



PARADOXA

**PARADOXA**

[FILOSOFÍA EN LA FRONTERA]

DIRECTOR

*Miguel Ángel Rodríguez López*

CONSEJO DE REDACCIÓN

*Manuel Carrapiso Araújo  
Alfonso Domínguez Vinagre  
José María Egidio Fondón  
Jesús González Javier  
María Granado Belvís  
Manuel Lázaro Pulido  
Florentino Muñoz García  
Joaquín Paredes Solís  
Juan Bautista Verde Asorey*

SECRETARIA

*Raquel Rodríguez Niño*

CORRESPONDENCIA Y COLABORACIONES

*Apartado 979, 10080 Cáceres*

OBRA GRÁFICA ORIGINAL

*Joaquín Paredes*

DISEÑO

*Luis Costillo*

DEPÓSITO LEGAL

CC-028-1997

ISSN

84-95239-88-4

COLABORA

DIPUTACIÓN DE CÁCERES

---

**POR QUÉ  
PARADOXA**

[FILOSOFÍA EN LA FRONTERA]

**S**in duda no tuvimos la suerte de sentirnos llevados de la mano por la Diosa de Parménides hacia la ‘episteme’ (ciencia), y nos tuvimos que conformar con devanarnos los sesos en el campo de la ‘*doxa*’ (opinión).

Claro que muchas opiniones han sido bien fijadas a lo largo de la historia; y en relación con ellas nacieron la ortodoxia, la heterodoxia, la pandoxia, la protodoxia, la escatodoxia, la miadoxia, la antodoxia y la ‘*paradoxa*’.

Nosotros estamos seguros de que nuestra opinión no es la más importante. No esperamos que merezca ser *fijada* nunca. Por eso los discrepantes jamás serán anatemas.

Sólo pretendemos facilitar la ocasión de expresar libremente el pensamiento, un pensamiento riguroso, sereno, consciente, divertido y *móvil*. Nos situamos deliberadamente un poco al *margen* (‘para’); circulamos por los límites; no nos instalamos en ninguna parte. Nos asomamos amistosamente a la **frontera**, con la intención de poder cruzaría sin visado para estrechar la mano del otro y contarle nuestros cuentos.

---

S U M A R I O

\_\_\_\_\_ ; ` O : " \_\_\_\_\_

**CUANDO EL CUERPO ES UNA VESTIDURA EXTRAÑA**  
*Fernando Castro Flórez*

**DE LA SUBVERSIÓN A LA PENITENCIA, Y VICEVERSA...**  
*Wendy Navarro Fernández*

**CUANDO RESTA LA SO(M)BRA**  
*Miguel A. Hernández-Navarro*

**PAREDES DE CRISTAL**  
*Jesús González Javier*

**LA CONCEPCIÓN DEL CUERPO ENTRE LO GRIEGOS**  
*Pablo García Castillo*

\_\_\_\_\_ ) ` > " \_\_\_\_\_

**LITERATURA EVOLUCIONISTA Y ANTIEVOLUCIONISTA EN ESPAÑA**  
*Francisco Blázquez Paniagua*

\_\_\_\_\_ : g \ ( : » \_\_\_\_\_

**LA COMUNIDAD DAÑADA**  
*José Luis Rodríguez*

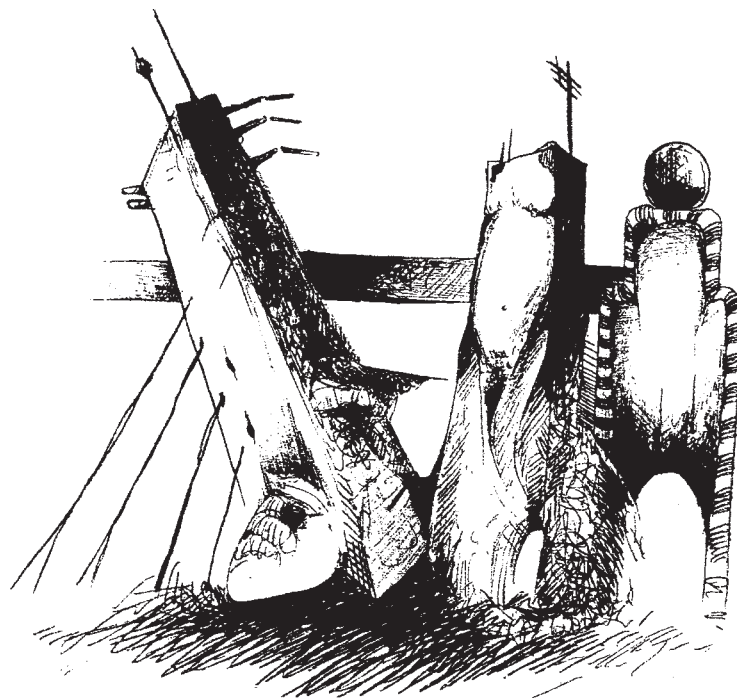
—— # \ \$ 8 @ H ——

**DE LAS CONTRADICCIONES DEL HUMANISMO**  
**(RESEÑA DE LA OBRA DE EMILIO LUIS MÉNDEZ MORENO, SERVICIO**  
**DE PUBLICACIONES DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BADAJOZ.**  
**BADAJOZ, 2004)**

*Alfonso Domínguez Vinagre*

**ALEMANIA DEBE SUPERAR SU PASADO**  
**(RESEÑA DE LA OBRA DE HANNAH ARENDT, EICHMANN EN JERUSALÉN)**

*Alfonso Domínguez Vinagre*



**I JORNADAS FILOSÓFICAS**  
**“EL CUERPO Y LA CIUDAD”**

CÁCERES 26 Y 27 DE NOVIEMBRE 2004

# I JORNADAS FILOSÓFICAS

## “EL CUERPO Y LA CIUDAD”

### PROGRAMA

#### VIERNES 26

17:00 horas: Inauguración de las jornadas.

17:30 horas: “*Cuando el cuerpo es una vestidura extraña*” D. Fernando Castro Flórez.

19:00 horas: “*Ciudades sin cuerpo(s) o la despotización de los cuerpos*” D. Javier Fuentes Feo.

#### SÁBADO 27

10:00 horas: “*Hombre y movimiento. La Ciencias de la Motricidad Humana*” D. Fernando del Villar Álvarez.

11:30 horas: “*Cuando resta la so(m)bra. Del cuerpo residual del vomitorium del espectáculo*” D. Miguel Ángel Hernández Navarro.

13:00 horas: Puesta en escena: “*Márgenes de la presencia*” D. Jesús González Javier.

14:00 horas: Almuerzo

17:00 horas: “*Espacios de la ciudad*” D. Miguel Hurtado Urrutia.

18:30 horas: “*De la subversión a la penitencia y viceversa..... Apuntes y reflexiones sobre el nuevo arte corporal*” D.<sup>a</sup> Wendy Fernández Navarro.

17:30 horas: Clausura de la Jornadas

**E**stimados compañeros, colegas, amigos:

Inauguramos hoy las primeras Jornadas Filosóficas que bajo el título “El Cuerpo y la Ciudad” organiza la Asociación de Filósofos Extremeños (AFEx) con el propósito de que sirvan para la reflexión sobre estas dos realidades, “Cuerpo” y “Ciudad”, que conforman nuestro devenir desde el punto de vista individual y colectivo. Uno, el cuerpo, porque es el ámbito donde se desarrolla nuestro yo, personal, íntimo, privado, lleno de sombras inconscientes y de razonables luces; la otra, porque constituye el espacio público donde tiene lugar el encuentro entre los distintos individuos (cuerpos), el lugar para el desarrollo colectivo, para la controversia, para el diálogo y para los proyectos, la circunstancia sin la que el yo no sería lo que es; el uno sin la otra no podría desarrollar todas sus potencialidades,



ni sus capacidades, ni sus proyectos; la ciudad, por otra parte, sin el cuerpo (los cuerpos) constituiría un habitáculo vacío, un espacio sin sentido.

Este yo que nos constituye, sin embargo, es un yo plural, dinámico, lleno de perspectivas y expectativas, y este nosotros que es la ciudad es también una entidad llena de complejidades, de contrastes y en permanente metamorfosis; por ello hemos querido hacer unas jornadas multidisciplinarias, donde no exista una sola mirada, sino múltiples miradas, y que ellas, desde ángulos tan diversos como la filosofía, el arte, la arquitectura, la medicina o la expresión corporal nos ayuden a componer el puzzle de una realidad que cada día nos atosiga y nos apasiona, nos ensimisma y nos desasosiega, nos alimenta y nos angustia.

Cada civilización ha construido una forma de leer el cuerpo humano: *“Del cuerpo como campo energético y emblema trascendente de la antigua China, al cuerpo como ofrenda de los aztecas; del cuerpo como tensión anatómica de los griegos, al cuerpo como delito de los escolásticos; del cuerpo como augurio de los babilonios, al cuerpo como reto de la ciencia médica”*. También han diseñado diferentes formas de urbanizar la convivencia, el trabajo, la política y el ocio a través de distintos modelos de ciudades.

Espero que estas Jornadas nos sirvan para el desarrollo de nuevas perspectivas para el conocimiento de estos dos conceptos fundamentales de nuestra existencia y sean también el germen de nuevos encuentros para la reflexión y para el diálogo.

Informarles a todos de que las Actas de estas Jornadas se publicarán en el número 12 de la revista *Paradoxa*, que edita la Asociación de Filósofos Extremeños.

No me queda más que dar las gracias a las instituciones y a las personas que han hecho posible que estas jornadas sean. En primer lugar, nuestro agradecimiento a la Dirección General de Ordenación, Renovación y Centros de la Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología de la Junta de Extremadura, al Colegio Mayor “Francisco de Sande” y al CPR de Cáceres; al Ateneo de Cáceres y a su Presidente, Esteban Cortijo, siempre dispuestos a colaborar con la AFEx y a facilitarle la puesta en marcha de sus proyectos. A la Diputación de Cáceres, que hace posible la publicación de estas Jornadas y de la revista de la Asociación. Dar las gracias también a los ponentes de estas I Jornadas Filosóficas, por su disposición y por su esfuerzo, y de los que aprenderemos muchas cosas en estos dos días, estoy seguro. Agradecer, por último, el trabajo y el tiempo que han dedicado a preparar estas jornadas tanto a Miguel Ángel Rodríguez como a Manuel Lázaro y a Raquel Rodríguez Niño, sin los que todo esto no hubiera sido posible. Y a todos ustedes, por su presencia.

Gracias, y que disfruten del cuerpo y de la ciudad.

Joaquín Paredes Solís  
Presidente de la AFEx  
26 de noviembre de 2004.

**Nota:** Por causas ajenas a la voluntad de la AFEx y a lo responsables de la organización de la revista Paradoxa, no se han podido publicar íntegras las actas de la I Jornadas Filosóficas «*El Cuerpo y la Ciudad*». Asimismo, el artículo de Pablo García Castillo «*La concepción del cuerpo entre los griegos*», por su contenido, se publica dentro de estas actas, en el apartado nóema, aunque el autor no pudo participar en las Jornadas.

● ; ' O : " ●

---

## CUANDO EL CUERPO ES UNA VESTIDURA EXTRAÑA

PANTS-SHITTER & PROUD OF IT/ JERK-OFF TOO.  
[DONDE, ENTRE OTRAS COSAS, SE ADVIERTE QUE UNA  
CASA ES UN SITIO DONDE TODO PUEDE IR MAL].

---

Fernando Castro Flórez.

“CLOV: (*Triste.*) Nadie en el mundo ha tenido nunca pensamientos tan retorcidos como los nuestros”<sup>1</sup>.

Se nos viene *encima* el Armagedon. En las películas-catástrofe que funcionan como un *objeto fóbico*<sup>2</sup>, caen meteoritos inmensos sobre la tierra y reducen todo a cenizas. Apenas quedan supervivientes puesto que el relato fantástico siempre fabrica unos héroes que son capaces de salvarnos, aunque sea a costa de su *sacrificio*. Escapando del conflicto *terrenal* buscamos un ligero estremecimiento con ese exorcismo del desastre completo, *como si lo peor no estuviera ya aquí*. “La muerte por

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett: *Fin de partida*, Ed. El Mundo, Madrid, 1999, p. 26.

<sup>2</sup> Con respecto a las películas de catástrofes ha señalado Ignacio Ramonet que las calamidades poseen una función de verdadero objeto fóbico “que permite que el público localice, circunscriba y fije la tremenda angustia, el estado de agitación real suscitado en su mente por la situación traumática de crisis” (Ignacio Ramonet: “Las películas-catástrofe norteamericanas” en *La glosina visual*, Ed. Debate, Madrid, 2000, p. 40).

control remoto es un juego de bajo riesgo, al menos para el telespectador. La devastada autopista de Basora parecía un atasco en proceso de oxidación o un plató de filmación de Mad Max abandonado, el supremo Armagedón de los coches. La ausencia de combatientes, por no hablar de muertos y heridos, acalla cualquier reacción de piedad o indignación, y crea la sensación apenas consciente de que la guerra entera fue una inmensa carrera de demoliciones en la que casi nadie salió herido y que hasta pudo ser divertida”<sup>3</sup>. La ciencia ficción y el relato cataclísmico pueden ser, en sí mismo, un acto positivo de la imaginación<sup>4</sup>, en última instancia la *visión fílmica de la catástrofe* permite que todo el mundo disfrute del horror *sin riesgo*<sup>5</sup>. Si recordamos *Mad Max*, que fuera definida por Ballard como la Capilla Sixtina punk<sup>6</sup>, nos sorprenderá que tras el *colapso* los supervivientes están entregados al vértigo de la velocidad, al placer de demoler lo que ya no era *casi nada*, convertidos los sujetos en *basura motorizada*.

<sup>3</sup> James G. Ballard: “Muerte por control remoto” en *Guía del usuario para el nuevo milenio*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, p. 21.

<sup>4</sup> “Creo que el relato catastrófico, quienquiera que sea el que lo cuente, representa un acto constructivo y positivo de la imaginación más que negativo, un intento por enfrentarse con un universo que evidentemente carece de sentido desafiándolo según sus propias reglas” (James G. Ballard: “Cataclismos y fatalidades” en *Guía del usuario para el nuevo milenio*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, pp. 231-232).

<sup>5</sup> “Las catástrofes representan una *amenaza lejana*”, admitía Samuel Z. Arkoff, presidente de la American International Pictures, quien añadía a continuación, subrayando su carácter protector (que, por consiguiente, favorece, en definitiva, el *status quo*): “Las películas-catástrofe permiten que todo el mundo se distraiga *sin riesgos*” (Ignacio Ramonet: “Las películas-catástrofe norteamericanas” en *La golosina visual*, Ed. Debate, Madrid, 2000, p. 63).

<sup>6</sup> “*Mad Max 2*, en cierto modo la película de carretera por excelencia, es una visión convincentemente reduccionista del colapso posindustrial. Se ve el fin del mundo como una incesante carrera de demoliciones, mientras bandas de salvajes motorizados vagan por los desechos de ese desierto, imposibilitados de hablar, pensar, tener esperanza o soñar, y dedicados tan sólo a la brutal realidad de la velocidad y la violencia” (James G. Ballard: “Guía del usuario para el nuevo milenio” en *Guía del usuario para el nuevo milenio*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, p. 34).

Las contrautopías, por ejemplo *1984*, que describieron un horizonte de vigilancia fascista, funcionaban como un exorcismo que genera aún más miedo<sup>7</sup>, relatos conectados, de una forma u otra, con el “horizonte” de la amenaza nuclear<sup>8</sup>. Es manifiesto que la catástrofe es percibida, principalmente cinematográficamente, como *atentado*<sup>9</sup>.

“El miedo es uno de los síntomas de nuestro tiempo”<sup>10</sup>. La cuestión fundamental para Jünger es la de si es posible librar del miedo a los hombres que son, además, temibles<sup>11</sup>. El arte intenta, en muchas ocasiones, apartar el miedo, aunque no es tan fácil pavimentar el terreno agrietado, cuando lo que nos

<sup>7</sup> “El colmo de estas utopías negativas, tal vez se haya alcanzado con la película de Michael Radford, realizada a partir del libro de Orwell, 1984. Porque en la película como en el libro, el proyecto arquitectónico del Big Brother no consiste sólo en controlar todo el espacio-tiempo social, sino ocupar y limpiar todo el espacio-tiempo “interior” del sujeto singular, y hasta su ideolecto. Winston ya no podrá habitar en Winston. Deberá traicionar su petición de amor y escritura. Este fin de los tiempos como apocalipsis proviene siempre del imaginario moderno, gobierna su escatología negativa que duplica desde San Juan el retrato de la redención. No hay Dios sin Diablo” (Jean-Francois Lyotard: “El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura” en *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1994, p. 33).

<sup>8</sup> “A partir de 1945-1950, la gente tiene miedo del fin del mundo. Es la época de la disuasión nuclear y del cine precipitado, ese cine de suspense que es el cine de angustia, es decir, de la supervivencia. Nosotros vivimos porque sobrevivimos todavía” (Paul Virilio: *El ciber mundo, la política de lo peor*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 33).

<sup>9</sup> “[...] todas esas ficciones [de las *películas-catástrofe*] se elaboran a partir de un fondo oscurantista de paranoia colectiva; sin duda, cada catástrofe es un fallo de la razón y, sobre todo, un fallo inconcebible de la técnica y, en consecuencia, una especie de sabotaje. Si se descompone la máquina civilizadora occidental (norteamericana) es por la existencia de una causa precisa; de modo que hay que presentar a un responsable. Las películas-catástrofe se encargan de esta tarea: todo accidente se convierte entonces en atentado y la verdad es que el mismo azar no es más que subversión” (Ignacio Ramonet: “Las *películas-catástrofe* norteamericanas” en *La golosina visual*, Ed. Debate, Madrid, 2000, p. 56).

<sup>10</sup> Ernst Jünger: *La emboscadura*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, p. 63.

<sup>11</sup> “[...] Esos mismos seres humanos no están sólo angustiados; son a la vez temibles. Su estado de ánimo pasa de la angustia a un odio declarado si ven que se debilita aquél a quien hasta ese mismo instante han estado temiendo” (Ernst Jünger: *La emboscadura*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, p. 66).

desmantela es precisamente el *pavor*. “Se llama imaginario a todo procedimiento que tiende a volver soportable lo que no lo es. El deseo es insoportable. Darse valor para soportar lo insoportable es imaginario”<sup>12</sup>. El hecho de que la gente sienta la necesidad de atender varias veces al día a las noticias es ya un signo de angustia. Podemos *contemplar todo*, mezclado en una especie de *fast-food de la imágenes*, disueltos los contornos de todas las cosas, yuxtapuestos el atentado, la estadística política, el récord atlético y la cifra increíble alcanzada en la transacción de una “obra de arte”. “El final del miedo inicia el proceso que hace de la mercancía un medio, quizá el único, para conjurar lo que queda de ello y la violencia que va con el miedo: lo imprevisible, lo que no es del orden del arte, sino de la historia”<sup>13</sup>. Efectivamente, como mercancía *aceptamos lo inaceptable*, las crudas “demostraciones” de Santiago Sierra (esos sujetos remunerados para permanecer cara a la pared, teñirse el pelo, permanecer reclusos dentro de un caja o ser tatuados para-minimalísticamente con una línea), consciente de que sólo puede trabajarse con dinero sucio, son, ni más ni menos, que lecturas literales de *El Capital*: materializaciones del fetichismo de la mercancía. No puede consolar esa ruda silogística que muestra a los individuos como *material prostituido*, de la misma forma que aquella siniestra sentencia del campo de concentración, “*el trabajo libera*”, no era sólo cínica sino más bien el espejo en el que se revelaba la dimensión criminal de nuestra “cultura”. “Todo hombre tiene miedo

<sup>12</sup> Jean-Francois Lyotard: “El Imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura” en *Pensar-Componer/ Construir-Habitar*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1994, p. 36.

<sup>13</sup> Remo Guidieri: *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*, Ed. Tecnos, Madrid, 1997, pp. 16-17.



de la verdad. La verdad aparece también en los sueños, sólo que disfrazada, condensada y desplazada, según las leyes de un lenguaje que no es propio de la vida. La verdad es torpe, bestial, avanza a zarpazos y no por el camino recto: como el sexo”<sup>14</sup>. Lo Real que escapa a toda simbolización está aplastado por el *reality (show)*, la verdad, documental o “dogmática” (en el sentido cinematográfico acuñado por los colegas de Lars von Trier), presenta, más que nada, la *idiotez del mundo*. Estamos, como ha sugerido Tom Wolfe, deslumbrados por la luz *afgana* del televisor, afectados por extrañas patologías, presos de ensoñaciones patéticas, como esa que lleva a alabar, por ejemplo, la *e-house 2000* de Michael McDonough porque incluye un programa informático Scada que hace posible que, entre otros artilugios tecnológicos, el propietario ponga en marcha el friegaplatos desde Tokio. Extraños placeres: al llegar a casa todos los platos bien limpios, la higienización y la domótica entrelazadas para certificar el encefalograma plano. Pero acaso nuestro comportamiento, brutal, fascinado por la *demolición*, sea, en vez del cibernético *hacer que las cosas se hagan en casa a distancia*, tan *catastrófico* e inmediato como el del perro, esto es, el pliegue de nuestro comportamiento será el resultado de la interacción de la cólera y el miedo, de acuerdo con el modelo ideado por Zeeman<sup>15</sup>. No quiero exagerar pero tengo la impresión de que en nuestra *era*

---

<sup>14</sup> Leopoldo María Panero: “Dejar de beber. Algunas observaciones sobre la verdad” en *Y la luz no es nuestra*, Ed. Libertarias/ Prodhufi, Madrid, 1993, p. 139.

<sup>15</sup> Cfr. ese plegamiento del comportamiento de los perros, según Zeeman en Omar Calabrese: *El lenguaje del arte*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 223. Vid. también Alexander Woodcock y Monte Davis: *teoría de las catástrofes*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, pp. 125-128.

*glacial* el sexo ha sido sustituido por el miedo<sup>16</sup>, el *odio es lo que se manifiesta*<sup>17</sup>. “No tengáis miedo, soy yo” es la frase – escribe Peter Handke- más hermosa que jamás haya sido dicha; una frase para una pareja de enamorados<sup>18</sup>, una frase que suena candorosa, como si al pronunciarla *traicionáramos* una realidad que es abismalmente conflictiva, cuando es el pánico el que propiamente *nos tiene* a nosotros y no hay sujeto que ofrezca algún *nombre o localización* tranquilizadora.

La teoría de las catástrofes intenta explicar la discontinuidad como un hecho de naturaleza casi siempre posicional<sup>19</sup>, aunque puede ser considerada o forzada como una teoría de las analogías, una causalidad de lo *distante* como la de ese aleteo de la mariposa en la amazonía que provoca una perturbación meteorológica en Londres. Pero resulta que nuestro mundo, sometido a la sobredosis del terror, prefiere, más que la conexión de lo heterogéneo (en algún sentido una *metaforización expandida*), la descripción *literal*, la puntualización de lo peor. Podemos retornar a aquella recomendación de Leonardo da Vinci de representar la batalla por medio de cadáveres cubiertos a medias por el polvo, pintando

<sup>16</sup> “*El sexo ya no existe, lo ha reemplazado el miedo*. El miedo al otro, a la desemejante, ha prevalecido sobre la atracción sexual” (Paul Virilio: “De la perversión a la diversión sexual” en *La velocidad de la liberación*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 149).

<sup>17</sup> Cfr. al respecto A.J. Greimas: “De la colère. Étude de sémantique lexicale” en *Du sens II. Essais sémiotiques*, Ed. Seuil, Paris, 1983, pp. 225-246.

<sup>18</sup> Peter Handke: *Fantasías de la repetición*, Ed. Prames, Zaragoza, 2000, p. 88.

<sup>19</sup> “Thom utiliza la topología diferencial para partir de la premisa opuesta [a la geometría atemporal griega]: que los cambios de forma (en los procesos así como en los objetos) son reales, y que el objetivo de la ciencia es captar lo que él llama “la incesante creación, evolución y destrucción de formas” del universo” (Alexander Woodcock y Monte Davis: *Teoría de las catástrofes*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 20).

la sangre con su color propio, también mezclada con el polvo, mientras los hombres aprietan los dientes o se golpean la cara con los puños en la agonía de la muerte. Hay que *detallar las imágenes inquietantes*, desde la certeza de que la mirada despiadada del arte supera el límite del miedo<sup>20</sup>. Conviene tener presente que lo terrible no es algo extraño, una realidad inconcebible de la que estamos absolutamente separados, sino que más bien, *eso está aquí*: nuestras casas están habitadas por lo pavoroso. “Hoy –escribe Ernst Bloch en *El principio esperanza*- las casas aparecen en muchos sitios como dispuestas para el viaje. A pesar de todos los adornos, o quizá por ello mismo, en ellas se expresa una despedida”<sup>21</sup>. Incluso podríamos pensar que algunas personas, más que vivir en las casas, parece que han acampado en ellas, están en situación provisional o, tal vez, gozan de nómadismo<sup>22</sup>. Lo cierto es que la desinteriorización que preparó el más crudo de los vacíos, el espacio que nos corresponde es *clínico* y extremadamente frío.

---

<sup>20</sup> “Pero la piedad, lejos de ser el gemelo natural del miedo en los dramas de infortunios trágicos, parece diluirse –aturdirse- con el miedo, mientras que el miedo (el pavor, el terror) por lo general consigue ahogar la piedad. Leonardo está sugiriendo que la mirada del artista sea, literalmente, despiadada. La imagen debería consternar y en esa *terribilità* hallamos una suerte de belleza desafiante” (Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2003, p. 88).

<sup>21</sup> Ernst Bloch: *El principio esperanza*, vol. 2, Ed. Aguilar, Madrid, 1979, p. 309.

<sup>22</sup> “Es curioso ver cómo viven las parejas jóvenes cuando conviven, casados o no; vas a visitarlos y parece que estén acampando: no han comprado muebles, tienen algunas cajas, algunos trozos de madera, no han comprado una cama, duermen en un colchón en el suelo, como si estuvieran allí de paso. Es una idea para mí fundamental: estamos aquí de paso. No nos podemos anclar en algún sitio, sólo podemos pasar” (Alain Robbe-Grillet: “Ciudad imaginaria, ciudad real” en *Creación*, n°12, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1994, p. 85).

*Hace ya mucho tiempo que el calor se fue de las cosas*<sup>23</sup>, lo único que queda, como resto de las antiguas combustiones, incluso musealmente, es la *política de la ceniza*<sup>24</sup>. La vivencia moderna del desarraigo aparece, singularmente, tanto en Benjamin como en Heidegger: la experiencia estética se muestra como un extrañamiento que exige una labor de recomposición y readaptación. “Ahora bien, esa labor no se propone alcanzar un estadio final de recomposición acabada; la experiencia estética, al contrario, *se orienta a mantener vivo el desarraigo*”<sup>25</sup>. Entre la mudanza y la incomodidad de la casa destartada hemos aprendido a no tener demasiadas esperanzas; todos hemos contemplado, a la vuelta de la esquina, los carros de los supermercados, reciclados por los *homeless* y el pánico puede, por un momento, llevarnos a *ponernos imaginariamente en ese sitio sin asideros*. “¿En qué momento –pregunta Paul Auster- una casa deja de ser una casa?, ¿cuándo las paredes se desmoronan?, ¿cuándo se convierte en un

<sup>23</sup> “El calor se está yendo de las cosas. Los objetos de uso cotidiano rechazan al hombre suave, pero tenazmente. Y al final éste se ve obligado a realizar día a día una labor descomunal para vencer las resistencias secretas –no sólo las manifiestas- que le oponen esos objetos, cuya frialdad tiene él que compensar con su propio calor para no helarse al tocarlos, y coger sus púas con una destreza infinita para no sangrar al asirlos. Que no espere la menor ayuda de quienes le rodean. Revisores, funcionarios, artesanos y vendedores, todos se sienten representantes de una materia levantisca cuya peligrosidad se empeñan en patentizar mediante su propio rudeza. Y hasta la tierra misma conspira en la degeneración con que las cosas, haciéndose eco del deterioro humano, castigan al hombre” (Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 33).

<sup>24</sup> “El paso por el museo de la modernidad hacia la post-modernidad es el paso de lo político: *de una política de la ruina hacia una política de la ceniza*” (Jean-Louis Déotte: “Patocka, Europa y su espíritu” en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 155).

<sup>25</sup> Gianni Vattimo: “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 142.

montón de escombros?”<sup>26</sup>. Si bien es verdad que una vivienda se transforma, como señaló Alexander Mitscherlich, en un verdadero hogar siempre que lo que me vuelve a llevar a ella no sean sólo las costumbres, sino la continuidad viva de las relaciones con otras personas, la prosecución del sentir y aprender en común (*un interés todavía sincero por la vida*), tampoco podemos perder de vista la idea de que en esa intimidad no dejan de encontrarse elementos inequívocamente negativos<sup>27</sup>.

Justamente cuando el búnker se ha vuelto, militarmente, obsoleto, un vestigio que no es fácil de demoler<sup>28</sup>, nos hemos *instalado* (mental y existencialmente) en él. La *bunkerización* es la consecuencia, entre otras cosas, de la televisión planetaria y de la reticulación cibernética<sup>29</sup>. La cripta de la angustia bélica ha sido metamorfoseada en el salón con el altar catódico en el que también pueden sedimentarse los pavorosos trofeos de los viajes, esos *souvenirs* que revelan, más que nada, la falta de cualquier tipo de experiencia. “*El desierto crece*. Lo salvaje

<sup>26</sup> Paul Auster: *La invención de la soledad*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1994, p. 41.

<sup>27</sup> “Ahora bien, el hogar nunca se refiere a algo inequívocamente positivo, sino a algo en lo que, en el mejor de los casos, es lo positivo lo que prepondera. Lo oprimiente, lo encadenante, lo rudo e informe, lo secretamente martirizador se esconde también –cualquiera que sea el modo como esté mezclado– en los pliegues del recuerdo, siempre que la palabra “hogar” no aparece asociada con una sociedad, o con el arte, o con cosas parecidas, sino que designa ante todo el sitio de que alguien procede” (Alexander Mitscherlich: “Confesión al mundo cercano. ¿Qué es lo que convierte una vivienda en un hogar?” en *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, Ed. Alianza, Madrid, 1969, p. 134).

<sup>28</sup> “Vestigios banales, estas obras, han tomado la simple morfología de los taludes, sólo preservados por la dificultad que entraña su demolición. Asombrosos ejemplos de la ceguera de una época con respecto a ella misma, estas obras primordiales anuncian con todo una nueva arquitectura fundamentada no tanto sobre las facultades físicas, sino sobre el siquismo” (Paul Virilio: “Arqueología del búnker” en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n° 1, Santa Cruz de Tenerife, 2002, p. 92).

<sup>29</sup> Me he ocupado de esta cuestión de la bunkerización en Fernando Castro Flórez: “Zona. Una historia verdadera. (En las trincheras)” en *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, Ed. CendeaC, Murcia, 2003, pp. 87-117.

está ya en el interior. Pero también, y en el mismo respecto, como una contradicción viva, somos sedentarios, porque ya da igual dónde vayamos. Todo va siendo preparado para que en todas partes nos “sintamos en casa”, esto es: desahuciados. Baste recordar al respecto el *slogan* de una conocida agencia de viajes alemana: “Déjenos que programemos sus vacaciones”<sup>30</sup>. Estamos afectados por el *síndrome de Babel* específico de nuestro Multiverso<sup>31</sup>, aunque fácilmente tras en un *viaje programado* (en los que hay que ver lo que es *necesario* ver) podemos caer en lo que, vagamente, se llama *síndrome de Estocolmo*, esto es, la familiaridad con los guías-verdugos e incluso el retorno placentero a la tortura turística como única forma de afrontar el *tiempo muerto*. Tenemos que marcharnos de casa, sea como sea, aunque finalmente el destino sea, sencillamente, deleznable, un cuchitril en el que se consuma una estafa. Porque, en última instancia, los sujetos son conscientes del carácter inhóspito de la *ciudad cainita*<sup>32</sup>. Ese primer hombre,

<sup>30</sup> Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*. Ed. Serbal, Barcelona, 1995, pp. 126-127.

<sup>31</sup> “Lo que [...] constituye la experiencia de este Multiverso policéntrico, de esta *textura* móvil en la que nos movemos, es la *recurrencia* –a veces, catastrófica– de unos estadios con otros, la difícil *transacción* entre unas y otras forma de vida [...]: el *mestizaje* en suma de culturas y técnicas, la constante *hermeneusis de la técnica*. Éste es el problema y el desafío con que se enfrenta a mí ver esta *época*: su *contemporaneidad* con todas las épocas anteriores” (Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, p. 103).

<sup>32</sup> “Según el Génesis, pues, el origen de la ciudad no se debe únicamente –siquiera sea de modo mediato– al Crimen primigenio, sino a algo mucho más grave: Caín se niega a obedecer a Yavé y, en su *hybris técnica*, “dejada de la mano de Dios”, se asienta definitivamente él y su descendencia, forjando ciudades amuralladas con un doble cerramiento: horizontal y periféricamente, establece la distinción entre campo y ciudad, verticalmente, techa las viviendas internas a la ciudad para protegerse de un cielo que ha dejado de ser protector. El hombre cainita (el hombre de la ciudad, el “civilizado”) establece su morada *a la contra*: contra la tierra –que, según la maldición de Yavé, habría de negarle sus frutos– y contra el cielo hostil y amenazador. Literalmente, la habitación humana se yergue desde entonces, desafiante, en medio de lo *inhóspito* (en alemán: *das Unheimliche*, lo que se hurta a todo hogar; y por extensión, lo siniestro)” (Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, p. 75).

que míticamente amuralla el territorio y cimienta el espacio “habitable”, es un delirante, alguien que se desvía del surco. No es raro que encontremos refugio, precarios llenos de miedo, en el búnker, sobre todo cuando se extiende la sospecha de que acaso una casa, a pesar del fuego resguardado en la memoria, no fue nunca un hogar. “Todo “hogar” es sentido como tal cuando ya es demasiado tarde: cuando ya se ha perdido. “Hogar” es el lugar de la infancia (de la falta de un lenguaje delimitador y clasificador: dominador), el lugar de los juegos, la prolongación cálida y anchurosa del claustro materno. Y es imposible –y si lo fuera, sería indeseable y decepcionante- volver a él”<sup>33</sup>. La casa, ese lugar, por simplificar al máximo, en el que habitualmente se come, es, en muchísimos sentidos, *lo indigesto*<sup>34</sup>.

La casa puede estar llena de huellas del amor, aunque éste sea, como afirmó Beckett en *Primer amor*, una forma increíble del *exilio*. El sentimentalismo está en franca bancarrota,

---

<sup>33</sup> Félix Duque: *El mundo por el dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, pp. 82-83.

<sup>34</sup> “Comensales son aquellos que comparten mesa, reconociéndose mutuamente como no comestibles, indigestos. Desde este no-reconocimiento en los víveres, la separación queda enfatizada elevando el suelo en el altar que consagra la confabulación, la mesa. La cocina es, pues, indistinta al podium, al pulpitem, al altar: se trata de un fuego elevado para las manos, para las ideas, una mesa ritual de trabajo simbólico. Ese hogar, fuente de calor y de cultura, habrá sido durante muchas vidas centro, y desahuciado más tarde por los excesos, los refritos, los diseños, los congelados... que vienen a pretender una eternidad sin degradación, un hogar sin mancha, una estructura sin ornamento, una función sin uso, y que concluyen en el catering, la fast-food y lo precocinado. El soborno queda completado por la dulzura de los sabores y los artilugios, los acidulantes, aromatizantes, conservantes, gadgets y aperos snobs –ideologías de la nutrición que convierten el consumo en maravilla, y enmascaran el saber del encuentro. En ese tránsito, los ojos subyugan y sojuzgan al entero cuerpo, el diseño importa más que el uso, y la cocina se aleja. Es cuando la visualidad, la virtualidad, prevalecen sobre el tacto, condenándonos a la inanición” (Juan Luis Moraza: “DIESTÉTICA” en *José Ramón Amondarain. Sípidos*, Sala América, Vitoria, 2001, pp. 48-49).

sobre todo desde que cobramos conciencia (literariamente, de forma ejemplar, en *Fin de partida*) de que hay que sobrevivir sobre un montón de escombros, sin que se pueda mencionar la *catástrofe anterior*: solo callando puede pronunciarse el nombre del desastre. Lo que queda en el espacio donde las pasiones se desplegaron es la sombra y las huellas de la pérdida. Pero también es cierto que el amante no fue otra cosa que un cobarde, alguien que se dio a la fuga, aterrorizado por el horizonte de lo “doméstico”. Como escribiera John Le Carré en *Un espía perfecto*: “Es amor aquello que aún puedes traicionar”. El último acto de ese *abandono* puede ser la destrucción de la casa, como esa que muestra Jeff Wall en una magnífica fotografía, *La habitación destrozada*, realizada en 1978. Es verdad que no se necesitan muchas explicaciones cuando vemos ropa dejada, desordenadamente, en cualquier sitio: la *depresión impone su lógica de la falta de sentido de todo*. Sin embargo, la fotografía no es un documento policial de un acto de vandalismo, sino que eso que parece el resultado de una violencia terrible *ha sido dispuesto así*, “de hecho, cuando se la examina, parece muy claro que es una especie de escenario teatral, a juzgar por los puntales junto a una de las paredes que vemos a través de la puerta, con lo que esta pared queda reducida a una superficie teatral”<sup>35</sup>. Los cajones revueltos, el colchón rasgado, la pared desconchada y, como remate ridículo, la figura de la bailarina, como “superviviente” de esa violencia que ha sido tratada, en la obra de Jeff Wall, como expresión simbólica (una manera de decir lo que no se puede decir),

<sup>35</sup> Arthur C. Danto: “Las expresiones simbólicas del yo” en *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 74.



son elementos de una escenificación del accidente que es, propiamente, lo *inhabitable*<sup>36</sup>. Visión de lo inhóspito salvaje: el sujeto encuentra todo lo *propio* destrozado, las cosas fuera de sus lugares “clasificatorios”, el lecho del amor desgarrado como si se hubiera metaforizado el crimen. Aquí tenemos que retornar a aquella noción de lo *unheimlich* que, según Schelling señaló, es todo lo que, debiendo permanecer secreto y oculto, se ha manifestado. Fue Sigmund Freud el que un conocido texto de 1919, asoció lo *siniestro* al temor a que un objeto sin vida esté, de alguna manera, animado<sup>37</sup>, pero también guarda relación con el pánico ante la posibilidad de perder los ojos, esto es, a ese paradójico *verse cegado*. La obsesión por la castración y la experiencia del doble como retorno de lo mismo apuntalan una suerte de *destino nefasto*, concretado en una criminalidad que no puede desaparecer. Hablando del factor de repetición y de la sensación de inermidad de muchos estados oníricos como algo asociado con lo siniestro, Freud pone un ejemplo que, en realidad, es una fragmento de *su*

---

<sup>36</sup> “In fact, the accident has suddenly become *inhabitable*, to the detriment of the substance of the shared world... This is what is meant by the “integral accident”, the accident which integrates us globally, and which sometimes even disintegrates us physically. So, in a word which is now foreclosed, where all is explained by mathematics or psychoanalysis, the accident is what remains unexpected, truly surprising, the unknown quantity in a totally discovered planetary habitat, a habitat over-exposed to everyone’s gaze, from which the “exotic” has suddenly disappeared in favour of that “endotic” Victor Hugo called upon when he explained to us that, “It is inside of ourselves that we have to see the outside –a terrible admission of asphyxia”” (Paul Virilio: *Unknown Quantity*, Ed. Thames & Hudson, Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2002, p. 129).

<sup>37</sup> “E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la “duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un *objeto sin vida esté en alguna forma animado*”, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas “sabias” y los autómatas” (Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 18).

*experiencia*: “Cierta día, al recorrer una cálida tarde de verano, las calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana, vine a dar a un barrio sobre cuyo carácter no pude quedar mucho tiempo en duda, pues asomadas a las ventanas de las pequeñas casas sólo se veían mujeres pintarrajeadas, de modo que me apresuré a abandonar la callejuela tomando por el primer atajo. Pero después de haber errado sin guía durante algún rato, encontréme de pronto en la misma calle, donde ya comenzaba a llamar la atención; mi apresurada retirada sólo tuvo por consecuencia que, después de un nuevo rodeo, vine a dar allí por tercera vez. Más entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo podría calificar de siniestro, y me alegré cuando, renunciando a mis exploraciones, volví a encontrar la plaza de la cual había partido”<sup>38</sup>. El padre del psicoanálisis está encerrado en un laberinto que alude a la cacería visual de las putas en el burdel, una especie de carnaval grotesco en el que él estaría, sin saber cómo, *completamente desnudo*. Ese volver, inconscientemente, a un sitio de una *normalidad inquietante* (finalmente sórdido, lleno de rostros “enmascarados”, abismos de un deseo repugnante), acaso sea la revelación de que ese era el *destino deseado*. “Lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”<sup>39</sup>. No hace falta, para pensar en lo espeluznante, remitir a la casa habitada por fantasmas ni tampoco a la

<sup>38</sup> Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 25.

<sup>39</sup> Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 28.

cataplepsia o a la ensoñación de volver al seno materno<sup>40</sup>, podemos, mentalmente, colocarnos en la casa de las perversiones de *Blue Velvet* de David Lynch, en aquel armario desde el que se contempla, voyeurísticamente, la escena sadomasoquista. Ahí, como en el término *unheimliche*, asistimos a la ambivalencia completa: temor y placer, extrañeza y cotidianeidad, miedo a ser descubierto cuanto tal vez esa escena esté representada para aquel que está encerrado, lleno de terror, en el armario<sup>41</sup>.

Una habitación puede estar desordenada de forma absoluta sin que allí hayan intervenido otros seres violentos que los niños de la casa. Bataille señaló, en su ensayo sobre *L'Art primitif* de Luquet, que tanto el niño como el adulto necesitan imponerse a las cosas alterándolas y el proceso de alteración es inicialmente una actividad destructiva: únicamente después del vandalismo de las marcas destructivas existía el reconocimiento por la semejanza y la creación de signos<sup>42</sup>. En el momento del origen, Bataille encontró no solamente la franqueza del azar al mismo tiempo que invocaba la imagen del niño o mejor de los *niños destrozones* que mantienen su energía desbocada en algunos artistas que unen la pasión por la materia con la urgencia de imponer la urgencia de sus gestos. Hay una dimensión

---

<sup>40</sup> “Muchos otorgarían la corona de lo siniestro a la idea de ser enterrados vivos en estado de cataplepsia, pero el psicoanálisis nos ha enseñado que esta terrible fantasía sólo es la transformación de otra que en su origen nada tuvo de espantoso, sino que por el contrario, se apoyaba en cierta voluptuosidad: la fantasía de vivir en el vientre materno” (Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 29).

<sup>41</sup> Cfr. Slavoj Žižek: *Las metastasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 180.

<sup>42</sup> Georges Bataille: “El arte primitivo” en *Documentos*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 110.

antropológica ancestral en el creador que entra en un espacio expositivo y lo primero que piensa es en destruir la pureza higienizante, un comportamiento que recuerda aquella institución, analizada en la cultura de Fiji, del *vasu*, gracias a la cual el sobrino tiene derecho en casa de su noble tío a tomar, consumir y destruir todo lo que pertenece a éste y su clan<sup>43</sup>. El niño desordenado confía en el tiempo instantáneo, es como un cazados que husmea en las cosas. “Le ocurre –escribe Benjamin– como en sueños: no conoce nada duradero, todo le sucede, según él, le sobreviene, le sorprende. Sus años de nomadismo son horas en la selva del sueño. De allí arrastra la presa hasta su casa para limpiarla, conservarla y desencantarla. Sus cajones deberán ser arsenal y zoológico, museo del crimen y cripta. “Poner orden” significaría destruir un edificio lleno de espinosas castañas que son manguales, de papeles de estaño que son tesoros de plata, de cubos de madera que son ataúdes, de cactáceas que son árboles totémicos y céntimos de cobre que son escudos. Ya hace tiempo que el niño ayuda a ordenar el armario de ropa blanca de la madre y la biblioteca del padre, pero en su propio coto de caza sigue siendo aún el huésped inestable y belicoso”<sup>44</sup>. Basta, en verdad, con abrir el cajón de un niño para comprender que ese orden *externo* era una forma de camuflarse en *la familia*. Los cromos, los papeles rotos, restos de golosinas o las medallas de las competiciones del colegio están revueltos de tal manera que es imposible, en apariencia, recuperar allí, en ese *cajón-tesoro*, la “armonía” más que volcando todo en el suelo, esto es, produciendo una

<sup>43</sup> Cfr. Marcel Mauss: “La extensión del “potlach” en Melanesia” en *Sociedad y ciencias sociales. Obras III*, Ed. Barral, Barcelona, 1972, p. 28.

<sup>44</sup> Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 55.

*catástrofe deliberada*. No es “lógico” pensar que las obras de arte, aunque sean analizadas como hiciera Rene Thom a partir de sus contornos, tiendan a la estabilidad, después de haber pasado por fases de inestabilidad o “saltos”<sup>45</sup>, especialmente, cuando tenemos cerca la visión de los *performances de los niños destrozados* y conocemos de sobra su habitación normalizada y, radicalmente, caótica.

Sabemos que cada técnica propone una *novedad del accidente*<sup>46</sup>, ese acontecimiento que Virilio quiere *exponer*, mostrando que es lo inverosímil, lo inhabitual y, sin embargo, inevitable. “No se trataría solamente de exponer nuevos objetos, reliquias de accidentes diversos, a la curiosidad morbosa de los visitantes, para concretar un nuevo romanticismo de la ruina tecnológica, a la manera de un vagabundo que luce sus llagas para despertar la piedad de los transeúntes -luego de haber *lustrado* los cobres de las primeras máquinas a vapor en los museos del siglo XX, no iremos a hacer lo mismo y *tiznar* a propósito los restos calcinados de las tecnologías punta-. No; se trataría de efectuar un nuevo género de escenografía donde *lo que se expone sea solamente lo que explota y se descompone*”<sup>47</sup>. Pero también es cierto que la catástrofe puede ser

---

<sup>45</sup> Tal y como fue analizado por Rene Thom en *Les contours dans la peinture* (1982).

<sup>46</sup> “Innovar el navío es ya innovar *el naufragio*; inventar la máquina de vapor, la locomotora, es además, inventar el *descarrilamiento*, la catástrofe ferroviaria. Lo mismo con la aviación naciente, los aeroplanos que innovan *el choque* contra el suelo, la catástrofe aérea. Sin hablar del automóvil y la *colisión en serie* a gran velocidad, de la electricidad y la electrocución ni en absoluto de esos *riesgos tecnológicos mayores* resultantes del desarrollo de las industrias químicas o nucleares... Cada periodo de la evolución técnica aporta, con su equipo de instrumentos, máquinas, la aparición de accidentes específicos, reveladores “en negativo” de los esfuerzos del pensamiento científico” (Paul Virilio: “El museo del accidente” en *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 117).

<sup>47</sup> Paul Virilio: “El museo del accidente” en *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 123.

algo tan antiguo como el *habitar*, es decir, los accidentes, los traspies, el *caer por tierra* tiene uno de sus lugares privilegiados en la *casa* que puede oler, como sucede en *Fin de partida*, a cadáver. Allí la técnica es siempre la misma: *poner cada cosa en su sitio*, impedir que el caos se adueñe de todo. Archivo y domicilio coinciden en muchos sentidos. Lo que suena en el mal de archivo (*Nous sommes en mal d'archive*) es una pasión que nos hace arder: “No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarchiva. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto. Ningún deseo, ninguna pasión, ninguna pulsión, ninguna compulsión, ni siquiera ninguna compulsión de repetición, ningún “mal-de” surgirían para aquel a quien, de un modo u otro, no le pudiera ya el (mal de) archivo. Ahora bien, el principio de la división interna del gesto freudiano y, por tanto, del concepto freudiano de archivo, es que en el momento en que el psicoanálisis formaliza las condiciones del mal de archivo y del archivo mismo, repite aquello mismo a lo que resiste o aquello de lo que hace su objeto”<sup>48</sup>. La materialización expositiva del accidente (ese archivo *escenográfico* de lo que explota y se descompone) es, como puede advertirse en *Unknown Quantity* la muestra concebida por Paul Virilio para la Foundation Cartier pour l'art contemporain (2002), concluye en una suerte de hipnosis traumática del 11 de Septiembre. Todos los desastres, desde los terremotos en Japón, hasta las

<sup>48</sup> Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 98.

inundaciones que continúan el mito del Diluvio, de los incendios que asolan los bosques al hongo nuclear, de Chernobyl a los pozos en llamas de Irak durante la primera Guerra del Golfo, del hundimiento de Titanic a la marea negra del Prestige, hablan una suerte de lengua *babélica*, su precario archivo está tan destinado al fracaso como aquella Torre que desafió al cielo. “Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura, así como muchos lenguajes tengan una historia. Esta historia debe entenderse siempre con relación a un ser divino que es finito. Quizá una de las características de la corriente posmoderna sea tener en cuenta este *fracaso*”<sup>49</sup>. *Todo cae por tierra*. En cierto sentido, los americanos ya estaban preparados para la caída de las Torres Gemelas, ese acontecimiento *parecido a una película* estaba marcado por la paranoia<sup>50</sup>. *Se tenían que caer*, era parte de su característica arquitectónica: llevaban tatuado el cataclismo como destino<sup>51</sup>;

<sup>49</sup> Jacques Derrida: “La metáfora arquitectónica” en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 139.

<sup>50</sup> “Al acumular unos estereotipos cataclismáticos, las películas-catástrofe han reflejado la crisis de la conciencia colectiva (la paranoia) de los estadounidenses en un momento en que sus más firmes convicciones (omnipresencia de su ejército, probidad de su presidente, supremacía del dólar, autosuficiencia en materia energética) se estaban diluyendo, por razones históricas” (Ignacio Ramonet: “Las películas-catástrofe norteamericanas” en *La gosina visual*, Ed. Debate, Madrid, 2000, p. 65).

<sup>51</sup> Jacques Derrida cita, en una conversación en torno al 11 de septiembre, un artículo de Terry Smith (“Target Architecture: Destination and Spectacle before and after 9.11”) en el que habla de una “arquitectura del trauma” y cita, a su vez, el comentario de Joseph B. Juhas sobre Yamasaki en *Contemporary Architects*, publicado en 1994, en el que se apunta que “The WTC had been our Ivory Gates to the White City [...] Thought, at least when viewed from a distance, the WTC still shimmers –it is at the moment thoroughly besmirched by its unfortunate role as a target for Middle-East terrorism. [...] Of course, any “stability” based on the suppression of open systems becomes an element in a drama which in its own term must terminate in cataclysm”, citado por Jacques Derrida en Giovanna Borradori: *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*, Ed. Taurus, Madrid, 2003, p. 260.

ese espacio “clonado” era algo desafiante que *tenía que ser destruido*: materializaron, en todo momento, la violencia de lo mundial<sup>52</sup>.

Los aviones, salidos no de un lejano país, sino del *territorio americano* impactaron sobre las *torres del poder* como si el arcaico mito del Apocalipsis se hubiera transformado en una pesadilla cercana, esto es, en un acontecimiento familiar-extraño. Algunos habrían preferido la catástrofe cósmica: un meteorito atravesando el espacio infinito que, finalmente, impactara sobre nuestra civilización. “El secreto del meteorito: se torna luminoso al entrar, como se suele decir, en la atmósfera, procedente de no se sabe dónde –pero, en todo caso, de otro cuerpo del que se habría separado-. Además, lo que es meteórico debe ser breve, rápido, pasajero. Furtivo, es decir, en su paso de relámpago, tal vez tan culpable y clandestino como un ladrón. [...] La vida de un meteorito habrá sido siempre demasiado corta: el instante de un relámpago, de una centella, de un arco iris”<sup>53</sup>. Los filósofos, como Serres indica, hace mucho tiempo que no escriben sobre los meteoros, esas plagas del cielo que podrían devolvernos a la miseria absoluta<sup>54</sup>, incluso lo (post)apocalíptico está atrapado en la narrativa (contra)utópica

<sup>52</sup> “La violencia de lo mundial pasa también por la arquitectura, por el horror de vivir y de trabajar en esos sarcófagos de cristal, de acero y de hormigón. El horror de morir en ellos es inseparable del horror de vivir en ellos. Por eso es por lo que el cuestionamiento de esta violencia pasa también por la destrucción de esta arquitectura” (Jean Baudrillard: “Requien por las Twin Towers” en *Power Inferno*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 34).

<sup>53</sup> Jacques Derrida: *Dar la muerte*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000, pp. 130-131.

<sup>54</sup> Nuestro sistema aunque estable parece formidablemente variable, irregular, “a menudo atravesado por catástrofes sin ritmo ni retorno previsibles. A causa de los meteoros, plagas del cielo, temblaremos de frío y vagaremos sin hogar, muriéndonos de hambre: volvemos así a las angustias y los males de antes” (Michel Serres: *Atlas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 92).



cinematográfica<sup>55</sup>. De pronto, Mauricio Cattelan imagina una *catástrofe*: el Papa Woytila ha recibido el impacto de un meteorito en una sala de la Kunshalle de Basilea (*La nona ora*, 1999), pero aún se apoya en el crucifijo y parece dispuesto para continuar su tremendo viaje de prédicas temblorosas. Esa *pantomima trágica*<sup>56</sup> sintoniza, en su humor ácido, con la sentencia del Terminator III justo cuando la pareja de protagonistas rememora el primer morreo: “Vuestra frivolidad de buena, alivia la tensión y el miedo a la muerte”. La fragilidad pesante del mundo transparenta el peligro que no es otra cosa que el bostezo, el aburrimiento mortal, la falta de poesía, esto es, la rareza y escasez de eso que es capaz de conmovernos. En una época se saturación informativa termina por imponerse una mezcla de ceguera y amnesia. Pero tampoco eso es, estrictamente, reciente; pensemos en los bombardeos sistemáticos sobre Alemania que provocaron, por ejemplo, 200.000 muertos en Hamburgo, una destrucción increíble en torno a la que circularon más que historias, una cantidad extraordinaria de *desinformación*: “Reck escribe que no se puede creer todo lo que se dice, porque ha oído hablar del estado mental “totalmente trastornado de los fugitivos de Hamburgo... de su amnesia y de la forma en que vagaban vestidos sólo con pijama, tal como huyeron al derrumbarse sus casas” [...] Al parecer, bajo la conmoción de lo vivido, la capacidad de recordar había quedado parcialmente interrumpida o funcionaba en compensación de forma arbitraria. Los afectados de la

---

<sup>55</sup> Gianni Vattimo: “Utopía, contrautopía, ironía” en *Ética de la interpretación*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p. 105.

<sup>56</sup> Cfr. James Hall: “Tragic Pantomime. Maurizio Cattelan” en *Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art*, Royal Academy of Arts, Londres, 2000, pp. 86-89.

catástrofe eran testigos poco fiables, afectados por una especie de ceguera<sup>57</sup>. Nosotros lo hemos *visto todo*, como el replicante que lanza aquel discurso épico al final de *Blade Runner*, pero no somos capaces de *comprender que ha pasado*: fue algo que *cayó del cielo*, metástasis de aquellos meteoritos que forman parte del exorcismo contemporáneo.

Algunas catástrofes, como las de los aviones, solamente pueden ser analizadas a partir de las cajas negras<sup>58</sup>, esa “memoria indestructible” que mezcla, hablando en términos paródicamente estilísticos, lo minimalista con la evocación de la oscuridad y la ceguera. Considero que una de las más fabulosas materializaciones del desastre inmanente a la tecnología contemporánea y, al mismo tiempo, metáfora (desplazamiento o expansión) de esas cajas negras, es el *Blackout* que sufrieron distintas zonas de los Estados Unidos y Canadá a mediados de agosto del 2003. En la mente de los neoyorquinos retornó, bruscamente, el recuerdo de los atentados del 11 de Septiembre, aunque una frase *magritteana* de Bush “aclaró” el asunto: “Una cosa quiero destacar: Esto no es un atentado terrorista”. Efectivamente, en esta ocasión se trataba de la *catástrofe autónoma*, de un acontecimiento que obligó a mucha gente a dormir al raso, en espacios abiertos, *buscando compañía* para

<sup>57</sup> W.G. Sebald: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 32-33.

<sup>58</sup> “In order to do this, we must attempt as *quickly as possible* –while the vain search goes on for some *black box* that could reveal the parameters of contemporary catastrophe- to bring out the flagrant character of the disaster specific to new technologies, and to do this by drawing on scientific expertise, of course, but also by way of philosophical and cultural approach, which many no longer be said to have anything to do with the *publicist expressionism* of the promoters of technical equipment since, as Malraux once put it, “*Culture is what makes man something other than an accident of the Universe*” (Paul Virilio: *Unknown Quantity*, Ed. Thames & Hudson, Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2002, p. 27).

atenuar el pánico. La fotografía de gente durmiendo en las escaleras de una céntrica oficina de correos de aquella Babel del *grado cero* ocupó la primera página de los periódicos, de la misma forma que los noticiarios mostraban a miles de personas atravesando, fantasmalmente, el puente de Brooklyn, encaminándose, despacio, hacia casa. El apagón más grande de la historia *hizo visibles a los peatones*, una multitud estupefacta ocupaba la ciudad o, mejor, intentaba marcharse de ella. A muchos turistas no les funcionó la tarjeta electrónica de entrada a la habitación de su hotel y tuvieron, directamente, que irse a dormir al pavimento, a una exterioridad en la que hacía un calor extremo. Paradójicamente o, mejor, irrisoriamente, en toda la noche a la Estatua de la Libertad no le faltó luz, como si fuera más que una escultura, el eje de lo ideológico, esto es, de la falsa conciencia de la realidad. Bloomberg, el alcalde de Nueva York, dijo que al volver la vista atrás nos preguntaremos, dentro de muchos años: “¿dónde estabas durante el apagón?”. La respuesta sería casi unánime: *en la calle*. Si en el 11 S la gente estaba hechizada por el televisor, en el *blackout* se depositó toda esperanza en la radio, en las voces distantes que *descartaban la hipótesis del sabotaje*. Muchos sujetos anónimos fueron grabados en su particular huida, vale decir: se les *iluminó un momento* mientras buscaban una salida de aquella *implosión técnica*. Benjamin subrayó que en Shakespeare y Calderón las batallas ocupan continuamente el último acto y los reyes, príncipes, escuderos y séquito *entran en escena huyendo*. De repente se detienen al hacerse visibles para los espectadores y pueden tomar aliento precisamente cuando están abandonados a su suerte, bien es verdad que envueltos en una atmósfera nueva: “Por eso la entrada de los que llegan “huyendo” tiene su

significado oculto. En la lectura de esta indicación entra en juego la esperanza de un lugar, de una luz o de unas candilejas en las que nuestra huida por la vida también quede a salvo de observadores extraños<sup>59</sup>. *Nosotros estamos grabados, habitualmente, en la fuga sin fin*. Somos los modernos turistas de la desolación, huidos un mundo familiar que ha terminado por revelar su esencial malsana<sup>60</sup>. Acaso la catástrofe bélica fue el punto de partida de la otra movilización permanente<sup>61</sup>, de esa gerontocracia (se tenga la edad que se tenga) que devasta el mundo para encontrar en todas partes lo mismo: la instantánea de su *estar ahí*.

Volvemos a mirar la fotografía de los neoyorquinos tumbados, de cualquier manera, en las escaleras y parece como si hubieran sufrido un *bombardeo salvaje*; en medio de la oscuridad los semblantes están borrosos, tal vez los pensamientos de esa multitud indiferenciada giraran en torno al vacío. El hombre es el animal simbólico que sobre el fondo inatacable de la pared de la Nada comienza el trabajo del mito. Esos que encontraban serios problemas para *volver a sus casas* experimentaron la

<sup>59</sup> Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 92.

<sup>60</sup> “La sociedad disfuncional de los guetos pronto reflejará la de los centros termales, la de las ciudades obsoletas originadas en el viaje en ferrocarril. Los modernos *turistas de la desolación* sucederán a los turistas del *spleen*, la tuberculosis, la neurastenia, que frecuentaban las estaciones balnearias del siglo XIX, víctimas del odio hacia el mundo actual. La desocupación, la anomia, la miseria más negra, conducirán a una ociosidad comparable a la de la riqueza o la enfermedad, a la huida lejos de un mundo familiar que se ha vuelto verdaderamente invisible y malsano” (Paul Virilio: “Victimas del decorado” en *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 106).

<sup>61</sup> “Los desplazamientos de huida y retorno al hogar de la población bombardeada sería así, desde el punto de vista behaviorista, algo absolutamente parecido a ejercicios preparatorios de iniciación de la sociedad móvil que se constituyó en los decenios posteriores a la catástrofe, bajo cuyo patrocinio aquella inquietud crónica se convirtió en virtud cardinal” (W.G. Sebald: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 44).

falta de luz como una prefiguración de la *destrucción total*, un acontecimiento siniestro<sup>62</sup>. Sin embargo, no cabe consolar a nadie de que tiene que morir<sup>63</sup>, ni siquiera al contemplar las fotografías de un ser querido podemos apartar de la mente los amargos *pensamientos del final*<sup>64</sup>. “Como decía Derrida, todo poema corre el riesgo de carecer de sentido y no sería nada sin ese riesgo. Y más que la muerte lo que nos produce miedo es, como decía Eliot, el terrible momento de no tener nada en qué pensar. Nada en qué pensar, nada que hablar ni nada que sentir: sólo un terrible y bello pesanervios”<sup>65</sup>. *Esa es la gran catástrofe: (no tener) nada en que pensar*. Lo único que permanece es una especie de ronroneo, gestos nerviosos que se agarran a cualquier cosa, la vieja preocupación por ciertos objetos. Recordemos esa sacralidad, establecida en ciertas

<sup>62</sup> “Además: ¿de dónde procede el carácter siniestro del silencio, de la soledad, de la oscuridad? ¿Acaso estos factores no indican la intervención del peligro en la génesis de lo siniestro, aunque son las mismas condiciones en las cuales vemos que los niños sienten miedo con mayor frecuencia? ¿Y podremos descartar realmente el factor de la incertidumbre intelectual, después de haber admitido su importancia para el carácter siniestro de la muerte?” (Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 31).

<sup>63</sup> Hans Blumenberg: *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Ed. Península, Barcelona, 1992, p. 129. “El hombre, pues: un ser inquieto y dubitativo, emprendedor y hambriento, curioso y angustiado, el único animal que desconfía y anda haciendo planes para alcanzar una felicidad que se le hurta... Sin el manto del sentido, ningún otro animal de la tierra habrá experimentado con tanta fuerza la absoluta necesidad de encontrar un consuelo” (Jorge Pérez de Tudela: “Estudio introductorio” a Hans Blumenberg: *Paradigmas para una metaforología*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, p. 33).

<sup>64</sup> “La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede “contemplarse a sí misma”, pensarse e interiorizarse; o todavía más: el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda *catharsis*” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157).

<sup>65</sup> Leopoldo María Panero: *Teoría del miedo*, Ed. Igitur, Tarragona, 2000, p. 9.

culturas arcaicas, de ciertos objetos e imágenes en los que deposita cierta *ontología social*, esto es, una certidumbre existencial, imprescindibles para culturas que de ninguna manera tenían asegurado su Ser, sino que más bien experimentaban amenazas perpetuas y, sobre todo, la inminencia de la catástrofe<sup>66</sup>. En el fondo, más allá de la termodinámica social, todo regalo está *envenenado*<sup>67</sup>, forma parte de la *mentalidad retributiva*, de esa cadena en la que el sufrimiento está codificado en una cuenta corriente. El niño que ya conoce la impostura familiar de los Reyes Magos comienza a pensar en todo como *mercancía*, regalos que podría comprarse *él mismo*. “Hay –apunta con lucidez Walter Benjamin– algo que ya nunca se podrá remediar: el no haberse escapado de la casa paterna. A esa edad, en cuarenta y ocho horas de estar abandonado a sí mismo toma cuerpo, como en una solución alcalina, el cristal de la felicidad de toda la vida”<sup>68</sup>. Sin embargo, parece que los individuos prefieren “enraizarse” en la *pobreza de la experiencia* o, en pocos casos, *pensar en un nuevo concepto positivo de barbarie*<sup>69</sup>. Habría que volver, sin angustia, al campo raso, a aquella visión del nihilismo que es, hoy, desierto

<sup>66</sup> Cfr. Ernesto De Martino: *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Ed. Bollati Boringhieri, Turín, 1997.

<sup>67</sup> Cfr. Marcel Mauss: “Gift-Gift” en *Sociedad y ciencias sociales. Obras III*, Ed. Barral, Barcelona, 1972, pp. 44-48.

<sup>68</sup> Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 19.

<sup>69</sup> “Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie. ¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo, de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de la experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquisimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra” (Walter Benjamin: “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 169).

arquitectónico<sup>70</sup>. La desarquitectura de Robert Smithson<sup>71</sup>, junto a visión (para)pintoresca de las ruinas, o los cortes de las casas de Gordon Matta-Clark, en los que se mezcla violencia y sublimidad<sup>72</sup>, fundamentan el *arte demolido* contemporáneo en el que “el original es la ruina misma”<sup>73</sup>. A pesar de todo, *somos capaces de habitar en medio de la demolición*, esa palabra que podría resumirlo todo<sup>74</sup>. Necesitamos recordarlo: *en el principio era el calvero*, lo primero que hay que hacer es extirpar, destruir, quemar<sup>75</sup>.

<sup>70</sup> “La inseguridad, incluso de las zonas animadas, sume por completo al habitante de la ciudad en esa situación opaca y absolutamente aterradora en la que, bajo las inclemencias de la llanura desierta, se ve obligado a enfrentarse a los engendros de la arquitectura urbana” (Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 34).

<sup>71</sup> Smithson es, como Piranesi, un *arquitecto veneciano*, sus diques, la indagación cartográfica que rescata continentes enteros, los edificios sofocados por la tierra son formas de la *catástrofe* irremediable. Cfr. Robert Smithson: *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979, p. 31. Hay en la obra de Smithson un descenso hacia el fondo, hasta la pulverización y la oxidación. El *non-site* acentúa la fragmentación de la experiencia artística, es un abismo especular: “Se puede decir que tiene lugar una “desarquitecturización” antes de que el artista fije sus límites fuera del estudio o de la sala” (Robert Smithson: “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” en *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979, p. 85).

<sup>72</sup> Cfr. Pamela M. Lee: “On Matta-Clark’s “violence”; or what is a “phenomenology of the sublime”?” en *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p. 114-161.

<sup>73</sup> Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 149.

<sup>74</sup> “*Humare*, la palabra latina para *enterrar*, está en desuso. La nueva palabra es demoler. Demoler, demolición, sin rastro. Demoler para que nada pueda ser visto” (John Berger: *King. Una historia de la calle*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2000, p. 204).

<sup>75</sup> “Antes del nacimiento de toda cultura, no se trataba, seguramente, de fecundar la tierra mediante el laboreo, puesto que antes de un invento su invención misma no puede aparecer, sino de extirpar, suprimir, prohibir, destruir, matar totalmente las plantas para tratar de dejar un lugar limpio y excluir todo lo que brota allí; no solamente lo que llamamos ahora malas hierbas, todo; inventar un calvero; limpieza por el vacío, esta inanidad que, en la lengua griega, significa el origen: purificación o blanqueo en el curso del sacrificio” (Michel Serres: *Los orígenes de la geometría*, Ed. Siglo XXI, México, 1996, p. 42).

Nuestra *catarsis* no libra a la tierra de monstruos<sup>76</sup>, al contrario es una reacción tras la resaca, un cotidiano vomitar o, también, un engullir, sin ninguna pasión, los cereales del desayuno. Hemos visto innumerables *vomitonas* en el pantanoso territorio del arte contemporáneo<sup>77</sup>, desde las bufonescas de Paul McCarthy hasta aquel proyecto juvenil de David Lynch *Six figures sick*, que únicamente consistía en imágenes de seis personas diferentes vomitando que debían proyectarse sobre una pantalla con tres cabezas tridimensionales esculpidas. Sabemos que la trasgresión de la sacralidad sólo adquiere eficiencia instrumental cuando el sujeto tiene que hacer violencia a sus entrañas, siendo evidente que *hoy* nadie encuentra razones para “desgarrarse”, lo que tenemos es, lejos de cualquier *rito*, una suerte de *vómito de la tontería*, como puede verse en las obras de Pierrick Sorin entregado a la singular actividad de hacer el patoso, con un humor que nos atrapa<sup>78</sup>. “A la gran épica, a lo peculiarmente épico, al narrar, le pertenecen como un elemento de su verdad una cierta estupidez, una incompreensión, un no saber de qué va, algo para lo que de ningún modo

<sup>76</sup> “*Catarsis*: palabra griega que significa “purgar” o “limpiar”. Una etimología controvertible la hace derivar del griego *katheiro*: “librar a la tierra de monstruos” (Bruce Chatwin: *Los trazos de la canción*, Ed. Península, Barcelona, 2000, p. 262).

<sup>77</sup> Me he ocupado de esta cuestión en Fernando Castro Flórez: “Un ensayo sobre el vómito” en *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, Ed. CendeaC, Murcia, 2003, pp. 151-164.

<sup>78</sup> “Allí donde estaban el *spleen* y la náusea, ahora tenemos el vómito; donde se encontraba el antihéroe arquetípico y el *poète maudit*, ahora tenemos al tipo corriente. ¿Qué vamos a hacer ante esta pérdida de gracia? Sería ilusorio pretender que esta abyección es terapéutica, sobre todo cuando el artista ha demostrado con creces que es característico de la naturaleza humana no aprender de nuestros errores, sino repetirlos con una creciente pérdida de dignidad” (Robert Storr: “Bajo el signo de Sad Sack” en *Pierrick Sorin. Plaza de Weyler, 3. 07001-Palma*, Fundació “la Caixa”, Palma de Mallorca, 2003, p. 43).



basta el concepto tradicional de ingenuidad”<sup>79</sup>. Como en el cuento *El traje nuevo del emperador*, los estúpidos son siempre los otros<sup>80</sup>: *sólo el rumor acaba con la mentira*. Las casas, el vecindario está infectado de rumores, las frases más que decirse están sometidas al tartamudeo, si *la cosa se dijera* sobrevendría el *apokalypsis* que era literalmente un quitar el velo, una revelación. La mierda, lo pútrido sube y baja en ascensor, tras cada puerta no hay más que malos olores compartidos; aunque lo doméstico esté herméticamente cerrado, a veces el *escándalo* atraviesa las paredes. Mientras tanto el estado general debe ser descrito como *hebrefenía*; la indiferencia con respecto al mundo, como Adorno señalara, termina con la sustracción de todos los afectos del no-yo, en la indiferencia narcisista con respecto a la suerte de los hombres, algo que tiene, finalmente, un extraño sentido estético. “En ciertos esquizofrénicos la autonomización del aparato motor tras la disgregación del yo conduce a la repetición infinita de gestos o palabras; algo parecido se sabe ya que ocurre con quien ha sufrido un *shock*”<sup>81</sup>. El tipo contemporáneo se caracteriza porque el *yo está ausente*, en un esquema semejante al de los estados catatónicos. Si bien es frecuente que se pase de la *fossilización mental* a una agitación exagerada, a rituales insensatos, en los que se sigue, también, el ritmo compulsivo de

---

<sup>79</sup> Theodor W. Adorno: *Beethoven. Filosofía de la música*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 39.

<sup>80</sup> “Aquí se resume todo el problema de la estupidez. El estúpido siempre es el otro. En secreto nos reímos del tonto hipócrita que es tan estúpido como para creerse lo del traje. Pero mientras tanto, ese tonto inexistente determina nuestras acciones. Por si las moscas, elogiamos el traje del emperador y de ese modo no hacemos más que convertirnos en el tonto que tanto tememos” (Matthijs van Boxsel: *Enciclopedia de la estupidez*, Ed. Síntesis, Madrid, 2003, p. 178).

<sup>81</sup> Theodor W. Adorno: “Stravinski y la restauración” en *Filosofía de la nueva música. Obra Completa, 12*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 155.

la repetición. Los sujetos no actúan inconscientemente, simplemente reflejan rasgos objetivos; así, cuando sonríen con una extrema complicidad ante las *catástrofes mínimas del arte contemporáneo*, en muchos casos lo único que hacen es integrarse en el infantilismo que es, obviamente, el estilo de lo roto. Pero, insisto, no hay aquí una tragedia abismal, ni un desgarramiento doloroso, al contrario, *la demolición del yo refuerza el narcisismo y sus derivaciones colectivas*. Los “fenómenos del como si” (esa *ironización planetaria*) implican estados protopsicóticos en los que el sujeto se refugia en el “espectáculo ideológico”<sup>82</sup>.

Como señalara Martin Kippenberger, en torno a las bufonadas de imitadores baratos: “No puedes hacer el tonto si eres tonto”. *Donde está la locura no hay obra*. Podemos sentir una singular nostalgia del Rey de los Locos<sup>83</sup>, pero,

<sup>82</sup> “Esta distancia interna del sujeto respecto del discurso “totalitario”, lejos de permitirle “eludir la locura” del espectáculo ideológico “totalitario”, es el factor mismo por el cual el sujeto está efectivamente “loco”. A veces, Adorno mismo tiene un presentimiento de ello; por ejemplo, cuando sugiere que el sujeto “bajo la máscara” que “finge” ser cautivado debe estar “loco, vacío”. Con el fin de escapar de este vacío, el sujeto está condenado a refugiarse en el incesante espectáculo ideológico: si el “espectáculo” se detuviera por un momento, todo su universo se desintegraría...” (Slavoj Žižek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 39).

<sup>83</sup> “El carnaval antiguo fue la revolución sustitutoria de los pobres. Se elegía un rey de los locos que gobernaba un día y una noche sobre un mundo por principio trastornado. En él, los pobres y los ordenados despertaron sus sueños a la vida como pendeñeros y bacantes disfrazados, olvidados de sí mismos hasta la verdad insolente, carnales, turbulentos y blasfemos. Se podría mentir y decir la verdad, ser obsceno y honrado, borracho e irracional. A partir del carnaval de la Edad Media tardía fluyen, tal como mostró Bachtin, motivos satíricos. Los abigarrados lenguajes de Rabelais y de otros artistas del Renacimiento viven todavía del espíritu parodístico del carnaval; el carnaval inspira tradiciones macabras y satíricas y convierte locos y arlequines, bufones y Kasperl en figuras consistentes de una gran tradición hilarante que cumple su función en la vida social en los días que no son Martes de Carnaval” (Peter Sloterdijk: *Crítica de la razón cínica*, vol. I, Ed. Taurus, Madrid, 1989, pp. 166-167).

lamentablemente, no siempre es Martes de Carnaval; aquella revolución sustitutoria de los pobres quedó fosilizada en la bohemia y, por supuesto, hoy está transformada en pose “cínica”. Tenemos claro que las transgresiones periódicas de las Ley pública son inherentes al orden social. De hecho la comunidad se *reconoce e identifica* con formas específicas de transgresión. *Lo que nos corresponde es la banalidad* que no es, como podría pensarse, el reino del aburrimiento, sino más bien la generación constante de microdiferencias, “de contenciosos, transgresiones y crímenes en los cuales se reconocen los distintos “bandos”<sup>84</sup>. No podemos contentarnos con reconocer el banderín de enganche de la *estupidez*, desplegando el delirio en un mundo delirante, ni tampoco estamos dispuestos a compartir la crítica política con tonalidad de *parvulario* (sea en la clave efectista y ramplona de Michael Moore o en la actitud pseudo-punk de South Park), necesitamos, aunque lo pavoroso nos constituya, *asumir (o crear) la maravilla*. Se trataría de reencontrar la estupefacción, “la posibilidad de verse golpeado y afectado por algo, por alguien, de quedar atónito, aturdido, casi paralizado, de que ardan los ojos y broten las palabras literalmente como *piropos*, con ese fuego en los ojos que hace hablar, es la clave de la viabilidad de todo esplendor, de maravillarse con la existencia del mundo”<sup>85</sup>. La irrupción de lo maravilloso, en vez de lo siniestro, en lo cotidiano es lo más urgente; es necesario lo *imposible*, lo desmesurado, ese don que no se puede hacer presente<sup>86</sup>. *Esa maravilla puede ser*

<sup>84</sup> Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 166.

<sup>85</sup> Ángel Gabilondo: *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muerte*, Ed. Abada, Madrid, 2003, p. 173.

<sup>86</sup> Cfr. Jacques Derrida: *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, pp. 267-268.

*ceniza*<sup>87</sup>. Aunque mientras (no) se da ese don, nos entretene-  
mos con la parodia<sup>88</sup>, atreviéndonos incluso a contar historias  
infantiles y patéticas, como la de ese niño castigado por sus  
padres, en *The Grandmother* de David Lynch, por mearse en  
la cama; “necesitado de cariño, el pequeño planta en su col-  
chón unas semillas de las que, gracias al alimento de su propia  
orina, surgirá una abuela que paliará sus carencias afectivas”<sup>89</sup>.  
También se meaba sobre el espacio de la pintura Pollock, por  
su parte Nauman se toca los huevos como si fuera el más sublime  
de los actos posibles y mientras Mike Kelley se siente orgulloso  
porque, según dice, se caga en los pantalones. Parece que en  
el *desastre estético actual* hay un especial amor a los genitales  
pero también una especie de pánico frente a lo radicalmente  
*otro*, semejante a la obsesión del neurótico que contempla el  
sexo femenino como algo absolutamente siniestro: “Pero –ad-  
vierte Freud- esa cosa siniestra es la puerta de entrada a una  
vieja morada de la criatura humana, al lugar en el cual cada uno  
de nosotros estuvo alojado una vez, la primera vez. Se suele  
decir jocosamente *Liebe ist Heimweh* (“amor es nostalgia”), y  
cuando alguien sueña con una localidad o con un paisaje,  
pensando en el sueño: “esto lo conozco, aquí ya estuve alguna  
vez”, entonces la interpretación onírica está autorizada a re-  
emplazar ese lugar por los genitales o por el vientre de la madre.

<sup>87</sup> “El pensamiento de este olvido radical como pensamiento del don debe-  
ría concordar con una determinada experiencia de la *huella* como *ceniza*”  
(Jacques Derrida: *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*, Ed. Paidós, Barcelona,  
1995, p. 26).

<sup>88</sup> “[...] la parodia como una de nuestras estrategias principales (o lláma-  
la *détournement* o deconstrucción o deconstrucción creativa)” (Hakim Bey:  
*T.A.Z. Zona temporalmente autónoma*, Ed. Talasa, Madrid, 1996, p. 119).

<sup>89</sup> Francisco Plaza: *Terciopelo azul. Un mundo extraño*, Ed. Midons, Valen-  
cia, 1997, p. 55.

De modo que también en este caso lo *unheimlich* es lo que otrora fue *heimsch*, lo hogareño, lo familiar desde mucho tiempo atrás. El prefijo negativo “un-” (“in-”), antepuesto a esta palabra, es, en cambio, el signo de la represión<sup>90</sup>. Acaso tras ese portón duchampiano que nos incita al voyeurismo no esté solamente la materialización de la antigua fascinación por la micción de su hermana, sino los restos de un crimen, el ejemplo de la hiancia del sujeto inconsciente. Cuando uno mira a los ojos del criminal *parece que no hay nadie en casa*, de la misma manera que cuanto uno contempla el cuerpo despedazado, sosteniendo la lámpara que ilumina un paisaje pintoresco no encuentra ninguna *interioridad*: todo está en un afuera inhóspito.

Sería necesaria una fuerza enorme para sacar las puertas, que nos separan de la “escena del crimen”, de sus goznes, cuando tenemos una amarga conciencia: *the time is out of joint*<sup>91</sup>. Acaso el supremo desquiciamiento sea la misma idea mesiánica<sup>92</sup>. Vivimos en la *inquietante familiaridad del*

<sup>90</sup> Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de la arena*, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 30.

<sup>91</sup> “Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, parece desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a medida que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto)” (Jacques Derrida: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91).

<sup>92</sup> Cfr. Slavoj Žižek: *Las metastasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 293. “Porque la naturaleza es mesiánica por su eterna y total fugacidad. Aspirar a ésta, incluso en esos grados del hombre que son naturaleza, es el cometido de la política mundial cuyo método debe llamarse nihilismo” (Walter Benjamin: “Fragmento político-teológico” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 194).

*terror*<sup>93</sup> y el loco de atar (artístico) se dedica a sacar la lengua. Todo, incluso aquello que nos atemorizaba, termina por ser *grotesco*, es decir, ornamental. Resulta, por ejemplo, extremadamente fácil aceptar *lo peor* cuando asistimos a la *universalización de la noción de víctima*, transformada en “imagen sublime”<sup>94</sup>. El grado cero (solar o calvero que atrae la mirada voraz del turista: allí donde *ya no hay nada que ver*), las ruinas serán, no exagero, los cimientos del Imperio<sup>95</sup>. Por medio del hiperrealismo de los medios de comunicación contemporáneos, que saturan el vacío que mantiene abierto el espacio para la ficción simbólica, *entra en escena violencia* en un proceso

<sup>93</sup> “[...] el 11 de septiembre aparece desde el punto de vista del poder como un gigantesco desafío, ante el que el poder mundial ha quedado en evidencia. Y esta guerra, lejos de superar el desafío, no borrará la humillación del 11 de septiembre. Hay algo terrorífico en el hecho de que este orden mundial virtual pueda hacer su entrada en lo “real” con tanta facilidad. El acontecimiento terrorista era algo extraño, de una insoportable extrañeza. La no guerra inaugura la inquietante familiaridad del terror” (Jean Baudrillard: “La máscara de la guerra” en *Power Inferno*, Ed. Arena, Madrid, 2003, pp. 86-87).

<sup>94</sup> Hablando de Sarajevo señala Zizek que el rasgo clave de la constelación ideológica que caracteriza nuestra época de triunfo mundial de la democracia liberal es la universalización de la noción de víctima: “Esa mirada perpleja de un niño famélico o herido que se dirige a la cámara, perdida e inconsciente de lo que está sucediendo alrededor —una niña somali hambrienta, un muchacho de Sarajevo cuya pierna ha sido arrancada por una granada—, es hoy la imagen sublime que cancela todas las demás imágenes, la primicia tras la cual están todos los reporteros gráficos” (Slavoj Zizek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 316).

<sup>95</sup> “Gregorovius añade que los ataques bárbaros dan nacimiento a la arqueología romana. ¿La destrucción de las torres de Nueva York es el principio de un arqueología americana? En todo caso, hay que entender que lo que sucedió pertenece al Imperio: sé que es difícil pensar, pero hasta la locura asesina de Al Qaeda pertenece al Imperio. [...] hemos entrado en el periodo bizantino del Imperio. Lo que está siendo construido sobre las ruinas de las Torres Gemelas es un Imperio absoluto contra los fantasmas del Mal” (Toni Negri: *Del retorno. Abecedario biopolítico*, Ed. Debate, Barcelona, 2003, p. 154).

que puede nombrarse como *psicosis*<sup>96</sup>. Einstein y Freud intercambiaron comentarios sobre la guerra (lo funesto, *unheilwollste*) como una psicosis de odio y aniquilamiento, una destrucción superlativa en la que puede obtenerse placer<sup>97</sup>. En medio del hastío general (definitorio de la lógica del supermercado) el arte simula la violencia, cuando en realidad es *pura nulidad*, o, en palabras de Houellebecq, una *mondadura*<sup>98</sup>. El cuchillo no actúa solamente sobre la fruta, también puede servir para cortar una oreja, algo que es *extremadamente familiar*. De Van Gogh a *Blue Velvet*, lo que se escucha es la narración elíptica de un *secuestro*. El pintor expulsado del burdel emprende la auto-mutilación<sup>99</sup>, la madre, separada por

<sup>96</sup> El vacío (el espacio para la articulación del deseo) está saturado: la consecuencia necesaria de la proximidad excesiva del objeto *a*, en términos lacanianos, respecto de la realidad, es un des-realización de la realidad misma: “la realidad ya no está estructurada mediante ficciones simbólicas; los fantasmas que regulan la hipertrofia imaginaria intervienen directamente en ella. Y es entonces cuando la violencia entra en escena, bajo la forma del *pasaje à l’acte* psicótico” (Slavoj Žižek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 124).

<sup>97</sup> Cfr. Jacques Derrida: *Estados de ánimo del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 65.

<sup>98</sup> En un breve texto habla Houellebecq de la penosa experiencia de acudir a la escuela de arte de Avignon y ver una serie de cortometrajes de jóvenes artistas que iban de lo hilarante a lo extraño sin excluir, casi siempre, lo penoso, como quedaba ejemplificado en un video de Jacques Lizène en el que su pene sobresalía por una placa de contrachapado, accionado por un nudo corredizo, una especie de materialización de la miseria sexual. “[...] el testimonio sobre nuestra época que implican cosas como ésta es de una precisión que le deja a uno impresionado. He pensado en eso durante toda la tarde, y no he podido escapar de esta conclusión: el arte contemporáneo me deprime; pero me doy cuenta de que representa, con mucho, el mejor comentario reciente sobre el estado de las cosas. He soñado con bolsas de basura rebosando filtros de café, de mondaduras, de trozos de carne en salsa. He pensado en el arte como mondadura, y en los pedazos de sustancia que se quedan pegados a las mondaduras” (Michel Houellebecq: “El arte como mondadura” en *El mundo como supermercado*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 76).

<sup>99</sup> “El alma que dio su oreja al cuerpo, y que van Gogh devolvió al alma de su alma, una mujer, con el fin de dar cuerpo a la siniestra ilusión” (Antonin Artaud: *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1978, p. 47).

una puerta del hijo secuestrado, escucha un melodramático *playback* de *In dreams* de Roy Orbison. En realidad no podemos escapar de las pesadilla y, tampoco, podemos *ocultar la impotencia*<sup>100</sup>. La catástrofe es la emergencia del deseo que puede llevar al cuerpo al suplicio e incluso a la mayor animalidad<sup>101</sup>.

El desastre no es solamente el terremoto, también puede ser un estremecimiento corporal inapreciable. El tiempo del *montaje* (cinemático) *de la catástrofe* nos lleva, directamente, a la incompreensión del acontecimiento<sup>102</sup>. Tenemos que estar preparados para comprender lo *mínimo*, esto es, afinados con respecto a lo inaudible, dispuestos con respecto a *sucesos*

<sup>100</sup> Zizek ha encontrado la clave de la escena sadomasoquista de *Blue Velvet* en la frase de Frank, "No me mires": "¿Por qué no? Puede haber sólo una respuesta posible: *porque no hay nada que ver*; es decir, no hay erección, dado que Frank es impotente. Leída de este modo, la escena toma una significación totalmente distinta: Frank y Dorothy fingen un acto sexual salvaje para ocultar al hijo la impotencia del padre; los gritos e improperios de Frank, su imitación cómica y espectacular de los gestos coitales, sirven para enmascarar la ausencia de coito" (Slavoj Zizek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la sexualidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 182).

<sup>101</sup> "El cuerpo promiscuo, lo que es otra razón de su prohibición en el hombre, que toca a otro cuerpo no ya por un placer sexual, sino, como en Auschwitz, llevado al placer del suplicio que es la reducción del hombre a la nada, esto es, a su animalidad" (Leopoldo María Panero: "Auschwitz o la promiscuidad animal" en *Y la luz no es nuestra*, Ed. Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1993, p. 104).

<sup>102</sup> "Annie Le Brun en *Perspectiva depravada* trata de nuestra relación con la catástrofe (natural, metafísica, histórica). Muestra muy bien que a diferencia del siglo XVIII –que fue el siglo del terremoto de Lisboa y que reabrió el vasto territorio de la modernidad- nuestro tiempo, se ha cerrado el acceso a esa fuente de conocimiento humano que es la catástrofe *inhumana*. Y esto, precisamente por los filmes catastróficos y, digámoslo más ampliamente, por la estética del choque. ¿De que manera caracterizar aquí esta estética? No ya sobre un contenido catastrofista, apocalíptico –el espectáculo del derrumbe del mundo- sino por un ritmo y un procedimiento signficante: el montaje" (Jean-Louis Déotte: "¿Qué miedo hay a la rememoración histórica?" en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 215).



*sin barricadas*, cuando propiamente parece que *no pasa nada*<sup>103</sup>. Tras el silencio, que tenía, para Freud, carácter siniestro, como si fuera la antesala del peligro, puede llegar la *catástrofe mínima*, por ejemplo, *un pedo*. La flatulencia es *otra prosodia*, aquello que perturba todos los discursos<sup>104</sup>, llegando a aparecer, antes del higienismo vertiginoso, el extraordinario *espectáculo artístico del Pedómano*<sup>105</sup>. Hoy, con

<sup>103</sup> “Me gustaría decir que un acontecimiento es una lucha cara a cara con la nada. Esto suena como la muerte. Las cosas no son tan sencillas. Se dan muchos acontecimientos que no ofrecen nada a lo que enfrentarse, muchas situaciones dentro de las que nada permanece oculta e imperceptible, sucesos son barricadas. Vienen a nosotros escondidos bajo la apariencia de acontecimientos de la vida diaria. Llegar a ser sensibles ante su calidad de acontecimientos reales, llegar a ser competentes en la tarea de escuchar su sonido bajo el silencio o el ruido, llegar a estar abierto al “resulta que” en vez de “lo que pasa”, requiere como mínimo un grado de refinamiento en la percepción de las pequeñas diferencias” (Jean-Francois Lyotard: *Peregrinaciones*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 35).

<sup>104</sup> “Resumiendo, la semántica del pedo es incluso un problema bastante complicado, demasiado descuidado por la lingüística y la teoría de la comunicación. La escala de significados va desde la vergüenza hasta el desprecio, desde las intenciones humorísticas hasta la falta de respeto. Maestros, profesores, oradores y participantes en conferencias conocen el tormento de no poder hacer sonar fuertemente una flatulencia imperiosa, ya que un sonido semejante expresa algo que no se quiere decir en realidad. ¿Acaso podría fomentar nuestra empatía con los políticos el que nosotros, al escuchar sus discursos, pensásemos más a menudo que éstos posiblemente están ocupados en reprimir una ventosidad que podría interrumpir por un rato su conferencia? En efecto, el arte de las vagas formulaciones está en relación con el arte de un viento decente: ambas son diplomacia” (Peter Sloterdijk: *Crítica de la razón cínica I*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 205).

<sup>105</sup> “Fuera lo que fuera, las señoras, acompañadas de sus parejas, legítimas o no, irían, sin hacerse rogar, durante veinte años, a ver el espectáculo extraordinario que ofrecía Joseph Pujol, el inimitable Pedómano, cuyo recuerdo fue afortunadamente reavivado por Jean Nohain y Francois Caradec. Este panadero marsellés –padre de diez hijos– se exhibía en el Moulin Rouge en 1892, y obtuvo inmediatamente un éxito que ningún “libre peedor” de la edad clásica hubiese podido imaginar. Revestido de una casaca roja y de un calzón de raso negro, Pujol imitaba varias clases de pedos, el de la doncella, el de la suegra, de la mujer casada, de la modista, y terminaba su número apagando una vela colocada a treinta metros de su trasero. Algunas espectadoras, que se ahogaban de risa dentro de sus corsés, tenían que ser llevadas fuera por unos enfermeros de bata blanca” (Roger-Henri Guerrand: *Las letrinas. Historia de la higiene urbana*, Ed. Alfons El Magnànim, Valencia, 1991, p. 142).

menos florituras, algunos artistas, como ya he apuntado anteriormente, están encantados de declarar que son unos *cagones*: “En Estados Unidos existe un grupo de chicos traviesos que se reúnen en tono a un letrero que proclama “Pant-Shitter & Proud of It/ Jerk-Off Too” (Cagamos en nuestros pantalones y nos sentimos orgullosos de ello/También nos hacemos pajas”). Mike Kelley, autor de esta declaración, pertenece a una agrupación de artistas independientes donde también se encuentran Paul McCarthy, Jim Shaw y Raymond Pettibon. A veces juntos, pero casi siempre en solitario, se especializan en todo tipo de groserías extravagantes que subrayan de manera ruidosa, desordenada, burlona y dolorosa el hecho de que Rousseau no tenía razón; el regreso a la infancia no es el redescubrimiento de la inocencia, sino más bien una perturbadora inmersión en los orígenes de la confusión y el absurdo propios de los adultos”<sup>106</sup>. No nos dejemos engañar por la *escatología (decorativa)* que, en última instancia, remite al Orden, la Ley y, por supuesto, lo Económico. Lo más desagradable, como las *ratas*, también entra en el ámbito de la *exposición*<sup>107</sup>. Y, sin embargo, ese animal siniestro que se oculta en lo más recóndito de nuestras

<sup>106</sup> Robert Storr: “Bajo el signo de Sad Sack” en *Pierrick Sorin. Plaza de Weyler. 07001 Palma*, Fundació “la Caixa”, Palma de Mallorca, 2003, p. 17.

<sup>107</sup> Alberto Greco expuso, en la galería Creuze de Paris, lo que llamó “Treinta ratas de la nueva generación” (1962). Cfr. al respecto Andre Giunta: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años setenta*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 194. “Alberto Greco desparramó bastantes ratones vivos a los pies del entonces presidente de la República Italiana, Antonio Segni, el día de la inauguración de la *Biennale di Venezia* de 1962. Yo estaba allí. Presencé el revuelo, recuerdo el desorden y el pánico, pero no me enteré de nada de lo ocurrido. Más tarde Alberto me contó que había viajado en el tren desde Roma a Venecia con varias cajas agujeradas con ratones dentro y en compañía de Marta Minujin” (Eduardo Arroyo: “Alberto Greco o el destierro del caballero fugaz” en *Alberto Greco*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1992, p. 37).

casas, no es el mismo cuando un artista lo *muestra* que cuando aparece, por todas partes<sup>108</sup>, por ejemplo, tras la “Operation Gomorrah”, aquel bombardeo que redujo la ciudad de Hamburgo a cenizas. Merodeando entre los cadáveres que *eran también ceniza* aparecieron las moscas, ese insecto que *nos hace pensar en un desastre continuo*. “Las figuras de Beckett se comportan tan primitivo-conductistamente como correspondería a las circunstancias posteriores a la catástrofe, y ésta las ha mutilado de tal forma que no pueden reaccionar de otra forma: moscas que se estremecen tras haber sido medio aplastadas por el matamoscas”<sup>109</sup>. En la soledad angustiosa de la casa uno puede sentir que lo único de lo que se puede escribir es de la muerte de una mosca<sup>110</sup>.

“Todo hombre huye de la catástrofe. Y sin embargo, la catástrofe nos hablaba, la catástrofe es nuestra mirada y veíamos por el ojo del culo. Ello, aunque a la mañana siguiente a la noche de borrachera fueran las moscas las que nos señalaran el camino. No es extraño que el alcohólico no recuerde nada”<sup>111</sup>. Todo acontecimiento está ya mostrando la caída, la ruina, la ceniza

---

<sup>108</sup> “Los alemanes que se habían propuesto la limpieza e higienización de Europa, tenían que defenderse ahora del miedo de ser ellos mismos, en realidad, el pueblo de las ratas” (W.G. Sebald: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 44).

<sup>109</sup> Theodor W. Adorno: “Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura. Obra Completa, 11*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 281.

<sup>110</sup> “Sí. Eso es, esa muerte de la mosca se convirtió en ese desplazamiento de la literatura. Se escribe sin saberlo. Se escribe para mirar morir una mosca. Tenemos derecho a hacerlo” (Marguerite Duras: *Escribir*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1994, p. 46).

<sup>111</sup> Leopoldo María Panero: “Dejar de beber. Algunas observaciones sobre la verdad” en *Y la luz no es nuestra*, Ed. Libertarias/ Prodhufi, Madrid, 1993, p. 140.

son el *destino cierto*<sup>112</sup>. Sabemos cual es la *prohibición*: convertir en belleza estética la catástrofe, transformar la destrucción en algo admirable<sup>113</sup>. Y, sin embargo, *caemos en la trampa*, desplegamos, sin pausa, la sublimación de *lo peor*. Tendríamos que enterrar todas las nostalgias del traperero, igual que la retórica que se eleva desde las escombreras debería tener presente que el ave fénix arde en la hoguera de su propia mierda<sup>114</sup>. Nuestro destino es desarrollar la *crítica* desde la obra

<sup>112</sup> “La dificultad de esta cuestión [la ruina del acontecimiento] puede resumirse en la afinidad que crea el latín entre el acontecimiento (el caso, *casus*), proveniente de *cadere* (caer) y la ruina, que viene de *ruere* (caer, desmoronarse). Aquí se abre un campo, definido por preguntas como las siguientes: ¿qué es lo que arruina un acontecimiento que cae sobre una superficie de inscripción singular o colectiva (una experiencia, un testimonio)? ¿Qué experiencia se puede tener de lo que ya llega arruinado? ¿Qué otra huella puede quedar que no sea más que cenizas?” (Jean-Louis Déotte: “Renan: la nación como olvido común” en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 25).

<sup>113</sup> “En un artículo que dedicó Elias Canetti al diario del doctor Hachiya de Hiroshima, a la pregunta de qué significa sobrevivir a una catástrofe de esas proporciones se da la respuesta de que eso sólo se puede deducir de un texto que, como las anotaciones de Hachiya, se caracteriza por su precisión y responsabilidad. “Si tiene sentido reflexionar –escribe Canetti– acerca de la forma de literatura es hoy indispensable, indispensable para un hombre que sepa y comprenda, ésa es la forma”. Lo mismo puede decirse del relato de Nossack, singular incluso dentro de su propia obra, sobre la caída de la ciudad de Hamburgo. El ideal de lo verdadero, decidido en su objetividad al menos durante largos trechos totalmente carente de pretensiones, se muestra, ante la destrucción total, como el único motivo legítimo para proseguir la labor literaria. A la inversa, la fabricación de efectos estéticos o seudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado es un proceso en el que la literatura pierde su justificación” (W.G. Sebald: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 61-62).

<sup>114</sup> “El ave fénix, pájaro de fuego, renace de sus cenizas; pero es él mismo el que, al cabo de un largo viaje que remonta las aguas del Nilo, incendia a su propio padre, que le transporta sobre su lomo de pájaro. Roza entonces sus alas y se abraza con él sobre una hoguera hecha con su propia mierda, que, como los cuerpos de las santas cristianas, embalsama: el ave fénix sólo caga canela” (Catherine Clément: *Vidas y leyendas de Jacques Lacan*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 198-199).

arruinada o reducida a cenizas<sup>115</sup>, ajustar la mirada *materia- lista*, cartografiar (fragmentariamente) un mundo al que han vuelto los meteoritos. “En un momento en que el público se interesa por las proezas meteóricas del cometa Halley, con- vendría, tal vez, representarse mentalmente cada incidente, cada accidente, que *sucede*, como una suerte de “bólide acontecimental”, cuyo impacto se prepara en la oscuridad, en la profundidad de los tiempos de los materiales, de la máquina, oscuridad propicia, análoga a la de un firmamento que disimula futuras colisiones”<sup>116</sup>. La catástrofe primordial (fílmica) es el *descarrilamiento*<sup>117</sup> que hace añicos al paisaje clásico, man-

<sup>115</sup> “En su *Goethe*, W. Benjamin escribe (no solamente en una acepción muy alquímica) que el “objeto” de la crítica, que viene después de la historia del arte, es la obra arruinada o consumada, mejor: la *ceniza*. Pero la ceniza es un elemento dema- siado volátil para que una forma pueda ampararse, para que un tipo venga a expre- sarse en ella. La ceniza no es un material que todavía no está *formado*; una materia, en el sentido de Aristóteles, que no podrá acceder al ser más que por la forma. La ceniza es una huella que se borra al depositarse. Huella donde queda evidente el movimiento de la borradura de la existencia: huella más que huella. O bien menos que huella. Tanto la huella es el modo de ser (el ser mismo) de lo que está borrado y que, en sí, no tenía más que la existencia, la de un dato (la “realidad”, lo “vivido”), tanto la ceniza, este acontecimiento que era la existencia, se consumió antes mismo de dejar huella, puro meteorito, acabándose sobre esta superficie de inscripción natural que es la atmósfera donde es revelada y aparece para el cual entonces, la inscripción exponen- te sin memoria es, a la vez, revelación y destrucción” (Jean-Louis Déotte: “Scheerbart, la cultura del vidrio” en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 172).

<sup>116</sup> Paul Virilio: “El museo del accidente” en *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, pp. 122-123.

<sup>117</sup> “*Catástrofe*. La palabra. Nuestra palabra fetiche ahora. El cine nació de la alarma (la noción) de una catástrofe. Infundada, claro está: no ya la ingenuidad o el primitivismo, sino sencillamente la inexperiencia en los inclitos hermanos Louis y Auguste (antes alentados por la fiebre científica que por la picardía) les exime de la más mínima intención de provocar el pánico. Lo que los hombres de cine venideros no tardaron en aprender es que, en estas cosas de la barraca de feria (un feria fiera), un tren llegando a la estación está bien, es muy majo, pero ¡cuánto mejor si colisiona con otro, se despeña por un barranco o descarrila! Antes de que las manivelas dejaran de emplearse para arrancar los motores del coche, el cine ya habría impreso en celuloide cientos, miles de kilómetros con las imáge- nes de trenes provocando peligros, protagonizando persecuciones, desguazando camiones y automóviles en los pasos a nivel. Keaton y Lloyd, Roach y Sennett, entre tantos otros, habían descubierto el potencial de las catástrofes sobre railes o en la carretera, el enorme placer de las plateas ante su representación en la blanca pantalla” (Jordi Batlle Caminal: *Catastrorama. Una agitada excursión por el uni- verso de las disaster movies*, Ed. Glénat, Barcelona, 1998, pp. 9-10).

teniendo al espectador a distancia del “drama”, tras ese *crystal moderno* que es el material en el que no quedan huellas o, mejor, el límite en el que surge la experiencia del derrumbe de la experiencia<sup>118</sup>. Hoy, consumada la amnesia colectiva, hay *una vitrina para cada cosa*, da igual que sea una cursilería, una consigna o una cagarruta. Lo decisivo es que, incluso el accidente, ha encontrado su museo, ese lugar obsceno que todavía llamamos *televisión*<sup>119</sup>.

La palabra *catástrofe*, un término de la retórica que designa el último y principal acontecimiento de un poema o de una tragedia, está subrayada, en el comienzo del siglo XXI, por el *estado de excepción*. La Gran Demolición es, no cabe duda, el *acontecimiento mayor*; eso que resulta difícil de pensar y que entró, inmediatamente en el terreno de lo *espectacular-artístico*. Seguían aún humeando los restos de las Torres Gemelas cuando Stockhausen pronunció *la frase*: esa era la *obra de arte total*, lo más grande que jamás se haya visto. Tal vez tan sólo fue un *lapsus*, algo que se cae de la boca<sup>120</sup> mientras

<sup>118</sup> “Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añoraran una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso” (Walter Benjamin: “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 172). Cfr. Jean-Louis Déotte: “W. Benjamin, ¿se puede todavía hablar de experiencia?” en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, pp. 194-196.

<sup>119</sup> “[...] el *museo del accidente* existe, lo he encontrado: es una pantalla de televisión” (Paul Virilio: “El museo del accidente” en *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 124).

<sup>120</sup> Sin duda, el inconsciente juega malas pasadas, así cuando hablas puede venir una palabra que no es la que tú querías decir, convirtiéndose el sujeto en un “lugar de paso” para algo que habrá decidido salir a cualquier precio: “A eso se le llama “lapsus”; una palabra que viene de un verbo latino, “irse”, “caer”. La palabra cae como un trozo de carne que se escapa de tu boca, como un sorbo de leche que corre a lo largo de tus labios cuando bebes demasiado aprisa. Fallas tu golpe. Freud decía que el lapsus es un “acto fallido”: saltarse un peldaño, tropezar en la acera, olvidar el chal. Todo eso pasa a través de ti, tú no piensas en ello, son tonterías. Unas tonterías sobre las cuales se construye todo el psicoanálisis. Y el sujeto no es ni “yo” ni “tú” ni “él”. Es la cita del inconsciente” (Catherine Clément: *Vidas y leyendas de Jacques Lacan*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 31-32).

lo común es una letanía de una fecha, una especie de conjuro enrarecido que prueba que *no se ha comprendido nada*, pero también podemos advertir que esa cita para-wagneriana es una “una provocación barata”<sup>121</sup>. Porque, frente a ese acontecimiento, es *demasiado tarde para el arte* o, mejor, no cabe la sublimación estética<sup>122</sup>. Acaso, allí donde algunos vieron la materialización de lo *sublime-terrible*<sup>123</sup> únicamente podamos

<sup>121</sup> Las torres gemelas estaban marcadas por los fantasmas, arcaicos y terriblemente infantiles, de toda una cultura tecnocinematográfica, “lo cual no basta, todo lo contrario, para hacer de la agresión del 11 de septiembre una “obra de arte”, como Stockhausen tuvo el mal gusto de decir para obtener con ello, al precio de barato de la provocación, una miserable prima de originalidad” (Jacques Derrida en Giovanna Borradori: *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*, Ed. Taurus, Madrid, 2003, p. 260).

<sup>122</sup> “Se piense lo que se piense de su cualidad estética, las Twin Towers eran una *performance* absoluta, y su destrucción es también una *performance* absoluta. Sin embargo, eso no justifica la exaltación de Stockhausen del 11 de septiembre como la más sublime de las obras de arte. ¿Por qué un acontecimiento excepcional debería ser una obra de arte? La recuperación estética es tan odiosa como la recuperación moral o política –sobre todo cuando el acontecimiento es tan singular debido precisamente a que está más allá tanto de la estética como de la moral” (Jean Baudrillard: “Réquiem por las Twin Towers” en *Power Inferno*, Ed. Arena, Madrid, 2003, pp. 37-38).

<sup>123</sup> “Cuando en los días inmediatos a los sucesos de Nueva York, Washington y Pittsburg, el compositor alemán Karl Heinz Stockhausen declaró que el atentado a las Torres Gemelas había sido la primera gran obra de arte del siglo XXI, las reacciones bienpensantes no tardaron en producirse. Condenas sin paliativos, acusaciones de frivolidad cuando no de complacencia con los terroristas, de desprecio a las víctimas, todos los calificativos parecieron pocos para anatematizar –sin intentar entenderlas- las palabras del artista. Pero Stockhausen no fue el único en pensar de este modo. Iñaki Ábalos ha contado cómo asistió a los sucesos del 11-S pegado a un televisor en un hotel de Lima en compañía de una serie de arquitectos célebres y la reacción de los asistentes ante el “fulgor de las imágenes” (Baudrillard *dixit*) que aparecían ante sus ojos asombrados: “alguien se atrevió a hablar de la poderosa atracción visual del horror y coincidimos en que lo que estábamos viendo era la encarnación misma de lo sublime contemporáneo, un espectáculo que en la antigüedad sólo tipos como Nerón se habían permitido, y que ahora se servía democráticamente en directo a todos los ciudadanos de la aldea global” (Santos Zunzunegui: “Tanatorios de la visión” en *Brumaria*, n° 2, Salamanca, 2003, pp. 240-242).

encontrar la *pulsión pornográfica*<sup>124</sup>. No salimos del pasmo ni de la estupidez y, lo peor, es que sabemos que vamos rumbo a peor. Ya ni siquiera tiene sentido, beckettianamente, discutir si es más necesario el serrín o la arena<sup>125</sup>. “La prueba de que nos hace sufrir el acontecimiento tiene como correlato trágico, no lo que pasa actualmente o lo que pasó en el pasado, sino el signo precursor de lo que amenaza con pasar. El porvenir es quien determina lo inapropiado del acontecimiento, no el presente ni el pasado. O por lo menos, si son el presente o el pasado, será solamente en tanto lleven sobre su cuerpo el signo terrible de lo que podría o podrá suceder, y que será *peor de lo que haya sucedido jamás*”<sup>126</sup>. Los escombros son apartados rápidamente, contemplamos el *solar desnudo* y

<sup>124</sup> “And was not the attack on the World Trade Center with regard to Hollywood catastrophe movies like snuff pornography versus ordinary sado-masochistic porno movies? This is the element of truth in Karl-Heinz Stockhausen’s provocative statement that the planes hitting the WTC towers was the ultimate work of art: we can perceive the collapse of the WTC towers as the climatic conclusion of twentieth-century art’s “passion for the Real” –the “terrorist” themselves did not do it primarily to provoke real material damage but *for the spectacular effect of it*” (Slavoj Zizek: *Welcome to the desert of the real!*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 11).

<sup>125</sup> “La discusión sobre el serrín o la arena [en *Final de partida*] es tan nimia como decisiva la diferencia en la acción residual. Transición de lo mínimo a la nada. Lo que Benjamin admiraba de Baudelaire, la capacidad para decir algo extremo como extrema discreción, Beckett puede reclamarlo; el consuelo de todo el mundo, que las cosas siempre pueden ir aún peor, se convierte en juicio condenatorio. En el reino entre la vida y al muerte, donde ya ni siquiera se puede sufrir, la diferencia entre serrín y arena lo es todo; el serrín, subproducto miserable del mundo de las cosas, se convierte en un bien escaso y su privación en intensificación de la pena de muerte a perpetuidad” (Theodor W. Adorno: “Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura. Obra Completa, 11*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 300).

<sup>126</sup> Jacques Derrida en Giovanna Borradori: *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*, Ed. Taurus, Madrid, 2003, p. 145.



comprendemos que *lo que queda es el polvo*, ni siquiera el resto de lo quemado: porquería definitiva<sup>127</sup>. Aristóteles advirtió que el accidente revela la sustancia<sup>128</sup>, mientras que Rene Thom, en *Stabilité structurelle et morphogènese*, declara que es tentador ver la historia de las naciones como una serie de catástrofes<sup>129</sup>. Podríamos, sumando ambas sugerencias, postular que nuestra *situación* está cifrada (post)históricamente en la fotografía del ejecutivo cubierto de polvo y hollín, sentado con su ordenador en medio de los escombros de las Torres Gemelas. Volvemos (sobreexpuestos al horror público), irremediablemente, a sublimar la catástrofe: los sedimentos fotográficos de la Gran Demolición tienen una *rara belleza*, aunque decirlo tenga algo de sacrilegio<sup>130</sup>. Nos *acuna* el videoclip de los aviones estrellándose contra los emblemas arquitectónicos del poder. Afortunadamente estamos en casa, *lejos* (pensamos desde el

<sup>127</sup> “Esa inercia es el orden que Clov supuestamente ama y que define como fin de sus actividades: “CLOV.- Un mundo en el que todo estuviera en silencio e inerte, y cada cosa tuviera su sitio definitivo, bajo el polvo definitivo”. Probablemente, la veterotestamentaria “En polvo te convertirás” se traduce por: porquería” (Theodor W. Adorno: “Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura. Obra Completa, II*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 310).

<sup>128</sup> En torno a esa cuestión comienza Paul Virilio a desarrollar sus reflexiones en *Unknown Quantity*, Ed. Thames & Hudson, Fondation Cartier pour l’art Contemporain, 2002, p. 6.

<sup>129</sup> “¿Qué mejor ejemplo hay de una catástrofe generalizada que el de la desintegración de un gran imperio como el de Alejandro! Pero en un tema como el de la propia humanidad, uno no puede ver más que la superficie de las cosas. Heráclito dijo: “No podrías descubrir los límites del alma aunque para ello viajaras por todos los caminos: tal es la profundidad de su forma” (Thom citado en Alexander Woodcock y Monte Davis: *Teoría de las catástrofes*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 161).

<sup>130</sup> “En las ruinas hay belleza. Reconocerla en las fotografías del World Trade Center en los meses que siguieron al atentado parecía frívolo, sacrilego. Lo más que se atrevía a decir la gente era que las fotografías eran “surrealistas”, un eufemismo febril tras el cual se ocultó la deshonrada noción de la belleza. Pero *eran* hermosas muchas de ellas: de fotógrafos veteranos como Gilles Pérez, Susan Meiselas y Joel Meyerowitz, entre otros” (Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2003, p. 89).

cinismo imperial) *de donde pasan esas cosas atroces*<sup>131</sup>. Hacemos *zapping convulsivamente* y encontramos toda clase de demencias, los serios estragos de la epidemia de la tontería: la cosa está tan cruda que las risas tienen que *enlatarse*. Por otra parte todo está mutilado, “el humor mismo se ha vuelto tonto, ridículo”<sup>132</sup>. La mirada del espectador-catatónico no quiere reparar en lo que le rodea, prefiere entregarse a la *catástrofe mediática* que habitar ese hogar que, lo sabemos, es *un sitio donde todo puede ir mal*<sup>133</sup>. Tenemos miedo a volver al cabeza porque, acaso, como el Angelus Novus, sólo veríamos montones de ruinas<sup>134</sup>. Oscilamos entre una *risa convulsa* y *bárbara*<sup>135</sup> y una *visión (nihilista) de las cenizas*.

<sup>131</sup> Chomsky ha señalado que si se repasan cientos de años de historia se comprueba que los países imperialistas han sido básicamente invulnerables: “Se cometen cantidad de atrocidades, pero en otro sitio” (Noam Chomsky: *Poder y terror. Reflexiones posteriores al 11/09/2001*, Ed. RBA, Barcelona, 2003, p. 14).

<sup>132</sup> Theodor W. Adorno: “Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura. Obra Completa, II*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 290.

<sup>133</sup> “Un hogar es un sitio donde todo puede ir mal” (David Lynch en Chris Rodley: *David Lynch por David Lynch*, Ed. Alba, Barcelona, p. 357).

<sup>134</sup> “Hay un cuadro de Klee que se llama Ángelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Walter Benjamin: “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 183).

<sup>135</sup> “Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos que, Dios lo sabe, son menos humanos que muchos; en el mayor de los casos son bárbaros, pero no de la manera buena. Los demás en cambio tienen que arreglárselas partiendo de cero y con muy poco. Lo hacen a una con los hombres que desde el fondo consideran lo nuevo como cosa suya y lo fundamentan en atisbos y renuncia. En sus edificaciones, en sus imágenes y en su historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose. Tal vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está. Que cada uno ceda a ratos un poco de humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses, incluso con interés compuesto” (Walter Benjamin: “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 173).

“HAM: Conocí a un loco que creía que había llegado el fin del mundo. Pintaba. Lo apreciaba. Solía ir a visitarlo al asilo. Lo cogía de la mano y lo conducía hasta la venta. ¡Mira!; Allí!; Cómo crece el trigo!; Y allí!; Mira!; Las velas de los pescadores!; Qué belleza! (*Pausa.*) Se desasía de mi mano y regresaba a su rincón. Asustado. Sólo había visto cenizas. (*Pausa.*) Solo a él habían perdonado. (*Pausa.*) Olvidado (*Pausa.*) Parece que el caso no es... no era tan... tan insólito”<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Samuel Beckett: *Fin de partida*, Ed. El Mundo, Madrid, 1999, p. 56.

---

## DE LA SUBVERSIÓN A LA PENITENCIA, Y VICEVERSA...

---

*Wendy Navarro Fernández*

Un hombre camina con una lámpara a sus espaldas. Solo ilumina el camino en medio de la noche, disfrutando abrirse paso en la oscuridad. Se sabe perdido y a la vez protegido en esa búsqueda obstinada del peligro, del placer, del instante inesperado. La lámpara encendida le permite mirar aquello que habitualmente permanece oculto e invisible. Imágenes que testimonian la pérdida del hombre y su paso frágil por ramajes sórdidos, de visiones ocultas y sentidos innombrables. Como quien avanza hacia “el último camuflaje posible (ese que nos adentra en la oscuridad). Donde la contradicción es un núcleo luminoso y un impulso para continuar. (En el paseo se pone en evidencia nuestra ignorancia y nuestro deseo de conocer. El resultado es la rabia, y la rabia es el impulso de cualquier artista). Se prepara, entonces, para la “última reunión”, la desintegración en su propia noche”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Rodrigo García: “Hacia el último camuflaje posible” en *Acciones. Ángeles Agrela*, septiembre-noviembre, 2003, Diputación de Granada, p. 12.

Símbolo de esa “humanidad siempre perdida”, el cuerpo deviene motivo y protagonista de múltiples trayectos. Soporte, medio, referencia de inevitables obsesiones (ese hombre que camina con la lámpara-cruz), alumbramiento, sacrificio eterno del desdoblamiento creativo, intento obligado de dibujar presencias en medio de las penumbras enrarecidas de la vida y del arte. A modo de peculiar “via crucis” como trama o hilo argumental de emplazamientos discursivos múltiples (pictórico, escultórico, fotográfico, objetual) el *nuevo arte corporal* se erige entramado aglutinador de enclaves conceptuales y sígnicos, motivo para el despliegue visual y narrativo que asiste la deconstrucción de paradigmas y de sus propias obsesiones: los límites del arte y la representación, la mística, el psicoanálisis, la sexualidad, la religión, el erotismo, la muerte.

En “estado de penitencia”, el artista parte de su imagen, al tiempo que se desprende de ella, pierde la propia identidad, para conservar ese “nomadismo perpetuo”, como expresión de la “escena siempre provisional y transitoria, que refleja nuestro tiempo sin clausura, sin identidad fija, errante, sin rostro”<sup>2</sup>. Asume riesgos (fotografía, transforma, “alquila”, entrega su cuerpo), sometiéndolo a todo tipo de experiencias: apropiaciones, prótesis, encierros, peleas, concursos, cenas. Lugar de citas y entrecruzamientos (sobre el que se suceden acciones rituales, vaivenes sociales, políticos, mediáticos, místico-tecnológicos, soporte de

---

<sup>2</sup> Antonio Zaya: “Inventario Atlántico Provisional (1). (Apuntes para una década)” en *Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento*, N° 30, Otoño 2001, p. 3.

roles, máscaras y vestiduras), *sinónimo de realidad*<sup>3</sup>, el cuerpo se reafirma como referente de cuestiones sociales, históricas y políticas. El cuerpo (sus extensiones, metamorfosis, mutilaciones, la voluntad de autorretratarse o camuflarse) que se convierte en objeto metafórico, válido para un comentario social y transgresivo de hábitos, costumbres, códigos culturales o incluso de la llamada “ideología del contexto”<sup>4</sup>.

Tal y como señala José Marín Medina, en el texto introductorio a la muestra: *Los Géneros. El cuerpo. Conceptos y representaciones*: “La reivindicación del cuerpo es una de las claves de nuestro tiempo. Cada día es más notorio que con la posmodernidad hemos abierto un *nuevo tiempo del cuerpo*, una época en que las experiencias corporales, las imágenes del cuerpo y los objetos de uso o relacionados con lo corporal ocupan situación de protagonista en todos los dominios de la vida social, desde la ingeniería genética al culturismo, desde la cosmética a los trasplantes, desde los conceptos de género a los de identidad, desde la publicidad a la droga, desde la inseguridad ciudadana, los movimientos migratorios y la violencia a las diferentes formas de concebir y ejercer el poder”<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> “Artistas como Nam Goldin, Mike Kelley, Kiki Smith, Jannine Antoni, Jana Sterbak, Tunga, Matthew Barney, han iniciado la recuperación del cuerpo como motivo y objeto, pero a diferencia de las experiencias de arte corporal de los setenta, al margen de los aspectos rituales, exhibicionistas y reflexivos derivados de las prácticas *body* en las que el cuerpo del artista era el soporte real de la obra, el retorno al cuerpo de los años noventa actúa sobre todo como referencia temática y figurativa” (Ana María Guasch: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945 -1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p. 381).

<sup>4</sup> Juan Antonio Molina: “Esto es aquello. La metáfora y el problema de la identidad. Variantes en la fotografía cubana de los 90” en *Utopian Territories. New Art from Cuba*, Contemporary Art Gallery, Vancouver, p. 155.

<sup>5</sup> José Marín Medina: “El cuerpo Poshumano” en *Los Géneros. El cuerpo. Conceptos y representaciones*, Obra Social Caja Madrid, septiembre 2004, p. 35.

Imparable recuperación o vuelta del cuerpo (unas veces como sujeto agonista y otras como tema central de la práctica artística) que se aleja (diferencia) de las corrientes accionistas de las décadas 60 y 70 (*body art, performance, happening*): “El cuerpo nos vuelve modificado, alterado, sometido a nuevos tratamientos, reconstruido bajo el impulso de parámetros imprevistos. El cuerpo se ofrece ahora como una entidad compleja, no ya estructurada y unificada, sino estructurante, acosada por todas partes por la genética, la clonación, las nuevas tecnologías, la cultura *ciber*, la pérdida de la fisicalidad o la promoción de lo inorgánico”<sup>6</sup>. Frente a la imagen del cuerpo como laboratorio de experiencias, reducto y garante de autenticidad, que imperaba en los años 60 y 70, en la cultura artística actual “el cuerpo se ha convertido en una realidad a la vez omnipresente y volátil, visible y difícil de localizar, sin límites fijos, proteiforme y mutante. Da la impresión de que el cuerpo, cuando se muestra no lo hace sino para plantear una serie de interrogantes sobre la propia corporeidad”<sup>7</sup>.

Conceptualizado y articulado según los diferentes discursos culturales (siguiendo los análisis de Foucault), en la era de las “tecnologías del cuerpo”, del *cyborg* en tanto metáfora y modelo del nuevo sujeto (inesencial) y como el último gran mito moderno, el cuerpo *intervenido, poshumano* se resiste más que nunca a desaparecer<sup>8</sup>. Incluso el *cyborg* (hombre-robot,

<sup>6</sup> Frank Perrin: “Mutant Body: Le corps dans son champ élargi. Notes sobre une connectique transformationnelle”, (incluido en *L art au corps. Le corps exposé de Man Ray a nos jours*, Marsella, Musees de Marseille, 1996).

<sup>7</sup> Patricia Mayayo: “La reinención del cuerpo”, (incluido en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004).

<sup>8</sup> Ana Martínez Collado/ Ana Navarrete: “Cyberfeminismo: dos escenarios” (Primer escenario: Tecnología y construcción de la subjetividad, la feminización del cyborg), en *Zona F, Espai d Art Contemporani de Castellón, Generalitat Valenciana*, 2000, p 167).

insensible que olvida el pasado y construye el futuro), mantiene presente las ideologías, no logra olvidar “los complejos mecanismos de la construcción de la subjetividad que esconden en sus entrañas los impulsos del deseo, de la plenitud y de la felicidad en una maraña de contradicciones irresueltas<sup>9</sup>. Trasvestirse, multiplicarse, desdoblarse, desnudarse... La afirmación/ disolución del cuerpo y sus mutaciones deviene interface de conexiones diversas, múltiples. (Tecnologías políticas relativas a la identidad, la subjetividad, la construcción del yo, la representación de la apariencia, la sexualización de la mirada, los usos de los placeres, el intercambio de roles). El rostro y el cuerpo como centro donde acontecen procesos, manipulación de referentes o conjunto de reclamos con respecto al mundo que nos rodea.

Críticos y especialistas han sintetizado esta nueva situación como un tránsito de los artistas que han orientado su trabajo desde lo “representacional” hasta “la conceptualización”: “Después de haber abolido el objeto (arte conceptual) y trabajado con distintos materiales (minimalismo), el artista comienza a expresar sus dudas, preocupaciones y reflexiones a través de su propio organismo. El cuerpo se ha convertido en *site*, pero a diferencia del arte de la tierra (en el cual el *site* era un simple elemento para el uso del artista) ahora es un lugar *totalmente activo y personal*. Somos testigos de un cambio en los acontecimientos e interpretaciones que los artistas tienen de la corporalidad. El cuerpo se vuelve imagen para pensar en las experiencias relacionadas con él: violencia, guerra, poder, ejercicio físico, manipulación genética, cosmética, sexualidad, enfermedad, placer, muerte”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ana Martínez Collado/ Ana Navarrete: *Op. cit.*, p.171.

<sup>10</sup> Ana María Echeverri: (“Arte y cuerpo”, en Revista La tempestad, marzo-abril, 2003, México DF).



**Bernardí Roig**, el hombre que representara la *mort du peintre* protagoniza durante la muestra *Luz sobre las espaldas* (febrero-marzo 2000) una historia de carácter móvil, narrativo donde la acción alude a la figura emblemática de Cristo esta vez en vida durante el “via crucis”, bello artificio que ilustra el sentido creativo como camino hacia la crucifixión, hacia la muerte. La calcinación del escenario, sillas, manos, extremidades, pasa (en trabajos posteriores) a los propios cuerpos de sus personajes, rostros calcinados por su propia visión. Ojos, miradas “que queman”, convertidos en llamas “que oscilan como una respiración”, hombres ciegos de tanto deseo. De tantas obsesiones, tantos “ejercicios de curiosidad”, agresiones, cansancio, extinción, violencia... La metáfora del hombre de la lámpara continúa en obras posteriores donde figuras o maniqués a escala natural, siguen interpretando historias relativas al deseo y sus ambigüedades: “maniqués metafísicos situados en un espacio dramatizado por el blanco y la luz. Son como aquellas estatuas de sal, castigo bíblico, que osaron mirar cara a cara al deseo. Y la luz es el deseo que arde, un deseo que quema como el sol, en un proceder discursivo donde arte y deseo forman parte de un mismo universo erótico”<sup>11</sup>. Artista obsesionado con la inmortalidad, el erotismo, nos habla a través de estos hombres solitarios, a través del cuerpo humano y sus símbolos, invitando a reflexionar sobre temas como la incomunicación y las múltiples identidades del hombre contemporáneo.

Ultimo día de la semana santa de 1999, en Oviedo, un hombre aparece transfigurado en un “cristo ensangrentado”,

<sup>11</sup> Jaume Vidal Oliveras: (“Bernardí Roig el fantasma del arte”, en *Golpear el instante*, Galería Miguel Marcos, Barcelona).

semidesnudo con una pancarta que reza: *cristo merece respeto*, en la plaza de acceso, frente a la procesión del Domingo de Ramos, con el arzobispo de Asturias y parte de la corporación municipal, que se dirige hacia la catedral de la ciudad. A pesar de que la policía intenta que el *Nazareno* se identifique el permanece inmutable y la procesión pasa a su lado, atónita, expectante. Se supone que están de acuerdo con el mensaje y que la iconografía no puede ser más apropiada pero hay algo en la imagen compuesta por el artista que mueve a la transgresión y a la reflexión, al rechazo y al consentimiento.

**Paco Cao** trabaja en acciones cuyo eje es el propio cuerpo y el reclamo del espectador, ha mantenido una trayectoria coherente donde su cuerpo ha pasado del “alquiler” a la exposición permanente, del “objeto de uso”, al “objeto de exposición”. Utilizando el lenguaje de la publicidad (de alquiler de coches) se ofrecía a sí mismo en los folletos de *Rent a Body*: “Varón. Raza blanca. Edad 28 años. Complexión leptosómico atlética. Estatura: 1,65 m. peso: 55 kg. Educación católica. Doctor en Historia del Arte. No padece enfermedades infectocontagiosas. Psicológicamente equilibrado”. Alquila su cuerpo por horas, días e incluso semanas y se presta para hacer cualquier actividad física e intelectual, a excepción del conocimiento carnal en el más estricto sentido bíblico. Después de intensos avatares y de trasladar el proyecto de Asturias a Nueva York, el resultado cristalizó en una sucesión de extrañas actividades, desde servir de árbol navideño, adornar un escaparate, el desfile por una céntrica calle de Manhattan vestido con un pijama de vacas o asistir a un entierro, hasta su propia crucifixión en una iglesia Luterana de Brooklyn.

En trabajos como *La ciudad de Dios II* (Art Futura 99) donde permanece encerrado y expuesto durante tres días, en una habitación de 4 x 4 metros cuadrados (su única vía de comunicación era electrónica) y *Un Concurso de Parecidos* Nueva York, 2002-2003 donde partir de un retrato de Juan de Pareja realizado por Velázquez hacia 1650, organiza un concurso de parecidos (aquella persona que más se pareciera, era premiado con un viaje gratis a Europa); una vez más el artista concibe situaciones donde la participación del público resulta imprescindible para que tenga lugar “la obra de arte” y una vez más, también, la privacidad (el espacio del artista) se torna vulnerable, debido precisamente a esa presencia física y mental del espectador.

La obra de Paco Cao cuestiona la identidad del artista y los principios fundamentales del mercado del arte, pero también la identidad de cualquier ciudadano y su disponibilidad en la vida cotidiana. “A través de sus acciones, se ha convertido en el paradigma del sujeto-artista que persiguieron los performers más vanguardistas de los 60: un artista que ya no vende obras sino que se alquila a sí mismo, que ya no produce objetos, sino que se autoexpone, un sujeto que parte de la experiencia vital, antes que de la referencia artística y que exige la implicación personal de todos aquellos que estén dispuestos a comunicarse con él”<sup>12</sup>.

**Domingo Sánchez Blanco** concibe la creación como una aventura inseparable de la propia aventura de la vida, del pro-

---

<sup>12</sup> Laura Baigorri: (“Paco Cao. Objeto de Arte”, en *editorial c, who is who?*, 9-11-99).

pio devenir del entorno circundante. Manipula códigos, repertorios iconográficos diversos, juega desenfadado como un *operador de transferencias* entre diversos ámbitos (deporte, moda, diseño, música, literatura, cine) produciendo modelos de comportamiento libre e interactivo en el seno de una sociedad mercantil y mediática. De ahí, el carácter híbrido de las obras, formas mixtas de un nuevo comportamiento donde confluyen la pertinencia de actitudes (fluxus, la antifirma, lo procesual, arte povera, *earthwork*, arte conceptual) reivindicando un arte ampliado como una intervención directa, una forma cercana al espectáculo, de aproximación entre el arte y la vida, el azar, lo indeterminado, lo imprevisible.

Hace que el medio participe activamente, que creadores y espectadores se miren unos a otros, hace saltar al individuo, despojándolo de hipocresías y vestiduras, formando parte de “una obra que no se caracteriza de primeras por su estilo o por su técnica, sino por la *puesta en marcha de un gran proyecto*, un “proyecto de vida”: Philippe Lacoue-Labarthe, hablando del “desastre del sujeto” que caracteriza el arte moderno, distingue a esos artistas para quienes el arte es cuestión de “supervivencia”, en el sentido de una vida superior, que pasa a ser tema del arte”<sup>13</sup>.

El artista, deviene mediador, alquimista, manipulador, hacedor, terapeuta múltiple, “animador de gentes que se empeñan en aburrirse viendo arte que no entienden”<sup>14</sup>. Así, en vez de

---

<sup>13</sup> Philippe Lacoue-Labarthe: “Le désastre du sujet” en *Vies d’artistes. La différence*, 1990 citado por Catherine Grenier: “Crear un tópico” en *Klossowski. 1950-1990*, Sala Parpalló. Diputación Provincial de Valencia, p. 26.

<sup>14</sup> “...prefiero que me abraceis, tengo necesidad de comer algo porque son las dos del mediodía y no he desayunado” (Domingo Sánchez Blanco en *Domingo Sánchez Blanco. Instalaciones y Dibujos*, Museo de Salamanca, 23 de enero al 6 de febrero, 1990, sp.)

*marketing hermético, la forma moderna del miedo o actos fundacionales del mundo de tipo sacrificial*<sup>15</sup> encontramos invitaciones a una buena cena, estupor y movilización pública ante una pelea de boxeo en plena feria de arte, grandes vallas publicitarias, un tigre de bengala dentro de un museo, la creación de un espacio cultural para encuentros artísticos, el rodaje de películas pornográficas, *roads movies*, el traslado de un cadáver o la solicitud del legado más íntimo (las cenizas) a una de las figuras más destacadas del siglo XX.

Domingo ha realizado un combate en el stand de arco, el pesaje de él mismo como púgil en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, un combate con el artista Charl Juhas en el Museo de Arte de Puerto Rico, ha protagonizado escenas pornográficas (escatológicas), viajes imprevisibles o el reto de realizar *500 performances en un día*. A destajo: *500 performances en un día*, frenética acción de Domingo Sánchez Blanco en el Círculo de Bellas Artes entre las 10 am del 24 de junio del 04 hasta las 10 pm, donde presenta una alineada sucesión de performances. “Francotirador del arte, tarugo inclasificable, se propone hacer medio millar de performances, no sólo para entrar en el libro de los records, sino para conseguir un cansancio monumental”.

Lo significativo de este artista “instalado en el precipicio” (que convoca situaciones que están en el límite del tabú) es el modo en que participan y se involucran su cuerpo y el de sus colaboradores, promiscua, espontánea, imprevisiblemente en el emplazamiento de estrategias donde “utiliza recursos pro-

<sup>15</sup> Cfr. Fernando Castro Flórez, *Domingo Sánchez Blanco. Bienal de La Habana 2000*, Café de Oriente, La Habana, Cuba, Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, Salamanca, sp.

pios de la tradición del *ready made* como cuando convierte una comida o un espectáculo de *dj* directamente en experiencia estética, sin llegar a la mistificación, introduciendo una componente comunitaria, buscando la interferencia del personaje conocido o sencillamente del *freak*: desde el campeón olímpico de boxeo Teófilo Stevenson hasta Tamara<sup>16</sup>, desde el mecánico que le acompaña a París, actores porno, músicos, boxeadores, cetreros, artistas, críticos o curadores, hasta la intervención de la figura de P. Klossoski.

De este modo, el artista involucra en esas relaciones fascinantes, (“juegos extraños”), acciones, identidades y presencias corpóreas, provocando un efecto de extrañeza que está multiplicado en la relación con las distintas poses (como hiciera en la serie *Hooligans* (1996) donde encarna o parodia la identidad o, mejor, el nombre, entre otros, de Samuel Beckett, Charles Mason o William Shakespeare), autorretratos nómadas que componen un enigma sobre la identidad como un diferenciarse incesante: un retrato múltiple absolutamente barroco<sup>17</sup>.

Desafiar el espacio, llevar el cuerpo al agotamiento, tontear con el peligro... el trabajo de **Ángeles Agrela** (régimen de representación sexualizado, narrativa híbrida que articula recursos y procedimientos deudores de la verdad y la ficción, la política y la estética, las tecnologías de producción y las estéticas de representación), implica un “giro preformativo cuyo relato nuclear discurre también entre vidas provocadas, con personajes contruidos que ejecutan e interpretan reproducciones exactas de estadios personales ajenos, aunque cercanos,

---

<sup>16</sup> Fernando Castro Flórez: “Retrato del artista como freak. Sobre Domingo Sánchez Blanco”, en *Cimal. Arte Internacional*, Nro 56, 2003, p.77.

<sup>17</sup> Fernando Castro Flórez: *Op. cit.*, p.76.

enmarcados en escenarios donde los perímetros liminares se difuminan y los procesos de artificio transforman situaciones congeladas en ámbitos de discurso”<sup>18</sup>.

En *La elegida*, 2003 (dvd) un grupo de artistas enmascarados traman, conspiran, se reúnen. La protagonista cose sus máscaras y prepara su atuendo, se entrena para la acción. Ella es la elegida y no admite rival. Va a acabar con ellos en una especie de “sólo puede quedar uno”. Las peleas cuerpo a cuerpo no tienen nada de coreográfico, son rastreras, con agarrones y tirones de pelo. Este vídeo toma como punto de partida las historias de héroes enmascarados y el ritmo del cine de acción para jugar humorísticamente con las poses del comportamiento artístico, que igualmente podrían trasladarse a otros ámbitos profesionales<sup>19</sup>.

“A medio camino entre las sombras coreográficas y los accionismos preformativos, las imágenes de Ángeles Agrela, están referenciadas de un modo jerárquico en la configuración del cuerpo; el cuerpo como lugar y como área social, el cuerpo también como sistema, como pantalla, como sujeto de la representación, como objetivo de *negociación* y como *sopORTE evidente de las retóricas de la ideología*. Será el cuerpo pues el que en peleas y camuflajes, se constituye en el paradigma nuclear – y no solo icónico- de los diversos mundos referenciales de la artista. Ya desde su serie *Desaparecida en combate* (2000), se prefiguraba esta idea del cuerpo en movimiento y

---

<sup>18</sup> Manel Clot: “La lengua de A y la doble hélice. (tecnologías en desplazamiento, nuevos perímetros relacionales subculturas de lo real, ficciones de lo verosímil, instantes del cuerpo como área social) en *Acciones. Ángeles Agrela*, septiembre-noviembre, 2003, Diputación de Granada, p. 12.

<sup>19</sup> Cfr. *Acciones. Ángeles Agrela*, septiembre-noviembre, 2003, Diputación de Granada.

sus interacciones físicas. El cuerpo que pelea, como escamoteo de un contacto físico, como abrazo de un paso de danza, como inscripción y visibilización del sujeto, como relación sexualizada, como generador de violencia, como escena de la representación”<sup>20</sup>.

Bajo el título *No pain, no gain*, (fotografías de cuerpos que evidencian el esfuerzo, el desgaste y el placer masoquista) Ángeles Agrela juega con la ambigüedad de la frase «sin dolor no hay ganancia», máxima de oro del culturismo. Recrea el universo de los gimnasios como una especie de paraíso del sadomasoquismo. Máquinas y útiles habituales de un gimnasio, todo un repertorio de objetos que potencian su carga erótica, como máscaras, gorros y capuchas, enmarcan la serie de catorce fotografías en las que utiliza como modelos a sus compañeros de gimnasio, a los que ha vestido con ropas hechas también por ella misma. Las fotos insisten en esa carga sadomaso y juegan con la línea sutil en la que se confunden el sufrimiento y el placer, plasmando los cuerpos y los rostros sudorosos en los momentos de máximo esfuerzo.

Ángeles Agrela ha experimentado con formas relativas al cuerpo, ha utilizado su propia imagen, ha elaborado formas y objetos donde relaciona sexualidad, mascarada de género (universo del eterno femenino y masculinidad, los múltiples roles de su construcción en lo social: trabajo, liderazgo, fuerza, violencia, raza, complicidad), comportamientos culturales y labores domésticas. Un espacio donde ser humano y mueble-entorno, se identifican/enfrentan y confunden, como los muebles-objetos de **Naia del Castillo**,

---

<sup>20</sup> *Ibidem*. p. 12.



ejemplos de una dependencia cuerpo-entorno, de relaciones que se establecen cotidianamente con ámbitos laborales o domésticos, en una obra de alta sofisticación discursiva que incluye el conocimiento del *cuerpo femenino como terreno de expresión simbólica*.

Mediante un trabajo inocente y erótico, que se vale tanto de la construcción de objetos y prendas de vestir como de fotografías donde personas habitan esas construcciones, Naia del Castillo, configura un discurso acerca de las relaciones de los seres humanos con su entorno, una dulce tensión, que puede llamarse surrealista entre lo normal-cotidiano y lo imposible, entre lo conocido-real y su inversión poética. En una de sus imágenes más conocidas: *Espacio doméstico: silla* (serie: Atrapados) una mujer lleva adosada a sus espaldas una silla, como símbolo de unas cargas sociales y psicológicas que terminan por ser una prolongación de sí misma, mientras que en la obra *Retratos IV* utiliza un elemento como el cabello (básico de la identidad femenina) para ocultar el rostro, para negar precisamente la identidad.

Según la joven filósofa mexicana Ana María Echeverri, durante la década de los noventa el cuerpo comenzó a decorarse con tatuajes, mutilaciones y prácticas dolorosas para denunciar la vida en la sociedad industrial, reivindicándose como objeto lúdico y ornamental, como mercancía con múltiples funciones a cumplir. La intención es destacar el cuerpo en forma teatral para simbolizar su permanencia en un momento de efímeros acontecimientos y apresurados cambios”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Ana María Echeverri: “Arte y cuerpo” en revista *La tempestad*, marzo-abril, 2003, México D.F.

Continuo ensayo sobre el retrato (autorretrato) y las identidades, la obra de **Deborah Nofret**, establece un juego de transformaciones que va del expresionismo altisonante a un estado de calma alucinada, de fluidez hedonista<sup>22</sup>. Si en momentos anteriores, su rostro, su cuerpo (o algún otro fragmento de su anatomía) habían servido de materia prima “reproduciéndose en múltiples representaciones manipuladas, integrándose a un profuso entretejido de texturas, diluido en infinitas mediatizaciones de la mágica pantalla”<sup>23</sup> (*Ciberidentidades*, 2000); habían “rastreado historias perdidas entre pueblos, atrapada en la arqueología de su espíritu, más allá de las acostumbradas expresiones de transculturación afro-antillana”; o habían aparecido insistentemente tatuados con códigos de barras, mensajes de texto, teléfonos fantasmáticos, profundamente implicada en esa imagen procesual desde una apelación a los rituales<sup>24</sup> (*Preferencias prestadas*, 2003); durante la serie *Penitencias* (2003/2004) ensaya el “poder de perdonar los pecados”. Una especie de “redención”, de oportunidad al cambio y la esperanza, en los tiempos que vivimos.

La maja, encadenada, inmóvil, extiende su mirada, sus manos esposadas, ofrece su cuerpo y la sensualidad de sus formas, invitando a la liberación de ataduras. El discurso depurado, sutil, cobra nuevas dimensiones, como si quisiera afianzar el hilo de una incertidumbre primera, ese umbral de determina-

---

<sup>22</sup> Cfr. Antonio Eligio (Tonel): *Ciberidentidades*, La Habana, 2000.

<sup>23</sup> Orlando Montero Méndez: “Deborah Nofret. Performances Cibernéticos”, *Ciberidentidades*, La Habana, 2000.

<sup>24</sup> Fernando Castro Flórez: “Magia contra la glaciación. Una aproximación al imaginario cibernético de Deborah Nofret”.

ción al que hay que volver<sup>25</sup>. Como si quisiera empezar una y otra vez desde cero, partiendo, al mismo tiempo, de aspectos reflejados en etapas anteriores: el complejo diseño de las identidades, las relaciones de “otredad”; el trabajo con términos “prestados”, esos trozos inconexos de vida imbricados en el gran mosaico de la existencia cotidiana; posturas críticas frente a la incomunicación; reflexiones de orden antropológico, social y político, cuando su rostro se convertía en la mujer afgana o cuando sus mensajes se impregnaban de referentes de la tradición afrocubana.

De las atractivas imágenes de radiantes colores y el llamativo “sortilegio de sus performances cibernéticos”, pasa (en su peculiar “penitencia”) al blanco y el negro, a la seducción de los tonos sepia, las gradaciones de grises, la magia de luces y sombras, y al rejuego iconográfico basado en la historia del arte (la *Maja de Goya*, la imborrable secuencia de artistas mujeres representando el cuerpo femenino<sup>26</sup>). La figura y actitudes de la maja, se repiten, insistentes, componiendo en ocasiones una extraordinaria variación de collages (mezcla de figuraciones y abstracciones, recreaciones “post-pictóricas”), repeticiones de imágenes o fragmentos, dentro de “este repertorio crecido con tradiciones plásticas recientes -del arte óptico a la imaginería psicodélica- en una suerte de zona cultural «retro» y «post»<sup>27</sup>. Maja/virgen esposada y penitente, idílica devota en su religiosidad, de mirada lejana, inaccesible, y a la vez provocativa, terrenal y lasciva aparece envuelta en texturas visuales, entresijos

<sup>25</sup> Cfr. Ignacio Castro: “Según Deleuze. De una cuestión preliminar a todo acercamiento posible a la obra de arte” en *art.es. internacional art magazine*, Nº 1, 2004, p. 20.

<sup>26</sup> (“De Charlotte Moorman y Carole Schneeman en los años sesenta a Annie Sprinkle y Karen Finley en los todavía próximos noventa”) Antonio Eligio (Tonel): *Op. cit.*, sp.

<sup>27</sup> *Ibidem*, sp.

semánticos, laberínticos relatos, que refuerzan y ocultan su desnudez, que acentúan la seducción como “transgresión de lo prohibido”, la invitación a la reforma continua de ideas y sensaciones.

“Los artistas que utilizan el cuerpo buscan promover modos distintos e individuales de pensarse en el mundo. Ya no se trata de hacer del cuerpo una representación, sino de concebirlo nuevamente. No es ya refugio de lo natural o de lo auténtico. Se transforma en soporte de lo artificial y lo simulado característico de una sociedad dominada por las apariencias, la manipulación de la información en los medios y los adelantos científicos”. En definitiva, de lo que se trata es de “mostrar una realidad en la que el cuerpo se ha puesto en primer plano y sobre el cuál se ejerce todo tipo de *acciones*, que circulan desde la dimensión estética a la política o a la ética”<sup>28</sup>.

“El cuerpo (el rostro) es, entonces, icono de encuentro, de exaltación, de supervivencia e igualmente se encuentra siempre en estado de reinención”<sup>29</sup>. “Ha dejado de ser una realidad estable para convertirse en un proyecto cambiante, susceptible de ser reinventado y reconstruido sin cesar”. Como las imágenes faciales de la serie *Compuestos* (2004) de **Germán Gómez González**, secuencia fotográfica de retratos realizados intercambiando partes del rostro de amigos. Retratos donde el otro toma formas múltiples, hechas de relatos diferentes, entrevistados, intercambiables. 13 amigos del artista cuyas cabezas tomadas en diversas posturas (perfil, giro, frente) son recortadas, intercambiadas, sobrepuestas, cosidas).

---

<sup>28</sup> Ana María Echeverri: *Op. cit.*

<sup>29</sup> Rocío Cerón: “Lenguaje de los sentidos. Sexualidad que puede ser transgresión” en *etcétera política y cultura en línea*, [www.etcetera.com](http://www.etcetera.com), 1999.

La expresión de unas identidades nómadas, transferidas de unos a otros (Juan, Miguel, Juan, Bert, Jhon, Juan, Alvaro, David, Raúl, Alberto, Carlos, Ivan, Manuel), en una suerte de imagen posmoderna que presenta actualmente la corporalidad.

*Cosidos* así, como la serie *Yo, tu él, ella, nosotros, nosotras, vosotros, vosotras, ellos, ellas* (donde intenta reflejar los sentimientos más íntimos de personas cuya única esperanza es ser queridos, acogidos y aceptados), confirman la importancia de lo autobiográfico, constituyen un indicativo de la importancia de este terreno afectivo formado por la amistad, por un entramado de relaciones sociales, que forman parte inexorable de uno mismo. Mas que un sueño de perfección, cierto ideal de canon clásico (configurar unas identidades corporales y psicológicas, al gusto de quien mira) estos retratos transmiten una idea de vulnerabilidad, del rostro, el cuerpo, el hombre como territorio inestable, formado a base de accidentes, encontronazos, cicatrices y experiencias, a lo largo del complejo y adverso camino de la existencia.

El trabajo de **Alicia Framis** parte de la necesidad imperiosa de comunicarse con los demás y de que el arte contemporáneo rompa la burbuja protectora en la que muchos han querido encerrarlo. Es la suya una opción desmaterializada que busca conectar con la gente a través de sensaciones, de las sugerencias y del pensamiento por encima de un enfoque objetual. Retoma el género de la *performance* y le hace traspasar las barreras que lo aíslan del público. Trabajos como *Dreamkeepers* o *Loneliness in the city*, (1999-2000) que nos hablan de la soledad en las ciudades, precisan interactuar con espectadores que dejan así de serlo para pasar a formar parte de la pieza. En *Cinema-solo* (1997) esta artista vuelve a tratar

el tema de la soledad desde un punto de vista más personal y emocionalmente autobiográfico. Alquiló durante un mes un maniquí masculino, para situarlo en la ventana de su apartamento y así solucionar los problemas de convivencia. De su relación queda la huella documental que compone la pieza. Con el tiempo el modelo terminó convirtiéndose en algo más que un fetiche y un representante ideal de la mascarada de la masculinidad, adquiriendo un importante papel en la vida de la artista<sup>30</sup>.

El cuerpo como sujeto, el cuerpo propio, de la privacidad, el cuerpo que cada “yo” experimenta en sí, “el cuerpo que soy, base de mi identidad, de mi existencia y mi experiencia vital”, centra significativamente, el proceder discursivo de **David Trullo**, su pasión por las fotografías del álbum familiar, sus investigaciones sobre cuestiones de identidad, sus opiniones sobre lo fotográfico, en especial sobre su serie *Anamnesia*: “Soy adicto a los álbumes familiares ajenos. Las fotografías de uso propio son nuestra terapia contra la amnesia, la tragedia de no ser por no poseer un pasado (recordemos a la replicante de *Blade Runner*). Sufrimos todos los demás de anamnesia, la incapacidad de olvidar, y en el caso de los fotografos su manifestación más virulenta: matar para poseer el pasado, ya que no podemos poseer el presente, conservar los cadáveres y mostrarlos. Está en la propia nomenclatura de la fotografía. Nuestras fotografías nos construyen, miramos nuestras fotografías para ser felices o infelices. La fotografía es esa huella sensible que necesitamos para ordenar nuestra memoria, siempre sentimental”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Helena Cabello/Ana Carceller: “Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)” en *Zona F, Espai d Art Contemporani de Castellón*, Generalitat Valenciana, 2000, p 91).

<sup>31</sup> David Trullo (citado por José Marín Medina).

En el vídeo *Doble Vida* (serie Cuarto de baño, Narcisiana), el cuerpo del artista, encerrado y desnudo en un cuarto de baño, se desea afirmar como un misterio de experiencia y sobre todo, de subjetividad. Entre el cuerpo y el yo se establece una relación completamente singular y privada. Se trata de una obra de luz amarilla, dorada y calidades, de textura. Sus imágenes en movimiento son de naturaleza muy fotográfica. El tiempo es real. El artista es su protagonista. Cuando su imagen se hace doble, entonces los dos cuerpos (el del yo y el alter ego) se reflejan y comentan a sí mismos. “Se trata de una filosofía de la más penetrante intimidad, la de la identidad, la búsqueda de una conciencia corporal partiendo de una memoria física, donde la identidad (desde la sexualidad a la estética) resulta una cuestión determinante<sup>32</sup> .

En los últimos años, y en especial a partir de la década de los noventa, se viene acusando una corriente cultural de recuperación del cuerpo en su unidad perdida (cuerpo-mente), en su relación con los demás (apoyando frente al individualismo un modelo más comunitario de sociedad), en su vinculación con el mundo (el cuerpo como parte del *continuum* del Universo), y en la dimensión simbólica de su comportamiento. En el contexto de estos 12 últimos años se vienen desarrollando diferentes prácticas de un innovador *arte corporal*, que están suponiendo una transformación estética y visual de la corporalidad<sup>33</sup> .

<sup>32</sup> José Marín Medina: “David Trullo. El cuerpo una parte real del universo cuarto de baño” en Los Géneros. El cuerpo. Conceptos y representaciones, Obra Social Caja Madrid, septiembre 2004, p. 35.

<sup>33</sup> José Marín Medina: “El cuerpo Poshumano” en Los Géneros. El cuerpo. Conceptos y representaciones, Obra Social Caja Madrid, septiembre 2004, p. 35.

Instrumento a través del que articular el discurso, punto de partida para desarrollar una serie de ideas relativas a la existencia y su relación con el mundo que desemboca en una multiplicidad formal –dibujos, fotografías, videos, instalaciones, acciones, textos-, demuestra como se van poniendo de manifiesto las crecientes relaciones entre el *nuevo arte corporal* y una idea de cultura reciente, amplia, híbrida, transversal y asociada a la intervención activa de diferentes márgenes, subculturas, comunidades de uso y unos comportamientos artísticos vinculados a las sociedades contemporáneas.

A través de la actuación, de la performance, el cuerpo logra trascender su mera afirmación física, su condición común de objeto entre objetos y alcanza una afirmación psicológica. **Javier Núñez Gasco** nos ofrece las imágenes de su propia *Inmolación*, performance donde la experiencia ajena (jóvenes consumidores de botellón) se representa en el propio cuerpo del artista (comulgando su cuerpo con los cuerpos del otro, de los otros); imágenes fuertes, desgarradas, políticamente incorrectas. Su cuerpo se convierte, por una parte, en objeto en cuerpo de experimentación, en cuerpo de conocimiento. Las imágenes forman parte de la crónica de la vida y de las relaciones sociales de las generaciones más jóvenes de españoles. La fotografía callejera, la fotocopia de rostros y el escaneado directo de cuerpos y de personas, vienen siendo asuntos a través de los que trabaja aspectos de la vida social que suelen quedar fuera del discurso histórico: imágenes e historias de inmigrantes, minorías étnicas, marginados sociales, desplazados, silenciados<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Cfr. José Marín Medina: *Los Géneros. El cuerpo. Conceptos y representaciones*, Obra Social Caja Madrid, 2004.



Cuerpo (y entorno) parecieran protagonizar ese viaje *hacia el último camuflaje posible*: “aquel que nos adentra en la oscuridad, en la noche. No en la noche de los poetas, ni la de los niños, ni la de los enamorados. Cada ser vamos inexorablemente hacia *nuestra noche irrepitable* y el grado de conciencia y nuestra actitud a cada paso que damos, son los que hacen que cada recorrido privado que cada vida merezca los calificativos más diversos”<sup>35</sup>. La utilización del cuerpo y el instrumental (instalativo, pictórico, cibernético (digital)) para realizar una *expansión del discurso*, de esos territorios “contaminados”, *estética de la hibridación*, que articula lo fotográfico, lo pictórico, lo instalativo o performático y componer un inmenso fresco que corresponde al (fragmentario) retrato colectivo de una época posthistórica<sup>36</sup>; persiste en la actitud “desobediente”, en ese proceso de indagaciones, de cuestionamiento incesante instintivo, que, necesariamente, le lleva a “poner en entredicho la realidad”.

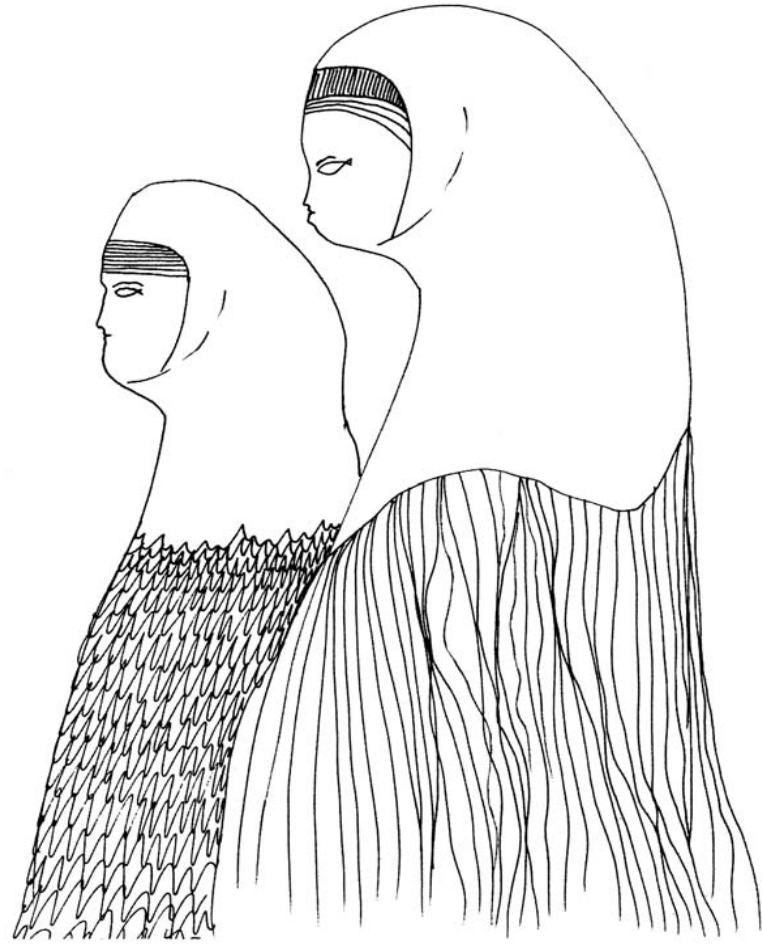
El arte implica una subversión de valores, un “pecado continuo”, un salirse de las normas, un estado de penitencia (y rebelión) permanente, abierto e ilimitado, fértil e infinito en la renovación de sus energías y sus fuerzas. La imagen (penitente) del artista, conlleva una actitud de entrega, de compromiso, de fe. Penitencia ante el mundo, ante la pérdida de nociones éticas, en un momento en que las llamadas estructuras de poder (políticas, mercantiles) implantan dinámicas de arbitrariedad, de guerra, neocoloniales, cuando prolifera la sinrazón, el descalabro, fenómenos como la “banalización de la política”, la “trivialización de la violencia”. Símbolo de las dolencias del

<sup>35</sup> Rodrigo García: *Op cit.*, p. 12.

<sup>36</sup> Fernando Castro Flórez: “Magia contra la glaciación. Una aproximación al imaginario cibernético de Deborah Nofret”.

mundo, encarnación de “pecados cometidos”, propios y ajenos, prepara el terreno, juega y se rebela ante lo consabido, viaja y regresa luego de haber coqueteado con su propio final, y lo hace pleno y con ganas de seguir andando”.

De la subversión a la penitencia y viceversa, (del castigo, a la irreverencia), la obra se adentra en los umbrales de lo sublime y nos ofrece un espectáculo, un mensaje de liberación, de espacio para el *ser* y la *forma*, de irreverencia (saludable) para la conducta y disfrute de los sentidos. Canto a la libertad frente a la opresión, a la paz frente a la violencia, a la acción frente a la inercia, la resignación, el conformismo. Mar, arena, océano de manos esposadas, abre el camino, hacia un mundo de posibilidades, en una “invitación a la revuelta”, a la rebelión, al renacer espiritual del individuo: “Divino sacramento” en el umbral del tercer milenio.



---

## CUANDO RESTA LA SO(M)BRA

DEL CUERPO RESIDUAL EN EL VOMITORIO

DEL ESPECTÁCULO

---

*Miguel A. Hernández-Navarro*

*La existencia no sólo comporta el excremento (como tal, elemento cíclico): sino que un cuerpo es también, y se hace su propia excreción*

—Jean-Luc Nancy

### EL CUERPO/RUINA DEL SIGLO

En *La fresca ruina de la tierra*, sostiene Félix Duque que, frente a la banalización del arte actual —al que no duda en calificar de “arte degenerado”—, es posible encontrar un grupo de poéticas o discursos artísticos que realmente merecen la pena, una tendencia que se ocupa de la ruina, un arte que trabaja con y desde el despojo... un arte de residuos<sup>1</sup>. Tal poética, ciertamente, parece erigirse como la única salida, o una de las pocas vías de escape a la banalidad del espectáculo, a ese “inmenso *potlach* de perversiones ridículas y mezquinas”<sup>2</sup>. En este mismo sentido habría que entender el argumento que, en varios lugares<sup>3</sup>, despliega Slavoj

---

<sup>1</sup> Félix DUQUE: *La fresca ruina de la tierra. Del arte y sus residuos*. Palma de Mallorca: Calima, 2002.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>3</sup> Slavoj ŽIŽEK: “Matrix o las dos caras de la perversión”, *Acción paralela*, 5 (<http://www.accpar.org/numero5/matrix.htm>); *Goza tu síntoma: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000. Pero sobre todo *El frágil absoluto*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Véase especialmente el capítulo “La Coca-Cola como objeto a”.

•i•ek, para quien este tipo de arte que se ocupa de la basura, el desperdicio o el excremento debe ser considerado como la última estrategia para “preservar el lugar del arte”<sup>4</sup>. Y es que, sin lugar a dudas, el resto, el despojo o la ruina, en definitiva, la ausencia, pueden ser considerados, tal y como magistralmente ha enseñado Gérard Wajman<sup>5</sup>, los verdaderos “objetos del siglo”, por lo que el arte de lo ruinoso, el arte “del desecho” se presume como el más certero “arte del siglo”.

Lo que podríamos llamar “estética del desperdicio” (las aglomeraciones de Arman, las ruinas de Matta-Clark, las chatarras de César o de John Chamberlain...) emerge, en última instancia, como es evidente, de la acción humana. Son residuos que, de un modo u otro, tienen al hombre como fundamento último. Restos, *en última instancia*, del hombre; sobras, *en última instancia*, del cuerpo: objetos desechados por el hombre, abandonados, que, de algún modo, conservan algo de la mano que los desechó.

En cierta medida, se puede afirmar que esos objetos, esas sobras, conservan una memoria de lo humano, una memoria del cuerpo. Sin embargo, entre todo ese arte residual o “estética del desperdicio”, es posible encontrar un discurso que “toca” directamente al cuerpo, que lo roza y que, al mismo tiempo, lo atrapa en el interior del propio residuo. *Un arte residual corporal*. Una poética del excedente, de las sobras del cuerpo “en tanto que cuerpo”, pero también del cuerpo como sobra,

<sup>4</sup> El excremento, el residuo por excelencia, es, en realidad, la forma más sofisticada de ese proceso artístico que nace en Courbet: “¿No son los objetos del arte moderno, en grado cada vez mayor, objetos excrementicios, basura (a veces en un sentido literal: heces, cuerpos en descomposición) que se exhiben con objeto de ocupar, de llenar el lugar sagrado de la Cosa?”. S. •i•EK: *El frágil absoluto*, p. 39.

<sup>5</sup> Gérard WAJMAN: *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

un trabajo que *atiende* a lo que el cuerpo deja, pero que *entiende* al cuerpo mismo como algo “dejado”.

Los ejemplos y *maneras* discursivas son inabarcables: lo que se ha llamado el artificio de la abyección<sup>6</sup>, del resto, del desecho corporal, con el que trabajan artistas como Mike Kelley, Kiki Smith, Paul MacCarthy, Cindy Sherman y muchos más que construyen su obra sobre el excremento, el orín, la sangre o el vómito<sup>7</sup>; pero también lo que podríamos llamar la poética de la huella, del cuerpo ausente, en la que cabría encuadrar las siluetas de Ana Mendieta o los recuerdos de Boltanski<sup>8</sup>; e, incluso, más allá, un discurso sobre la ausencia y desaparición de la huella, una retórica de la ceniza, como en la obra de Jochen Gerz donde ya no queda nada para ver. Todos remiten a una concepción ruinosa del cuerpo, al resquebrajamiento de aquello que Bataille llamaba la “arquitectura del cuerpo”. Un proceso de progresivo borrar de la “imagen-cuerpo”<sup>9</sup>. Un proceso que va desde la deyección del

<sup>6</sup> Concepto desarrollado sobre todo por Julia KRISTEVA en su ensayo sobre Ferdinand Céline, *Poderes de la perversión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1988). En el ámbito artístico ha sido teorizado ejemplarmente por Hal FOSTER (*El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001), aunque la “sistematización” se produce en la exposición *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1993.

<sup>7</sup> El trabajo con los residuos ha tenido un gran predicamento en el arte contemporáneo, desde Marcel Duchamp a Andrés Serrano, pasando por figuras tan trascendentales como Piero Manzoni. Véase sobre esto Fernando CASTRO FLÓREZ: *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac, 2003. En especial ver los capítulos “A la mierda: consideraciones preliminares sobre lo apestoso en el arte contemporáneo” y “Un ensayo sobre el vómito”. También Pere SALABERT: *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia: Cendeac, 2004. Aunque sin duda, una de las aproximaciones más brillantes es la realizada por Jean CLAIR: *De immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*. París: Galilée, 2004, 2004.

<sup>8</sup> Sobre el concepto de *cuerpo-ausente* o *cuerpo-huella*, véase Amelia JONES: *Body Art, Performing the Subject*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1998; Tracey WARR (ed.): *The Artist's Body*. Londres: Phaidon Press, 2000.

<sup>9</sup> Paul ARDENNE: *L'Image-corps: Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. París: Éditions du Regard, 2001.

excedente oculto hasta la propia desaparición y alejamiento del cuerpo entendido como resto en sí mismo (abyección), llegando hasta la eliminación y borramiento de sus propios restos (huella y ceniza).

Si entendemos este “arte residual” que tiene al cuerpo como centro de reflexión como *representación* de la “ruina de la existencia” o, lo que viene a ser lo mismo, como la *ruina corporis* agustiniana, y si, abundando en la concepción del psicoanalista francés Gérard Wajcman, entendemos la ruina, junto al despojo y la ceniza, como “el objeto del siglo”, podremos afirmar que la *ruina corporis*, sin lugar a dudas, será —o habrá sido— “el cuerpo del siglo”. Y que, por tanto, el arte de la sobra, el arte de la sombra, tendrá que ser también “el arte del siglo”.

Residuos de un cuerpo residual.

Cuerpo-sobrante y cuerpo-como-sobra;  
cuerpo-que-excede y cuerpo-como-excedente.

Restos de un cuerpo despojado.

Ruinas de un cuerpo ruinoso.

Cuerpo des-(h)echo: cuerpo del siglo

En este texto me propongo esbozar una reflexión preliminar —no pretendo que esto vaya más allá de un esbozo— acerca de algunos aspectos de este arte del cuerpo residual y de sus implicaciones, del resto del cuerpo, de su sobra... y del modo en el cual el arte del cuerpo residual se opone —consciente o inconscientemente— al discurso hegemónico de la cultura del espectáculo. Como se podrá observar, en el texto he dejado de lado el análisis de obras, artistas y poéticas —inabarcable y

siempre sujeto a una selección injusta— para centrarme, mejor, en el argumento de fondo de todos estos discursos artísticos sugeridos más arriba.

La tesis o argumento principal que intentaré proponer es bien sencillo: este tipo de representación o presentación residual del cuerpo y sus sobras se enfrenta de modo radical a la concepción del cuerpo “glorioso” de la sociedad del espectáculo, configurándose como “la parte maldita” de éste, su sobra y su sombra, lo que éste arrastra y lo que oculta: su so(m)bra. Para articular todo esto, me valdré de un concepto cuya introducción me parece fundamental para el análisis y comprensión tanto del arte como de la sociedad contemporánea: el *vomitorio*.

De justicia es agradecer aquí a la Asociación de Filósofos Extremeños la invitación a participar en las jornadas “El cuerpo y la ciudad”. Las páginas que siguen surgieron de una conferencia pronunciada dentro de dicho ciclo. Y el texto ha de entenderse de esa manera. Al revisar lo dicho para su publicación, he preferido dejarlo tal y como se pronunció, con la misma estructura y desarrollo que, aunque en ocasiones pueda resultar circular y reiterativo, en su momento me pareció efectivo para poner en escena una argumentación no demasiado compleja.

### ***EL MÉTODO LUDOVICO Y LA EXTINCIÓN DEL VOMITORIO***<sup>10</sup>

Hay una escena en *La naranja mecánica*, el film de Kubrick inspirado en la novela del mismo nombre de Anthony Burgess, en la que el protagonista, Alex, un joven amante de la violencia

---

<sup>10</sup> Este apartado reconstruye y reelabora un argumento que he sostenido en “L’arte contemporanea nel “vomitorium dello spettacolo”, *Aut-Aut*, 319-320, 2004, pp. 129-146; y algunas intuiciones de “Aporías en lo real: el método Ludovico y la performativización del sujeto contemporáneo”, *Sublime*, 13, 2002, pp. 34-37.



que había sido encarcelado tras violar, junto a sus “drugos”, a la mujer de un famoso escritor y matar a una atlética y moderna señora —la dama de los gatos—, es sometido a un visionado de películas sin descanso. Se trata del momento central de un experimento, realizado en el Centro Médico Ludovico, que pretende la reinserción de los violentos en la sociedad para dejar espacio en las cárceles a los presos políticos. En dicha escena, vemos al joven atado a la butaca de una sala de proyecciones, con los ojos, a causa de la acción de unas tenacillas mecánicas, abiertos de par en par —*eyes wide open*— en lo que parece una literalización de la concepción kafkiana del cine: un sujeto, verdadero prototipo del espectador-sujeto contemporáneo, textualmente “sujetado” con los *postigos de la visión*<sup>11</sup>. Y el individuo, que, al principio, parece sentirse reconfortado con las películas que se proyectan, y gozar con su violencia explícita “que parece real”, poco a poco comienza a no aguantar más y sentir cómo su goce se hace insoportable y se convierte en un terrible dolor: «quería cerrar los ojos, pero no podía, y aunque trataba no conseguía sacarlos de la línea de fuego de la película. Así que tuve que seguir *videando* lo que pasaba, y oyendo los más atroces gritos que salían de esa cara. Sabía que no podía ser realmente *real*, pero eso no cambiaba las cosas. Yo estaba retorciéndome, *pero no podía vomitar*»<sup>12</sup>.

Este “Método Ludovico”, que, por lo general, ha sido leído como una puesta en obra del conductismo de Paulov<sup>13</sup>, puede

<sup>11</sup> “Las películas son postigos de hierro, concluye Kafka”. Gustav JANOUCH: *Conversaciones con Kafka*. Barcelona: Destino, 1998.

<sup>12</sup> A. BURGUES, *La naranja mecánica*. Barcelona, Minotauro, 1972, p. 107. La curiosa es nuestra.

<sup>13</sup> “Se le somete [a Alex] a la asociación sistemática de estímulos violentos (películas con escenas de sangre y sexo en abundancia) y otros de terror y desamparo inducidos por una droga que previamente le han inyectado”. Juan Antonio RIVERA: *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y filosofía*. Madrid: Espasa, 2003, p. 76.

también ser interpretado desde una óptica lacaniana. Y observando con los anteojos de Lacan, se podrá afirmar que la clave del experimento no se encuentra en la contraposición de elementos visuales y sensaciones corporales, sino, más bien, en la saturación del sujeto: mediante la continua y prolongada exposición a la imagen de la violencia, el sujeto llega, por saturación, a rechazarla. Es la máxima lacaniana: el exceso de goce produce displacer. Podríamos decir, entonces, que el sujeto es expuesto aquí al goce supremo, que ve la Cosa (*das Ding*) en su cruda realidad: se lo lleva demasiado cerca de lo Real, y, por esta razón, en adelante, cuando Alex sea expuesto a situaciones violentas (la *jouissance* absoluta), su cuerpo, imprevisiblemente, reaccionará mal, teniendo que contrarrestar sus impulsos mediante una acción diferente a la que tiene en mente, o lo que es lo mismo, por medio de la sublimación, principio que, desde el psicoanálisis, es el fundamento de toda creación artística<sup>14</sup>.

Para el argumento que se quiere presentar en estas páginas, interesa sobre todo la escena en la que el joven, que ya no puede resistir tanto goce para sus ojos, no aguanta más y grita: “Quiero vomitar. Por favor, déjenme vomitar. Por favor, tráiganme algo para vomitar.” A lo que el director del experimento responde: “Pura imaginación. No tiene por qué preocuparse.

---

<sup>14</sup> El verdadero problema de Alex era que no sabía contener sus impulsos; única y exclusivamente un problema de formas, no de fondo. Es, quizá, en este sentido —en el de la hipocresía social, la renuncia a los instintos, en definitiva, del principio del placer regulador de la cultura— en el que habría que entender la base del experimento (“La prisión le enseñó la sonrisa falsa, las manos untuosas de la hipocresía”). También el final de la película, que siempre se ha entendido como el fracaso del experimento porque Alex dice “Sin lugar a dudas, me había curado”, puede ser visto como todo lo contrario: el verdadero triunfo del experimento, el momento en que Alex conoce el poder de la verdadera sublimación.

Ya viene otra película”. El sujeto, saciado, saturado, ya no quiere —ya no puede— ver más. Se le ha dado demasiado de lo que pedía —gula escópica— y ahora su ojo necesita vomitar. Pero no hay descanso. Pide a gritos vomitar, pero le replican que no se preocupe: “ya viene otra película”. No hay lugar para el vómito, por lo que éste vuelve hacia dentro, una y otra vez: “Yo estaba retorciéndome, pero no podía vomitar”. No hay un lugar para desalojar los excesos del visionado de películas. No puede haberlo. No pueden quedar sobras, pistas del simulacro. Ha de ser un crimen perfecto. Sólo así puede tener lugar la lobotomización. Esta es la base del experimento.

¿Dónde vomitar, entonces? ¿Qué hacer con las sobras?

Es conocido que la estructura de ciertas *domus* romanas preveía la existencia de una sala llamada *vomitorium* a la que se iba a vomitar para poder seguir gozando de los pantagruélicos ágapes que ciertas clases pudientes realizaban habitualmente. Un *vomitorium* que era también el nombre que recibían los lugares de acceso a las gradas en los edificios destinados a cobijar el espectáculo romano (teatros, circos y anfiteatros). El *vomitorium* era, pues, el lugar-fuera-del-espectáculo, por donde se *accede a la realidad* una vez concluido el señuelo, depuesta la mirada y colmado el ojo. Un lugar, por tanto, situado antes y después del espectáculo, que da lo previo o lo póstumo a éste. El lugar por el que se entra y por el que sale del espectáculo, de lo imaginario, pero también de lo simbólico, ya que nos confronta directamente, como es el caso del vómito, con lo Real<sup>15</sup>. Tras el sol del coliseo,

<sup>15</sup> En términos lacanianos el vómito, tal y como lo ha entendido Kristeva, es uno de los objetos que nos confrontan cara a cara con lo Real, un objeto abyecto que nos saca, por momentos, fuera de lo Simbólico y lo Imaginario para ponernos frente a nuestra dimensión puramente fisiológica. Cfr. Julia KRISTEVA: *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1988.

del estadio, tras la luz del espectáculo, se encuentra la sombra del vomitorio. Por el lugar oscuro se accede a la luz, y por allí se vuelve de nuevo a la sombra. A la sombra con la sobra. Habremos de entender, en consecuencia, el vomitorio como el lugar de la so(m)bra. La reflexión sobre un concepto como el que aquí mencionamos, entendido en sus dos sentidos —lugar para el vómito, pero también lugar de entrada y salida del espectáculo—, podría ser de vital relevancia para comprender no sólo la clave del método Ludovico sino algunos aspectos que caracterizan al sujeto contemporáneo.

En la actualidad, aunque muchos aboguen por el eclipse del espectáculo<sup>16</sup> y la emergencia de lo postespectacular<sup>17</sup>, el concepto de espectáculo sigue más vigente que nunca<sup>18</sup>. Sin embargo, hay una gran diferencia respecto a lo que sucedía en el espectáculo romano: el vomitorio ha desaparecido como lugar simbólico. El *panem et circenses* se ha extendido por todos los lugares de la cotidianidad. Y esa espectacularización de la cultura y la vida cotidiana, tan llevada y traída como uno de los rasgos diferenciadores de la sociedad postmoderna<sup>19</sup>, máximo exponente de lo que Guy Debord llamó “espectáculo integrado”<sup>20</sup>

<sup>16</sup> J. CRARY: “El eclipse del espectáculo”, en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Barcelona: Akal, 2001 [1984], pp.283-295.

<sup>17</sup> Régis DEBRAY: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

<sup>18</sup> Ésa es la teoría defendida por Eduardo SUBIRATS, a la que nos adscribimos, con ciertas reservas en su noción de espectáculo, es cierto. Cfr. *La linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela, 1997; *Culturas virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

<sup>19</sup> Este argumento ya clásico y tipificado fue utilizado quizá con mayor fortuna en un principio por Frederic JAMESON: *La postmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

<sup>20</sup> Guy DEBORD: *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1998.

—la extensión del espectáculo a todos los ámbitos de la realidad—, tiene como una de las consecuencias más acuciantes, precisamente, la virtual eliminación del *vomitorio*, en el doble sentido expresado aquí, como lugar de acceso y salida al espectáculo, y también como lugar donde “depositar” las sobras del espectáculo.

Cuando el espectáculo está por doquier, no hay forma de entrar o salir: se está siempre en él. La vida es una constante representación espectacular. No hay puertas de acceso; no hay descanso. En términos lacanianos se podría decir que los círculos que unen lo Simbólico y lo Imaginario se han superpuesto, y que lo Imaginario, el espectáculo, codifica y domina a lo Simbólico, cuando debiese ser al revés. Se ha invertido el proceso<sup>21</sup>.

No hay salida ni entrada. Y por esa misma razón tampoco hay lugar para las sobras. Las sobras recuerdan el fuera-del-espectáculo, por lo que han de ser borradas; han de ser mantenidas en el más profundo de los secretos: *ocultar las sobras y su lugar, arrojar sobre ellas una profunda y oscura sombra*. La sociedad del espectáculo, en su tercer estadio integrado —cuarto, cabría decir, cotidianizado— oculta, pues, el vomitorio, no dejando lugar a las sobras. Las deja en el más sellado de los secretos, dado que “nuestra sociedad —dirá Debord— está formada por el secreto”<sup>22</sup>. Secreto que, precisamente, fue atisbado por el pensador francés como uno de los elementos distintivos del “espectáculo integrado”.

<sup>21</sup> La integración del espectáculo o su cotidianización da al traste con el vomitorium, con cualquier intento de sugerir o volver a lo real. Se trata, pues, de una sociedad psicótica, que forcluye lo real, más o menos como lo ha presentado Jameson o, incluso, Mario PERNIOLA: *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra, 2001.

<sup>22</sup> Guy DEBORD: *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, p. 63.

El vomitorio se configurará como uno de esos lugares secretos, quizá el lugar secreto por excelencia. Un no-lugar no tanto en el sentido expresado por Marc Augé<sup>23</sup>, sino más bien un *no-(ha)-lugar*. Un lugar puesto entre paréntesis, un lugar que no cabe, un lugar que sobra. *Sobra el lugar de la sobra. Sombra para el lugar de la sombra.*

Como reiteradamente ha apuntado Baudrillard, la cultura del espectáculo muestra una realidad aparente, un mundo limpio, higiénico, sin sobras... una sociedad transparente que, sin embargo, oculta sus restos. El simulacro elimina —o intenta eliminar— cualquier vestigio de realidad. Y es que no hay crimen perfecto con pistas, por lo que éstas han de permanecer en la sombra. O lo que es lo mismo: *no hay lugar para el vomitorio. Las sobras quedan ocultas, oscurecidas, siempre en la sombra, sobras-sombras que mejor hubiésemos de llamar so(m)bras*. Enormes basureros a las afueras de la ciudad, alcantarillas bajo la ciudad, siempre oscurecidos, siempre en la sombra... Como observa Fernando Castro, “sabemos que todo el esfuerzo social y educativo está destinado a excluir la cloaca, a mantenerla lo más profundamente enterrada que se pueda”<sup>24</sup>

La obsesión higienista de la que habla Baudrillard, la aparente transparencia de la sociedad provoca una situación de ignorancia y rechazo hacia el residuo, que queda fuera, fuera-de-lugar. Sin embargo quien recoge la inmundicia siempre será quien mejor conozca al hombre contemporáneo, sobre todo en una sociedad como la nuestra que parece sufrir el síndrome

<sup>23</sup> Marc AUGÉ: *Los “no-lugares”: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1993.

<sup>24</sup> Fernando CASTRO FLÓREZ: *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac, 2003, p. 149

de Diógenes en acción diferida. Una arqueología del mundo contemporáneo tendrá que pasar necesariamente por los basureros. Allí encontrarán lo que queda, las sobras y, a partir de ahí, se podrá “rehacer” la historia del hombre contemporáneo.

Se podría objetar, no obstante, que nuestra sociedad no oculta del todo las sobras, que sí hay sobras, sobras que se muestran. Sería útil aquí la distinción que, en *El pensamiento salvaje*, realiza Levi-Strauss entre *culturas antropofágicas*, que introyectan, absorben y devoran, y *culturas antropeómicas*, que vomitan, eyectan y expulsan<sup>25</sup>. Según Baudrillard, nuestra cultura parece realizar una brillante síntesis entre las dos, porque, por un lado recicla, y por otro consume: “el sistema nos expulsa, a medida que nos integra”<sup>26</sup>. Habría que apostillar, sin embargo, que tal síntesis entre lo introyectivo y lo eyectivo permite un excedente, un excedente ilusorio<sup>27</sup>. Y, en realidad, lo que se recicla es el excedente permitido, ese residuo secreto que permite el espectáculo. La sociedad del Imperio, por hablar en términos de Negri, permite excepciones, para así poder controlarlas; detecta fallos en el sistema y los hace suyos, los controla para crear una ilusión de falibilidad. El argumento de Debord sigue siendo pertinente para esta cuestión: “Según el espectáculo, el secreto no es más que una necesaria excepción a la regla de la información abundante que se ofrece en toda la superficie de la sociedad, lo mismo que la dominación se habría reducido, en este ‘mundo libre’ de lo espectacular integrado, a no ser más que un departamento ejecutivo al servicio de la democracia”<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Claude LEVI-STRAUSS: *El pensamiento salvaje*. México: FCE, 1972.

<sup>26</sup> Jean BAUDRILLARD: *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 56.

<sup>27</sup> Este es el argumento de Slavoj Žižek, entendido desde una perspectiva psicoanalítico-marxista, y también el del recientemente fallecido Rainer ROCHLITZ: *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris : Gallimard, 1994.

<sup>28</sup> Guy DEBORD: *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, p. 72.

### EL CUERPO EN EL VOMITORIO

Ante esta ausencia-forclusión de lugar de acceso a la realidad, la tarea del arte contemporáneo deberá ser, precisamente, la de constituirse como vomitorio, como lugar de las sobras, para sacarnos del imaginario del espectáculo y hacernos “regresar” a lo real. El arte, decía Lacan, ha de caminar a contracorriente, definirse ante un fondo de contraste. Pues bien, cuando todo es espectáculo, cuando el espectáculo está integrado, cotidianizado, quizá quede al arte la tarea de re-volverse contra él, la tarea de intentar subvertirlo del algún modo, o, al menos —que no sería poco—, la tarea de enseñar el camino de entrada y salida al espectáculo, mostrando sus sobras, sus desechos, sus restos... su “parte maldita”.

Esta es precisamente la tarea que queda al arte que trabaja con una concepción residual del cuerpo. La de situar al cuerpo en el vomitorio del espectáculo, fuera de su lógica, en la so(m)bra: a la oscura salida, junto a las sobras, en las propias sobras. En la so(m)bra del cuerpo espectacular.

¿Cuerpo espectacular?

¿Hay un cuerpo espectacular?

Es el cuerpo imaginario, un cuerpo perfecto, total, sin sombras, cuerpo que se opone completamente a la idea de cuerpo fragmentado. Un cuerpo que no sangra, que no defeca: sin restos, sin sobras. Un cuerpo transparente e higiénico, tal y como ha sostenido Baudrillard<sup>29</sup>.

El cine, la televisión o la publicidad, esos “codificadores de realidad” como los ha llamado Christian Ferrer<sup>30</sup>, muestran un

---

<sup>29</sup> Jean BAUDRILLARD: *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1991

<sup>30</sup> Christian FERRER: *Mal de ojo. Crítica de la violencia técnica*. Barcelona: Octaedro, 2000.



cuerpo imaginario e imaginado. Un cuerpo edificado sobre la elipsis. Cuerpo que no está cuando está sobrando, pero que se oculta en su sobrar, porque su sobrar, de algún modo, también sobra. Cuerpo que no pierde nada. *Cuerpo elíptico, siempre luminoso, en el que falta la sombra.*

El cuerpo del espectáculo es el cuerpo cohesionado artificialmente del espejo lacaniano, por lo que se puede decir que el espectáculo se ofrece en cierto modo como el espejo de “sujeción” del sujeto. La doquierización del espectáculo, apuntada más arriba, hace que la vida se convierta en un virtual salón de espejos donde nuestros cuerpos se cohesionan por medio de una ilusión fundamental. Es una cohesión que se superpone a lo simbólico, que es anulado, “despistado” —se lo deja sin huellas, sin sobras, sin pistas—, confundido. Cuando todo es espejo, lo Simbólico también se refleja, y, en este reflejo, se convierte en Imaginario. De modo que todo el cuerpo espectacular abole lo Simbólico mediante su incorporación a lo Imaginario.

Lo Imaginario-espectacular, por tanto, asimila lo simbólico, pero también forcluye lo Real, lo deja fuera, lo ignora. La forclusión es, para el psicoanálisis, la clave de la psicosis. Y todo simulacro será, por definición, psicótico. Por lo que se podrá afirmar que el cuerpo posmoderno, espectacular-simulacral, será, sin duda, un cuerpo psicótico.

Pero el cuerpo hegemónico del espectáculo sufre una paradoja. Es un cuerpo sin lo propio del cuerpo. Un cuerpo que, para hacerse radicalmente presente, se configura como ausente. Es sólo *imagen-del-cuerpo*. No llega a ser propiamente un cuerpo. Sólo un simulacro. Como apunta González Requena, los cuerpos espectaculares son “imágenes de cuerpos ejem-

plares, tan ejemplares que sólo pueden existir como imágenes; cuerpos que no huelen y que carecen de texturas, que desconocen las erosiones del tiempo, que son, en el extremo, tan immaculados como asépticos<sup>31</sup>. “El cuerpo liberado de la publicidad —dirá Le Breton— es limpio, liso, neto, joven, seductor, sano, deportivo. No es el cuerpo de la vida cotidiana<sup>32</sup>. Ciertamente, cuando hablamos de la liberación y glorificación del cuerpo en nuestra sociedad, se hace referencia a un estado ideal de las cosas, y sólo “un ardid de la modernidad hace pasar por liberación de los cuerpos lo que sólo es elogio del cuerpo joven, sano, esbelto, higiénico<sup>33</sup>. El cuerpo cotidiano, “nuestro” cuerpo, todavía sigue rigiéndose por los rituales del borramiento del cuerpo, presentes desde el *Hoc est enim corpus meum* y el *noli me tangere* que Nancy ha situado como “el principio de la (sin)razón de Occidente<sup>34</sup>”.

En realidad, este cuerpo espectacular no es otro que el cuerpo glorioso agustiniano, un cuerpo sin restos, sin sobras, perfecto... Y es también el cuerpo en plenitud imaginado por la tradición artística occidental, el cuerpo perfecto del clasicismo. El cuerpo ideal del canon occidental: un cuerpo perfecto, simétrico, completo, en el que nada falta y en el que nada sobra, un cuerpo que tan sólo remite a sí mismo, afirmativo: *hoc est enim corpus meum*: éste es mi cuerpo: aquí mi cuerpo... para ver.

Ciertamente la representación artística del cuerpo —incluso la más vanguardista— siempre ha ocultado las sobras, apostando por el cuerpo “tal y como aparece<sup>35</sup>”. Un cuerpo aurático, en sí,

<sup>31</sup> Jesús GONZÁLEZ REQUENA: *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 134.

<sup>32</sup> David LE BRETON: *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999, p. 132.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>34</sup> Jean-Luc NANCY: *Corpus*. Madrid: Arena Books, 2003.

<sup>35</sup> Cfr. François JULLIEN: *De la esencia o del desnudo*. Barcelona: Alpha Decay, 2004.

alejado del contemplador: sólo accesible por medio de la vista; un cuerpo sin tacto: cuerpo in-tacto<sup>36</sup>. Y es que el aura, aunque se diga fría o acabada<sup>37</sup>, sigue siendo —y será— la base del espectáculo. Aura-integrada, cabría decir ahora. No de otro modo se puede entender, por ejemplo, el funcionamiento del Reality Show, que, como su propio nombre indica, no es sino la “mostración” de la realidad, no la realidad misma: su imaginario. El aura se ha integrado en el discurso y contribuye a alejar lo cotidiano haciéndolo espectacular: el aura refleja, alejando en la profundidad del espejo una cosa que parecía cercana. Ésa es la concepción del aura en Benjamin: aquello que aleja las cosas cercanas<sup>38</sup>.

Ese cuerpo aurático, espectacular, intacto, visual, elíptico... ese cuerpo “mismo” intenta por todos los medios tapar los lugares de irrupción de lo que está en la sombra de su luz, tapar todos los agujeros, las grietas de la imagen-cuerpo. Grietas que nos llevan hacia la sombra, pasadizos que nos conducen más allá de la imagen, al vomitorio, a lo real del cuerpo: “por las fallas, las rendijas de sus imperfecciones corporalmente reales (excesos, deficiencias, vejez, enfermedad), irrumpe violentamente todo aquello que se pretendía ocultar y olvidar”<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Cabría aquí también hablar del tacto. Cuerpo-imagen frente a cuerpo-tacto. Según Jean-Luc Nancy lo esencial de un cuerpo es *le toucher*, que roce, que sea tocado. El cuerpo del espectáculo es visión; deja en suspenso el tacto. El espectáculo se fundamenta sobre el sentido de la vista y el oído —entendido este en un modo casi sartreano, como oído que ve—. Los demás sentidos quedan fuera: tacto, olfato y gusto. Por eso el cuerpo espectáculo es cuerpo-imagen, cuerpo-ojo... cuerpo-espejo, cuerpo-reflejo... cuerpo-luz.

<sup>37</sup> José Luis BREA: *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.

<sup>38</sup> Walter BENJAMIN: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.

<sup>39</sup> Ginés NAVARRO: *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002, p.80.

Quizá, siguiendo la noción de gasto y excedente desarrollada por Georges Bataille, debiésemos llamar a esa sombra que la imagen espectacular ilumina, a eso “otro”, *la parte maldita*, aquello que nos confronta con nuestra naturaleza otra, con nuestro materialismo bajo, aquello de lo que huimos sin cesar<sup>40</sup>. Será el conocimiento de esta *parte maldita* lo único que nos haga conscientes de la incierta “naturaleza humana”. Volver la mirada a lo oculto, recuperar los residuos... volver a los elementos turbios, oscuros... volverse hacia la sombra, hacia el resto.

El cuerpo, dirá Bataille, *se mueve entre la imagen y su sombra, entre la norma y su desviación*; entre el espectáculo y su resto, deberemos puntualizar, configurándose como un campo de tensión. Y el espectáculo, que no es sino la hipertrofia de la norma, expone el cuerpo como norma e intenta evitar las grietas, los lugares de entrada y salida al *underwelt*, ese mundo subterráneo que, para Bataille, es la materia del cuerpo.

La sombra siempre resta. Porque la sombra remite a la luz, es su falta, su falta por una sobra, una sobra que se interpone entre la luz y la sombra. La sombra es la huella de la luz, pero también su sobra. Es lo que “no cabe” en la luz, lo que queda fuera de ella<sup>41</sup>. Pero nada somos sin la sombra, sin esa sombra que sobra, sin esa sobra que sombrea. Es la sombra la que siempre revela al monstruo. Es precisamente en la sombra en la que, según Bataille, se halla el monstruo, el otro radical. En las

<sup>40</sup> Georges BATAILLE: *La parte maldita*. Barcelona: Icaria, 1987. “Lo otro nunca se había ido, siempre estuvo ahí, agazapado, pero bien visible, tanto que ni siquiera la oleada luminosa pudo borrarlo ni evitar que dejara sus rastros de sombras” (Ginés NAVARRO: *El cuerpo y la mirada*, p. 81.)

<sup>41</sup> La sombra es, según Plinio, el origen de la pintura: la presencia de una ausencia. Cfr. Victor I. STOICHITA: *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1990.

películas de terror, la sombra muestra al animal que oculta la apariencia. La metamorfosis siempre ocurre en la sombra. El vampiro también se desvela en el reflejo, en su ausencia. La sombra es lo otro de la apariencia. Su parte maldita.

Y será en *La literatura y el mal* donde sostenga Bataille que el arte tiene por tarea, precisamente, la evocación de esa parte maldita, la evocación de lo que aquí hemos llamado so(m)bra de la imagen: “Las artes —o por lo menos algunas de ellas— evocan sin cesar ante nosotros esos desórdenes, esos desgarramientos y esas decadencias que toda nuestra actividad está encaminada a evitar (proposición que se verifica incluso en el arte cómico)”<sup>42</sup>. El arte, dice en otro lugar, debe acercarse a lo podrido.

Quizá la diferencia que podamos encontrar entre cuerpo-imaginario y cuerpo-vomitorio sea la que el propio Bataille observa al analizar la obra de Manet entre los términos ingleses *naked* y *nude*<sup>43</sup>. En nuestra lengua los dos hacen referencia a “desnudo”, pero en inglés *naked* se refiere a un cuerpo desnudo, pudoroso, mientras que *nude* hace referencia al género artístico. Para Bataille, tanto en la *Olimpia* como en *Le Dejeuner sur l’herbe*, Manet introduce un alteración fundamental en la historia del arte, realizando un *naked*, un cuerpo

<sup>42</sup> Georges BATAILLE: *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1987, p. 101: “A veces la vida necesita no huir de las sombras de la muerte, sino por el contrario dejarlas crecer en sí, hasta los límites del desfallecimiento, hasta el fin de la misma muerte. El constante retorno de elementos aborrecidos - contra los que se dirigen los movimientos de la vida- se da en las condiciones normales pero insuficientemente. Por lo menos no es suficiente que las sombras de la muerte renazcan a pesar nuestro: debemos incluso atraerlas voluntariamente - de un modo que responda con exactitud a nuestras necesidades (me refiero a las sombras, no a la muerte misma)-. Para ello nos sirven las artes que, en las salas de espectáculos, tienen como efecto llevarnos al más alto grado posible de angustia”.

<sup>43</sup> Georges BATAILLE: *Manet*. Murcia: Arquitectura, 2004.

desnudo, expuesto a la mirada del espectador, en lugar de un *nude*, un desnudo según la tradición de la historia de la pintura occidental, de ahí el escándalo que produjo la obra. Si aprovechamos esta diferenciación para el tema que nos incumbe, podríamos decir que el cuerpo del espectáculo ofrece algo así como un *nude*, un cuerpo-imagen, posado, imaginario, mientras que el arte del cuerpo-vomitorio ofrecería el *naked*, el verdadero cuerpo, cuerpo sobrante... abierto, de ahí su peligrosidad.

El arte del cuerpo residual es el cuerpo-sombra del vomitorio. Cuerpo-so(m)bra. Cuerpo sin luz. Cuerpo que, a la sombra y con la sobra, muestra lo que falta en el cuerpo-imagen del espectáculo: el resto. Mostrando las sobras, enseña las faltas, pues, como bien ha demostrado Ángel González, lo que sobra es siempre lo que falta<sup>44</sup>, y lo que falta ha sido mantenido en la sombra: “la sombra es, probablemente, lo que ha sido excluido de la visión; la parte maldita, el resto intolerable”<sup>45</sup>. Lo importante, como ha quedado demostrado por el psicoanálisis, es lo que no se dice, las omisiones, los lapsus, la elipsis.

El cuerpo residual mostrará la parte maldita del cuerpo espectacular, su resto, su huella, aquello que, indefectiblemente, lo lleva a la abolición, al no-cuerpo. El cuerpo residual mostrará que el cuerpo espectacular no es un cuerpo, sino un señuelo del cuerpo, un signo erróneo... una pantalla disuasoria, un espejo de cohesión.

El arte que trabaja con el cuerpo en el vomitorio voltea el equilibrio del cuerpo espectacular, invierte su luz, lo observa a

---

<sup>44</sup> Ángel GONZÁLEZ GARCÍA: *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: MNCARS-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.

<sup>45</sup> Ángel GONZÁLEZ GARCÍA: *El resto*, p. 53.

contraluz, a contrapelo y así ve las grietas, las huellas, los restos... las sobras: sólo en penumbra se advierten las heridas que la luz cegadora oculta.

Y en el vomitorio se abre el cuerpo... para desalojar el espectáculo, como aquel ojo rasgado por la sombra de la luna que, en *Un perro andaluz*, arrojaba fuera de sí la sofocante náusea de lo abyecto.

---

## PAREDES DE CRISTAL

—●—  
*Jesús González Javier*

A comienzos del presente curso, fui invitado por la Asociación de Filósofos Extremeños a realizar una ponencia que versara sobre el cuerpo, en la que evitara un planteamiento clásico de exposición.

Con esa indicación inicial, estructuré ocho performances que escondieran en su teatralidad referencias a lo que era la vida en la ciudad de dos cuerpos solitarios en un apartamento de un barrio cualquiera.

Primera performance: dos cuerpos desnudos viven encerrados en un espacio, y han dejado de ser cuerpos con espíritu para ser cuerpos de animales. Los dos actores, hombre y mujer, se mueven desesperadamente sin hablarse, mostrando en sus ojos y en su boca la batalla de los sexos. La tensión viene producida por el movimiento angustioso de los personajes que, durante 5, 10, 15, 20... minutos, mantienen una lucha de miradas y gestos contenidos que termina en la inmovilidad.



Segunda performance: Aparece muy relacionada con el happening. Un actor, recordando su dulce hogar, sale a la calle (público de la sala) y de una forma poético-romántica va convenciendo a las personas de que, dada su hermosura y sus grandes cualidades, deben unirse a él "en la liga de los cuerpos preciosos". El actor medita matemáticamente sobre el espacio en el que se mueve y las personas que deben unirse a él. Va atando con una cuerda diferentes cuerpos del público de tal forma que al final, cuando quiera contemplar aquellos cuerpos que ha elegido por su belleza, descubre que ha confeccionado una gran araña que amenaza con comérselo. Aterrado grita desesperadamente durante unos minutos.

Tercera performance: Una mujer mira su cuerpo en el espejo mientras que un transistor emite una musiquilla relajante de los años 60. De pronto, la música disminuye y se oye la voz sonora y engominada de un locutor que dice:

"Querida amiga, en la soledad de la tarde, cuando la casa tiene la tranquilidad de la luz, nos atrevemos a recordarte las "Catorce bienaventuranzas corporales". Ten presente, amiga oyente, que lo importante es no gozar para tener una figura elegante y majestuosa, para realzar la silueta de tu cuerpo. Escucha atentamente.

1. Bienaventuradas las que no comen ni beben porque ellas tendrán la delgadez de la enfermedad.
2. Bienaventuradas las que mesan sus cabellos constantemente porque ellas no pensarán en nada
3. Bienaventuradas las que maquillan su cara y cuidan las arrugas de sus ojos porque ellas, como mentirosas, serán deseadas.

4. Bienaventuradas las que escriben en sus labios letras de carmín porque ellas serán leídas con el beso.
5. Bienaventuradas las que inmovilizan su cuello y no lo dejan empañar por el aliento de bocas extrañas, porque ellas lucirán la elegancia luminosa de sus pendientes.
6. Bienaventuradas las que no se dejan tocar los pechos porque ellas mantendrán siempre su tersura.
7. Bienaventuradas las que esconden su tripa con gimnasia porque ellas tendrán el embarazo del espejo.
8. Bienaventuradas las que no se acarician ni gozan de sus genitales, porque ellas mantendrán en los ojos el deseo de la indiferencia.
9. Bienaventuradas las que ejercitan sus glúteos porque ellas atraerán la mirada del extraño.
10. Bienaventuradas las que caminan constantemente con zapatos de tacón porque ellas masturbarán el pensamiento.
11. Bienaventuradas las que cuidan sus rodillas porque ellas serán amadas.
12. Bienaventuradas las que se depilan porque ellas ocultarán el animal que llevan dentro.
13. Bienaventuradas las que se perfuman porque ellas podrán ser acompañadas de los sebosos banqueros.
14. Bienaventuradas las que se privan de todo porque serán mujeres digitales.

Amiga oyente, estos son nuestros consejos corporales, que harán que te sientas linda y mágica, siempre a la moda, siempre con las privaciones que construyen tu cuerpo de digitalidad fotográfica.

Querida amiga, buenas tardes.

A medida que el locutor enumera las bienaventuranzas, la mujer se mira en el espejo, hace gestos obscenos y cae de rodillas rezando. Esta secuencia se repite varias veces.

Cuarta performance: un hombre inmóvil, y sentado en el escenario, espera el sonido lejano de una voz que dice "Seis de la mañana de un día cualquiera, de un mes cualquiera, de un año cualquiera". Al oír la voz, el actor se levanta y sale de escena. La luz se va por unos segundos y cuando vuelve el actor está en el mismo sitio sentado e inmóvil. La escena se repite. El sonido lejano vuelve a decir "Seis de la mañana de un día cualquiera, de un mes cualquiera, de un año cualquiera". Esta secuencia debe repetirse como mínimo siete veces, pero si el actor lo cree conveniente puede repetirla 14, 21, 28...

La clave para la interpretación de esta secuencia por parte del actor está en mecanizar su cuerpo, quedándole solo como expresión comunicativa con el espectador sus diferentes modos de caminar desde el centro del escenario a las bambalinas.

Quinta performance: en medio del escenario una actriz recita unos versos de Rubén Darío repetidamente, como si en la repetición de esos versos existiera un enigma que solo pudiera desvelarse recitándolos con diferente musicalidad. Apenas se mueve. Busca los sonidos en el viento, en el suelo, en la lejanía. Y en ese buscar místico, aparece un hombre con bata blanca y una cinta métrica en las manos, se acerca a ella de una forma científicista y absurda, comienza a medirla y a anotar sus mediciones en un cuaderno amarillento: le mide la cara, las manos,

el pecho, el vientre, las piernas, la mirada, el calor, el alma y el timbre de su voz. El científico distraído con sus anotaciones, va atando a la mujer con su cinta de medir y ésta cae al suelo y, como una muñeca rota, repite de forma mecánica y fragmentaria los versos de Rubén Darío. El científico, sin ningún gesto humano, se aleja repasando sus mediciones.

Sexta performance: un actor en escena, simula una enfermedad mental, basada en el libro de Oliver Sacks, "El hombre que confundió a su mujer con un sombrero".

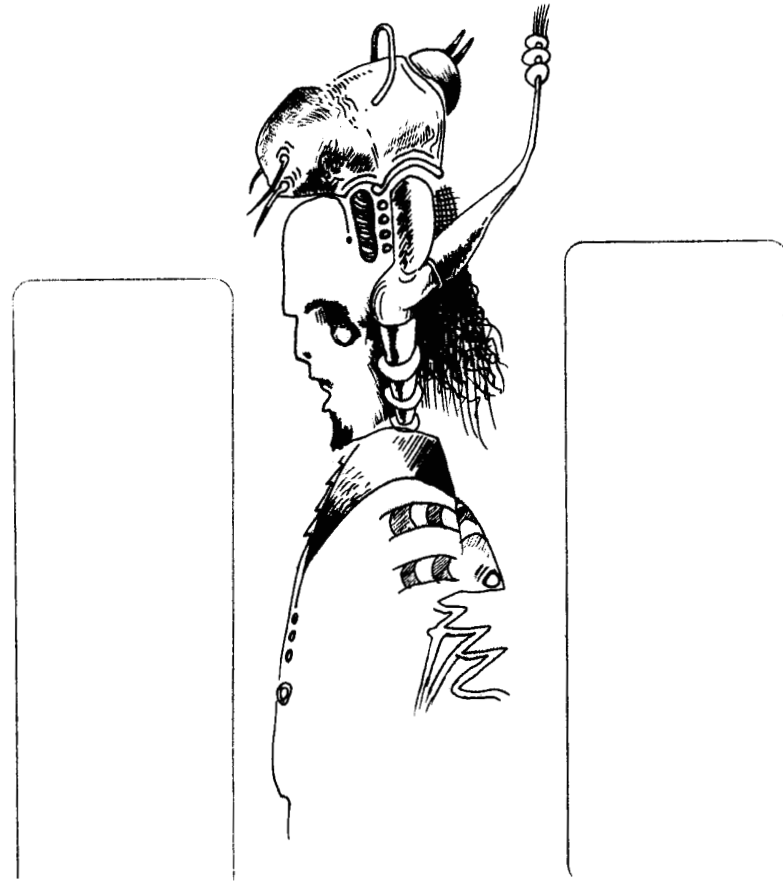
Séptima performance: los actores aparecen en escena abrazados. Están desnudos y se besan apasionadamente en la boca, pero poco a poco se van separando y comienzan a besarse otras partes del cuerpo. Siguen separándose y comienzan a besar tímidamente el espacio y los objetos del entorno hasta que acaban, en una angustia desesperada, besando y abrazando a dos sillas como si realmente fueran el objeto de su deseo.

Octava performance: La actriz escucha música de Gustav Mahler mientras lee un libro. La luz es relajante, y el espectador siente la calma de un hogar perfecto. Ella cierra el libro, y contempla la placidez del hogar. Hay algo espiritual y mágico en la escena. De pronto el actor, supuestamente el marido y borracho, aparece en escena. Comienza a gritar con dominio a la mujer repitiendo las palabras "Ven aquí". Ella, muerta de miedo, se transfigura en una máquina y se acerca a él robotizada: el miedo la mecaniza.

La escena termina cuando el actor obliga a la mujer-máquina a una felación y ella llena de terror y mecanicismo se niega. El actor golpea sin piedad a la actriz-máquina.

El espectáculo termina con una crítica al lenguaje que los medios de comunicación han planteado sobre la guerra de Irak. Los dos actores, hombre y mujer, se sientan detrás de una mesa. Un enorme cuadro los enmarca (referencia televisiva). Previamente, al público se les ha entregado una serie de fotos sacadas de Internet sobre la guerra de Irak. Las fotos son en blanco y negro, fotocopiadas y con mala calidad (si se buscan en internet imágenes sobre la guerra de Irak veremos que son escasas y que existe una cierta censura para no mostrar imágenes comprometidas). Las fotos llevan escrita la frase "Qué mala imagen tenemos sobre la guerra". Además, una serie de preguntas para que el público las responda o se invente lo que quiera sobre ellas. Las preguntas están sacadas de titulares de prensa: ¿Es verdad que la guerra es por petróleo?; ¿Los chinos y su desarrollo están detrás de la guerra?; ¿Qué razones cree usted que tiene el señor Aznar para ir a la guerra?...

El público comienza a preguntar y la pareja de actores, ajena a ellos, no responde y exagera conductas como reír, besarse, toser, patalear. Sólo de tiempo en tiempo uno de los actores da paso a la siguiente pregunta.



---

## LA CONCEPCIÓN DEL CUERPO ENTRE LOS GRIEGOS

---

*Pablo García Castillo*

En uno de sus últimos libros, Giovanni Reale ha puesto de manifiesto que las dos concepciones tradicionales del hombre en la cultura occidental han entrado en crisis<sup>1</sup>. Se refiere indudablemente a la definición bíblica del hombre como “imagen de Dios”<sup>2</sup> y a la concepción kantiana de la persona humana como fin, enunciada de

---

<sup>1</sup> Reale, G.: *Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999, pp. 6 – 7.

<sup>2</sup> Así lo leemos en el *Génesis* (I, 26 – 27): “Dijo Dios: ‘Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza, y tenga dominio sobre los peces del mar, las aves del cielo, el ganado, y en toda la tierra, y sobre todo animal que se desplaza sobre la tierra’. Creó, pues, Dios al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó; hombre y mujer los creó”. Seguramente fue San Agustín quien difundió con mayor lucidez esta imagen divina del hombre, como puede verse en las páginas del espléndido libro de Álvarez Turienzo, S.: *Regio media salutis. Imagen del hombre y su puesto en la creación: San Agustín*, Salamanca, Ediciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1988.

forma paradigmática en el célebre imperativo<sup>3</sup>, que puede considerarse una de las expresiones máximas de la suprema dignidad moral del hombre. Estas dos imágenes tradicionales fueron borradas del imaginario del hombre occidental por obra de Nietzsche, el cual no sólo proclamó la “muerte de Dios”, sino la carencia de valor del fin, tanto del devenir humano, como de la libertad, expresando con ello la más rotunda proclamación del nihilismo contemporáneo<sup>4</sup>.

No obstante, permanece en nuestra cultura la concepción griega del hombre, tal como se plasmó en la filosofía platónica. La cultura occidental, como bien ha explicado Ricoeur<sup>5</sup>, se ha sustentado fundamentalmente en el dualismo antropológico que

<sup>3</sup> Tal vez la formulación más conocida sea la siguiente: “Obra de tal manera que consideres a la humanidad, tanto en tu persona, como en la de cualquier otro hombre, siempre como fin al mismo tiempo y nunca simplemente como medio” (Kant, I.: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, AB 66-67, AK IV, 329). O también aquella otra formulación más amplia: “Que, en el orden de los fines, el hombre (y con él todo ser racional) sea fin en sí mismo, esto es, que no pueda jamás ser utilizado por nadie (ni siquiera por Dios) exclusivamente como medio, sin ser al mismo tiempo también fin; y que, por tanto, la humanidad en su persona debe ser considerada por nosotros como sagrada, es una consecuencia que, en este sentido, se deduce por sí sola, puesto que el hombre es el sujeto de la ley moral y, por tanto, de aquello que es sagrado en sí mismo y gracias a lo cual y sólo de acuerdo con ello cualquier otra cosa puede ser llamada sagrada. Sin duda esta ley moral se funda sobre la autonomía de la voluntad del hombre como voluntad libre, la cual, según sus leyes universales, debe necesariamente poder, a un tiempo, concordar con aquello a lo que debe someterse” (Kant, I.: *Crítica de la razón práctica*, A 237, Ak. V, 131-132).

<sup>4</sup> Así ve Heidegger el concepto nietzscheano del hombre como magnífico animal. Véase: Heidegger, M.: *Nietzsche*, traducción de J. L. Verma, Barcelona, Destino, 2000.

<sup>5</sup> Véase especialmente el capítulo titulado “El mito del alma desterrada”, en Ricoeur, P.: *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 427 – 451. Ricoeur explica con lucidez cómo el antiguo mito órfico, origen del concepto dual del hombre, está en la base de la doctrina pitagórica del alma y sus reencarnaciones. Según el relato originario del mito, el niño dios Dioniso fue matado y devorado por los titanes, a los que Zeus fulminó con su rayo y de sus cenizas hizo al hombre. Por esta razón hay en el hombre un elemento titánico y malvado que es el cuerpo y otro divino, por la comunión del dios, que es el alma. Éste es el mito del alma desterrada.



nació en el primitivo mito órfico, luego adquirió tonos filosóficos con los pitagóricos y culminó en la antropología platónica del *Fedón*. Esta antropología gira en torno a los conceptos de alma, *psyché*, y cuerpo, *sôma*, tal como aparecieron y se desarrollaron en la filosofía griega. Estos dos conceptos constituyen el eje de referencia, positiva o negativa, en la concepción occidental del hombre, ya que, como puede fácilmente comprobarse, algunas versiones de la antropología moderna suponen un contundente rechazo de esta raíz helénica de la concepción del hombre, mientras que, en otras, la antropología platónica sigue siendo el fundamento indudable. De cualquier modo, una adecuada comprensión de la diferencia ontológica de alma y cuerpo, tal como se plasma en la antropología platónica, resulta imprescindible para entender, no ya sólo la concepción del hombre en el pasado, sino la compleja realidad de la antropología actual.

Aunque contar la historia del cuerpo en la tradición occidental exige al mismo tiempo contar la historia paralela del alma, dejaré a un lado esta última, limitándome a hacer las referencias imprescindibles para la adecuada comprensión de la concepción griega del cuerpo<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Un historia del concepto de "alma" entre los griegos exige tener en cuenta la tesis compartida por Burnet, Taylor y Reale, según la cual Sócrates fue el descubridor del concepto occidental de alma, entendida como capacidad de razonar y querer, identificándose con ello el hombre con el alma. Así puede verse en Burnet, J. y Taylor, A. E.: *Doctrina socrática del alma y Biografía platónica de Sócrates*, presentación y traducción de Antonio Gómez Robledo, México, Universidad Nacional Autónoma, 1990. Igualmente es de enorme interés la documentada obra de Sarri, F.: *Socrate e la nasita del concetto occidentale di anima*, con introducción de G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 1997. Asimismo puede verse la atribución a Sócrates de la invención del concepto del alma en Reale, G.: *Socrate. Alla scoperta della sapienza umana*, Milano, Rizzoli, 2000. Sin embargo, en todas estas obras se presenta la evolución histórica del término griego "*psyché*", desde Homero a Sócrates, analizando también la concepción órfica del alma como "*daimon*" y la de Heráclito, quien la entiende como sede del insondable *lógos*. Sobre este concepto heracliteano puede verse también el análisis de Snell, B.: *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales en la antigua Grecia*, Trad. J. Vives, Madrid, Razón y Fe, 1965, p. 37-41. Y, finalmente, no debemos olvidar el excelente estudio de Havelock, quien destaca que el concepto socrático de alma deriva del esfuerzo indagador tanto de Heráclito como de Demócrito. Véase Havelock, E. A.: *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994, pp. 187 – 201. Toda esta historia del alma, que culmina en el tratado aristotélico *De anima*, tiene en el *Fedón*, el *Fedro* y el *Timeo* su más sublime expresión.

Es un hecho aceptado, como ha señalado C. Vilanou<sup>7</sup>, que una de las aportaciones historiográficas más recientes ha sido la recuperación del cuerpo humano, como lo demuestra el creciente número de publicaciones que han aparecido en las últimas décadas sobre la historia del cuerpo, en sus diversos aspectos<sup>8</sup>. El cuerpo humano ha dejado de ser objeto de estudio exclusivo de la anatomía y de la biología, para convertirse en el núcleo esencial de diversos discursos sobre su construcción social, su carácter de signo y de alfabeto, que es posible y necesario descodificar, así como su destacada presencia como lugar del olvido y de la memoria o como sede del deseo de la belleza o del poder. La imagen polisémica del cuerpo, que ahora podemos contemplar, se ha moldeado con la pervivencia y la superación de las viejas metáforas del cuerpo humano como máquina o como robot, para alcanzar una visión futurista, pero no irreal, de un cuerpo virtual capaz de simular la belleza, el vigor y la incomparable perfección de los cuerpos de los dioses de la mitología clásica<sup>9</sup>. Pues bien, todas estas visiones

<sup>7</sup> Vilanou, C.: "Memoria y hermenéutica del cuerpo humano en el contexto cultural postmoderno", en Escolano, A. y Hernández, J. M<sup>a</sup> (Coords): *La memoria y el deseo. La cultura de la escuela y la educación deseada*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2002, p. 339. El autor repasa hace una historia crítica de las distintas concepciones del cuerpo para concluir con una interesante propuesta sobre la necesidad de una nueva configuración de la escenografía corporal.

<sup>8</sup> Por citar sólo algunos títulos, véanse: Loux, F.: *El cuerpo en la sociedad tradicional*, Barcelona, Olañeta editor, 1984; Feher, M. (ed.): *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Madrid Taurus, 1990; Gleyse, J.: *L'instrumentalisation du corps. Une archéologie de la rationalisation instrumentale du corps, de l'Âge classique à l'époque hypermoderne*, París, L'Harmattan, 1997; Weiss, G.: *Body images*, Nueva York/London, Routledge, 1999 y Pérez, J. C.: *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra, 2000. Una amplia bibliografía se halla en el estudio, ya citado, de C. Vilanou.

<sup>9</sup> Uno de los grandes ensayos clásicos sobre la historia occidental del cuerpo es el de Galimberti, U.: *Il corpo*, Milán, Feltrinelli, 2005 (14<sup>a</sup> edición). Es un amplio recorrido por las diversas perspectivas de la visión del cuerpo, desde la filosofía y la fenomenología, a la Psicología, la Sociología y la Semiología del cuerpo.

futuristas del cuerpo humano nacieron en la cultura griega, cuyos primeros pasos vamos a recorrer.

## EL CUERPO EN HOMERO

Una historia del cuerpo humano en la tradición occidental ha de comenzar necesariamente por los poemas homéricos. En éstos encontramos una curiosa paradoja: el lenguaje de Homero carece de términos para designar tanto el alma como el cuerpo de un ser humano vivo, mientras que, en los versos homéricos, el hombre tiene alma y cuerpo, sólo tras su muerte, es decir, cuando ya no es hombre. Así lo afirma H. Fränkel: “el lenguaje de Homero no tiene palabras para designar el alma de un hombre vivo y, en consecuencia, tampoco para su cuerpo. La palabra *ψυχή* se dice sólo del alma del muerto y la palabra *σῶμα*, “cuerpo” en el griego post-homérico, es en Homero “cadáver”. No en su vida, sino sólo en su muerte (o en situaciones de desvanecimiento) se divide el hombre en cuerpo y alma”<sup>10</sup>. En el mismo sentido se expresa también B. Snell: “Ya Aristarco hizo notar que la palabra *σῶμα*, que más adelante significaba “cuerpo”, en Homero no se usa jamás con referencia a un ser vivo. *σῶμα* significa “cadáver”<sup>11</sup>.

Por tanto, Homero desconocía nuestro concepto de cuerpo, que surgió sólo después de que los filósofos griegos descubrieran el concepto de unidad, que fue aplicado al alma y al cuerpo respectivamente, considerándolos una unidad armónica de elementos contrapuestos. Homero veía, tanto el cuerpo

---

<sup>10</sup> Fränkel, H.: *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica : una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*, Madrid, Visor, 1993, p. 84.

<sup>11</sup> Snell, B.: *op. cit.*, p. 22.

como el alma, como una multiplicidad de miembros y de órganos, cada uno de los cuales poseía una actividad y una función vital determinada y diferenciada de las demás. En tanto el hombre está vivo, atravesado por pulsiones y deseos que le conmueven, el cuerpo humano es, para Homero, una pluralidad. El vocabulario homérico sobre el cuerpo tiene siempre esa característica de la pluralidad, incluso cuando se trata de expresar el cuerpo en su totalidad. Los poemas homéricos, como bien ha advertido Reale<sup>12</sup>, no representan el cuerpo humano como una unidad de múltiples elementos, sino como una pura y simple multiplicidad, refiriéndose al cuerpo entero con términos tales como *démaç*, *gui<a*, *meléa* o *kára*.

Sin embargo, estos términos se refieren exclusivamente a partes o dimensiones corpóreas que, por metonimia, significan el todo. Así *démaç*, utilizado generalmente en acusativo, como matiza Vernant, “no designa al cuerpo sino la estatura, la talla, la apariencia externa de un individuo (el verbo *demo* significa: elevar una construcción por estratos superpuestos, como se hace levantar una pared de ladrillos). Se le utiliza a menudo relacionándolo con *eidos* y *phue*: el aspecto visible, el porte, la prestancia de lo que ha crecido bien. *Chros* no es tampoco el cuerpo, sino la apariencia externa, la piel, la superficie de contacto consigo mismo y con el otro, como también la carnosidad, la piel”<sup>13</sup>. Tanto *gui<a* como *meléa* son nombres en plural. El primero se refiere a los miembros, en tanto son móviles y articulados, mientras que el segundo hace referencia también a los miembros, pero en cuanto portadores de la fuerza.

<sup>12</sup> Reale, G.: *Corpo, anima e salute...* cit. pp. 17 –18.

<sup>13</sup> Vernant, J. P.: “Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente”, en Feher, M. (ed.): *Fragments para una historia del cuerpo humano*, op. cit., p. 22.

Articulaciones y músculos representan el dibujo plural y móvil del cuerpo humano. Sin embargo, kára, la cabeza es un término que no se usa en lugar del cuerpo sino del individuo. La cabeza, el rostro, es la manifestación primera del ser del hombre ante los demás, lo que permite su identificación, el primer puente de unión con los otros seres humanos a través de la mirada recíproca.

Los mismos sentimientos y pensamientos humanos son localizados en determinadas partes del cuerpo e identificados muchas veces con órganos corpóreos como el corazón, el diafragma, el pecho o las entrañas, estableciendo así una total imbricación de lo físico y lo psíquico, como ha puesto de manifiesto el excelente estudio de J. Redfield sobre el sentimiento homérico de la conciencia personal<sup>14</sup>, en el que llega a afirmar que, en los héroes homéricos, el yo interior coincide con el yo orgánico.

Pero ha sido Vernant quien ha penetrado con mayor profundidad en el concepto homérico y arcaico del cuerpo humano, efímero y oscuro, dibujando con precisión sus rasgos frente al cuerpo resplandeciente y transparente de los dioses. Como destaca el autor francés, lo que distingue esencialmente al cuerpo humano, frente a la eterna juventud de los cuerpos de los dioses, es su carácter efímero, según los conocidos versos homéricos que comparan la vida humana con el ciclo de la naturaleza: “Cual la generación de las hojas, así la de los hombres. Esparce el viento las hojas por el suelo y la selva, reverdecido, produce otras al llegar la primavera; de igual suerte, una generación humana nace y otra perece»<sup>15</sup>. Frente a los cuerpos que siempre son y nunca envejecen, los luminosos cuerpos

---

<sup>14</sup> Redfield J.: “Le sentiment homérique du moi”, en *Le genre humain*, «*Les Usages de la nature*», 12, 1985, pp. 93-111.

<sup>15</sup> Homero: *Iliada*, VI, 146.

divinos, el cuerpo del hombre florece brevemente para iniciar de forma imparible su inexorable muerte. La vejez, la debilidad, el cansancio, la enfermedad y la inconstancia son rasgos del cuerpo humano que dan testimonio permanente de su forma de ser fragmentaria. La carencia de un vocabulario y un concepto adecuado de la unidad del cuerpo humano en los versos homéricos muestra ya que se halla destinado a una muerte segura, pues lo fragmentario no tiene consistencia ni permanencia.

Para Homero la causa de la mortalidad del hombre no se halla en un castigo del alma, encerrada en la tumba del cuerpo, sino en la carencia de unidad del cuerpo mismo, que le impide ejercer las funciones vitales y humanas de forma plena y definitiva. El cuerpo oscuro de los hombres, hijo de la noche y de las potencias oscuras que son sus hermanas, no posee esos poderes divinos que confieren a la existencia de un ser el esplendor y la perennidad de un vida imperecedera. Como hace notar Vernant, “Ya *Thánatos*, Muerte, tome la máscara de su hermano gemelo, *Hypnos*, Sueño, ya revista el aspecto del algún otro de sus siniestros comparsas: *Pónos*, *Limós*, *Géras*, que encarnan las desgracias humanas del cansancio, el hambre, la edad proveyta (por su madre, *Nyx*, Noche la tenebrosa...), es la muerte en todo caso la que, en persona o por delegación, se asienta instalada en la intimidad del cuerpo humano como el testigo de su precariedad”<sup>16</sup>.

El cuerpo humano es, para Homero, un conjunto imperfecto de miembros y órganos que carecen de la perfecta vida de los cuerpos de los dioses. Homero dibuja estos cuerpos divinos, apartando de sus rasgos todas las carencias y los defectos del cuerpo humano. Parece una insuperable paradoja, pero es la

<sup>16</sup> Vernant, J. P.: *op. cit.*, p. 25.

costumbre de los griegos, pensar y diseñar los cuerpos divinos partiendo, como referencia obligada, de los cuerpos defectuosos de los hombres. Es una constante en el pensamiento, la cultura y el arte helénicos: partir de la oscuridad de lo efímero para idear los paradigmas perfectos de lo humano. El canon de la perfección se alcanza siempre por vía de negación, suprimiendo en el modelo las imperfecciones de las copias que participan lejanamente de aquella luz y bien primigenios. Así se alcanza el canon de la belleza griega, así se descubren las ideas platónicas, tras salir con dificultad de la caverna, del mismo modo que los dioses creados por Homero constituyen el paradigma de los cuerpos perfectos, brillantes, espléndidos e inmortales, es decir, agradables a la contemplación de los oyentes de los versos cantados por los aedos por las tierras de Grecia. Unos dioses que llenaban la aspiración humana a la vida divina.

Los cuerpos de los dioses tienen sangre inmortal. La sangre humana se mantiene como fuente de la vida de los hombres por la alimentación, pero ésta constituye también la razón de su mortalidad. Los hombres, después de un esfuerzo, sienten hambre y sed y tienen que hacer acopio de energías. Por esta razón son comedores de pan y carne ritualmente sacrificada y bebedores de vino, mientras los dioses, que gozan de una existencia continua y sin mengua, no necesitan alimentos ni bebidas que restauren sus energías, sino que toman néctar y ambrosía, que son fuente de la constancia de la vitalidad interior de los dioses, que es la característica de su vida inmortal. Los cuerpos humanos son mortales precisamente porque se alimentan de productos perecederos, de “frutos efímeros”, que no mantienen de forma continua la energía vital. Como ha señalado Vernant, “si los hombres son mortales, es porque su cuerpo, habitado por un

hambre incesantemente renacida, no puede prescindir, para sobrevivir, de comer. La vitalidad y la sangre de los hombres están nutridas de alimentos que se pueden definir, ya se trate de la carne, del pan, del vino, como “pasto efímero”, porque ellos también están marcados por la muerte, la descomposición y la podredumbre. La carne que sirve de alimento a los hombres es la carne muerta de un animal degollado durante un sacrificio... El pan representa el alimento humano por excelencia, el símbolo de una vida civilizada; los hombres son “comedores de pan”; y “comer pan”, “vivir del fruto de la tierra labrada” es para los griegos otro modo de decir: ser mortal... En cuanto al vino, por muy desconcertante y ambigua que esta bebida sea, a pesar de todo, al ser trabajada por la fermentación, proviene también en cierto modo de lo podrido<sup>17</sup>.

Los dioses homéricos no prueban el pan, ni el vino, ni la carne. Se sientan a la mesa, pero sólo por el placer de disfrutar de la compañía de otros dioses, con los que compartir el sentido festivo del banquete. Se alimentan de néctar y ambrosía, que guardan celosamente para los de su estirpe, aunque, algunas veces, como hace Zeus, cuando requiere la ayuda de poderosos aliados en su lucha por el poder, el néctar y la ambrosía son regalados a seres mortales que, gracias a estos manjares, se convierten en seres inmortales. Así Zeus convirtió en divinidades olímpicas a los Hecatonquiros y a los Cíclopes por haber combatido a su lado ayudándole a vencer a Cronos<sup>18</sup>.

Así, pues, en los poemas homéricos y hesiódicos, descubrimos una imagen negativa e insuficiente del cuerpo humano, como una

<sup>17</sup> Vernant, J. P.: *op. cit.*, p. 26.

<sup>18</sup> Véase la detallada descripción de esta lucha, así como la importancia de la alimentación de los dioses, en las espléndidas páginas dedicadas al relato hesiódico en Vernant, J. P.: *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 31-35.



pluralidad inconexa destinada a una muerte rápida, frente a la cual, se muestra el resplandor, la gracia, el vigor y la eterna juventud de los cuerpos de los dioses, como encarnación misma de la vida sin fin y como modelo ideal del cuerpo humano. Y sólo por referencia a este ideal del cuerpo divino alcanza el cuerpo humano de los héroes, en contadas ocasiones, el valor, la belleza, el poder y la dignidad que leve y oscuramente se adivina en la multiforme figura de los hombres.

### EL CUERPO EN LOS ÓRFICOS Y PITAGÓRICOS

Con el orfismo, a partir del siglo VI a. C., nace un nuevo concepto de la vida, del cuerpo y de su relación con el alma. En Homero, los miembros del cuerpo humano representan al hombre, mientras el alma es sólo un fantasma, una sombra, un suspiro que se escapa con el último aliento de la vida y vaga por el Hades, en estado de inconsciencia. Pero, en la doctrina órfica, se produce un giro radical en la antropología griega<sup>19</sup>. En realidad, como afirma Ricoeur, “el relato primitivo del orfismo es por antonomasia el descubrimiento del alma y del cuerpo”<sup>20</sup>. Más aún, el mismo Platón afirma que fueron los órficos quienes acuñaron el término de “cuerpo” (*sôma*). En el famoso pasaje del *Crátilo*, en el que establece la relación entre las distintas acepciones del término “cuerpo” (*sôma*), Platón, después de comentar el significado del nombre de *psyché* (alma), como principio de vida del cuerpo y de la naturaleza, pone en boca de Sócrates estas palabras:

---

<sup>19</sup> Véase el interesante resumen de la doctrina órfica en Vernant, J. P.: *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1991, pp. 73 –77. Mucho más amplio es el capítulo dedicado a los órficos en Rohde, E.: *Psique*, Barcelona, Labor, 1973, II, pp. 369 – 389.

<sup>20</sup> Ricoeur, P.: *op. cit.*, p. 430.

“SÓC.- Este nombre (*sôma*), desde luego, me parece complicado y mucho, aunque se le varíe poco. En efecto, algunos dicen que es la “tumba” (*sêma*) del alma, como si ésta estuviera enterrada en la vida presente. Y, puesto que, además, el alma significa lo que significa a través del cuerpo, también se le llama a éste justamente “signo” (*sêma*). Sin embargo, me parece que fueron Orfeo y sus seguidores quienes acuñaron este nombre, para indicar que el alma paga la pena de las culpas que debe expiar y, por ello, tiene al cuerpo como recinto en el que se resguarda como si fuera una prisión. Así, pues, el cuerpo, como indica su nombre, es prisión (*sêma*) del alma, hasta que ésta pague las culpas que debe pagar. Y no es necesario cambiar ni siquiera una letra”<sup>21</sup>.

Este hermoso texto platónico muestra que el término *sôma* (cuerpo) adquirió ya, desde su invención en el movimiento órfico, tres significados esenciales: tumba, signo y prisión.

El cuerpo es la tumba del alma, en el sentido en que ésta se halla muerta en el encierro del cuerpo, ya que la diferencia ontológica entre el alma y el cuerpo supone una radical incompatibilidad entre ambas dimensiones de la vida humana. Hay una concepción circular de la vida y la muerte, como estados sucesivos, que se halla unida a la idea de la transmigración, que compartieron los griegos desde antiguo, tal vez como un préstamo de creencias orientales<sup>22</sup>. Así lo testimonia Platón, al expli-

<sup>21</sup> Platón: *Crátilo*, 400 c.

<sup>22</sup> Como señala W. K. C. Guthrie, “era una tesis favorita de Heródoto, en la que, con seguridad, excede no sólo la verdad, sino también la probabilidad, afirmar que los griegos habían tomado prestadas de los egipcios no sólo sus ideas religiosas más destacadas, sino, incluso, sus divinidades... Cabe añadir, simplemente, que la doctrina, con seguridad, era exclusivamente griega, puesto que, en efecto, la religión egipcia no sabía nada de la transmigración” (Guthrie, W. K. C.: *Historia de la filosofía Griega*, I, Madrid, Gredos, 1984, p. 160).

car su conocida teoría de que el aprender no es más que recuerdo de lo que el alma conoció en su vida anterior al destierro en el cuerpo, como recoge la tradición de la poesía griega, con estas palabras: “Lo dice Píndaro y muchos otros poetas inspirados por la divinidad. Y las cosas que dicen son éstas – y tú pon atención si te parece que dicen algo verdadero -: afirman, en efecto, que el alma del hombre es inmortal y que, a veces, termina de vivir – lo que llaman morir – y a veces vuelve a renacer, pero no perece del todo jamás... El alma, pues, siendo inmortal y habiendo nacido muchas veces y visto efectivamente todas las cosas, tanto las de aquí como las del Hades, no hay nada que no haya aprendido...”<sup>23</sup>.

Si el alma ha vivido libre, cuando aún poseía sus alas para recorrer el mundo inteligible contemplando las ideas, según el famoso mito platónico del *Fedro*<sup>24</sup>, es ahora testigo del más allá, que sólo alcanza a vislumbrar levemente cuando el cuerpo no se lo impide, es decir, a través de los sueños, del éxtasis, del amor y de la muerte. Así adquiere el cuerpo el sentido de tumba, porque priva al alma de su verdadera vida que no es más que la contemplación de la realidad plena, que los sentidos no pueden alcanzar. Hay, pues, una vida que late escondida bajo otra aparente, como recoge el conocido fragmento de Heráclito que dice: “Inmortales, mortales; mortales, inmortales; nuestra vida es su muerte y nuestra muerte es su vida”<sup>25</sup>. Es decir, que la vida del cuerpo

---

<sup>23</sup> Platón: *Menón*, 81 a – c.

<sup>24</sup> Platón: *Fedro*, 246 a – b. El famoso mito del carro, conducido por un auriga y tirado por dos caballos alados, es un texto muy breve, pero el comentario del mismo que hace Platón comprende algunas de las más sublimes páginas de la literatura griega, en las que expresa de forma poética la naturaleza del éros, como una locura divina que hace crecer en el alma las alas que perdió al caer en la cárcel del cuerpo.

<sup>25</sup> Heráclito: DK 22 B 62.

supone el ocultamiento y la muerte del alma, mientras que la muerte del cuerpo permite al alma recobrar su vida libre y plena. Que, en otras palabras, es la misma idea que recogen los versos de Eurípides, citados por el mismo Platón, que son interpretados según las ideas órficas del cuerpo en estos términos: “No me extrañaría que Eurípides dijera la verdad en estos versos:

¿Quién sabe si vivir no es morir  
y morir es vivir?

Y que quizá en realidad nosotros estemos muertos. Pues he oído decir a un sabio que nosotros ahora estamos muertos, que nuestro cuerpo es un sepulcro”<sup>26</sup>.

Los órficos, por tanto, al concebir el cuerpo como tumba del alma, asociaron esta idea a la de la migración sucesiva en distintos cuerpos, con lo que la tumba no es sólo una imagen del Hades, sino una expresión de la función penal que el cuerpo cumple respecto a la culpa que el alma ha contraído, heredando el mal prehumano que el mito atribuye, en este caso, a los titanes.

Así pasamos del primer significado del cuerpo como “tumba” al de “cárcel”, que recoge ese sentido de castigo y expiación de la culpa. Pero, como ha señalado Ricoeur, es una sanción que no permite la purificación del alma, sino que más bien la degrada, porque el cuerpo, como la cárcel, es un lugar de tentación y de reincidencia. “Desde este punto de vista es, dice Ricoeur, a la vez que efecto de un mal, un nuevo mal: el alma

<sup>26</sup> Platón: *Gorgias*, 492 e – 493 a.

encarcelada se convierte en un delincuente reincidente, a quien el mismo régimen penitenciario sigue endureciendo sin cesar<sup>27</sup>.

Por tanto, el cuerpo como cárcel del alma une el sentido del castigo con el de la reiteración, que se asocia generalmente a las penas del Hades. El cuerpo es así el infierno para el alma, el lugar del castigo, al que el alma vuelve una vida tras otra, pues la reencarnación no es más que nacer una y otra vez para ser castigada. Y esta idea representa el concepto más pesimista del hombre que haya surgido en la cultura occidental. Más aún, es el pesimismo antropológico que subsiste como fondo permanente en la antropología a lo largo de la historia. Así lo interpreta Ricoeur: “La vida es repetición del infierno, así como el infierno es reproducción de la vida, que confiere un sentido punitivo a los suplicios no éticos, cuyo espectáculo horripilante proyecta ante nuestros ojos la vida y la historia. No cabe duda de que la circularidad de la vida y de la muerte constituye el mito más profundo que enlaza y subtiende los otros dos mitos del castigo en el cuerpo y del tormento en el Hades. Nacer es subir de la muerte a la vida, y morir es descender de la vida a la muerte: de esta manera el “cuerpo” puede ser el lugar de la expiación por las maldades cometidas en esta vida, que los profanos consideran como la única vida<sup>28</sup>.

Esa correspondencia entre el infierno y el cuerpo es la clave para comprender la negatividad de la cárcel del alma. La existencia humana se presenta entonces como una terrible reincidencia en el sufrimiento interminable, imagen de aquellos castigos reiterativos e infinitos de Sísifo o de las Danaides, que Platón representó de forma mítica imaginando la vida del alma humana

---

<sup>27</sup> Ricoeur, P.: *op. cit.*, p. 431.

<sup>28</sup> Ricoeur, P.: *op. cit.*, p. 432.

como el intento de llenar un tonel agujereado, pues tal es la naturaleza de los deseos que el cuerpo engendra en el alma<sup>29</sup>. Y, así entendido, el cuerpo es símbolo de la desdicha de existir, de la desesperación de quien sabe que nacerá y renacerá una y otra vez para ser castigado. La existencia humana se transforma en crimen y castiga a un tiempo. Y esta idea negativa del cuerpo y de la existencia conduce al pesimismo que expresan algunos versos de la lírica griega, como aquellos que dicen:

“Bello es no haber nacido,  
pero, puesto que nacimos, cruzar  
cuanto antes las puertas del Hades”<sup>30</sup>.

Podemos, en consecuencia, decir que los órficos acuñaron el término de cuerpo y lo interpretaron en los dos sentidos negativos que éste encierra: como tumba y como cárcel. Sin embargo, despreciaron el tercer significado que Platón le atribuye y que ofrecía el aspecto más positivo del cuerpo como signo y manifestación de la vida del alma. Un aspecto que sólo encontraremos en el *Timeo* de Platón.

La concepción pesimista de los órficos les llevó a una propuesta religiosa: purificar el alma de su contaminación y comunidad con el cuerpo mediante determinados ritos expiatorios, que la liberaran de la inexorable rueda de las

<sup>29</sup> Platón, en la conocida discusión de Sócrates con Calicles, compara al hombre moderado con aquel que tiene unos toneles bien sellados, que puede llenar con vino y miel, mientras que el que vive sólo para el placer y la satisfacción sin límite de sus deseos, que es el ideal de vida propuesto por Calicles, es como el hombre que desperdicia su vida en la frustrante tarea de llenar un tonel agujereado. Así puede verse en las hermosas páginas del tercer acto del *Gorgias* (493 a – 494 b).

<sup>30</sup> Teognis, 425 –427.

reencarnaciones. Por ese motivo, no superaron el ámbito de la religión, que une el mito con los ritos.

Los pitagóricos, que compartieron el mito órfico, lo transformaron en filosofía, al vincular la liberación del alma, no con las prácticas rituales, sino con el conocimiento. Pitágoras propuso practicar la filosofía, es decir, la contemplación de la armonía celeste y la escucha de la música de las esferas para introducir de nuevo en el alma la armonía perdida por la culpa original y por su destierro en el cuerpo, que era un obstáculo para su liberación. Era, pues, necesario educar el alma y corregir los errores de los sentidos, iniciando el alma en el conocimiento de las ciencias pitagóricas que la purifican de su único pecado, como reconocerá Sócrates, la ignorancia.

Las matemáticas y la música, lo que se aprende por los ojos (*máthesis*) y lo que se aprende por los oídos (*ákousma*), constituyen los dos caminos que conducen a la curación del alma de la enfermedad que le produce el cuerpo. Y ambos caminos conducen a la armonía visual y auditiva que expresa el concepto pitagórico de “*harmonía*”.

La contemplación del cielo de las ciencias matemáticas purifica los ojos del alma, que se convierte en amante del saber, amante de la belleza fascinante del cosmos. Pero el cielo es también música, armonía de las esferas, que sólo quien sabe guardar silencio, como Pitágoras, es capaz de escuchar. Las ciencias pitagóricas, que constituirán la introducción ineludible a la dialéctica platónica, no son sino los dos primeros pasos del filosofar, que, desde entonces, consiste en aprender a ver y saber escuchar con los sentidos del alma, que son las dos actividades humanas por excelencia, como recoge Platón, en el libro VII de la *República*, en el único texto en que menciona a

los pitagóricos por su nombre, en donde dice: «Del mismo modo que nuestros ojos están hechos para la astronomía, así también nuestros oídos están hechos para la armonía y estas dos son ciencias hermanas, como dicen los pitagóricos y nosotros, Glaucón, estamos de acuerdo con ellos»<sup>31</sup>.

Tras esta concepción contemplativa y festiva de la filosofía, como mirada que percibe y absorbe la armonía de la naturaleza para recrearla en el alma, se esconde el mismo concepto pesimista del cuerpo que acuñaron los órficos. Un concepto negativo que se percibe aún en los versos de Píndaro y en los del pitagórico Empédocles, llegando hasta la identificación socrática del hombre con el alma.

Píndaro, según el estudio de Rohde<sup>32</sup>, presenta dos concepciones distintas de la naturaleza, el origen y destino del alma, que suponen una visión claramente negativa del cuerpo. En los epinicios expresa sus ideas sobre el alma y la vida tras la muerte, acercándose a las imágenes homéricas, ya que el alma desaparece en el mundo subterráneo después de separarse del cuerpo<sup>33</sup> y sólo sobrevive de ella el recuerdo piadoso en los descendientes y su fama prolongada en el tiempo por los versos de los poetas<sup>34</sup>. Aunque sólo es concebible una vida plena en la unión indisoluble de alma y cuerpo, a los héroes les es otorgada una vida mejor tras la muerte e incluso algunos son arrebatados en vida a una existencia eterna, como Anfiarao<sup>35</sup> y Ganimedes<sup>36</sup>. Porque, a juicio de Píndaro, entre los dioses y los hombres no

<sup>31</sup> Platón: *República* VII, 530 d.

<sup>32</sup> Rohde, E.: *op. cit.*, pp. 452 – 453.

<sup>33</sup> Véase Píndaro: *Nemea* IV 85; *Olimpica* IX 33-35; *Pítica* XI 19-22 y *Ístmica* VIII 59 ss.

<sup>34</sup> *Ístmica* VII 26 ss.; *Olimpica* X 91 y *Nemea*

<sup>35</sup> *Olimpica* VI 14; *Nemea* IX 24 ss.

<sup>36</sup> *Olimpica* I 44 y X 104 ss.



existe una separación absoluta, sino una cierta proximidad, ya que son dos estirpes nacidas de una sola madre<sup>37</sup>. Pero la vida de los hombres es muy diferente de la divina, pues el hombre, según su conocida definición, no es más que “la sombra de un sueño”<sup>38</sup>, flor de un día cuya vitalidad desaparece tras la muerte.

Pero hay otra visión pindárica del alma, como “imagen de la vida”<sup>39</sup>, como un huésped divino que habita transitoriamente en el cuerpo y se halla en él como dormido, cuando los miembros del hombre están en plena actividad y, en cambio, cuando el hombre duerme, el alma le revela el futuro a través de los sueños. Esta imagen de vida procede de los dioses y sigue viviendo tras la muerte del cuerpo, reencarnándose sucesivas veces hasta que expíe su culpa y pague a Perséfone el rescate por su antigua culpa, según las creencias órficas que afloran en los versos de Píndaro. Pero, tras la purificación de esta culpa, las almas de los justos alcanzan las regiones de las islas afortunadas, donde el sol alumbra para ellas cuando traspone el horizonte de la tierra<sup>40</sup> y en aquellas praderas eternamente floridas las almas gozan de una existencia noble y ociosa, como la de los dioses de Epicuro.

Entre los filósofos presocráticos es sin duda el pitagórico Empédocles el que ha recogido esta doctrina órfica sobre el alma y sus reencarnaciones en sucesivos cuerpos. Los inspirados versos de las *Purificaciones* revelan ese inexorable vagar del alma por la región oscura del cuerpo hasta alcanzar la mesa de los inmortales con los que comparte su naturaleza. Bastará citar

---

<sup>37</sup> *Nemea* VI 4 ss.

<sup>38</sup> *Pítica* VIII 95.

<sup>39</sup> *Fragmento* 131 b 3.

<sup>40</sup> *Fragmento* 129, 1-2.

algunos versos para comprobar la sublime expresión poética de esta tradición órfica en la obra pitagórica de Empédocles. El vagabundeo de su huésped divino por distintos cuerpos lo reflejan estos versos:

“Hay un oráculo de la Necesidad, antiguo decreto de los dioses, eterno, sellado con vastos juramentos, que dice:  
 Cuando alguien pecaminosamente mancha sus miembros con sangre derramada o errada, por causa del Odio, emite un vano juramento, éstos, espíritus que tienen asignada una larga vida, por treinta mil estaciones deben vagar lejos de los Bienaventurados, naciendo a lo largo del tiempo bajo todo tipo de figuras mortales que truecan uno por uno los penosos rumbos de la vida...  
 Yo también soy ahora uno de ellos, exiliado de los dioses y vagabundo, por haber confiado en el furioso Odio”<sup>41</sup>.

La feliz vida de armonía del alma entre los dioses, por el reinado de Afrodita, se ve truncada por el derramamiento de sangre y el bocado ritual de los titanes, que, guiados por el odio, devoraron al dios y mancharon así al alma humana. A causa de esta culpa originaria, que recoge el primitivo relato del mito órfico, el alma se ve obligada a vagar de un cuerpo a otro, lejos de las islas afortunadas, hasta que purificada vuelva a su patria originaria, el mundo de los dioses. Pero, esa caída en el cuerpo es, en los versos de Empédocles, el enorme trauma que produce llantos y lamentos por habitar una región desacostumbrada, una oscura caverna, en la que reina la oscuridad, el dolor y la muerte. Así lo reflejan estos patéticos y hermosos versos, que anticipan la visión de la caverna platónica:

<sup>41</sup> Empédocles: *Purificaciones* DK 31 B 115.

“Llegamos a esta caverna cubierta...”<sup>42</sup>

“Lloré y me lamenté al ver una región desacostumbrada”<sup>43</sup>

“.....Triste región donde el Asesinato, el Rencor y otros grupos de deidades funestas, las míseras Enfermedades, la Corrupción y las obras disolventes, merodean en la tiniebla sobre los prados de la Fatalidad”<sup>44</sup>

“[Al alma] la reviste con una túnica de carne que le es extraña”<sup>45</sup>.

“El cuerpo, tierra que envuelve a los mortales”<sup>46</sup>.

Y podríamos citar muchos más versos. Pero en todos ellos se muestra claramente ese carácter oscuro, siniestro y malvado del cuerpo que envuelve al huésped divino, como si lo tuviera encerrado en una tumba o en una cárcel, en la que ha de sufrir innumerables males por su culpa heredada. Tal vez no exista una imagen más triste del cuerpo y de la vida humana sobre la tierra, aunque va unida a la promesa de una futura inmortalidad, después de ascender, gracias a la purificación de una vida ética, a las más altas expresiones del ser humano que representan los adivinos, los poetas y los médicos del alma, como el propio Empédocles. Así lo confirman estos versos, que aluden al final de la rueda de las reencarnaciones y a la vuelta al jardín de las delicias:

“Y, al fin, llegan a ser adivinos, poetas, médicos y príncipes, entre los hombres que habitan sobre la tierra, a partir de entonces florecen como dioses superiores en dignidad.

Los que comparten la morada de los inmortales, los que en la misma mesa se hallan, apartados de las aflicciones humanas, indestructibles”<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> Empédocles: *Purificaciones* DK 31 B 120.

<sup>43</sup> Empédocles: *Purificaciones* DK 31 B 118.

<sup>44</sup> Empédocles: *Purificaciones* DK 31 B 121.

<sup>45</sup> Empédocles: *Purificaciones* DK 31 B 126.

<sup>46</sup> Empédocles: *Purificaciones* DK 31 B 148.

<sup>47</sup> Empédocles: *Purificaciones* DK 31 B 146-147.

El mismo Empédocles, como un nuevo Pitágoras, era conocedor de sus vidas anteriores y sabedor de que había superado la vida desterrada en el cuerpo para alcanzar de nuevo la divinidad. Así lo confiesa en estos versos autobiográficos:

“... Yo, como un dios inmortal para vosotros, no más mortal, camino honrado por todos, como merezco, adornado con cintas y coronas floridas.

Cuando llego a las villas prósperas, soy adorado por hombres y mujeres; y me siguen miles, preguntando dónde está el camino del provecho, unos buscando vaticinios, otros deseando escuchar la palabra que cura toda enfermedad, afligidos desde hace tiempo por crueles dolores”<sup>48</sup>.

Oráculos, vaticinios, curación por la palabra no son sino otras tantas expresiones de la palabra humana conmovida, que brota en los versos de Empédocles. Él es, a un tiempo, poeta y profeta que habla para persuadir y encantar, escogiendo la forma en que la palabra se muestra desnuda al alma: la poesía. Una poesía, como la de los antiguos rapsodas, en la que se siente el drama interior, en la que se ofrece una respuesta a la inquietud por el destino humano, que Empédocles quiere compartir con sus semejantes al ritmo de los latidos del corazón, que, según sus propios versos, es la sede del pensamiento que fluye al compás de la sangre<sup>49</sup>.

Empédocles, a pesar de seguir las creencias de los órficos y la filosofía de los pitagóricos respecto al origen y destino del

<sup>48</sup> Empédocles: *Purificaciones* DK 31 B 112.

<sup>49</sup> La sangre es, a juicio de Empédocles, una mezcla armoniosa de las cuatro raíces y, por ello, es el alma y la vida del pensamiento, como recoge en el siguiente fragmento: «Nutrido el corazón en los mares de la sangre latiente, / es allí donde principalmente está lo que los hombres llaman inteligencia: / pues la sangre que rodea al corazón es para los hombres la inteligencia» (DK 31 B 105).

alma, valora la importancia de los sentidos corpóreos para el conocimiento racional de las cuatro raíces que constituyen el principio plural de la naturaleza de los seres. No sólo hay continuidad entre el conocimiento sensible y el inteligible, pues los sentidos son “vías para inteligir”<sup>50</sup> sino que la sangre, fuente de la vida del cuerpo, es también la sede del pensamiento del alma, en una unidad sin precedentes en la filosofía griega. No obstante, el cuerpo constituye una ayuda imprescindible para el conocimiento, mientras el alma se halla encerrada en él, pero no es más que el lugar del destierro y de la expiación de las culpas, que será abandonado o transformado en un cuerpo divino cuando el alma alcance la mesa de los inmortales. Por tanto, aunque hay una evidente revalorización de la aportación del cuerpo en el proceso del conocimiento, Empédocles sigue teniendo una concepción negativa de la dimensión ontológica del cuerpo humano, que es aún tumba y cárcel del alma.

### EL CUERPO EN PLATÓN

Es una tesis hace tiempo admitida que Sócrates llevó a cabo una revolución en la concepción del hombre en la cultura griega, puesto que él introdujo en Grecia la idea del alma como capacidad humana de entender y de querer<sup>51</sup>. Tal vez el texto platónico en el que se expresa de forma más rotunda esa

---

<sup>50</sup> Así lo expresa este fragmento: “Observa con toda tu destreza cómo se manifiesta cada cosa, / y, teniendo una visión, no confíes en ella más que en el oído, / ni en el oído que resuena más que en las revelaciones de la lengua, / ni de ninguno de tus otros órganos, en cuanto son caminos para entender, / alejes tu confianza, sino entiende cada cosa por donde se manifiesta” (DK 31 B 3).

<sup>51</sup> Véase el amplio estudio ya citado de Sarri, F.: *Socrate e la nascita del concetto occidentale di anima*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, en el que comenta la misma tesis defendida por Burnet y Taylor.

identificación de la esencia del hombre con su alma puede ser el diálogo *Alcibíades I*, en el que Sócrates explica al joven y ambicioso Alcibíades su concepción de la filosofía como cuidado del alma, que exige previamente un conocimiento de lo que sea el hombre. Y el hombre no es su cuerpo, sino su alma, como muestra este pasaje:

“SÓC.- ...Conociéndonos, también podremos conocer con más facilidad la forma de cuidar de nosotros mismos, mientras que si no nos conocemos no podríamos hacerlo.

ALC.- Así es....

SÓC.- ¿Entonces el hombre es algo distinto de su cuerpo?

ALC.- Así parece.

SÓC.- ¿Qué es entonces el hombre?

ALC.- No sabría responder.

SÓC.- Pero sí puedes decir al menos que es algo que utiliza el cuerpo.

ALC.- Sí.

SÓC.- ¿Y no hay otra cosa que lo utilice que no sea el alma?

ALC.- No hay otra cosa...

SÓC.- Entonces, puesto que ni el cuerpo ni el conjunto de alma y cuerpo son el hombre, sólo queda decir, en mi opinión,... que el hombre no es otra cosa que el alma”<sup>52</sup>.

Ciertamente, como muy bien ha matizado Snell, entre el concepto homérico del alma y la nueva interpretación socrática, fue Heráclito quien introdujo un avance notable al establecer que en el alma se hallaba el *lógos* insondable, cuyo conocimiento constituía la tarea interminable de la filosofía. Así lo

<sup>52</sup> Platón: *Alcibíades I*, 129 a – 130 c.

muestra este fragmento: “Nunca encontrarás los límites del alma andando, por mucho que recorras el camino: tan insondable es su *lógos*”<sup>53</sup>. Esa expresión del carácter ilimitado de la profundidad del alma significa, como ha comentado Snell, “que ella tiene su dimensión peculiar que no es ni espacial ni extensiva, aunque necesariamente hemos de utilizar una metáfora espacial para designarla. Lo que Heráclito quiere expresar es que el alma, precisamente en contraposición al cuerpo, es algo ilimitado”<sup>54</sup>. Ausencia de límite que Homero no alcanzó a imaginar y que constituye el paso decisivo para la concepción socrática. Así lo reconoce igualmente Snell: “La nueva concepción del alma está representada por primera vez en Heráclito. Él llama al alma del hombre vivo *psyché*; para él el hombre consta de alma y cuerpo, y el alma posee cualidades que se distinguen fundamentalmente de las del cuerpo y de los órganos corpóreos. Estas cualidades son tan radicalmente distintas de todo lo que Homero puede concebir, que no se encuentran en éste ni siquiera los presupuestos lingüísticos para poder expresar lo que Heráclito atribuye al alma. Tales presupuestos se fueron formando en el tiempo que media entre Homero y Heráclito, a saber, en la lírica”<sup>55</sup>.

Sócrates, pues, sigue la senda de Heráclito y da un paso más afirmando que el cuerpo es el instrumento de la acción del alma. Y el alma, es decir, el hombre, es ante todo un ser racional práctico. El intelectualismo ético de Sócrates reside precisamente en esa identificación del alma con la razón práctica, mediante la cual el hombre conoce y realiza el bien, es decir,

---

<sup>53</sup> Heráclito: DK 22 B 45.

<sup>54</sup> Snell, B.: *op. cit.*, p. 38.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 37.

cuida su inteligencia y su alma y obra así de forma excelente. Tal vez, con toda intención, Platón, al recrear poéticamente el último día de la vida de Sócrates en el *Fedón*, pone en boca de su maestro, como último mensaje antes de morir, no la idea de la inmortalidad del alma, sino la necesidad de que sus discípulos vivan dedicados al cuidado del alma, como lo recogen aquellas hermosas palabras del testamento de Sócrates, en las que expresa con claridad la idea de que el hombre no es el cuerpo sino aquello que, con la muerte, deja el cuerpo y se va. A la pregunta de Critón acerca de cómo desea ser sepultado, Platón hace responder a Sócrates lo siguiente:

“Oh, amigos, no logro convencer a Critón de que Sócrates soy yo mismo, este que aquí discute y dispone las cosas que dice ordenadamente una por una. Por el contrario, él cree que soy aquel que él verá muerto dentro de poco y, por este motivo, me pregunta cómo deberá darme sepultura. Entonces, aquello que desde hace mucho tiempo he enseñado continuamente, a saber, que no permaneceré ya más con vosotros una vez que haya bebido el veneno, sino que me iré de aquí a ciertos lugares felices de los bienaventurados, me parece que para Critón ha sido inútil... y vosotros le garantizaréis que yo no permaneceré aquí después de mi muerte, sino que me iré, a fin de que Critón soporte la pena con mayor facilidad y, viendo mi cuerpo en el momento en que será incinerado y sepultado, no se entristezca por mí, como si yo sufriera penas terribles... Y tú, Critón, debes decir que sepultas el cuerpo de Sócrates; y lo debes hacer de la manera que más te agrade o en el modo que creas más conforme a las costumbres”<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Platón: *Fedón*, 115 c – 116 a.



Esta clara identificación del hombre con su alma y su neta distinción del cuerpo, anticipa el dualismo platónico. Para Platón, en diversos diálogos, el cuerpo no es ya un instrumento por medio del cual el alma realiza sus funciones, sino especialmente una realidad contrapuesta al alma que se convierte en un obstáculo para que ella realice su actividad propia: la de conocer la verdad y guiar al hombre en la vida pública y privada. Este dualismo antropológico se presenta especialmente en el *Fedón*, el *Gorgias*, el *Crátilo* y el *Fedro*. Para comprender mejor esta concepción platónica haremos un breve recorrido por algunos pasajes de estos diálogos en los que queda de manifiesto.

Hay un largo pasaje del *Fedón*, en el que Sócrates explica la paradójica expresión, que provocará la risa de Simmias, de que el verdadero filósofo es aquel que se ocupa de separar el alma del cuerpo, para permitir que aquélla pueda contemplar la verdad, libre de los errores que los sentidos corpóreos producen en su contemplación. Y esta práctica de separar el alma del cuerpo, que son dos dimensiones antitéticas del ser humano, es lo mismo que vivir como moribundos, es decir, vivir con el afán de liberar el alma de la prisión y la tumba del cuerpo. Así entendida, la filosofía no es más que preparación para la muerte o una muerte en vida, ya que el filósofo realmente vive para el cultivo de la reflexión, abandonando los cuidados del propio cuerpo. Citemos sólo algunas líneas de este largo pasaje, en las que podemos comprobar los rasgos más acentuados del dualismo platónico:

- “- ¿Consideramos que la muerte es algo?
- Y mucho – dijo Simmias contestando.
- ¿Acaso no es otra cosa que la separación del alma del cuerpo?...

- No, sino eso – dijo.
- ...¿te parece a ti que es propio de un filósofo andar dedicado a los que llaman placeres, tales como los propios de comidas y de bebidas?
- En absoluto, Sócrates – dijo Simmias...
- Y ¿qué hay de los demás cuidados del cuerpo? ¿Te parece que el filósofo los considera importantes?...
- A mí me parece que los desprecia – dijo- , por lo menos el que es de verdad filósofo.
- Por lo tanto, ¿no te parece que la ocupación total de tal individuo no se centra en el cuerpo, sino que, en cuanto puede, está apartado de éste y, en cambio, está vuelto hacia el alma?
- A mí sí.
- Y ¿no está claro, desde un principio, que el filósofo libera su alma al máximo de la vinculación con el cuerpo, de manera muy distinta de los demás hombres?..
- Y respecto a la adquisición de la sabiduría, ¿es el cuerpo un impedimento o no, si uno lo toma como compañero en la investigación?... El alma aprehende la verdad y reflexiona, de manera óptima, cuando no la perturba ninguna de estas cosas, ni el oído ni la vista, ni dolor ni placer alguno, sino que se encuentra a solas.. y, por tanto, ¿el alma del filósofo desprecia al máximo al cuerpo y busca estar a solas consigo misma?
- Es evidente<sup>57</sup> .

A lo largo del *Fedón* se desarrolla la metáfora del cuerpo como cárcel, a través del relato del último día del encierro de Sócrates en la prisión, que se convierte en símbolo de su cuerpo, que constituye la cárcel permanente del alma, que se halla

<sup>57</sup> Platón: *Fedón*, 64 c – 65 d.

encerrada en ella de por vida. Dado que la vida es una cadena perpetua para el alma, Sócrates se muestra feliz y esperanzado el día de la muerte de su cuerpo<sup>58</sup>, porque es el momento de la liberación definitiva de su alma, que ha vivido siempre aferrada a la creencia en su inmortalidad, una creencia que viene corroborada por el espléndido mito final del diálogo, en el que Sócrates relata el viaje al más allá y describe la fabulosa geografía del otro mundo para concluir con el destino de las almas tras el juicio. Un relato final en el que Sócrates nos incita a correr el riesgo, el hermoso riesgo de creer en la inmortalidad del alma, pues la apuesta por ella será, como dice Simmias, «como una balsa en la que embarcarse para surcar navegando la existencia»<sup>59</sup>.

Realmente hay un marcado dualismo metafísico, expresado por la metáfora del cuerpo como cárcel, que impide la libre circulación del alma por el mundo de las ideas y su segunda navegación a través del mar de la realidad suprasensible<sup>60</sup>. Una visión dualista que se sirve de la metáfora del cuerpo como tumba en el *Gorgias* y el *Crátilo*, como ya hemos comentado al referirnos al concepto de cuerpo entre los órficos. La contraposición griega entre *sôma* y *sêma* resulta mucho más evidente por la semejanza de estos dos términos, en los que

---

<sup>58</sup> Así lo confiesa el mismo Sócrates: «Si eso es verdad, compañero, para quien llega a donde yo me encamino, hay una gran esperanza de que allí de manera suficiente, más que en ningún otro lugar, adquirirá eso que nos ha procurado la mayor preocupación en la vida pasada. Así que el viaje que ahora me han ordenado hacer se presenta con una buena esperanza, como para cualquier otro hombre que considere que tiene preparada su inteligencia, como purificada» (*Fedón*, 67 b – c).

<sup>59</sup> *Fedón* 85 c.

<sup>60</sup> Así lo recoge la expresión, que Platón asocia a los misterios órficos, según la cual: “Nosotros, los hombres estamos como encerrados en una prisión” (*Fedón*, 62 b).

sólo apenas se percibe un cambio en el timbre de la primera vocal de ambas palabras. Es una metáfora que simboliza que la verdadera vida del alma, es decir, del hombre, es inconciliable con la del cuerpo y viceversa.

Esto supone que el cuerpo y el alma no son sólo dos dimensiones contrapuestas, sino que el cuerpo es causa de numerosos males que el alma sufre por su encierro en él. Así lo expresan las palabras de Sócrates, a través de las cuales Platón asegura que “en tanto tengamos el cuerpo y nuestra alma esté contaminada por su ruindad, jamás conseguiremos del todo aquello que deseamos»<sup>61</sup>. Pero especialmente se muestra ese mal que el cuerpo produce en el alma mediante la imagen de la perla encerrada en la ostra, que Platón utiliza algunas veces, como en el *Fedro*, donde describe la pureza y simplicidad de nuestra almas, que, en el cortejo de Zeus, vivían felices, siendo nosotros “puros y no estando encerrados en este sepulcro que ahora llevamos adherido y que llamamos cuerpo, prisioneros en él como en una concha de ostra”<sup>62</sup>. Una imagen poética que amplía Platón en la *República*, cuando compara el estado actual de nuestra alma con el estado en que quedó el dios marino Glauco, el cual, tras permanecer durante un tiempo bajo el mar, resulta irreconocible a los que le contemplan por las innumerables adherencias de piedrecillas, algas y conchas, que le dan el aspecto de un monstruo, aunque sigue siendo un dios. Así lo dice Sócrates: “Vemos el alma en las condiciones en que los viajeros ven al dios marino Glauco, es decir, sin posibilidad de discernir fácilmente su forma primitiva, porque, de sus miembros originarios, algunos cayeron en fragmentos, otros han

<sup>61</sup> Platón: *Fedón*, 66 b.

<sup>62</sup> Platón: *Fedro*, 250 c.

sido totalmente consumidos o completamente deformados por efecto de las olas. Incluso se le han agregado incrustaciones, conchillas, algas y piedras, haciendo que se parezca más a un monstruo que a aquello que era en su origen. Y así vemos también el alma reducida a estas condiciones, incrustada de una infinidad de males”<sup>63</sup>.

El mar es, para Platón, símbolo del cuerpo. El alma, como un nuevo Ulises, salió de su patria, la llanura de la verdad del mundo inteligible, donde conducía su carro alado vertical y veloz, hasta que cayó en el lugar de destierro del cuerpo, vagando desde ese momento por el mar de las tempestades. Pero, una vez conquistada la verdad, gracias al cultivo de la inteligencia, separada de todo contacto con el cuerpo, debe emprender su segunda navegación<sup>64</sup> hacia la querida patria, como volvía Ulises al encuentro de la fiel Penélope. Y, en esta difícil y arriesgada travesía, el cuerpo es el símbolo del mar que el alma ha de atravesar para regresar a su patria originaria.

El cuerpo, lejos de ser signo y manifestación del alma, es instrumento de su deformación, hasta el punto de que sólo la definitiva separación de ambos, permitirá al alma conocer limpiamente, sin contaminación alguna, aquello que desea y ama: la sabiduría. El cuerpo, según Platón, “nos procura mil preocupaciones por la alimentación necesaria... nos impide la caza de la verdad. Nos colma de amores y deseos, de miedos y fantasmas... guerras, revueltas y batallas ningún otro las origina, sino el cuerpo y sus deseos... por su culpa, no tenemos tiempo libre para la filosofía...”<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Platón: *República*, X, 611 d.

<sup>64</sup> Ésta es la gran metáfora platónica que simboliza el descubrimiento de lo incorpóreo y de la contemplación del mundo inteligible en el relato autobiográfico que Platón pone en boca de Sócrates en el conocido texto de *Fedón* 99 b – d.

<sup>65</sup> Platón: *Fedón*, 66 b – d.

Éstos y otros muchos textos platónicos han contribuido a la consideración de Platón como el más destacado defensor del dualismo antropológico y el causante del concepto negativo del cuerpo, que ha predominado en la cultura occidental, como reiteradamente ha señalado Nietzsche, quien, por éste y otros motivos, calificó su propia filosofía como “platonismo invertido”, ya que toma como guía el cuidado de las apariencias, de la caverna y del cuerpo frente a la socrática preocupación por el cuidado del alma, que Platón une en el *Fedón* al desprecio del cuerpo, cuyos deseos impiden al alma la reflexión libre.

Esta visión negativa del cuerpo, que destaca especialmente en el *Fedón*, constituye el fundamento de las interpretaciones neoplatónicas, como las de Plotino y Porfirio. La biografía que Porfirio escribió de su maestro comienza con estas significativas palabras: “Plotino, el filósofo contemporáneo nuestro, tenía el aspecto de quien se siente avergonzado de estar en un cuerpo”<sup>66</sup>. La razón de esta actitud, que le llevó a negarse a posar para un pintor, así como a silenciar cualquier referencia a su lugar de nacimiento y a sus padres, no es otra que una interpretación literal de estos textos platónicos que hemos comentado. Plotino consideraba el cuerpo como imagen del alma, como la pintura lo es del modelo<sup>67</sup>. Y esta interpretación neoplatónica se ha impuesto en la historiografía filosófica, de tal manera que se da por sentado que Platón fue dualista y

<sup>66</sup> Porfirio: *Vida de Plotino*, 1.

<sup>67</sup> Probablemente Plotino siguió, además de los textos del *Fedón*, el pasaje de las *Leyes* en el que Platón expone esta idea con mayor claridad, al afirmar que, según el legislador de la ciudad, “el alma es absolutamente superior al cuerpo y lo que en la propia vida actual nos constituye a cada uno de nosotros no es otra cosa que el alma, mientras que el cuerpo, una semejanza de cada uno de nosotros, obedece y, cuando morimos, es correcto decir que los cuerpos son imágenes, mientras que el que es auténticamente cada uno de nosotros se va junto a los demás dioses a rendir cuentas” (Platón, *Leyes*, XII, 959 a – b).

mantuvo siempre esa actitud negativa hacia el cuerpo que recoge la vida y la obra de un platónico tan eminente como Plotino.

Sin embargo, como ha señalado Reale<sup>68</sup>, Platón no mantuvo la misma posición respecto al cuerpo en todos sus diálogos, ya que fue matizando gradualmente el carácter negativo del mismo, hasta ofrecer una visión positiva en el *Timeo*. Esto supone que los textos del *Fedón* tienen, a su juicio, un carácter provocativo y protréptico, es decir, que no expresan una postura definitiva y única, sino una incitación para buscar con mayor profundidad la compleja relación entre el alma y el cuerpo, que no se vislumbra en la obra platónica hasta la vejez.

Desde la posición rotunda del *Fedón*, en el que atribuye a los deseos y las pasiones del cuerpo la causa de todos los males del hombre, hasta la consideración del cuerpo como la mejor construcción posible que fueron capaces de crear los dioses imitando al demiurgo del cosmos, hay algunos pasos intermedios que van alejándose de la negatividad inicial para abrir el horizonte de la visión positiva del *Timeo*.

Así cabe entender, por ejemplo, la diferente posición de Platón en relación con la sede de los deseos y las pasiones humanas. En el *Fedón*, como vimos, considera al cuerpo la sede de las pasiones, pero en el *Gorgias*, en el *Fedro* y en el *Filebo* mantiene una idea muy distinta. En el texto del *Gorgias*, en el que comenta los versos de Eurípides, que citamos, tras afirmar que, según había oído decir a un sabio, probablemente pitagórico, nosotros estamos muertos y nuestro cuerpo es una tumba, añade que “la parte del alma en la que se encuentran las pasiones es de tal naturaleza que se deja seducir y cambia súbitamente de un lado a otro. A esa parte del alma, hablando

---

<sup>68</sup> Reale, G.: *op. cit.*, p. 215.

en alegoría y haciendo un juego de palabras, cierto hombre ingenioso de Sicilia o de Italia, la llamó tonel, a causa de su docilidad y obediencia'<sup>69</sup>. Es evidente el cambio de posición, ya que en este texto no es el cuerpo el lugar de las pasiones, sino una parte del alma que, por su facilidad para dejarse seducir (*pithanón*), merece el nombre de tonel (*pitón*). Un tonel agujereado que nunca se sacia del todo, como el hombre disoluto que propone Calicles como el ideal al que aspiran todos los hombres, aunque Sócrates lo rebate con su propuesta de una vida filosófica y moderada, como la del que tiene un tonel sellado, que va llenado de miel y vino para los momentos de insatisfacción.

Más gráfica es aún esta imagen de la parte apetitiva del alma en la famosa imagen del carro alado, en la que el caballo arisco, causante de deseos inmoderados en el amante, el impulsa a precipitarse en pos de la belleza del amado, sin la prudencia del auriga, como hizo Zeus al raptar al joven Ganimedes<sup>70</sup>. El caballo desenfrenado busca sin duda el contacto con el cuerpo, pero no es éste el causante de los deseos que hacen perder al alma las alas, hundiéndola en lo sensible, sino el poder y la fuerza descontrolada de la parte más baja de la misma alma simbolizada por el caballo indómito.

Tal vez el texto más rotundo en el que se afirma que los deseos y apetitos del hombre no surgen del cuerpo, sino del alma, se halla en el *Filebo*. En un hermoso pasaje Sócrates dialoga con Protarco con el fin de alcanzar alguna verdad sobre el origen del placer y, para ello, se deciden a buscar,

<sup>69</sup> Platón: *Gorgias*, 493 a.

<sup>70</sup> Véase el largo relato de esta difícil conducción del carro del alma en *Fedro*, 246 a ss. Ese impetuoso dinamismo del deseo lo compara Platón con "una fuente que mana" en el interior del alma, como sintió Zeus ante la belleza de Ganimedes, según leemos en *Fedro*, 255 b – c.



primero, la naturaleza del deseo y dónde nace. El diálogo sobre este punto concluye con la afirmación platónica de que el deseo no nace del cuerpo, sino del alma. Esto supone un cambio importante respecto a la tesis defendida en el *Fedón*, según la cual el cuerpo y sus deseos eran la causa de los males del hombre. He aquí el diálogo:

“SÓC.- Decimos que el que desea desea algo.

PRO.- ¿Cómo no?

SÓC.- Lo que desea no es lo que está experimentando. Pues tiene sed, que es un vacío, y desea satisfacción.

PRO.- Sí.

SÓC.- Entonces, algo en el que tiene sed debe tener contacto con la satisfacción.

PRO:- Necesariamente.

SÓC.- Es imposible que sea el cuerpo, pues está vacío.

PRO.- Sí.

SÓC.- Queda, pues, que sea el alma la que tiene contacto con la satisfacción, por la memoria, por supuesto; pues, ¿con qué otra cosa iba a tenerlo?

PRO.- Exactamente, con ninguna otra.

SÓC.- ¿Comprendemos lo que para nosotros se deduce de estos razonamientos?

PRO.- ¿Qué?

SÓC.- Ese razonamiento nos dice que no hay deseo del cuerpo”<sup>71</sup>.

Es sin duda un pasaje que muestra el cambio constante del pensamiento de Platón respecto a la valoración del cuerpo a lo largo de los diálogos. Lenta, pero imparablemente, va pasando

---

<sup>71</sup> Platón: *Filebo*, 35 b – c.

de una concepción claramente negativa a otra visión más equilibrada del cuerpo y del alma. Una variación que culminará en el *Timeo*, donde el cuerpo adquiere perfiles positivos por la acción divina del demiurgo. Pero antes de llegar a ese estadio, Platón deja también algunos detalles importantes sobre la necesidad de apreciar el valor del cuerpo y de cuidarlo para una vida en armonía con el alma.

En este sentido puede observarse una valoración positiva del cuerpo y de la necesidad de su cuidado, tanto en el *Protágoras*, como en la *República*. Baste recordar la insistencia platónica en la educación gimnástica en ambas obras. Así, en el *Protágoras*, Platón hace una descripción del sistema educativo de su tiempo, cuando nos recuerda que los niños aprenden desde la infancia las letras, para aprender los textos de los grandes poetas y grabar en su alma el carácter de los héroes y así poder emularlos. Y, tras el aprender la letras, los maestros “se esfuerzan en que los ritmos y armonías queden incrustados en las almas de los niños, para que sean más mansos y para que, al ser mejores en el ritmo y la armonía, resulten competentes en el hablar y en el actuar, pues toda la vida del hombre tiene necesidad de ritmo y de armonía. Todavía después de esto, se los envía al maestro de gimnasia, para que con un cuerpo más vigoroso puedan ejecutar las órdenes de una mente ágil, y no se vean obligados, a causa de su fragilidad corporal, a amedrentarse, tanto en la guerra como en las demás situaciones”<sup>72</sup>. Y, en la *República*, vemos cómo la gimnasia constituye no sólo una disciplina que fortalece el vigor corporal, sino una actividad destinada a equilibrar y moderar el elemento fogoso del alma, es decir, esa parte en la que residen los deseos, que sim-

<sup>72</sup> Platón: *Protágoras*, 326 b – c.

boliza el impetuoso caballo negro. Según esto, Platón ve tan unidos el alma y el cuerpo, que considera que la gimnasia y la música son actividades que, ejercitando los sentidos y los músculos corporales, suponen una verdadera medicina del alma. Así lo reconoce Sócrates, al decir, que el joven “al ejercitarse en la gimnasia y realizar sus ejercicios, lo hará atendiendo al elemento fogoso de su naturaleza y con intención de estimularlo, más que con vistas al mero vigor corporal; no como los atletas ordinarios, que enderezan sus trabajos y régimen alimenticio únicamente al logro de éste último”<sup>73</sup>.

El lenguaje platónico sobre el cuerpo cambia su tono negativo para ir adquiriendo matices menos rotundos. La provocación del dualismo radical se transforma en una expresión más equilibrada de la relación de alma y cuerpo hasta llegar a una visión ciertamente positiva del cuerpo, que rara vez ha sido advertida en la mayoría de interpretaciones del platonismo, generalmente fundadas en la hermenéutica neoplatónica.

No obstante, encontramos en el *Timeo* algunos textos que confirman este indudable cambio en el pensamiento platónico sobre la naturaleza del cuerpo. Lo primero que hemos de destacar es que Platón señala que el cosmos es un ser generado y, como tal, tiene cuerpo, un cuerpo armonioso y perfecto, en la medida en que puede serlo, pues es obra de su artífice divino que contempló el modelo eterno y lo plasmó en la obra de arte que es el cosmos<sup>74</sup>. El dios construyó el cuerpo del universo estableciendo una proporción armoniosa entre los cuatro elementos, pues ésta es la armonía más bella<sup>75</sup>. Y, además, “al

---

<sup>73</sup> Platón: *República*, III, 410 b.

<sup>74</sup> Platón: *Timeo*, 28 b – 29 a.

<sup>75</sup> Platón. *Timeo*, 31 b ss.

ensamblar el mundo, colocó la razón en el alma y el alma en el cuerpo, para que su obra fuera la más bella y mejor por naturaleza”<sup>76</sup>. El cuerpo del universo no sólo es armonioso y equilibrado por los elementos que lo forman, sino también por la forma perfecta que el dios le dio, que es la figura circular, que lo convierte en un dios perfecto y feliz, ya que “el dios eterno razonó de esta manera acerca del dios que iba a ser cuando hizo su cuerpo no sólo suave y liso, sino también en todas partes equidistante del centro, completo, entero de cuerpos enteros. Primero colocó el alma en su centro y luego la extendió a través de toda la superficie y cubrió el cuerpo con ella. Creó así un mundo circular, que gira en círculo, único, solo y aislado, que por su virtud puede convivir consigo mismo y no necesita de ningún otro, que se conoce y ama suficientemente a sí mismo. Por todo esto, lo engendró como un dios feliz”<sup>77</sup>.

Estos textos del *Timeo* muestran sin duda una concepción positiva del cuerpo del universo, imagen del modelo eterno y perfecto, convertido en un ser viviente feliz, que incluye dentro de su ser a todos los cuerpos celestes, aéreos, acuáticos y terrestres, cuyos cuerpos son también conjuntos armónicos de miembros que constituyen una unidad orgánica. En consecuencia, Platón abandona por completo el concepto negativo del cuerpo, como causante de los males del alma y del hombre. Más aún, Platón afirma ahora que los dioses hicieron los cuerpos con tal maestría que evitaron que fueran culpables de los males del hombre, pues el demiurgo, tras modelar el cuerpo del universo, “encargó a los dioses jóvenes plasmar los cuerpos mortales y comenzar a hacer cuanto aún restaba por generar del

<sup>76</sup> Platón: *Timeo*, 30 b.

<sup>77</sup> Platón: *Timeo*, 34 a - b.

alma humana y todo lo relacionado con ello, y gobernar en la medida de lo posible de la manera más bella y mejor al animal mortal, para que no se convirtiera en culpable de sus males”<sup>78</sup>.

Algo semejante observamos respecto a la consideración del cuerpo humano, que, en esta obra de la vejez de Platón, deja de ser cárcel, tumba o lugar de destierro, incluso impedimento alguno para la reflexión libre del alma. El cuerpo, como el tiempo, es imagen del modelo eterno. Los dioses lo transformaron en instrumento y vehículo del hombre para que pudiera realizar su excelencia sobre la tierra. Con ese fin le dieron primero los ojos, portadores de luz y del fuego interior que, en la vigilia, permite ver la figura de los astros celestes y de los seres inferiores y, durante la noche, engendra los sueños de los hombres. La vista es, pues, el mayor don que los dioses otorgaron al hombre, pues sin ella no podría percibir la perfección de los astros y el orden de sus movimientos, que producen los días y las noches, los años, los equinoccios y la noción del tiempo y de la naturaleza misma del universo, de cuya contemplación nació la filosofía. Y algo semejante ha de decirse de la voz, del lenguaje y del oído, todos ellos relacionados con la armonía de los sonidos y la música, otorgada a los hombres por las Musas, para que se sirvieran de ella con inteligencia<sup>79</sup>. Qué lejos suenan ya aquellas palabras despectivas del *Fedón*, en las que Platón afirmaba rotundamente que “con los ojos no vemos nada seguro y con los oídos no oímos nada seguro”<sup>80</sup>. Ahora, Platón valora extraordinariamente la vista y el oído, como dones de los dioses, que le permiten al hombre alcanzar el conocimiento de la armonía del cosmos, como manifestación de la suprema belleza divina.

---

<sup>78</sup> Platón: *Timeo*, 42 d – e.

<sup>79</sup> Platón: *Timeo*, 47 a – d.

<sup>80</sup> Platón: *Fedón*, 65 b.

La mayoría de las interpretaciones del platonismo, comenzando por la de los neoplatónicos, cuya influencia ha sido decisiva en la lectura de Platón, mantienen de forma invariable la tesis del dualismo antropológico y de la concepción pesimista del cuerpo. Pero es indudable que los textos del *Timeo* presentan una perspectiva diferente del hombre y de las relaciones entre el alma y el cuerpo, tanto en el cosmos como en el ser humano. En esta obra cosmológica, el cuerpo adquiere el tercer significado del término griego *sêma*, que fue desechado en el *Fedón*. El cuerpo cósmico y humano no es ni tumba ni cárcel, sino signo, manifestación e instrumento del alma y de lo divino. Ello supone también una visión diferente de las relaciones entre el alma y el cuerpo, que ahora adquieren una naturalidad de la que estaban desprovistas en la atmósfera trágica del *Fedón*.

Por todo ello, podemos afirmar que hay una evolución progresiva en la concepción platónica del cuerpo, desde la visión más negativa del *Fedón*, que presenta al cuerpo como la verdadera cárcel de Sócrates, en la que pierde su vida y su libertad, hasta la concepción más moderada de las pasiones y los deseos que, tanto en el *Gorgias*, como en la *República*, el *Fedro* y el *Filebo*, provienen de la parte fogosa del alma, quedando el cuerpo exento de culpa. Y esta evolución culmina en la consideración positiva del cuerpo en el *Timeo*, en el que el cuerpo aparece como instrumento eficaz y natural de la acción divina sobre el mundo. Esta evolución conceptual es consustancial al diálogo platónico, que, como bien señaló Martha C. Nussbaum, es un género de expresión que encierra siempre la búsqueda de una nueva verdad y nunca se detiene en el saber conquistado por los interlocutores. “Platón, dice Nussbaum, es un filósofo valientemente autocrítico; no sólo revisa sus concepciones

formuladas en obras anteriores, sino que también somete a crítica dentro de cada diálogo las tesis expuestas por él”<sup>81</sup>. Así, vemos cómo cambia la concepción platónica del amor, tan diferente en el *Banquete* y en el *Fedro*, o cómo evoluciona la teoría de las ideas desde el *Fedón* al *Sofista*<sup>82</sup>.

En este sentido se expresa Cornelio de Vogel, relevante especialista en el platonismo, que afirma que “Platón no ha dicho que ‘el hombre es el alma’, ni ha sostenido jamás que la unión del cuerpo y del alma sea antinatural. En realidad, Platón no pensaba tal cosa. Si bien él había enseñado con gran énfasis que las dos partes del compuesto (*synamphóteron*) eran heterogéneas, Platón estaba convencido de que la unión de ambas partes durante el tiempo de la vida sobre la tierra era conforme al orden natural, que él consideraba un orden fundado divinamente”<sup>83</sup>. Una tesis ciertamente insólita en la tradición hermenéutica del platonismo, pero que se ajusta perfectamente a lo que expresan los textos del *Timeo*. Y, aunque no podemos aceptar la negación del dualismo antropológico de Platón que la autora defiende, pensamos que acierta, si hacemos caso, a la evolución del pensamiento platónico respecto al cuerpo.

No hay duda de que Platón mantuvo siempre la naturaleza antitética del alma y el cuerpo, desde el punto de vista ontológico, ya que el alma es siempre inmortal y el cuerpo siempre mortal. Pero, frente a la posición radical y provocativa del *Fedón*, en el que el cuerpo es un mal para el hombre y una

---

<sup>81</sup> Nussbaum, M. C.: *la fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995, p. 133.

<sup>82</sup> Véase el excelente análisis de la evolución del pensamiento ético y erótico de Platón, desde el *Protágoras* hasta el *Fedro*, en los capítulos que le dedica Nussbaum, M. C.: *op. cit.*, pp. 135 – 308.

<sup>83</sup> Vogel, C. de: *Repensando Platón e il Platonismo*, Milán, Vita e Pensiero, 1990, p. 284.

cárcel para el alma, en el *Timeo* comprobamos en diversos pasajes que el alma sin el cuerpo no tiene sentido pleno, pues el demiurgo la plasmó para ser centro y gobernante del mismo. Y el cuerpo se transforma en vehículo (*óchema*) del alma, un ágil y ligero instrumento que permite al alma ejercer su acción en el mundo. Así lo afirma Platón: “Para imitar la figura del universo circular, ataron las dos revoluciones divinas a un cuerpo esférico, al que en la actualidad llamamos cabeza, el más divino y el que gobierna todo lo que hay en nosotros. Los dioses reunieron todas las partes del cuerpo y se las entregaron para que se sirviera de él porque habían decidido que debía poseer todos los movimientos que iba a hacer. Se lo dieron como ágil vehículo...”<sup>84</sup>. Una idea que repite en un pasaje posterior: “El dios en persona se convierte en artífice de los seres divinos y manda a sus criaturas llevar a cabo el nacimiento de los mortales. Cuando éstos recibieron un principio inmortal de alma, le tornearon un cuerpo mortal alrededor, a imitación de lo que él había hecho. Como vehículo le dieron el tronco y las extremidades...”<sup>85</sup>.

Esta visión positiva del cuerpo en el *Timeo* encuentra su punto culminante en la hermosa metáfora del hombre como planta celeste. Platón hace una hermosa analogía entre el cuerpo del hombre y las plantas que miran al sol buscando recibir de él la energía que les da la vida. Platón describe el cuerpo humano como la más perfecta envoltura del alma y la posición erecta del cuerpo, coronado por la cabeza, sede del alma inmortal y racional, tiene como fin natural la contemplación de lo divino, que se halla en el cielo, y en el ejercicio de la reflexión como actividad que el hombre comparte con la divinidad. He

<sup>84</sup> Platón: *Timeo*, 44 d.

<sup>85</sup> Platón: *Timeo*, 69 c.



aquí el hermoso texto, con el que podemos concluir: “Debemos pensar que dios nos otorgó a cada uno la forma más importante de alma como algo divino y esta forma de alma que habita en la parte superior de nuestro cuerpo nos eleva desde la tierra hacia la familia celeste, como si fuéramos una planta no terrestre, sino celeste. Y esto que decimos es muy justo. Pues de allí, de donde nació la primera generación del alma, lo divino, cuelga nuestra cabeza y raíz y pone nuestro cuerpo en posición erecta”<sup>86</sup>.

Esta imagen del cuerpo como vínculo con lo celeste, según un proyecto divino, supone la culminación de la concepción del cuerpo desde Homero hasta Platón. Seguramente es el período griego que mayor influencia ha ejercido en la concepción occidental del cuerpo humano, aunque es fácil advertir que ha sido, sobre todo, la concepción platónica del *Fedón* la que ha mantenido una mayor vigencia, quedando en la penumbra esa imagen positiva que se vislumbra en los diálogos posteriores y que adquiere mayor relieve en el *Timeo*. Después de Aristóteles, en las filosofías estoica y epicúrea, se produce un cambio radical en la visión del cuerpo, que adquiere connotaciones diferentes. Y el cristianismo abrirá un nuevo horizonte en la concepción del cuerpo humano, especialmente con la creencia original de la resurrección de la carne. Una nueva concepción que rebasa los límites de este estudio.

---

<sup>86</sup> Platón: *Timeo*, 90 a – b.



HOMO VACUUS

McC 199

) ` > "

---

# LITERATURA EVOLUCIONISTA Y ANTIEVOLUCIONISTA EN ESPAÑA

---

*Francisco Blázquez Paniagua<sup>1</sup>*

## 1. INTRODUCCIÓN

La evolución ha sido uno de los problemas científicos que más interés y apasionamiento ha despertado en la sociedad durante el último siglo y medio. La razón fundamental radica en su relación con algunas de nuestras más fascinantes incógnitas, tales como el origen de la vida, el de la inmensa diversidad de formas vivas que pueblan el planeta y, naturalmente, nuestro propio origen como seres humanos. Aunque a lo largo de la historia estas cuestiones han encontrado respuestas en el ámbito de la filosofía y de la religión, fue en el siglo XIX cuando se elaboraron teorías científicas que daban una respuesta natural a esas cuestiones y, al mismo tiempo, afectaron profundamente a nuestra visión del mundo.

---

<sup>1</sup> Profesor en el I.E.S. Pedro de Valdivia (Vva. de la Serena, Badajoz), licenciado en biología y doctor por la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis “El evolucionismo en España y la teoría sintética de la evolución (1939–1970)” (UAM, 2004).

El propósito de esta conferencia es aportar luz acerca de cómo se gestaron las ideas evolucionistas y cómo se recibieron en España, centrándonos especialmente en el debate y en la literatura que sobre este tema ha aparecido en nuestro país a lo largo del último siglo y medio.

## 2. IDEAS GENERALES ACERCA DE LA GÉNESIS DEL PENSAMIENTO EVOLUCIONISTA.

La idea de evolución surgió en contextos históricos y geográficos diversos tales como la antigua Grecia, Roma o China<sup>2</sup>. Sin embargo, hasta el siglo XVIII no se produjo una importante proliferación de ideas que anticiparon y/o favorecieron la llegada de las teorías evolucionistas del siglo XIX. Entre estas podemos destacar las siguientes:

- El desarrollo de la filosofía mecanicista del siglo XVII favoreció una interpretación deísta del universo, en la que Dios no intervenía en él (salvo en el momento de la creación) y quedaban así excluidos los milagros.
- La creencia, muy extendida durante la Ilustración, en la llamada “Gran Cadena del Ser” o *Scala Naturae* – concepto aristotélico que defendía una ordenación jerárquica y gradual de todos los seres vivos desde los más sencillos (“inferiores”) hasta el ser humano–, aunque no admitía la descendencia de unas especies respecto de otras, era una visión unificada del mundo vivo que

<sup>2</sup> Anaximandro (c. 610-546 a. de N. E.), Empédocles (490- 430 a. de N. E.), Lucrecio (c. 99 - c. 55 a. de N. E.) o San Agustín (354-430) mostraron ideas que han sido interpretadas como evolucionistas. Véase por ejemplo Joaquín Templado, *Historia de las teorías evolucionistas*, Alambra, Barcelona, 1974, (2ª ed. 1982) y C. J. Alonso, *Tras la evolución. Panorama histórico de las teorías evolucionistas*, Eunsa, Pamplona, 1999.

aceptaba además la existencia de multitud de seres intermedios (eslabones) entre unas especies y otras<sup>3</sup>. Esta gran jerarquía dotada de temporalidad y descendencia constituyó la base de la teoría evolucionista de Lamarck (1809).

- Durante el siglo XVIII muchos naturalistas aceptaron de manera general que los fósiles eran restos de seres vivos que vivieron en el pasado, desplazando interpretaciones fantásticas y permitiendo una imagen del pasado de la Tierra mucho más ajustada a la realidad.
- Por otra parte, numerosos botánicos y jardineros franceses, por ejemplo, Pierre de Maupertuis (1698-1759), Michael Adanson (1727-1806), Jean Marchant (1650-1738) o Antoine-Nicolas Duchesne (1747-1827) dudaron sobre la inmutabilidad de las especies al observar mutaciones en diversas plantas.
- Algunos naturalistas ilustrados, aunque no elaboraron modelos explicativos, desarrollaron una idea de descendencia y degeneración de unas especies a partir de otras (por ejemplo, Buffon (1707-1788) o Erasmus Darwin (1731-1802).
- Por otra parte, en el siglo XVIII se desarrollaron clasificaciones modernas –la más destacada fue la de Carl von Linné (1707-1778)– que mostraban las afinidades morfológicas entre los seres vivos dentro de grupos homogéneos y jerarquizados (reino, clase, orden, familia, género y especie) e incluían al ser humano en ellas.

---

<sup>3</sup> Tal vez la obra más relevante que explora la importancia de esta idea es: Arthur O. Lovejoy, *La gran cadena del ser*, Icaria, Barcelona, 1983.

A pesar de la importancia de todas estas ideas en la anticipación del evolucionismo, ha de señalarse el carácter poco concreto y especulativo de muchas de ellas. Esto cambió a principios del XIX, momento en el que el pensamiento evolucionista ilustrado cristalizó en la teoría transformista de Jean Baptiste Lamarck (1744-1829), la cual reunía gran parte de las ideas expresadas por los naturalistas del siglo anterior.

La teoría de Lamarck aceptaba la existencia de la Cadena del Ser o *Scala Naturae* que, como hemos visto, era una concepción unitaria y jerárquica de la naturaleza que ordenaba a todos los seres en orden de complejidad y mostraba la especie como un concepto arbitrario. Los seres vivos nacidos por generación espontánea tenían la facultad de “ascender” por esta gran cadena de la vida, de cambiar hacia una mayor perfección a medida que transcurría el tiempo, hasta llegar al ser humano. Sin embargo, esta ascensión podía modificarse por «la influencia de las circunstancias ambientales», las cuales arrastraban a los animales a nuevas necesidades y con ellas a nuevos hábitos, entrando en juego las famosas leyes del uso y el desuso que gobernaban la génesis, desarrollo o atrofia de órganos y partes.

El interés por el origen de la vida y el de la diversidad orgánica permaneció vivo en la primera mitad del siglo XIX, especialmente en Inglaterra, a pesar de que Lamarck y sus ideas nunca fueron bien considerados ni allí, ni en Francia. A ello contribuyeron varias obras como *Vestiges of Natural History of Creation* (Chambers, 1844) que, aunque fue vilipendiada, logró mantener la curiosidad durante varias décadas y, sobre todo, *Principles of Geology* (Lyell, 1830), cuya visión uniformitarista tanto influyó en el joven Darwin, mostrando la importancia de mirar al presente para comprender el pasado y aceptando cambios geológicos graduales a través de largos periodos de tiempo.

La teoría del cambio de los seres vivos por selección natural, esbozada por Darwin y Wallace (1858), y desarrollada en *El origen de las especies* (Darwin, 1859), conmovió los cimientos de la Inglaterra victoriana dando una respuesta natural y coherente a los problemas del origen, la diversidad y la adaptación de los organismos, desafiando todo el núcleo de creencias de la teología natural, la cual afirmaba la creación y el diseño perfecto de cada criatura por Dios, y la planificación divina de todo el mundo vivo.

La obra magna de Darwin fue excepcionalmente rica en ideas y contaba con un asombroso cúmulo de datos en torno a numerosos problemas relacionados con la evolución. El famoso biólogo evolucionista e historiador de la biología, Ernst Mayr (1904–2005), ha desglosado su contenido en cinco teorías<sup>4</sup>: *i*) la transformación de los seres vivos propiamente dicha (con independencia de la forma en la que este proceso acontecía); *ii*) la diversificación de unas especies a partir de otras preexistentes; *iii*) la teoría de la ascendencia común para todos organismos; *iv*) la gradualidad del proceso evolutivo; y *v*), la teoría de la selección natural.

El núcleo de toda su explicación era esta última teoría: *la selección natural*. Darwin aceptaba que los seres vivos de una misma especie eran esencialmente distintos en multitud de aspectos; en la competencia por el alimento, el territorio o la pareja, estas diferencias podían ser vitales para su supervivencia. El efecto continuado de la selección de la naturaleza en ambientes cambiantes a lo largo del tiempo ha provocado la modificación gradual de las especies.

---

<sup>4</sup> Estas ideas pueden consultarse en la magnífica obra: Ernst Mayr, *Una larga controversia: Darwin y el darwinismo*. Crítica, Drakontos, Barcelona, 1992.



Tabla 1

Principales obras relacionadas con la teoría sintética de la evolución
Fisher, R. A.: <i>The Genetical Theory of Natural Selection</i> , Oxford, Clarendon, 1930
Haldane, J. B. S.: <i>The Causes of Evolution</i> , Londres, Longman, 1932
Dobzhansky, T.: <i>Genetics and The Origin of The Species</i> , (Primera Edición), New York, Columbia UP, 1937.
Huxley, J. S.: <i>Evolution: The Modern Synthesis</i> , 1ª ed., Londres, Allen, 1942
Mayr, E.: <i>Systematics and the Origin of Species</i> , New York, Columbia UP, 1942
Simpson, G. G.: <i>Tempo and Mode in evolution</i> , New York, Columbia UP, 1944
Rensch: <i>Neurere Probleme der Abstammungslehre: Die Transspezifische Evolution</i> , Stuttgart, Enke, 1947.
Stebbins, G. L.: <i>Variation and evolution in plants</i> , New York, Columbia UP, 1950

Hacia finales del siglo XIX, la evolución era un hecho básicamente aceptado por la mayor parte de los naturalistas de todo el mundo pero la explicación ofrecida por Darwin (la selección natural) no contaba con tantos partidarios y podemos hablar de un eclipse del darwinismo entre finales del siglo XIX y principios del XX, durante el que proliferaron otras teorías explicativas coincidiendo con un momento de máxima dispersión y falta de diálogo entre las distintas disciplinas biológicas<sup>5</sup>.

Esto cambió hacia la década de 1930, momento en el que se desarrolló la denominada *teoría sintética de la evolución*, también conocida como *síntesis neodarwinista* o más impropriamente *neodarwinismo*<sup>6</sup>, teoría establecida por numerosos autores de diversas disciplinas biológicas

<sup>5</sup> Véase P. J. Bowler, *El eclipse del darwinismo*. Labor, Barcelona, 1985.

<sup>6</sup> A finales del siglo XIX también se denominó "neodarwinismo" a la teoría evolutiva de August Weismann (1834–1914), partidaria de la selección natural darwiniana pero despojada de la creencia en la herencia de los caracteres adquiridos.

(fundamentalmente genetistas, paleontólogos y zoólogos) y que, en esencia, revalidaba la teoría de la selección natural darwiniana actualizada ahora con los nuevos desarrollos conceptuales, provenientes fundamentalmente de la genética y la genética de poblaciones, los cuales esclarecieron el origen de la variabilidad de los seres vivos y establecieron modelos matemáticos que mostraban el poder modificador de la selección natural; al mismo tiempo, se eliminaron teorías rivales al darwinismo y se arrojó luz sobre la *especiación* (formación de unas especies a partir de otras) en las condiciones de aislamiento reproductor. Las principales obras que dibujaron esta renovada visión del evolucionismo darwiniano se muestran en la tabla 1.

### 3. LA EVOLUCIÓN EN ESPAÑA (1859–1936)

#### 3.1. El Siglo XIX

Numerosos estudios que se han ocupado de la introducción del evolucionismo (especialmente darwinista) en España. De ellos podemos destacar las siguientes ideas clave<sup>7</sup>:

a) Aunque hubo referencias a las ideas de Darwin en años anteriores al Sexenio Revolucionario (1868-1874), fue acompañando a las reformas que se produjeron en este periodo cuando se generó un importante debate en la prensa que continuó

---

<sup>7</sup> Citaremos los más relevantes: Thomas F. Glick, “La recepción del darwinismo en España en dimensión comparativa”, *Asclepio*, 21, 1969, 207-214; Diego Núñez, *El darwinismo en España*. Castalia, Madrid, 1977; Thomas F. Glick, *Darwin en España*. Península, Barcelona, 1982; José Sala, *Ideología y Ciencia biológica en España entre 1860 y 1881*. CSIC, Madrid, 1987; Jaume Josa i Llorca, “Introducción” en Charles Darwin, *El origen de las especies*. Espasa Calpe, Madrid, 1988; T. F. Glick, R. Ruiz y M. A. Puig-Samper (eds.), *El darwinismo en España e Iberoamérica*, Doce Calles, Madrid, 1999; M. A. Puig-Samper, R. Ruiz y A. Galera (eds.), *Evolucionismo y cultura. Darwinismo en Europa e Iberoamérica*. Editora Regional de Extremadura, UNAM y Doce Calles, 2002.

hasta bien entrada la Restauración. En este momento se publicaron en nuestro país las dos principales obras de Darwin: *El origen del hombre* (1876) y *El origen de las especies* (1877)<sup>8</sup>.

b) Los krausistas, seguidores de la filosofía idealista del filósofo alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), constituyeron un grupo esencial en la divulgación del darwinismo, aceptándolo parcialmente y rechazando fundamentalmente sus aspectos mecanicistas. Durante el Sexenio Revolucionario, este grupo alcanzó una posición social y política favorable llegando a ser marginados tras la Restauración (1875); sin embargo, su pensamiento reformista pervivió a través de las instituciones inspiradas o creadas por autores afines al krausismo, entre ellas, la Institución Libre de Enseñanza o la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, las cuales provocaron un impulso y una reorganización de la ciencia en España durante el primer tercio del siglo XX.

c) El debate público en torno al darwinismo vino acompañado de fuertes polémicas durante el siglo XIX que se vieron acrecentadas por la publicación de la obra de John William Draper (1811-1882), *Historia de los conflictos entre la religión y la ciencia* (1876), y por la difusión que se hizo del darwinismo a través de las obras de Ernst Haeckel (1834-1919), autor que se caracterizó por un marcado anticlericalismo.

<sup>8</sup> Charles Darwin, *El origen del hombre. La selección natural y la sexual*, trad. de J. María Bartrina, Imp. de la Renaixença, Barcelona, 1876. Charles Darwin, *Origen de las especies por medio de la selección natural ó la conservación de las razas favorecidas en la lucha por la existencia*, trad. por Enrique Godínez. Biblioteca Perojo, Madrid, 1877. Anteriormente se había publicado una edición incompleta: Charles Darwin, *Origen de las especies por selección natural ó resumen de las leyes de la transformación de los seres organizados con dos prefacios de Mad. Clemencia Royer*. Biblioteca social, histórica y filológica, Imp. Jacobo María Luengo, Madrid, 1872.

Entre otras, podemos destacar la que tuvo lugar en Badajoz entre el profesor de segunda enseñanza, Máximo Fuertes Acevedo, y el canónigo Fernández Balbuena<sup>9</sup>.

d) La publicación de numerosas obras de Haeckel y Herbert Spencer (1820-1903) sirvió como elemento difusor del pensamiento darwiniano pero, al mismo tiempo, constituyó una interferencia para comprender la profundidad del pensamiento biológico de Darwin; la percepción que se hizo del biólogo inglés y sus ideas fue en gran medida asociada al anticlericalismo haeckeliano y al progresismo panevolucionista de Spencer.

e) El debate social y público que se produjo en torno al darwinismo durante el siglo XIX contrastó con la tímida aceptación por parte de la mayoría de los naturalistas que, aunque se mostraron partidarios de las ideas darwinistas, no adoptaron la renovación metodológica y el replanteamiento de objetivos que éstas sugerían, tal y como había ocurrido con la biología en otros países del mundo.

Como ha expresado Núñez (1977), la recepción del evolucionismo darwinista en España se produjo en una sociedad con un alto grado de analfabetismo, escindida política y económicamente, una Iglesia que defendía la literalidad del texto bíblico y una ciencia en estado precario. No fue extraño que la cuestión evolucionista estuviera en el plano ideológico más que en científico.

### **3.2. El evolucionismo en España (1900-1936)**

A pesar del declive que sufrió el darwinismo a finales del siglo XIX y principios del XX en la biología europea y americana, en España gozó de una importante difusión social

---

<sup>9</sup> Véase: F. T. Pérez González. *La introducción del darwinismo en la Extremadura decimonónica*. I. C. "El Brocense", Dipt. Provincial, Cáceres, 1987.

durante la primera década debido fundamentalmente al proyecto editorial del escritor republicano Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) que, a través de la Editorial Sempere, divulgó el evolucionismo darwinista en esta época.

Este hecho propició que en 1909, con motivo del centenario del nacimiento de Darwin, se realizaran varios homenajes en Lorca (Murcia) y Valencia en los que un grupo de jóvenes solicitó colaboración a populares darwinistas del momento. En Lorca se publicó una obra conmemorativa con artículos de destacados biólogos, traductores de Spencer y miembros de la Institución Libre de Enseñanza, algunos de los cuales fueron más tarde ministros republicanos. En Valencia, se celebró un acto que contó con la presencia de Miguel de Unamuno (1864-1936)<sup>10</sup>. En ambos casos, se hicieron continuas alusiones al filósofo Spencer y se puso de manifiesto que la defensa del darwinismo era una cuestión más ideológica que científica, Darwin era un icono del progreso y la ciencia, y no se valoraron sus ideas científicas que, en aquel momento, estaban muy devaluadas.

Estos homenajes constituyeron el último episodio de reivindicación pública del darwinismo antes de la Guerra Civil. Hacia el final de primera década del XX, comenzaron a divulgarse en España obras afines al evolucionismo lamarckista. Al mismo tiempo se produjo un abandono del darwinismo y una adhesión al pensamiento esencialista, finalista y vitalista de importantes personajes de la vida científica o intelectual, por ejemplo, Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) o el filósofo

<sup>10</sup> Del homenaje en Valencia se ocupan: Núñez (1977) y Glick (1982) (véase cita 7).

José Ortega y Gasset (1883-1955), este último introdujo en España el pensamiento antidarwinista del biólogo alemán Jakob von Uexküll (1864-1944), del que se publicó la obra *Ideas para una concepción biológica del mundo* (Espasa Calpe, Madrid, 1922), probablemente una de las más demoledoras críticas contra el darwinismo durante su época de crisis.

Podemos afirmar que durante las décadas de 1920 y 1930 la situación en España respecto del evolucionismo estaba normalizada, si atendemos a que coexistían distintos tipos de pensamiento evolucionista (darwinista, lamarckista, mutacionista, etc). Hay que destacar que también se divulgaban las tesis creacionistas o antievolucionistas por parte de autores eclesiásticos (véase más adelante), pero todo ello en ausencia de graves polémicas como las que se habían producido en el siglo anterior.

Otro hecho que apunta a la idea de una normalización es que a finales de los veinte las autoridades educativas, herederas intelectuales de la Institución Libre de Enseñanza, incluyeron varios epígrafes sobre evolución en los programas de bachillerato, uno de ellos buscaba la conciliación entre creacionismo y evolución, y los otros hacían referencia a otras teorías evolucionistas: lamarckismo, neodarwinismo (de August Weissmann (1834-1914)) y mutacionismo.

A pesar de esta concepción secundaria del seleccionismo o de igualdad frente a otras teorías evolucionistas en los textos de bachillerato españoles, el pensamiento darwinista antes de la Guerra Civil se divulgó a través de la publicación de notables obras de algunos de los futuros arquitectos de la síntesis neodarwinista: *Biología Animal* (Haldane y Huxley, 1929) y *La ciencia de la vida* (Wells, Huxley y Wells, 1930).

Por otra parte, un importante grupo de autores vinculados a instituciones científicas y universidades profesaron un apoyo a las tesis darwinistas aunque no realizaran trabajos en este contexto. La excepción más notable a esta carencia de estudios sobre la evolución fue Antonio de Zulueta (1885-1971), director del Laboratorio de Biología del Museo Nacional de Ciencias Naturales y traductor de una edición de *El origen de las especies* (Darwin, 1921) y de obras evolucionistas como *La evolución y las pruebas en las que se funda* (Scott, 1920). Los trabajos de Zulueta en genética experimental se encontraban a la altura de los realizados en Norteamérica y Europa central, su contacto con la escuela del famoso genetista T. H. Morgan (1866-1945) en Estados Unidos y con algunos de los biólogos artífices de la teoría sintética como J. B. S. Haldane (1892-1964) o Theodosius Dobzhansky (1900-1975), le hubieran convertido en un autor clave en la recepción e investigación de la síntesis evolucionista de no haber estallado la Guerra Civil.

Pero salvo el caso de Zulueta, ni en el siglo XIX ni en el primer tercio del XX, la evolución en España constituyó un problema abordable desde las diferentes disciplinas biológicas, y el darwinismo se percibió como una especie de adhesión ideológica a la izquierda y al republicanismo, así como a una cosmovisión materialista, en algunos casos atea o anticlerical, hecho que jugó un papel muy negativo tras el desenlace de la Guerra Civil. Todos o algunos de estos elementos estaban presentes en investigadores como Ignacio Bolívar (1850-1944), Odón de Buen (1863-1945), José Royo Gómez (1895-1961), Enrique Rioja o Fuset Tubiá (éste último lamarckista) y muchas de las obras evolucionistas estaban asociadas a editoriales y colecciones políticas de izquierda.

Al lado de todo este contexto de aceptación pero no de investigación y en ausencia de graves polémicas, el antievolucionismo también tuvo su expresión en el primer tercio del siglo XX especialmente en las obras y conferencias de los clérigos: Zacarías Martínez (*Conferencias científicas acerca de la evolución materialista y atea*, 1910); Jaime Pujiula (*Conferencias biológicas. Estudios críticos sobre la teoría de la evolución*, 1910) y José Antonio de Laburu (*Origen y evolución de la vida*, 1923). Asimismo, podemos encontrar una oposición a la evolución en la mayor parte de las entradas relacionadas con este problema en la *Enciclopedia Espasa Calpe*<sup>11</sup>. En todos estos textos la evolución, fundamentalmente el darwinismo, se percibía como un postulado de la ciencia materialista y atea que atacaba la base del catolicismo.

Las tesis que abogaban por una armonía y conciliación entre religión católica y evolución también tuvieron su lugar en España, ello podía observarse en el volumen homenaje a Darwin de Lorca, en algunos textos de biología como el *Curso de Historia Natural* (Alvarado, 1934) e incluso contaron con un apoyo dentro de la Iglesia como podemos observar en *Biología General* (1932), del agustino y biólogo Ambrosio Fernández, sin embargo, dada la polarización ideológica (política y social) estas tesis no fueron mayoritarias ni ampliamente divulgadas viéndose interrumpidas por la Guerra Civil.

---

<sup>11</sup> “La Iglesia Católica siempre ha creído que el pasaje histórico de la creación de nuestros primeros padres, tal como se refiere el primer libro del Génesis, debe tomarse en sentido literalmente histórico, y no en sentido alegórico, y, por tanto, los católicos han de creer que los cuerpos de Adán y Eva fueron formados directamente por Dios, sin que viniesen por evolución de un animal inferior” (Enciclopedia Universal Ilustrada, Espasa Calpe, tomo 63, 1928, p. 984).



## 4. EL EVOLUCIONISMO EN ESPAÑA TRAS LA GUERRA CIVIL

### 4.1. Posguerra.

En la España de posguerra la nueva ideología nacionalcatólica marginó el evolucionismo de muy diversas formas. Las obras biológicas de Darwin, sobre las que habían pesado órdenes de retiro de las bibliotecas y colegios durante la contienda, salvo alguna excepción, no volvieron a publicarse hasta los años sesenta.

Al igual que había ocurrido antes de la guerra, la enseñanza religiosa propagó desde los catecismos la condena del evolucionismo darwinista. En los textos de enseñanza media se proclamó la perfecta armonía entre ciencia y religión católica, reviviendo una iconografía y argumentaciones propias de siglos pasados, en la que se suprimió el tema de la evolución, presente en ellos desde 1928, así como las referencias que pudieran indicar una conexión filogenética del ser humano con el mundo animal.

Numerosos biólogos y naturalistas partidarios del evolucionismo darwinista (Odón de Buen, Ignacio Bolívar, Enrique Rioja o José Royo) tuvieron que exiliarse por su vinculación a la República, otros como el genetista Antonio de Zulueta, quedaron en España pero fueron relegados a un segundo plano.

El evolucionismo, identificado como darwinismo, fue rechazado por motivos tanto políticos como religiosos. Por un lado, Darwin y el darwinismo aparecían vinculados a corrientes, instituciones e ideologías proscritas, como el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza. En lo religioso, se percibía inscrito en una visión materialista, monista y atea del mundo que a la vez iba en contra de algunos pasajes bíblicos que eran interpretados de forma literal. El aspecto más punzante fue el

origen del ser humano, frente al que la Iglesia adoptó dos posturas: la oposición plena, unida a esta interpretación fiel del texto bíblico, y la aceptación tímida del origen animal con intervención divina en la formación del alma y, para muchos, también del cuerpo.

Por otra parte, la teoría sintética, gestada durante nuestra guerra civil y la posguerra, tenía señas de identidad que también apoyaban su rechazo, así desde las páginas de *Arbor* se indicó el alineamiento marxista y materialista de algunos de los principales arquitectos de la síntesis neodarwinista como J. B. Haldane o Julian Huxley (1887-1975). Al mismo tiempo, la base conceptual de la teoría sintética mostraba el importante papel del azar en el proceso evolutivo: la aparición de mutaciones y la recombinación genética, dos procesos azarosos, eran generadores de variabilidad sobre la que actuaba la selección natural, lo cual también afectaba al ser humano, siendo inaceptable para el catolicismo ortodoxo que imperaba en España.

En medio de esta marginación, hubo, sin embargo, algunas manifestaciones evolucionistas. Se permitió la publicación de importantes obras especializadas sobre el tema de varios genetistas: *La base material de la evolución* (Goldschmidt, 1944) o *La base científica de la evolución* (Morgan, 1943) y algunos textos universitarios, que ya contaban con ediciones anteriores a la guerra defendiendo la evolución desde un punto de vista más o menos finalista, continuaron utilizándose en la posguerra. Entre ellos podemos destacar los tratados de biología de Pierantoni (1943) y Morales (1946), los de geología de Solé (1938) y Gómez (1944) o el de zoología de Fuset (1944).

No solamente lo anterior indica que hubo manifestaciones evolucionistas en la posguerra sino que hemos de señalar, en la segunda mitad de los cuarenta, la revitalización de la cuestión por los paleontólogos Bermudo Meléndez (1912-1999) (catedrático en las universidades de Granada y Madrid) y Miquel Crusafont (1910-1983) (posteriormente director del Museo de Paleontología de Sabadell y catedrático en las universidades de Oviedo y Barcelona), fueron ellos quienes defendieron en sus obras y artículos un evolucionismo finalista y teísta que aceptaba la intervención de Dios en el origen de la vida, de los diversos grupos de seres vivos e incluso del ser humano.

#### 4.2. El evolucionismo en los cincuenta

La encíclica *Humani Generis* (Pío XII, 1950) promovió la discusión en forma de artículos, obras y conferencias durante toda la década, fundamentalmente en el ámbito eclesiástico. La ambigüedad del texto papal hizo que fuera interpretada de forma diversa, sirviendo de argumento a tres posturas: *i*) oposición al evolucionismo humano e interpretación textual de la Biblia, *ii*) cautela, al considerarlo una hipótesis no demostrada, y *iii*) defensa de un evolucionismo finalista y teísta acorde con la doctrina católica.

La separación entre el ámbito eclesiástico y el científico era demasiado difusa en aquellos años. Los científicos, además de los artículos que publicaban en revistas de su especialidad, realizaban colaboraciones en publicaciones religiosas, hacían consideraciones metafísicas y teológicas, y viceversa, muchos clérigos participaron en el debate científico.

Esto pudo observarse en el número extraordinario dedicado a la evolución de la revista del CSIC, *Arbor* (1951), precedente

de otras obras colectivas que aparecieron más tarde y en el que, aparte de algunos artículos antievolucionistas, se defendió una perspectiva finalista de la evolución que aceptaba la intervención de Dios en el origen de la vida y del ser humano, al tiempo que mostraba una clara oposición al evolucionismo materialista (darwinista) de la teoría sintética.

La publicación en España de las obras del paleontólogo y jesuita francés Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) impulsó de forma notable la perspectiva finalista de la evolución, —esta divulgación se produjo en gran medida gracias a la labor del paleontólogo Miquel Crusafont—, y en tan sólo tres años (1957-1959) la editorial Taurus publicó las principales obras de Teilhard.

El pensamiento de Teilhard constituía una síntesis entre ciencia y religión, una visión finalista, vitalista y mística del universo en la que el ser humano era el punto culminante de un proceso evolutivo ascendente que constituía la “noosfera” (la vida reflexiva) y cuya evolución espiritual proseguía hasta llegar al “Punto Omega” (Cristo). Muchas de estas ideas fueron consideradas contrarias al catolicismo por gran parte del clero español.

A pesar de que en los cincuenta se consolidó el evolucionismo finalista y teísta en España, hubo biólogos preocupados por aspectos muy concretos de la evolución que no incluyeron en sus artículos consideraciones finalistas, como el catedrático de invertebrados de la Universidad de Madrid, Rafael Alvarado (1924-2001) o el de ecología de la Universidad de Barcelona, Ramón Margalef (1919-2004). Por otra parte, tampoco debemos olvidar —a pesar de que la marginación del pensamiento darwinista y neodarwinista tras la Guerra Civil se

extendió más de dos décadas—, la publicación en los cincuenta de una edición (poco conocida) de *El origen de las especies* (Ediciones Ibéricas, Madrid, 1950), y al mismo tiempo se publicaron varias obras de autores de la síntesis traducidas y promovidas por el bioquímico Faustino Cerdón (1909-1999), entre las que destacó *Genética y el origen de las especies* (Dobzhansky, 1955).

Por otra parte, la difusión y aceptación creciente del evolucionismo católico no provocó la extinción del creacionismo antievolucionista de posguerra, acentuado por los acuerdos con la Santa Sede (1953), de tal forma que, al lado de obras, conferencias y artículos partidarios de una evolución tutelada por Dios, siempre los hubo que defendían la literalidad del texto bíblico, aunque este último discurso perdió bastante fuerza y quedó relegado fundamentalmente a la enseñanza.

#### **4. 3. El centenario de *El origen de las especies***

En el ambiente hostil de la dictadura franquista, donde no había una sola obra reciente de Darwin para citar (la de 1950 fue muy poco conocida), y el tema de la evolución se encontraba ausente de la enseñanza primaria y media, Darwin y el darwinismo fueron reconocidos por un importante grupo de biólogos españoles vinculados a las universidades de Madrid y Barcelona que participaron en varios actos y obras conmemorativas del centenario de *El origen de las especies*.

Entre los más firmes defensores del evolucionismo darwiniano destacó el catedrático de Fisiología de la Universidad de Madrid, Salustio Alvarado, (1897-1981) quien pronunció varias conferencias sobre el pensamiento y la vida de Darwin en foros científicos, presidió el “Coloquio sobre problemas

actuales de la evolución biológica” e incluyó varios capítulos sobre evolución, apoyando la visión neodarwinista, en su manual universitario: *Biología General* (1958-59). De este autor provinieron los elogios más notables hacia la obra y la persona de Darwin desde hacía medio siglo.

El “Coloquio sobre los problemas actuales en la evolución biológica” fue el acto más importante celebrado relacionado al centenario ya que reunió a una veintena de investigadores españoles en torno al problema de la evolución, asimismo, la obra más notable fue el número extraordinario de la *Revista de la Universidad de Madrid* (1959), dirigido por Rafael Alvarado y titulado: “La teoría de la evolución a los cien años de la obra de Darwin”, esta obra contó con numerosas colaboraciones de autores españoles y extranjeros sobre el tema.

Tanto en el “Coloquio sobre problemas actuales de la evolución biológica” como en el número extraordinario de la *Revista de la Universidad de Madrid* se produjo una adhesión generalizada a las tesis de Darwin y la teoría sintética.

Los naturalistas y biólogos que ayudaron a rescatar el pensamiento darwinista comenzaron a despojar a Darwin de su vinculación con el ateísmo y el materialismo con el que tradicionalmente, antes y después de la Guerra Civil, se le había asociado, haciéndolo más aceptable por parte de los sectores más conservadores, y así, en conferencias, libros y artículos se insertaron párrafos que hacían compatible ideas darwinistas o neodarwinistas con el catolicismo.

Entre los autores que ayudaron a rescatar el pensamiento evolucionista de Darwin merece especial atención el bioquímico Faustino Cordón, marginado por su vinculación al bando republicano durante nuestra guerra civil, realizó, sin embargo,

una importante labor al traducir obras que permitieron el acceso al pensamiento neodarwinista en España de la mano de sus artífices: *Genética y el origen de las especies* (Dobzhansky, 1955) y *El proceso de toda evolución biológica* (Huxley, Hardy, y Ford, 1958) fueron dos de los primeros ejemplos<sup>12</sup>. En 1958 comenzó la aportación original de Cerdán al evolucionismo con la obra *Introducción al origen y evolución de la vida* (1958), que se encontraba alejada del vitalismo y el finalismo católicos pero también de la ortodoxia biológica que convertía el azar en un elemento creador. Esta primera obra fue su homenaje a Darwin en los años del centenario de *El origen de las especies*.

Pero si el centenario tuvo cierta repercusión en el ámbito académico no ocurrió lo mismo con su divulgación pública, entre otras razones apenas había publicaciones científicas para hacerlo (la única excepción conocida es la revista *Ibérica*<sup>13</sup>). Entre las excepciones más notables a la escasez en la divulgación evolucionista, se encontraba la edición hispana de la revista *Life* que dedicó una serie de artículos al viaje de Darwin. En el mismo sentido, se produjo también a finales de los cincuenta la actualización por parte de Rafael Alvarado de la *Enciclopedia Espasa Calpe* en los temas del origen y evolución de la vida, asuntos sobre los que esta obra había mostrado una perspectiva católica muy ortodoxa<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> T. Dobzhansky, *Genética y el origen de las especies*. Revista de Occidente, Madrid, 1955. Trad. de Faustino Cerdán. De la misma traducción hay una edición más reciente (Círculo de Lectores, Barcelona, 1997) con prólogo del biólogo Francisco J. Ayala. Huxley, J., Hardy, A.C. Y Ford, E. B., *El proceso de toda evolución biológica*. Revista de Occidente, Madrid, 1958.

<sup>13</sup> Publicación del Observatorio del Ebro (fundado por la Compañía de Jesús en Roquetas en 1904), comenzó a publicarse en 1912 y en ella colaboraban numerosos jesuitas entre ellos Jaime Pujiula, que siempre se mostró contrario a la evolución.

<sup>14</sup> Véase cita 11.

Como veremos en el próximo apartado, la influencia del centenario de *El origen de las especies* en el panorama evolucionista español fue notable y vendría en la década siguiente.

#### **4. 4. Los sesenta: entre Darwin y Teilhard**

La introducción del pensamiento de Teilhard de Chardin en la segunda mitad de los cincuenta y la conmemoración del centenario de *El origen de las especies* en 1959, fueron dos hechos clave que condicionaron el itinerario del debate evolucionista en España durante los sesenta.

El finalismo teilhardiano continuó divulgándose a través de numerosas ediciones de las obras del jesuita y paleontólogo francés, así como de otras sobre su vida y su filosofía. Aunque la introducción del pensamiento de Teilhard en España había comenzado en 1957 con la publicación de sus primeras obras, fue en los sesenta cuando se produjo el mayor impulso a su divulgación. Hacia el final de esta década, sus obras principales ya contaban con cinco ediciones, al mismo tiempo se publicaron otras muchas sobre su biografía y pensamiento.

A todas estas obras, hay que sumar otras muchas directamente inspiradas en las ideas de Teilhard, entre ellas podemos destacar: *Los hombres fósiles y el origen de las razas* (Gómez-Tabanera, 1960), *Origen y destino de la vida* (Bergonioux, 1963) y, sobre todo, las obras de Crusafont: *Evolución y ascensión* (Crusafont, 1960), un conjunto de escritos de este autor recopilado y prologado por el paleontólogo Jaime Truyols (n. 1921); *Origen, evolución y singularidad del hombre* (Crusafont, 1966) y *El fenómeno vital* (Crusafont, 1967).



En este sentido, hemos de destacar dos obras importantes influidas por el pensamiento teilhardiano: *Origen de la vida y el hombre* (Haas *et alii*, 1963) y *La Evolución* (Crusafont, Meléndez y Aguirre (comps.), 1966).

*La Evolución* superaba el millar de páginas, incluía un glosario y un índice temático y fue publicada por “La Editorial Católica” en la colección “Biblioteca de Autores Cristianos”. En ella participaron veinticuatro autores españoles sobre distintos aspectos de la evolución, incluidos aspectos teológicos.

Esta obra se ha considerado a menudo como representante del evolucionismo finalista y teísta debido a que pertenecía a una colección de obras religiosas, a la influencia de Teilhard o a la inclusión de artículos de carácter religioso. Pero era mucho más que eso, también fue el medio en el que se expresaron numerosos investigadores españoles en torno a este problema, y la mayor parte de ellos mostraron un discurso sin consideraciones finalistas y partidario del evolucionismo sinteticista.

Al lado del finalismo, el pensamiento darwinista o neodarwinista también renació en los sesenta propiciado por la celebración del centenario. En 1961 aparecía la primera biografía de Darwin durante la dictadura, *Carlos Darwin y el evolucionismo* (Leonardi, 1961) y en 1963 volvieron a publicarse las dos obras más emblemáticas del naturalista inglés: *El origen de las especies* y *El origen del hombre*, esta última no se había publicado en España desde 1933.

En la segunda mitad de la década de los sesenta, estas obras se editaron con regularidad e incluyeron introducciones de autores afines al pensamiento darwinista. El mismo año de la publicación de *La Evolución* aparecieron dos ediciones de *El origen del hombre* –algo que no ocurría desde antes de la Guerra

Civil-, y Faustino Cordón publicó *La evolución conjunta de los animales y su medio*<sup>15</sup>.

Hacia el finales de los sesenta y principios de los setenta aparecieron en escena nuevos debates relacionados con la evolución. La publicación de dos obras del zoólogo británico Desmond Morris (n. 1928) que gozaron de notable éxito y apoyaban una visión zoológica del comportamiento humano, *El mono desnudo* (1968) y *El zoo humano* (1970), provocaron algunas reacciones en publicaciones religiosas.

Otro de los debates que irrumpió a finales de los sesenta tuvo que ver con la publicación en Francia de *Le hasard et la nécessité (Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne)* (1970) del biólogo molecular Jacques Monod (1910-1976), premio Nobel de Fisiología en 1965 por sus trabajos sobre la regulación de la expresión génica. Esta obra, cuyo título parafraseaba a Demócrito: «Todo lo que existe en el universo es fruto del azar y la necesidad», apareció en España en 1971 y conoció en tan solo tres años seis ediciones, levantando gran polémica ya que criticaba el finalismo.

Quedaba poco para la llegada de la democracia y el panorama editorial español en la cuestión evolucionista ya mostraban cambios sustanciales, sin embargo, todavía se mostraron signos de aversión al pensamiento evolucionista: la incorporación del tema de la evolución a los textos de enseñanza media habría de esperar a mediados de los setenta e incluso llegó a impedirse la realización de una serie documental sobre el origen del ser humano<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Piero Leonardi, *Carlos Darwin y el evolucionismo*. Fax, Madrid, 1961. Trad. Bermudo Meléndez; Charles Darwin, *El origen del hombre*. Ed. Ibéricas, 2ª ed., Madrid, 1966; Charles Darwin, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*. Edaf, Madrid, 1966; Faustino Cordón, *La evolución conjunta de los animales y su medio*. Península, Barcelona, 1966.

<sup>16</sup> Este dato ha sido aportado por el paleoantropólogo Emiliano Aguirre (entrevista personal, diciembre de 2003). La serie documental iba a ser dirigida por él y por el naturalista Félix Rodríguez de la Fuente a principios de los setenta y el proyecto fue paralizado por el ministro Alfredo Sánchez Bella

## 5. EPÍLOGO

Durante la exposición de las ideas precedentes surgieron en el auditorio numerosas intervenciones, varias de ellas estaban relacionadas con el problema de si la evolución es un proceso azaroso o, por el contrario, muestra alguna direccionalidad. Esta última opción está normalmente vinculada a creencias religiosas y las ideas de Teilhard de Chardin han sido un buen ejemplo de ella.

La biología actual es contraria a esta visión de la evolución. En primer lugar, -como en cualquier otra ciencia-, no acepta explicaciones que invocan a causas que están fuera de la Naturaleza. La direccionalidad de la evolución nos lleva a la existencia de un director y, por tanto, estamos en el orden de lo sobrenatural y no en el de la ciencia. Por otra parte, el azar juega un papel muy importante en nuestra explicación actual del proceso evolutivo. Por ejemplo, la diversidad dentro de una misma especie es generada por dos fenómenos aleatorios (las mutaciones y la recombinación), y el proceso de selección natural que afecta a los seres vivos tiene su origen en las circunstancias cambiantes climáticas, geológicas o biológicas de cualquier tipo que acontecen a lo largo de millones de años y que no son, en absoluto, dirigidas. Los seres vivos actuales serían, en definitiva, el resultado de un efecto de selección continuado a lo largo de más de 3600 millones de años donde se han sucedido infinidad de ambientes y situaciones que han modelado la morfología y fisiología de cada uno de ellos. Así es como la biología acepta la enorme complejidad y la perfecta adaptación de todos los organismos que pueblan el planeta, incluido el ser humano. Esta exposición es bastante simple y la biología evolutiva es mucho más compleja cuando penetra en problemas concretos pero, en esencia, constituye la idea central.

Algunas intervenciones aludieron a la carga ideológica del darwinismo. Es cierto que no existe una ciencia aséptica, la ciencia es un producto más de la cultura humana. Aquello que se investiga, cómo se investiga, cómo se interpreta o la divulgación de una teoría constituyen aspectos en los que existen condicionantes sociales e ideológicos determinantes. No obstante, hemos de distinguir esta carga ineludible de lo que son claras apropiaciones ideológicas de las teorías e ideas científicas. Es muy posible que las ideas de la lucha dentro y entre las especies y esa tergiversación conocida como “supervivencia de los más aptos” fueran ideas muy seductoras para la sociedad victoriana y el Imperio Británico, o para los intelectuales del nazismo, que vieron en las ideas de Darwin una justificación para sus atrocidades, pero fueron utilizaciones ajenas a la teoría biológica. Tampoco parece razonable aceptar que el darwinismo fue un mero producto ideológico, la lectura de Maltus pudo inspirar a Darwin y Wallace pero para dos naturalistas que habían recorrido docenas de ecosistemas por todo el planeta, la competencia y la lucha por diversos recursos eran un hecho bastante claro en la Naturaleza.

La validez de la teoría sintética o del darwinismo es cuestionada a menudo en publicaciones divulgativas. En muchos casos, se trata de reclamos publicitarios pues la lectura detallada de estos artículos no revela dificultad alguna, otras veces se trata de aspectos sujetos a debate. Nadie defiende que la síntesis neodarwinista sea una teoría completamente acabada, o que no existan puntos de desacuerdo, en este sentido paleontólogos y genetistas han discrepado durante décadas acerca de aspectos como la gradualidad del proceso evolutivo. A veces estos debates han servido para promover más investigaciones, como

ocurrió con la teoría de los equilibrios intermitentes propuesta por S. J. Gould y N. Eldrege en los setenta.

En muchos casos los ataques al darwinismo (y al evolucionismo) suelen venir de ámbitos fundamentalistas religiosos y no responden a criterios científicos, aunque se ha podido observar que a menudo en las argumentaciones de los creacionistas se utilizan declaraciones de científicos fuera de contexto y discrepancias normales sobre determinados aspectos evolutivos, para negar por completo la evolución, como ya ocurriera a principios del siglo XX.

El año 2005 ha comenzado con una polémica en un colegio de EEUU (Dover, Pensilvania) donde el consejo escolar ha ordenado que los profesores de ciencias lean una declaración antes de explicar la evolución en la que se afirma que la teoría de Darwin es sólo una teoría y no un hecho, sugiriendo como alternativa que los seres vivos son el resultado de un diseño inteligente por parte del Creador.

El caso anterior puede que nos haga esbozar una sonrisa. Estos sucesos aisladamente no afectan a las investigaciones biológicas que tiene lugar en las universidades pero no olvidemos que la educación científica de los ciudadanos es un elemento clave en cualquier sociedad moderna. Nosotros hemos de ser los primeros en reconocerlo tras observar nuestra propia historia.



Fig. 1. La iconografía de algunos textos de ciencias naturales durante la década de 1950 seguía la tradición de los años de posguerra, era de tipo religioso y negaba rotundamente la evolución. En esta ilustración puede verse una recreación de la antiquísima Cadena del Ser y Dios creando los cuatro reinos (el reino hominal constituía un reino aparte) en la más típica tradición medieval. Se ha reproducido el texto del pie de la ilustración donde se explica como negros abismos separan e impiden que se pase de un escalón a otro, especialmente el que antecede al "Rey de la Creación". Vicente Muedra (1956) *Ciencias Naturales, Segundo Curso*. Barcelona, Ed. Dalmau y Jover, p. 13. Obra con mención honorífica del Ministerio de Educación Nacional (B. O. de 31 de mayo de 1955).

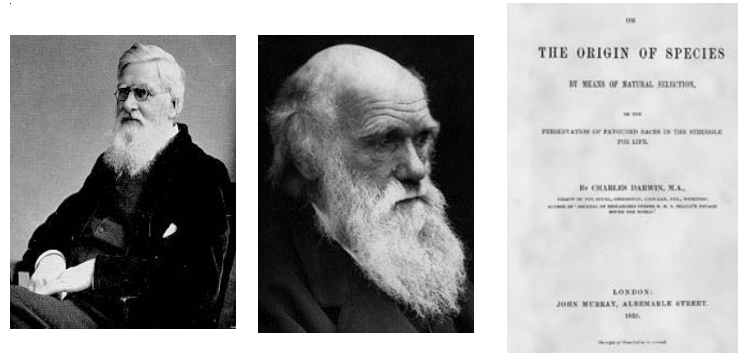
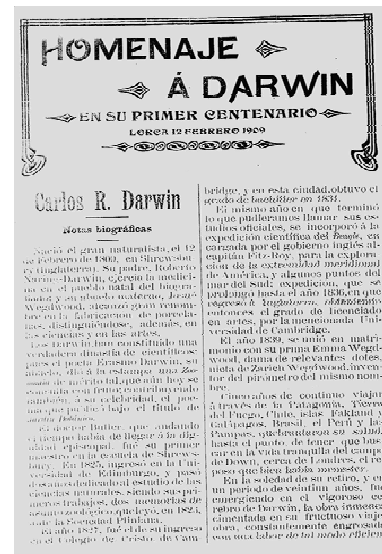


Fig. 2. Alfred Russel Wallace y Charles Darwin esbozaron en 1858 la idea de evolución por la selección natural. Un año más tarde Darwin escribió su monumental obra *El origen de las especies* donde aportaba numerosas pruebas a favor de la evolución. Fuente: [www.aber.ac.uk](http://www.aber.ac.uk)

Fig. 3. Portada del volumen homenaje a Darwin publicado en Lorca (Murcia) en 1909).



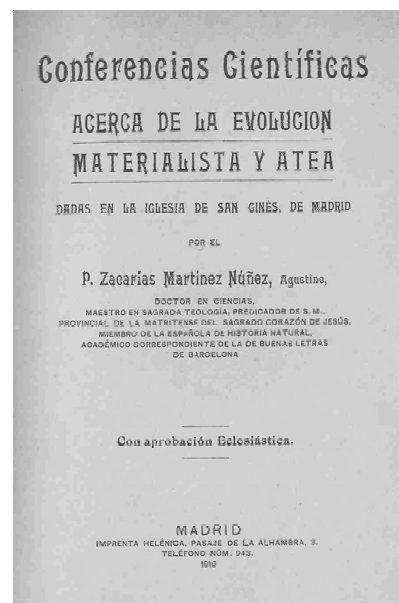
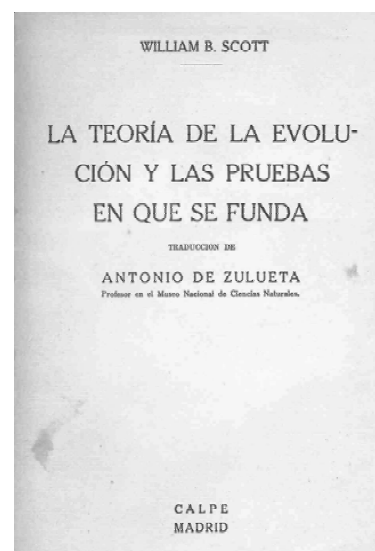


Fig. 4. Conferencias Científicas acerca de la evolución materialista y atea (1910) Obra antievolucionista del agustino Zacarías Martínez Núñez (1864-1933)

Fig 9. Expediente de El origen de las especies que resolvía la prohibición de importación de esta obra (Archivo General de la Administración, Sección Cultural, Signatura 21/7062)





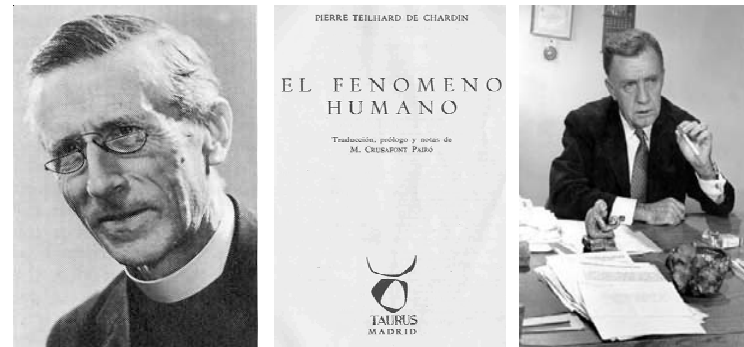


Fig. 6. A finales de los cincuenta y durante los sesenta las obras de Teilhard de Chardin (izquierda) conocieron un importante éxito editorial. El paleontólogo Miquel Crusafont (derecha) fue el más importante divulgador de su pensamiento en España. Fuentes: [www.consciencia.org](http://www.consciencia.org) y Institut d'Estudis Catalans. Galería de científicos catalanes ([www.iecat.net](http://www.iecat.net)).



Fig. 7. Primera obra sobre evolución del bioquímico Faustino Cordon: Introducción al origen y evolución de la vida (1958).

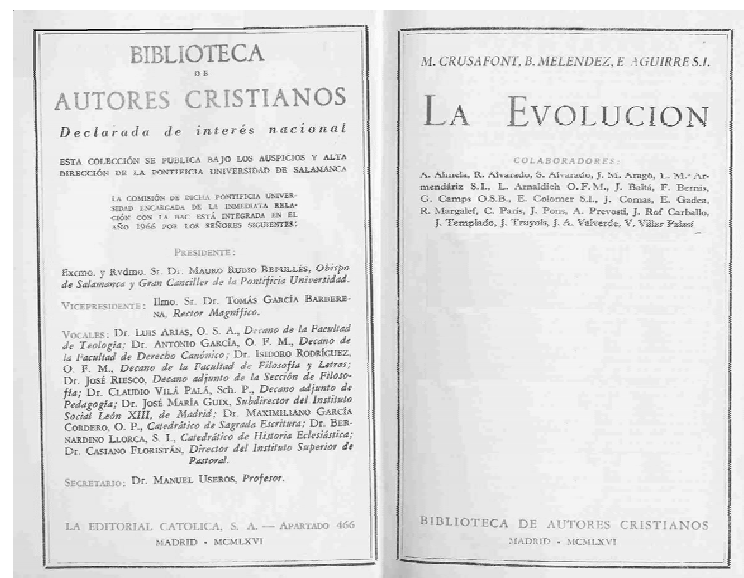




Fig. 8. La Evolución (1966) obra coordinada por los paleontólogos Miquel Crusafont, Bermudo Meléndez y Emiliano Aguirre. Fue la obra más importante sobre evolución escrita en España en el siglo XX. Incluida en la Biblioteca de Autores Cristianos, de la Editorial Católica, contaba con las licencias religiosas preceptivas en la época y recogía trabajos de más de una veintena de especialistas en diversas disciplinas.

Expediente núm. Ext.-119 /


  
MINISTERIO DEL INTERIOR  
SERVICIO NACIONAL DE PROPAGANDA  
CENSURA

  
**IMPORTACIÓN**

CLASE DEL IMPRESO LIBRO  
TÍTULO "EL ORIGEN DE LAS ESPECIES POR MEDIO DE LA SELECCION NATURAL" TOMO I. y XII  
AUTOR C. DARWIN  
EDITOR ESPASA-CALPE, S.A.  
CONCESIONARIO IMPORTADOR ESPASA-CALPE, S.A. San Sebastian.  
ENTRADA 4-6-38  
SALIDA 9-6-38

RESOLUCIÓN: Prohibido.

El Jefe de Censura.

  
ESTADO ESPAÑOL  
SERVICIO NACIONAL DE PROPAGANDA  
CENSURA  
MINISTERIO DEL INTERIOR

ADVERTENCIA. — Una vez autorizada, la importación deben enviarse a este Departamento para la validez de la censura, dos ejemplares del libro o impreso correspondiente, que será destinado a los fondos de la Biblioteca Nacional.

Fig 9. Expediente de El origen de las especies que resolvía la prohibición de importación de esta obra (Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Signatura 21/7062)

● : g \ ( : " ●

---

## LA COMUNIDAD DAÑADA

—●—  
*José Luis Rodríguez*

Rousseau llamaba *voluntad general* a la comunidad. Sabemos que esta voluntad se manifiesta en relación a algún asunto más o menos relevante para la vida del grupo pero ella misma no es resultado de un proceso deliberativo de intercambio razonable de opiniones, sino que precede cualquier debate, certifica un modo amistoso de estar (*être*) juntos.

El enunciado que sostiene la mayor parte de lo que Rousseau expone en *El contrato social*, cuyo subtítulo es, recordemos, *Principes du droit politique*, dice que sin una verdadera igualdad los hombres no podrán ser efectivamente libres sino que la necesidad someterá unos hombres a otros. Pero esa necesidad no es más que el resultado de la imposición de una voluntad particular sobre la general. De modo que lo que ha de ser pactado para hacer efectiva la articulación no paradójica de libertad y obediencia, que Rousseau presenta como el propósito de su texto, es una igualdad que posibilite la libertad. Añadamos un aspecto importante: este pacto se renueva cada vez que

reconozco al otro como mi igual y en consecuencia es tan poderoso como quebradizo.

Iguales y libres, dueños de nosotros mismos y afectados en nuestra realidad particular por los asuntos comunes. Se perfila con estos rasgos una forma de estar juntos que aún hoy nos desafía. No se responde a este desafío acusando a Rousseau de jacobino o desplazando la cuestión clave de la amistad hacia la cuestión de la propiedad, sino pensando por qué hoy que somos libres e iguales, y que trabajamos para ser aún más libres y más iguales, no somos amigos.

#### **I- LA CUESTIÓN DE LA COMUNIDAD HOY**

*“En el idioma del conocimiento o bien la ley es racional y entonces no obliga sino que convence; o bien la ley no es racional y, por tanto, no obliga, constriñe”<sup>1</sup>.*

Los trabajos de Habermas han estado encaminados a la creación de una comunidad fundada en el consenso. Para ello hay que garantizar una comunicación sincera y respetuosa, que conduzca los puntos de partida individuales o grupales a conclusiones asumibles por todos los afectados y que genere procesos racionales de gestión de los asuntos comunes. Dado que se trata de ponerse de acuerdo sobre esto o lo otro, estos aspectos éticos legitiman los procedimientos de verificación *cognitiva* de un referente. La acción comunicativa, que quiere contrarrestar los efectos de la mera acción técnico-instrumental, es una ética destinada al intercambio aceptable de proposiciones descriptivas a partir de las cuales extraer las prescriptivas.

---

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, *La Diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1999, 176, pp.137-138.

Pero si la obligación se deduce de la experiencia (presentada por los enunciados descriptivos), entonces desaparece la universalidad kantiana de la obligación moral en la que Habermas se inspira y que pretendidamente sirve de escudo protector frente a las críticas de ciertos filósofos.

La autonomía práctica y la teórica dan cuenta de dos modos de ser libre en dos esferas de acción diferentes que no deben anularse mutuamente. De acuerdo con Kant, lo que en cada caso legitima las proposiciones prescriptivas y las descriptivas son conjuntos de reglas (trascendentales) heterogéneos. La realidad de la obligación es tan racional como la de la física, pero deja de serlo cuando es traducida al idioma del conocimiento, que es el utilizado por Habermas como el único capaz de *convencer* y conducir a un acuerdo puntos de vista enfrentados. Pero con esto la *reilustración*<sup>2</sup> dialógica no respeta lo específico de la ley moral, el sentimiento del deber que ella hace sentir en quien la recibe, venga ella de la Razón práctica (Kant), del Rostro (Lévinas) o de cualquier otra instancia *destinador* (susceptible de ser cuestionada)<sup>3</sup>. Para el idioma del conocimiento no es razonable que un ser racional y libre *sienta* que necesariamente debe comportarse así y no de otra manera, que se sienta obligado. Aquello que ese sujeto *debe* es extraído del conjunto de enunciados descriptivos que le han convencido.

---

<sup>2</sup> Así denomina Luis Sáez Rueda la posición en la que se sitúan Jünger Habermas y Karl Otto Apel en *Movimientos filosóficos actuales*, Madrid, Trotta, 2000.

<sup>3</sup> Una frase cualquiera presenta siempre un universo propio constituido por un destinador, un destinatario, un sentido y un referente. En el caso de la frase ética no conocemos nada del destinador. El destinatario de la ley moral sólo sabe que esa frase que lo sitúa en la instancia destinatario le obliga. Lyotard: *La Diferencia*, *op.cit.*

Tampoco la recuperación comunitarista de las tradiciones folclóricas puede obligar, porque constriñe. Renuncia expresamente a algo que pueda ser llamado lógos moral. Si la ley es moral es porque obliga y sentirse obligado no es sentirse constreñido a hacer algo. La obligación tiene que ver con la libertad (Rousseau), con la autonomía moral, no con las necesidades empíricas (no universalizables). La experiencia no obliga<sup>4</sup>. Para Kant aquello que no es universalizable no puede ser llamado ley. Tendrá que ver con la prudencia o incluso con la supervivencia (normas, reglas, consejos)<sup>5</sup>. Hay que distinguir, escribe Lyotard, la razón que permite a cada cual soportar su propia singularidad del deber que se hace valer en el sentimiento de la obligación<sup>6</sup>.

El *Diskurs* convencería pero no podría obligar a aquellos que habrían de coincidir unánimemente. Es un procedimiento

<sup>4</sup> Jean-François Lyotard, *La Diferencia*, *op.cit.*, p. 143. Ciertamente la ley moral constriñe al sujeto empírico pero no como deseo y necesidad empírica (y urgentísima) de ese mundo empírico. Lo que obliga es la *libre sumisión a la ley* (p.ej.: Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 173).

<sup>5</sup> "(...) una ley, si ha de poseer un valor moral, es decir, como fundamento de una obligatoriedad, debe incluir una necesidad absoluta (...) por consiguiente, el fundamento de la obligatoriedad no debe buscarse en la naturaleza humana o en las circunstancias del universo que rodean al hombre, sino a priori, exclusivamente en conceptos de la razón pura (...) cualquier otro precepto que se fundamente en principios de mera experiencia (...) podrá considerarse, en todo caso, como una regla práctica, pero nunca una ley moral". Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 2001, p. 46.

<sup>6</sup> "Aquellos que invocan "la Razón" alientan la confusión. Hay que dissociar cuidadosamente la razón de los fenómenos, la que puede legitimar un régimen político, la razón que permite a cada uno soportar su propia singularidad, la que hace que cada obra sea admirable, y también la razón por la cual hay un deber o una deuda. Estas disociaciones son obra del racionalismo crítico, fundan una <<política>> de las micrologías semejantes a la mirada de Adorno, trazan una línea de resistencia inmediata contra el <<totalitarismo>> presente". Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 86.



de gestión de la vida pública compatible con el desarrollo técnico y económico que ofrece acuerdos cognitivos aceptables por todos; si hablamos del comunitarismo, entonces ya no estamos hablando ni de ética ni desde la ética: hablamos de lo que un nosotros, supuestamente ya articulado y justificado como comunidad, desea o teme.

Es como si para hacer comunidad de lo que se tratase fuera de rehabilitar la ética. Pero si este es el caso, entonces lo que habría que rehabilitar sería la validez del sentimiento de la obligación. No es un emotivismo. El deber pertenece a un modo específico de racionalidad que con Kant llamamos práctica. La sensibilidad interviene en el sentido de que el razonamiento práctico (la frase ética) ha de ser recibido por ella para que la ley moral mueva a la voluntad del sujeto empírico involucrado en sus propios “intereses patológicos”<sup>7</sup>. Kant habla del influjo de la ley moral sobre el corazón humano<sup>8</sup>. Su universalidad “elimina el carácter presuntuoso del yo”<sup>9</sup>: anula ese yo que Habermas cree que no debe obedecer algo que previamente no le haya convencido. El asunto se decide entre ese *vencer* las objeciones que un yo autosuficiente plantea a la ley moral en virtud de lo que cree saber, o ese simplemente *mover* su “voluntad” sin contar con lo mucho o lo poco que ese yo sabe. Esa es *la buena voluntad*. Lo único que en rigor puede ser llamado bueno para Kant.

Lévinas muestra la radical *diferencia* de lo ético al presentar la ética como algo que precede a la ontología (a un discurso

---

<sup>7</sup> Jean-François Lyotard, *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, Madrid, Cátedra, 1992, p.59.

<sup>8</sup> Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, op.cit., pp. 77-78.

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, op.cit., p. 59.

cognitivo). “Estar en relación directa con el otro no es tematizar al otro y considerarlo de la misma manera que consideramos un objeto conocido, ni comunicarle un conocimiento”<sup>10</sup>. “Pienso, más bien, que el acceso al rostro es de entrada ético. Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. ¡La mejor manera de encontrar al otro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos!”<sup>11</sup>. Por eso, kantianamente, “la exigencia ética no es una necesidad ontológica”<sup>12</sup>. Desde el punto de vista ético, el existente, que ontológicamente aparece como soledad, ya nunca aparece solo. La ética abre un *de otro modo que ser* determinado no por el *Hay* sino por un *con*. Mirar el mundo con los ojos de la ética supone vivir la responsabilidad que nos acompaña en el cara a cara con el Otro: “para salir del <<hay>>, es preciso no ponerse, sino deponerse; de poner en el sentido en el que se habla de reyes depuestos. Esta deposición de la soberanía por parte del *yo* es la relación social con el otro, la relación desinter-esada. Lo escribo en tres palabras para subrayar la salida del ser que ello significa”<sup>13</sup>.

Depuesta la soberanía ontológica del yo encontramos que lo que hay es un nosotros previo a cualquier discurso, “una comunidad de rehenes, cada uno de los cuales se encuentra en un estado de dependencia con respecto a los demás, o con mayor precisión, con respecto al Otro con mayúsculas (lo que yo llamo la ley)”<sup>14</sup>. “La <<comunidad>> nos está dada, es

<sup>10</sup> Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, Madrid, A. Machado Libros, 2000, p. 53.

<sup>11</sup> Levinas: *Ética e infinito*, *op. cit.* p. 71.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard: *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, *op. cit.*, p. 63.

decir que un <<nosotros>> nos está dado antes de que pudiéramos articular un <<nosotros>>, y menos aún justificarlo”<sup>15</sup>. Resuena ahora, después de estas últimas anotaciones, el sentido clásico del animal político, el animal de la polis.

La diferencia ética hace imposible hablar de lo ético como científico o como crítico. Sólo el obligado, cada uno en relación al Otro, está en condiciones de no traicionar lo ético<sup>16</sup> porque sólo él puede incorporar la disimetría respecto al Otro. “¿Pero el otro no es también responsable con respecto a mí?/ Puede ser, pero esto es asunto suyo”<sup>17</sup>. La *Crítica de la razón práctica* sacrifica esta disimetría (respecto al sentimiento de la obligación) porque la instancia destinador (la razón práctica) y la instancia destinatario (el tú que se siente obligado) acaban siendo instancias de una misma *persona*. Es posible poner en cuestión la simetría en la que Habermas se inspira cuestionando la forma en la que lo que era alteridad se hace mismidad en nombre de la autonomía: “se pregunta uno si el término persona no es inconsistente en sí mismo. Significa, en efecto, que una misma entidad ocupa la instancia legisladora, la del yo en el *Yo puedo*, y la instancia obligada, la del tú en el *Tú debes*”<sup>18</sup>. Las tres formulaciones del imperativo categórico dejan claro por qué la presentación deductiva del deber hace necesaria la presencia de la *persona*: Kant busca una forma en la que la comunidad práctica pueda *hacer obra*. Ésta sería su legislación universal. Pero esta, si ha de ser obligatoria, habría

<sup>15</sup> Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena libros, 2002, *La comunidad desobrada*, Postfacio a la edición española de Jean-Luc Nancy, pp. 97-120, p. 115.

<sup>16</sup> Jean-François Lyotard, *La Diferencia*, op. cit., pp. 146-147.

<sup>17</sup> Levinas, *Ética e infinito*, op. cit., p. 82.

<sup>18</sup> Jean-François Lyotard, *La Diferencia*, op. cit., p. 147.

de llevar la firma de la razón práctica<sup>19</sup>. Para que lleve la firma del hombre Kant hace que la instancia que es obligada y la que es legisladora sean conmutables, pero, como señala Lyotard, esto sólo es posible a los ojos de un tercero (Kant) y este tercero ya no está obligado, no forma parte del universo ético de la obligación que presenta la frase ética<sup>20</sup>. En Lévinas el tercero aparece como la instancia que exige el reparto de lo que desde el otro viene como una demanda infinita de justicia. El tercero supone la irrupción de lo injusto, de lo mesurable. Inscribir lo ético en lo social impide que la necesidad fáctica de medir la justicia suponga también su olvido.

En *La comunidad inconfesable* Blanchot distingue la *comunidad del grupo*<sup>21</sup>, lo que abre la posibilidad de pensar un nosotros aún no articulado y justificado. La comunidad es lo que aún no puede presentarse como comunidad y que sólo es presentable haciéndose grupo, es decir, deshaciéndose. Aquí lo común no consiste en un punto de vista consensuado sobre una lista de intereses. Blanchot llama grupo al intento de objetivar la comunidad, que queda destruida en este intento. No se hace comunidad formando grupo, cerrando filas en torno a unos intereses com-partidos.

Pudiera ser que esos intereses fuesen poco interesantes. En Kant *lo interesante* es un interés de la razón práctica que interesa a los seres racionales *en tanto que racionales*<sup>22</sup>. El *principio rector* del que habla Marco Aurelio le dice al hombre racional que lo verdaderamente interesante es vivir según la

<sup>19</sup> Félix Duque: *Contra el humanismo*, "El kantismo no es un humanismo", Ábada Editores, Madrid, 2003, págs. 68-77.

<sup>20</sup> *La Diferencia*, p. 146.

<sup>21</sup> Maurice Blanchot: *La comunidad inconfesable*, *op. cit.* "Comunidad y escritura", pp29-31 y "La comunidad de *Acéphale*", pp. 32-33.

<sup>22</sup> "(...) el *interés moral* supone un interés de la simple razón práctica que sea puro e independiente de los sentidos." Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*, *op. cit.*, p. 172.

naturaleza de un animal racional y comunitario<sup>23</sup>. ¿Y cuál sería su comunidad? ¿Sería la comunidad de un animal racional la comunidad de los seres inteligibles? “No hay nadie, ni siquiera el peor sin vergüenza, que, estando habituado a utilizar su razón, no sienta, al oír ejemplos de rectitud en los fines o de firmeza en las buenas máximas o de compasión y benevolencia universales (junto con grandes sacrificios de provecho y bienestar), el deseo de tener él también esos buenos sentimientos. Y aunque no pueda conseguirlo a causa de sus inclinaciones y apetitos, no deja de desear verse libre de ellos, pues a él mismo le pesan (...) Este hombre está convencido de ser mejor cuando se sitúa en el punto de vista de un miembro del mundo inteligible, algo a lo que le empuja la idea de libertad, es decir, la independencia de las causas determinantes del mundo sensible”<sup>24</sup>.

No es necesario forzar el texto de Kant para leer que la idea de libertad *abduce* y lleva a una comunidad otra. Hay un interés otro que el de las inclinaciones y apetitos “de la carne” (fácticos). No por ello se deja de pertenecer al mundo sensible: “El deber moral (...) si es pensado por él como un deber es porque se considera al mismo tiempo miembro del mundo sensible”<sup>25</sup>. El asunto de esta doble ciudadanía empieza a parecerse al retorno a la caverna. Hay un estar en dos lugares a la vez. Y no es un estar solo (Lévinas), a pesar de las burlas que padece el que retorna a la caverna. Es un no tener ya grupo. Hay una compañía otra: la de todos los seres racionales, la co-

<sup>23</sup> Marco Aurelio: *Meditaciones*, Madrid, Cátedra, 2001, 5.29, p. 127. Respecto a la pureza kantiana de ese interés moral: “El principio rector y regidor de tu alma que permanezca como parte inamovible ante la incitación suave de la carne (...)”, *Ibid.*, p. 126.

<sup>24</sup> Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>25</sup> *Ibid.*

munidad de los seres libres y, sin embargo, esclavos. “Que se desligue a uno de estos cautivos, que se le fuerce de repente a levantarse, a volver la cabeza”. Que *se* le desligue<sup>26</sup>. Releyendo con Lévinas la alegoría de la caverna, como imagen de la condición humana, leemos que este *se* esconde un *Otro* que fuerza la posibilidad de la liberación. Es el Otro quien libera esa posibilidad en el Mismo. El Mismo se verá empujado a liberar a los otros que se burlan, a ser Otro para él mismo y para los otros. En Kant ese Otro es otra cosa, la razón práctica, una razón otra. A pesar de la simetría a la conduce la *exposición* kantiana de la ética, podemos decir que en ambos textos irrumpe una alteridad que trata de hacer comunidad del grupo interesado en contar y clasificar sombras. El grupo ha de morir para que la comunidad nazca, la idea del bien ha de desplazar la racionalidad estratégica propia de los negocios, *desdeñarla*<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> “Que *se le fuerce*” expresa algo hoy olvidado por los psicopedagogos: que el abandono de la ignorancia tiene un ineludible momento que no depende de la voluntad del ignorante y que puede resultar doloroso. El educador no sofista tiene que suprimir esa ignorancia, no maquillarla para hacerla funcional en la sociedad de turno. Lo peor es que la *comunidad* educativa se ve constreñida por esta disciplina de la que cabe decir lo mismo que Kant dijo de la metafísica: que ni es ni podrá ser una ciencia. Sin embargo, tampoco es el ámbito de la libertad y la reflexión. Responde en consecuencia a los rasgos de la otrora intocable majestad del poder tiránico.

<sup>27</sup> Platón: *La República*, Libro VII. Con Kant pensamos que cuando la voluntad obedece a la razón práctica el hombre trasciende los intereses y motivaciones empíricos, “los eslabonamientos que rigen los objetos conocidos” (Jean-François Lyotard, *La Diferencia*, *op. cit.*, p. 143). En Platón también, pero en un nivel de *conocimiento* superior. Lo que no impide leer a Platón desde Kant y Marx a la luz de las exigencias de la *Babel posmoderna*, planteando un retrasado de lo político a partir de su retirada. En 1981 Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe proponían la “retirada de lo político” como primer tema del que sería un Centro de investigaciones filosóficas sobre lo político. *El entusiasmo* de Jean-François Lyotard forma parte de las reflexiones suscitadas por este tema. Para Jean Luc Nancy el tema planteaba un retrasado de lo político, no su retroceso. *El Entusiasmo* intenta ese retrasado a partir de la constatación del retroceso de lo político, de la retirada de la doctrina política entendida como “una vana pretensión sustentada por esta o aquella familia de proposiciones para presentar ella sola todo lo político” (Jean-François Lyotard, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 129), p. 13). En Platón la familia de proposiciones que debe presentar la totalidad de lo político es la familia de las proposiciones cognitivas validadas por la dialéctica. (Jean-François Lyotard, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 129), p. 13).

La idea del bien ha de desplazar la racionalidad estratégica (la lógica del capital). Hay en *La República* una heterogeneidad entre lo que propiamente es saber y lo que viene a ser un conducirse en la vida guiado por opiniones. No una diferencia entre géneros de discurso o usos de la razón legítimos sino la diferencia entre uno uso legítimo y otro que no lo es. La *episteme* puede legitimar en un mismo discurso verdad y justicia<sup>28</sup> y la república se construye en este discurso. En tanto que forma de racionalidad superior tiene la autoridad de expulsar de la república las formas de pseudo-racionalidad.

Lo que el juez crítico expulsa de la república son los discursos pseudo-racionales de la tradición metafísica. Incluido el de Platón. Kant distingue las distintas formas de racionalidad para legitimarlas e intenta a la vez hacer justicia a la coexistencia de lo distinto<sup>29</sup>. Pero esa coexistencia no se da y Marx lo denuncia en sus análisis sobre el modo de racionalidad que domina y oprime: se trata justamente de la racionalidad que Platón desdeña y que Kant legitima en la *Crítica de la razón pura* a condición de que respete a la razón práctica, es decir, a condición de la no supresión de lo que con Lévinas hemos denominado diferencia ética. Después de Marx llamamos *Capital* a esa razón ciegamente calculadora<sup>30</sup>.

¿Puede el capital, el modelo de racionalidad hegemónico en nuestra cultura, hacer *comunidad*? Marx cree que no y plantea la necesidad de deponerlo. Sin identificar ya comunismo y comunidad<sup>31</sup>, hoy seguimos pensando con Adorno que no podemos llamar al mundo

<sup>28</sup> Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 23.

<sup>29</sup> Jean-François Lyotard, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, op. cit., p. 129.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.129-130.

<sup>31</sup> “el <<comunismo>> indica una idea y un proyecto, (un metarrelato diría Lyotard) mientras que la <<comunidad>> parece apuntar a un hecho, a un dato. El <<comunismo>> se declara a favor de una <<comunidad>> que no está dada, que él se da como un objetivo”. Jean-Luc Nancy, “La comunidad desobrada” en *La comunidad inconfesable*, op. cit., p. 100.

occidental *sistema* capitalista porque su principio unificador es la desunión<sup>32</sup>. Hablar de capitalismo es hablar de individualismo, de *mónadas* enfrentadas, de competencia. “Hasta a sí mismos se valoran en términos de provecho”<sup>33</sup>. No es sólo que no haya comunidad porque unos hombres dominan a otros, siendo los dominadores libres, sino que dominados y dominadores son víctimas, interpretando diferentes papeles, de un modelo de racionalidad que impide un trato no instrumental con uno mismo y con los otros. No son las pasiones, el egoísmo, el afán de lucro, la maldad y cosas parecidas lo que aquí está siendo criticado (a eso se agarra la crítica reaccionaria y, sospechosamente, el liberalismo). Se dice que hay un modelo de racionalidad que identifica racionalidad y rentabilidad y del que los individuos vienen a ser sus víctimas precisamente cuando se proponen ser racionales. De ahí la tentación irracionalista, es decir, la búsqueda de otros modos de ser racional hoy.

Nuestro mundo realiza *La República* pero esta vez gobernada no por la idea del bien sino por la de la rentabilidad. Nuestra civilización civiliza y barbariza con un mismo movimiento y la comunidad aparece enfrentada a ella misma<sup>34</sup>. Pero entonces la cuestión de la comunidad hoy es la cuestión de cómo tratar, qué hacer con esa identidad entre racionalidad y rentabilidad que deshace la comunidad. Se trata, ahora con Nancy, de “reemprender lo que el comunismo había ocultado con la misma potencia con que lo había hecho surgir, la instancia de lo <<común>>”<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Theodor Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, 72, pp. 108-112.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 3, pp. 19-20.

<sup>34</sup> Jean-Luc Nancy, “La comunidad desobrada” en *La comunidad inconfesable*, *op. cit.*, pp.113-114.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 106.



La alegoría de la caverna irrumpe en medio de la argumentación. No es deducida. Encontramos una dificultad similar en los textos histórico-políticos de Kant. Ni deducciones trascendentales ni contraargumentos bien rematados: “La <<Crítica de la razón política>> no ha sido escrita”<sup>36</sup>. Pareciera que de lo que se tratase fuera de hacer sentir lo común, de despertar *confianza*<sup>37</sup> en la posibilidad misma de la comunidad por una vía que no es la de lo que Kant llama la filosofía escolástica (rigurosa).

La idea con la que Adorno intenta dinamitar la identidad entre racionalidad y rentabilidad (en su lenguaje, heredero aquí de Weber, la identidad entre razón y razón instrumental) es la de una representación de la futura sociedad reconciliada que hace pensable, por la vía negativa, el ser deforme (*unwesen*) de un mundo no reconciliado con lo que ese mundo debe ser (*wesen*), la ausencia de lo ideal en lo real que mostraría la necesidad que lo real tiene de lo ideal. Ciertamente, la dialéctica negativa ya no sabe en qué consiste lo ideal pero sin esa instancia de apelación ya no habría ni esperanza, ni verdad, ni resistencia posible.

El positivismo contra el que Adorno arremete lo tiene fácil. Para defender su concepto de razón le basta con usarla y con escudarse tras su hegemonía. Apela a lo que llama hechos positivos y habla de desvaríos allí donde Adorno habla de razón. Deja a la Teoría crítica sin razón. La necesidad de lo ideal en lo real aparece ahora como un mero deseo subjetivo

---

<sup>36</sup> Jean-François Lyotard, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, op. cit., p. 37.

<sup>37</sup> “La fe no es del orden del saber sino de la adhesión o de la participación”. Jean-Luc Nancy, “La comunidad desobrada” en *La comunidad inconfesable*, op. cit., pp. 117-118.

que, en el mejor de los casos, podemos atribuir a un buen hombre. La descripción crítica de la realidad no es pertinente porque no es cognitiva, de acuerdo con lo que la Modernidad fijó como reglas del discurso del conocimiento (científico). Es el modelo hegemónico de racionalidad lo que decide qué es real y qué no lo es; las *reflexiones desde la vida dañada* no hacen saltar en pedazos esa identidad que frase a frase está siendo inscrita como dañina.

Carecemos de otro lenguaje hegemónico capaz de desmentir la realidad a la que el positivismo apela. Además, en ese caso, “la situación opresora no sería aniquilada sino reconducida a otro orden de opresión<sup>38</sup>. “Hay que acompañar a la metafísica en su caída, como decía Adorno, pero sin caer en el pragmatismo positivista ambiental que, bajo su apariencia liberal, no es menos hegemónico que el dogmatismo. Trazar una línea de resistencia contra ambos”<sup>39</sup>.

La cuestión de la comunidad aparece ahora como la cuestión de cómo hacer sentir lo común sin un lenguaje privilegiado. Pero entonces la cuestión es la de lo que la escritura (el pensamiento) puede. De si puede dar la palabra a una realidad otra que es más real que la realidad que está siendo cuestionada.

## II- EL LENGUAJE DE LO COMÚN

“(...) La labor de la ciencia es nada menos que elaborar una lengua capaz de hablar exactamente de las cosas sin que éstas puedan desmentirla. Y el proyecto de esta lengua, que tiene las matemáticas como gramática, se apoya ante todo en la convicción

<sup>38</sup> Maurice Blanchot: *op. cit.*, p. 33.

<sup>39</sup> Jean-Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 77.

(...) de que los hechos ya no hablan<sup>40</sup>. La escritura filosófica, sin embargo, intenta dar la palabra a la realidad. Es la realidad la que habla en ella<sup>41</sup>. Si nos releemos (y nos releemos) es para leer si el texto dice no lo que nosotros queremos decir sino lo que creemos oír que la realidad dice. “El verdadero sujeto del decir no es *el que dice*, sino *lo dicho*”<sup>42</sup>.

El lenguaje es también comunicación. Se trata de un rasgo constitutivo y no de una mera función. Que el lenguaje me lleve al otro, que me comunique con él, no hace de la lengua un instrumento del que los hablantes nos servimos para comunicar un mensaje que ya está listo en las subjetividades y cuya transmisión queda asegurada por una serie de reglas comunicativas<sup>43</sup>. Este uso se da pero no delimita la realidad de la lengua. La comunicación, es decir, la amistad<sup>44</sup>, no es eso. El Otro, si aparece como Otro, trastoca en cada caso las reglas y el mensaje que habría de ser *comunicado*. “Nuestra experiencia de una palabra viva no es la de la recitación de un discurso prefabricado. Es la de una puesta a punto ante el interlocutor, ante las preguntas que nos dirige y que nos *obliga* a dirigir hacia lo que pensábamos, hacia nuestro propio mensaje, o lo que creíamos que era”<sup>45</sup>. Sólo exponiéndonos ante el otro

---

<sup>40</sup> Lyotard, *¿Por qué filosofar?*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 136-137.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 124. “Es corriente pensar que primero se piensa y después se expresa lo que se ha pensado, y que esto es hablar, expresar. El pensamiento se concibe como una sustancia interna, oculta, de la que la palabra no sería más que la sirvienta y la mensajera delegada de asuntos exteriores. Debemos liberarnos completamente de este concepto que hace del pensamiento una cosa, una res, de esta concepción reificante”. *Ibid.*, p. 123.

<sup>43</sup> Lyotard, *¿Por qué filosofar?*, *op. cit.*, p. 128-129.

<sup>44</sup> Jean-Luc Nancy, “La comunidad desobrada”, en Blanchot: *op. cit.*, p. 105.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 129.

podemos evitar una mala lectura, que siempre supone una mala escucha. “¿No pone en duda que el otro le dirige mensajes? ¿Que no monologa como un simple idiota? No puedo hacerlo. Hay en mí algo o alguien que no es <<yo>> quien habla, que no habla mi lengua. ¡Cómo ignorar a este huésped clandestino? Usted decía que el yo, como todo objeto, tiene su alteridad en sí mismo. En realidad, es el lenguaje el que es así. Lo dicho pone a un lado lo no dicho. Lo interesante es hacer a éste decible”<sup>46</sup>.

“Transformar el mundo no significa hacer cualquier cosa. Si hay que transformar el mundo es porque hay en él una aspiración a otra cosa, es porque lo que le falta ya está ahí, es porque su propia ausencia está presente ante él (...) En el presente hay algo que anuncia, que anticipa y que llama al futuro. La humanidad en un momento dado no es sencillamente lo que aparenta ser (...) es también lo que aún no es, lo que de manera confusa intenta ser”<sup>47</sup>.

Si la identidad racionalidad-rentabilidad sale indemne de su cuestionamiento es porque sólo ese modelo de racionalidad, que puede apelar a su operatividad, puede también apelar a la realidad. La pregunta era si el pensamiento podía acoger una realidad ya otra y más real. No el abismo que separa lo real de lo ideal sino una realidad otra que ya aquí y ya ahora, digámoslo con Lyotard, llama a lo que ya está en ella como deseo. No algo que llama a la realidad a ser otra sino algo otro a lo que la realidad llama.

Leemos que la realidad en *Minima moralia* desea buscar lo aún no captado por el esquema conceptual universal<sup>48</sup>, que

<sup>46</sup> Jean-François Lyotard, *Moralidades posmodernas*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 49.

<sup>47</sup> Jean-François Lyotard, *¿Por qué filosofar?*, op. cit., p. 154.

<sup>48</sup> Theodor Adorno, op. cit. 41, 43.

hoy es el esquema positivista, determinante, para el que nunca *ocurre* algo que lo contrarie<sup>49</sup>. Es el deseo de dar voz a lo singular en el contexto de la *guerra al todo*. La dialéctica negativa no forma parte de este deseo, le debe algo a otro esquema universal. Incluso negativamente, la dialéctica juzga la realidad de acuerdo con una regla predeterminada de enlace entre las proposiciones (Juicio determinante). Aplica *sobre* la realidad un esquema universal en el que sólo cabe aquello que lo confirma. A veces ese esquema exige que se fuerzen las cosas, otras veces que se silencien.

Adorno, al igual que Marx, intenta hablar un idioma en el que el sufrimiento imputable al capital pueda hablar, esto es, hacerse razón. Hay que reemprender esa tarea pero renunciando a un esquema previo que instaaura y sacraliza otra identidad. Para acoger la realidad es necesario juzgar y es necesario hacerlo sin reglas predeterminadas<sup>50</sup>. Si es real que la identidad racionalidad-rentabilidad daña la vida, la tarea consiste en escuchar lo que la vida dañada dice y hacerlo decible. La regla llegará con la escritura.

Hay lugares en *Minima moralia* en los que Adorno ya trabaja en esta dirección. La dialéctica hegeliana ha sido ya depuesta y la dialéctica negativa aún no ha venido a reemplazarla. Es el lugar de la *reflexión*. “El que alguna vez, por la

---

<sup>49</sup> “Cualquier cosa que ocurra, va al cubo de la basura (de la historia, del espíritu). Y no se la saca de allí sino cuando el acontecimiento sirve de ilustración para las opiniones del amo, o para acallar los errores de los sediciosos (...) Sólo debe suceder aquello que ha sido anunciado, y todo lo anunciado debe suceder. Lo prometido y lo forzoso son equiparables”. Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, op. cit., “Glosa sobre la resistencia”, p. 106.

<sup>50</sup> Jean-François Lyotard, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, op. cit., p.125.

fuerza de sus precisas reacciones ante la seriedad de la disciplina de una obra artística, se somete a su ley formal inmanente y a la sugestión de su composición, ve cómo se le desvanece la prevención de lo meramente subjetivo de su experiencia como una mísera ilusión, y cada paso que avanza, merced a su inervación en extremo subjetiva, en su familiarización con la obra tiene una fuerza objetiva incomparablemente mayor que las grandes y consagradas conceptualizaciones acerca, por ejemplo, del <<estilo>>, cuya pretensión científica se impone a costa de tal experiencia. Esto es doblemente cierto en la era del positivismo y de la industria cultural, cuya objetividad viene calculada por los sujetos que la organizan”<sup>51</sup>.

Lo que se ha llamado la crisis de la razón moderna supone en buena medida un cuestionamiento del papel activo que esa instancia llamada sujeto cumple en el conocimiento a la hora de construir esa otra instancia llamada objeto. Desde distintas posiciones la actividad atribuida a la instancia sujeto es interpretada como el primer paso en el proceso de imposición del sujeto sobre todo lo que no es sujeto. No es un dominio meramente cognitivo. Afecta a la forma en la que el ser es dable en la modernidad. Sólo *sería* aquello que es susceptible de ser dominado. Los diagnósticos de Weber o Heidegger presentan el mundo contemporáneo como un mundo en el que racionalidad y cálculo se identifican. Es un mundo gobernado por la violencia del concepto, en palabras de María Zambrano. Lyotard, y antes Adorno, encuentra esta violencia en el juicio determinante que sacrifica la auténtica experiencia en nombre de sus pretensiones científicas y, según parece, empíricas, a

---

<sup>51</sup> Theodor Adorno, *op. cit.*, 43.

pesar de que no deja hablar a los hechos a los que, sin embargo, apela (o a los que llama a comparecer)<sup>52</sup>.

“El entendimiento posee una norma de explicación e intenta seleccionar referencias a las que se pueda aplicar. Éste es un modo formidable de errar a través de los pensamientos; es el modo llamado ciencia con sus efectos considerables por el lado de la aplicabilidad, efectos que al tiempo requieren e inducen, como todos sabemos, al establecimiento de un mundo nuevo, medio-natural, medio-artificial. Así, esto da como resultado el universo tecno-científico, el *Gestell* de Heidegger, como la forma moderna en la que el pensamiento se relaciona con el Ser”<sup>53</sup>.

Los totalitarismos son la expresión política de esta lógica<sup>54</sup>. Ciertamente no es lo mismo que un totalitarismo pretenda legitimarse apelando a un ilegítimo origen a recuperar (nazismo) o a una legítima idea a realizar (Hegel)<sup>55</sup>, de modo que no es la forma en la que un totalitarismo busca la legitimidad lo que puede ayudarnos a definirlo. Llamaremos totalitario a un determinado modo de relación que una instancia que se considera sujeto establece con las cosas, con los otros y con lo que esa

<sup>52</sup> Aquí se toma en cuenta esta lectura de la modernidad aunque, con Lyotard, se lee también cómo el ser, siendo, *no se da* en la modernidad. Lyotard se sitúa en lo que para él ya es un epílogo de la modernidad (y el prólogo de una posmodernidad honorable), el criticismo kantiano. En el sentimiento de lo sublime el sujeto experimenta que no todo *lo que es* es dable (presentable) en virtud de cierta sensibilidad a las ideas de la razón (a la de totalidad en lo sublime matemático, tras el fracaso de la sensibilidad a la hora de sintetizar el *ercheinung*, y a la de la causalidad de la libertad en lo sublime dinámico, tras el fracaso de la voluntad empírica para afrontar, por ejemplo, la furia de una tormenta en alta mar).

<sup>53</sup> Jean-François Lyotard, *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>54</sup> “El totalitarismo político reposa sobre un totalitarismo ontológico”. Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, *op. cit.*, pp. 67-68, nota.

<sup>55</sup> Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, *op. cit.*, “Posdata al terror y a lo sublime”, pp. 81-86.

instancia puede, debe y quiere ser singularmente consistente en la supeditación de las finalidades y reglas de todos los géneros de discurso a la finalidad y las reglas de uno solo. Esta caracterización permite designar aquí un tipo de opresión compatible con una política no totalitaria: las micrologías escritas desde la vida dañada, por ejemplo, son reflexiones escritas desde una democracia liberal (EEUU, 1944-1947). Nos las tenemos que ver con la forma de totalitarismo más difícil de hacer presentable en cuanto tal precisamente porque políticamente aparece como la negación de las fórmulas políticas totalitarias ya conocidas.

El juicio reflexionante es el juicio estético. Pero ya en Adorno aparece como una alternativa al juicio determinante del conocimiento, a la forma en la que la razón instrumental hace de los casos meros ejemplos de lo previamente ya determinado como real y verdadero. La reflexión, releemos, tiene una *fuerza objetiva* incomparablemente mayor que las grandes y consagradas conceptualizaciones<sup>56</sup>. El “sujeto” se expone a ser afectado por un objeto o por un acontecimiento, se abre a lo otro, lo recibe, lo siente e intenta pensarlo. Lo más subjetivo deviene lo más objetivo: la realidad misma intenta hacerse palabra y muestra la poca realidad de lo que un juicio determinante presenta como real.

<sup>56</sup> Adorno se refiere a una conceptualización artística, que es una forma de tratar *cognitivamente* una obra de arte como se puede tratar cognitivamente cualquier otro objeto o acontecimiento. Lyotard señala que los datos recibidos por la sensibilidad pueden ser <<sensuales o sociohistóricos>> y añade, refiriéndose a la ausencia de una norma predeterminada: “es de suponer que no halla más criterios en política que en estética (...) Estoy sencillamente arguyendo que tanto el arte como la política están excluidos, aunque de distintas maneras, de la hegemonía de ese género de discurso llamado cognitivo. En términos de Kant, tal exclusión significa que nosotros no encontramos utilidad alguna para el tipo de juicio que denominó juicio determinante”. Jean-François Lyotard: *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimiento*, op. cit., p. 39.



El juicio determinante impone sobre cada caso particular un concepto con el que lo determina como un esto y no como otra cosa. Los conceptos son universales porque tienen a su base las categorías. El carácter de éstas es trascendental (universal) de tal modo que el concepto garantiza el consenso. El papel de la receptividad se limita aquí al de la sensibilidad, tal y como es presentada en la “Estética trascendental” de la *Crítica de la razón pura*, una receptividad que es mera percepción, si tal cosa es pensable después de Merleau-Ponty. Sin la intervención sintética del entendimiento, el producto de esa sensibilidad sería una intuición ciega. El entendimiento hace posible que el *erscheinung* (un dato espaciotemporal que aún no es un dato y que está libre de toda sensación) sea *phaenomena*.

El método expositivo de la *Crítica de la razón pura* es analítico, pero aquello que expone son síntesis. Lo que sería una mera intuición ciega es considerada de manera simultánea a su recepción como fenómeno: el juicio es sinónimo aquí de conceptualización de la intuición, o de su identificación. Esta identificación es selectiva, respecto al caos que le es dado a la sensibilidad, desecha sensaciones y sentimientos a favor de la intuición empírica y permite que un sujeto empírico se desenvuelva en un mundo ordenado, compartido por todos los sujetos empíricos. La cuestión puede quedar mejor situada si pensamos que el trabajo en equipo de la sensibilidad con el entendimiento produce el material con el cual habrá de trabajar la ciencia. Supone dar un paso más respecto a la identificación, estableciendo series de juicios.

El papel de la receptividad en el juicio reflexionante es distinto. Lo dado a la sensibilidad no es subsumible bajo un concepto. Esta imposibilidad abre el espacio del <<como si>>.

La <<cosa>> ha de ser sentida para que las palabras lleguen. Hay aquí un interés que “no tiene nada que ver con la satisfacción de una necesidad en absoluto, ya sea empírica, es decir, <<patológica>>, o trascendental, esto es, ética”<sup>57</sup>. El interés es el de dar la palabra a eso que es sentido, hacer *decible* eso que a la sensibilidad le da tanto que decir. Se trata de una finalidad sin fin, en el sentido de sin final, porque lo que sería el encuentro de un concepto capaz de subsumir todo lo dado a la sensibilidad y de poner punto y final a la reflexión esta vez no aparece (como sucede en el conocimiento). Este movimiento, de acuerdo con el cual ninguna frase puede ser la última, es la propia *forma* de la reflexión.

Es interesante pensar que los mismos datos que pueden ser tratados cognitivamente pueden ser recibidos de un modo tal que impida una conceptualización cognitiva de los mismos. Esto sucede cuando la intuición empírica se da acompañada de un placer o de un dolor, esto es, cuando algo es sentido, no meramente percibido. Si *ocurre* esto entonces ya no podemos subsumir esa diversidad en un concepto y decimos que el destino de esos datos no es cognitivo sino estético<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Jean-François Lyotard, *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimiento*, op. cit., p. 59.

<sup>58</sup> En definitiva se trata de dos formas distintas de relación con los casos singulares: “El Juicio, en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal. Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio, que subsume en él lo particular (incluso cuando como Juicio trascendental pone a priori las condiciones dentro de las cuales solamente puede subsumirse en lo general), es determinante. Pero si sólo lo particular es dado, sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente reflexionante”. Immanuel Kant, *Critica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 105. La posibilidad de que el juicio reflexionante encuentre lo universal descansa en el principio de la finalidad de la naturaleza en su diversidad. Este principio es su condición de posibilidad en tanto que constituye la propia forma de la reflexión, no algo externo que desde la naturaleza lo determine (*Ibid.*, pp106-107). En cualquier caso, hoy deberíamos renunciar a la hipótesis teleológica (Jean-François Lyotard, *El Entusiasmo. Critica kantiana de la historia*, op. cit., p. 131).

En Kant los juicios estéticos no aportan conocimiento (en el sentido de ciencia). El signo externo de éste es el consenso -su universalidad- y sucede que en la estética ese consenso nunca está garantizado. La ciencia ofrece una universalidad a la que la estética sólo puede aspirar. El juicio estético pretende una universalidad que es evasiva respecto al propio juicio. El sujeto empírico no encuentra ahora una <<objetividad>> que le premie con el asentimiento universal de todos los otros sujetos empíricos. Ahora bien, como ese sujeto empírico es también sujeto trascendental, considera *desinteresadamente* que todo sujeto empírico, necesariamente, tiene que recibir ese objeto de la misma manera. En esta pretensión de universalidad no hay ningún tipo de interés. El sujeto empírico, más bien, es víctima del modo en el que está constituido como sujeto trascendental. Y si no puede dejar de estar constituido de esa manera, entonces tampoco puede dejar de aspirar al reconocimiento de la validez de su juicio. Leemos en este rasgo la enorme *fuerza objetiva* que Adorno atribuye a la reflexión (y que para el positivismo es lo más subjetivo). Tenemos algo más que una mera percepción puesta al servicio del *Gestell* que además busca el reconocimiento de su validez universal. Como señala Hannah Arendt<sup>59</sup>, es la Tercera crítica la obra en la que Kant abre la puerta a la comunidad. Pero aquí lo universal es el tanteo, la solicitud de acuerdo y la comunicación. ¿Habermas?

La realidad y su verdad no es un instrumento para hacer cosas sino aquello desde lo que hay y con lo que hay que actuar. Que esta acción deba ser lingüística no significa que dependa de la comunicación tal y como Habermas la presenta.

---

<sup>59</sup> Conferencias sobre la filosofía política de Kant. Barcelona, Paidós, 2003.

Sobre todo porque la situación ideal de habla parece estar dotada del poder de transmutar opiniones personales en opiniones comunes. Pero a lo común no se llega por esta transformación sino por la renuncia de cada cual a sus opiniones. ¿Se llega? No es exacto. Si esta renuncia es posible es porque son ellas, las opiniones de cada cual, las que abandonan el intento de imponerse a lo común. Ciertamente el peso de lo común se puede dejar sentir también en el debate, pero no sólo.

“A pesar del triunfo del juicio determinante en el mundo contemporáneo (en los valores de programación, predicción, eficiencia, seguridad, cálculo, y otros por el estilo), tenemos acceso a otros juegos o géneros de discurso en los que la formulación de una norma o la pretensión de dar una explicación es irrelevante, incluso está prohibido. En particular éste es el caso del juicio estético, del gusto. No hay ningún concepto, ninguna finalidad externa, ningún interés empírico o ético involucrado en la recepción por parte de la imaginación de sensaciones que proceden de los llamados datos. Sólo existen las síntesis más humildes, que son inevitables si se va a recibir algo (...) la norma conceptual en la que los datos se podrían integrar debe permanecer inactiva. Al ofrecer sólo un horizonte para la explicación, las formas reunidas por la imaginación sugieren un número infinito de posibles comentarios e investigaciones”<sup>60</sup>.

Lyotard es fiel al destino que Kant propone para la crítica artística: los juicios que incorporan la sensibilidad a la reflexión han de ser presentados a su vez como objetos de una futura reflexión, es decir, como objetos estéticos que a su vez serán recibidos reflexivamente. Hay cierta familiaridad entre esta

<sup>60</sup> Jean-François Lyotard, *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, op. cit., pp. 40-41.

tarea sin fin, que va haciendo comunidad, y la reivindicación que María Zambrano hace de la metáfora. En la estética kantiana la sensibilidad llama a la *imaginación* y ésta ocupa libremente la forma del entendimiento. Por eso lo que la sensibilidad enseña no se deja decir con un lenguaje como el de la ciencia. El reto de la razón poética es el de procurar un ensanchamiento de la mente, que no renuncia a la *luz* de la razón pero que se atreve a buscar la verdad más allá de la claridad y distinción de su uso positivista<sup>61</sup>. Prevalece el deseo dejar ser y hablar a las cosas. Este deseo sólo se cumple cuando la mente se abre a lo que el sistema dejó fuera.

La razón poética es lo otro de la razón pura y dura que ha prevalecido en la filosofía<sup>62</sup>. Si la filosofía ha querido *salvarse* de las apariencias, la poesía ha querido *salvarlas*. Para la filosofía hay problemas que el sistema resolverá. A la fuerza. Para ello el sistema fuerza a las cosas a introducirse en sus criterios. Para la poesía hay misterios, las cosas son respetadas en su opacidad originaria. Así entendida la poesía es un acto de rebeldía<sup>63</sup> que se niega a masticarle las cosas al *sistema* para facilitarle su digestión. “La poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas, y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada”<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> José María Beneyto, *Tragedia y razón*, Madrid, Taurus, 1999, p. 279.

<sup>62</sup> “El *yo* sí mismo se alza y pretende erigirse en ser y medida de todo lo que ve y de todo lo que así él mismo se oculta (...) es su libertad que ejercita y afila como un arma contra todo lo que se le opone. Y todo (...) puede oponérsele”. María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 22.

<sup>63</sup> Teresa Rocha Barco (ed), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 89-90.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 19. “Hay que salvarse de las apariencias, dice el filósofo, por la unidad, mientras el poeta se queda adherido a ellas” (*Ibid.*, p. 20). “El filósofo desdeña las apariencias porque sabe que son perecederas. El poeta también lo sabe, y por eso se aferra a ellas” (*Ibid.*, p. 38).

Una lectura política de este respeto pone en juego la defensa de un tipo de liberalismo que se opone a un liberalismo meramente económico, en el que “la libertad de los seres humanos se ve comprometida por la primacía de lo material”<sup>65</sup> y que apunta a un liberalismo entendido como *actitud espiritual*. La idea está ya en su primer libro (1930, *El horizonte del liberalismo, Nuevo liberalismo*) y desde esta perspectiva la elaboración posterior de la razón poética no es sino una manera de combatir la posibilidad de que “la jerarquía del capital se acabe imponiendo sobre la jerarquía de las almas”<sup>66</sup>.

No es de extrañar entonces que las palabras que acogen una realidad otra desordenen el orden consensuado de la razón imperante en un determinado momento<sup>67</sup>. La reflexión no prejuzga, devuelve su sentido a lo deliberativo, que es el escenario histórico-político en el que hoy se plantea la cuestión de la comunidad, por la vía de hacer necesaria la redefinición de sus reglas de juego y la admisión de nuevas jugadas (nuevos enunciados, nuevas realidades). “Aumentar la capacidad del debate está bien; aumentar la posibilidad del acontecimiento tampoco está mal”<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> José María Beneyto, *op. cit.*, p. 266.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>67</sup> “(...) sorprende que siempre venga alguien a desordenar el orden de la <<razón>>”. Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, p. 110. “Ante lo que se llama creación, el espíritu de la seriedad no es serio, como no son razonables las pretensiones de la razón. Los auténticos sabios no ignoran que lo mismo ocurre con las invenciones científicas: su aparición no es menos admirable que la de las artes o las letras; el estado del saber en su tiempo no explica que surjan; a menudo se resiste a ellas”. Jean-François Lyotard: *Moralidades posmodernas, op. cit.*, p. 142.

<sup>68</sup> Jean-François Lyotard, *Moralidades posmodernas, op. cit.*, p. 103, y, en general “Un extraño compañero”, pp. 89-104. Lyotard recomienda al neopragmatismo norteamericano que estudie un poco más la pragmática. La pragmática lingüística no nos condena a un pragmatismo filosófico.

Se trata de una de las formas en las que el *lógos* intenta hoy ser honrado, conducirse con integridad y rectitud. Está en juego la probidad del pensamiento. Se trata de evitar la impostura positivista, de prestar oído al *Ocurre?* Frente a las arrogancias del pensamiento filosófico o científico, las síntesis más humildes; en lugar de autosuficiencia, la deposición del yo soberano, que, releemos, “es la relación social con el otro, la relación des-inter-esada”. “La probidad es ser accesible a la singular petición que proviene de cada uno de los distintos aspectos. Es una sensibilidad hacia los casos singulares. Kant lo llama reflexión. Denomina juicio reflexivo a la síntesis que somos capaces de hacer a partir de datos fortuitos sin la ayuda de reglas preestablecidas de enlace”<sup>69</sup>.

No es éste el lugar para desarrollar al menos lo fundamental de *La Diferencia*. Baste decir que el *Ocurre?* no habla en un único idioma y que si hay que darle la palabra habrá que hacerlo dejándole hablar en su propio idioma. “Pensar, es decir, hablar, quizá consista en esa incómoda situación que obliga a prestar oído al sentido cuchicheado para no disfrazarlo, y convertirlo por lo tanto en un discurso articulado para que no se pierda”<sup>70</sup>. La identidad racionalidad-rentabilidad no será dinamitada, como Adorno se atrevió a desear, pero tendrá que vérselas con lo heterogéneo y con las razones que pueda tener de su parte. Será entonces cuando la guerra al todo habrá comenzado.

---

<sup>69</sup> Jean-François Lyotard: *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>70</sup> Jean-François Lyotard, *¿Por qué filosofar?*, *op. cit.* p. 127.

## Bibliografía

-Arendt, Hannah: *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Barcelona, Paidós, 2003.

-Beneyto, José María: *Tragedia y razón*, Madrid, Taurus, 1999

-Blanchot, Maurice: *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros, 2002.

-Kant, Immanuel: *Crítica de la razón práctica*, Madrid, Alianza, 2002.

- *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- *Metafísica de las costumbres*, Barcelona, Altaya, 1996.
- *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1997.
- *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1998.

-Levinas, Emmanuel: *Ética e infinito*, Madrid, A. Machado Libros, 2000.

-Lyotard, Jean-François: *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimiento*, Madrid, Cátedra, 1992.

- *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- *Moralidades posmodernas*, Madrid, Tecnos, 1998.
- *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1999.



- *El Entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998.
- *¿Por qué filosofar?*, Barcelona, Paidós, 1989.
  
- Marco Aurelio: *Meditaciones*, Madrid, Cátedra, 2001.
  
- Platón: *Diálogos*. Madrid, 5 vols. Introduc. de Emilio Lledó, Gredos, 1981-1988.
  
- Rocha Barco, Teresa (ed): *La razón poética o la filosofía*, Madrid, Tecnos, 1997.
  
- Sanz Rueda, Luis: *Movimientos filosóficos actuales*, Madrid, Trota, 2001.
  
- Zambrano, María: *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
  
- *La razón en la sombra (Antología del pensamiento de M. Zambrano)*, Madrid, Siruela, 1993.



● # \ \$ 8 @ H ●

---

## DE LAS CONTRADICCIONES DEL HUMANISMO

EMILIO LUIS MÉNDEZ MORENO, SERVICIO DE PUBLICACIONES  
DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BADAJOZ. BADAJOZ, 2004

---

*Alfonso Domínguez Vinagre*

Dentro del mundo académico es normal encontrar obras que, nacidas sobre la base de intuiciones originales, se adornan con innumerables citas, fruto de lecturas destinadas a dotar de soporte crítico lo inicialmente proyectado. Otros libros, por el contrario, se presentan de forma inmediata al lector como el resultado de un meditado trabajo previo, no improvisado, sino sedimentado por el peso de tiempo; son resultado de una reflexión quizás no nacida para producir publicación alguna, sino para orientarse en la existencia; son vástagos de un pensamiento que camina sosteniendo un juicio intelectual sobre perspectivas que nos envuelven en su endemoniado devenir y sobre las que conviene, de vez en cuando, detenerse. Estos últimos contienen pocas citas porque las lecturas que tras ellos hay se han asumido hasta el punto de formar parte del tejido neuronal de su autor. El escrito de este profesor del Instituto Zurbarán de Badajoz puede encuadrarse dentro de este último tipo.

Se trata de un conjunto de aforismos ordenados en series, en los que el autor orienta nuestra mirada hacia asuntos de gran peso en la tradición filosófica, pero que, por una razón u otra, a veces parece que la censura de los medios empuja hacia los rincones de la historia: origen del poder político, religión, economía, progreso, etc. Estamos, en efecto, ante una reflexión clásica, en el sentido estricto del término. No está de más en unos momentos en los que la dispersión también inunda el panorama filosófico. Como todos los libros de aforismos, su lectura está abierta a aquello que el lector incorpora, aunque sea de forma inconsciente. Teniendo en cuenta la tesis que atraviesa el escrito no es extraño que Emilio Méndez haya optado por este recurso estilístico. Aunque, como acabamos de afirmar, no estamos ante un discurso lineal, parece claro que hay una idea de fondo que late tras cada uno de los pensamientos: nuestras referencias culturales atraviesan una crisis global, y esto se pone de manifiesto en la descomposición de lo que ha sido considerado como el mayor logro de Occidente: el humanismo. Siendo éste el eje que ha sustentado la orientación de nuestra cultura a través de toda su historia, desde Sócrates hasta Sartre, la crisis adquiere la forma de una *desorientación radical* del hombre. Emilio Méndez nos sitúa ante este hecho en la primeras líneas: «Ha sido el desaliento que provocaba la ausencia de sentido de la vida, lo que nos ha llevado a conferir multitud de sentidos a la misma, sin que ni uno solo haya acabado por confirmarse nunca» (p. 15). A partir de este dato se precipitan todas las demás consideraciones, impregnadas del desencanto propio de todo escepticismo crítico.

Antes de nada es necesario preguntarse qué es lo que hemos perdido; es decir, qué es aquello cuya ausencia no es

mera negación de una presencia, sino privación de algo que debería estar y no está, herida que aviva la melancolía de no sabemos qué. La respuesta no puede ser otra que la de un elemento que dote de fundamento la existencia humana: «sentimos perfectamente que el tiempo no tiene utilidad alguna, y por ello tampoco el cuidado del hombre por el hombre» (p. 49). Pero esta obra no es un simple testigo nostálgico de una cultura pasada, tampoco es una descripción fría de la situación cultural sino que es parte de esta crisis; ahonda, hurga en la herida impidiendo su cicatrización, quizás porque el dolor es lo único que puede mantener viva la conciencia de nuestra situación.

Ordenar en bloques cerrados las ideas que aparecen sería una traición al espíritu del escrito, que los presenta siguiendo una secuencia no temática sino de acuerdo con una variación del horizonte desde el que se contemplan. Repito que cualquier lectura que de este tipo de obras se haga siempre ha de tener una fuerte impronta subjetiva, pero es inevitable la búsqueda de una lógica interna. El libro se presenta estructurado en seis capítulos, en los que el nihilismo va avanzando desde el citado anuncio del desmoronamiento de los pilares que ofrecían un sentido a la existencia hasta una canto final a la muerte del *hombre* tal y como lo concebimos.

*Sin redención* se nos dice en el primer capítulo que se encuentra la humanidad. Y lo está, según advertimos, porque ni la moral, ni el derecho, ni la religión o el Estado, pueden ofrecer al hombre nada que dote de consistencia y liberad a nuestra existencia, pues eso es redimir: liberar. La moral, parece indicarse, no es más que un recurso con el que responder a las

circunstancias con las que uno ha de enfrentarse («No hay modo alguno de escapar a la arbitrariedad: cada época tiene simplemente la moral que le hace falta» p. 15). Se podrían multiplicar las referencias a la decadencia del mundo moral, y observaríamos que todas ellas se sustentan en la duda sobre la sinceridad de los preceptos que se nos ofrecen como *santos*. No es extraño, pues el libro se inserta dentro de la más genuina *filosofía de la sospecha*. Rotos los anclajes del mundo ético desaparecen, naturalmente, los del universo político, que Emilio Méndez entiende movido únicamente por intereses económicos. La consecuencia inmediata de ello es el descrédito de la idea capaz de unir las dos anteriores instancias: el progreso. Efectivamente, si la moral es sólo el producto de las necesidades de cada época, y el orden político no obedece más que a las fuerzas que poseen el poder económico, es inevitable que la dirección que adquiera la estructura general de una sociedad no pueda interpretarse en términos de conquista de valores, sino sólo como el reflejo de una infraestructura que enmascara sus intereses en falsas doctrinas. Por consiguiente, el futuro que se alcanza a adivinar no puede ser otro más que el de un mundo construido de acuerdo con las intenciones de poderes que nada tienen que ver con el hombre: «No disponemos ya de otro futuro que claudicar ante la sinrazón de este dinamismo destructivo que llamamos progreso, que continuar esa huida hacia delante aunque sepamos que con ello no hallaremos más que la ruina y la muerte» (págs. 28-29).

La descripción del inevitable naufragio de los referentes de sentido que aparece en la obra puede tener su raíz, creemos, en la desarticulación de la tradicional idea de *naturaleza*

*humana* como directriz reguladora de la cultura, de la que el autor es partícipe. En este primer capítulo aparecen algunos aforismos que nos pueden dar algunas pistas sobre ello. Casi al inicio del primer capítulo leemos: «Si actuar conforme al bien exige de una decidida voluntad, el mal en cambio es espontáneo, y eso es lo que la libertad en su sentido más profundo representa: encontrarse uno ebrio de vida para entender el respeto que demanda y que se debe al otro» (p. 16). Estando la moral tradicional basada en una visión básicamente confiada en la fuerza del hombre para realizar el bien (tanto que la existencia del mal ha sido uno de los mayores problemas intelectuales) la negación de la misma se convierte en un juicio condenatorio a todo lo que desde ella se había construido. Este proceso, aunque con ilustres predecesores -v. gr. San Agustín- se convierte en mentalidad común con Lutero y Nietzsche hace de él el punto arquimédico de la nueva filosofía. Creemos que Emilio Méndez es heredero de esta antropología, que en sus últimas formas llega a la negación del concepto mismo de naturaleza humana. La argumentación de esta tesis requiere un estudio aparte; por ahora, basta con enunciarla.

En estrecha relación con lo que acabamos de afirmar se encuentra la crítica a la trascendencia que encontramos en la obra. Hemos dicho trascendencia, pero en puridad Emilio dirige sus observaciones de modo principal a la religión positiva, que es juzgada, de acuerdo con los principios que inspiran todo el escrito, como un mecanismo de protección ante el mundo («Parece probado que todos los pueblos conciben sus primeras representaciones sobre Dios al padecer desastres, guerras, cautiverios, genocidios, colonialismos, plagas, hambrunas,



humillaciones, segregaciones, o en general, cuando sufren condiciones de opresión, miseria y desesperanza. Es ahí en donde brota la imaginación sagrada» (p. 17). Son numerosas las reflexiones que se proponen en torno a este tema, y quizás tengan su origen en la imagen del hombre desde las que se argumenta, (o puede que sea al contrario: de determinada concepción de Dios se ha derivado una del hombre).

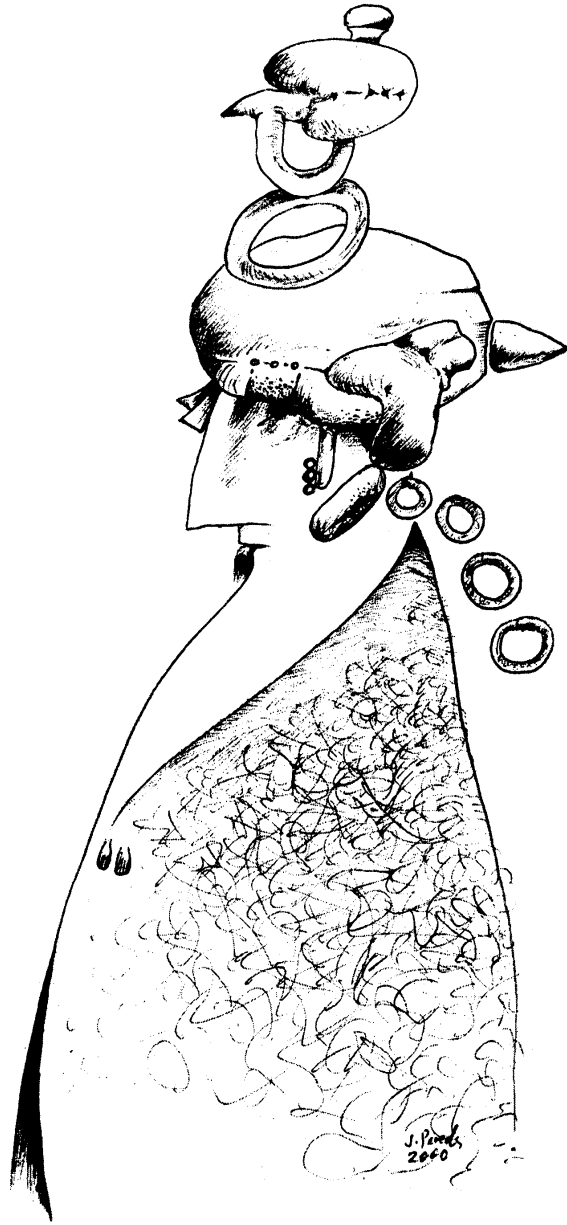
En cualquier caso, en el primer capítulo se encuentra ya en núcleo lo que ulteriormente es desarrollado más exhaustivamente y enriquecido con los matices que aportan las distintas perspectivas. Estas se suceden de acuerdo con un ritmo coherente con el punto inicial. Así, a la carencia de *redención* le suceden los *Acólitos del mal*, que son aquellos elementos a través de los que la desesperanza va penetrando hasta las más recónditas esquinas del ser humano. La presencia de la relativización postmoderna es más evidente en este capítulo: vg., la identidad como una forma de violencia (p. 58), o la consideración de la educación y personalidad como fruto de los intereses dominantes (págs. 47. 51). En ocasiones se puede localizar su huella incluso en el lenguaje utilizado: «Ni que decir tiene que la práctica prospectiva (y la consiguiente planificación) se encuentran privatizadas por élites decididas que la masa ciudadana desconoce por completo y que operan condicionando la libre acción de las fuerzas sociales e históricas» (p. 46). Pero, a pesar de ello, no se trata de un discurso postmoderno, sino existencialmente desencantando; no aparecen en él elogios a la *diferencia* ni a la *desintegración* de los metarrelatos. Lo que la postmodernidad desvela, el autor lo receptiona consciente de todo lo que implica, y ello le da a su obra un punto de amargura.

Esta amargura se expresa con singular relevancia en el tercer capítulo: *De lo irrelevante de la vanidad*, donde se entiende como tal el afán del hombre moderno por afirmar su identidad. Ello le condujo a afirmarse por encima de cualquier forma de vínculo que pudiera significar un menoscabo del sí mismo. De ahí la idea de libertad como ausencia de ataduras. Pero, tal y como muestra el autor, esto no ha conducido a un mayor vigor de la idea de *persona* sino, por el contrario, a su vaciamiento: «El proceso de banalización de la vida al que asistimos ha traído consigo nuestra despersonalización (nos sentimos tanto sin espíritu como sin memoria) y con ello hemos obtenido una libertad cuyo fundamento no es otro que saber que nos agotamos y morimos en cada instante. Cada cual puede así administrar ahora su vida como le plazca, pues no tenemos una identidad personal que guardar» (p. 74). En efecto, si la libertad se agota en la liberación de lo exterior, en la *libertad-de*, termina volviéndose una carga hasta el propio yo y, por supuesto, la mera presencia de los demás, que pasan a ser el infierno: «Parece que en cuanto disponemos de una mayor libertad, tanto menos se desean y soportan responsabilidades y compromisos hacia los demás» (p. 72). Así las cosas, la pretensión de inmortalidad no puede entenderse más que como una aberración proyectada sobre la eternidad: «La creencia religiosa en la inmortalidad personal manifiesta un infantil egocentrismo y una ridícula exaltación de la importancia de uno mismo» (p. 91).

La muerte parece ser la única certeza que se mantiene en medio de la ruina generalizada, pero no hay que buscar en el escrito del profesor Emilio ningún paliativo que dulcifique el

hecho. En *A la espera de la muerte* este acontecimiento radical se contempla desde el más absoluto nihilismo, pero sin sombra de angustia, de lucha contra él: «Qué difícil nos resulta entender que toda nuestra relación con el mundo se reduce a unos pocos años de vida. ¡No somos nada: flotamos sobre un yo inexistente en un tiempo irrepetible!» (p. 125). Y es que la vida sólo es un valor incondicional cuando se parte de que posee en sí misma un sí mismo, un sentido. Si no es así la existencia es sólo un hecho trivial (Cfr. p. 127) o, como decía Montale, *una anomalía de la nada*. El libro concluye con un *Réquiem por el hombre* en el que encontramos una síntesis de la situación cultural en la que nos encontramos, rotos todos los mecanismos de salvación y descompuesto aquello que aún podía mantener la esperanza antes confiada a Dios: el humanismo: «ahora que sentimos que el humanismo toca a su fin, comprendemos que nuestra estimación positiva del hombre únicamente se sustentaba en una interpretación interesada del mismo» (p. 165).

A través del diálogo con los filósofos de la sospecha, con las denuncias de la Escuela de Frankfurt o con las frías descripciones postmodernas, Emilio construye una obra que incita al pensamiento, espolea la reflexión, abre horizontes; en definitiva, invita a filosofar. Y esto es decir mucho.



---

## ALEMANIA DEBE SUPERAR SU PASADO

RESEÑA DE LA OBRA DE HANNAH ARENDT, *EICHMANN EN JERUSALÉN*. UN ESTUDIO SOBRE LA BANALIDAD DEL MAL. EDITORIAL LUMEN ENSAYO, 4ª EDIC. BARCELONA, 2003. 440 PÁGS. EDICIÓN ORIGINAL DE 1963. TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE CARLOS RIBALTA

---

*Alfonso Domínguez Vinagre*

Casi sesenta años transcurridos desde que el nazismo alemán cayera derrotado, no han sido suficientes para que el mundo en general pueda tener una imagen de lo que significó aquel régimen distinta a la impuesta por las potencias vencedoras en la Segunda Guerra Mundial. Como destacó W. Benjamin, quienes escriben la historia son los que en ella triunfan, tal derecho forma parte de la victoria, y máxime cuando Alemania, quizás dominada por un hondo sentimiento de culpa, guarda una asombrosa reserva sobre la tragedia ocurrida durante los años en que duró la contienda (y a la que ella misma no fue ajena, su población fue víctima, entre otros horrores, de intensivos bombardeos por parte de los aliados, como los de Dresde o Hamburgo). Pero si Alemania guarda silencio sobre lo acontecido y parece aceptar relativamente la responsabilidad del horror sufrido por el mundo entre 1939 y 1945, sin atreverse a revisar (y superar) sin complejos su pasado, la sinrazón

y la barbarie nazi se continua alimentando y distribuyendo, y no sólo por los medios escritos, sino también audiovisuales, como por la misma industria cinematográfica de Hollywood (que sigue dramatizando unos sucesos como modo de propaganda de la ideología a la que sirve, y valgan los ejemplos de películas oscarizadas como *La lista de Schindler*, *La vida es bella*, o *El pianista*). Pues bien, esta obra de Hannah Arendt (1906-1975) nos adentra en las complejidades del genocidio del pueblo judío superando las interesadas simplificaciones con las que se ha venido abordando habitualmente el Holocausto. Estrictamente hablando, este estudio es la edición, aumentada y corregida, del análisis que la autora realizó en 1963 para el *New Yorker* sobre el proceso judicial celebrado en Jerusalén en 1961 contra Eichmann (sus principales fuentes fueron la transcripción de las actuaciones judiciales, el interrogatorio al que la policía israelí sometió a Eichmann, el original mecanografiado por éste sobre las medidas adoptadas por el gobierno nacionalsocialista para la solución del problema judío, o las declaraciones prestadas por testigos del Holocausto), pero su magnífica contextualización de la actividad de Eichmann, convierte esta obra en un logrado testimonio de la Alemania del Tercer Reich, que si bien no neutral (Arendt era de origen judío y tuvo que nacionalizarse en los Estados Unidos) cuenta al menos con el suficiente rigor como para desmontar algunos lugares comunes bien establecidos, como la colaboración de la mayoría de las naciones europeas en el genocidio, la responsabilidad del pueblo judío en su propia destrucción, o las causas que propiciaron el Holocausto.

Adolf Eichmann, teniente coronel de las SS, estuvo al frente de una Subsección de la Oficina Principal de Seguridad

del Reich para la evacuación y deportación de judíos. Según confesó, fue responsable de la deportación de unos cinco millones de judíos a distintos campos del Este. (Lo que los alemanes llamaron el Este, Polonia, los países Bálticos y el territorio ruso por ellos ocupados durante la Guerra, era la siniestra terminal de todas las deportaciones). Su procesamiento se produjo tras ser raptado en Argentina (en 1960) por los Servicios Secretos israelíes. La orden para su captura partió de David Ben Gurión, entonces Primer Ministro del recién creado Estado de Israel, y auténtico juez en la sombra de dicho proceso. Aunque Eichmann no fuera uno de los dirigentes del partido nazi (él no dictaminó el destino del pueblo judío) y jamás participara en las matanzas (carecía de autoridad para decidir cuantos judíos debían morir y cuantos ser destinados a trabajos forzados) se le condenó a morir en la horca. Esta sentencia (de diciembre de 1961) fue derecho rabínico (regulaba que los ciudadanos judíos no podían contraer matrimonio con personas no judías a fin de preservar la unidad de su pueblo), o las mismas medidas legislativas preparatorias del Reich contra los judíos (desde su expulsión de Alemania, pasando por su concentración en guetos, en Polonia y Madagascar, hasta la adopción de la política del exterminio); también toca aspectos más escabrosos, como el comercio con la salvación (pagando fuertes sumas de dinero los judíos podían escapar) o el modo cómo éstos eran asesinados (en la Rumania de Antonescu fue en donde más crueldad hubo). Arendt tampoco pasa por alto el sentimiento antisemita generalizado que se respiraba en Europa (éste era tal, que ninguna nación hubiera estado de acuerdo en acoger a los judíos en su territorio, hecho que sin duda también actuó como causa del genocidio), como la actitud de

los distintos gobiernos europeos de aquel entonces frente a los judíos (a excepción de los de Bulgaria, Dinamarca y Finlandia, como el de la Italia de Mussolini, todos los demás gobiernos, de un modo u otro, colaboraron en las matanzas o en las deportaciones de judíos). Subraya cómo los bienes de los judíos evacuados eran confiscados por los distintos Estados, quienes heredaban las propiedades de los judíos asesinados que hubiesen residido en su territorio fuesen o no nacionales.

Sin embargo, más meritorio es aún el que Arendt aborde uno de los aspectos más silenciados y controvertidos del Holocausto cual es la misma colaboración de los judíos en él: allí donde había judíos había asimismo dirigentes judíos, y estos dirigentes, casi sin excepción, colaboraron con los nazis, de un modo u otro, por una u otra razón (pág. 182). Esta colaboración prestada (fundamentalmente en tareas administrativas y policiales) resultaron imprescindibles para que el genocidio cobrara la dimensión alcanzada (incluso los judíos que intentaban ocultarse o escapar, eran cazados por una fuerza especial de la policía judía establecida al respecto). Así describe Arendt, por ejemplo, cómo se cargaban los convoys de judíos: Eichmann o alguno de sus subordinados informaban a los Consejos de Decanos del número de personas que se requerían, y estos Consejos formaban las listas de deportados: en Amsterdam al igual que en Varsovia, en Berlín al igual que en Budapest, los representantes del pueblo judío formaban listas de individuos de su pueblo, con expresión de los bienes que poseían; obtenían dinero de los deportados a fin de pagar los gastos de su deportación y exterminio; llevaban un registro de las viviendas que quedaban libres; proporcionaban fuerzas de policía judía para que colaboraran en la detención de otros

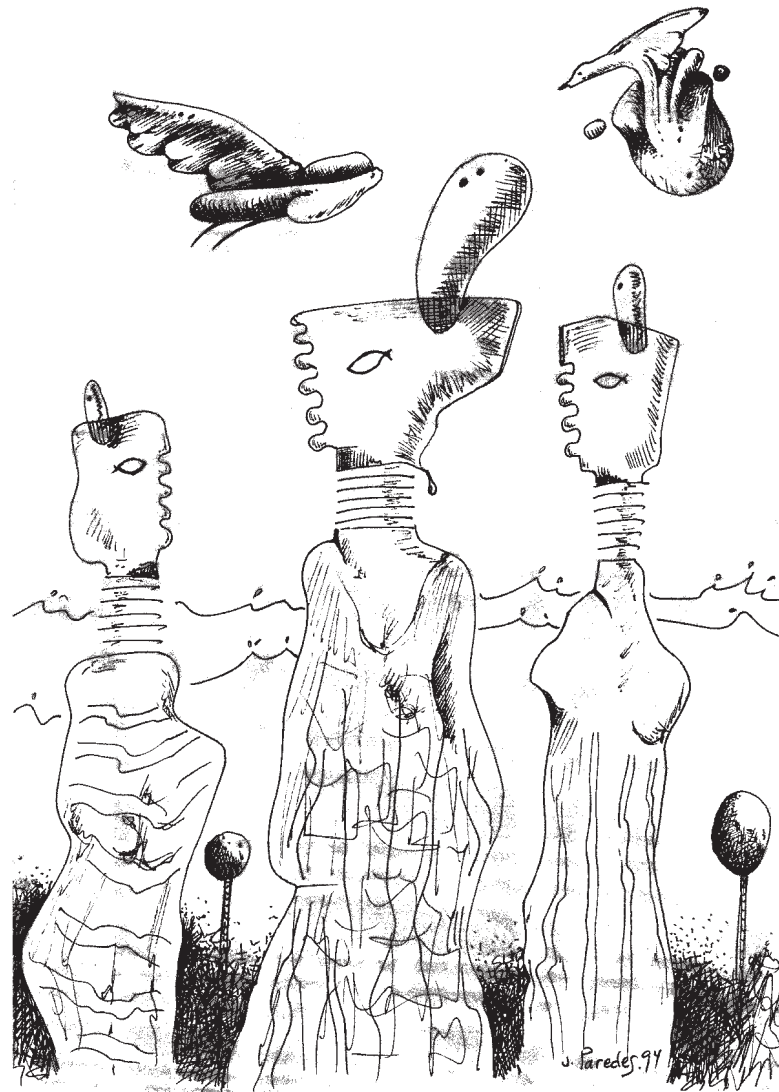


judíos y los embarcaran en los trenes que debían conducirles a la muerte; e incluso, como un último gesto de colaboración, entregaban las cuentas del activo de los judíos, en perfecto orden, para facilitar a los nazis su confiscación (...) En los manifiestos que daban a la publicidad, inspirados pero no dictados por los nazis, todavía podemos percibir hasta qué punto gozaban estos judíos con el ejercicio del poder recientemente adquiridos (pág. 172). Arendt reconoce que la suerte de los que debían ser enviados a la muerte, salvo escasas excepciones, era tarea de la administración judía, y además, escribe: el hecho, harto conocido, de que el trabajo material de matar, en los centros de exterminio, estuviera a cargo de comandos judíos quedó limpia y claramente establecido por los testigos de la acusación, quienes explicaron que estos comandos trabajaban en las cámaras de gas y en los crematorios, que arrancaban los dientes de oro y cortaban el cabello a los cadáveres, que cavaron las tumbas, y, luego, las volvieron a abrir para no dejar rastro de los asesinatos masivos (pág. 179). La sentencia de Jerusalén reconoció que en los campos de exterminio fueron, por lo general, las propias víctimas quienes manejaban los mecanismos de la muerte, por lo que estableció que el grado de responsabilidad aumenta a medida que nos alejamos del hombre que sostiene en sus manos el instrumento fatal (pág. 357). Los Consejos Judíos se vieron obligados a explicar que la colaboración prestada fue debida no a otro fin que al de salvar las vidas de muchos otros judíos. De tanta barbarie y horror a Arendt no le queda más satisfacción que la de congratularse de que aunque el número de judíos asesinados fuese alto, la Alemania nazi no pudo acabar con este pueblo, lo que precisamente condujo al nacimiento del Estado de Israel.

Como he señalado, la obra de Arendt, aunque claramente se sitúe del lado de su gobierno, tiene el mérito de superar simplificaciones tendenciosas. Esto, junto al valor de su testimonio histórico y la profundidad de sus análisis (no olvidemos que Arendt es conocida por sus excelentes trabajos sobre los orígenes del totalitarismo), hacen de Eichmann en Jerusalén uno de los mejores estudios sobre el Holocausto. Su actual reedición prueba no sólo el interés que sigue despertando este tema, sino que creo que también el hartazgo de una conciencia (tanto intelectual como ciudadana) cada vez más contraria a la instrumentalización política de la historia. El Holocausto resulta obviamente injustificable, pero hoy somos demasiado conscientes, de que de haber triunfado Alemania (y Japón) en la Segunda Guerra Mundial, ésta se habría narrado de modo muy distinto, amén de que a nuestro acusado, quien como tantos nazis entendió que el mal no estaba en matar, sino únicamente en causar un sufrimiento innecesario, se le habría condecorado por la diligencia en el cumplimiento de las órdenes (de Estado) recibidas; su crimen no fue otro que su eficacia en el cumplimiento de las tareas a él asignadas en pro de su beneficio y progreso personal.

Porque comprobamos que la historia es objeto de fácil manipulación, como por la distancia en el tiempo de estos hechos, o por la misma democratización de Alemania y su hoy respeto a los Derechos Humanos, o porque ni su población, que bien pudo estar con un régimen criminal como el de Hitler, pero que nada supo del exterminio sistemático de los judíos (hecho que el régimen nazi quiso también ocultar al mundo entero), así como por otras razones, como por los crímenes perpetrados por rusos y americanos en los diferentes conflictos

ocurridos desde 1945, en los que han puesto en práctica la guerra total con la más absoluta impunidad, o incluso por el mismo derrotero que ha ido tomando el conflicto árabe-israelí, sucesos que dan a entender que la historia no responde a otra lógica que a la de la lucha por la subsistencia, parece llegado el momento de que se superen maniqueísmos tendenciosos sobre el pasado alemán que no benefician más que a los intereses judeoamericanos en el mundo. Alemania, país que personalmente admiro, no creo que merezca pasar a la historia como la única potencia criminal del siglo veinte: le corresponde ya, y sin ningún complejo de culpa, revisar y superar su pasado. No obviemos que con el uso propagandístico que se ha hecho de la barbarie nazi (que yo no pongo en cuestión) se ha pretendido desacreditar un modelo económico y político alternativo al capitalismo-democrático, el nazismo, incluso con lo que de manifiestamente ventajoso aportaba éste (por ejemplo, desde un punto de vista ambiental, la urgencia de liberar a la creciente tecnificación del planeta de los intereses del capital), y que tal descrédito ha actuado como un elemento consolidador más en la perspectiva de una progresiva americanización del mundo, dirección ésta tomada por la historia que parece ya irremediable de corregir. En este sentido, entiendo que la utilización propagandística que se ha hecho de la crueldad nazi no ha sido inocente.



**Fe de erratas de la revista n.º 11:** En el SUMARIO de este número no aparece contemplado, dentro del apartado dóxa, ni el autor ni el título del artículo de ROGELIO PÉREZ MARINO, «*Acerca del sentido de la historia*». Desde la redacción de la revista le pedimos disculpas por este error.

## NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

Con el fin de homogenizar los aspectos formales de las colaboraciones que enviéis y para facilitar el posterior trabajo de fotocomposición y maquetación de la revista por parte de la imprenta os pedimos que os ajustéis a las siguientes instrucciones:

1. Mecanografiar a dos espacios todo el trabajo: el texto (con sus citas), así como las notas. *La extensión de los artículos no debe sobrepasar las 10 (diez) páginas, de 30 líneas cada una y 70 caracteres en cada línea. Para las reseñas o comunicaciones varias la extensión será de 3 (tres) páginas como máximo.* También se aceptan ilustraciones y material gráfico, siempre que la copia (autorizada) presente la calidad suficiente como para poder reproducirla. Han de enviarse dos ejemplares en Din-A4 21 x 29,7 cm). Entregar los originales escritos a ordenador (Word 6 para Windows o superior), bien en soporte informático (Diskette, CD'Rom, Disco DVD), bien mandando el archivo por e-mail a nuestra cuenta de correo electrónico. En cualquier caso se han de hacer constar los siguientes datos: autor y nombre del archivo.

2. Dejar una sangría al comienzo de cada párrafo.

3. Escribir en *cursiva* los títulos de libros (incluyendo antologías y correcciones), revistas y periódicos.

4. Colocar entre comillas del tipo « . » los títulos de artículos y ensayos: es decir el título de cualquier texto no publicado originalmente en forma de libro.

5. Emplear números arábigos sobreescritos para indicar las notas automáticas que se colocarán a pie de página. En las citas colocar los signos de puntuación (comas, puntos, etc.) detrás de las comillas y de los números sobreescritos.

6. Los libros, notas o referencias bibliográficas se ajustarán al siguiente modelo:

MARINA, J.A. *Elogio y refutación del ingenio*. Anagrama, Barcelona, 1992.

Los artículos de revistas se citarán así:

LÓPEZ SÁNCHEZ, J., «Aspectos fundamentales de la educación de la sensibilidad», en *Paideia*, 23 (1993), Pp. 353-371.

7. Indicar la titulación y el lugar de trabajo junto al nombre si se quiere que aparezcan.

El Consejo de Redacción será el encargado del análisis, valoración y selección de los trabajos. Su publicación podrá demorarse en función del material disponible, por lo que rogamos se remitan con tiempo. Cuando se programen números monográficos serán anunciados previamente y, en este caso, tendrán prioridad los materiales remitidos sobre el tema propuesto.

Enviar las colaboraciones al

**Consejo de Redacción de la revista Paradoxa  
Asociación de Filósofos Extremeños (AFEx)  
Apto. 979, 10080 CACERES**

**Casa de Cultura de Malpartida de Cáceres.  
10910 CÁCERES**

**Dirección de correo electrónico  
(e-mail): [afex-pdoxa@terra.es](mailto:afex-pdoxa@terra.es)**

## BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN COMO SOCIO

### ASOCIACIÓN DE FILÓSOFOS EXTREMEÑOS

Nombre: ..... Apellidos: .....  
D.N.I. n.º: .....  
Domicilio: .....  
Localidad: ..... Provincia: ..... C. P.: .....  
Teléfono: ..... Fax: .....  
Correo Electrónico: .....  
Profesión: .....  
Centro de Trabajo: .....

#### CÓDIGO CUENTA CLIENTE (C.C.C.)

ENTIDAD	OFICINA	D.C.	NÚMERO DE CUENTA
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

Banco o Caja de Ahorros: .....  
Dirección del Banco: .....  
C. P.: ..... Poblacion: .....  
Titular: .....  
N.I.F.: .....

Cuota anual socio y suscriptor: SOCIO: 30,05 euros

Ruego a ustedes que hasta nuevo aviso adeuden en mi Cuenta Corriente o Libreta de Ahorros todos los recibos correspondientes a las cuotas como socio de la Asociación de Filósofos Extremeños suscriptor de la Revista.

FIRMA