas»): estamos, por tanto, ante un bien económico y cultural de inmenso valor (p. 245).

Se coincida o no con todas y cada una de las afirmaciones filológicas o político-lingüísticas del presente texto, resulta sin duda instructivo leerlo. *Se habla español* es obra de lectura agradable, que no presenta contenidos tan técnicos que exijan ser especialista en determinadas cuestiones para entenderlos, y que mueve a la reflexión. El mencionado artículo de A. de Miguel (2010) resulta asimismo instructivo, aunque, según queda dicho, pueda no coincidir en el elogio completo que se hace en él de una obra a mi juicio con limitaciones filológicas. ❖



2.

sus orígenes en el siglo X un condado o reino bilingüe [...]. Lo mismo el reino de Aragón, desde su principio en el siglo

2.

Diccionario de la lengua Castellana
(Madrid, Joaquín Ibarra, 1780).

Foto: Wikimedia Commons.

Bibliografía

DE MIGUEL, Amando (2010), «Las 4.000 páginas de los bosquimanos», *Leer*, n° 209, febrero, pp. 26-27.

MARCOS, Francisco (2008), «El español y cómo llegó a serlo», *Revista de Occidente*, n° 320, enero, pp. 53-83.



Gonzalo Torrente Ballester, teórico y crítico de teatro

lecturas

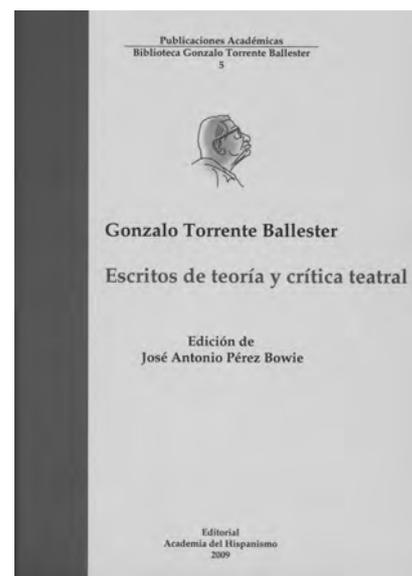
Autora
Carmen Becerra Suárez
Profesora Titular de Teoría de la literatura y Literatura comparada. Universidad de Vigo. Autora de *Cine y Teatro*.

Si dejamos al margen su faceta de creador de mundos de ficción, entre las diversas actividades que desarrolló Gonzalo Torrente Ballester a lo largo de su vida destaca, por el tiempo a ella dedicado y el alcance de los resultados logrados, su labor como crítico teatral, labor que permanecía en un oscuro segundo plano y por la que la crítica no había mostrado apenas interés. Es en el diario madrileño *Arriba* donde Gonzalo Torrente publica sus primeras crónicas y reseñas críticas, entre julio y diciembre de 1941. En este mismo período la revista *Escorial* acoge algunos de sus artículos, de carácter ensayístico, sobre el hecho teatral; y, ocho años más tarde, sus críticas y comentarios a los estrenos en la sección «Crónica de teatros», entre mayo de 1949 y enero-febrero de 1950. Se trata de colaboraciones en las que el autor reflexiona sobre el arte escénico en general, o comenta alguno de los estrenos.

Esta primera etapa de la actividad como teórico y crítico teatral de Gonzalo Torrente mereció la atención de José Antonio Pérez Bowie en un espléndido libro que, con el título *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*, fue publicado en el 2006. Ahora la Editorial

Academia del Hispanismo, en su colección «Biblioteca Gonzalo Torrente Ballester», ha publicado el título *Gonzalo Torrente Ballester. Escritos de Teoría y crítica teatral*. El responsable de la edición, introducción y notas es de nuevo José Antonio Pérez Bowie. El catedrático salmantino proporciona en esta nueva publicación los excelentes resultados de un trabajo de investigación que ha requerido un enorme y paciente esfuerzo de búsqueda, ordenación, selección y edición de materiales dispersos, a los que, además, acompaña con un brillante estudio introductorio, crítico, ecdótico y puntualmente anotado de los más relevantes textos interpretativos sobre el arte escénico, obra del intelectual y escritor gallego cuyo centenario de nacimiento conmemoramos este año.

El volumen está estructurado en dos secciones bien diferenciadas: la primera contiene un amplio estudio preliminar acerca de Gonzalo Torrente Ballester como teórico y crítico teatral; y la segunda, dividida a su vez en tres partes, presenta los artículos completos correspondientes a la primera etapa (denominada «integrata» por el editor), una sagaz selección de los textos publicados en *Arriba*, pertenecientes a la segunda, y los artículos completos de una



Gonzalo Torrente Ballester, *Escritos de teoría y crítica teatral*. Edición, introducción y notas de José Antonio Pérez Bowie. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

tercera y última etapa, publicados en *Primer acto y Triunfo*, todos ellos cuidadosamente editados.

El estudio se inicia con el análisis de los primeros textos, abarcando desde 1937, año de publicación de «Razón y ser de la dramática futura» (revista *Jerrarquía*, 1937, n.º 2), hasta 1950, fecha en la que aparecen sus últimas crónicas en la revista *Escorial*. Estos escritos, que desvelan afección a un ideario falangista que poco a poco irá diluyéndose, contienen, sin embargo —subraya el editor—, el esbozo de algunos conceptos claves de su interpretación del hecho teatral. «Razón y ser de la dramática futura» constituye el estreno de Torrente Ballester como teórico del teatro. En este breve ensayo inaugural, que se inscribe en el ideal fascista del arte al servicio del Estado, formulado en España por Ernesto Giménez Caballero (*Arte y Estado*, 1935), se apuntan ya determinados principios teatrales que asoman a sus escritos y van consolidándose desde este primer período: la concepción del personaje como carácter, no como máscara, que divide en «funcional» —exigido por la arquitectura dramática— y «esencial» o protagonista (p. 23); «la autonomía del universo teatral, que concibe como plenamente autosuficiente y regido por unas leyes intrínsecas a la obra» (p. 25); o «la preocupación formalista que le lleva a una defensa rigurosa de los límites genéricos» (p. 27). Esta concepción del universo dramático le conduce al rechazo del teatro burgués, «producido por burgueses y para burgueses y alimentado, por tanto, de



1.

pequeños conflictos o pequeña felicidad, sin torbellinos de pasión ni grandes carcajadas: todo es mínimo y mediocre como la sociedad que sirve y refleja» (p. 23).

Entre las aportaciones positivas de la teoría teatral de Torrente durante esta primera etapa, Pérez Bowie destaca la lucidez de su análisis, en el artículo «Cincuenta años de teatro español y algunas cosas más» (*Escorial*, 1941), fundamentalmente en aquellos párrafos donde reflexiona sobre el teatro histórico. Sus criterios, aunque mediatizados por el ideario que abrazaba en aquella época, constituyen uno de los pilares más sólidos de su sistema teórico. También enfatiza el editor su certero diagnóstico acerca de los defectos e insuficiencias del teatro español contemporáneo; el amplio repertorio que ahí

1.

Estatua de Gonzalo Torrente Ballester en El Ferrol. Foto: Erreka, Wikimedia Commons.

elabora constituirá una apelación sistemática en su futuro como crítico.

En enero de 1951 se inicia la segunda etapa. Torrente Ballester se incorpora como crítico titular a la redacción del diario *Arriba*, puesto que desempeña hasta abril de 1962 (la firma de un manifiesto de intelectuales en el que se exigía del régimen claridad en la información respecto a lo sucedido en la minas de Asturias provoca la expulsión de Torrente de sus puestos de trabajo, naturalmente también el de *Arriba*). Durante estos casi doce años el intelectual gallego seguirá muy de cerca todas las manifestaciones teatrales de la capital madrileña, incluso las más minoritarias y alejadas de los circuitos de exhibición comerciales: grupos no profesionales, como «Dido, Pequeño Teatro», «La Carátula», «La Máscara», «Teatro popular» o «Los independientes», entre muchos otros; grupos universitarios, pero también las representaciones de las compañías extranjeras que muy de tarde en tarde recalaban en Madrid; todas ellas obtienen puntual relación en los más de ochocientos textos publicados en este período (ciento quince de ellos conforman el corpus textual del libro de Pérez Bowie publicado en 2006). En esta segunda etapa, que titula «La evolución de una poética: los años de *Arriba* (1951-1962)», Pérez Bowie plantea y desarrolla las ideas nucleares que articulan el discurso de Torrente Ballester. Se trata de seis ejes básicos, algunos de los cuales ya operaban en la etapa anterior, a partir de los

que pueden analizarse las claves de su pensamiento, ilustrados prolijamente con ejemplos de los textos teóricos y las críticas del autor; y en los que vamos a detenernos a continuación:

1. La autonomía del universo escénico. Con esta concepción del arte escénico, que ya le caracterizaba en el período precedente, Torrente defiende la condición de mundo clausurado y autosuficiente del universo teatral, que debe estar «regido por unas leyes intrínsecas a la propia obra y tan independientes, por tanto, de los propósitos del autor como de las normas de la preceptiva» (p. 31); por ello sus elogios se dirigen a aquellas obras que se apoyan en sí mismas y no en «andamiajes exteriores», como sucede en *La venda en los ojos*, de José López Rubio; *Irene o el tesoro*, de Buero Vallejo; o *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, de Tennessee Williams, entre otros ejemplos que el editor aduce.
2. La perfección del modelo aristotélico. Torrente profesa un aristotelismo militante y considera las prescripciones del filósofo griego como un modelo de composición teatral no superado. De ahí su preocupación formalista, su defensa de la coherencia estructural de la obra dramática y, por ende, de la autonomía del universo creado por esa obra. Su idea de cambio como resorte fundamental de la trama, la exigencia de la unidad de acción y, consecuentemente, la eliminación de tramas secundarias, o la defensa

de la verosimilitud son algunos de los postulados en los que se apoya su sistema estético.

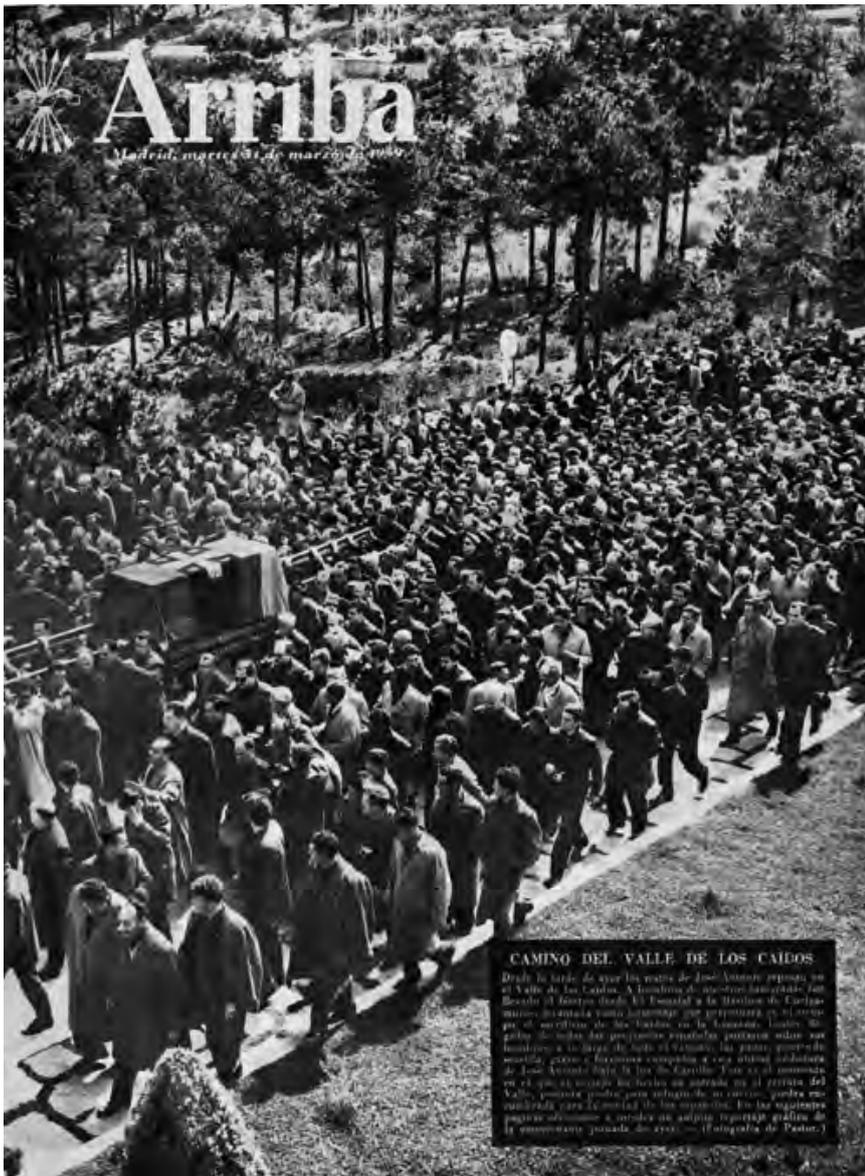
3. La preocupación por el mantenimiento de las fronteras genéricas. Otro de los núcleos básicos que Pérez Bowie encuentra en este corpus es el afán por establecer fronteras entre los diversos géneros teatrales, y subraya que «de acuerdo con la coherencia y el rigor constructivo que exige a toda obra dramática, la indefinición genérica constituye para Torrente uno de los defectos más graves ya que remite, en el fondo, a un problema de falta de unidad estilística» (p. 41). Partiendo de esta premisa, Pérez Bowie realiza un recorrido por diversos géneros atendiendo a la concepción del crítico: el melodrama, que considera fruto de la incapacidad del dramaturgo para mantener la tensión dramática; la tragedia, que Torrente Ballester vincula a una cierta dimensión poética; la farsa y el sainete, de los que afirma que son «la única manera de tratar el teatro las cosas graves de la política, es decir tomándolas un poco en broma» (p. 44); y el género policiaco, que, tanto en su manifestación dramática como en la cómica, mereció una constante atención por parte del crítico.
4. La cuestión del realismo. La preocupación del crítico teatral por la autosuficiencia del teatro resulta determinante, advierte aquí Pérez Bowie, para entender cómo se enfrenta a la cuestión del realismo. En el Prólogo a la



© Wikimedia Commons

segunda edición de su *Teatro español contemporáneo*, cuya redacción coincide en el tiempo con muchos de sus textos críticos, Torrente afirma que «el artista no podrá jamás independizarse de la realidad, pero la realidad creada por el arte es de otra naturaleza y se rige por otras leyes, y, a la postre, resulta más fiel a la verdad cuando actúa en libertad que cuando proclama y sirve de compromiso» (p. 47). Por tanto, el dramaturgo ha de extraer los elementos dramáticos de la realidad para luego abstraerlos y servirlos al espectador en una realidad de naturaleza distinta, la poética. En este punto destaca Pérez Bowie el interés de las reflexiones de Torrente sobre la capacidad del arte para revelar nuevas formas de realidad que enriquecen nuestro conocimiento de la misma; esa capacidad reveladora es, para Torrente, una consecuencia de la dimensión poética del lenguaje.

5. Las actitudes en torno al compromiso y a la función del teatro. En consonancia con esta concepción del teatro, Gonzalo Torrente mantendrá una actitud muy matizada acerca del compromiso del artista, asunto por entonces muy debatido. El intelecto



© Wikimedia Commons

tual gallego intenta distanciarse de cualquier tipo de extremismo, posición de la que se deriva su escepticismo frente a la utilidad del arte para transformar la sociedad: «personalmente nunca he creído en la eficacia política o social del arte» (p. 51); pero, al mismo tiempo, tampoco suscribe las tesis del arte por el arte, «por cuanto esa clase de operación conduce inevitablemente al arte deshumanizado, y yo, huelga decirlo, defiendiendo y practicando un arte humano»

(p. 51). Sin embargo, y de manera aparentemente contradictoria, Torrente insiste frecuentemente en la condición irrenunciable del teatro como espejo de la sociedad. De hecho, Pérez Bowie sostiene que «la dimensión sociológica de la escena es una de las nociones fundamentales que constituyen su poética» (p. 55), razón por la cual para él «el buen teatro (y el malo, en cuanto espejo negativo) es siempre un documento de primer orden sobre la sociedad que lo

ve nacer y que lo aplaude o rechaza» (p. 55): «el teatro es un material histórico incomparable», declara el propio Torrente.

- La importancia de la Historia y el mito. La defensa que lleva a cabo el crítico gallego sobre la función documental del teatro permite entender su interés y atención permanente al teatro histórico. Torrente apuesta por un teatro «capaz de utilizar la Historia para proponer una reflexión moral válida para el presente de los espectadores» (p. 56), principio que, según Bowie, es uno de los elementos más destacables de su poética. Una función semejante explica su inclinación por el tratamiento de los mitos antiguos, que, para Torrente, solo tendrá sentido si esa operación va acompañada de la actualización de sus significados, de manera que puedan ser válidos para arrojar luz sobre el presente del hombre contemporáneo.

Tras el exhaustivo recorrido por los textos, Pérez Bowie concluye que es evidente la evolución y progresiva madurez que habría ido adquiriendo su pensamiento en torno al teatro, al mismo tiempo que se habrían ido suavizando los planteamientos idealistas de su primera etapa: aunque sigue defendiendo su ideal de teatro «bien hecho», se muestra abierto a propuestas escénicas novedosas; desde el doctrinarismo inicial va derivando en una concepción del teatro como fuente de conocimiento para el espectador, como instrumento para profundizar en la realidad,

como espejo de la misma, si bien esa capacidad instructiva no ha de venir de fuera, resultado de las intenciones aleccionadoras del autor, sino que ha de derivarse de la obra misma, debe estar implícita en ella.

Con las colaboraciones de Torrente Ballester hacia finales de la década de los cincuenta en las revistas *Triunfo* y *Primer Acto*, publicaciones muy alejadas de los presupuestos teóricos en los que se había movido hasta entonces el autor, comienza la que Pérez Bowie considera la tercera etapa y que titula «La consolidación del sistema teórico-crítico (1957-1965)». El número de textos de esta etapa es mucho menos abundante, debido a la periodicidad de las revistas: la primera semanal y la segunda mensual. En estos escritos se evidencia con claridad el cambio de actitud del autor, advertido ya en los últimos años de *Arriba*, actitud aperturista que justifica su defensa de un teatro comprometido con la realidad del momento histórico, sostenido por el rigor y la coherencia, así como el rechazo a las mediocres manifestaciones o subproductos teatrales que se representaban en los escenarios madrileños.

Los artículos publicados en *Primer Acto* se orientan sobre todo hacia el análisis de la obra de algún autor o bien hacia la reflexión sobre determinados problemas escénicos. Entre los trabajos que contienen esta temática, destaca Bowie el titulado «Problemática general del teatro», pero también considera de especial importancia las



observaciones realizadas por el crítico en artículos dedicados a grandes dramaturgos, como Shakespeare, Valle-Inclán, García Lorca o Buero Vallejo.

Las colaboraciones en *Triunfo* revelan un atento seguimiento de la actividad teatral. El repaso de estas crónicas muestra que Torrente no se inhibía al declarar su condena al modelo teatral representado por algunos dramaturgos (Alfonso Paso, por ejemplo, autor omnipresente por entonces en los escenarios españoles), manifestación de la frivolidad burguesa o de la ignorancia de las técnicas teatrales; pero

tampoco escatimaba críticas positivas, que, como pone de relieve Bowie, nos trasladan a «los núcleos básicos sobre los que se asienta la poética teatral de Torrente» (p. 66). Este es el caso de sus crónicas sobre *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller; *Calígula*, de Albert Camus; o *La bella Dorotea*, de Miguel Mihura.

En la segunda sección del volumen Pérez Bowie proporciona, como habíamos anticipado al comienzo, los textos de Torrente Ballester, que, en consonancia con la ordenación del análisis que les precede, se disponen en tres etapas:

- La primera etapa (pp. 77-170) comprende los textos teóricos publicados en *Arriba* (1941) y en *Escorial* (estos últimos en dos períodos: 1941-1942 el primero, y 1949-1950 el segundo).
- La segunda etapa (pp. 173-320) recoge una esencial selección de textos publicados en *Arriba*, entre los años 1951 y 1962.
- La tercera etapa (pp. 323-384), comprende los textos publicados en *Primer acto* (1957-1965) y en *Triunfo* (1962-1963).

Este corpus textual suministra una información fundamental para el estudio del panorama teatral de la primera mitad del siglo XX y parte de la segunda.

El volumen se cierra con una exhaustiva y valiosa exposición y recopilación de índices de los artículos publicados en *Arriba* (1941 y 1951-1962), así como de obras, autores, directores de escena, traductores y adaptadores, y, finalmente, de personajes literarios y teatrales citados de obras universales.

El inestimable esfuerzo de recopilación textual y la cuidada edición y selección de textos logran que este libro de J. A. Pérez Bowie se constituya en una sólida aportación para profundizar en el conocimiento de la actividad teatral en los

escenarios españoles, desde el final de la guerra hasta la mitad de los años sesenta; pero, al mismo tiempo, el riguroso y sistematizado análisis que precede a los textos, además de llenar un vacío, proporciona una pionera y muy valiosa contribución al estudio de la labor de un teórico y crítico teatral llamado Gonzalo Torrente Ballester. ❖



en el **próximo número:**

Dossier. Fascismo y vanguardia

con artículos de Roger Griffin, Mark Antliff, John London, Victoriano Peña y María Isabel Cabrera.

La antorcha al oído

colaboraciones de José Domínguez Caparrós, Antonio Martín Moreno, Margarita Mauri y Diliانا Ivanova.

Lecturas

de Manuel Barrios Aguilera, Cristina Álvarez de Morales y Carlos Garrido Castellano.

Autor

Juan Varo Zafra

Profesor de Literatura española.

Universidad de Granada.

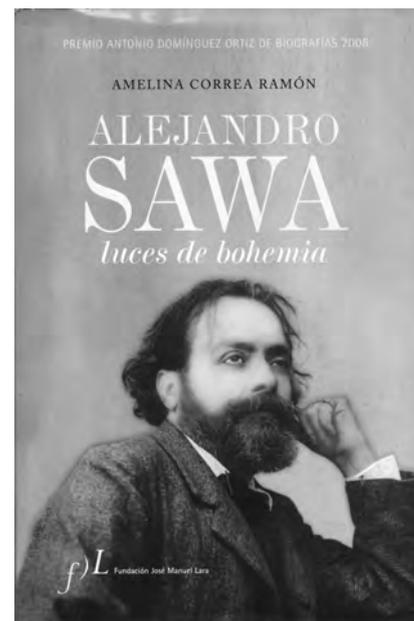
Autor de *Alegoría*

y *metafísica*.

Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el último tercio del siglo XX, la biografía pareció un género moribundo, una ficción casi novelesca desprestigiada en el mundo académico y relegada a un consumo popular ávido de relatos cuya eficacia descansaba en la difícil combinación de lo extraordinario y la ilusión de lo verdadero. Varias fueron las causas que contribuyeron a la caída del género en el ámbito de la investigación histórica y literaria: en primer lugar, la crisis del sujeto entendido como aquel individuo racional que había protagonizado la Modernidad; en segundo lugar, la aspiración de la Historia a constituirse en disciplina científica: a partir de Droysen y hasta la escuela francesa de los *Annales* de Febvre y Bloch el discurso historiográfico pretendió sustituir su tradicional naturaleza narrativa por un proceder analítico, pretendidamente científico y objetivo; en tercer lugar, la sospecha de la incapacidad del lenguaje para presentar el «acontecimiento» en el caso de la historia, o la «vida», en el de la biografía; finalmente, el triunfo de las metodologías crítico-literarias que, bien por propugnar la lectura cerrada del texto, bien por asumir, desde diferentes presupuestos epistemológicos,

la mencionada crisis del sujeto, se desinteresaron del autor o propugnaron directamente su muerte. De este modo, Roland Barthes, a comienzos de los años sesenta, postulaba la necesidad de aplicar a la investigación literaria las teorías de los historiadores de los *Annales*, con la intención de forjar una «ciencia de la literatura» de base lingüística en la que el autor muriera con la escritura, dando origen, en su lugar, al «escritor moderno» que nace al mismo tiempo que el texto, que carece, en consecuencia, de biografía.

Pero a finales de los sesenta y a comienzos de la década siguiente, algunos teóricos de la historiografía defendieron la pertinencia de su dimensión narrativa desde distintos puntos de vista. Hayden White justificó la narratividad del texto histórico y reflexionó sobre la proximidad formal —y su indisociable relación con el contenido— de los discursos históricos y literarios, más allá del miedo a la distorsión ideológica de la «verdad histórica». Paul Ricoeur, por su parte, rompió con el modelo hempeiano de explicación científica y no narrativa de la historia, y, desde una perspectiva hermenéutica, defendió la narratividad como aspecto fundamental del texto histórico y, lo que



Amelina Correa Ramón,

Alejandro Sawa, luces de bohemia.

Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.

(Premio Antonio Domínguez

Ortiz de Biografías 2008).

es más, elaboró una compleja teoría de la relación entre la narratividad y la temporalidad humana como estructura de la existencia. Por otra parte, nuevas perspectivas sociológicas y antropológicas permitieron recuperar la biografía como género académicamente estimable, ahora enriquecido por una buena asimilación de las objeciones críticas anteriores. Así, en los años setenta, Barthes propone el concepto de biografema, entendiendo por tal aquel pequeño detalle que, por sí sólo, puede decirlo todo sobre un sujeto. La densidad significativa del biografema adquiere su justificación en la nueva configuración del sujeto, roto y disperso, de tal modo que el biografema sirve de catalizador de la memoria, de la evocación del otro que ya no es (Dosse, 2007: 306).

Desde una crítica igualmente severa del sujeto unitario del Idealismo, de las lecturas estructuralistas y de las metodologías de lectura cerrada de los textos literarios, Pierre Bourdieu introdujo en *Las reglas del arte* el concepto de «habitus» como medio de recuperar al agente en la construcción de lo real, y el de «campo literario» en el que se inserta el autor y sus complejas relaciones con los campos social y de poder. De tal modo que la nueva biografía debe reconstruir la trayectoria social del biografado: «Toda trayectoria social debe ser comprendida como una manera singular de recorrer el espacio social, donde se expresan las disposiciones del habitus; cada desplazamiento hacia una nueva posición, en tanto que implica la exclusión

de un conjunto más o menos amplio de posiciones sustituitivas y, con ello, un estrechamiento irreversible del abanico de posibilidades inicialmente compatibles marca una etapa del proceso de *envejecimiento social* que podría calibrarse en función del número de esas alternativas decisivas» (Bourdieu, 2005: 384-385). En otra dirección, la biografía en opinión de Jacques Le Goff suponía la deconstrucción de los personajes biografados en todo lo que pudieran tener de mítico o superficial, para proceder, seguidamente, a la elaboración ciertamente utópica de una «biografía total», verídica, asentada en el contexto histórico que les correspondió vivir (Dosse, 2007: 276-285).

Acaso este somero y sin duda incompleto repaso del debate en torno a la biografía sea insuficiente para abordar la lectura de un trabajo tan complejo como *Alejandro Sawa, luces de bohemia*, de Amelina Correa Ramón, especialista en la literatura finisecular española, a la que ha dedicado numerosos artículos y monografías, incluida una temprana revisión del autor de *Iluminaciones en la sombra: Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, que publicó la Universidad de Granada en 1993.

El capítulo introductorio de esta segunda y afortunada aproximación a Sawa, «Álex / Max: deconstruyendo a Sawa» (pp. 11-14) es revelador de los problemas a los que la autora se ha enfrentado, así como de la metodología y finalidad de su investigación.

Máximo representante de la bohemia, Alejandro Sawa se forjó, ya en vida, una leyenda en la que literatura y realidad se contaminaron una de la otra hasta hacerse inseparables. El mito de Sawa quedó confirmado por su muerte, o más exactamente, por la lectura que de su muerte hicieron Valle-Inclán y Rubén Darío entre otros. En carta de 1909, citada por la biógrafa, Valle escribe a Rubén: «Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso» (p. 11). Este perfil, con su evocación del Edipo de Sófocles y del Lear de Shakespeare, levanta los cimientos del mito, consolidado después en *Luces de bohemia*, al par que sepulta apresuradamente al ser humano real. Ante este hecho, la estrategia del libro es clara: exponer el mito, reconocer su anclaje en la vida y muerte de Alejandro Sawa, para, a partir de ahí, decantar lo real, la vida en su contexto histórico, desgajada de la leyenda. Con este propósito, leemos: «Y es que, en efecto, Alejandro Sawa parecía encarnar —incluso físicamente— el personaje lleno de grandeza y de dolor que expía su delito sometido a un fatum trágico» (p. 11), y, seguidamente:

Una vida literaturizada que acabó incorporándose en la esencia literaria del personaje valleincliniano de Max Estrella (...) encarnando la tragedia absurda de tantos escritores que acabaron fracasando en la turbia —e inestable— vida cultural de la España del siglo XIX y comienzos del XX (p. 12).

Sutilmente, y esta es una de las claves de la modernidad de

esta biografía, se desarticula el mito, no negándolo sino extendiéndolo a un colectivo, la bohemia finisecular, y contextualizándolo en el seno de la cultura y la sociedad española de la época. En estas circunstancias nuevas, Alejandro Sawa queda probablemente desautorizado como arquetipo de héroe trágico, pero se consolida como «ejemplar» de un grupo de escritores que padecieron las mismas condiciones de vida y quizá de muerte en un idéntico marco social, económico e ideológico: «Así en el dolor y en la muerte, Sawa va a ocupar desde entonces un lugar privilegiado en el inventario de los mártires del Ideal. Es por ello que, por la necesidad terapéutica de despojar al mito de su gabán bohemio, nace ahora esta biografía que, profundizando en lo conocido y recreado sobre el autor, nos permita, además, vislumbrar la *petite histoire* de su devenir existencial» (p. 13). La autora apunta, desde luego, al individuo, pero lo sostiene sobre un paisaje humano concreto, que sirve para escindir la vida de la leyenda o, dicho de otro modo, para que la deconstrucción del mito permita construir el relato biográfico del personaje.

Alejandro Sawa, luces de bohemia parece adscribirse al proyecto enunciado por Le Goff de elaborar una «biografía total». Con este objetivo, la autora recopila un prolijo y heterogéneo conjunto de materiales, que pretende, por una parte, reconstruir el mundo de Sawa en toda su diversidad y, por otra, dar cuenta minuciosa de su existencia. Respecto a la



1.

primera de estas tareas, Amelina Correa abre las páginas de su obra a la geografía humana y económica de la época revelándose como una extraordinaria paisajista en bellas y sensoriales descripciones. En este aspecto, resulta ejemplar la disposición y riqueza de la presentación de Esmirna con la que comienza propiamente la biografía, en la que da cuenta de su situación geográfica, el clima, las referencias históricas y legendarias, sus fuentes de riqueza, para llegar, finalmente, a la familia Sawa (pp. 17-18). Este proceder se repite en varias ocasiones a propósito de Sevilla, Málaga, Madrid y París, entre otras ciudades por las que discurre la vida de Alejandro Sawa y de las que la biógrafa aporta datos de sus circunstancias históricas,

1.

Estatua en Villanueva de Arosa de los personajes centrales de *Luces de Bohemia*: Max Estrella y Don Latino de Híspalis. Foto: L. Miguel Bugallo Sánchez, Wikimedia Commons.

calles, monumentos, personajes destacados, vida comercial y cultural.

Junto a las descripciones geográficas, un segundo vector en la reconstrucción del mundo de Sawa atiende a los acontecimientos históricos de los que éste fue contemporáneo. El libro intercala pasajes en los que da cuenta tanto de acontecimientos políticos señeros como de la situación social de la población, especialmente cuando atiende a la desmitificación de algunos tópicos literarios forjados también por esos años. Así ocurre con la denuncia de las duras condiciones de vida de la Andalucía rural de finales del siglo XIX, que desmonta la idea de una Andalucía exótica, romántica y despreocupada (pp. 31-32). En un excelente ejercicio de erudición bien entendida, Amelina Correa dibuja con precisión y rigor el mundo literario en el que Sawa se inserta: penetra en los cenáculos y foros culturales

(véanse por ejemplo las notas sobre el Círculo Nacional de la Juventud, pp. 66-67), data los movimientos estéticos y disecciona sus postulados. La obra recorre todo el panorama finisecular desde el Madrid galdosiano al que arriba el joven Sawa en los inicios del naturalismo hasta el triunfo del Modernismo con Rubén, Valle y los Machado, pasando por la bohemia tabernaria y radical en lo político y en lo estético, y la influencia del simbolismo francés. Resulta de especial interés el seguimiento de la evolución del naturalismo, desde sus comienzos (pp. 66-67) y el naturalismo espiritual (p. 80) hasta el surgimiento del naturalismo radical hacia 1884 de la mano de Eduardo López Bago y otros entre los que se contaba el propio Sawa (pp. 81-82). Asimismo se traza el mapa social y literario de la bohemia francesa y española indagando sus causas, el extracto social del que emana y las vidas difíciles de estos bohemios abocados, en la mayoría de los casos, a la aniquilación (pp. 158-160). El texto excede los límites de la biografía tradicional y nos brinda un fresco de la vida literaria de aquellos años.

Todos estos aspectos se conjugaran como campos en el sentido que Bourdieu da a este término. En efecto, la obra pone de relieve los alcances de cada grupo, los elementos que lo definen en oposición a otros con los que se relaciona de muy diversas maneras: asistimos a las polémicas entre románticos y naturalistas y, dentro de este grupo, entre espiritualistas y radicales; al conflicto entre los bohemios y la sociedad

burguesa; a la desconfianza de los socialistas hacia los bohemios (pp. 214-215); a la actitud política contradictoria de estos escritores, atrapados entre las ansias revolucionarias y el elitismo estético con su aversión a la democracia y a las «mayorías ignorantes» (pp. 125-127), las adhesiones, las filias y las fobias de cada grupo, los senderos por los que todos discurren en el espeso bosque finisecular. Se trata, en todo caso, de conocer el mundo al que el biografiado pertenece para comprender mejor su pensamiento, forma de proceder y también su fracaso, no como individuo aislado, sino situado en el vórtice de una serie de fuerzas encontradas de muy distinto signo.

Alejandro Sawa, luces de bohemia nunca dejará de mostrar al sujeto en su mundo y en tensión con los diferentes campos entre los que discurre su existencia. En su vertiente estrictamente biográfica, Amelina Correa ha realizado una intensa labor de investigación en numerosos archivos (p. 318) logrando reunir una exhaustiva documentación con la que afrontar con solvencia el reto de una «biografía total»: reconstruir la vida del personaje incluso en la esfera de lo cotidiano, en relación con su contexto histórico y las fuerzas vivas que provocan sus acciones y sus elecciones (Dosse, 2007: 276). La biografía se remonta al momento en el que la familia Sabba se instala en San Roque primero y después en Carmona, revisa con cuidado diferentes documentos censales que reconstruyen su situación económica. Es interesante observar cómo tra-

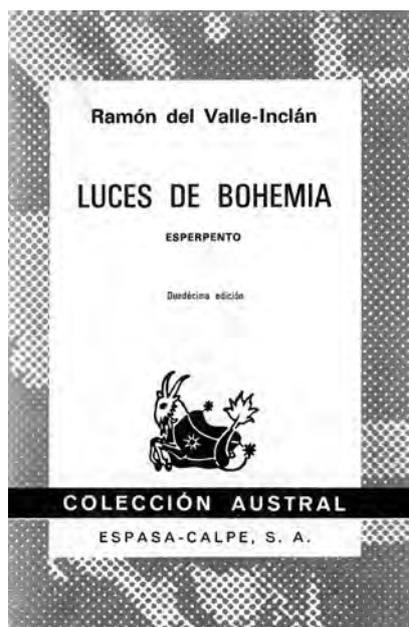
baja la autora para iluminar las zonas más oscuras de la vida de su personaje. Así, por ejemplo, deduce la prosperidad de la familia durante su residencia en Málaga del cotejo del elevado precio de alquiler que pagaba y del hecho de contar con servicio doméstico (pp. 39-40). Para la referencia a los estudios infantiles de Sawa se sirve de materiales posteriores y de muy distinta naturaleza: un artículo de un amigo publicado en 1901, las alusiones del propio Sawa en *Iluminaciones en la sombra* y las noticias contenidas en *Gente nueva. Crítica inductiva*, de Luis París, de 1888. En otros pasajes, Amelina Correa volverá a servirse de textos literarios del autor para atisbar sus posibles intenciones o estados de ánimo, como, por ejemplo, cuando compara el deseo de viajar a Madrid de Alejandro Sawa con el del protagonista de su novela, de claras resonancias autobiográficas, *Declaración de un vencido* (1887). También son relevantes, en la definición tanto de Sawa como de otros personajes de su entorno, las incorporaciones de algunos biografemas que revelan aspectos significativos de su personalidad. Hay un ejemplo en el libro que quizá pudiera pasar desapercibido en una lectura apresurada. Pero que nos parece profundamente revelador no solo de la aplicación del concepto de biografema, sino de su correlación con otros conceptos propios de la biografía moderna ya señalados, como el habitus o el campo: en las páginas 175 y 176 se narra una pequeña anécdota recogida por Gómez Carrillo, en la que, habiéndose aceptado

la edición en Francia de una novela de Sawa y a falta solo de su firma, el escritor deja pasar la ocasión, que sin duda le hubiera proporcionado buenos dividendos, por pura indolencia. Expuestos los hechos, la autora comenta:

Esta anécdota responde, en efecto, a la íntima idiosincrasia de Sawa, carente de sentido práctico, amante de la belleza, generoso, vehemente y que, a la postre, acabaría sucumbiendo a las profundas paradojas de la naturaleza bohemia y sus inequívocas trampas.

De este modo, Amelina Correa nos da la clave que revela el biografema. Pero a partir de la anécdota no solo ilumina una faceta fundamental de Sawa, sino que la ubica dentro de su trayectoria vital en el campo al que perteneció, advirtiéndolo de su final trágico, consecuencia del encadenamiento de estos factores sociales e individuales que acrisolan el habitus del personaje.

Es interesante observar los casos en los que la obra prescinde de la cronología para relacionar acontecimientos distantes en el tiempo, bien por tratarse de episodios diferentes de un mismo suceso, bien por evocarse unos a otros, a modo de prefiguraciones. Se trata, a nuestro juicio, de mecanismos muy cercanos al biografema o que se sustentan sobre sus mismos cimientos. Ejemplo del primer caso es la reflexión que el matrimonio de Sawa en Francia suscita en la autora cuando, al narrarlo, rompe la cronología del relato para contar que doce



años más tarde, en 1908, los Sawa tuvieron que casarse de nuevo porque este primer matrimonio carecía de validez en España. Al vincular estos dos matrimonios, la biógrafa reflexiona en tono elegíaco sobre los infortunios de la pareja durante el tiempo transcurrido entre ambos, obligándose a unir estos dos acontecimientos separados por los años en busca de la unidad necesaria de sentido que aporte un elemento interpretativo de la vida de Sawa conducida por la desgracia (pp. 191-192). Un ejemplo de prefiguración lo encontramos en la narración de la muerte de Verlaine, respecto de la que afirma, en referencia a Sawa: «El final de Paul Verlaine va a preludiar, sin él saberlo entonces, su propio doloroso final trece años después» (p. 179).

Amelina Correa dedica una atención especial al seguimiento de la obra literaria de Alejandro Sawa. La biógrafa se transmuta en crítica para reseñar concienzudamente las

novelas de su personaje. En esta labor, ofrece una pequeña síntesis de las obras, al tiempo que informa de las circunstancias personales y estéticas en las que fueron escritas, de sus influencias, logros e irregularidades, así como de la recepción que tuvieron entre sus contemporáneos.

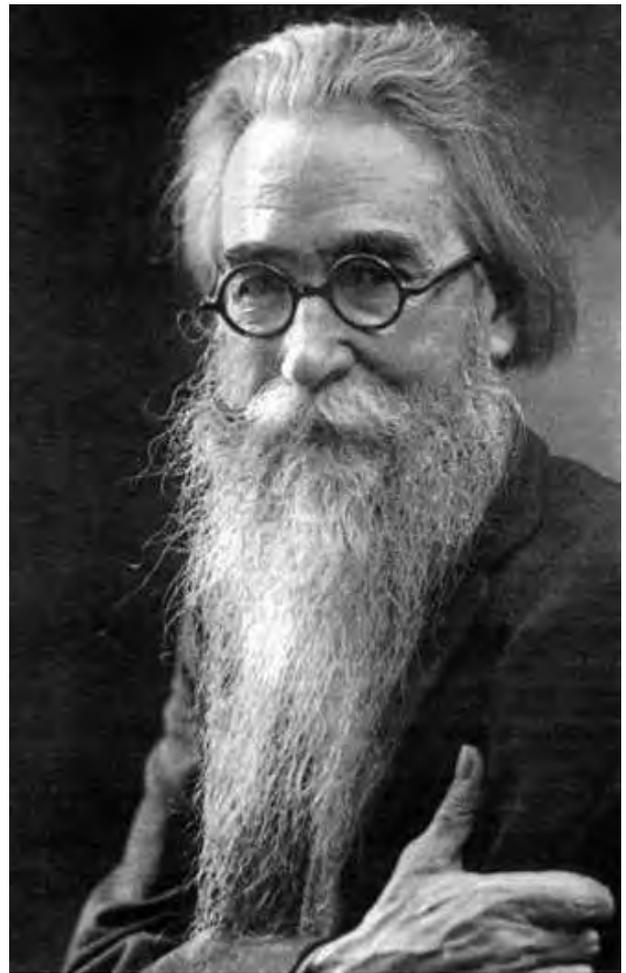
Finalmente resta la leyenda. La autora, que ha leído atentamente las obras, sorprendido los epistolarios, consultado los archivos y rastreado los testimonios de los contemporáneos con el propósito de «deconstruir» a su biografiado, debe también enfrentarse al mito en diversas ocasiones a lo largo de su trabajo. Ya en la presentación del biografiado, Amelina Correa ha optado por la formulación de un Sawa complejo, fragmentado y contradictorio: romántico y naturalista, tremendista y devoto de la belleza, bohemio impenitente y afectuoso padre de familia, revolucionario y aristocrático, comprometido y decadente, trabajador febril y abúlico a un tiempo, un personaje que cuanto más sabemos de él más se nos escapa. Este carácter antitético junto a su azarosa vida y otros rasgos de su personalidad —la extraordinaria memoria, la altura y el porte majestuoso— bastarían para nutrir el trasfondo mítico de Sawa. La biografía se ocupa con particular cuidado de la indagación de dos leyendas que circularon a su regreso de París: el olvido de la lengua española y el beso que habría recibido de Víctor Hugo en la frente, causante de que el novelista, según se decía, no se lavara desde entonces. Nos

detendremos en esta segunda leyenda por ser una de las más conocidas y porque resulta interesante ver cómo la autora se enfrenta al mito. Esta anécdota, que inmortalizaría Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*, aparece también, puesta en boca del propio Sawa, en las memorias de Cansinos-Asséns: «—Mire usted, joven... yo he sido grande..., he conocido la gloria..., he recibido en mi frente el beso consagrador del gran Hugo, he bebido el ajeno con el pobre Lelian (...)» (Cansinos-Asséns, 1996: I, 72). Amelina Correa recuerda, en primer lugar, que Hugo murió en 1885, esto es, antes de la estancia más conocida de Sawa en París. En segundo lugar, la biógrafa trae a colación un artículo del propio Sawa publicado en el *Heraldo de Madrid* en 1901 en el que relata su encuentro con el autor de *Los miserables*. Otros artículos posteriores dan más detalles de este viaje y de su encuentro con Hugo aunque en uno de ellos desmiente la anécdota del beso y la leyenda de que no se lave desde entonces. Las pesquisas terminan en este punto, más allá del cual la biógrafa, en un procedimiento ya observado anteriormente, recurre al simbolismo asociativo y traza una serie de paralelismos entre ambos escritores, que vienen, no a autenticar el mito, sino a justificarlo, es decir, a integrarlo en la vida del

personaje con la cuota de realidad que su naturaleza demanda (pp. 75-76). Esta es, quizá, una de las cuestiones más interesantes y novedosas de esta excelente biografía: una vez deconstruido el mito de Alejandro Sawa y de haber edificado su biografía con el mayor cuidado posible, el mito vuelve a incorporarse a la vida del personaje no como mixtificación, sino como biografema global que da una interpretación vital y se extiende a lo largo de la existencia, inseparablemente unido al personaje. Quizá por eso, la agonía y muerte de Sawa está narrada en un sostenido tono trágico, que no escapa, sin embargo, del más angustiado realismo a través de testimonios diversos, notas de prensa, fragmentos de cartas y otros documentos (pp. 253-261). Es

2.

Ramón María del Valle Inclán.
Foto: Wikimedia Commons.



2.

lógico que en la última página vuelva a aparecer su inevitable —y ya inevitado— trasunto mítico, Max Estrella, aunque se nos antoja ahora un personaje menos esperpéntico, menos asomado al Callejón del gato. Algunos años después, Miguel de Unamuno, en *Cómo se hace una novela*, escribiría: «Hay una leyenda de la realidad que es la sustancia, la íntima realidad de la realidad misma». ❖

Bibliografía

BOURDIEU, Pierre (1992), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

CANSINOS-ASSÉNS, Rafael (1996), *La novela de un literato I*, Madrid, Alianza.

DOSSE, François (2007), *La apuesta biográfica*, Universidad de Valencia.



El estruendo de **Londres**. Imagen de la **metrópoli** del **siglo XIX**.

lecturas

Autor

José Miguel Gómez Acosta

Director de la revista ARV.
Colegio Oficial de Arquitectos de Almería.

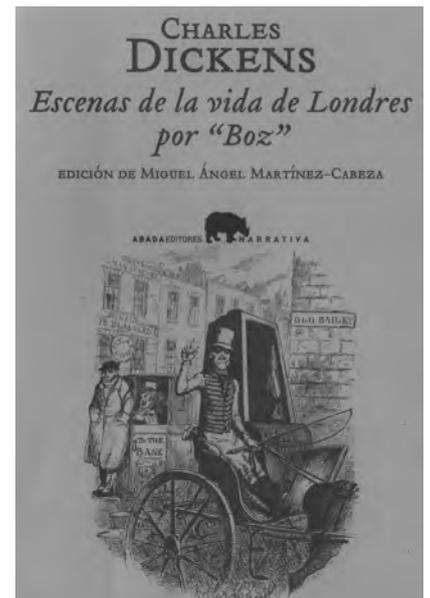
Coautor de *Arquitectura y cultura contemporánea*.

En la mítica urbana, cada ciudad simboliza una época. También una forma de vida, una arquitectura y una manera de entender el mundo. Dicho en otras palabras, hay momentos de tan elevada energía en la vida de una ciudad, que es imposible desligar el tiempo concreto y la actividad que en ella se llevó a cabo, de un arquetipo preciso que convertimos en su leyenda. Se podría afirmar que cada urbe, por modesta que sea, tuvo o tendrá uno de estos momentos de cambio, efervescencia y preponderancia sobre sus iguales. Y que en ese instante quedarán fijadas, como huellas visibles de un imaginario colectivo, los rasgos y valores de su tiempo. De este modo, si aceptamos que el siglo XX le pertenece por derecho a Nueva York, el siglo XIX puede, perfectamente, medirse en Londres.

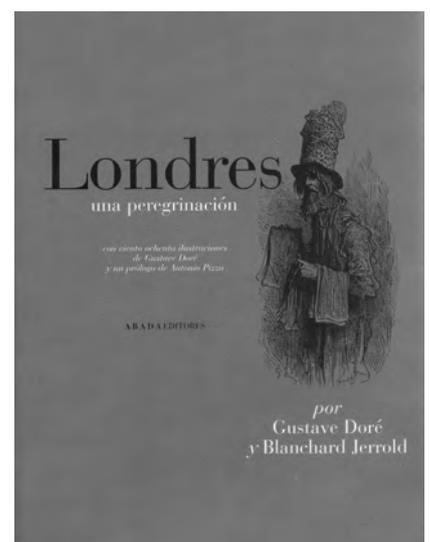
La época victoriana (entendida de un modo amplio, no estrictamente ceñido a la reina Victoria, sino extendido flexiblemente a los tiempos contiguos) será el caldo de cultivo propicio para el desarrollo del Gran Londres mítico. La ciudad quedará definitivamente marcada por numerosos cambios sociales y culturales, revolucionarios si se quiere, acaecidos de manera apresurada, sin pausa alguna que

permitiese al ciudadano medio su asimilación gradual. Dichas transformaciones tendrán una repercusión inmediata, casi simétrica, en el plano urbano y arquitectónico de la metrópoli. Si al comienzo del reinado de Victoria el país era eminentemente agrícola, hacia su final el tejido productivo se había transformado en industrial, y el territorio, de forma similar, estaba recorrido y conectado por la incipiente red de ferrocarril. Disturbios, revueltas sociales, hambrunas, descubrimientos científicos, avances filosóficos, doble moral, expansión imperialista, guerras..., elementos más que suficientes para alimentar un inevitable, enorme y fértil choque entre modernidad y tradición. Un torbellino estruendoso, repleto de luces y sombras, propicio para un gran momento de creación: el nacimiento del Londres de Dickens.

Hablar de Dickens es hablar de Londres. La ciudad se manifiesta en su obra como un personaje fundamental, trascendiendo el mero papel de decorado donde sucede la acción. La inusual fuerza dramática que adquiere hace que bien podamos referirnos al *Londres de Dickens* como un concepto ampliamente difundido, cuya atmósfera (gracias en parte a las representaciones gráficas



Charles Dickens,
Escenas de la vida de Londres por "Boz".
Ilustraciones de George Cruikshank.
Madrid, Abada Editores, 2009.



Gustave Doré y Blanchard Jerrold,
Londres. Una peregrinación.
Madrid, Abada Editores, 2004.

y al cine) puede ser descrita por cualquiera, aun cuando no haya puesto nunca un pie en la capital inglesa ni leído una sola línea de su autor.

El Londres de mediados del siglo XIX contaba con algo más de dos millones de habitantes y una esperanza de vida que no alcanzaba los cuarenta años. La salubridad era tan precaria como la seguridad ciudadana. La imagen estereotipada que aparece en nuestra mente es la de una urbe ruidosa, maloliente y oscura, una enorme mancha extendiéndose sin control y con desbordada potencia: un torbellino en expansión que azotaba las calles de la ciudad más grande, bulliciosa y cambiante del momento.

En este contexto aparecen los *esbozos*, firmados por Dickens bajo el seudónimo de *Boz*, un variado conjunto de breves textos descriptivos de la vida cotidiana y los lugares de la ciudad. Los *Sketches by Boz, illustrative of Every-day Life and Every-day People* (1836) son la primera incursión del joven Dickens en el mundo literario y suponen un primer avance de su posterior obra, sin duda deudora de los ambientes urbanos de Londres. Dickens, forjado como escritor en periódicos como *The Morning Chronicle*, nos ofrece en estos *esbozos* unas piezas literarias cuyo género oscila entre lo periodístico y el puro ensayo. Nunca antes publicados en España, Abada Editores presenta una cuidada edición de esta obra, que cuenta, además, con el valor añadido de los expresivos grabados de George Cruikshank. La edición, a cargo



1.

del profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada Miguel Ángel Martínez-Cabeza, recoge los textos que el propio Dickens recopiló en 1836, aunque la traducción parta de la posterior edición de 1868.

Un Dickens esbozado

Éstos y otros mil sonidos forman una composición bastante discordante para los oídos de los londinenses... (p. 40)

Antes de profundizar en la visión londinense del joven Dickens, merece la pena detenerse en dos aspectos singulares de la obra. El primero es su lenguaje. Dickens, como un reportero fiel al registro de la realidad, reproduce el lenguaje de las

1.

George Cruikshank (autorretrato).
Foto: Wikimedia Commons.

clases populares de Londres. El habla de la calle (verdaderamente intraducible) ha sido vertida al español por medio de apócope, construcciones coloquiales y expresiones más o menos castizas, que ayudan a que el lector se haga una idea más viva de la chispeante atmósfera retratada. Ese inglés «*cockney*», cuya versión original se echa en falta en ocasiones, sirve como pie para la construcción de un universo dickensiano en ciernes, al tiempo que refleja de forma activa la escena urbana de Londres como si de un personaje individual se tratase.

El segundo aspecto es la oportunidad de rastrear la futura producción literaria de Dickens, cuyas semillas se encuentran diseminadas en estos escritos de juventud. Como Miguel Ángel Martínez-Cabeza señala en el prologo de la edición española, *las situaciones absurdas, la disparidad entre los pensamientos y las acciones, o el conflicto entre conducta natural y las convenciones sociales* cobran protagonismo aunque vengan dictadas desde la descripción de lo real. Así, los *esbozos* de *Boz* (seudónimo que proviene de la deformación del apodo infantil «*Moses*» con el que Dickens llamaba a su hermano Augustus cuando eran niños y que permite al escritor alejarse de su faceta de cronista parlamentario), más allá del contenido, recrean en su forma la complejidad infinita del Londres victoriano. Pero a la vez muestran, en potencia, gran parte de la posterior producción del escritor, siendo un espléndido punto de partida para compartir su visión del mundo.

La ciudad que Dickens nos presenta es un museo del apilamiento, en el que la superposición de sucesivas capas descriptivas acaba por adensarse hasta constituir un sólido cuerpo. El enorme misterio que se esconde detrás del minucioso inventario de lo cotidiano hace que el retrato de Londres trascienda, desvelando de forma implícita un mundo oculto. La abundancia en el detalle, la continua adición de imágenes y situaciones, se complementa con anécdotas y miradas pintorescas, típicamente dickensianas, que en ocasiones rayan la sátira. El conjunto está compuesto por veinticinco destellos, certeros como disparos de una cámara fotográfica, que desgranar la vida de la calle, mercados y tabernas, junto a las selectas diversiones de las clases acomodadas. El contraste se hace mayor al tratarse también temas relacionados con los tribunales y la política, o la repercusión de los imparable cambios sociales y culturales de la época. Según Martínez-Cabeza, Dickens retrata:

el Londres de los aprendices y oficinistas, de los juzgados y los periódicos, de las crónicas parlamentarias y las cenas benéficas, de los teatros, los jardines públicos y las licorerías (p. 13).

Seguir la descripción de este Londres es casi un ejercicio de metaliteratura. La recreación de la ciudad se instala por encima de cualquier realidad, pudiendo encontrarse en cada pasaje aspectos generales o concretos que parecen conocerse de antemano. Un proce-

so a la inversa que nos lleva desde un imaginario colectivo, literario, plástico y cinematográfico ya aprehendido, hasta la ciudad *original* de Dickens. Una ciudad donde *el aspecto sucio e inquietante* se ajusta a la perfección a una imagen estereotipada, renaciendo de ella al mismo tiempo con el brillo de la primera vez.

La ciudad se convierte en la patria del encuentro casual, simultáneo, continuo y asombroso. Sin duda estamos ante el lugar de lo desconocido, un laberinto aparentemente real, tangible, pero que, a la manera de un espacio onírico, se abre y se despliega hacia el interior, haciéndose infinito. La multitud, entonces, se revela como el gran habitante, y su voz se convierte en un estruendo múltiple y cacofónico que colmata el espacio. En esta jungla urbana, barroca, desafiante, crepuscular, la prosa de Dickens nos adentra sin solución de continuidad en los más fabulosos extremos de la existencia. Extremos que, en contra de lo que podría parecer, se encuentran físicamente muy próximos, casi contiguos. Este registro de la realidad se realiza sin grandes juicios de valor. La interpretación de los hechos corre en buena medida de parte del lector, mientras que la labor del escritor pasa aquí por explorar los submundos urbanos con una mirada exterior, ajena, que reivindica tanto la belleza como lo grotesco o lo desagradable:

2.

Charles Dickens en la juventud.
Foto: Wikimedia Commons.



2.

El aspecto que presentan las calles de Londres una hora antes del amanecer en una mañana de verano resulta de lo más sorprendente incluso para los pocos a quienes la desafortunada búsqueda de placer, o la casi tan desafortunada búsqueda de negocio, hace que estén bien familiarizados con la escena. Hay un aire de fría y solitaria desolación [...] que impresiona (p. 35).

Los *esbozos* son pioneros a la hora de apreciar el vértigo que aún nos sobrecoge en las grandes ciudades de nuestro tiempo. Y tal vez sea en esta actitud donde podemos encontrar la gran correlación existente entre la mirada de Dickens y la mirada urbana contemporánea. Sin duda, el autor escribe una lección ejemplar de cómo es posible encontrar belleza o interés en lugares y situaciones hasta el momento despreciadas como tema inspirador. Pero, lejos de quedarse encerrado en el mero pintoresquismo, su mirada está cargada de un sentido trascendente. El paso del tiempo, implacable, da la medida de la radical transformación que,

en breve lapso, está teniendo lugar. Es el retrato de un Londres que desaparece, de sus cambios sutiles y continuos, que, desde la perspectiva del siglo XXI, no dejan de resultar terriblemente familiares. Por ello, representan el flujo continuo, el transcurrir de la transformación y, de alguna manera, el documento de un Londres perdido, un archivo de la memoria que va más allá de las grandes fechas y hechos históricos. Imágenes mentales que trascienden ámbitos y culturas para instalarse como iconos de una época.

Mención aparte merecen los grabados de George Cruikshank que se incluyen en el volumen. Con un estilo caricaturesco, cercano al lenguaje descriptivo del cómic, Cruikshank fue el ilustrador renombrado que, de alguna manera, realizaba a ojos del gran público la obra del joven Dickens —aunque hay que señalar que, poco a poco, la preponderancia del afamado ilustrador fue quedando eclipsada por la fuerza emergente del escritor.

Los grabados (dieciséis en la edición original, ampliados finalmente hasta cincuenta y uno) completan con detalles la descripción literaria. No son, por tanto, meras ilustraciones miméticas que traducen en imágenes las palabras. Su aportación propia añade una interesante información sobre vestimentas, ambientes interiores y arquitectura. Entre la obra de Dickens y la de Cruikshank se advierte una saludable autonomía propia dentro de su lógica relación de dependencia. El fino sentido del humor y

la parodia incesante de las más diversas situaciones, se alían reflejando con agudeza las preocupaciones morales y sociales del dibujante.

Aunque la calidad gráfica de la obra de Cruikshank sea estimable, el tiempo ha diluido fuertemente su presencia en los *esbozos* dickensianos. Lejos de considerarlo hoy como el coautor de la obra, Cruikshank ha pasado a ser, más bien, un digno ilustrador al servicio de Dickens. Todo lo contrario que sucederá en la posterior obra, «*Londres. Una peregrinación*» (1872), firmada conjuntamente por el periodista Blanchard Jerrold y el afamado grabador Gustave Doré.

Doré y el estruendo de la realidad

Hemos merodeado incansablemente por los puentes que lo atraviesan y hemos encontrado el camino de vuelta para cavilar sobre el final de nuestra peregrinación (p. 259).

Hay quien sostiene que la razón por la que Gustave Doré no ocupa aún un lugar más relevante en la historia del arte es la amplitud de su especialmente fructífera producción. La ingente cantidad de grabados y dibujos, muchos de ellos relacionados con grandes obras literarias (desde Rabelais hasta Dante o Cervantes), parecen estar ejecutadas con una facilidad que podría contradecir su innegable calidad. Nada más lejos de la realidad. La obra de Doré pertenece al grupo de los discretos visionarios capaces de anticipar, en mu-

chos aspectos, características y conceptos muy posteriores en la historia del arte. Como muestra, la excepcional serie de grabados de temática londinense que acompaña (sería mejor decir, que da cuerpo) al texto firmado en 1872 por Blanchard Jerrold: *Londres. Una peregrinación*.

Jerrold, periodista del *Illustrated London News* y del *Daily News* (un diario fundado por Dickens), fue el impulsor de este viaje iniciático por Londres. Su compañero, Doré, no vacilaría en acompañarlo en esta *peregrinación* cuyo fin no era otro sino retratar el entorno urbano y social de la ciudad. Un viaje por tierras extrañas, similar al de dos exploradores o al de dos devotos que recorriesen las estaciones de un santuario.

Para entender mejor el propósito de esta pareja de peregrinos, acudimos al propio Jerrold: «Nuestro objetivo es encontrar fragmentos representativos de cada una de las partes que componen en conjunto el gran mundo de Londres». «Sentir la mágica influencia de su enormidad, dejarnos empapar por su vitalidad prodigiosa e indómita» (p. 32).

Aunque había transcurrido casi medio siglo desde la aparición del retrato de Dickens, Londres seguía siendo (más aún si cabe) la salvaje metrópoli, repleta a rebosar de contrastes y contradicciones, sucediendo de forma simultánea y múltiple. El Londres de Jerrold-Doré es, más acusadamente aún que el de Dickens-Cruikshank, un viaje alucinado por los más fabulo-

Los extremos de la existencia urbana. En él, las referencias a Dickens serán numerosas, incluso con un pequeño homenaje directo al visitar su tumba: «Tal vez Dickens haya sido el hombre más popular de todos los tiempos [...] Era como si su fallecimiento supusiera una pérdida personal para todos y cada uno de los ingleses» (p. 145).

Sin embargo, a través de la mirada de Doré, el sesgo dickensiano, a mitad de camino entre la crónica social y una escritura sorprendida y misteriosa, se transforma en algo muy diferente. El germen de una mirada desprejuiciada, capaz de trascender el pintoresquismo para encontrar nuevos tipos de belleza, se materializa plenamente en el tándem Jerrold-Doré:

Descubrimos que [Londres está] atestado de esquinas y rincones deliciosos, de escenas y grupos pintorescos, de atractivos contrastes de luces y sombras. La ajetreada vida de la metrópoli que para el ojo poco avisado o excesivamente prosaico resulta desagradable, dura y angulosa, nos ofrecía en cada esquina temas dignos de un cuadro (p. 27).

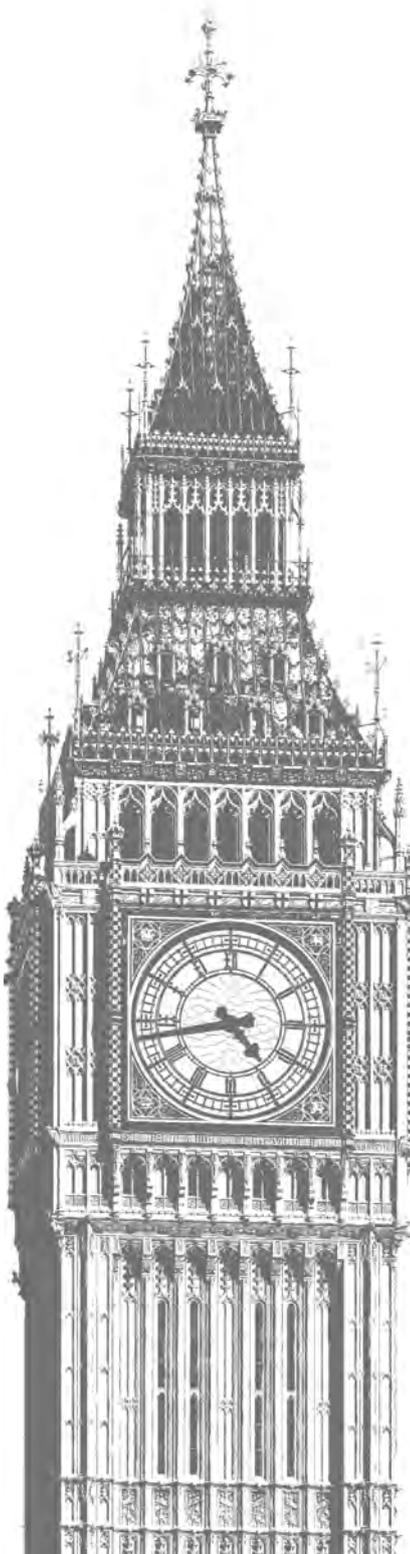
Una honda reflexión estética toma carta de naturaleza en este peregrinar urbano: la revelación de una belleza nueva que bebe sin prejuicio de las fuentes de lo pintoresco, lo sublime, lo terrible, lo onírico o lo puramente hermoso. ¿Cómo decir que Londres no era bello si en cada uno de sus rincones se escondía material suficiente para realizar una obra de arte?

Las facetas que componen este espectacular fresco de usos y costumbres son de una variedad extrema. En ellas siempre está presente el poder evocador de los nombres, de los topónimos: *Cheshire, Reform Club, Wych Street, Barnard's Inn, Jerusalem Coffee House*. Los lugares y las situaciones adquieren resonancias míticas: el río, los muelles y la espectacular llegada a la ciudad, los puentes y las regatas, el Derby, el West End o el parque zoológico. Las fiestas en jardines y la fuerza inusitada de los nocturnos se pierden entre los suburbios de ecos románticos, en los que Doré se nos muestra visionario, cercano en ocasiones al surrealismo. La turbadora representación de las reuniones crepusculares convive con las espectrales escenas de trabajadores, vagabundos y casas hacinadas. Éxodos, llegadas, establecimientos y desarraigados, caras de una misma moneda. Omnipresente también el retrato de la multitud, una muchedumbre feroz y estruendosa que rebosa las calles: la masa trabajadora, humilde y miserable, o bien las hordas ociosas, ricas e ilustradas.

El estilo de Jerrold es ligero y fresco, cercano y capaz de captar el tono general de cada escena. A la manera de los viajeros románticos que exploran territorios lejanos y exóticos, Jerrold se adentra en lo más profundo del mundo cercano para descubrir con asombro una riqueza infinita e impensada. Frente a él, Doré propone puntos de vista alternativos, donde se aprecian como elementos novedosos los cortes de la perspectiva, los escorzos forzados que potencian el

juego crepuscular, casi gótico, de dramáticas luces y nubes turbulentas. Doré hace hincapié en el contraste extremo, lujo y pobreza, lo agradable y lo grotesco, en una división radical que no admite término medio. Si bien en algunos momentos su recreación de la monstruosidad urbana remite levemente a Piranesi, con profusión de espacios tenebrosos, caóticos, infinitos, poblados de seres anónimos y máquinas; en otros fragmentos Doré se nos presenta como una especie de Delvaux en ciernes, con personajes despiertos en mitad de una noche detenida, poblando espacios ensoñados, nebulosos. La retórica de Doré incide también en la plenitud, la vehemencia, la enorme fuerza de la multitud y la avalancha, el *horror vacui* de la metrópoli, el bullicio imparable. Sin embargo, en el final de la peregrinación, lo que podría resultar una celebración de la vida en todos sus aspectos, se torna en una mirada inquietante que enfrenta la posibilidad de un destino catastrófico, aniquilador y decadente. Si el Londres que visitaban como viajeros era en gran medida un Londres en construcción, una gran obra urbanística en plena ejecución, parece natural que tales sentimientos asaltaran a los dos peregrinos. La creación de un nuevo Londres suponía también, en gran medida, la destrucción del anterior.

Gracias a los autores, Dickens-Cruikshank o Jerrold-Doré, la ciudad de Londres ha quedado fijada a la manera de un fotograma al que podemos asomarnos mucho tiempo después para llegar plenamente a



reconocer unos rasgos que, en su momento, fueron familiares y parecían eternos aún en el cambio. Subyace en su esencia la terrible nostalgia de la transformación, de lo que solo dura un segundo, de vidas olvidadas y lugares borrados hace mucho tiempo. Queda pues, un Londres brumoso, literario. El Londres donde imaginamos una ciudad sin formas, colosal, cercana a la ciudad evocada por autores iluminados, en la que siempre está a punto de estallar lo escondido.

Tanto los *esbozos* como la *peregrinación* son la muestra de un mundo que se extingue. Marcan la transición, el punto de inflexión hacia la ciudad contemporánea. Son, por así decirlo, los últimos vestigios de los tiempos antiguos. Tras ellos, superadas las brumas del siglo XX, Virginia Woolf encontraría las palabras justas para describir las características de la nueva ciudad: «El encanto propio del Londres moderno consiste en que no ha

sido construido con el objeto de durar. Ha sido construido para pasar» (Woolf, 1931: 43).

Quizá la enseñanza de todas estas miradas pudiera resumirse en que el cambio de paradigma y la transformación de la ciudad nunca cesa. La mutación de la realidad es inherente a cada época, que, irremediamente, aporta su eslabón propio a la cadena de la tradición con mayor o menor fortuna. El fantástico eslabón del Londres dickensiano sigue brillando con fuerza en nuestro imaginario urbano. Nuestra responsabilidad es continuar el camino, intentar mirar nuestro entorno con la misma lucidez, sin prejuicio, descubriendo en lo cercano lo invisible a simple vista. ❖

Bibliografía

WOOLF, Virginia (1931), *Londres*, Barcelona, Lumen, 2005.



La **pedra** angular de **Europa**

lecturas

Autor:
**José Luis
Martínez-Dueñas**
Catedrático
de Filología Inglesa.
Universidad
de Granada.
Autor de
*Las fronteras de los
ingleses*

Al principio de la II Guerra Mundial, Stefan Zweig se refirió a Austria como la piedra angular de Europa cuya caída traería la desgracia a toda una civilización. Esa realidad social, política y cultural se mantuvo mucho tiempo en el recuerdo y llega de forma diversa hasta nuestros días. En el libro de viajes del polaco Andrej Stasiusk (2005), *De camino a Babadag*, el narrador cuenta lo que le sucede al cruzar la frontera eslovaca, ya en territorio húngaro en la ciudad de Gönc:

Los eslovacos se fueron y yo entré en una tienda, pues era 18 de agosto, el CLXIX aniversario del nacimiento del emperador Francisco José, y me había propuesto celebrarlo. A la vuelta, cuando iba a sentarme en el muro frente a la tienda, surgió a mi lado un hombre barbado con un abrigo de espiguilla puesto sobre el cuerpo desnudo. Sin decir palabra sacó del seno una taza esmaltada y la tendió hacia mí. ¿Podía negarme? ¿En un día así? ¿El día del cumpleaños del Serenísimo Señor? Después de todo yo estaba viajando por sus tierras, y él daba audiencia incluso a simples campesinos y no hacía diferencia entre un serbio y un eslovaco o un polaco y un rumano (69-70).

Resulta sorprendente que a finales del siglo XX en estados del llamado bloque del este, ocupados por el socialismo real de la ahora extinta Unión Soviética, un ciudadano polaco brinde por Francisco José y que no solo nadie se extrañe, sino que lo acompañen. Quizás una nostalgia ingenua y bondadosa haya anidado en esos países a pesar de las insanas de las dos contiendas mundiales y la ocupación totalitaria que acabó simbólicamente y políticamente en noviembre de 1989, con la caída del muro de Berlín. No resulta, por tanto, sorprendente que el escritor galitziano de origen judío Joseph Roth manifestase asimismo sus simpatías imperiales, como cuenta su amigo von Cziffra (1989), quien estuvo con el escritor en París en 1939 en un pequeño café plagado de austriacos, algunos de los cuales estaban uniformados. Según relata Cziffra, al acercarse a su mesa, Roth le dijo:

«Si hubiera llegado diez minutos antes hubiera podido ver al Káiser». Supe entonces que allí había terminado justamente entonces una reunión de los legitimistas, en la que también había tomado parte el hijo del Káiser, Otto de Habsburgo (von Cziffra 1989: 136).

La idea de un imperio con reconocimiento paulatino de



William M. Johnston,
*El genio austrohúngaro. Historia social
e intelectual (1848-1938).*
Oviedo, KRK 2009.



1.

lenguas e identidades culturales, así como la figura patriarcal de un emperador de Austria y rey de Hungría que se ocupaba de la ciudadanía, han subsistido casi un siglo después de su desaparición, y se comprueba en la literatura de muchos de los antiguos súbditos del imperio, desde el mencionado Joseph Roth hasta el novelista húngaro Sandor Marai. El reconocimiento de un pasado reciente en su dimensión geográfica e histórica, y la explicación de los cambios sociales y culturales, resultan fundamentales para entender toda una época en su esplendor y el terrible vacío producido a su desaparición. La complejidad de un mapa político que cambió abruptamente tras 1918 y cuya fractura había comenzado con el atentado de Sarajevo en las personas del archiduque Francisco Fernando y su esposa, sirve de marco espacial a una historia intelectual de gran riqueza. Precisamente de todo esto y de mucho más se ocupa el denso y documentado estudio de William M. Johnston, que apareció en 1972 y ahora se traduce al español con una nueva introducción

del autor, ya retirado en Australia. La edición española contiene además un mapa del imperio austro-húngaro, que sirve de clara ilustración para contener toda la información y conocimiento del que se trata, y el lector se hace una idea de la expansión cultural tan prolija y compleja como enriquecedora. Tras un final traumático del siglo XX en los Balcanes y la desmembración de Yugoslavia y el surgimiento de nuevos intentos de creación de estados, como es el caso del contencioso de Kosovo, la lectura del libro de Johnston resulta imprescindible para reconstruir una trayectoria cultural y política de todo un siglo, que comienza formalmente en 1867 al constituirse Austria-Hungría y que, aunque concluye en 1918, se mantiene como realidad social y cultural durante todo el siglo XX.

Lo que se propone, y con creces consigue, el autor es presentar la compleja vida cultural e intelectual de ese territorio tan extenso que se desmembró políticamente al final de la I Guerra Mundial. La tarea no era fácil, pues son muchos y diversos los ámbitos por considerar. Johnston parte de un principio clásico: el criterio cronológico de la formación del imperio, que él sitúa con la incorporación de la ciudad de Buda en 1686, a raíz de la expulsión de los otomanos del imperio, y que marca el comienzo expansivo del barroco austriaco. La lle-

1.

Corona imperial austriaca. Foto Hugo Gerard Ströhl. *Heraldischer Atlas*, Stuttgart 1899. Fuente: Wikimedia Commons.

gada del emperador Carlos VI (1711-1740) supuso un cambio en las costumbres de la corte austriaca, debido a que éste se había educado en la corte española e importó usos y modos de España. Entre ellos hay que señalar la celebración del Corpus Christi como fiesta de raigambre popular, dado que el sacramento del altar se veneraba en la corte austriaca. Tal veneración y boato se prolongó hasta el final del imperio y marcaba un señaladísimo día en la capital, Viena. Para los amantes de la equitación, la referencia a la Escuela española de Viena es también una obligación que hay que relacionar con esa época.

El final del siglo XIX supuso un cambio radical en la vida del imperio con la incorporación representativa de algunas de las nacionalidades y, sobre todo, con la presencia de Hungría como nación de especial importancia. Igualmente notable, y de resultados muy perniciosos para la estabilidad de la república austriaca ya en el siglo XX, fue la expansión del pangermanismo, ese sentimiento que una parte de la ciudadanía compartía con el imperio alemán, viéndose más como alemanes que como austriacos. Se trata de una compleja situación que se prolonga al menos durante dos generaciones. Ciertamente es que la lengua alemana, con sus correspondientes variedades dialectales, se hablaba en todo el imperio y formaba parte, por supuesto, de la oficialidad política, administrativa, académica y militar. Sin embargo, eso no era en sí negativo, pues convivía con otras lenguas; no obstante, los escritores utilizaban el alemán

en lugar de esas otras lenguas. Así Franz Kafka no escribió su obra en checo a pesar de ser de Praga, ni Joseph Roth, siendo de Galitzia, escribía en polaco. Lo negativo era la desafección por lo austriaco. Esto tuvo graves consecuencias que se materializaron de forma brutal en marzo de 1938, con la *Anschluss*, la anexión de Austria a la Alemania nazi. Johnston desgana de forma sutil todo tipo de razones políticas y sociales, a la vez que ilustra de manera detallada el panorama cultural y científico de la época.

Esa transición del finales del siglo XIX la explica siguiendo el estudio de Ferdinand Tönnies (1887), quien diferenciaba entre *Gemeinschaft* (comunidad) frente a *Gesellschaft* (sociedad), como paso de lo rural cohesivo y tradicional a la sociedad de capitalismo industrial (96). Igualmente se ocupa del tránsito de los judíos, como grupo cerrado y marginal, a la burguesía, con ascenso social: acceso a estudios superiores, incorporación al mundo de las finanzas, ingreso en la milicia, mejoras profesionales (102-103). Eso explica la aparición de destacados intelectuales de origen judío como los escritores Stefan Zweig, o Joseph Roth, el psiquiatra Sigmund Freud, el filósofo Karl Popper, y muchos otros. La integración social y cultural dentro del imperio es una de las características que subraya Johnston. La desmembración del imperio trajo consigo todo lo contrario y, como colofón fatal, la invasión nazi, que a partir de 1938 destrozó esas integraciones sociales y culturales tan logradas pro-



2.

vocando una nueva diáspora –para los más afortunados. La relación de autores, compositores, juristas, artistas o políticos que presenta Johnston es exhaustiva e interesante y resulta muy ilustrativa. Como curiosidad literaria se lee que, dentro de las modas vienesas del renacimiento del folletón como género periodístico, tuvo lugar la aparición de la obrita titulada *Bambi: Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, (Bambi, una biografía del bosque) publicada en 1923 y obra del judío nacido en Budapest, Felix Salten (316). ¡Hasta un personaje de la ficción infantil tiene su origen en el entramado cultural del antiguo imperio!

Como es de esperar, la música ocupa un lugar destacado en el estudio de Johnston. Los

músicos son sobresalientes y van del vals a la opereta, como los Strauss, u Offenbach. También se estudia la renovación que supusieron Anton von Webern, Brückner, Wolf, Mahler, Schönberg, Alban Berg, o los críticos musicales Hanslick y Guido Adler. Las bellas artes también son objeto de un análisis cuidadoso, y así estudia el autor a los «devotos de las artes visuales», entre los que destacan los nombres de Gustav Klimt, Egon Schile y Oskar Kokoschka. También se menciona la arquitectura vienesa, la renovación urbanística y la escuela vienesa de historia del arte con reconocidos especialistas como Franz Wichoff, Alois Riegl, o Max Dvorak.

El feminismo, novedoso movimiento, también tiene su lugar en el imperio, y en este sentido Johnston estudia igualmente la figura de Rosa Mayreder y el nuevo esteticismo feminista. También hay sitio para personajes extraños, como es el

2.

Tropas alemanas entran en Viena el 13 de marzo de 1938. Foto: Archivos Federales de Alemania.

Fuente: Wikimedia Commons.

caso de Otto Weininger, cuya obra está repleta de misoginia y antisemitismo, y que vivió una juventud voraz truncada por el suicidio.

Relacionado con finales fatales hay un capítulo en especial, el 11, que se ocupa de la fascinación por la muerte, lo que supone una confirmación de esa visión austriaca sobre la muerte en el imperio. Hay una visión de la muerte como amiga, que es propia de los francmasones y que tiene un claro precedente en otro austriaco insigne, Mozart. Hay muy claras referencias a la obra de Stefan Zweig y a su propio final; a Schnitzler, que escribió una obra muy representativa de esa visión de la vida, *Ein Abschied* (Una despedida). Él, al igual que Hermann Broch, fue un autor que vio la muerte como liberación, «*schöne Leich*» («luz hermosa»). También se aborda la obra de Beer-Hofmann. Hace Johnston una referencia a Roth, en cuya *Marcha Radetzky* se describe la muerte de Jacques, el criado de la familia, rodeado del señor de Trotta, de un suboficial y de una hermana de la caridad (420-421). Esa muerte plácida y rodeada de afecto es la que Johnston estudia como una de las visiones típicas del imperio; el epitafio que el señor de Trotta hace poner en la tumba de su criado es significativo:

Aquí reposa en la paz del Señor Franz Xaver Joseph Kromichl, llamado Jacques, viejo criado y fiel amigo (Roth 1975: 262).

Según Johnston, los suicidios de artistas, de intelectuales, de científicos se han de relacionar con el suicidio del heredero

imperial Rudolf, quien se quitó la vida junto a su amante María Vetsera en el pabellón de caza de Mayerling. El suceso, un verdadero escándalo en su época, marcó una reflexión sobre la realidad y el deseo. Igualmente se tratan los suicidios ante la invasión nazi, la *Anschluss* (429 y ss.), y de todo ello se da buena cuenta en la sección titulada «La muerte como refugio: los suicidios de los intelectuales austriacos».

De muy especial interés es el estudio de la filosofía: capítulo 11, los filósofos de la ciencia; capítulo 13, los filósofos del lenguaje; capítulo 14, los filósofos del diálogo. Los nombres de Fritz Mauthner, Adolf Stöhr, Richard Wahle, Karl Krauss y Ludwig Wittgenstein componen una referencia especial de la filosofía del lenguaje, muy bien estudiada, y que supusieron una renovación en el pensamiento europeo que aún perdura. El análisis de los personajes es complejo, y así llega a decir de Wittgenstein que en Oxford se sintió desencantado con la falta de interés de sus colegas por el pensamiento fuera del ámbito académico y que prefería leer novelas del oeste y citar las palabras de la limpiadora. A Karl Krauss, un mago de la manipulación lingüística, lo considera Johnston antecesor de Wittgenstein. A Martin Buber y a Ferdinand Ebner los incluye entre los llamados filósofos del diálogo.

A Sigmund Freud le dedica tres capítulos: el 14 al personaje, el 15 a la Viena de la época y el 16 a sus seguidores. En la edición original del libro, Johnston escribió: «Freud's

psychotherapy mirrors the fact that Vienna was a stronghold of memory» (La psicoterapia de Freud refleja el hecho de que Viena era un bastión de la memoria, p. 239 de la edición inglesa). Sin embargo, la traducción española ofrece un sentido menos metafórico, lo que a mi juicio le resta expresividad: «La psicoterapia de Freud dejaba entrever la influencia positiva de la ciudad a la hora de hacer memoria» (270).

El capítulo 18 se ocupa de los cambios en Praga a principios del siglo XX, así como del paso de la sociedad agrícola a la industrial, con la pugna entre la lengua alemana y la checa, lo que llevó a decir a Rilke que hablaba mal el checo y el alemán y que escribía en un alemán macarrónico (Pidgin German) (632). Tras la Gran Guerra, se ensayó una pequeña *entente* en el valle del Danubio con Rumania y Yugoslavia, y, de haber salido bien, se habría detenido a Hitler. El juicio del autor queda claro y entronca con el comienzo de estas líneas: «[...] si se pudiese haber reinventado el imperio de los Habsburgo, el Tercer Reich nunca habría comenzado» (634).

La tradición leibniziana ocupa un buen número de páginas y tres capítulos, con especial hincapié en la figura de Franz Brentano, el catedrático de Viena que, de sacerdote, se había opuesto al dogma de la infalibilidad del papa, proclamado por Pío IX. Para Johnston, la filosofía de Edmund Husserl es la síntesis del pensamiento de Brentano y de Bolzano. Como

epígono de Leibniz, menciona a Hermann Broch. No obstante, he de hacer notar que, aunque se hace un exhaustivo estudio de Broch, no se menciona su magnífica novela *Der Tod des Vergel*, de 1958 (traducción española *La muerte de Virgilio*, Madrid: Alianza 1982), que marcó toda una época y que, ya escrita en los EE.UU., se ocupa de esa visión austriaca sobre la muerte a la que antes me refería —lo cual habría sido de gran interés conocer en toda su extensión, especialmente en relación con las ideas expuestas.

El libro de William M. Johnston no es únicamente un profundo tratado de pensamiento, sino que también añade información prolija y curiosa en varios capítulos. Así, al tratar de la novela pacifista, pone al lector en contacto con Bertha von Suttner, condesa Kinsky de Praga, quinta agraciada con el premio Nobel de la paz, antigua secretaria en París de Alfred Nobel, en el capítulo 22; o con otros personajes como Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), hijo de un almirante británico, que vivió en Viena y escribió sobre la superioridad alemana; su amor a las plantas, a los perros y el *pedigree* y su actitud antisemita eran proverbiales: «Yo decido quién es judío», respondió cuando dijo que David y Cristo eran arios mientras que Moisés y Pablo eran judíos (768).

La última parte del libro se dedica a Hungría. A diferencia de los checos, los magiares siguieron cultivando el alemán. En 1867, Franz Joseph fue proclamado rey apostólico del



3.

reino de Hungría garantizado por el Ausgleich, Austria-Hungría, pacto revisado cada tres años. La *k* de real (*königlich*) aparecía en las universidades, mientras que Austria era *kuk*, imperial y real (*kaiserlich und königlich*). La nobleza hidalga tenía apellidos en «-i», «-y», y también usaban «von». Había enormes latifundios, amasados tras la retirada de los turcos a finales del siglo XVII.

En Hungría el alemán y el latín fueron las lenguas oficiales hasta 1784, cuando el alemán se convirtió en la única lengua oficial. El magiar era la lengua de los campesinos. Entre 1832 y 1844 el magiar fue la lengua oficial. Como rasgo nacional se habla del *Délibáb* (fatamorgana) una tendencia nacional de ilusión a verlo todo bien, el don del cumplimiento del deseo, una política mágico-ma-

3.

Bertha von Suttner, 1906.

Fuente: Stadtchronik Wien, Verlag Christian Brandstädter. Foto: Wikimedia Commons.

ravillosa: puentes, ascensores, ejército poderoso y no cuidar la realidad (792). Según Johnston, la lengua ayudaba: tantos prefijos y sufijos [aglutinantes] que no significan nada preciso hacían ver matices improvisados, invención léxica, un ritmo desenfrenado que desataba más un estado de ánimo que un sentido verbal. La literatura, la pintura y la música reflejaban el fervor nacionalista (800). Además, el reino de Hungría tenía su pueblos súbditos: Transilvania (Rumania), Croacia y Rutenia (que en 1945 pasó a la U.R.S.S.), además de los «szeklers» y los gitanos.

En el capítulo 26 encontramos un extenso estudio sobre Georg Lukács (1885-1971), su sociología de la literatura, su teoría de la novela y su «conversión» al marxismo, sus estancias en Moscú y la pervivencia de sus ideas. También se estudia a Karl Mannheim (1893-1947) y su sociología del conocimiento. Al tratar a los críticos cinematográficos, sobresale Lukács, con referencias también a Roth, a Balázs y al reconocido historiador del arte Arnold Hauser, quien concluye su obra de historia del arte con una sociología del cine (880).

El último capítulo, el 28, es el «Apocalipsis feliz» («gay Apocalypse»/»fröliche Apokalypse»). La caída del imperio tras la derrota de 1918 trae la «nostalgia Biedermeier» y provoca asimismo el antimilitarismo representado en Aladár Kuncs y en el mismo Karl Krauss: el Apocalipsis feliz enseña que el tiempo borra más que mantiene, y así el antiguo imperio se desmembra aunque su cultura,

su pensamiento, sus artistas deambulan por un mundo que no es feliz, pero permaneciendo conscientes de su procedencia, de sus orígenes. Johnston concluye que una serie de circunstancias: « [...] hicieron de Austria un faro de modernidad en un mundo a la deriva» (909).

En la obra de Johnston se aprecia la permanencia de las ideas de Hugo von Hoffmannsthal expresadas en su famosa *Carta de Lord Chandos*, de 1901, cuando escribió: la cultura austriaca recibe la civilización burguesa como desorden, anarquía, aplanamiento horizontal, ruptura de la totalidad orgánica, reducción. La ruptura con el lenguaje de Lord Chandos se pone de manifiesto en la historia del imperio, como manifiesta igualmente Adan Kovacsics al comentar que el imperio austro-húngaro se desintegraba, en parte debido «a las fuerzas centrífugas de las nacionalidades que lo componían» (Kovacsics, 2007:16). Más tarde la crisis del lenguaje coincidirá con la guerra: la manipulación, las



4.

frases hechas, los informes rutinarios, el combate contra la verdad.

Quizás uno de los continuadores más metonímicos de la obra de Johnston haya que buscarlo en un germanista italiano, Claudio Magris (1986), quien en su obra *Danubio* recorre Alemania, Austria, Eslovaquia, Hungría, el

antiguo Banato y Transilvania (Rumania), Bulgaria y, por fin, la desembocadura del gran río en Rumania. En su recorrido hay rememoración del pasado, observaciones sobre el presente y la presencia de un río que vertebraba a un imperio; ese imperio y sus antecedentes se pueden recorrer también en el libro de Magris y puede que en esos lugares aún resuenen los ecos de ese Apocalipsis alegre y muchos aún brindan por el Emperador. ❖

4.

El Danubio a su paso por Budapest.
Foto: Gabor Eszes. Wikimedia Commons.

Bibliografía

KOVACSICS, Adan (2007), *Guerra y lenguaje*, Barcelona, Acontilado.
MAGRIS, Claudio (1986), *Danubio*, Milan, Grazianti Editore.

ROTH, Joseph (1975), *La marcha Radetzky*, Barcelona, Edhasa, 2007. Edición original en Amsterdam, Verlag Allert de Lange.

STASIUK, Andrej (2005), *De camino a Babadag*, Barcelona, Acontilado, 2008. Edición original en Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

VON CZIFFRA, Géza (1989), *El santo bebedor. Recuerdos de Joseph Roth*, Barcelona, Acontilado 2009. Edición original Berlin, Ullstein Taschenbuch Verlag.

afinidades

revista de literatura y pensamiento

Boletín de suscripción



Por favor, rellenar en mayúsculas y con letra clara

Precio de la suscripción anual (dos números), **con gastos de envío incluidos** (correo ordinario modalidad libros):

España: 20 euros

Europa: 32 euros

Otros países: 36 euros

DESEO SUSCRIBIRME A *AFINIDADES* POR EL PERÍODO DE UN AÑO (DOS NÚMEROS).

Apellidos _____

Nombre _____

N. I. F: _____

Domicilio _____

Población _____

C. P.: _____

Provincia _____

País _____

Teléfono _____

Fax: _____

E-mail _____

FORMAS DE PAGO

1. **Domiciliación bancaria** (solo desde España)

Esta suscripción será renovada de forma automática hasta nueva orden por mi parte.

Datos para la domiciliación bancaria:

Entidad: _____

Domicilio: _____

Población: _____

C. P.: _____

Provincia: _____

Número de cuenta (veinte dígitos): _____

Nombre del titular de la cuenta: _____

2. **Transferencia Bancaria**

En caso de elegir esta modalidad de pago, el abajo firmante se compromete a abonar a la entidad bancaria los posibles gastos que ocasione la transferencia, ingresando por tanto en la cuenta de la UGR el importe neto de la suscripción anual.

Cuenta: 20310000000115105103

IBAN: ES6220310000000115105103

Código SWIFT-BIC: CECAESMM031

(Importante: La orden de transferencia deberá hacerse en concepto de "Pago de suscripción de *Afinidades*").

Fecha y firma:

Enviar este boletín una vez cumplimentado a:

Editorial Universidad de Granada

Antiguo Colegio Máximo
Campus Universitario
de Cartuja

18071 Granada

Tfnos.: 958 24 39 30

958 24 62 20

Fax: 958 24 39 31

E-mail: edito4@ugr.es

También puede
cumplimentar este boletín
a través de nuestra web:

[www.veucd.ugr.es/pages/
revista_afinidades](http://www.veucd.ugr.es/pages/revista_afinidades)

afinidades

revista de literatura y pensamiento

Boletín de suscripción

Enviar este boletín una vez cumplimentado a:

Editorial Universidad de Granada

Antiguo Colegio Máximo

Campus Universitario de Cartuja

18071 Granada

Tfnos.: 958 24 39 30

958 24 62 20

Fax: 958 24 39 31

E-mail: edito4@ugr.es

novedades

EDITORIALES



AGATÁNGELO OLER DÍAZ, EDUARDO
BATTANER LÓPEZ Y MARÍA LUISA SÁNCHEZ
SAAVEDRA (eds.)

Astronomía

176 págs., 12,5 x 20 cm, 2010 • ISBN: 978-84-338-5122-2
En colaboración con el Parque de las Ciencias de Granada, el Instituto de Astrofísica de Andalucía (IAA) y el Institut de Radioastronomie Millimétrique (IRAM).

Esta obra es un compendio divulgativo de la astronomía más actual, resultado de un ciclo extenso y completo, como contribución de Granada al proyecto *Una Universidad Un Universo* dentro del Año Internacional de la Astronomía 2009.

ÁNGEL GALÁN SÁNCHEZ

Una sociedad en transición. Los granadinos de mudéjares a moriscos.

280 págs., 14 x 21 cm, 2010 • ISBN: 978-84-338-4581-8

La vida de los moriscos granadinos ofrece al hombre de hoy uno de los ejemplos más fascinantes acerca de cómo una sociedad dividida por la religión y las costumbres resolvía sus contradicciones. El enfrentamiento y la aculturación son dos caras de la misma moneda y el reino de Granada es un laboratorio ideal para estudiarlo, sobre todo si se está interesado en las relaciones entre el Islam y la Cristiandad o en la historia del mundo mediterráneo.



TANIA M. GARCÍA ARÉVALO

Tres cuentos judeo-árabes sobre Maimónides

104 págs., 15 x 15 cm, 2010 • ISBN: 978-84-338-5154-3
En coedición con al Fundación Euroárabe.

La personalidad del cordobés Maimónides (ss. XII y XIII) traspasó las fronteras de su actividad como erudito, y muchas comunidades en diáspora lo erigieron como uno de los personajes fundamentales de la literatura de carácter oral.

editorial universidad de granada

información y pedidos. antiguo colegio máximo. campus universitario de cartuja. 18071 Granada
| telef.: 958 243 930 - 958 246 220 | fax: 958 243 931 | correo electrónico: edito4@ugr.es

www.editorialugr.com



Editorial Universidad de Granada

eug



afinidades

Bajo el título *Actualidad de la tragedia*, que reproduce el del conocido libro de Christoph Menke, el «dossier» de este cuarto número de *Afinidades* reúne una serie de artículos cuyo propósito es poner de manifiesto la vigencia del tema trágico, i.e., la presencia que la tragedia (o lo trágico) ha seguido teniendo en la literatura y el pensamiento de los dos últimos siglos. En el caso de la colaboración que abre el número, la del propio Christoph Menke, lo que se defiende es la tesis de que la tragedia seguiría siendo actual por cuanto que existiría, más allá de toda apariencia sobre la «muerte» del género, una *tragedia moderna* —algo que el autor alemán ilustra en esta ocasión con *Final de partida*, de Beckett. Por su parte, Rafael Argullol se centra en un poeta del XIX, el alemán Hölderlin, en cuyo intento de crear una tragedia moderna con *Empédocles* detecta un claro precedente de la idea nietzscheana del «renacimiento de la tragedia». También Francisco Linares dedica su artículo a una pensadora-poeta, si bien en su caso más cercana y contemporánea: la española María Zambrano, autora no solo de diversas ideas sobre lo trágico, sino además de una heterodoxa pieza dramática inspirada en la *Antígona* de Sófocles. En el ensayo de Jordi Ibáñez, una serie de tragedias, tanto clásicas como modernas, le sirven al autor para discutir la aplicabilidad al género del concepto clasicista de «justicia poética». Finalmente, José Luis del Barco elabora su propia idea de lo trágico contemporáneo mediante una reflexión sobre «la vida de tragedia» de Pessoa y la correspondencia que existiría entre ella y el sentido de su obra poética, vista aquí como la original manifestación de un genio esencialmente dramático.

En «La antorcha al oído» el israelí Abraham Mansbach nos explica en qué consiste la micropolítica, estableciendo una distinción entre la forma de practicarla en el post-estructuralismo francés y en el pensamiento político de la modernidad tardía en Estados Unidos. Por su parte, W. Carlos Lozano nos permite, con su artículo sobre Mme. De Staël y el Círculo de Coppet, asistir al nacimiento de la actividad traductora moderna, en estrecha relación con el ideal de la perfectibilidad de la literatura. El profesor argentino Óscar Caeiro reflexiona sobre la idea de «creación» en la literatura, rastreando su presencia en textos y autores muy separados en el tiempo y el espacio. Cierra la sección un homenaje a Lev N. Tolstói en el primer centenario de su fallecimiento. En él José Antonio Hita ahonda en los conflictos que enemistaron al escritor con la iglesia ortodoxa rusa, presentándolo como un autor esencialmente comprometido con la búsqueda de la verdad.

El número contiene, además, una serie de lecturas críticas de libros de reciente aparición, entre las que se encuentra la de Francisco Abad Nebot sobre *Se habla español*, de F. Marcos Marín y A. de Miguel

S. W.



ugr | Universidad
de Granada

ISSN: 1889-2841



1889 2840