



revista de literatura y pensamiento / invierno 2008-2009

12 €



ugr

Universidad  
de Granada

# afinidades

## DOSSIER: PAUL CELAN

D. Thouard  
J. Jiménez Heffernan  
J. Pérez de Tudela  
R. Caner  
J. Alcoriza  
A. Gorriá

## LA ANTORCHA AL OÍDO

J. L. Villacañas  
I. Zavala  
J. Nebreda  
E. Navarro

## LECTURAS

J. García Leal  
F. Cobo  
O. Barroso

# 01

# Premios universidad de Granada a la Divulgación Científica

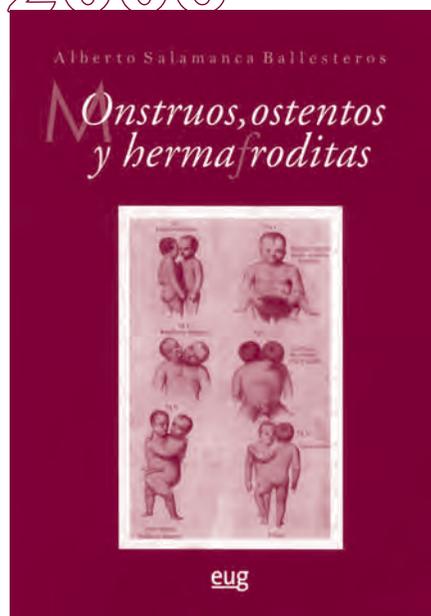
2005



Eduardo Battaner  
**Un físico  
en la calle**

280 págs., 14 x 21 cm, 2005  
ISBN: 978-84-338-3680-3

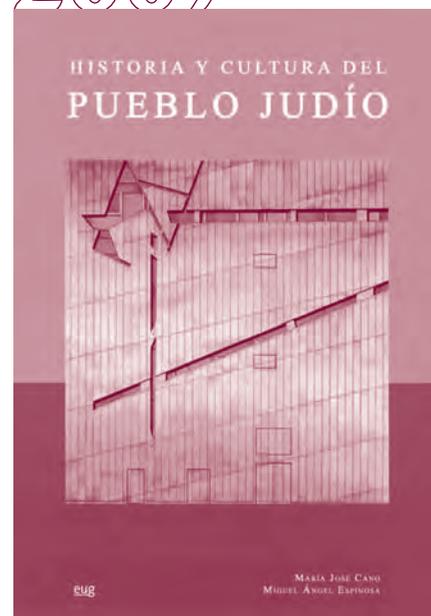
2006



Alberto Salamanca  
**Monstruos,  
ostentos y  
hermafroditas**

514 págs., 17 x 24 cm, 2007  
ISBN: 978-84-338-4529-0

2007



María José Cano  
Miguel Ángel Espinosa  
**Historia y cultura  
del pueblo judío**

280 págs., 14 x 21 cm, 2005  
ISBN: 978-84-338-3680-3

editorial universidad de granada

información y pedidos antiguo colegio máximo. campus universitario de cartuja. 18071 Granada  
| telfs.: 958 243 930 - 958 246 220 | fax: 958 243 931 | correo electrónico: edito4@ugr.es

[www.editorialugr.com](http://www.editorialugr.com)

  
Editorial Universidad de Granada

**eug**

# afinidades

revista de literatura y pensamiento

Número 01 • INVIERNO 2008-2009

**03 Presentación**  
Sultana Wahnón

## DOSSIER

### PAUL CELAN

Denis Thouard

**05 Celan** para los filósofos



Robert Caner

**10 Rimas y paisajes:**  
Paul Celan describe  
Berlín en diciembre  
de 1967



Jorge Pérez de Tudela Velasco

**20 Altura de Celan.**  
Con sendas  
observaciones  
sobre el tiempo y  
la liberación

Julián Jiménez Heffernan

**30 Edén, o  
alrededores.**  
Nota sobre Celan  
y la poesía inglesa

Javier Alcoriza

**43 Singer, Celan,  
Sachs.** Sobre  
la supervivencia  
de la literatura



Ana Gorriá

**51 Voces en el  
umbral del ser  
humano: Reja de  
lenguaje y  
Esperando a  
Godot.**

## LA ANTORCHA AL OÍDO

José Luis Villacañas

**64 La teoría de la  
tragedia en  
Schiller**



Iris Zavala

**81 La labor de  
civilizar en la  
cultura  
contemporánea**

Eva Navarro

**88 La televisión en  
la literatura**

Jesús Nebreda

**98 Parece que los  
tiempos han  
cambiado pero  
permanecen los  
dioses.**

Los cien años de  
Simone de Beauvoir



## LECTURAS

José García Leal

**111 El debate sobre  
la visión en el  
pensamiento  
francés del  
último siglo**

Francisco Cobo

**116 Catolicismo y  
anticatolicismo  
en la antesala  
de la Guerra  
Civil**

Óscar Barroso

**122 Cuando el  
pasado se  
convierte en  
memoria y el  
futuro en deseo.**  
Pensando la historia y  
Europa desde las  
subjetividades.



**Afinidades** es una publicación semestral editada por la Universidad de Granada



# afinidades

Directora  
**Sultana Wahnón**

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

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

Diseño editorial  
**Portada Fotocomposición, S. L.**

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

[www.veucd.ugr.es/pages/revista\\_afinidades](http://www.veucd.ugr.es/pages/revista_afinidades)

Fotocomposición  
**Portada Fotocomposición, S. L.**  
Granada.

Impresión:  
**Imprenta Comercial.**  
Motril (Granada).

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

Depósito legal: **GR-118-2009**

ISSN: 1189-2841

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

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

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

## normas de publicación

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En lo que respecta a la obra comentada, se proporcionará la re-

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

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

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

**Sultana Wahnón**

Directora de *Afinidades*

La UNIVERSIDAD DE GRANADA emprende esta aventura cultural, la creación de una nueva revista de literatura y pensamiento, coincidiendo con el momento en que se dispone también a culminar el proceso de Bolonia y a ingresar, por tanto, en el Espacio Europeo de Educación Superior. De ahí que *Afinidades* nazca con una vocación netamente europeísta y contemporánea, queriéndose cauce de expresión y transmisión de las grandes ideas y valores que, desde el siglo XVIII hasta hoy, habrían tenido su lugar de nacimiento en cualquiera de las naciones del viejo continente. Con este gesto, el de crear una revista cultural de dimensión europea y no exclusivamente nacional, la Universidad de Granada aspira a participar en la construcción del espacio común europeo desde un punto de vista que no sería ya solo el estrictamente académico de la necesaria adaptación de los planes de estudios al sistema de créditos europeos, sino también el de la contribución al desarrollo de una cultura y unos valores europeos, o, lo que es lo mismo, de un sentimiento de identidad europea más allá y por encima del sentimiento de identidad nacional de cada uno de los países que componen la Unión Europea. El espíritu que anima a esta nueva publicación es, pues, integrador: supone una invitación a sentirse europeos, además de españoles, franceses o ingleses. No queremos, en cambio, alentar en modo alguno la tendencia actual a construir nuevos antagonismos,

ahora ya supra-nacionales, entre una supuesta identidad monolíticamente europea, frente a otra no menos monolíticamente norteamericana —o asiática, o sudamericana. Y esto ni siquiera en aras de la competitividad económica que, según declaraciones de la propia Comisión Europea (véase por ejemplo el documento «El papel de las universidades en la Europa del conocimiento»), sería el objetivo último de la reforma universitaria decretada por Bruselas.

Entiéndase, pues, Europa, en el amplio, generoso y espiritual sentido en que la entendió, entre otros, el autor que ha inspirado precisamente el nombre de la revista. Pero téngase también en cuenta que el haberla concebido como europea implica no solo el deseo de abrirla a horizontes más amplios que los nacionales, sino también el de fijar ciertos límites fronterizos a la que a partir de ahora va a ser su actividad. No habría que perder de vista que, a estas alturas del tiempo, ocuparse solo de la cultura europea sería ya de por sí una tarea inacabable. Al fin y al cabo, por mucho que las circunstancias políticas hayan cambiado sustancialmente con el nacimiento de la Unión Europea, casi tres siglos después de que Goethe mantuviera sus famosas conversaciones con Eckermann, la situación sigue siendo esencialmente la misma que él dibujó allí, esto es, la de una Europa que, pese a sus ya irreversibles divisiones territoriales, querría seguir estando culturalmente tan unida como lo estaba todavía en

tiempos de Juan Luis Vives, pero que tropieza para ello con el obstáculo de no hablar ni, sobre todo, escribir ya en una misma y única lengua. La desaparición del latín como lengua común de las universidades europeas, contra la que el humanista español fue uno de los primeros en pronunciarse, fue, amén de algo seguramente inevitable, el punto de partida de la difícil coyuntura que ya en 1824, y comparándose con los antiguos sabios, le dibujara Goethe con desconsuelo al joven Eckermann: «Ahora tenemos que ser griegos y latinos, y franceses e ingleses». Por lo mismo, no caeremos aquí en la «locura» (y sigo citando al poeta alemán) de mirar también hacia Oriente. Aun queriéndonos en definitiva universales, la revista limitará voluntariamente su horizonte de visión al ámbito de la cultura europea o, como mucho, occidental, sin dar cabida en general a los mundos otrora exóticos —y hoy próximos, familiares y queridos— del Medio o Lejano Oriente, como tampoco a los africanos, ni a todos cuantos, en resumen, tienden a englobarse actualmente bajo la rúbrica de los estudios post-coloniales. *Afinidades* quiere ser una revista con un perfil definido, que, por las razones de orden práctico y de pertinencia histórica y universitaria que acaban de exponerse, va a ser en concreto un perfil europeo.

Para limitar un poco más todavía el aun así inabarcable campo de las humanidades europeas, esta

publicación va a dar cabida solo a un número determinado, si bien generoso, de temáticas, entre las que ocuparán un lugar especialmente importante las literarias (entendidas, sobre todo, en el sentido de alta literatura) y las filosóficas o teóricas, comprendiendo por esto todo cuanto entra dentro de la categoría de pensamiento, aunque preferentemente en las modalidades que se encuentran consignadas al comienzo de este mismo número, en la tabla de materias. La última restricción que vamos a imponer a nuestros futuros colaboradores y lectores es la que tiene que ver con el tratamiento de estas temáticas, que deberá caracterizarse por la solidez propia de la investigación académica (puesto que *Afinidades* es, ante todo, una revista universitaria), pero exponerse, en cambio, con la soltura del ensayo, en artículos que serán, pues, de carácter predominantemente reflexivo, en lugar de meramente académico o erudito. Con esta decisión, que no es de ningún modo arbitraria, no solo pretendemos darle a la revista un carácter más propiamente cultural que académico, sino también estimular la producción de estos géneros ensayísticos de discurso, que quizás no gozan todavía de demasiada implantación en las universidades españolas.

La revista va a constar, en cada número, de tres secciones diferenciadas. La primera, el *Dossier*, reunirá una serie de aportaciones monográficas sobre un mismo asunto o autor, que se seleccionarán siempre en razón de su significación y trascendencia universales. En este primer número el elegido ha sido el poeta Paul Celan. Nacido en 1920 en Czernowitz, la capital de la Bucovina (que acababa entonces de integrarse en Rumanía), e instalado desde 1948 en París, Paul Celan es,

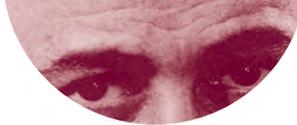
sin duda, una de las figuras más emblemáticas de la alta literatura europea del siglo XX. Con una escritura de tan difícil acceso como las de Mallarmé o Rimbaud, pero obedeciendo a otra lógica que la del simbolismo, su obra es significativa no solo por haber supuesto una revolución formal en la poesía escrita en lengua alemana, sino también por constituir, desde el punto de vista ético, una contundente respuesta literaria a los episodios más trágicos e imborrables de la reciente historia europea: los relacionados con la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración y exterminio y la destrucción de los judíos europeos. Los artículos reunidos en este *dossier* sobre Paul Celan no solo llevan a cabo una puesta al día de las cuestiones más debatidas en torno a este autor, sino que además abren una serie de nuevas interrogantes, planteadas en ocasiones desde originales perspectivas comparatistas. En próximos números de *Afinidades*, otras grandes personalidades de la cultura europea del siglo XX, como Benjamin, Ortega, Camus o Hannah Arendt, serán igualmente objeto de este tipo de revisiones monográficas.

La segunda sección llevará el canettiano título de *La antorcha al oído*. En ella tendrán cabida ensayos de temática libre o, mejor dicho, diversa —aunque siempre dentro de los ámbitos de actuación de la revista a los que se hace referencia en la ya mencionada tabla de materias. Será, pues, una especie de *Varia*, pero con la particularidad de que los artículos reunidos en ella deberán estar especialmente atentos a lo que sucede a nuestro alrededor. No quiere decir esto que solo puedan versar sobre figuras o cuestiones de candente actualidad, pero sí que la reflexión contenida en ellos, incluso en los casos en que se refiera a un

pasado más o menos reciente, debería permitirnos comprender mejor cualquier cosa que esté ocurriendo hoy en el mundo del pensamiento, de la cultura, de las ideas, o simplemente en el mundo en general. Dentro de esta sección se incluirá también, siempre que parezca necesario (como ha ocurrido ya en este número), una sub-sección dedicada a las grandes figuras de la cultura europea cuyos centenarios se conmemoren en el año en curso. Constituye un motivo de satisfacción para la revista que en esta primera, y por tanto especial ocasión, la autora a la que se rinde homenaje sea la francesa Simone de Beauvoir.

Finalmente, la tercera y última sección, llamada *Lecturas*, tratará también de dar noticia de la actualidad —en este caso bibliográfica. No será un apartado de reseñas, sino de comentarios extensos, personales y, cuando proceda, críticos, de obras de reciente aparición. Los libros seleccionados para estas lecturas serán siempre de carácter teórico, académico o ensayístico, nunca obras literarias; y se los elegirá porque contengan una aportación importante, o cuando menos interesante, a cualquiera de las disciplinas propias de la revista. Por razones comprensibles, entre ellos se incluirán con frecuencia algunos de los que, entre los publicados recientemente por la Editorial de la Universidad de Granada (EUG), revistan también especial interés.

Esperamos y confiamos en que todo aquel que esté genuinamente interesado en las letras y el pensamiento encuentre en *Afinidades* no solo una puerta de acceso a la mejor cultura europea de los últimos tres siglos, sino también un espacio donde contribuir a su continuidad y pervivencia mediante el análisis, la reflexión y el pensamiento crítico. ♦



**E**INTERÉS QUE MUESTRAN los filósofos por la obra de Celan supone que han asumido una serie de cuestiones que sin duda conviene volver a pensar. Informa acerca del reconocimiento de la obra, apostando por su representatividad, pero también acerca de determinadas expectativas sobre la poesía en general dentro de las condiciones de la modernidad.

No es nada corriente que un filósofo se dedique al estudio de un poeta; la tradición pide más bien que lo mantenga al margen de sus preocupaciones y de la Ciudad. La irrupción del romanticismo invirtió esa relación instituyendo una nueva reverencia por el arte, cuyos lazos con la antigua y obligada reverencia por la religión son conocidos. Pero no deja de ser excepcional que un filósofo se dedique a la obra de un poeta.

No son muchos los poetas que han sido objeto de semejante homenaje durante el periodo más reciente: Hölderlin, Baudelaire, Valéry, Rilke; a veces su relación se complica debido a cierta inspiración filosófica, por ejemplo en los casos de Char o de Ponge.

El caso de Celan es particular. Desconcertó a algunos contemporáneos inmediatos, que dijeron poco de él, como Adorno o Heidegger, y de quienes habría que preguntarse minuciosamente sobre los motivos tanto de su atracción como de su abstención. La confrontación con su poesía se ha ido convirtiendo sobre todo en un ejercicio de virtuosismo en el que determinados discursos teóricos ponen a prueba su validez. Así, el filósofo Hans-Georg Gadamer declaró, en una entrevista de 2001, que consideraba su comentario del ciclo *Cristal de aliento* (*Atemkristell*) de Celan como su «propia Crítica

de la facultad de juzgar»<sup>1</sup>. Al margen de su carácter hiperbólico, esta fórmula resulta reveladora de lo que representa dicha obra para un filósofo.

El defecto del que peca con facilidad el discurso filosófico, cuando le da por interesarse por su otro poético, estriba en conceder sin más al lenguaje poético unas virtudes misteriosas. Ya de vuelta de un concepto puramente instrumental del lenguaje, según el cual éste sirve para que los hombres se comuniquen entre sí, o para determinar del mejor modo posible el mundo dentro del registro de la denotación, resulta muy tentador renunciar a todo sentido de la medida para pasmarse ante la esencia insondable tal como se supone que la revela la poesía. Pues al filósofo le interesan menos los poemas que la poesía. El lenguaje poético sería el lenguaje reconducido a su origen, el lenguaje en su esencia, repentinamente portador del misterio del ser. Si se tiene a la poesía en tal alta estima, es porque conlleva algo inexplicable y podemos limitarnos al registro de la elipsis. Pero esa posición eminente también la sustrae a las contingencias de tiempo y lugar, que se vuelven secundarias y quedan reabsorbidas en la *Sprachlichkeit*<sup>2</sup>, a la vez que esa abstracción permite evitar la «trivial» tarea de leer y de dar cuenta de su comprensión.

Ahora bien, la ontología del lenguaje que se desprende implícitamente de esto puede ser de dos tipos muy distintos. Uno consiste en absolutizar el lenguaje poético y hacer de él el lenguaje esencial, reduciendo así el lenguaje corriente de la comunicación a su versión venida a menos. En tal caso, se identifica la poesía con un espacio de revelación y se justifica la ausencia de intento de interpretación de dicha revelación por

Autor

**Denis Thouard**

Director de Investigación de Filosofía del CNRS (Universidad de Charles de Gaulle-Lille 3).

Autor de *Le partage des idées. Études sur la forme de la philosophie*.

Traducción del francés

**Wenceslao-Carlos Lozano**

**NO DEJA DE SER EXCEPCIONAL QUE UN FILÓSOFO SE DEDIQUE A LA OBRA DE UN POETA**

el riesgo de volver a caer en la trivialidad. La alusión sustituye a la explicación, de la que ahora se prescinde. Con la invocación se deja de prestar atención a los vocablos. La comprensión se detiene en la precomprensión, cuya indeterminación suple la toma de posición. La ambigüedad preserva la reverencia y la comunión, a la vez que excluye toda interpretación determinada que pudiese introducir discordancias al obligar a proporcionar razones. Se alcanza un acuerdo sobre un sentimiento, sobre valores presupuestos, sobre una imagen de la poesía en general y de la poesía de Celan en particular. A menudo, basta con la evocación del trasfondo biográfico para infundir una especie de terror sacro, incompatible con los intentos de explicar las palabras y de ubicar el trabajo poético.

AL DISCURSO  
FILOSÓFICO  
LE TIENTA  
ENGALANARSE  
CON LOS  
ADORNOS DE  
LA POESÍA

El otro consiste en extender la poeticidad al conjunto del lenguaje común, fundamentando en la *Sprachlichkeit* una ontología de la comunidad cultural y tradicional, que es el espacio de pertenencia primero e infranqueable. Ningún idioma, ninguna forma de arte pueden librarse de ella; por el contrario, debe poderse reconducirla hacia éstos. Esto hace, de entrada, impensable todo intento de poesía rupturista. La continuidad del vínculo lingüístico debe englobar las distintas lenguas implicadas y los registros más particulares de la expresión. La actualidad del poema se da, pues, en la actualización por él de un fondo cultural previamente compartido y forzosamente aceptado, hasta el punto de que el hecho mismo de cuestionarla se considera inútil de entrada. Pero Celan no tuvo mayor empeño que examinar con total radicalidad aquella tradición, por la que sin duda sentía aprecio debido a la lengua y de la que, no obstante, se arriesgó a convertirse en una víctima que se negó a ser.

De tales aproximaciones filosóficas a la obra de Celan, la primera cuestión crítica que debe plantearse es, al margen de su pertinencia propiamente filosófica, saber si efectivamente facilitan un acceso a la obra o si, por el contrario, se interponen entre ésta y el lector, sustituyéndolo. Al discurso filosófico le tienta engalanarse con

los adornos de la poesía y pavonearse con dicho atavío. Para ello, le basta con tomar una serie de muestras, fragmentos de citas deslumbrantes exiliadas de sus correspondientes poemas, que evocan un ambiente o temas relacionados con los mismos y que se insertan en un discurso que los acoge y absorbe. Se destacan unos pocos versos, siempre los mismos, y se los lastra con el alcance especulativo que se espera de ellos, cuando no conducen directamente a un sermón que poco tiene que ver con su significado primero<sup>3</sup>. La aplicación sustituye al entendimiento. A menudo, incluso, basta con los símbolos: tal fragmento de poema extraído de *La rosa de Nadie*, o ese *Meridiano* considerado como un «discurso» que se transparenta a sí mismo y que parece

1.



exponer a las claras la «poética» del poeta que nos cuesta hallar en los propios poemas. La poética disociada de los poemas. El comentario especulativo planea a la altura de la esencia, saltando de la «poesía» al «pensamiento», asiéndose de cuando en cuando a las ramas de algunas citas que solo le ofrecen un apoyo en su imaginación. ¿No estamos acaso en terreno conocido con Hölderlin o el Zóhar? Pues no.

La paradoja del discurso filosófico que se adelanta a la «poesía» para experimentar la alteridad y sortear las trampas de la razón (trampas que exagera más a menudo de lo que cree) está en que su salida fuera de sí no pasa de ser su propia operación, que solo difiere de la anexión que denuncia por su declaración de intenciones.



El homenaje de los filósofos es ambiguo. Andan buscando un aval de modernidad a la vez que una respuesta a la violencia exterminadora del siglo XX; quisieran simultanear hermetismo y compromiso para recuperar lo que han dejado de tener. ¿Pues de dónde pueden seguir extrayendo su autoridad? El prestigio de su tradición, escolarizada, se difumina. El repliegue sobre el bastión de una tecnicidad absoluta los tranquiliza, pero los destierra del espacio público. Hasta las religiones están agotadas. Han perdido el ardor de la defensa de una causa. Pero la poesía puede hacer el apaño, con el visto bueno de ilustres antecesores, para dar testimonio de la historia, de los sufrimientos de un destino singular.

En esta relación especular, la filosofía se beneficia de rebote de la insistente curiosidad que le prodigó el poeta, un atractivo que el demasiado famoso poema «Todtnauberg» parece a la vez acreditar y rebatir. El debate se focaliza en la explicación del poema y del significado del encuentro que dicho poema analiza y recoge. El espectro interpretativo es asombrosamente amplio, desde el homenaje hasta la condena. Para destacar «el sentido de un diálogo» entre ambos, Hadrien France-Lanord<sup>4</sup> ha pretendido reunir todos los documentos relativos a la relación entre Heidegger y Celan que culminó el 25 de julio de 1967 con la visita del poeta al «pensador» en su chalet. Para el autor, se trata de un encuentro «que marcó una época» (p. 116), cuyo significado es «historia en sí» (p. 209), que materializa un posible acercamiento entre el «pensamiento» y la «poesía», «[siendo] poetizar y pensar las dos vertientes de una misma montaña» (p. 52). Convierte en «diálogo» aquella «cumbre», que fue tan poco locuaz. Se trata ante todo de señalar la existencia de un «entendimiento» entre la poesía y el pensamiento, acreditado por un interés mutuo y ratificado por aquella visita. Celan fue efectivamente lector de filósofos, del mismo modo que Heidegger estuvo muy atento a la poesía, incluyendo la de Celan.

El interés de Celan por la filosofía está documentado en los apuntes de sus *marginalia* y

1.  
Joaquín  
Casanova Cano  
*La Gorgona*, 2002.  
Óleo sobre tela



2.

en los subrayados de sus libros recontados por Alexandre Richter, Patrick Alac y Bertrand Badiou en la *Bibliothèque philosophique de Paul Celan*<sup>5</sup>. Se puede apreciar estadísticamente la importancia de sus lecturas, especialmente de obras de Heidegger. Resulta más complicado reconstruir con exactitud la naturaleza de su interés. Dichos textos podían hacerle las veces de proveedores de determinados conocimientos filosóficos generales; atraerle, como *Ser y tiempo*, por su insistencia en la existencia individual, o también inspirarle una reflexión sobre el lenguaje y la lengua alemana en particular, cuando no proporcionarle una materia prima apta para nuevas elaboraciones poéticas. Solo mediante un nuevo estudio de los poemas podrá decirse hasta qué punto algunos inventos verbales tomados del corpus filosófico han podido alimentar la fábrica poética de Celan, y con qué intención. Hay que felicitar por ello a los editores por su paciencia, pero también preguntarse acerca del privilegio concedido a la *biblioteca filosófica*, teniendo en cuenta que por ejemplo las lecturas geológicas o botánicas prometen, desde el punto de vista del esclarecimiento de la lengua de los poemas, una aportación cuando menos equiparable —por no hablar de su lectura de la tradición poética. Bajo su apariencia positivista, la empresa viene a confirmar la sobreestimación de la filosofía con respecto a las demás áreas de la cultura. Por otro lado, poner a disposición de los investigadores ese tipo de conocimiento puede compararse con la

publicación progresiva de las correspondencias y de los informes de documentos como el del «Caso Goll», cuyo efecto perverso puede radicar en hacer de pantalla entre los poemas y su lector<sup>6</sup>. En efecto, la facilidad de acceso a lo anecdótico y a lo biográfico muy bien podría enmascarar el trabajo poético, que no se da a conocer ni se deja paladear en otra parte que no sea la lengua de los poemas. El aporte documental, imprescindible en toda investigación, no puede tornarse fecundo sino en el contexto del estudio de dichos poemas, permitiendo reconstruir no la referencia en sí, sino la distancia de su reconstrucción. Pues la referencia se rehace en los poemas al igual que las palabras de la lengua. Por muy útil que a menudo resulte conocerla, jamás es una clave en sí misma.

Sin duda, la monografía de H. France-Lanord falla sobre todo en el hecho de que soslaya los poemas. Antepone las cartas, las huellas de sus lecturas y el discurso escrito para la entrega del premio Georg Büchner —así como los borradores del mismo—<sup>7</sup> y no interpreta los poemas, ni siquiera «Todnauberg». La reiterada apelación a la «seriedad» queda en efecto muy en entredicho debido a la perspectiva, que permanece centrada en la reconstrucción de un encuentro y de un paseo por el bosque bajo la lluvia, que el estudioso apenas se resiste a convertir en un gran momento del pensamiento: un encuentro sobre lo que es la lengua, la palabra poética y el vacío de la época, una proximidad a pesar del recuerdo de la «culpa» heideggeriana, que enturbia levemente la armonía.

Para Celan, la relación de transformación de la lengua era fundamental, y no menor tuvo que ser su interés por las innovaciones de Heidegger en ese ámbito. Sin embargo, resulta aventurado hacerle compartir el gusto por las etimologías del pensador de la Selva Negra (p. 90), pues Celan se impuso, por el contrario, un nuevo examen crítico de las palabras y de su historia: el pensamiento-don (*Denken/Danken*) no obtiene su verdad de la naturaleza de la lengua más o menos bien reconstruida, sino que se construye en la historia de sus poemas. Así mismo, es difícil pensar que Celan intentara «volver a aprender

EL TRABAJO  
POÉTICO [...] NO SE DA A  
CONOCER  
NI SE DEJA  
PALADEAR EN  
OTRA PARTE  
QUE NO SEA  
LA LENGUA  
DE LOS  
POEMAS

el alemán» (p. 37) como «lengua madre», pues se había producido una cesura que le había hecho perder la confianza innata en aquella lengua. Por el contrario, se esforzó en llevar adelante la contradicción dentro de la propia lengua alemana para convertirla en una «contralengua». Con el alemán, Celan impugnó la tradición literaria que lo había ilustrado, de un modo radical y muy alejado de la meditación destinal de Heidegger.

Si sorteamos toda explicación relativa a dos lenguas, aquí nos queda por preguntarnos si «el encuentro fue bien». Pero si «fue bien», ¿significa eso que Celan obtuvo satisfacción, alguna respuesta que le diera la razón o la promesa de una disculpa pública por parte del pensador? ¿O significa que su demostración del mal, del que el pensador no parecía muy consciente, pudo efectivamente convertirse en el descenso a los infiernos recogido en el poema «Todtnauberg», que reinterpreta el

acontecimiento del encuentro para conferirle el significado de un juicio de los muertos, tal como adelantó Jean Bollack en su lectura «El monte de la muerte»<sup>9</sup>? Para saberlo, habría que dejar a un lado la solidaridad entre las cumbres del Ser y la materialidad documental y enfrentar directamente la lectura de los poemas.

Más aún que la marcada atracción de Celan por los filósofos, acreditada por la *biblioteca*, no deja de resultar sorprendente y significativo que los filósofos coincidan en homenajearlo. Pero raramente se trata de un intento de lectura (cuyos riesgos ha experimentado a su costa Gadamer), sino, las más de las veces, de meditaciones bíblicas contemporáneas. La inversión resulta perfecta. La poesía crítica se ha convertido en la Biblia de los nuevos creyentes. Poesía y filosofía han intercambiado sus papeles. Es hora de que nos percatemos de ello. ♦

LA POESÍA  
CRÍTICA  
SE HA  
CONVERTIDO  
EN LA BIBLIA  
DE LOS  
NUEVOS  
CREYENTES

2.  
Cayetano  
Aníbal González  
*Sombras y reflejos  
en el rincón*, 1993.  
Punta seca

## Notas

1.  
Le Monde del 16 de marzo de 2001. Para Celan, me remito a la edición de Barbara Wiedemann: Paul Celan, *Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe*, Fráncfort del Meno, 2003 (en adelante, se citará KG seguido de la página).

2.  
La palabra «Sprachlichkeit» no se deja traducir fácilmente a otro idioma. Remite al lenguaje, a la dimensión lingüística de nuestra experiencia. Tiene una función decisiva particularmente en la hermenéutica filosófica. En una entrevista con Richard Kearney, H. G. Gadamer la definió así: «*Sprachlichkeit* rather indicates the inexpressible capacity that underlies and is actualized in all particular linguistic expressions», en Richard Kearney, *Debates in Continental Philosophy: Conversations with*

*contemporary thinkers*, Fordham, 2004, p. 182.

3.  
Al lector no le costará identificar las fórmulas más manidas. Veamos algunos ejemplos: «Unlesbarkeit dieser / Welt. Alles doppelt» (*Schneepart*, KG, 317); «Niemand / zeugt / für den Zeugen» (*Aschenglorie*, KG, 198). Si siguiéramos, no nos costaría recomponer una vulgata contemporánea. Ese procedimiento reduce la obra a un conjunto de oraciones falsamente inteligibles al estar descontextualizadas del lenguaje poético. Proporciona un resumen apto para el discurso filosófico, que encuentra en él «aval» y a la vez «ilustración». Esto es una apropiación indebida, el arrendajo provisto de las plumas del pavo real.

4.  
Hadrien France-Lanord, *Paul Celan et Martin Heidegger. Le sens*

*d'un dialogue*, Paris, Fayard, «Les Quarante piliers», 2004.

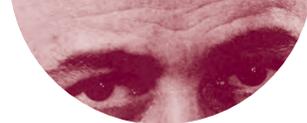
5.  
Paul Celan, *La bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*. Catálogo racional de las anotaciones, establecido por Alejandra Richter, Patrick Alac y Bertrand Badiou. Prefacio de Jean-Pierre Lefebvre. Publicado por el Grupo de Investigación Paul Celan de la Escuela Normal Superior (Prensas de la Escuela Normal Superior), Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004.

6.  
Barbara Wiedemann (ed.), *Die «Goll-Affäre». Dokumente zu einer 'Infamie'*, Fráncfort del Meno, 2000. Véanse también los numerosos volúmenes de la correspondencia editados especialmente con su esposa Gisele Celan (2001), pero también con Franz Wurm (1995), Eric Einhorn

(1999), Nelly Sachs (1993), Hanne y Hermann Lenz (2001), Peter Szondi (2005).

7.  
Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien (Tübinger Ausgabe)*, editado por Bernhard Böschenstein y Heino Schmall, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1999.

8.  
Recogido en Jean Bollack, *La Grèce de personne*, Paris, 1997. La traducción española incluye una actualización importante; véase Jean Bollack, «El Monte de la muerte: el sentido del encuentro entre Celan y Heidegger», en *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, ed. de Arnau Pons, trad. de Ana Nuño y Arnau Pons, Madrid, Trotta, 2005, pp. 413-445.



# Rimas y paisajes. Paul Celan describe Berlín en diciembre de 1967

Autor  
**Robert Caner-Liese**  
Profesor de Teoría  
de la Literatura  
y Literatura Comparada.  
Universidad de Barcelona.  
Autor de *Gadamer, lector  
de Celan.*

**Paul** CELAN VISITÓ BERLÍN entre el 16 y el 29 de diciembre de 1967 invitado por la Academia de Bellas Artes. Durante aquellos días ofreció dos lecturas públicas de sus poemas: el día 18, ante un numeroso público que llenó la sala de actos de la Academia y al día siguiente, ante un reducido grupo de estudiantes y profesores invitados personalmente al acto por Peter Szondi, amigo del poeta y profesor de Literatura Comparada en la Universidad Libre de Berlín. Además de cumplir con sus compromisos —los recitales y una entrevista para la televisión— y de recorrer la ciudad con algunos amigos, Celan escribió durante aquellos días los cuatro poemas dedicados a Berlín que abren el volumen *Schneepart* (*Parte de nieve*) publicado póstumamente en 1971. Uno de estos poemas dedicados a la que fuera la capital de la Alemania nacionalsocialista, «Du liegst» (Estás echado), ha llegado a adquirir cierta notoriedad gracias a un ensayo de Szondi cuyo interés trasciende el reducido ámbito de la discusión entre los especialistas en la obra de Celan. El intento de entender el hermético poema de Celan originó un debate en el cual, en realidad, se discute acerca de dos temas clave: los modelos de lectura e interpretación y los posibles límites y significados del principio de la autonomía del arte<sup>1</sup>.

El estudio de Szondi, que lleva por título *Edén*, indica verso por verso el referente empírico en el que se inspira el poema. La información que proporciona Szondi es tan exhaustiva —los lugares visitados, los objetos vistos y las lecturas realizadas durante la estancia berlinesa de Celan— que después de leer el informe podemos tener la sensación de poseer la llave interpretativa que descifra e ilumina el texto en su totalidad. «Sin embargo,

—observa Szondi en el ensayo lamentablemente inacabado—, el conocimiento de los hechos y las experiencias reales referentes a la estancia de Celan en Berlín en la Navidad de 1967, a pesar de que pueda integrarse en el poema “Du liegst” (Estás acostado), todavía no constituye una interpretación». La pregunta es más bien cómo valorar estas informaciones y, sobre todo, cómo integrarlas en la comprensión del poema. En el epílogo de *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, la obra en la que Gadamer interpreta uno por uno los 21 poemas del ciclo *Cristal de aliento* de Paul Celan, el filósofo se propone continuar el diálogo iniciado por Szondi con una suerte de experimento hermenéutico del que hablaremos después de prestar atención a las aportaciones de Szondi<sup>2</sup>.

El poema, que en una primera versión llevaba por título «Wintergedicht» (Poema de

El poema de Celan que se halla en el origen del debate dice así:

ESTÁS ECHADO en este extenso escuchar,  
rodeado de arbustos, de copos rodeado.

Ve tú al Spree, ve al Havel,  
ve a los ganchos de carnicero,  
ve a la rojas manzanas en palillero  
de Suecia –

Viene la mesa que las ofrendas trae,  
en un Edén da la vuelta –

El hombre quedó como un colador, la mujer,  
la cerda, flotando se tuvo que ver,  
por ella, por nadie, por todos –

El canal de Landwehr no va a murmurar.  
Nada  
se atasca<sup>3</sup>.

«DU LIEGST»  
(ESTÁS  
ECHADO),  
HA LLEGADO  
A ADQUIRIR  
CIERTA  
NOTORIEDAD  
GRACIAS A  
UN ENSAYO  
DE SZONDI

invierno), fue concebido como aportación al homenaje al poeta berlinés Peter Huchel. En esta primera publicación del poema venían indicados el lugar y el momento de la composición: «Berlín, 22./23.12.1967». Cuatro años más tarde, cuando el poema apareció publicado póstumamente en *Parte de nieve*, habían desaparecido los datos de la dedicatoria. A pesar de haber eliminado la fecha y el lugar de la dedicatoria podemos, sin embargo, saber por la nieve de la primera estrofa y por el nombre de los ríos Spree y Havel y del canal de Landwehr que el poema se refiere al invierno berlinés. La primera palabra del poema —el pronombre «Du» ('tú')— nos introduce en la peculiar situación dialógica que caracteriza la obra de Celan en su totalidad. El poeta dirige la palabra a sí mismo y a través de esa distancia reflexiva no solo habla consigo mismo, sino que abre un juego de perspectivas que ofrece a cada lector la posibilidad de participar en el diálogo y de convertirse en cómplice de su búsqueda. Con el sonoro neologismo «Gelausche» el poeta designa el amplio espacio de un intenso escuchar que inaugura el poema. Pero el yo lírico exhorta al tú a que abandone ese lugar protegido para iniciar el recorrido por el texto. De un modo imperativo y exhortando a tener el oído atento, el poeta propone atravesar un paisaje construido

La versión original nos permite percibir la densa red de remisiones rítmicas y métricas que constituyen el poema:

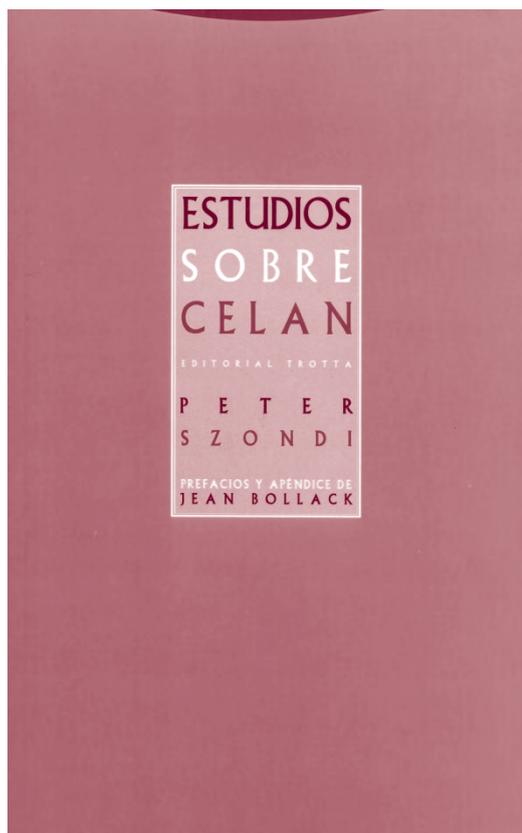
*DU LIEGST im großen Gelausche,  
umbuscht, umflockt.*

*Geh du zur Spree, geh zur Havel,  
geh zu den Fleischerhaken,  
zu den roten Äppelstaken  
aus Schweden –*

*Es kommt der Tisch mit den Gaben,  
er biegt um ein Eden –*

*Der Mann ward zum Sieb, die Frau  
mußte schwimmen, die Sau,  
für sich, für keinen, für jeden –*

*Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.  
Nichts  
stockt<sup>4</sup>.*



EL POETA  
PROPONE  
ATRAVESAR  
UN PAISAJE  
CONSTRUIDO  
CON  
MATERIALES  
QUE  
PROCEDEN  
DE LA  
REALIDAD

con materiales que proceden de la realidad, pero que van a ser sometidos a un proceso de transformación muy peculiar.

Recordemos, pues, el origen de estos materiales con los que trabaja el poeta y de los cuales tenemos conocimiento gracias a la información de primera mano que nos ha facilitado Szondi en *Edén*. Arbustos, nieve y silencio rodeaban al poeta cuando éste se dispuso a escribir el poema «Du liegst»: desde las amplias ventanas del apartamento de la Academia en el cual se hospedaba Celan, se podía divisar la abundante maleza de un jardín zoológico completamente cubierto por la nieve. El poema fue escrito justamente en la víspera de la Nochebuena, y en él se alude en dos ocasiones a la fiesta cristiana que celebra y recuerda el nacimiento del Mesías. La mención de Spree y Havel nos sitúa ante un paisaje fluvial muy concreto. El poema invita a visitar, a ver y a reconocer el paisaje que será descrito a continuación. El objetivo del recorrido son los dos ríos berlineses mencionados y dos objetos, uno de los cuales, los «ganchos de carnicero», resulta especialmente sorprendente ya que

GRACIAS  
AL TRABAJO  
DE SZONDI  
SABEMOS  
QUE CELAN  
VISITÓ EL  
MEMORIAL  
DE  
PLÖTZENSEE

las asociaciones más bien violentas que suscita este instrumento destruyen las bucólicas expectativas que hubieran podido despertar, tanto el paisaje fluvial designado en el tercer verso, como el silencioso espacio de aquella escucha atenta e invernal que inaugura el poema. La enigmática conjunción de dos ríos berlineses, los ganchos de carnicero y las manzanas en palillero constituyen el paisaje imaginario de la segunda estrofa. Gracias al trabajo de Szondi sabemos que Celan visitó el memorial de Plötzensee. En la prisión de Plötzensee a orillas del Havel fueron encerrados y ejecutados numerosos opositores del régimen nacionalsocialista, entre otros,



1.

miembros de organizaciones comunistas y del grupo de conspiradores del 20 de julio de 1944. A finales de 1942 se instalaron en el barracón de ejecuciones de la prisión unos ganchos de acero que permitieron proceder a la ejecución simultánea de hasta ocho condenados. Aquel mismo día Celan visitó una feria navideña. En el puesto que representaba a Suecia pudo ver el objeto decorativo que encontramos en el quinto verso del poema: una corona de adviento en la que vienen clavadas velas y manzanas. Probablemente la simultánea percepción del horror histórico del nacionalsocialismo y el ambiente consumista navideño constituya uno de los orígenes del poema. En el cuaderno de notas de Celan se encuentra una anotación que justamente

reúne ambos motivos: «La mesa con los regalos llena de cadáveres» ('Der Gabentisch voller Leichen').

La estrofa central del poema constituye una suerte de eje en el que se produce un doble giro: el extraño giro de una mesa de ofrendas que da la vuelta al Edén, es decir, un objeto de culto se ha convertido en automóvil que da la vuelta a una esquina para luego desaparecer, y el giro que supone desplazarnos del paisaje berlinés al bíblico. También de estos versos Szondi nos proporciona informaciones interesantes: la palabra Edén no solo se refiere al lugar en el cual Dios puso la primera pareja humana al culminar la creación, sino que también alude al hotel berlinés en el cual Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht pasaron las últimas horas de sus vidas. La noche del 15 de enero de 1919 los dos dirigentes espartaquistas fueron detenidos por una milicia urbana que los condujo al hotel Edén. Liebknecht fue violentamente interrogado, conducido a la orilla del Neuer See, arrojado del coche y asesinado; Rosa Luxemburg fue lanzada herida en el canal de Landwehr. Su cadáver no apareció hasta meses más tarde. Szondi aprovechó un trayecto en coche por la ciudad para mostrar a Celan el edificio de apartamentos que se había construido en el emplazamiento del antiguo hotel Edén. Los amigos charlaron sobre el «cruel escarnio a la memoria de los dos asesinados que representa el hecho de conservar el nombre "Edén" para un lujoso edificio de apartamentos». Las resonancias bíblicas de la tercera estrofa —la promesa «Es kommt» ('Viene' en la traducción) y el jardín del Edén— continúan presentes en la siguiente estrofa, ya que el uso arcaizante del pretérito «ward» recuerda el alemán de la Biblia de Lutero y «el hombre» y «la mujer» pueden también entenderse como alusión a la primera pareja humana que, según el relato del «Antiguo Testamento», habitó el paraíso terrenal. La estrofa incluye además dos citas de un libro que Celan leyó durante su estancia berlinesa. Se trata del volumen en el que se recogían las actas del juicio contra los presuntos asesinos de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg así

como las crónicas sobre el crimen político que aparecieron publicadas en la prensa de la época. Las frases «Liebknecht estaba agujereado como un colador» y «La cerda tendrá que nadar» son brutales exclamaciones de dos implicados en el asesinato de los activistas políticos, que el poema cita de un modo casi literal.

La última estrofa, como ya vimos, menciona el canal donde fue arrojada Rosa Luxemburg y contiene, nuevamente, una cita. En el momento de concluir «Du liegst», en el momento en el que nos disponemos a saber si la atenta escucha ha logrado percibir o captar alguna cosa, el poeta menciona un pasaje de *La muerte de Dantón* de Georg Büchner en el que se describe una situación análoga a la del poema. Hacia el final de la obra, justo antes de la ejecución de Camille y de Dantón, Lucile, la mujer de Camille, dice las siguientes palabras:

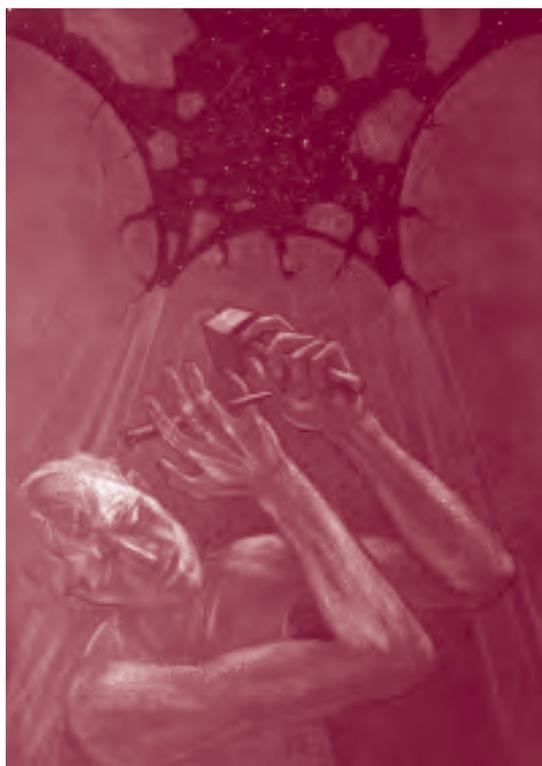
«LUCILE: Hay algo como serio en ello. Voy a reflexionar un momento. Comienzo a entender algo. Morir. Morir. Todo tiene derecho a la vida. Todo, este pequeño mosquito, ese pájaro. ¿Y él por qué no? El caudal de la vida tendría que detenerse [stocken] cuando se derrama una sola gota. El golpe tendría que producir una herida en la tierra. Todo se mueve, los relojes marchan, las campanas tañen, la gente camina, el agua fluye y todo así hasta, hasta... ahí: ¡No! ¡No!, eso no puede ser, ¡no! Voy a sentarme en el suelo y a gritar, que todo se pare, asustado, que todo se quede quieto [stockt], que nada se mueva. (*Se sienta en el suelo, se tapa los ojos y lanza un grito. Tras una pausa, se levanta.*) No sirve de nada, todo está como antes, las casas, la calle, el viento sopla, las nubes pasan. Tendremos que soportarlo»<sup>5</sup>.

Igual que Lucile también Celan se subleva y escribe contra el olvido de ese silencio que no cesa. El recorrido de «Du liegst» empieza en el protegido espacio de la gran escucha y termina junto al canal de Landwehr para constatar la completa ausencia de cualquier ruido. Nada va a impedir que las aguas del

canal en el que fue arrojada Rosa Luxemburg fluyan sin interrupción. Nada provocará el sonoro murmullo que recuerde lo acontecido. El poema, en cambio, nos hace tropezar: la frase quebrada mediante el curioso encabalgamiento obliga a una pequeña interrupción. Y esta breve pausa contradice, aunque solo sea por un instante, lo afirmado en el poema. «Por el hecho de que nada se estanca,

se estanca el poema. Que nada se estanque, estanca el poema» concluye Szondi con admirable precisión. Será, pues, el poema quien se ocupe de hacer hablar a este paisaje silencioso y olvidadizo<sup>6</sup>.

Las informaciones que nos proporciona Szondi producen un efecto efectivamente engañoso y seductor. La posibilidad de conocer los hechos que inspiran el poema crean en el lector la sensación de haber comprendido el poema. Con el conocimiento empírico de la realidad a la que el poema alude, el proceso de lectura parece haber concluido definitivamente: el significado queda cerrado y el lector puede abandonar tranquilo y satisfecho el texto pues ya nada queda por decir o comprender. Cada relectura volverá a identificar los mismos supuestos significados. Ya no queda entonces ni sorpresa, ni enigma, ni resistencia que superar. Szondi, sin embargo, insiste en que esto no es así y que es necesario continuar preguntando sobre la relación que puede o debe haber entre el conocimiento de ciertos datos históricos o biográficos y el acto de la comprensión. La lectura no debe quedar reducida a mero acto de reconocimiento de unas informaciones que ya podemos poseer de antemano.



2.

1.

M.<sup>a</sup> Teresa Martín  
Vivaldi.

*Sin título.*

Acuarela sobre papel.

2.

Jesús Martínez  
Labrador.

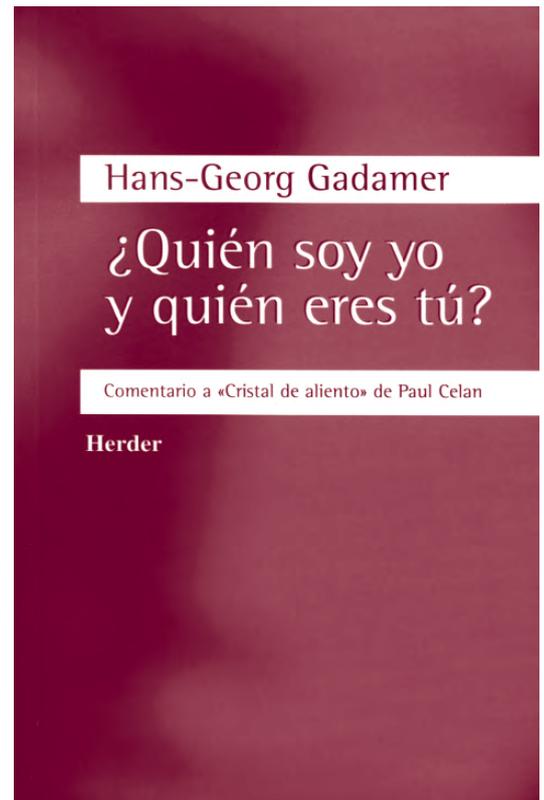
*Sin título*, 1991.

Carboncillo sobre  
cartón.

Si esto fuera así, leer no sería mucho más que una suerte de entretenimiento erudito. «Más bien la pregunta que debe plantearse —dice Szondi en su ensayo—, es si un informe [biográfico] semejante puede servir para fundamentarla [la interpretación]. ¿Hasta qué punto la comprensión del poema depende del conocimiento de los materiales biográficos e históricos? O, pregunta esencial: ¿hasta qué punto el poema está condicionado por elementos que le son externos, y hasta qué punto semejante determinación de lo que es ajeno puede quedar abolida por la propia lógica del poema?»<sup>7</sup>. ¿Es posible, pues, comprender el poema desde el poema mismo o precisamos más bien recurrir a saberes externos y añadidos que destruyen el límite que separa el ámbito estético de la realidad?

En el epílogo de *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Gadamer propone una respuesta a los interrogantes abiertos por Szondi formulando una nueva pregunta: ¿Hasta dónde es posible comprender el poema sin las informaciones que Szondi nos transmite? Según Gadamer, la lectura tiene que ser posible con los conocimientos de un supuesto lector medio que en su experimento hermenéutico deviene, en realidad, un lector ideal. El rechazo al biografismo, que Gadamer y Szondi comparten, parece del todo justificado ya que en realidad es un rechazo del ideal positivista que consideraría explicado el poema con la fijación de un nexo causal entre la obra y las informaciones objetivas y comprobables que conforman su trasfondo. Pero la huida del positivismo conduce a Gadamer al extremo opuesto: intentará interpretar el poema prescindiendo por completo de la información que Szondi nos ha facilitado. Así pues, Gadamer fingirá ser ese lector normal que nada sabe de la erudición de los especialistas. El experimento de Gadamer pretende ser la defensa de un modelo de lectura que toma cada poema como la medida y el único criterio válidos que debemos tener en cuenta a la hora de comprender. Cada poema constituye, según Gadamer, un mundo en sí, un todo cerrado, completo y autónomo que no precisa de ninguna información exterior para poder ser leído de un

GADAMER  
FINGIRÁ SER  
ESE LECTOR  
NORMAL  
QUE NADA  
SABE DE LA  
ERUDICIÓN  
DE LOS  
ESPECIALISTAS



modo razonablemente provechoso. El recurso a cualquier saber o información procedente del exterior del poema es considerado una traición al mismo.

La tesis central de esta interpretación que *finge no saber* afirma que el poema nos habla de un contraste y una contradicción. Según Gadamer, la imagen central del poema, esa imagen efectivamente insólita que describe una mesa de ofrendas dirigiéndose al Edén pero sin alcanzarlo, que gira, lo bordea y se aleja de él, no solo es «un audaz giro», sino también un argumento a favor de su interpretación. La imagen confirma que el poema trata de una «amarga contradicción»: lo «determinante» para el poema es la tensión del contraste de un camino que no conduce a la felicidad del Edén. Justamente los versos anteriores confirmarían su propuesta interpretativa ya que también los ganchos de carnicero y las manzanas en palillero producen un efecto de contraste, el contraste entre dos objetos unidos por el mismo color rojo a la vez que opuestos a causa de la sensación que provocan: mientras que el primero viene asociado a la violencia, la muerte y la brutalidad, el segundo, en

cambio, forma parte del ambiente amable, festivo y pacífico propio de la Navidad. La terrible tensión que estructura el poema en su totalidad vuelve a aparecer concentrada en el verso final. La breve interrupción provocada por el lacónico encabalgamiento —«Nada / se atasca»— constituye, según Gadamer, el momento de la comunicación poética. Pero, insiste Gadamer, no se trata de la comunicación poética del autor que casualmente ha visitado Plötzensee, la feria navideña y los apartamentos de lujo, sino la del poema que recuerda la coincidencia de los opuestos. Los imperativos con los que se exhorta al tú a recorrer el paisaje construido por el poema pretenden mostrar la presencia simultánea en el mundo de la alegría navideña y la brutalidad del matadero, los apartamentos de lujo y el hotel del horror, es decir, concluye Gadamer, en el mundo hay «Edén y Edén» repitiendo el mismo nombre, que alude primero al hotel del año 1919 y luego a los apartamentos de lujo del año 1967. Con lo cual la conclusión exegética de Gadamer no solo ha logrado neutralizar por completo la carga política del poema, sino que además ha sido formulada con una frase efectista —«hay Edén y Edén»— que, sin embargo, sin las informaciones que Szondi nos ha proporcionado sería totalmente incomprensible. La lectura de Gadamer elimina cualquier especificidad o individualidad del poema y lo convierte en una de las muchas concreciones posibles de un tema universal, en el ejemplo de una verdad atemporal que rezaría algo así como: en el mundo conviven y se mezclan la bondad y la maldad, la felicidad y el horror. Y los lugares berlineses mencionados no serían más que un ejemplo entre otros muchos posibles de esta certeza incuestionable y quizás por ello banal.

A pesar de todo parece como si Gadamer no quedara completamente satisfecho con su interpretación. ¿Para decir esto —hay Edén y Edén— era necesario escribir el poema «Du liegst»? El exegeta parece tener sus dudas: «No hay por qué saber nada privado o efímero. Y aunque se sepa, hay que hacer abstracción de tal saber y pensar únicamente en lo que el poema sabe. Sin embargo, el

poema quiere, a su vez, que todo esto se sepa, que se descubra y aprenda cuanto el poema sabe y que a partir de entonces no se olvide»<sup>8</sup>. Gadamer percibe que el poema no encaja en la identidad que su interpretación le ha impuesto. El poema reclama la superación de los propios límites, exhorta a ver lugares concretos cargados de trágica historia. El intérprete, en cambio, insiste en leer de un modo preestablecido que consiste en tomar los límites textuales del poema como punto de partida y condición irrenunciable del acto mismo de la comprensión. El exegeta se obstina en respetar unos límites que el texto mismo viene a cuestionar.

¿Cómo pensar, entonces, la frágil y problemática identidad del poema? ¿Cómo dar razón de la heterogénea coincidencia de elementos tan dispares en el interior de un único poema? ¿Cómo entender este paisaje fluvial con cadáveres que flotan o que han sido agujereados como un colador, un paisaje en el cual se mezclan lugares históricos con espacios míticos, objetos festivos o de culto con instrumentos inquietantes o máquinas simplemente profanas como un automóvil? ¿Cómo comprender unos versos en los que se citan textos tan dispares como la Biblia, una obra de teatro del siglo XIX o una documentación histórica? ¿Será el poema la realización de aquella nueva poesía que imaginaron los primeros románticos alemanes? El poema de Celan parece efectivamente un ejemplo bastante exacto de aquella poesía venidera que Novalis describe y anuncia en un célebre fragmento de sus anotaciones del año 1799:

«Narraciones sin coherencia ni conexión aunque sí asociativas como los sueños. Poemas —meramente *agradables al oído* y llenos de bellas palabras— pero también desprovistos de sentido y coherencia —a lo sumo unos versos aislados comprensibles— no deberán ser más que fragmentos procedentes de las cosas más dispares. La verdadera poesía puede tener a lo sumo un sentido *alegórico* en general y producir un efecto indirecto como la música etc.»<sup>9</sup>.

¿CÓMO  
ENTENDER  
ESTE PAISAJE  
FLUVIAL CON  
CADÁVERES  
QUE FLOTAN  
O QUE  
HAN SIDO  
AGUJEREADOS  
COMO UN  
COLADOR...?

EL MODELO  
DE OBRA Y  
DE SENTIDO  
DEBERÁ  
TRANSFORMARSE  
SI NOS  
QUEREMOS  
ENFRENTAR  
A UNA OBRA  
COMO EL  
POEMA DE  
CELAN

Tan heterogénea simultaneidad viene a desafiar la concepción clásica de la hermenéutica que presupone una suerte de armonía preestablecida entre el todo y las partes, una armonía que permite una transición fluida del sustrato sensible al contenido ideal. Significativamente, Novalis no habla en su fragmento del símbolo, sino de la alegoría, de esa forma cuya comprensión reclama un recorrido más complejo, indirecto y en cierto modo más incierto. En el poema romántico imaginado por Novalis el ir y venir del círculo hermenéutico ha quedado truncado. Aquel ideal clásico de la obra de arte, aquella obra cuya totalidad integra las partes que la componen y en la que cada parte es manifestación inequívoca del todo que la acoge, ha perdido su validez. El modelo de obra y de sentido deberá transformarse si nos queremos enfrentar a una obra como el poema de Celan, que reúne en su interior fragmentos diversos cuyo origen es difícil de determinar y que posee unos contornos que apenas logran sostener una diferencia nítida entre lo interior y lo exterior. El poema parece incompleto, los elementos que lo componen están como aislados los unos de los otros, y la identidad que constituye presenta unos límites quebradizos y problemáticos. Habrá, pues, que escuchar con atención el poema para descubrir sus fracturas, sus indicaciones y sus exigencias. Si al «lector común», la categoría que imagina Gadamer para llevar a cabo su experimento hermenéutico, le añadimos el objeto de la lectura y lo convertimos en «lector común de poesía», podemos suponer, sin forzar en exceso la situación, que descubrirá algunos detalles significativos del poema que le llamarán la atención y que, sobre todo, le invitarán a cuestionar su perspectiva. Ni la identidad cerrada sobre sí misma de un lector que considera su saber como criterio incuestionable, ni la estable identidad que proyecta el lector sobre la obra resistirán una lectura algo más atenta de «Du liegst».

El poema mismo, ciertamente, afirma la existencia de un marco que lo abraza y lo contiene. Pero también es cierto que el poema se encarga asimismo de cuestionar la solidez de este límite que supuestamente debería sostener la identidad de la obra. Las estrofas

primera y última enmarcan semánticamente el texto: la primera estrofa despierta las expectativas ligadas a ese espacio de la gran escucha con el cual se abre el poema, y en la última estrofa encontramos la respuesta a esas expectativas. El resultado del atento escuchar es nulo, el esfuerzo por percibir algún rastro de los crímenes políticos se queda en nada. El poema justamente termina con la ausencia de aquel murmullo que debería recordar las atrocidades acontecidas y que, sin embargo, no tiene lugar. El paralelismo que une estas dos estrofas que enmarcan el hermético paisaje berlinés también es intenso desde el punto de vista de la sonoridad: ambas estrofas están formadas por dos versos que riman cada uno con el verso correspondiente de la otra estrofa («Gelausche/rauschen» y «umflockt/stockt») y ambas estrofas presentan el mismo número de acentos repartidos de un modo similar («Du liegst im großen Geláusche/umbúsch, umflóckt») y «Der Lándwehrkanal wird nícht ráuschen./Níchts/stóckt.»), es decir, las dos estrofas repiten con una ligera variación el mismo ritmo al principio y al final del poema. Pero no todo son similitudes: en el compacto marco formado por la primera y última estrofas se abre un orificio. La última estrofa, la que constituiría la parte inferior del marco de «Du liegst», presenta una llamativa fractura perceptible no solo para el oído, sino también para la vista. Para el oído porque «Nichts» («Nada») es, significativamente, el único verso que no rima con ningún otro. Y para la vista porque la frase «Nichts stockt» («Nada se atasca») se halla repartida en dos versos, el segundo de los cuales está desplazado hacia el interior de tal modo que visualmente parece como si el verbo se hubiera desprendido cayendo hacia la línea inferior. Así pues, el marco no logra cumplir su función separadora: los ámbitos interior y exterior del poema no quedan separados de un modo unívoco y definitivo. El poema es, pues, hermético, pero su identidad está dañada. El mismo Gadamer, por cierto, llega a constatar la presencia de tan significativa fisura:

«El poema quiere que se sepa [el acontecimiento singular]. Lo quiere hasta tal punto que los dos últimos versos, las

últimas palabras, “nada” y “se atasca”, vuelven a concentrar toda la terrible tensión reinante en el poema, de tal modo que rompe todas las fronteras»<sup>10</sup>.

Pero no solo el marco fracturado —las fronteras que se rompen, en palabras de Gadamer— nos están diciendo que el poema no es aislable. En el poema mismo aparecen apuntados diversos contextos y constelaciones —la Biblia, documentos históricos o la lírica romántica— en los que cabría situar el poema para determinar sus posibles sentidos. «Du liegst» contiene en lugares tan importantes del poema, como son la primera y la última estrofa, los que quizás sean los dos verbos más trillados de la poesía romántica alemana: el lector que conozca, aunque sea superficialmente, la lírica de Joseph von Eichendorff sabrá que en sus célebres descripciones de paisajes abundan los momentos de ese atento escuchar que en alemán se dice «lauschen». Y el mismo lector sabrá que no hay «lauschen» sin «rauschen». La escucha atenta y concentrada acaba percibiendo ese peculiar sonido de la naturaleza que se expresa con el verbo «rauschen». Sirvan de ejemplo las dos primeras estrofas del célebre poema «In der Fremde» (En tierras extrañas) que fue publicado por primera vez en el año 1837. Un poema que, por cierto, presenta cierta analogía con el poema de Celan, ya que ambos textos describen un paisaje en el que está en juego la huella de la muerte. Aunque más allá de la común inminencia de este decir del paisaje, las diferencias son notables. Mientras que Celan se refiere a hechos y muertes de personajes históricos concretos, Eichendorff, como es habitual en él, canta la pérdida de la amada de ese modo vago y poco preciso, característico de quien habla de lo más íntimo, pero rehúye siempre lo personal.

Tanto la complejidad semántica del verbo «rauschen», como la frecuencia de su uso literario, y no solo por parte de poetas románticos como Eichendorff, podrían haberlo convertido en un término de valor poético: quien lo usa quizás esté indicando alguna cosa acerca de su concepción de la poesía. En un sentido más general «rauschen»

puede designar, tanto un sonido carente de significado, como una multitud de sentidos difusos y mezclados que habría que separar y distinguir para hacerlos comprensibles. El

EN TIERRAS EXTRAÑAS

OIGO el susurro del río  
En el bosque, aquí y allá,  
En el bosque, en el susurro,  
Y no sé dónde me encuentro.

En la soledad sus cantos  
Entonan los ruiseñores,  
Parecen querer decir algo  
De aquel hermoso pasado.

IN DER FREMDE

ICH HÖR die Bächlein rauschen  
Im Walde her und hin,  
Im Walde in dem Rauschen  
Ich weiß nicht, wo ich bin.

Die Nachtigallen schlagen  
Hier in der Einsamkeit,  
Als wollten sie was sagen  
Von der alten, schönen Zeit<sup>11</sup>.

equivalente visual de «rauschen» sería lo turbio y lo borroso. En el ámbito poético suele designar el murmullo de una corriente de agua, el estruendo de la cascada, el susurrar del viento y de los árboles o el crujir de las hojas. El amplio espectro de significados de «rauschen» abarca desde la manifestación de un dios que habla a través de la naturaleza hasta el ruido indescifrable que emite un transistor averiado, es decir, desde el mensaje divino hasta la ausencia de comunicación. En la palabra «rauschen» resuena además el eco de otra palabra muy similar a ésta e igualmente fundamental en la tradición poética alemana: la experiencia de la «Rausch», la embriaguez, que Nietzsche asocia a lo dionisiaco —a la ausencia de imagen y contornos definidos, al cuestionamiento de la identidad— y opone a la claridad figurativa de lo apolíneo. En ambas nociones, tanto en el murmullo romántico como en la embriaguez dionisiaca, está en juego una pregunta fundamental para la obra de arte: la pregunta por los límites de la comprensión y de la inteligibilidad.

Celan cita el romántico murmullo, pero lo cita para decir que no va a tener lugar: porque el poema de Celan ya no puede construir uno de aquellos paisajes románticos en los que la naturaleza todavía conseguía recordar la pérdida y la muerte. El paisaje descrito por Celan es justamente el espacio inhóspito que nada dice acerca de los violentos acontecimientos históricos de los

AMBOS  
TEXTOS  
DESCRIBEN  
UN PAISAJE  
EN EL QUE  
ESTÁ EN  
JUEGO LA  
HUELLA DE  
LA MUERTE



3.

Y, SIN  
 EMBARGO,  
 NADA MÁS  
 ALEJADO  
 DE LA  
 ROMÁNTICA  
 EMBRIAGUEZ  
 QUE EL  
 POEMA DE  
 CELAN

que ha sido escenario. Paisaje que ha sido testimonio y que, sin embargo, niega lo sucedido. El poema cita, pues, la tradición lírica en la que se sitúa, dialoga con ella y marca las diferencias para señalar de este modo la distancia temporal que los separa. Y marcar esta distancia es una forma de señalar y recordar el abismo de lo acontecido. Ambos paisajes —el romántico y el hermético— coinciden en ser el resultado de una elaborada construcción que, sin embargo, procede de modos distintos. Eichendorff construye sus paisajes con unos materiales que son intercambiables. Sus poemas parecen el resultado de innumerables combinaciones que operan con un escaso repertorio de materiales siempre iguales y rápidamente reconocibles —el río, el bosque o el castillo que podrían ser cualquier río, cualquier bosque o cualquier castillo— a los que el poeta se refiere con un lenguaje que consigue difuminar por completo la sensación de realidad. La vaguedad y la imprecisión se ponen al servicio de la configuración de un paisaje que es espacio puro. El yo lírico percibe cómo ante su mirada y su oído se despliega la amplitud y la profundidad de ese espacio a través del cual deviene posible designar lo lejano, lo extraño, la pérdida y la soledad y sentirlos además del modo menos

personal posible. Los materiales con los que trabaja Celan, en cambio, llevan inscrita una fecha y tienen nombre propio, poseen contornos nítidos, son concretos e identificables, son, en definitiva, realistas. Y no solo porque un gancho de carnicero sea impensable en un poema romántico. Los materiales con los que está hecho el poema de Celan son insustituibles, tomados de la realidad, pero integrados en el poema de tal modo que son sometidos a una intensa reorganización. Los materiales citados se convierten en lenguaje que se cierra sobre sí

mismo, palabra que se opone a la ausencia de palabra, para convertirse finalmente en ese murmullo tan difícil de descifrar que nos puede hacer dudar de su sentido. El poema mismo empieza a murmurar, a «rauschen». Y, sin embargo, nada más alejado de la romántica embriaguez que el poema de Celan: la lengua del poema deviene opaca y se acerca a los límites del sentido, pero no para que nos abandonemos al fluir arrebatador de una melodía que nos envuelva, nos libere del presente y nos transporte hacia un estado de ánimo alejado de toda objetividad. El poema exhorta al lector de un modo individual, insiste en el imperativo, subraya la presencia del tú y ordena acciones concretas: ve y mira y escucha. Y hazlo atentamente: «Ve tú al Spree, ve al Havel, /ve a los ganchos de carnicero, /ve a las rojas manzanas en palillero/de Suecia». El poema contiene exigencias muy concretas y espera convertir al lector en cómplice de un desciframiento que reclama el máximo de atención. Una atención difícilmente compatible con ninguna forma de embriaguez.

El lector de poesía que antes hemos imaginado captará otra alusión igualmente significativa respecto de las intenciones del poema. Una alusión cuyo primer efecto sea probablemente

el sobresalto, ya que se trata de una rima fácil, grosera y escandalosa que viene a interrumpir la densa y sutil red rítmica y métrica que va tejiendo el poema: en la cuarta estrofa topamos con la rima que une «Frau» con «Sau», la mujer con la cerda, es decir, con el conocido insulto antisemita alemán. Pero la rima con «au» es algo más que una fácil solución métrica, es también una alusión literaria indudablemente programática ya que aquí Celan se está citando a sí mismo. La rima de «Frau» con «Sau» puede entenderse como una alusión a la única rima de su celeberrimo poema sobre el Holocausto: la «Fuga de la muerte». En un momento álgido del poema, en el momento del asesinato, la métrica aúna el característico color azul (blau) del ojo germánico y la celebrada virtud de la precisión y exactitud (genau) alemanas: «der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau/er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau» («la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul/él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú») <sup>12</sup>. Así pues, motivos más que suficientes como para

preguntarse en qué otras constelaciones situar el poema para resolver la delicada cuestión de su posible sentido y para responder a la pregunta por su múltiple identidad. También la «Fuga de la muerte» constituye una suerte de *collage* de citas y un diálogo con una tradición que ha devenido problemática. La alusión en el mismo título a la fuga y a las danzas de la muerte ya es una forma de preguntarse si es posible seguir cultivando géneros y formas históricos cuando el objeto de la obra de arte es ser testimonio del horror nacionalsocialista. Citar la «Fuga de la muerte» es un modo de recordar un programa poético que considera impensable separar el lenguaje lírico del testimonio histórico. Un testimonio que trabaja con el lenguaje, que se oscurece y cierra sobre sí mismo, pero no porque quiera ser autosuficiente —como desearía Gadamer—, sino porque se opone al silencio de la realidad. Y de este modo nos encontramos ante la paradójica versión de un hermetismo realista, es decir, de una opacidad que cuando ha sido atravesada ilumina la realidad. ♦

NOS  
ENCONTRAMOS  
ANTE LA  
PARADÓJICA  
VERSIÓN  
DE UN  
HERMETISMO  
REALISTA

3.

Juan Garcés  
*El rapto del arco iris*,  
1998.

Técnica mixta sobre  
lienzo

## Notas

1.

El trabajo fue publicado bajo el título *Acerca de un poema de Paul Celan* en el suplemento literario del *Neue Zürcher Zeitung* del 15 de octubre de 1972 y posteriormente incluido en los *Celan-Studien* con el título *Eden*. La versión castellana en: Peter Szondi, *Estudios sobre Celan*, Madrid, Trotta, 2005, pp. 105-114 y 121-122.

2.

Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a «Cristal de aliento» de Paul Celan*, Barcelona, Herder, 2001. La primavera de 2009 aparecerá en la editorial Herder un ensayo con el título *Gadamer, lector de Celan*, en el que trato sobre este debate.

3.

Paul Celan, *Obras completas*, traducción de J. L. Reina Palazón, Madrid, Trotta, 1999, pp. 353-354. Las correcciones de la traducción son mías.

4.

Paul Celan, *Die Gedichte (Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band)*, ed. de Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003, pp. 315-316. Brevemente sobre la rima: el poema contiene tres rimas consonantes (umflockt-stockt, Fleischerhacken-Äppelstaken y Frau-Sau), dos rimas asonantes (Gelausche-rauschen y Havel-Gaben) y la rima que une el final de las tres estrofas centrales (Schweden-Eden-jeden) que gráficamente viene destacada

por el triple guión. Esta rima, en realidad, repite hasta tres veces el sustantivo "Eden", cuyo acento recae en alemán en el inicio de la palabra. La primera y última estrofas repiten ritmo y número de acentos.

5.

Georg Büchner, *Obras completas*, ed. de K. Forssmann y J. Jané, trad. de C. Gauger, Madrid, Trotta, 1992, p. 133.

6.

P. Szondi, *Estudios sobre Celan*, p. 121.

7.

P. Szondi, *Estudios sobre Celan*, p. 111.

8.

Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú?...*, p. 128. La cursiva es mía.

9.

Novalis, *Schriften* (Vol. 3: *Das philosophische Werk II*), ed. de Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl y Gerhard Schulz, Stuttgart, Kohlhammer, 1983, p. 572.

10.

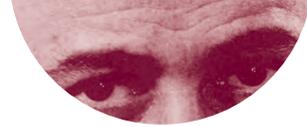
Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú?...*, p. 127.

11.

Eichendorff, *Gedichte. Poesías*, ed. de Alfonsina Janés, Barcelona, Bosch, 1981, pp. 92-93. El poema ha inspirado una de las piezas del *Ciclo de canciones sobre poemas de Eichendorff*, op. 39 que Robert Schumann compuso en el año 1840.

12.

Paul Celan, *Obras Completas*, p. 64, y la versión original en p. 41 de la edición alemana.



# Altura de Celan. Con sendas observaciones sobre el tiempo y la liberación

Autor  
**Jorge Pérez de Tudela Velasco**

Profesor de Filosofía.  
Universidad Autónoma de Madrid.

Autor de *Historia de la filosofía moderna: de Cusa a Rousseau*.

En EL «DISCURSO» de Bremen<sup>1</sup>, el poema se define con una concisión que no por precavida deja de ser formal: «Puesto que es una manifestación del lenguaje y por tanto esencialmente dialógico, el poema puede ser una botella de mensaje». La metáfora, como se sabe, no ha sido fabricada por las manos de Celan. La tomó de su amado —y admirado, y traducido, y nombrado en escritura— Osip Mandelstam, quien en «su ensayo *Sobre el interlocutor* (1913)... describe un paseo imaginario por las dunas, en el curso del cual encuentra una botella en cuyo interior está el nombre y el destino de algún poeta que ha naufragado»<sup>2</sup> (pero es bien sabido que cuando «el nombre Osip viene a tu encuentro... tú tienes de nuevo lo que es tuyo, lo que era suyo»<sup>3</sup>). Ciertamente es que, en rigor, tampoco entonces se precisó si el espacio o elemento al que el poema-y-botella se arroja sea o no el espacio *del mar*. Pero no es solo que el mecanismo secular de la comparación casi parece exigirlo así: es que de la tierra, del elemento contrario al mar, sí da razón literal, a continuación, el texto. Porque se dice: «una botella de mensaje»; pero se continúa: «lanzada con la confianza —ciertamente no siempre muy esperanzadora— de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento.» El poema-y-botella, así, bien puede ser botella arrojada al mar, de camino hacia la tierra. Finalmente, cerraríamos el triángulo con solo mencionar, siempre con nuestro texto, que dicha «tierra» es, a su vez, para el de nuevo cauteloso Celan, «tal vez la tierra del corazón»<sup>4</sup>. Mar, tierra, poema, corazón: intensidades fraternas, coligadas, de la primera de las cuales, de su incansable presencia discreta en las inscripciones de Celan, algo querría, ahora, dejarse aquí, si no dicho, sí por lo menos sugerido.

RUMOREA  
EN CELAN  
UN «MAR»  
DE DISTINTO  
TIPO: UN  
«MAR» QUE  
EN ÉL SE  
CONFUNDE  
[...] CON EL  
ALMA

No es que «das Meer», en efecto, ni cualquiera de los muchos términos que en sus libros hacen alusión a lo marino (el remar y la natación, la orilla y el cruzar a la otra orilla, la esclusa y las lanchas, las redes y las almadías, la playa y sus arenas, la bitácora y la quilla, los muelles y el cabrestante, los diques y los acantilados, las barcazas y las redes, las bahías y las sirgas, los cabos y las jarcias, los puertos, las anclas y los mástiles, las olas y las dunas, las tempestades y las calmas...), sean piezas ausentes del repertorio de un poeta obsesivo, famoso por su fidelidad a un conjunto más bien cerrado de mojonos lingüísticos. A cuenta de ello, por lo demás, nada más fácil que esgrimir la biografía atroz de un suicida auto-arrojado al Sena desde el puente ya antes cantado, el Mirabeau de Apollinaire, eficaz saltadero hacia la vida. Solo que no es seguro que ese «mar» del que hablo, en verdad omnipresente, sea sin más el símbolo, más o menos hermético, más o menos reinterpretado, del existir como viajar, de la vida como travesía; ni tampoco la fidelísima transcripción del muy concreto mar —por ejemplo— de Bretaña, del que, sin embargo, también es transparente memoria gráfica. Porque el hecho es que, junto a aquéllos, también rumorea en Celan un «mar» de distinto tipo: un «mar» que en él se confunde, lo veremos, con el alma, con el «mundo interior», encerrado de por vida en una cárcel de muros de hueso.

Ese mar, digo, rumorea en una poesía que acoge sintagmas como «yo, hombre de mar»<sup>5</sup> o «yo era lo que soy... un bebedor en el mar»<sup>6</sup>; pero también, como en Bremen, en la correspondiente prosa adjetiva. Corrían los años cuarenta del siglo pasado, en efecto, cuando la punta acerada de Celan arañó ciertos signos relativos a un

pintor surrealista, Edgar Jené<sup>7</sup>. Con ellos —en eso no hay misterio— quiso informar de su singladura personal por el universo del creador. Solo que no es casualidad que, para describir ese periplo, haya acudido al término «singladura». Y es que el informe —así lo remata Celan— lo es «de algo que se me apareció en el mar profundo de un alma». Esta conclusión, como ocurre tantas veces en su obra, resulta ser circular y en absoluto retórica, toda vez que el texto, ya desde su mismo arranque, había establecido con precisión no solo el orden y naturaleza de las capas que tenía que atravesar, sino, además, el carácter de su dominio: «Abrí una brecha en las paredes y en los reparos de la realidad y me encontré ante el espejo de la superficie del mar. Tuve que esperar un rato hasta que se rompió y pude entrar en el gran cristal del mundo interior. Con la gran estrella baja de los descubridores desconsolados sobre mí, seguí a Edgar Jené por sus cuadros.» El texto, me parece, es exquisitamente ambiguo respecto a si el alma-mar a la que se alude es la de Jené o bien, como prefiero, la del propio poeta, asomado a los abismos de su experiencia personal. Destaco, por último, que este ámbito marino, abisal, del alma, recibe en este pasaje una caracterización ulterior —y en Celan no menos poderosa: se trataría, «lo leímos», nada menos que de un cristal.

Si fuese significativo, semejante escenario ayudaría a clarificar el sentido de otras declaraciones, no menos célebres, igualmente consignadas por Celan. Así, las que esmaltan *El Meridiano*<sup>8</sup>, verdaderas tablas de la ley de su poética: declaraciones como aquéllas, inolvidables, de que el poema, con la poesía y con el arte en general, «se dirige», «recorre el camino», «busca», «quiere ir», «mantiene el rumbo». Que aquello hacia donde se encamina el poema —y con él la poesía, y con él también el arte— sea, en un texto tan bendecido por Buber como por Rilke y Heidegger, algo así como «lo Otro», «la lejanía», «la extrañeza», «lo in-

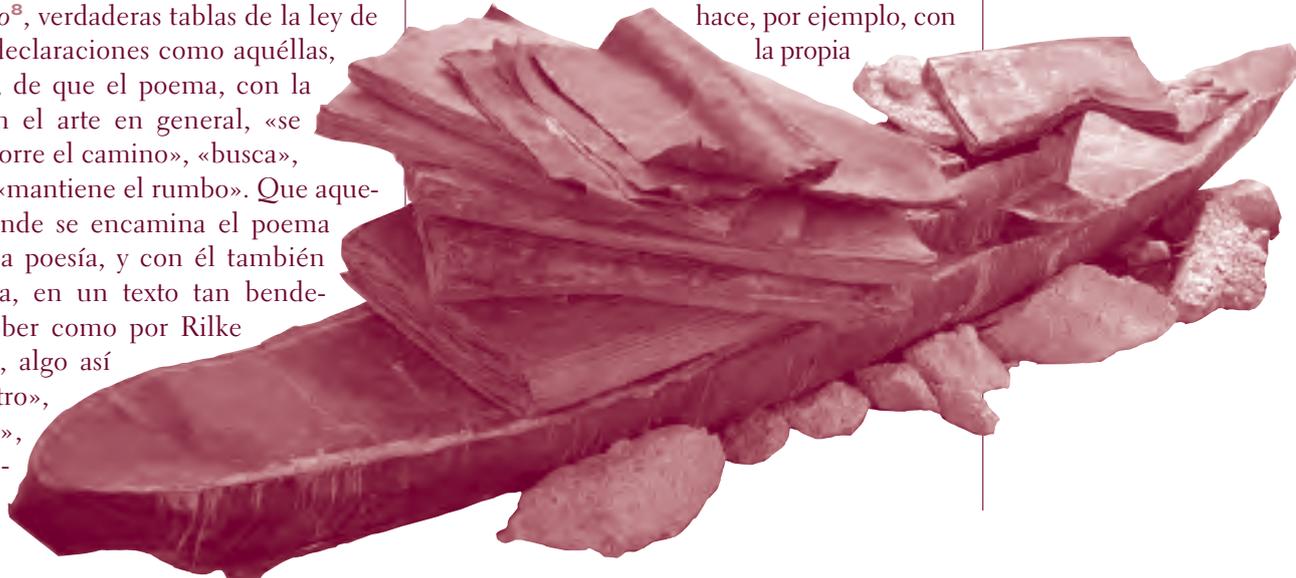
sólito», un algo o alguien que se considera «alcanzable, liberable, vacante tal vez», y del que cada cosa y cada hombre resulta ser, «para el poema... una forma», es una propuesta conocida, que el mencionado «Discurso» de Bremen remachó, a su vez, con parecidas fórmulas<sup>9</sup>. Solo que, a mi juicio, a mi juicio hermenéutico-circular, esas cláusulas resultan por su parte enriquecidas al aceptar, como arriba se sugiere, no solo aquello de que el viaje *del* poema, en Celan, es comúnmente una «navegación»; sino, además, que ese «mar» por atravesar, tanto a nado como a bordo de un navío o remando en una barca, es, formalmente, el íntimo mar de un alma, de un cerebro, de un yo.

Pero se dirá: ¿y es sostenible tal cosa, cuando este laureado poeta de la interpelación<sup>10</sup> jamás ha dejado de proclamar la hiriente ajenez del mundo, la urgente conveniencia de, cito el título de un poema, «Que tú seas como tú, siempre»<sup>11</sup>? ¡Ah!, pero es que este piloto de altura no parece concebir el tránsito sino como travesía, y asimila en verdad cuanto le acontece a *encuentros*, encuentros que el mareante experimenta (vale decir: sufre) con ciudades, objetos, paisajes, recuerdos, heridas, personas, palabras o vegetales, a los que no es infrecuente que atribuya, a su vez, como al menos en un momento atribuyó a su cerebro («más duramente que yo / nadie se ciñó al viento, // a nadie como a mí / atravesó la racha de granizo / *el cerebro acuchillado, dispuesto / a zarpar*»: O. C., p. 309; la cursiva es mía), esa misma condición de viajeros extraviados en el mar de... digamos «la existencia». Así lo

hace, por ejemplo, con la propia

EL ALMA-MAR [...] ES LA DEL PROPIO POETA, ASOMADO A LOS ABISMOS DE SU EXPERIENCIA PERSONAL

1. *Asche für Celan* (Ceniza para Paul Celan), de Anselm Kiefer, 2006. Foto. Durga, Creative Commons.

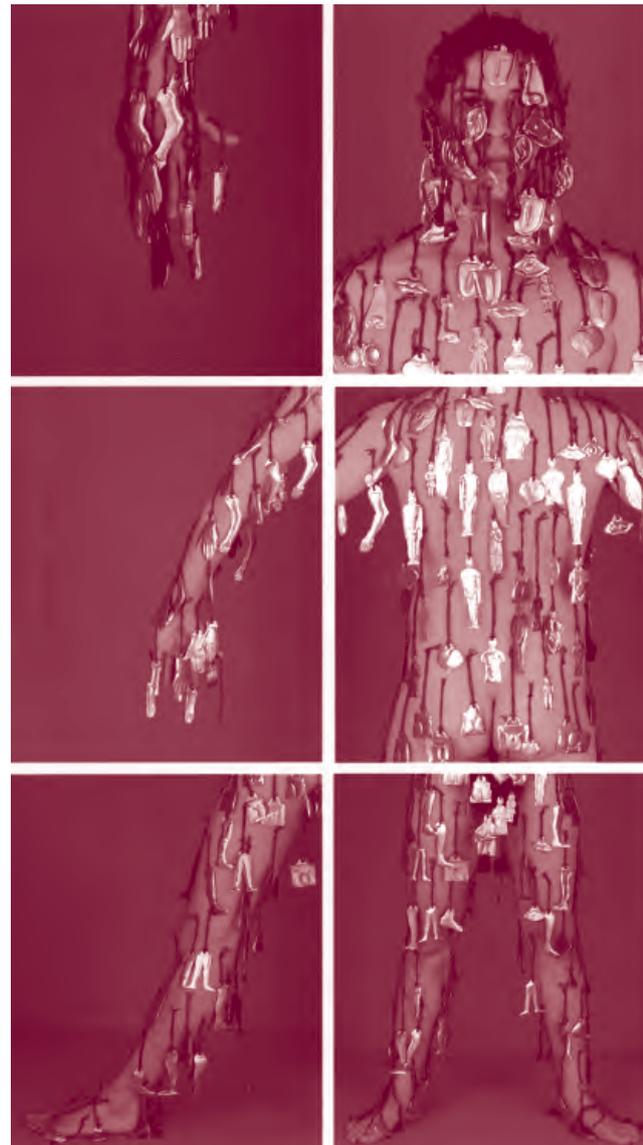


París, esa «capital» a la que probablemente aluden los versos —por cierto, tan conformes con nuestra exégesis— a cuyo tenor «un tembloroso / lóbulo cerebral, un / trozo de mar, / iza, donde tú vives, su capital, la / inocupable» (O. C., p. 387). Es, pues, de París, «barquito... anclado en el cristal», de quien se asegura en el mismo aliento que «navega en su lágrima», en la lágrima de un corazón que a su vez, se nos dice, «pone rumbo a...» (O. C., p. 69).

En el mar de los encuentros, donde ese repetido corazón no solo puede oficiar, como vimos, de «tierra» a la que acaso arribe el poema, sino también, y sobre todo, de barca de salvación con la que aventurarse al viaje, lo encontrado son guías, pescadores, pecios, criaturas de la orilla o de la hondura a las que el poeta, antes o después de despedirse de ellos, de acompañarles, nadando, en amistad, o de juramentarse sin vacilación contra ellos, viene a dar cobijo —y realidad— en su alfabeto, sus líneas, su «letra, compañera profunda» (O. C., p. 285), sus conmemoraciones de tinta. Lo así encontrado puede ser, naturalmente, numeroso. En rigor, puede ser hasta *infinito*. De ahí también, quizá, que del poema, llamado —como vimos— a surcar las aguas de lo incierto, se nos advierta apropiadamente que «encierra una pretensión de infinitud» (O. C., p. 498).

Ahora bien, si se pregunta, en diálogo con el autor, de dónde podrían proceder esas criaturas, cuyo número es en verdad incontable, Celan contestará que, aunque quizá sean pocos los que saben tal cosa, el creador de todas ellas es el hombre (O. C., p. 474). Declaración contundente, frente a la que es difícil resistirse a leer una notable inclinación de nuestro poeta hacia algo así como el solipsismo, por no decir (perdóneseme la utilización de esta jerga de filosofante) de idealismo o constructivismo. No se puede pensar otra cosa cuando, insisto, el mar, la mar que el poeta dice beber, saborear, soñar (O. C., p. 136), no es en definitiva más que el mar *del* artista, la «corriente salada» de algún otro poema, en la que cabe arrojar por la borda piedras de ancla con su inscripción (O. C., p. 465). Un mar

LO  
ENCONTRADO  
SON GUÍAS,  
PESCADORES,  
PECIOS,  
CRIATURAS  
DE LA ORILLA  
O DE LA  
HONDURA



2.

donde, por otro lado, no solo es él quien nada, sino también «...NOSOTROS, los / por doquier extraviados, a pesar de todo / viajeros» (O. C., p. 467), y con todos, en fin, el mismísimo sol («este mar nadado por el sol»: O. C., p. 95), y hasta la «nadadora luz» (O. C., p. 120).

En otra de sus anotaciones teóricas, la tarea del artista recibirá, en este mismo sentido, un sello no menos preciso: cuando luchaba a brazo partido con aquella única cosa restante, la lengua, se trataba —así lo declaró Celan ante sus oyentes de Bremen— no solo de orientarse, de establecer mediante estrellas las coordenadas de su posición; se trataba, dijo



también, de «proyectarme una realidad» (O. C., p. 498). La realidad. Algo que, de acuerdo con otras sentencias del autor, no está ni puede estar dado; algo que, por el contrario, hay que buscar y conseguir (O. C., p. 481).

Celan, Paul Celan de Czernowitz de Sadagora, no sería, sin embargo, Celan si ese «mar» en el que nada, se abrasa y se apaga (O. C., p. 229) no fuese un campo de cenizas, un sin-fondo de oquedades sin porqué ni para qué. A la mente de quien, a veces irritado, a veces conmovido y casi siempre atemorizado, se aventure a surcar él también sus caudales de palabra, no tardará en acudir, en este sentido, un nombre de griegos, un término reutilizado después, como se sabe, por ilustres buzos del inconsciente como Carl Gustav Jung. Pues brota:

νέκρια, en ese sentido especial del vocablo que le permite aludir al viaje nocturno, a la arriesgada incursión odiseica a la tierra de los muertos, allí donde obtener de un ciego noticia con que regresar a casa —a uno mismo. Y es que el mar, aquí, es terrible. En efecto: es *nuestro* mar. Pero «nosotros» (nosotros los extraviados, aquellos a los que «lo extraño» «tiene en su red» [O. C., p. 446], nosotros los hombres-y-judíos, nosotros los judíos-y-poetas, nosotros los hombres-y-poetas), nosotros:

*Una nada  
fuimos, somos, seremos  
siempre, floreciendo:  
rosa de nada,  
de Nadie rosa*<sup>12</sup>.

Así que el mar en el que braceamos y braceamos, nuestro verdadero «mar interior», no es ni puede ser más que el mar *de* la nada, esa nada (o quizá mejor: Nada) a la que Celan, en otras memorables líneas, no dejará de atribuir, precisamente... mares. Piénsese si no en «Matière de Bretagne», poema incluido en *Reja de lenguaje*, donde el poeta de la Bukovina transcribe que «la nada rueda sus mares», con intuición que pronto repetirá más en breve, al celebrar sombrío «la nada, sus mares» (O. C., pp. 130-131). Un mar así es terrible. Y, sin embargo, preciso es zambullirse en él y afrontar sus bajíos, sus arrecifes, sus Escilas y Caribdis; porque, como ya he dicho, no habría otra vía de retorno al hogar, a Jerusalén, a casa; porque, como también he dicho ya, solo a través suyo —recordemos *El Meridiano*— cabrá completar el círculo, la línea que reúne los polos y llegar, acaso misteriosamente, a esa meta misma que se acaba de mencionar: el yo. Para ese arriesgado paso, sin embargo, el arrojado no se encuentra enteramente desprovisto de ayudas. Se mece, desde luego, en lo incierto, pero siempre podrá contar con el apoyo de ciertas candelas: las palabras. Estrellas nocturnas, signos en el horizonte, que, en el contexto de otras tradiciones, malamente podrían jugar semejante papel —pero que aquí reclaman con toda coherencia su función:

*molinos de viento  
te insuflan aire en los pulmones, remas  
por los canales, lagunas y cauces,  
a la luz de la palabra,  
en la popa ningún porqué, en la proa ningún  
adónde...*  
(O. C., p. 198).

«A la luz de la palabra», el imposible viaje a través de la Nada se nos hace a nosotros —sus florecientes rosas— sin duda imposible, pero también extrañamente exigible, insoslayable, marca y ley como es de nuestro asignado, incomprensible destino de resistentes. Salvo que tampoco con ello abandonamos el ámbito de lo mortuario, ese rasgo de lo funeral que desde Ulises parece teñir todo regreso. ¿O no es «la palabra», en Celan, y según ecuación suya más que sabida y archicitada, «un cadáver»? ¿Nos orientan,

NUESTRO  
VERDADERO  
«MAR  
INTERIOR»,  
NO ES NI  
PUEDE SER  
MÁS QUE EL  
MAR DE LA  
NADA

2.  
Andrés Monteagudo  
Villanueva.  
*De la serie letanía*,  
2005. Fotografía.

LEYENDO A  
CELAN SE  
APRENDE  
QUE, COMO  
EN HOMERO,  
SON  
TAMBIÉN LOS  
MUERTOS  
LOS QUE  
ACUDEN A  
PONERSE  
A NUESTRA  
DISPOSICIÓN

entonces —puesto que nos orientan las palabras—, cadáveres, la mortecina luz que proporciona un cadáver? Por cierto que sí. Sí, ante todo, porque también «nosotros», los humanos, y para el poema en realidad cualquier ente, es ahora reducible sin más a «palabra». Y sí, en segundo lugar, porque leyendo a Celan se aprende que, como en Homero, son también los muertos los que acuden a ponerse a nuestra disposición, prestos a liberar de peligros nuestro camino. En especial, ese muerto insepultable que para nuestro autor vino a ser su madre, cobijo a su vez, como no podía ser de otro modo, tanto de la palabra como de la luz:

#### EL COMPAÑERO DE VIAJE

*El alma de tu madre va en vilo delante.  
El alma de tu madre ayuda a capear la noche,  
[escollo a escollo.*

*El alma de tu madre fustiga a los tiburones  
[delante de ti.*

*Este vocablo es pupilo de tu madre.  
El pupilo de tu madre comparte tu lecho,  
[piedra a piedra.  
El pupilo de tu madre se inclina sobre la migaja  
[de luz.  
(O. C., p. 73).*

La vocación de poeta resulta así identificada, desde aquí, con la de navegante o nadador por las aguas de la Nada, oscuramente iluminado por ciertas palabras-candela, por ciertas palabras-tú, que en nada se distinguen, a su vez, de restos de otros naufragios. Y se añade: así reza la descripción correcta de lo que es. Cabría incluso pensar: así reza la descripción definitiva del «concepto» —si así puede decirse— que nuestro poeta tiene de la situación. Creo, sin embargo, que con lo dicho no todo lo interpretable ha quedado ni mucho menos explicitado. Y que una lectura atenta de Celan podría todavía añadir algo más. Como se recordará, comenzábamos este ensayo recogiendo aquella firme opinión celaniana de que el poema sería flecha y envió hacia una tierra-corazón, un «lugar» hospitalario, eso interpelado «que gracias a la denominación ha devenido un Tú» (O. C., p. 507), cuya constitutiva, esencial alteridad

resultaría preservada como tal justamente en el poema que la alcanza y así mantiene, a su vez, la inviolable ajenidad del emisor («Solo infidente soy fiel. / Yo soy tú si yo soy yo»: O. C., p. 60). El poema sería, entonces, ese instrumento de precisión con el que y en el que, según Celan, los opuestos irreductibles ganan su ser, vale decir, su ser-opuesto-a-lo-otro, su (fatigo las voces y los ojos, abuso de ellos, pero ¿cómo no abusar en esto de las voces y los ojos?) ser islas y barcos aislados en el océano de la perseguida realidad. Ahora bien, es igualmente en estas frases tajantes, jugosas, de *El Meridiano*, donde Celan se atreve a estampar, sin más, un nombre —al que pocos podrían aventajar en calado filosófico— para eso que constituye lo más propio e íntimo, lo más singular e incompatible del otro en cuanto otro; pues tal esencia de lo inasimilable resulta ser, en efecto, ésta: «su tiempo».

Su tiempo: solo dos palabras, y con ellas solamente —se diría— una vuelta más de tuerca en la interpretación. Por supuesto. Pero ¡qué vuelta de tuerca! ¿Su tiempo? ¿Qué tiempo? ¿Ése que en filosofía no ha dejado nunca de provocar perplejidades? ¿La fuerza de generación-y-destrucción de la que todo sale y a la que todo, en su disolución, regresa? ¿La imagen móvil de la eternidad? ¿La sucesión de los ahoras? ¿El instante propicio en que se presenta la Oportunidad? ¿La forma pura de la sensibilidad interna? ¿La cuarta dimensión del continuo minkowskiano, relativista, del bloque espacio-temporal? ¿El contradictorio, probablemente ideal y hasta ilusorio —y sin embargo imprescindible— constituyente basal de nuestra existencia?

Preguntas de filosofante, preguntas a las que el poeta, desde luego, tampoco tiene obligación de contestar —y a las que, de hecho, y salvo mejor opinión en contra, no me consta que Celan respondiera. Lo dicho, sin embargo, dicho está, y el poeta apuntó sin vacilación, y plenamente consciente de la gravedad de su apuesta, a ese monstruo jánico, pleno de biografía y cicatrices conceptuales, a saber, el tiempo, como candidato más que firme a responsable último de lo que hay. Cabría, así, soñar con otro giro más en la demorada espiral de nuestra interpretación. Porque si la expe-

riencia es la experiencia, para cada uno, de *su* mar interior («Amor, al extraño signo / mi barca sigue por mi mar»: O. C., p. 455), y si ese mar o corriente o río del yo no es, a su vez, sino floración o bumerang surgido del silencio o, más bien, de la nada, lo que ahora parece dibujarse es que, además, la médula de tal espacio no es otra que la temporalidad: ¿no había atribuido ya Celan al poema una voluntad de tras-paso, una vocación de «paso-a-través» en verdad insaciable, literalmente infinito? Pues bien, ese

infinito que el poema se lanza a atravesar, y obviamente a través suyo, «no por encima de él» es, así se inscribe en el mismísimo párrafo, el tiempo (O. C., p. 498).

Infinito, nada, mar... tiempo: nombres distintos para un mismo espacio de la interioridad. La cadena de las remisiones metafóricas parecería pues, de ser correcta, llevarnos a esperar, en la escritura de Celan, la presencia de una reducción de ese «tiempo» del que hablamos no solo al descoyuntamiento, la fragilidad, lo arenoso de una sustancia que, en rigor, (no) es Nada, sino, además, una consistente alusión a lo fluido de su carácter. Todo lo cual, en rigor, se cumple. Y se cumple en ambos frentes, porque si el tiempo, para Celan, es en ver-



3.

a las veces son ya ellos mismos esquifes en los que esquivar el naufragio, a las veces pasajeros desconcertados de la chalupa-mundo (O. C., p. 381), nosotros los arrastrados por (y, literalmente, enredados en) semejante mundo-tiempo, nosotros los embarcados «río-día-año-arriba, río-día-año-abajo» (fórmulas de este jaez destila en algún momento el alambique de nuestro escritor), nosotros, los descubridores, habremos de acabar teniéndonos —así nos lo impone la lectura— por formas del tiempo, remansos del Gran Rápido, nadadores desnudos, inermes y ateridos en cuyo interior, en lo más hondo de cuyo interior, alienta, late... un reloj («vosotros, relojes en lo hondo de nosotros»: O. C., p. 133).

dad «fina arena» (O. C., p. 74), y también la hora puede presentársenos «desgranada» («Arena / reclama por ello, / pues la última / rosa en casa / quiere que también esta tarde la alimentos / de hora desgranada»: O. C., p. 95), debe advertirse, me parece, que los tan mentados barcos en los que el poeta surca el curso del tiempo son asimismo, en alguna ocasión, barcos en los que remontar «el río de arena» (O. C., p. 97).

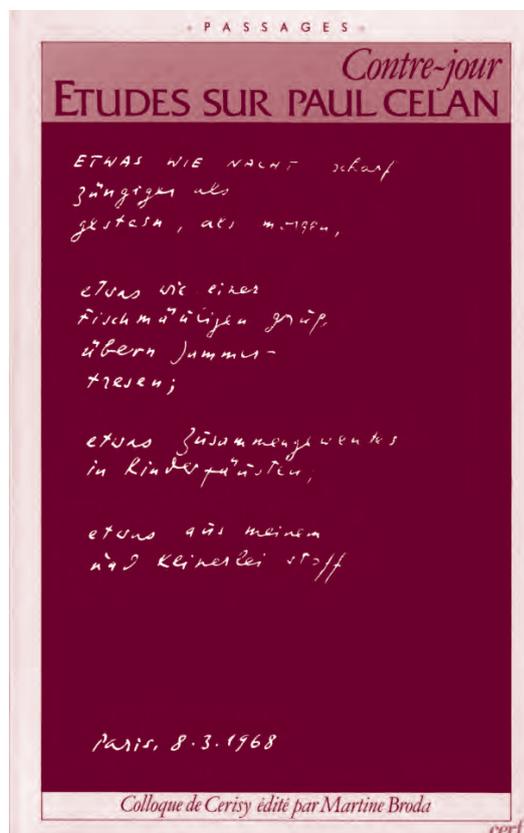
Flores, pues, como somos de la Nada, corazones que

INFINITO,  
NADA, MAR...  
TIEMPO:  
NOMBRES  
DISTINTOS  
PARA UN  
MISMO  
ESPACIO  
DE LA  
INTERIORIDAD

3.

Antonio Pérez Pineda.  
*Sin título.* Tinta,  
rotulador y acrílico  
sobre papel.

Cuando algún poema celaniano —el oído, el tímpano quebrado y sutilísimo de Derrida (reléase *Schibboleth*) no dejó nunca, como se sabe, de registrar parecidos sonos— parece invertir la concepción más usual de la relación entre tiempo y cosas, y violentando un verso de Verlaine, pregunta finalmente no solo cuándo volverán las rosas, las rosas de septiembre, sino cuándo, más bien, florecerá el cuándo, y cuándo, más bien, florecerán los septiembrés para las rosas (O. C., pp. 191-192), es toda esta metafísica inmanente



LA CÁPSULA  
CON EL  
MENSAJE  
DEBE LLEGAR  
A LA OTRA  
ORILLA,  
CRUZAR EL  
RÍO QUE  
HAGA DE  
FRONTERA

que otorga primacía al Tiempo sobre sus criaturas la que, si mi juicio no yerra, se está desplegando a toda vela, a toda conciencia, a todo arte. Esa misma metafísica que, por ello —mencionemos también este aspecto—, no dejará de enfatizar la pertenencia inseparable, a cada poema singular, de «sus» fechas irrepetibles, repetiblemente irrepetibles, las fechas de nacimiento grabadas en su piel, y que recuerda cada vez. Se trataría, en suma, de la misma metafísica que, en conclusión muy coherente, descubrirá en cada materia

de cada poema, temporalidad pura —y no menos pura *mortalidad* (O. C., p. 508).

La poética, me atrevería a decir, cuasi filosófica, si no totalmente filosófica, de Paul Celan, conduce pues a soñar un poema (por más que tal poema, el poema absoluto, no exista ni pueda existir: O. C., p. 507), al que se le asigna esa difícil misión que todo naufrago confía a la botella que, desesperado, arroja al mar: salvar su contenido y, con semejante salvación, conseguir de rechazo, en la actualización de su regreso, salvación también para su emisario. En el océano de temporalidad, en el oceánico día (O. C., p. 430) que nos rodea y atenaza en sus redes, la cápsula con el mensaje debe llegar a la otra orilla, cruzar el río que haga de frontera, superar calmas y tormentas; colarse por los pasos más estrechos. Mas se insiste: pero todo *para volver*. Para volver al propio yo del emisor, y con él al propio poema, y con ambos al tú o los túes que el poema pudo en su momento recoger en su red —y que quizá de ese modo, como la antigua filosofía predicó de los «fenómenos», resulten «salvados». A cuenta de esa operación, operación en la que, como podría apuntarse, se «verifica», se hace verdadero lo real, y que por lo mismo solo pueden realizar, en rigor, poemas verdaderos, poetas verdaderos, personas verdaderas, a cuenta de esa operación, repito, se pronuncia pues, aquí y ahora, la palabra «salvación». Palabra excesiva, podría quizá pensarse; palabra que, sin embargo, figura, aislada como una astilla o una luz de candelabro («Licht war. Rettung»: O. C., p. 257), en la propia página de Celan.

Pero tampoco forcemos la letra. Subrayamos, con los poemas, la incandescente prosa de *El Meridiano*, y en *El Meridiano*, como se recordará, no es tanto de salvación de lo que se habla cuanto de otra experiencia, otra meta, otro «lugar» ontológicamente u-tópico al que orientar las flechas, la dirección, el rumbo del poema: (el lugar de) *la liberación*. ¿Se recuerdan los párrafos? Están como rezados, presentan preguntas e imperativos con todo el aire de un sermón eckhartiano —invertido, laico, negro, en apariencia dubitativo, pero, en última instancia, bebido en la escondida

fuelle de las místicas cabalística y renana: «He creído encontrar la poesía en Lucile, y Lucile percibe el lenguaje como figura, dirección y aliento; yo busco, también aquí, en esta obra de Büchner, lo mismo, busco a Lenz mismo, lo busco como persona, busco su figura: por la ubicación *de la poesía, de la liberación*, por el paso. (...) ¿Encontraremos acaso ahora el lugar donde estaba lo extraño, el lugar donde la persona podía liberarse como un —extrañado— yo? ¿Encontraremos tal lugar, tal paso? (...) Quién sabe, tal vez la poesía recorre el camino —también el camino del arte— en función de ese cambio de aliento. (...) Tal vez se libera aquí con el yo —con el yo extraño liberado *aquí y de tal manera*—, tal vez se libera aquí también algo Otro. (...) ¿Ampliar el arte? No. Sino ve con el arte a tu más propia angostura. Y libérate.» (O. C., pp. 504-508).

El «lugar» *del* poema, el lugar que, siempre según *El Meridiano*, busca el poema, ese espacio «abierto, vacío y libre» (O. C., p. 507), «lejano y aún por ocupar» (O. C., p. 508), al que solo cabe aproximarse por la vía de aquel uso extremo de *la atención* que, según ciertos clásicos, es para el alma su forma natural de orar, ese lugar —parece— es un espacio *vacante* en el que el yo, y con él su interlocutor-en-el-poema, pueden alcanzar, acaso más que la libertad, la liberación de su ser más propio, de su presencia y su presente, la liberación de su temporalidad. Dicho con otros términos: el poema «salva» lo cantado, comenzando por el poeta, al devolverlo a la libertad de lo que, en él, es más intraducible, singular: él mismo. Y, si logra hacerlo, es por lo que tiene de esencial —e imperativo— retorno a la raíz oscura, al origen inmemorial de cuya incertidumbre procedemos —«lo inanimado, el país natal, / exige ahora el retorno» (O.

C., p. 301). Esto es al menos lo que señala un poema cuyo arranque aconseja (de nuevo los mismos temas) «ARROJA EL AÑO SOLAR, del que dependes, / por la borda del corazón, / y rema bien, adelante con el hambre, copulando». Así es como las estrofas, a todo lo largo de la producción celaniana, habrán de cantar, sostenidamente, a «lo libre», a la libertad; a aquella libertad de entonces, de cuando nadábamos; de aquel



4.

momento en que estuvieron (otra vez los mismos motivos):

*ILUMINADOS los gérmenes  
que en ti  
logré nadando,  
liberados a fuerza de remos  
los nombres que  
cruzan los estrechos*  
(O. C., p. 447).

EL POEMA  
«SALVA» LO  
CANTADO,  
COMENZANDO  
POR EL POETA,  
AL  
DEVOLVERLO  
A LA LIBERTAD  
DE LO QUE  
EN ÉL ES MÁS  
INTRADUCIBLE

4.

Fco. Luis Baños Torres.  
*Sin título*, 1991.  
Dibujo Basir Guarro.  
Decollage (fragmentos  
del soporte arrancados  
a mano).



5. ASÍ PUES, SE TRATA DE REGRESAR, DE RECUPERAR, DE VOLVER. DE DEVOLVER A CADA COSA [...] AQUELLO QUE FUE SUYO

Son, o así al menos me lo parece, auténticos protocolos, arropados por esa especialísima autoridad que emana de la experiencia. Y su fuerza tiende a compadecerse mal con análisis como el presente, que persigue el diseño, o más bien el esbozo, de su marco intelectual. Pero el impenitente lector es contumaz y a la vista de los nuevos datos no puede dejar de seguir inquiriendo. Por ejemplo: ¿*dónde* exactamente supone Celan que se encuentra semejante «lugar»? ¿Pertenece, como parece sugerir el constante inmanentismo de sus expresiones, a ese campo mismo de la experiencia-sin-orillas que aquí venimos persiguiendo, pegados al hilo de la red de su metafórica acuática? ¿O más bien habrá que pensar que, en consonancia con tradiciones de gusto más trascendentalista, la liberación celaniana solo puede tener cabida en algún brumoso «más-allá-del-mar», en

algún brumoso país soñado, por no decir fabulado, del que solo podríamos capturar su carácter de no-presente, su condición de perdido? Preguntas como éstas, a mi juicio, no resultan en modo alguno fáciles de contestar. En efecto: que esa patria, para el poeta, está siempre «allí», en la lejanía, inalcanzable y sin acceso, textos hay que, en su estricta interpretación literal o, como se diría en clásico, histórica, lo afirman sin rebozo. De ser cierta esa interpretación, del mar celaniano no habría, entonces, más salida, ni consiguiente liberación, que aquélla que permitiese, por angosto que sea el paso, escapar al propio mar —hundirse en él para, abandonándolo, saltar raudo hacia la vida. Solo que... que casi todo lo que hasta aquí hemos venido sugiriendo milita abiertamente en contra de tal exégesis; y que, además, no es menos cierto que, en otras ocasiones, Celan afina su dialéctica y celebra una posición considerablemente más compleja. Ocasiones como, por ejemplo, aquel puñado de renglones —cito ahora de «Todo es distinto»— en que a la auto-propuesta pregunta «¿cómo se llama tu país / detrás de la montaña, detrás del año?» contestará derechamente:

*Yo sé cómo se llama.*

*Como el cuento de invierno, así se llama,  
se llama como el cuento de verano,  
la-tierra-de-los-tres-años de tu madre, ése era,  
ése es,  
emigra por doquier, como la lengua,  
arrójala, arrójala,  
entonces la volverás a tener, como a él,  
el guijarro...*

(O. C., p. 199)

Así pues, se trata de regresar, de recuperar, de volver. De (sombras de Rainer Maria Rilke, sombras de Martin Heidegger) devolver a cada cosa, liberándola, aquello que fue suyo, suyo propio y no de nadie ni de Nadie; aquello que se perdió y que, en su huida, solo pudo dejar cenizas de su fuego, cáscaras de su palabra. Pero, se nos advierte aquí y ahora, solo lo perdido se recupera; es solo perdiendo como se vuelve de nuevo a poseer; es solo lo ajeno, como ajeno, lo que puede transformarse en propio. Apuéstese

aquí, por lo tanto, por la vía inmanente de la interpretación: no es hacia «otro mundo», signifique eso lo que signifique, hacia donde el poema, en Celan, larga su vela y endereza su rumbo. Aquello hacia lo que está en camino, más bien, es algo hartado más difícil y elusivo: la intensidad de la vida, la libertad *de este mundo*, lo que este mundo ¿tuvo? y ¿puede tener? de propio. No hay escape del mar. No, en primer y último término, hacia el cielo. Entre otras cosas, porque (subráyese la expresión mil veces, imprímase en negrita esta aclaración entre paréntesis; sin ella poco o nada se entenderá a Celan):

(Nunca hubo cielo.  
Pero mar hay todavía, rojo flameante,  
mar).

O. C., p. 242.

Nunca hubo cielo. Pero mar hay todavía. No, no hay, para el hombre de la Bucovina, escape posible al mar. Entre otras cosas, porque en rigor no buscamos nada «más allá» del mismo; sino que lo nuestro es procurar desesperadamente la intensificación, la eter-

nización de la hora que el mar-y-el-tiempo, nutricios, espléndidos, escupen de cuando en vez, pedazos de sí mismos, a sus errantes criaturas. Conseguir ese imposible sería tanto como re-vitalizar, devolver sin pausa a la vida lo que la vida no deja nunca de convertir en muerte. Y aunque en verdad no es fácil determinar a qué género de ultra-vida esté ahora señalando Celan, sí querría finalizar estas observaciones con versos suyos; versos cargados, en este contexto, me parece, de significación:

«¡Encrésbate, ola! ¡Pez, atrévete a salir!  
Donde hay agua se puede vivir otra vez»  
(O. C., p. 75).

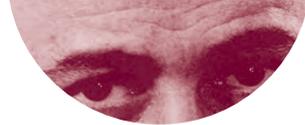
El segundo verso es gnómico. Cosa nada extraordinaria, porque Celan no tuvo reparos, como se sabe, en tener a Píndaro por su igual. ¿Cómo evitar entonces que, nadando por sus estrechos, se aleje de la mente el eco de aquel *dictum* fundacional, aquel arranque de la primera *Olímpica*, a tenor de cuyo griego *áriston mèn hýdor*, «lo mejor, por un lado, es el agua»? ❖

SERÍA [...] DEVOLVER SIN PAUSA A LA VIDA LO QUE LA VIDA NO DEJA NUNCA DE CONVERTIR EN MUERTE

5.  
Pedro Orellana.  
*Sin título*.  
Bolígrafo sobre papel.

## Notas

1. Paul Celan, «Discurso con motivo de la concesión del premio de literatura de la ciudad libre hanseática de Bremen», en *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999, pp. 497-498.
2. John Felstiner, *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*. Madrid, Trotta, 2002 p. 198.
3. Paul Celan, «Todo es distinto», en *Obras Completas*, p. 198.
4. Paul Celan, «Discurso...», p. 498.
5. Paul Celan, «En alta mar», en *Obras completas*, p. 308.
6. Paul Celan, «Agua y fuego», en *Obras completas*, p. 79.
7. Paul Celan, «Edgard Jené y el sueño del sueño», en *Obras completas*, pp. 471-475.
8. Paul Celan, *El Meridiano*, en *Obras completas*, pp. 499-510. Las referencias textuales se entresacan de dicha traducción. Se encontrará un comentario en castellano a la altura del original en J. M. Cuesta Abad, *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. Madrid, Trotta, 2001.
9. «De igual forma, los poemas están de camino: rumbo hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia algo abierto, ocupable, tal vez hacia un tú asequible, hacia una realidad asequible a la palabra» («Discurso...», p. 498).
10. Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Barcelona, Herder, 1999.
11. Paul Celan, *Obras completas*, p. 349. En adelante, las referencias se insertarán en el propio texto, utilizándose las siglas O. C.
12. Paul Celan: «Salmo» (O. C., p. 162).



# Edén o alrededores.

## Nota sobre Celan y la poesía inglesa

Autor  
**Julián Jiménez  
Heffernan**

Catedrático de Filología  
Inglésa.  
Universidad de Córdoba.  
Autor de *La palabra  
emplazada. Meditación  
y contemplación.*

A José Manuel Cuesta Abad

*Es wurde Nacht im Paradies*

RILKE

En EL AÑO 2001 publicaba J. M. Coetzee un ensayo en el *New York Review of Books* titulado «Paul Celan and his Translators»<sup>1</sup>. Se trata, en realidad, de una reseña motivada por tres ediciones de poemas de Celan traducidas al inglés que vieron la luz en el año 2000. Las ediciones son las antologías *Selected Poems and Prose of Paul Celan* (Norton, New York), a cargo de John Felstiner, y *Glotal Stop: 101 Poems* (Stanford University Press), a cargo de Nikolai Popov y Heather McHugh, y la traducción del libro completo *Fadensonnen, Threadsunns* (Sun & Moon Press, Los Angeles) por Pierre Jois. Tanto John Felstiner como Pierre Jois gozaban, antes de 2000, de experiencia en la aproximación a la obra de Paul Celan, el primero como autor del monográfico *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew* (Norton, New York, 1995) y el segundo con su versión de *Atemwende, Breathturn* (Sun & Moon Press, Los Angeles, 1995). Este amplio conjunto textual, que evidencia un interés creciente por parte de la cultura anglo-americana hacia Celan, no agota, de ningún modo, el cuerpo de recepción inglesa de la obra de este poeta. Sin afán de exhaustividad, convendría también recordar la tarea pionera de Michael Bullock y Clement Greenberg, quienes tradujeron poemas para antologías de poesía judía en los años cincuenta, así como a Jerome Rothenberg, Christopher Middleton y el propio Hamburger, que incluyeron versiones de poemas de Celan en antologías de poesía alemana moderna a comienzos de los sesenta. La primera antología específica

de su obra pudo ser, como apunta Felstiner en su monografía sobre Celan<sup>2</sup>, la de Joachim Neugroschel, *Speech-Grille and Selected Poems* (1971).

Coetzee no olvida mencionar la edición fundamental que Michael Hamburger hiciera en 1988, una amplia antología que revisa y amplía dos anteriores, de 1972 (*Selected Poems*) y 1980 (*Paul Celan: Poems*). Esta edición, nuevamente revisada en 1995, fue finalmente publicada en Penguin como *Selected Poems* en 1996 y constituye sin duda una de las vías de acceso más ortodoxas a la obra de Celan de las que todavía dispone el lector anglo-parlante. La edición de 1988 que Coetzee cita es la de Anvil Press, editada luego por Penguin en 1989, con el título de *Poems of Paul Celan*. Hamburger, a su vez, recuerda la tarea de otros traductores, como Brian Lynch y Peter Jankowsky, responsables de *65 Poems* (Raven Arts, Dublin, 1985) y Katharine Washburn y Margret Guillemín, traductoras de *Last Poems* (North Point Press, San Francisco, 1986). Michael Hamburger, cuyas credenciales críticas son incuestionables, es justamente calificado por Coetzee como «uno de los traductores más eminentes de Paul Celan» (p. 118). La importancia de Hamburger para la impresión global que la escritura de Celan produjo en Coetzee parece rebasar, en cualquier caso, su condición de traductor. Mi impresión es que el prólogo que Hamburger hizo a sus sucesivas ediciones de la antología, cuyas fechas de composición son 1979 y 1989, constituye un indudable punto de partida para su reflexión. La reseña del novelista surafricano exhibe una estructura común a la mayor parte de sus reseñas críticas: una introducción biográfica sobre el autor e histórica sobre su contexto, una consideración crítica, o varias, en torno a un

ESTE AMPLIO  
CONJUNTO  
TEXTUAL [...] EVIDENCIA  
UN INTERÉS  
CRECIENTE  
POR PARTE  
DE LA  
CULTURA  
ANGLO-  
AMERICANA  
HACIA CELAN

problema de índole creativa en sentido amplio (lingüístico, sintáctico, retórico, sociológico) y, en el caso de tratarse de una traducción, especialmente si es del alemán (idioma que Coetzee conoce bien), un puñado de minuciosas objeciones a detalles corregibles entremezcladas, si hay suerte, con algún encomio. En el caso de la reseña que nos ocupa, al tratarse de una respuesta global a varias ediciones recientes, Coetzee no tiene más remedio que establecer comparaciones sobre la bondad y acierto de las traducciones respectivas, cotejando diversas versiones del mismo poema. Este cotejo está, no obstante, precedido de una reflexión global sobre el hermetismo de la escritura de Celan, una oscuridad que parece condenar, en muchos casos, a la intraducibilidad. Y aquí es donde el gesto de Hamburger importa. En la introducción mentada, Hamburger afirmó lo siguiente:

«Gran parte de la poesía tardía de Celan puede captarse de manera intuitiva, pero no verse a otro idioma sin un conocimiento exhaustivo de sus fuentes; y toda la información que un traductor pueda obtener de los estudiosos la volverá mucho más penetrable. Con todo, desde mi condición de traductor quisiera insistir en la dificultad y paradoja esenciales de su poesía. Éstas pueden iluminarse, pero no resolverse o disolverse, por la investigación académica. Son precisamente la dificultad y la paradoja las que exigen una atención especial a cada palabra de sus textos, y esta atención es algo distinto a lo que normalmente llamamos “comprensión” (“understanding”). No estoy en absoluto seguro de haber “comprendido” (“understood”) ni siquiera aquellos poemas suyos, una proporción muy limitada de su producción, que he logrado traducir a lo largo de estos años» (p. 20).

Este fragmento atrapó la atención de Coetzee. En su reseña cita, de la parte final, precisamente las dos frases que condensan un enigma no siempre reconocido por los traductores de poesía, en especial por aquellos que, como Hamburger, son también poetas. El enigma, para Coetzee, se reduce a los

siguientes interrogantes: «¿Ofrece la poesía un tipo de conocimiento diferente al que ofrece la historia, y exige acaso una clase distinta de receptividad? ¿Se puede responder a poesía como la de Celan, incluso traducirla, sin comprenderla del todo?». (p. 117) La pregunta de fondo es más simple y más grave: ¿se puede traducir poesía sin comprenderla? De ser afirmativa la respuesta, pudiera incluso darse el caso de que dicha incompreensión constituyera el requisito para una buena traducción. En rigor, en un horizonte de hermenéutica negativa o anomalista, como el deconstructivo (Bloom, De Man), la versión más radical de este enigma pasa a constituir casi un principio de ortodoxia creativa. Si un poema fuerte tergiversa a otro previo en virtud de su resistencia, entonces nada mejor que un poema foráneo como provocación creativa, pues la allendidad idiomática pasa a constituir un tercer nivel de resistencia sumado a las dos anteriores, la resistencia semántica inherente de cualquier enunciado y la resistencia semántica añadida de un enunciado poético. Mediante este conjunto de evasiones cabría incluso retroceder, sospecha Benjamin, a un original más puro que el original. Importa recordar, ahora, que la mera postulación metafísica de un origen infundado en otra cosa que sí mismo es algo que preocupaba a Celan tanto como a su admirado Hölderlin. En el poema «Tübingen, Jänner» se fragmenta deliberadamente parte de un verso del poema «Der Rhein», «ein Rätsel ist Reinent sprungenes»<sup>3</sup>, traducida al castellano por Bermúdez Cañete como «Lo que nace de fuente pura es siempre enigmático»<sup>4</sup>. En cualquier caso, la historia literaria demuestra que mucha gran poesía, también enigmática, se obtiene de manantiales viciados y pozos de derivación. La relación agónicamente productiva que existe, por ejemplo, entre Dante y Virgilio, Hölderlin y Sófocles, o Eliot y Dante, confirma en cierta medida

LA PREGUNTA DE FONDO ES [...] ¿SE PUEDE TRADUCIR POESÍA SIN COMPRENDERLA?



1.  
Monumento a Paul Celan en Ucrania.

Foto: Ukraine Herbst, Creative Commons.

LA ESCRITURA  
DE GEOFFREY  
HILL  
CONSTITUYÓ  
UNO DE LOS  
HORIZONTES  
DE  
RECEPCIÓN  
[...] MÁS  
PRODUCTIVOS  
DE LA POESÍA  
DE CELAN

esta impresión. No es un azar, por ello, que un poeta eminentemente resistente como Celan haya provocado reacciones creativas fundadas en la traducción. En la poesía española contemporánea tenemos el caso de José Ángel Valente, un escritor cuyo conocimiento del alemán era (creo) lo suficientemente fatigoso (él habla de «un largo periodo de frecuentación de un lenguaje nuevo»)<sup>5</sup> como para que las resistencias sumadas de la lírica celaniana configurasen, a sus ojos, un colosal e inesquivable desafío. Algo parecido debió de suponerle a Geoffrey Hill, el poeta inglés contemporáneo más próximo a Celan. En su libro *Tenebrae* de 1978, Hill incluye dos poemas bajo el epígrafe común de «Two Chorale-Preludes on Melodies of Paul Celan». El primero lleva por título «Ave Regina Coelorum»<sup>6</sup>, y dice así:

HAY UN PAÍS de nombre Perdido  
pacificado en nuestras mentes.  
La luna, escarchada, vivifica  
estas mentes de piedra.

Modalidades del verbo 'contemplar',  
identidades partidas, conjugan  
en el aire facetas de hielo,  
luz acristalando luz.

Míranos, Reina del Cielo.  
Nuestras soledades a la deriva  
junto a las tuyas, siete astros  
muertos en tu cielo.

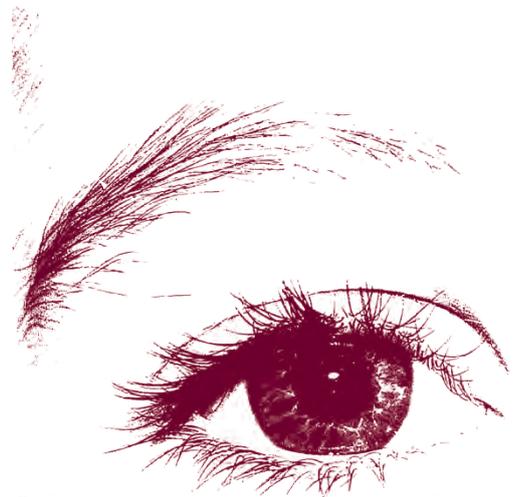
*THERE IS A LAND called Lost  
at peace inside our heads.  
The moon, full on the frost,  
Vivifies these stone heads.*

*Moods of the verb 'to stare',  
split selfhoods, conjugate  
ice-facets from the air,  
the light glazing the light.*

*Look at us, Queen of Heaven.  
Our solitudes drift by  
your solitudes, the seven  
dead stars in your sky.*

La traducción es mía

El segundo se titula «Te Lucis Ante Terminum». Ambos incorporan, en posición de subtítulo o epígrafe, el arranque del primer verso, en el original, del poema celaniano en que se inspiran. Se trata, respectivamente, de «Eis, Eden» y «Kermorvan», ambos pertenecientes al libro *Die Niemandrose* (1963). Se trata, en rigor, de dos variaciones creativas, que Hill describe en sus notas del siguiente modo: «He combinado algunas frases de traducción libre con frases de mi propia invención» (p. 204). Quisiera detenerme en este episodio de influencia y centrarme en el primer poema citado, por varios motivos. En mi opinión, la escritura de Geoffrey Hill constituyó uno de los horizontes de recepción (reflexión y refracción) más productivos que la poesía de



Celan pudo hallar en el ámbito anglosajón. Más allá de los ecos que su obra pudo dejar en cierta escritura expresionista y confesional como la tardía de Plath, ecos que involucran tanto una técnica de fragmentación como la concitación de una mitología del holocausto, la lírica de Celan pudo tener un acomodo más genuino en ámbitos de escritura poética derivados del tardo-modernismo poundiano. Me refiero, en concreto, a la obra de Robert Duncan, Prynne o Basil Bunting. En los tres es prioritaria tanto una pulsión inmanente y experimental hacia la densa materialidad del lenguaje como una relativa confianza en el brillo expresionista de procedencia no sólo naturalista, sino también mitológica, siendo sus mitos tan diversos como el psicoanálisis, el primitivismo antropológico, la mineralogía o las leyendas celtas. Pero no existió, que yo sepa, una recepción clara de la obra celaniana en ese círculo post-poundiano, más o menos excéntrico y ciertamente atomizado. Poetas más jóvenes, de claro cuño surrealista y tardo-romántico, como Kinnell, Merwin o Strand, también podrían haber rentabilizado creativamente la obra de Celan. El hecho de que Jerome Rothenberg, un intelectual muy influyente en estos círculos, hubiera traducido poemas de Celan en 1959 deja abierta la posibilidad a recepciones más o menos encubiertas. En cualquier caso, y más allá de la sospecha y la especulación contra-factual, lo cierto es que Celan parece dejar escasa huella visible en la poesía moderna en inglés hasta los dos poemitas de 1978 de Geoffrey Hill.

Esta emergencia explícita de un trasvase inter-cultural debería de haber provocado alguna reflexión, me parece, en el pretendida-



mente exhaustivo estudio de John Felstiner. Y no solo por la importancia indudable que ello supone para la poesía inglesa, sino por la importancia incuestionable de Geoffrey Hill para la poesía contemporánea. Por decirlo en plata: que Hill se interesase por Celan en los años setenta es un hecho que, más allá de confirmar la inteligencia poética de Hill, sirve de pasada (*pace* puristas) para prestigiar a Celan. Cabe sospechar, además, que el interés del poeta inglés por la escritura celaniana es anterior a 1978. La extraordinaria semejanza que existe entre procedimientos creativos de la obra de ambos poetas, en particular en *For the Unfallen* (1959), *King Log* (1968) y *Mercian Hymns* (1971) y la obra completa de Celan, permite sospechar la existencia de un influjo soterrado de Celan en Hill, un influjo que no haría sino nutrir una disposición creativa ya de por sí receptiva. Algunos rasgos compartidos son: la inclinación elegíaco-funeraria del poema, centrado en episodios históricos de violencia, pogromo o genocidio, o en asesinatos políticos de intelectuales relevantes de todos los tiempos; el interés por el socialismo mesiánico, la gravitación retórica en torno a sustancias desencantadas, como el polvo, la ceniza o el lodo; el interés por el soporte narrativo-estructural de leyendas medievales de corte más o menos mágico, la fascinación por la canción sencilla, infantil o folclórica, con ritmo hipnótico, reiteración léxica y alta potencia irracional; el recurso a lo himnístico y salmódico, la invocación de un horizonte secular fisurado por la trascendencia, como el naturalismo franciscano o el judaísmo. Poemas de Hill como «Merlin», «Two Formal Elegies (For the Jews in Europe)», «Canticle for Good Friday», «Wreaths»,

«Little Apocalypse (Hölderlin: 1770-1843)», «The Death of Shelley», «Ovid in the Third Reich», «Funeral Music», «Four Poems Regarding the Endurance of Poets» (dedicados a Campanella, Hernández, Desnos y Mandelstam), o «The Assisi Fragments», concitan ya, desde el título, una mitología figural reconociblemente celaniana.

Ahora bien, es en *Canaan*, publicado en 1996, un libro sencillamente perfecto, donde la escritura de Hill más se asemeja a la de Celan, apreciándose un contagio no sólo en el plano imaginativo, sino también en el orden de la ejecución poética, más fragmentada, más densa y balbuceante. No es un azar que Hill y Celan compartieran el gusto, genético en el primero, aprendido en el segundo (tradujo poemas de Marvell y Donne), por la lírica metafísica británica del diecisiete, un lugar de escritura que anticipa muchos de los rasgos arriba apuntados. Esta es, en definitiva, la primera razón que motiva mi alusión a Geoffrey Hill. La segunda es el modo en el que el poema arriba citado se convierte, en sí mismo, en un motivo idóneo para debatir algunas cuestiones sobre hermetismo, poeticidad y literatura comparada. Como el propio Hill reconoce, dicho poema traduce libremente el siguiente de Celan:

ES EN  
CANAAN [...] DONDE LA  
ESCRITURA  
DE HILL MÁS  
SE ASEMEJA A  
LA DE CELAN

*EIS, EDEN*

*ES IST EIN Land Verloren,  
da wächst ein Mond in Ried,  
und das mit uns erfroren,  
es glüht umher und sieht.*

*Es sieht, denn es hat Augen,  
die helle Erden sind.  
Die Nacht, die Nacht, die Laugen.  
Es sieht, das Augenkind.*

*Es sieht, es sieht, wir sehen,  
ich sehe dich, du siehst.  
Das Eis wird auferstehen,  
eh sich die Stunde schliesst.*

HIELO, EDÉN

HAY UN País Perdido,  
su juncal con luna es,  
y lo con nos arrecido  
arde alrededor y ve.

Ve, pues tiene ojos grandes,  
tierras claras su ser.  
La noche, la noche, las sales.  
El niño de los ojos ve.

Él ve, ve, vemos,  
yo te veo, tú ves.  
Resucitará el hielo,  
la hora dará después.

Estamos, claramente, ante una suerte de «Kinderlied» (canción infantil). Su compacidad, rima férrea, hipnosis léxica, vuelo hiperreal y proyección escatológica debieron de atraer

Versión de J. L. Reina Palazón.

LAS SIETE  
ESTRELLAS  
MUERTAS [...] **SIN DUDA**  
EVOCAN  
OTRO  
ENIGMA  
TEXTUAL  
CELANIANO

profundamente a Hill. Quizás leyó la versión que Hamburger hizo del poema:

ICE, EDEN

*There is a country Lost,  
a moon grows in its reed  
where all that died of frost  
as we did, glows and sees.*

*It sees, for it has eyes,  
each eye an earth, and bright.  
The night, the night, the lies.  
The eye-child's gift is sight.*

*It sees, it sees, we see,  
I see you, you see me.  
Before this hour has ended  
ice will rise from the dead.*



La leñera o no, esta fiel y feliz versión de Hamburger nos permite medir la transformación a la que Hill sometió el original. Mientras que en la primera estrofa Hill conserva la semántica global, y la segunda ejerce una caprichosa paráfrasis, en la tercera se evade completamente hacia un enunciado invocativo o *ejaculatio dei* («Look at us, Queen of

Heaven») motivado por angustia existencial («Our solitudes...»), muy característico de la lírica devocional y metafísica inglesa. Esta evasión propone, por otro lado, una extraña imagen, las siete estrellas muertas, que sin duda evocan otro enigma textual celaniano, glosado por Coetzee en su reseña, de la «Siebenstern», una flor (*Trientalis europea*) en cuyo nombre alemán convergen dos motivos judaicos, la estrella de las seis puntas y el candelabro de los siete brazos. Cabe decir, por lo tanto, que la variación de Hill *surjudaïse* el original de Celan. Y esta cuestión de la sobrejudaización de la escritura de Celan no es en absoluto un asunto menor. John Felstiner se defiende en su estudio de esta virtual imputación y lo hace con argumentos sólidos y coherentes con su proyecto.

La naturaleza de este problema reside, en el fondo, en la atención prioritaria que pueda concederse a un marco hermenéutico, en este caso el judaísmo, sobre otros posibles, en el intento de descodificar el presunto hermetismo de la poesía de Celan. Es importante señalar, en este sentido, que de manera muy similar al modo en que Lorca rechazara, en carta a Sebastián Gasch, la naturaleza superrealista de su poesía, Celan asegura a Hamburger, en una dedicatoria, que su poesía es «Ganz und gar nicht hermetisch», «absolutamente no hermética» (Esta preciosa información, luego recogida por muchos, como Felstiner, la da Hamburger en su Introducción a los *Selected Poems*, p. 29) Parece, en cualquier caso, indudable que el judaísmo es quizás el marco, hermenéutico en un sentido amplio (ideológico, imaginativo, conceptual, histórico), más adecuado para comprender muchas de las opacidades filológicas que afligen y potencian a un tiempo los poemas de Celan. En ese sentido, no es fácil, aunque posible, sobrejudaizar una escritura ya matricialmente judaizada. Lo que quizás no sea apropiado es conceder un carácter singular o exclusivo a dicha judaización, pues, quizás con menor énfasis, otras muchas escrituras líricas que importaron (y mucho) a Celan ya incorporaban una escatología hebrea al servicio de la figuración poemática. Otras, que no importaban a Celan, como la de Hill, se acercaron a la de Celan en gran

medida atraídas por esa trama compartida. Uno de los episodios interpretativos donde mejor se aprecian las limitaciones de una hermenéutica exclusiva ante lo hermético lo constituye el diálogo crítico entre Szondi y Gadamer en torno a un poema de Celan, «Du liegst im grossen Gelausche» (Yaces atento en extremo) de *Schneepart* (1971). El poema, escrito en Berlín en 1967, evoca el asesinato de Rosa Luxemburg y su marido:<sup>7</sup>

La importancia de este poema para la industria exegética sobre Celan es máxima. Baste con decir que su más cercano intérprete, Peter Szondi, terminó su lectura del poema, titulada «Edén», antes de suicidarse hacia Celan. Gadamer respondió en un ensayo breve y contundente. Hamburger, alegando criterios técnicos (la imposibilidad de salvar las rimas Schweden-Eden-jeden), se inhibió de traducir el poema, pero no se resistió a glosarlo en su prólogo como indicio del hermetismo descifrable. Coetzee, por otro lado, revisita el poema con largueza y califica el debate suscitado como «a minor *locus classicus*» (p. 117). Y el debate de fondo en el diálogo crítico Szondi-Gadamer en torno a este poema no es otro que la importancia relativa que debe conferirse a información de carácter extrapoemático en la elucidación de un poema. Szondi conocía datos muy precisos sobre la estancia de Celan en Berlín en diciembre de 1967 que iluminaban referencias oscuras del poema, referencias que, sin embargo, asegura el crítico, no son estructuralmente necesarias para la comprensión y que, por otro lado, como bien indica Gadamer, pueden y deben ser rescatadas por un lector exigente que acepta la conminación urgente de Celan: «Geh du, ... geh ...» Una de esas referencias era el Hotel Edén, frente al cual pasó Celan en su visita a Berlín, y que pudo transmutarse en el Edén del verso: «er biegt um ein Eden» («en un Edén dobla la esquina»). Gadamer insiste aquí en la riqueza connotativa del término «Edén», que no excluye, en cualquier caso, un tipo

*Du liegst im grossen Gelausche,  
umbuscht, umflockt.*

*Geh du zur Spree, geh zur Havel,  
geh zu den Fleischerhaken,  
zu den roten Äpfelstaken  
aus Schweden –*

*Es kommt der Tisch mit den Gaben,  
er biegt um ein Eden –*

*Der Mann ward zum Sieb, die Frau  
musste schwimmen, die Sau,  
für sich, für keinen, für jeden –*

*Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.  
Nichts  
stockt.*

Yaces atento en extremo,  
arbusado, encopado.

Ve al Spree, vete al Havel,  
vete a los ganchos de carnicero  
a las rojas sartas de manzanas  
de Suecia –

Llega la mesa con los dones,  
dobla la esquina de un Edén –

El hombre, hecho un colador, la mujer  
ia nadar!, la marrana,  
por ella, por nadie, por todos –

El canal de Landwehr no hará ruido.  
Nada  
se estanca.

de inscripción deíctico-vivencial (la visión del Hotel Edén restaurado en un viaje en coche por Berlín un día de invierno, ¿el 22 de diciembre?, de 1967) que tan decisiva resulta, como ha demostrado Derrida, en la escritura de Celán. El filósofo francés, en su breve intervención en este debate, elogia la modestia de Szondi al relativizar la importancia de la información testimonial, pero recuerda que esa información es «a la vez esencial e inesencial»<sup>8</sup>.

Lo que no es en absoluto inesencial es que Edén es el paraíso terrenal en la mitología veterotestamentaria y que, como tal, aparece citado en varios poemas de Celan. Aquí el estructuralismo, como la nobleza, también obliga, pues el sentido de un término es indisoluble del texto y contexto de sus reparaciones en la escritura de un autor. Edén es, antes que ninguna otra cosa, la palabra que Celan pudo oír de niño en el original hebreo o que leyó en la Biblia luterana: «Und Gott der Herr den Menschen pflanzte ein Garten in Eden gegen Osten hin setzte den Menschen hinein» (I. Mose 2.8). Edén es la palabra de un lugar (un jardín), de un lugar que luego, tras los pasos de Caín, el hombre abandona «im Lande Nod, jenseits von Eden, gegen Osten» (I. Mose 4.16). El alcance (denotativo, connotativo, geográfico, emocional, moral...) que dicha alusión posea en la obra de Celan habrá de evaluarse en cada caso. Pero lo cierto es que Edén es

EDÉN ES,  
ANTES QUE  
NINGUNA  
OTRA COSA,  
LA PALABRA  
QUE CELAN  
PUDO OIR  
DE NIÑO EN  
EL ORIGINAL  
HEBREO O  
QUE LEYÓ  
EN LA BIBLIA  
LUTERANA



2.

Edén, y que, como bien apunta Gadamer, quien dobla su esquina se aleja de la felicidad: «“Dobla la esquina de un Edén” se refiere al camino que aparta de la dicha y no al que conduce a ella. Esto es lo que figura en el poema, y no que el poeta pasó en coche delante del Hotel Eden»<sup>9</sup>. En el fondo late la presunción de que dicha esquina ya ha sido inexorablemente doblada, por todos, asesinados y supervivientes. De ahí que en el poema «Eis, Eden», traducido por Hill, la tierra prometida, «Eden», sea calificada de «Verloren», perdida. En ambos poemas prevalece una atmósfera de gelidez invernal: el hielo y la escarcha en «Eis, Eden» y los términos «umbuscht, umflockt», en «Du liegst», que Gadamer asocia sin reservas al invierno berlinés. Pero el primer poema sugiere que los muertos (todos) han muerto en Edén, que allí se han congelado, y que desde allí se contemplan, esperando, en esa su hora decisiva, la némesis final del hielo. Uno piensa tanto en las invariantes seculares del cadáver del asesinado arrojado al río y del suicida fluvial como en el hecho de que el jardín de Edén tenía cuatro ríos. Uno recuerda asimismo que, en cualquier caso, el mar roba y da memoria (Hölderlin), que el mar recuerda incluso el nombre de sus ahogados (Lorca). Geoffrey Hill, por si hiciera falta, nos conmina a no olvidarlo: «the sea / across daubed rock evacuates its dead.» («Requiem for the Plantagenet Kings»).

EL TÉRMINO  
«EDEN» ES,  
SIN DUDA,  
EL VÍNCULO  
MÁS SEGURO  
ENTRE  
AMBOS  
POEMAS DE  
CELAN

Así, el *lieu de mémoire* que Celan propone en torno al Landwehrkanal al que fueran arrojados Rosa Luxemburg y su marido en 1919 puede ser tanto un remoto y frío Edén perdido al que todos, en nuestra allendidad, nos regresamos, como el contra-paraíso fluvial que el totalitarismo diseñara para la historia secular. Un contra-paraíso semejante al Cocito cristalino del *Inferno*, residencia definitiva en la que todo, salvo el flujo de traidores políticos, «ombre dolenti ne le ghiaccia» (*Inferno*, XXXII, 35), está ya definitivamente estanco. La brusca conjunción, «Ghetto und Eden», que ofrece el poema «Huttenfenster», también de *Niemandrose* como «Eis, Eden», deja poco espacio a la duda. No está de más recordar, como hace Scholem,<sup>10</sup> que cierta tradición mística hebrea fundió erróneamente los términos *adamá* (tierra) y *Eden* o *Edem* (paraíso) en una designación de un ámbito necesariamente híbrido, telúrico-trascendental. Queda de este modo sugerida la constitución originariamente contaminada de un Edén, en principio pneumático *ver perpetuum*, pero siempre sujeto a los avatares destructivos del telurismo. Así, en el poema 180 de Emily Dickinson, una «little Arctic flower /.../ to Eden, wandered in». Nada impide pensar, por otro lado, que Hill proyectase sobre su versión de «Eis, Eden» algunas hebras del exorcismo que hay en «Du liegst», pues la reina del cielo («Queen of Heaven») de soledad heptastral, esa que luego es re-invocada como «Te Lucis ante Terminum», bien pudiera ser la rosa de nadie con luz en su apellido, Rosa Luxemburg, figura comparable a otra, Charles Péguy, también socialista, también asesinado junto a un río, al que Hill dedicara un poema memorable. El término «Eden» es, sin duda, el vínculo más seguro entre ambos poemas de Celan, pero no es descartable que el *pathos*, invernal y acuático, que comparten, pudiera haberse nutrido simultáneamente de una importante elegía previa a la muerte de Rosa Luxemburg, el poema «Ballade vor ertrunkenen Mädchen» (Balada de la muchacha ahogada, 1922) de Brecht, originalmente titulado «Ballade vor erschlangenen Mädchen» (Balada de la muchacha asesinada). En este poema se describe, con mórbida detención, la conversión paulatina del cuerpo, crecientemente

abandonado por Dios, en mera carroña surcada por fríos peces («Kuhl die Fische schwammen an ihrem Bein...»)<sup>11</sup>.

Con el fin de escapar a esta circularidad argumental, aliviada ligeramente con la alusión a Brecht, quisiera retomar un nombre, el de Emily Dickinson, importante para Celan —pues tradujo devotamente diez de sus poemas—, decisivo para Hill. El poema «Eis, Eden» recuerda mucho, tanto en su ejecución rítmica como en su sentido último, a este otro de la escritora norteamericana:

En ambos poemas se sugiere, imaginativamente, resignación ante el estupor letal de una especie de glaciación somática. Ambos están asediados por la inminencia

de una hora última: «This is the Hour of Lead», «eh sich die Stunde schliesst». Que dicha hora pudiera coincidir con un retorno, camino de poniente, hacia el Edén perdido, como paraíso de dolor (hegelianamente) superado, no es descabellado tampoco en el caso de Dickinson. Esta hipótesis entra en conflicto con la insólita interpretación que John Felstiner hace de las versiones celanianas de Dickinson, en las que su empeño en escrutar originalidad traductológica le lleva a cometer bizarras inexactitudes, por decir algo. Cuando compara el poema «I reason, Earth is short» de Dickinson con la versión alemana de Celan, asegura que la distancia que hay entre el verso «I reason, that in Heaven» con el transverso «Ich denk: Im Garten Eden», refleja la radical novedad propuesta por el traductor, pues, aduce, «‘El jardín del Edén’, lugar totalmente diferente del cielo del que habla Emily Dickinson, introduce a una protestante del siglo XIX en

el mito hebreo del paraíso terrenal, su pérdida y la posible redención» (283). Felstiner está equivocado. Lo que refleja esa propuesta no es, en realidad, otra cosa que una decisión técnica motivada, en efecto, como reconoce Felstiner con la boca pequeña, por la rima con «eben» y «gegeben». Como lo es el hecho sorprendente de que, en el poema «I never saw a Moor —», Celan decida traducir el verso «Nor visited Heaven» como «bin niemals dort gewesen», sin indicación de geografía escatológica. La razón vuelve a ser la coerción para rimar con «gelesen»

*After great pain, a formal feeling comes –  
The Nerves sit ceremonious, like Tombs –  
The stiff heart questions was it He, that bore,  
And Yesterday, or Centuries before?*

*The Feet, mechanical, go round –  
Of Ground, or Air, or Ought –  
A Wooden way  
Regadless grown,  
A Quartz contentment, like a stone –*

*This is the Hour of Lead –  
Remembered, if outlived,  
As Freezing persons, recollect the Snow –  
First – Chill – then Stupor – then the letting go –*

Después de un gran dolor, sobreviene una calma –  
los Nervios se aposentan, como Tumbas –  
agarrotada, el alma, pregunta «¿Quién sufrió?»  
«¿Fue ayer o fue hace siglos?»

Los pies, mecánicos, dan vueltas –  
un Sendero envarado  
de Tierra o Aire o Nada –  
una dicha de Cuarzo, como piedra –

Esta es la hora del Plomo –  
impresa en la memoria, si acaso sobrevive,  
como gentes heladas que recuerdan la nieve –  
Primero – Frio – luego – Estupor – y luego el abandono.

(«Karte», el lexema fuerte del último verso, no ofrecía analogía homofónica ni con «Himmel» ni con «Eden», las dos soluciones posibles)<sup>12</sup>.

Que la exigencia fonética, y no una inquieta voluntad de subversión teológica, constituye el criterio dominante en muchas de las soluciones de Celan, se aprecia asimismo en su versión de «Why Paradise defer —», del poema «One Blessing had I than the rest», como «und Eden sich vertagt» (p. 389), existiendo un bonito «Paradies» cifrado y prestigiado por el alemán de Lutero (*Offenbarung*, 2,7). Respecto a la presunta originalidad teológica, aquí, de Celan, solo se me ocurre consignar perplejidad. Parece extraño que un señor como Felstiner ignore que el mito más tenaz para la legitimación protestante del imperio británico durante los siglos XVI y XVII fue el hebreo de la tierra de promisión, un mito que nutre en su entraña a la nación de

La traducción es mía

2. Hay ciento un edificios dispersos por la ciudad holandesa de Leiden que reproducen poemas en sus paredes. Uno de ellos es «Nachmittag mit zirkus und citadelle», del libro *La rosa de nadie* de Paul Celan.

Foto: Craigbooth,  
Creative Commons.



El poema reproducido en el edificio de Leiden

#### NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND CITADELLE

*In Brest, vor den Flammenringen,  
im Zelt, wo der Tiger sprang,  
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,  
da sah ich dich, Mandelstamm.*

*Der himmel hing über der Reede,  
die Möwe hing über dem Kran.  
Das Endliche sang, das Stete, –  
du, Kanonenboot, heißt 'Baobab'.*

*Ich grüßte die Trikolore  
mit einem russischen Wort –  
Verloren war Unverloren,  
das Herz ein befestigter Ort.*

#### MEDIODÍA CON CIRCO Y CIUADELA

En Brest ante los anillos en llamas,  
en la carpa que al tigre vio saltar,  
allí te oí, finitud, que cantabas,  
allí te vi, Mandelstamm.

Sobre la rada el cielo colgante,  
la gaviota sobre la grúa vino a estar.  
Lo infinito cantaba, lo constante, –  
tú, cañonera, te llamas "Baobab".

Saludé a la tricolor  
con una rusa palabra –  
Lo perdido no se perdió,  
el corazón, fuerte plaza.

(Traducción de J. L. Reina Palazón, en P. Celan, *Obras Completas*, Madrid, Trotta, 2007, p. 183).

COMO ERA  
DE PREVER,  
EL TÉRMINO  
EDÉN  
APARECE  
AL MENOS  
EN CUATRO  
POEMAS DE  
DICKINSON

Dickinson. Parece extraño que ignore que la mitología judaica tiene un peso decisivo en la constitución del imaginario protestante radical británico, como demuestra su omnipresencia en la escritura de poetas diversos como Wyatt (traductor de los salmos), Vaughan, Herbert, y, por supuesto, el mismísimo Milton (cartógrafo mayor del «Land Verloren»), poetas en absoluto prescindibles para Dickinson (una proporción muy amplia de la mejor poesía en inglés de todos los tiempos es sencillamente inconcebible sin el peso de la tradición judía, y esta afirmación, aparentemente gratuita, no es válida para cualquier tradición, pues no todas las literaturas nacionales alojan anomalías tan determinantes como Milton, Blake o Dickinson). Y parece extraño, finalmente, que Felstiner no se haya molestado en verificar que, como era de prever, el término Edén aparece al menos en cuatro poemas de Dickinson (los numerados 211, 213, 1069 y 1657 en la edición de Thomas H. Johnson, Little, Brown & Company, Boston, 1960), una adicta al Antiguo Testamento que no necesita a ningún Celan para que la familiarice con el mito hebreo del paraíso terrenal. Ahí va un botón:

*Eden is that old-fashioned House  
We dwell in every day  
Without suspecting our abode  
Until we drive away.*

*How fair on looking back, the Day  
We sauntered from the Door –  
Unconscious our returning,  
But discover it no more.*

De nuevo, como ven, la paradójica inescapabilidad del lugar abandonado, motivo recurrente en Dickinson: «Paradise is that old mansion / Many owned before – / Occupied by each an instant / Then reversed the Door – » (1119) Ya no es el infierno, como propone el Dr. Faustus, el lugar en el que siempre moramos, sino más bien el Hotel Edén, esa casa anticuada («that old-fashioned House», «that old mansion»), en estado de permanente reforma, en cuyas estancias hacemos nuestra eternamente transitoria residencia, pues nada (dice Celan) se estanca. No es ésta la única

inexactitud de Felstiner. Más divertida, si cabe, es su defensa de la cercanía en la concepción celaniana de la muerte, «impensable en la plegaria de Emily Dickinson a una Muerte divinizada» (p. 285) Es evidente que Felstiner no ha leído bien a la poeta americana, ni siquiera las versiones de Celan, pues una de ellas (la primera en la edición de las *Obras Completas*) relata, en una apoteosis de anómala proximidad, un memorable paseo en coche con la muerte («Der Tod, da ich nicht halten konnt, / hielt an, war gern bereit», p. 383).

La sintonía técnica e imaginativa entre Dickinson y Celan es asombrosa. Las diez versiones del alemán, magistralmente ajustadas a los ritmos ferreos y sintaxis sincopada del original —un ajuste sólo alcanzable, por otro lado, entre idiomas tan genéticamente vinculados como el inglés y el alemán— constituyen un documento extraordinario de simpatía creativa. Pero esta simpatía rebasa el ámbito de los procedimientos técnicos y se adentra en un horizonte figural de fuertes implicaciones ideológicas. Y es precisamente la coexistencia de ambos espacios, técnico e imaginativo, lo que el lector de *Tenebrae* de

macabros («I Felt a Funeral, in my Brain», 280) o traumáticos («I felt a Cleaving in my Mind», 937), una escenificación irónicamente propiciada por Milton al poner en boca del ángel este consuelo a Adán y Eva: «then wilt thou not be loath / To leave this Paradise, but shall possess / A Paradise within thee, happier far» (*Paradise Lost*, XII, 585-588); reconoce el terso aplomo de ese arranque poemático, tan común en sus poemas: «There is a pain —so utter-» (599), «There is a solitude of space» (1695), «There is an arid Pleasure» (782), «There is another sky» (2), «There is another Loneliness» (1116)... «There is a land called Lost». Y reconoce, finalmente, el asunto de la pérdida como invariante estructural de su escritura. En el poema 181 el mundo perdido tiene, como en la versión de Hill, aspecto de reina celeste con una diadema de estrellas (¿siete? ¿muertas?):

LA SINTONÍA  
TÉCNICA E  
IMAGINATIVA  
ENTRE  
DICKINSON  
Y CELAN ES  
ASOMBROSA

La traducción es mía

*I lost a World, the other day!  
Has Anybody found?  
You'll know it by the Row of  
[Stars  
Around its forehead bound.*

¡Perdi un mundo – el otro día!  
¿Lo ha encontrado alguien?  
Tiene una hilera de astros  
en su frente ceñida.

Edén es la casa anticuada  
en la que residimos a diario  
sin sospechar nuestra morada  
hasta que nos marchamos.

Qué hermoso recordar el día  
en el que atrás quedó la puerta,  
inconsciente el regreso  
para ya nunca hallarla.

Hill debió de sentir en 1978 al toparse con la canción «Ave Regina Coelorum», citada al comienzo, una canción cuya primera estrofa «There is a land called Lost / at peace inside our heads. / The moon, full on the frost, / Vivifies these stone heads», solo suena a una cosa en la tradición inglesa: suena lejanamente a Vaughan o Herbert, e inmediatamente a Emily Dickinson. El lector reconoce como típicamente dickinsoniano ese entumecimiento de la conciencia que se asimila a la piedra o al frío; reconoce la prodigiosa espacialización de la mente-cerebro, escenario de episodios



©Hodge, Creative Commons

Esta reina reaparece, en el poema 337, bajo la especie antropomorfizada del verano. Como en la «Ode to the West Wind» de Shelley, aquí la amenaza es el frío, cuchillo de necesidad dispuesto a seccionar la dicha, arrojarnos al canal o al lago, convertirnos en escarcha o cuarzo, hacernos doblar, en suma, la esquina de «Eden» —jardín, tierra y hotel— lexema insano reversible en «Lost»:

*I know a place where Summer strives  
With such a practised Frost –  
She – each year- leads her Daisies back –  
Recording briefly – «Lost»*

*But when the South Wind stirs the Pools  
And struggles in the lanes –  
Her Heart misgives Her, for Her Vow –  
And she pours soft Refrains*

*Into the lap of Adamant –  
And spices – and the Dew –  
That stiffens quietly to Quartz –  
Upon her Amber Shoe –*

Sé de un lugar donde el verano pugna  
con escarcha tan diestra –  
cada año hace volver las margaritas –  
y anota brevemente – «perdidas»

Mas cuando el viento del Sur agita los estanques  
y lucha en los senderos –  
su corazón le advierte y recuerda su promesa –  
y él se deshace en cantinelas

como llovido sobre los diamantes –  
y las especias – y el rocío –  
que lentamente se endurece en cuarzo –  
en sus zapatos ambarinos.

Allí aprende que en el final de los tiempos, cuando el mundo esté por disolverse, cuando el juicio esté a punto de prescribir la redención de los benditos, tierra y cielo serán indistinguibles, «for then the earth / Shall all be paradise, far happier place / Than this

of Eden, and far happier days» (XII, 463-465). La promesa de una tierra-paraíso, de una tierra más feliz que el Edén, no parece fácilmente inteligible. Supongo que ninguno de nosotros, si fuera Adán, la creería. No es raro que ante tanta ambigüedad, el poema no se cierre *fuera de* Edén, sino más bien, con pasos errabundos («wand'ring steps») *a través de* Edén («through Eden»), o alrededores. Un mejor título para el poema épico de Milton, sería, entonces, *In Paradise Lost*. Y allí seguimos, en el Edén o en el Guetto, parece decir(se) Celan. En un ensayo de Juan Barja titulado «En el jardín» se especula con la inversión paradójica de la agenda escatológica, como si la búsqueda humana de residencia en la tierra, la búsqueda de habitación, no fuese más que

«Un proyecto que se organiza como proyecto en tanto que memoria de futuro; en tanto que memoria del *jardín*, *proyecto de la memoria del jardín*. Un proyecto invertido, reflejo del recuerdo de su hueco y en su positiva negación. Porque, por una parte, ¿existe —o ha existido— verdaderamente *el jardín*? Y, además, ¿alguien ha salido?, ¿alguien fue expulsado alguna vez? “¿Y si su castigo consistiera realmente realmente [...] en tener que *seguir viviendo allí*, solitario y sufriendo, inadvertido, aislado de Dios? [...] si la verdadera *razón* de aquel castigo [...] fuera que el pobre diablo aborreciera en secreto aquel lugar [...] que lo hubiera aborrecido desde siempre [...]”. [Cita de *Bajo el Volcán*, de Malcolm Lowry] ¿Y si hubiera —si hubiéramos— salido, real



3.

EL VERANO  
ES AQUÍ  
LA MUJER  
AHOGADA,  
ARROJADA AL  
AGUA POR  
EL VIENTO  
DEL SUR,  
ARRASTRANDO  
SUS  
GUIRNALDAS,  
DESCUAR-  
TIZADA...

El verano es aquí la mujer ahogada, arrojada al agua por el viento del sur, arrastrando sus guirnaldas, descuartizada y cuarzosa, terminada. «Nada se estanca» porque la historia se empeña en reiterar su fin. La hemos visto en las Ofelias de Shakespeare y Rimbaud, la hemos visto en las Rosas de Brecht y de Celan, olvidadas de Dios, la hemos visto en la Eva de Milton, emprendiendo junto a Adán, «through Eden» (XII, 650), su camino solitario, consciente también del desencanto, pues, aunque su Dios no la olvida, seguramente duerme: «For God is also in sleep» (XII, 611). En el relato final del ángel, Adán conoce el destino del mundo.

y verdaderamente del *jardín*, pero solo para llevarlo con nosotros, rehacerlo de nuevo con nosotros, modelo irrenunciable e interior incesantemente proyectado en un teatro de sombras?» (*Ausencia y Forma*, pp. 163-164).

Lo que he tratado de sugerir en este ensayo es que el «teatro de sombras» que importa, a Celan, y por extensión a Dickinson y Hill, es el de la poesía. Que el dispositivo intelectual que manipulan los tres para rehacer su jardín interior, para renegociar, diríamos, su Edén, no es otro que el plano inmanente de la praxis poética, un plano con coordenadas y leyes propias. He tratado de profundizar en un poema de Celan, «Eis, Eden», mediante una evasión calculada: trasladando la atención hacia una *mistranslation* de Geoffrey Hill, que a su vez me permitía saltar, por vía interior, a otro poema de Celan, «Du liegst im grossen Gelausche», y por vía externa a unos poemas de Dickinson. El trasfondo compartido entre Dickinson y Celan, palpable en unas traducciones muy raramente tergiversas, permite, con apoyo en el Antiguo Testamento y Milton, un regreso quizás más seguro a la canción de Hill, y quizás por ello mismo a la canción original de Celan. El problema era, inicialmente, si puede traducirse lo que no se entiende. Un problema menor, en el fondo, si lo comparamos con la incógnita que lo precede: ¿podemos entender lo ya siempre traducido, es decir, la poesía, lo que ya no es manantial sino canal, por mucho que nunca se estanque? No olvidemos que, para Hölderlin-Celan, el enigma es «lo que nace de fuente pura» («Reinentsprungenes»), y que el río que nace en Edén («Und es ging aus von Eden ein Strom», *1 Mose 2.10*) lo hace de fuente originariamente pura. De ahí que podamos intentarlo, intentar entender las aguas contaminadas, pues lo que en realidad está vetado es el acceso al enigma, a ese otro enigma, el de la *reine Sprache*. Después de todo, conviene no olvidar que la hermenéutica existe porque hubo vertidos en el río.

Podemos intentarlo, pero conviene evitar los resbalones. Felstiner temía la imputación de sobrejudaización de la escritura celaniana. Su libro demuestra, me parece, que el proble-

ma está erróneamente planteado. El riesgo no es tanto el de *sur-juduiser* como el de *sous-poetiser* la escritura de Celan. Felstiner infrapoetiza la poesía de Celan cuando se niega a permitir la homologación última entre los universos figurales de un Celan legítimamente *surjuduisé* y una Dickinson incomprensiblemente *sousjuduisé*. Ni Milton ni Dickinson ni Hill fueron judíos o supervivientes, en el sentido justificadamente recto que Felstiner da a ambos términos. Pero ello no impide que puedan (que deban) ser puestos junto a Celan con garantías de neutralidad hermenéutica, especialmente si lo que queremos, al fin y al cabo, es entender poemas y no personas.

Sin ser germanista, mi conocimiento no profesional del alemán me impide juzgar con solvencia. Ahora bien, si fuese germanista, supongo que trataría de leer a Celan desde Goethe, Schiller, Hölderlin, Heine, Novalis, Rilke, George, Trakl y Benn. Fundamentalmente desde allí, desde ese teatro de sombras en el que todavía se discierne la esquina ajardinada del Edén, por no mentar al frío o a los muertos. Luego buscaría en Mandelstam, y en Ajmátova. Luego en Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Valéry, Breton y Éluard. Todos han sido huéspedes, más o menos inhóspitos, del viejo Hotel Edén. Otra incursión posible, más honesta en mi caso, invita a la excursión comparatista que este ensayo esboza. Escribe Steiner:

«Lo que un acto de traducción realmente inspirado (cosa que escasamente se da) ofrece es la reparación de algo *nuevo que ya estaba allí*. Esto no es misticismo. Cualquier traductor cuidadoso sabrá a lo que me refiero. La poesía, en particular, es tan plural en sus potencialidades de significación y sugestión a lo largo del tiempo, tan resistente a cualquier forma de anatomía o paráfrasis, que contiene, en un estado latente y activo, energías que el traductor puede provocar, liberar, hacer entrar claramente en juego. Cuando Valéry traduce a Virgilio, cuando Leyris traduce a Hopkins, cuando Celan hace versiones de Valéry o Ungaretti, los textos latinos, franceses, o italianos se vuelven,

EL «TEATRO DE SOMBRAS» QUE IMPORTA, A CELAN, Y POR EXTENSIÓN A DICKINSON Y HILL, ES EL DE LA POESÍA

3.  
Francisco Lagares.  
*Sin título*.  
Técnica mixta.

ERA  
BENJAMIN  
QUIEN SE  
ESFORZABA  
EN EXPLICAR  
QUE SOLO LA  
TRADUCCIÓN  
EXCAVA  
LO NUEVO  
OCULTO

en un sentido palpable, más ricos y plenos que antes. Han tomado posesión, quizás por vez primera, de algo que ya era suyo»<sup>13</sup>.

Podríamos extender esa lista: cuando Celan traduce a Dickinson, o Geoffrey Hill a Celan. Era Benjamin quien se esforzaba en explicar que solo la traducción excava lo nuevo oculto. Bloom sugirió luego que dicha excavación exige incompreensión. Ignoro si Hill entendía bien o mal los poemas de Celan. Lo que parece seguro es que su virtual incompreensión alumbraba el frío que ambos, Celan y él, comparten, y de paso fotografía, en el canal del Edén, a una ahogada que no cesa de luchar con flores, peces, algas y raíces. Aseguraba Hill en una entrevista lo siguiente:

«[Cuando escribo un poema] conozco el tema pero ignoro el argumento. No creo que haya concebido nunca el argumento poético como una cosa en sí que tan sólo requería palabras para plasmarlo.

Solo consigo descubrir mi argumento al descubrir las palabras apropiadas para él. Hay una frase en el *Jerusalem* de William Blake, “the struggles of entanglement with incoherent roots” (“las luchas del enredo con raíces incoherentes”), y en momentos de euforia o depresión siento que esa frase podría representar un epígrafe para toda mi vida de escritor»<sup>14</sup>.

Por otro lado, Susan Howe, otra escritora que cabe situar, como a Hill, junto a Celan, escribió que Emily Dickinson «situó su producción en un campo de predescubrimiento libre y transgresivo»<sup>15</sup>. En mi opinión estas dos frases, «the struggles of entanglement with incoherent roots» y «a field of free transgressive prediscovery», evocan algo de la extravagancia poética —insisto, *poética*, pues tampoco esto es misticismo, aunque quizás sí hermetismo— de Celan. Como recuerda Cuesta Abad en su lúcida exégesis, «el espacio del poema no representa sino el espacio del poema»<sup>16</sup>. Hotel, casa, jardín, Edén, o alrededores. ♦

## Notas

1. Esta reseña fue luego recogida en *Inner Workings. Essays 2000-2005*, London, Harvill Secker, 2007, pp. 114-131. Cito siempre de esta edición.
2. *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*, Madrid, Trotta, 2002, p. 402, n. 29.
3. Cito de la edición bilingüe de Reina Palazón: Paul Celan, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 2001.
4. Sus excelentes versiones del poeta alemán se encuentran en Friedrich Hölderlin, *Antología poética*, ed. de Federico Bermúdez Cañete, Cátedra, Madrid, 2002, p. 201. El poema original de Hölderlin puede consultarse en Hölderlin, *Gedichte*, ed. de Jochen Schmidt, Insel, Frankfurt am Main, 1984, pp. 147-153. No se explica, ciertamente, que siendo este el original de la escansión versal que propone Celan, «ein / Rätsel ist Rein / entsprungenes», Valente optase por una solución tan extravagante como «un / enigma es / manantía pureza». La solución de Reina Palazón, «un / enigma es brotar / puro» (p. 163) es algo más precisa, si bien la más ajustada, en especial a la fuente textual, es la de Hamburger: «an enigma is / the purely / originated» (p. 181).
5. José Ángel Valente, *Lectura de Paul Celan: Fragmentos*, Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995, p. 9.
6. Geoffrey Hill, *Collected Poems*, London, Penguin, 1985, p. 165.
7. La traducción que se ofrece, seguramente de Daniel Najmías y Juan Navarro, aparece en la edición española del ensayo de Gadamer sobre este poema: «¿Qué debe saber el lector?», en *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 100-101.
8. Jacques Derrida, *Schibboleth. Para Paul Celan*, Traducción de Jorge Pérez de Tudela, Madrid, Arena Libros, 2002, p. 35.
9. Hans-Georg Gadamer, «¿Qué debe saber el lector?», p. 102.
10. Gerschom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, 1989, pp. 179-180.
11. El poema es la segunda pieza del *Berliner Requiem* (1928), de Brecht y Weil. Cito del ensayo de Juan Barja, «Variaciones sobre Brecht» (*Ausencia y Forma*, Madrid, Abada, 2008, p. 151, n.4). Debo esta referencia a Juan Barja.
12. Cito las traducciones de Celan de *Gesammelte Werke*, Band V, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, pp. 382-401.
13. George Steiner, *Errata*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 112.
14. John Haffenden, *Viewpoints. Poets in Conversation with John Haffenden*, London, Faber & Faber, 1981, p. 97.
15. Susan Howe, *The Birth-Mark. Unsettling the Wilderness in American Literary History*, Hanover, Wesleyan University Press, 1993, p. 147.
16. José Manuel Cuesta Abad, *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid, Trotta, 2001, p. 105.



# Singer, Celan, Sachs.

## Sobre la supervivencia de la literatura

dossier **PAUL CELAN**

Autor

**Javier Alcoriza**

Doctor en Filosofía y Profesor de Literatura.

Autor de *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea*.

*Ante  
múltiples dioses  
perdí una palabra que me buscaba:  
Cadish*

PAUL CELAN

**Podría** RESULTAR EXCESIVO comenzar diciendo que la supervivencia de la literatura no depende solo de la supervivencia de los escritores. Sin embargo, en el caso que nos ocupará al final, que es el de la lectura de la correspondencia entre Paul Celan y Nelly Sachs, la observación parecería justificada. El tema de la literatura posterior al Holocausto sería el marco de esa observación. El tema de la literatura posterior al Holocausto es el tema del límite de lo expresable, cuando lo expresable tiene que ver con la experiencia de la absoluta degradación del ser humano. Ha habido escritores que han examinado la cuestión de la corrupción del lenguaje; esa era una cuestión leve, como sabían, en comparación con la experiencia de la degradación del ser humano. En la preocupación por la corrupción del lenguaje hay implícita una esperanza de reconducción o reeducación del habla. La experiencia de la

degradación del ser humano resultaría, por su parte, inefable. Todos los caminos al habla parecerían borrados y la única recuperación sería, entonces, la elusión o el olvido de esa experiencia. Fijamos ahí un límite en la apreciación de la correspondencia entre los dos poetas citados, que sobrevivieron o escaparon al horror de los campos de concentración y el Holocausto. No eludimos, sino que aplazaremos la respuesta a la pregunta de si el olvido será la única salida frente a la visión del horror y la experiencia de la degradación. Pero es importante, a mi juicio, referirnos en primer lugar a ese límite más allá del cual el ser humano quedaría expuesto a la condena del silencio absoluto. En realidad, lo que parece plantearse es una duda razonable sobre la posibilidad misma de la comunicación humana, cuya modalidad más elaborada sería la literaria.

El caso de la literatura posterior al Holocausto sería así paralelo al de la filosofía posterior al Holocausto. Ahora bien, la investigación, que es el eje de la actividad filosófica, estaría menos expuesta en principio a la objeción de la insuperabilidad que ha implicado el tema del

LO QUE PARECE  
PLANTEARSE  
ES UNA DUDA  
RAZONABLE  
SOBRE LA  
POSIBILIDAD  
MISMA DE LA  
COMUNICACIÓN  
HUMANA



1.

LA LABOR  
DEL  
LITERATO  
O POETA  
HA SIDO  
SECULAR-  
MENTE  
CONTAR  
O CANTAR  
HECHOS  
MEMORABLES

«mal radical» inherente a los crímenes nazis. El filósofo no estaría condicionado, en la dirección y elementos de su reflexión, por el devenir histórico (lo que no supone que la expresión filosófica, en cuanto sometida a un contexto histórico determinado, no adquiera un significado especial en función del carácter literario que adopta). Pero la tarea de la filosofía sería examinar, no contar. Ocurre de otro modo con la literatura, que ha seguido, en términos generales, el curso de la narración. La labor del literato o poeta ha sido secularmente contar o cantar hechos memorables. La Memoria es la madre de las musas, y el tono de la poesía épica, la primera en invocar a la musa, ha sido aleccionador. Será digno de ser cantado o recordado lo que sea digno de ser aprendido. La parcialidad del poeta respecto de su historia no será un obstáculo en su tarea; tal vez la parcialidad sea una

parte constitutiva de su arte<sup>1</sup>. No será ese el caso de la filosofía, donde toda preferencia corrompería el sentido de la búsqueda de la verdad. El trabajo del historiador, asociado naturalmente a la narración de los hechos que realmente han tenido lugar, ocuparía una posición intermedia, *grosso modo*, entre la filosofía y la literatura. Al historiador le importa tanto contar como establecer la verdad de los hechos. Al respecto bastaría con atender a los progresos del propio debate historiográfico. Aunque sea de pasada, podemos tener en cuenta la contribución teórica que ha significado el estudio del texto histórico «como artefacto literario»<sup>2</sup>. Las principales figuras retóricas habrían armado, con esa perspectiva, la estructura básica de la narración, lo que pondría en cuestión toda pretensión de hablar de «ciencia histórica». El relato mismo de la persecución y destrucción de los judíos en Europa supondría un ejemplo de esa dificultad. Sin embargo, a la imposibilidad de impedir que la imaginación tenga algo que decir en la configuración de un texto histórico se uniría, cuando abordamos el tema del Holocausto, la imposibilidad misma de contar o imaginar la experiencia del sufrimiento y la deshumanización. La proximidad en el tiempo ha hecho que los documentos más fidedignos sean los de las víctimas que han sobrevivido, y el afán de saber podría llevarnos a esperar de los testigos más de lo que son capaces de revivir, incluso en memoria de los que habrían perecido. Como vemos —y lo vemos y oímos de un modo que el arte del siglo XX, el cine, ha vuelto más verosímil que nunca—, también la historia y el historiador se han visto en dificultades para narrar ese horrible episodio del pasado reciente<sup>3</sup>. ¿Qué ocurrirá, entonces, con la literatura?

La respuesta a esa pregunta ha quedado registrada, como es obvio, en los libros de los supervivientes. El hombre de letras, el intelectual, habría tratado de contar su historia, en primera instancia, para prevenimos ante el riesgo de que la catástrofe se repitiera en el futuro. El pensamiento judío, desde su propio punto de vista, ha hecho suya una consigna que llama la atención, en

general, de cualquier lector, sea o no judío, al hablar de «no otorgar victorias póstumas a Hitler». Seguir esa línea de pensamiento nos llevaría aquí en otra dirección<sup>4</sup>. Retomamos el punto esencial de que la literatura es obra de la imaginación y de que el escritor pretende contar una historia que al menos tendría un lugar propio en la memoria de la vida de sus lectores. ¿Cómo sería posible, sin prescindir de la dimensión lúdica que la literatura ha tenido desde sus orígenes, lograr que lector alguno considere indispensable o inolvidable una historia que le recuerde, en cierto modo, algo por lo que podría o debería avergonzarse de formar parte de la raza humana? Los

relatos fraguados en torno a la experiencia del sufrimiento de las víctimas del Holocausto encontrarían barreras tan insalvables en su aspiración de veracidad como podría haberlas en el caso del registro histórico. Diríamos que se trata de las barreras que levanta la naturaleza humana frente a sí misma y que se hacen visibles en obras como *Treblinka*, de Jean-François Steiner, o *Nuestro hogar es Auschwitz*, de Tadeus Borowski. Sin embargo, asistir al horror del mundo, como sabemos tras la lectura de una novela como *El corazón de las tinieblas*, no siempre habría puesto en riesgo la posibilidad de contar una historia. Habría que insistir, con esa perspectiva, propia de una ética de la literatura, en que tanto las historias reales como las imaginarias formarían parte por diverso cauce de la textura misma (y de la misma textura) de la vida. El texto o textura de la vida no condicionaría el tipo de historias que queremos oír en la medida en que tratamos de ampliar o enriquecer los márgenes de nuestra experiencia. El texto o textura de la vida quedaría compuesto en virtud del arte de escribir. Al respecto, la cuestión de la supervivencia de la literatura se volvería una cuestión tan seria como la de la supervivencia de la noción de humanidad. En este punto advertimos que no importará tanto que la literatura sea capaz de expresar el sufrimiento generado por el Holocausto

—aun más allá, como reza el título de la obra de un superviviente, del «crimen y castigo» infligido y soportado—, como que la lectura de la experiencia de ese horror, enfrentado por el literato en pie de igualdad con sus semejantes, nos haga conscientes de



©4alexandre, Creative Commons.

la necesidad de recuperar el concepto más noble de la propia literatura.

Lo que propongo, en consecuencia, al aludir al concepto más noble de la propia literatura, sería volver a pensar en los textos literarios como portadores de un sentido que ha de imbricarse naturalmente en la consideración de las cosas que nos afectan de manera principal, o que ha de formar parte del contexto cultural más sofisticado en que la palabra ha perdido su posición privilegiada. El carácter invasor de los medios de comunicación escritos y no escritos habría postergado el libro en las sociedades democráticas que conforman mayoritariamente, digámoslo así, un mundo de oyentes y espectadores antes que de lectores. Por otra parte, la situación actual, más favorable que nunca para un horizonte de creciente alfabetización, brindaría la oportunidad de recuperar un contacto con la literatura no necesariamente mediado o postergado por las elaboraciones teóricas de las que habría sido objeto en el siglo XX. La distinción no supone descrédito alguno de esas elaboraciones, sino que nos conduciría de manera inmediata al contraste directo con el caudal de experiencia en que habría radicado la fuerza de ciertos textos (antiguos o clásicos) que habrían ejercido una fuerza de gravedad permanente sobre el históricamente variable mundo de los lectores.

ASISTIR AL  
HORROR DEL  
MUNDO [...] NO SIEMPRE  
HABRÍA  
PUESTO EN  
RIESGO LA  
POSIBILIDAD  
DE CONTAR  
UNA  
HISTORIA

1.  
Andrés Benjumea.  
*Figura*, 2002.  
Óleo sobre lienzo.

© Willem van Berger, Creative Commons.

LO QUE  
DISTINGUE A  
SINGER SERÍA  
LA FUERZA  
DE LA  
IMAGINACIÓN  
QUE SE HACE  
PRESENTE  
EN SUS  
HISTORIAS

Ese caudal de experiencia habría nutrido la obra del novelista judío Isaac Bashevis Singer. En su caso habría resultado primordial, por la vía de la reescritura y la traducción, el sentido de la transmisión de lo que había aprendido en el seno de su «cultura escrita»<sup>5</sup>. Un escritor como Singer representaba así un eslabón en la cadena de la tradición a la que pertenecía. Por supuesto, su obra se desviaba del rumbo tomado y marcado por ella, pero el desvío no sería más significativo, fuera de la estricta óptica religiosa, que el fundamento mismo de la obediencia mantenida a las fuentes y leyes superiores de la cultura de su pueblo. Sin embargo, lo que distingue a Singer en el contexto de los problemas que han afrontado también otros escritores judíos del siglo XX sería la fuerza de la imaginación que se hace presente en sus historias; la fuerza, digámoslo así, con que la imaginación se habría atendido a los hechos contados, reales o ficticios, y a los personajes que encarnaban con intensidad la crisis de supervivencia a la que hemos aludido al principio.

El trasfondo autobiográfico de gran parte de los cuentos de Singer, así como el carácter novelesco de buena parte de sus libros autobiográficos, avalaría la opinión de que la función narrativa garantizaba la continuidad entre la vida y la literatura en su obra: una continuidad o dependencia que habría pasado a primer término en las referencias a la desaparición de los judíos con el Holocausto. Cinco años después del fallecimiento de Celan y Sachs, el septuagenario Singer publicaba *Pasiones y otros cuentos*, en que la sombra del exterminio se extendía al encuentro con

los supervivientes. En uno de esos relatos nos habla de Hanka, una mujer que se presenta como pariente lejana del escritor y lo lleva a través de Buenos Aires a visitar a otros parientes suyos que viven allí. Se trata de supervivientes que han estado en el umbral de la muerte, a los que se describe como seres incapaces de volver a la vida. La auténtica destrucción de la humanidad, intuimos, puede estar más acá de la aniquilación física. Como si el descubrimiento creara una deuda al narrador de la historia con Hanka, que ha actuado como una misteriosa e imperiosa mensajera, vuelve en su busca y, aunque Hanka desaparece, haberla entrevisto inesperadamente en el público de una de sus conferencias se convierte en un hallazgo inolvidable. En «*Sabbath* en Portugal», el mismo escritor comparte la cena con una familia de Lisboa descendiente de marranos. Como si asistiera a una reunión de otros tiempos, el padre de familia pone en sus manos un libro de *Responsa* que ha sido celosamente preservado; un libro que el invitado admite ser capaz de leer. La mujer de su anfitrión guarda un asombroso parecido con Esther, una muchacha de la que el escritor estuvo enamorado antes de abandonar Polonia y que había sido asesinada por los nazis. La semejanza es tan sorprendente que, al final, el protagonista cree estar hablando con la propia Esther. En «Hanka» y «*Shabat* en Portugal», se diría que vivos y muertos alternan sus papeles, pero no hay duda de que una fe compartida hace avanzar la imaginación del autor en una sola dirección; en la dirección, por así decirlo, de la multiplicación de evidencias que harían de la cuestión de la supervivencia de la literatura una cuestión menor respecto a la intención o propósito con que se afronta el hecho mismo de seguir viviendo.

Podría afirmarse así que el hecho de seguir viviendo es más poderoso y formidable que el mero hecho de estar vivo. En consecuencia, la supervivencia supondría una responsabilidad añadida con los que tienen que seguir viviendo; una responsabilidad igual, si no mayor, a la de mantener la memoria de los que han muerto. En realidad, como vemos al final del cuento de Singer, el acto supremo

de fe sería anticiparse a decir que no han muerto. Apreciar la obra de Singer desde el punto de vista literario, y no religioso, sin embargo, sería una alabanza suficiente para un escritor cuya obra, al fin y al cabo, fue censurada a partir de 1986 en las escuelas talmúdicas de Israel. A pesar de su falta de coincidencia con los valores de la ortodoxia judía, esta obra de la imaginación habría sido construida con todo lo que había sobrevivido a la mayor desgracia vivida en la historia de su pueblo y sobre un firme compromiso con la claridad de la escritura:

«Aunque la oscuridad en el contenido y el estilo pueda estar de moda, la claridad sigue siendo la ambición de este escritor. Esto es especialmente importante porque trato con personajes únicos en circunstancias únicas, un grupo de personas que aún son un enigma para el mundo y a menudo para sí mismas: los judíos de Europa del este, en especial los judíos de habla yidish que perecieron en Polonia y los que emigraron a los Estados Unidos de América. Cuanto más vivo con ellos y escribo sobre ellos, más perplejo me quedo ante la riqueza de su individualidad y (como soy uno de ellos) de mis propios caprichos y pasiones. Aunque confío y rezo por la redención y la resurrección, me atrevo a decir que, para mí, estas personas están vivas todas ahora mismo. En la literatura, como en nuestros sueños, la muerte no existe»<sup>6</sup>.

Oscuridad, enigma y muerte son palabras que adquieren un sentido muy diverso cuando nos aproximamos a la obra de Paul Celan. Al leer sus poemas, advertimos que el tesón subjetivo que asociamos a la creación lírica, de hecho, carece de valor por sí mismo y se vuelve significativo solo como condición de la existencia del poeta, o de su existencia como poeta, que es la que hace posible su encuentro con el lenguaje. Las divergencias entre la obra del novelista yidish y del poeta alemán podrían hacernos olvidar fácilmente que en ambos resulta apremiante una necesidad pareja de responder a la pregunta por la supervivencia de la literatura. Esa necesidad se hacía presente en la idea de la literatura

que tenía Celan cuando se planteaba «con otras palabras, pasando por alto algunas cosas: ¿podemos partir del arte, como sucede a menudo, como de algo dado de antemano y necesariamente evidente?»<sup>7</sup>. Ahora bien, la lectura de Celan plantea deliberadamente más enigmas de los que resuelve, aunque el poeta haya hablado de la inclinación a hacer asequibles sus versos. Resulta significativo que el poeta fijara famosamente sus consideraciones sobre la poesía en un texto que manifestaba de manera circunstancial su aprecio por la obra de Georg Büchner. El desencuentro de ambos escritores con su respectiva época habría hecho difícil, si no imposible, que aceptaran las pautas con que se había suscrito, por así decirlo, el convenio lingüístico de sus contemporáneos. La dedicación a la poesía en Celan tendría que ver con una voluntad intransigente de descubrir el ángulo con que su uso de las palabras sería susceptible de provocar, como citaba en *El Meridiano* a propósito de Büchner, un «cambio de aliento». La difícil interpretación de la poesía de Celan derivaría de la negativa a valerse de un lenguaje que, a semejanza del mundo que hasta entonces se habría dicho que representaba, había sido expoliado y degradado por los enemigos de la humanidad, tal como reflejaban algunos aforismos de *Contraluz*: «Es inútil hablar de justicia mientras el mayor de los acorazados de batalla no se haya estrellado contra la frente de un ahogado». El poeta se negaría a heredar o seguir los caminos de un lenguaje y un mundo corrompidos por «el peso milenar de una rectitud falsa y deformada».

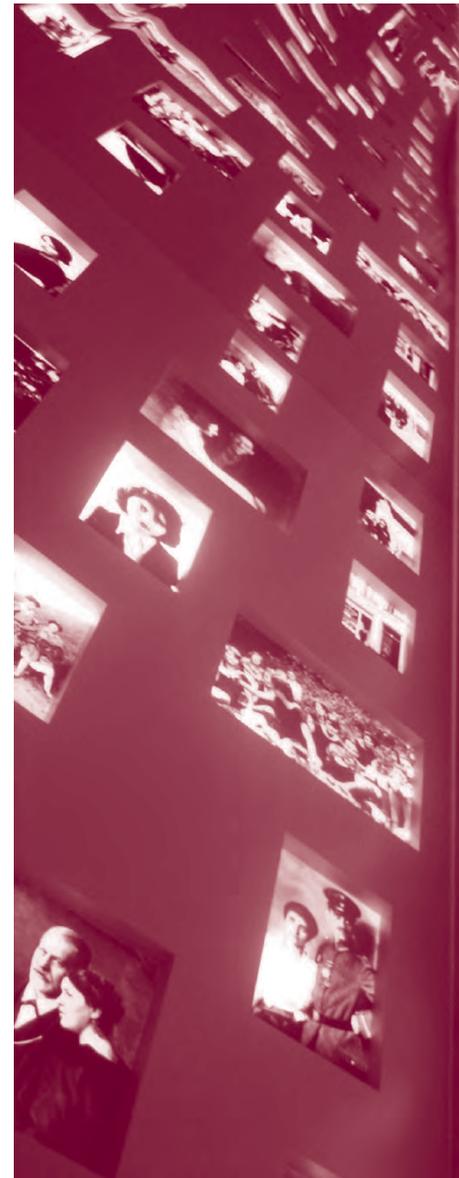
Pero la suya no ha sido la poesía de la purificación, sino de la purificación impugnada. Cada poema entraña esa impugnación, una reelaboración de la experiencia única —según ha señalado Jacques Derrida— sobre lo que puede llegar a expresarse cada vez<sup>8</sup>. Su esfuerzo merece una lectura de-

OSCURIDAD,  
ENIGMA Y  
MUERTE SON  
PALABRAS  
QUE  
ADQUIEREN  
UN SENTIDO  
MUY DIVERSO  
CUANDO NOS  
APROXIMAMOS  
A LA OBRA DE  
PAUL CELAN

tenida por esa intransigente emancipación, aun cuando haga crecer nuestra perplejidad cuando somos incapaces de advertir hasta qué punto es necesaria esa ruptura. Los usos del mundo y del lenguaje habrían minado la confianza del poeta, que no se resignaría, sin embargo, al silencio absoluto: «Ese 'todavía' no puede ser sin embargo más que un hablar». La insólita belleza de algunos versos de Celan sería el primer síntoma de lo insólito que resulta hablar de «lo bello» —frente a lo sobrio, objetivo o veraz— en relación con sus versos. En ocasiones se tiene la sospecha de que el sentido espigado en sus poemas solo es superficial o preliminar frente a su verdadero significado, y de que el verdadero significado, no obstante, nada tiene que ver con distinguir lo superficial o preliminar, como si nos moviéramos, según el título de uno de sus títulos, «de umbral en umbral». En todo caso, no creo —como Cuesta Abad— que la difícil lectura o el «tratamiento único» de «cada poema» de Celan suponga un desafío epistemológico antes que una consideración ética (aunque ésta no tendría que estar necesariamente orientada hacia la interpretación lévinasiana de Celan)<sup>9</sup>.

Si la supervivencia del lenguaje habría sido para Celan una cuestión más urgente que la de la propia literatura, en el caso de Nelly Sachs la supervivencia de la literatura habría estado supeditada a la posibilidad de representar el sufrimiento del pueblo judío. A esa posibilidad habrían contribuido los recursos del «teatro cúltilo» de que la autora se habría servido en *Eli*, donde se recreaba la muerte del niño judío como epítome del «sufrimiento de Israel». Entre las sucesivas escenas de *Eli*, sonaba estremecedora la voz de las chimeneas, como un nuevo movimiento de la «Fuga de la muerte» de Celan: «Nosotras, piedras, somos las últimas que formamos el cuerpo de Israel»<sup>10</sup>. La poesía lírica y dramática de Sachs, marcada por el horror del Holocausto, respondería también al afán de recobrar la esperanza que suponía la convicción de que «en todas partes está Jerusalén». No resultaba incoherente, con esa perspectiva, que, junto al afán de «saber dónde se posó tu última mirada», o a la indignación por que la tierra no haya sido «lanzada como

manzana podrida / al abismo terrible», se expresara la intención de «aprender de nuevo suavemente la vida». La fuerte raigambre bíblica de la poesía de Sachs invitaría a establecer su mérito literario con un criterio que no se limitara solo a consideraciones literarias, e incluso a rechazar la opinión de que su «patria» hubiera sido «la lengua», a pesar del largo exilio en Suecia, donde ejercería como traductora de sus poetas líricos. (Cierta nacionalismo literario asomaría aún en los homenajes de críticos como Horst Bienek o Klaus Herrmann, quien hablaba sin pudor de las «virtudes típicamente alemanas» en un texto con motivo de la concesión a Sachs del Premio de la Paz de los Libreros y Editores alemanes, cuando Alemania aún no había establecido relaciones diplomáticas con Israel.) En una de las primeras cartas enviadas por Sachs a Celan, le escribió: «Su carta ha sido una de las grandes alegrías de mi vida. Tiene usted conocimiento de mis cosas, las tiene consigo; por tanto, tengo un hogar sobre la tierra»; y también: «Con sus poemas usted me ha dado un hogar en el mundo que antes creía me iba a ser arrebatado por la muer-



EN EL CASO  
DE NELLY  
SACHS LA  
SUPERVIVENCIA  
DE LA  
LITERATURA  
HABRÍA  
ESTADO  
SUPEDITADA  
A LA  
POSIBILIDAD  
DE  
REPRESENTAR  
EL  
SUFRIMIENTO  
DEL PUEBLO  
JUDÍO

te. Aquí resisto». En un ejemplar de *Flucht und Verwandlung* (Fuga y transformación) enviado desde Estocolmo en 1959, Sachs anotó: «En lugar de patria / tengo a / Paul / Gisèle / Eric»<sup>11</sup>.

Resulta obvio, por tanto, concluir que la patria o el hogar de un poeta sería el «lugar» —

la topología que ayudaría a descubrirlo — habitable para el espíritu. Y el espíritu, como podía desprenderse del «Coro de los salvados», de Sachs, habría sido la víctima del sufrimiento que hacía difícil la supervivencia misma de la literatura. Pero no deja de sorprender la manera en que la voluntad de sobreponerse al sufrimiento dirigía y modulaba el intercambio epistolar entre Celan y Sachs. La lectura de esas cartas debería ser conside-

rada indispensable tras la lectura de sus respectivos libros, porque traspasa cualquier impresión de opacidad que pudieran producir y retiene el valor de cuanto los poetas, más acá y más allá de sus versos, estuvieron dispuestos a compartir. El hecho de que su supervivencia como judíos —o habitantes de la «patria invisible»— no pueda desprenderse

de su supervivencia como poetas supondría una clave de su amistad, prolongada hasta el año mismo de la muerte de ambos<sup>12</sup>. Pero esa clave común, según sabían, debía descifrarse de diverso modo, tal como se deduciría del poema escrito por Celan tras su primer encuentro, «Zürich, zum Storchen» (en *La rosa de nadie*), o de la notable carta con que intentaba animar a Sachs a escapar de «la red de angustia y espanto que han arrojado sobre mí»: «¿Te acuerdas todavía de cuando hablamos por segunda vez de Dios en nuestra casa, la tuya, la que te espera, te acuerdas del destello dorado sobre la pared? Desde ti, desde tu proximidad se hace visible, se necesita de ti, se necesita, también por mandato de aquellos en los que piensas y de los que te sabes próxima, de tu estar aquí y entre-los-seres-humanos, se necesita de ti todavía por mucho tiempo, se busca tu mirada»<sup>13</sup>. La exigencia con que la fe —o la falta de fe— se habría hecho patente en sus versos determinaría la resistencia del vínculo forjado entre Celan y Sachs. El hecho de que esa exigencia fuera una condición «impuesta» por su judaísmo habría quedado «expuesto» —por retomar los términos de *El Meridiano*— en su poesía con estremecedora y característica fuerza. Pero no solo en su poesía, según se comprueba en la mayoría de las cartas cruzadas.

Al final de una de ellas, Paul Celan escribía: «En Czernowitz los judíos, al despedirse, solían desearse: ¡que conserves la salud! Lo cual no es una fórmula alemana, sino *yiddish*; así que permíteme que te lo diga en *yiddish* y con caracteres hebreos: ! זײַ געזונר !». En el cuento de Singer «La fiesta de Año Nuevo», Harry, el fiel amigo del difunto Boris Lemkin, visita al escritor con el fin de que convenza a un grabador para que acceda a inscribir en la lápida el siguiente epitafio: «*Querido Boris, mantente sano y feliz, dondequiera que estés*». Tras replicarle que la palabra «sano» carece de sentido aquí, el narrador anota: «Qué extraño: Harry empezó a debatir conmigo sobre el uso de las palabras. Por sus ejemplos, me di cuenta por vez primera de que en yidish se usa a menudo la misma palabra para ‘firme’, ‘cuerdo’ y ‘sano’, *gesunt*. Le propuse a Harry que en lugar de ‘sano’ inscribiera ‘contento’,

LA VOLUNTAD DE SOBREPONERSE AL SUFRIMIENTO DIRIGÍA Y MODULABA EL INTERCAMBIO EPISTOLAR ENTRE CELAN Y SACHS



SACHS  
ESCRIBIRÍA:  
«¿QUIÉN  
SABE QUÉ  
MÁGICAS  
ACCIONES /  
SE CUMPLEN  
EN LOS  
ESPACIOS  
INVISIBLES?»

pero Harry dijo: “He pasado noches en vela pensándolo. Estas palabras vinieron a mi mente y quisiera que la inscripción fuera esa. ¿Acaso está escrito en la Torá que tales palabras están prohibidas?”. El escritor acaba sorprendido por la altura espiritual alcanzada por ese hombre analfabeto, «rara incluso entre pensadores, filósofos, poetas», y le confiesa que ignoraba que existiera una amistad como la suya con Boris, a lo que Harry responde que «solo Dios sabe toda la verdad». Singer se haría eco de la sentencia de Isaías (55:9): «Cuanto son los cielos más altos que la tierra, tanto están mis caminos por encima de los vuestros». Las palabras de Harry podrían figurar también en el epílogo

de la historia de la correspondencia de los poetas Celan y Sachs; así había sonado la confidencial voz de Sachs en los versos de Celan<sup>14</sup>:

*nosotros  
en verdad no sabemos  
lo que  
cuenta.*

En la dedicatoria de *Eclipse de la estrella*, Sachs escribiría: «¿Quién sabe qué mágicas acciones / se cumplen en los espacios invisibles? / Vale Paul vale / Solo que quizá de otra manera que como pensamos / Nelly, Zúrich, 26.5.1960». ♦

## Notas

1. Cecil Maurice Bowra, *From Virgil to Milton*, Londres, Macmillan and Co. Ltd., 1948, p. 22. Quiero agradecer a Antonio Lastra que pusiera a mi alcance este volumen, así como sus comentarios sobre este ensayo.
2. Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, introducción de Verónica Tozzi, trad. de V. Tozzi y N. Lavagnino, Barcelona, Paidós, 2003. Véase en especial «El acontecimiento modernista».
3. Claude Lanzmann, *Shoah*, prefacio de Simone de Beauvoir, trad. de F. de Carlos Otto, Madrid, Arena Libros, 2001. Véase también Javier Alcoriza, «Reflexiones sobre cine y judaísmo», en A. Lastra (ed.), *Representaciones culturales*, Madrid, Verbum, 2006.
4. Véanse Emil L. Fackenheim, *La presencia de Dios en la historia. Afirmaciones judías y reflexiones filosóficas*, trad. de L. Rodríguez Duplá, Salamanca, Sígueme, 2002, y Jean Améry, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, trad. de E. Ocaña, Valencia, Pre-Textos, 2004<sup>2</sup>.
5. «¿Qué soy yo, un escritor o un traductor?». Véase Grace Farrell, *Isaac Bashevis Singer: Conversations*, University Press of Mississippi, Jackson y Londres, 1992, p. 12.
6. Isaac Bashevis Singer, *Collected Stories: A Friend of Kafka to Passions*, Nueva York, The Library of America, 2004, p. 563.
7. Paul Celan, *Obras completas*, prólogo de C. Ortega, trad. de J. L. Reina Palazón, Madrid, Trotta, 2007<sup>5</sup>, p. 503.
8. Jacques Derrida, *Schibboleth: para Paul Celan*, trad. de J. Pérez de Tudela, Madrid, Arena Libros, 2002.
9. Cfr. José M. Cuesta Abad, *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, y Silvana Rabinovich, «Entre ética y poética: heteronomías meridionales», *Acta Poética*, 25, primavera de 2004, pp. 209-223.
10. Nelly Sachs, *La pasión de Israel. Eli. En las moradas de la muerte. Eclipse de la estrella*, epílogo de W. Weber, trad. de M. R. Borrás, Barcelona, Grijalbo, 1966, p. 55. (La editorial Trotta ha anunciado la próxima publicación de Nelly Sachs, *Viaje a la transparencia. Obra poética completa*, trad. de J. L. Reina Palazón.)
11. Paul Celan y Nelly Sachs, *Correspondencia*, ed. de Barbara Wiedemann, trad. de A. Bueno Tuba, Madrid, Trotta, 2007, carta 23. Para la dedicatoria véase el «Índice comentado de las obras», pp. 115-116.
12. «Patria invisible» es una expresión de Nelly Sachs (carta 119); Celan confiesa saber lo que significaba la «soledad judía» en su «Alocución ante la Asociación de Escritores Hebreos», pronunciada en Tel-Aviv el 14 de octubre de 1969; véase Paul Celan, *Obras completas*, p. 511.
13. Paul Celan y Nelly Sachs, *Correspondencia*, carta 57. La «red» era la metáfora del temor a la persecución que angustiaba a Sachs; véanse las cartas 37, 50, 68, 70, 116.
14. Cf. Paul Celan, *Obras completas*, pp. 154-155, 171, 325, con Paul Celan y Nelly Sachs, *Correspondencia*, pp. 120-121 y Nelly Sachs, *La pasión de Israel*, p. 164.

# Voces en el umbral del ser humano. *Reja de lenguaje y Esperando a Godot*

Autor

**Ana Gorriá**

Becaria de Investigación del CSIC (Madrid).

Prepara su tesis doctoral sobre el discurso dramático.

*La ironía presenta un conflicto humano que, a diferencia de lo que ocurre en la comedia, la novela, o incluso en la tragedia, es insatisfactorio, incompleto a no ser que veamos tras él un significado, algo típico de la situación humana globalmente considerada. La ironía preserva la seriedad de la literatura al exigir una expansión de las perspectivas de la acción que presenta: pero preserva la integridad de la literatura al no establecer prescripciones ni límites a esa perspectiva<sup>1</sup>.*

**En** LA CITA QUE PRECEDE a este ensayo, que versa sobre las posibilidades expresivas de la ironía en Paul Celan y en Samuel Beckett, Northop Frye llama la atención sobre el carácter netamente agónico, existencial, del gesto irónico. Habría

que situar aquí dos obras que, como *Reja de lenguaje* y *Esperando a Godot*, son exponentes máximos de la expresión trágica de la ruptura (o la impotencia) ante la comunicación, o, tal y como voy a tratar de delimitar en este artículo, del tránsito desde la concepción aristotélica de la literatura, entendida como improbabilidad probable, a la definitiva constatación de la posible imposibilidad de los lenguajes, de los sentidos, del signo, de la comunicación o de la historia. Como afirma María Zárte a propósito de la obra de Camus:

«(...) Si se cesa, además, de sostener un motivo ultraterreno a la existencia, se vive en el presente con el trasfondo silencioso del mundo, privado de futuro y de esperanza»<sup>2</sup>.

1.

Juan Garcés.

*Los cuatro puntos marginales*, 1998.

Técnica mixta sobre lienzo.



## Lenguas de nadie

La confluencia de dos lenguajes hacia un mismo sentir, de dos géneros en apariencia tan dispares como las formas dramáticas y el lenguaje poético, en un mismo horizonte de comprensión, es uno de los problemas que intento asumir en esta breve aproximación al hecho irónico como expresión de la violencia del drama, del que son portadores, entre otras grandes líneas de significación, estos dos textos. Se trata, para ambos, de poner de relieve la definitiva ruptura del sentido común y, en consecuencia, la tragedia de la incapacidad del pacto y del testigo.

La aparente disparidad de códigos no supone, pues, en modo alguno un obstáculo para acercar las intenciones de estos dos autores. Los amantes de los «realia» reconocerán como un elemento de cohesión para los dos escritores la siguiente anécdota:

«Regresó a París. Era a finales de marzo cuando inopinadamente una tarde su amigo Franz Wurm le animó para que le acompañara a casa de Samuel Beckett y lo conociera. Pero Celan se negó, porque pensaba que no estaba bien acudir sin haberse anunciado y en el último minuto. Cuando Wurm volvió de su reunión trayéndole recuerdos del escritor, Celan le dijo: ‘Es probablemente el único hombre con él que yo podría entenderme aquí’»<sup>3</sup>.

La conciencia radical de soledad que perseguía a Celan y que, más importante aún, se materializaba en su lenguaje fue propuesta en términos de concordia por parte de éste hacia Beckett. Ese sentimiento de soledad, de conciencia del propio límite (del lenguaje, de la razón, del propio *ser* humano) es, tal vez, el motivo fundamental de su obra. Un motivo que exige para su estudio y justa valoración un análisis de la ironía, entendida en los mismos términos que propone Frye partiendo de los códigos semíticos presentes en el libro de las Lamentaciones o el libro de Job, entre otros. Según esto, el gesto irónico se presenta como la constatación de una situación radical de ausencia de comunica-

ción. Ante esta posibilidad del silencio, tanto Paul Celan como Samuel Beckett proponen la idea de fuga, de desterritorialización del deseo —en palabras de Deleuze—, como acto que posibilita la huida del vacío que las estructuras de la ironía no hacen sino subrayar: la nada, la impotencia.

La ironía es un módulo expresivo y cognitivo fundamental para la historia de la civilización occidental, que, si bien ha tendido a situarse especialmente en la gnoseología y teoría del conocimiento socrática, como modo epistemológico de acceso a la verdad, permite también ser entendida, tal y como reclama Frye en el texto anteriormente citado, como resultado de una situación comunicativa extrema: el resultado de las lenguas dichas a nadie o que ya nadie escucha, tal como ocurriría, según el mismo autor, en el libro de las Lamentaciones. De este modo, la ironía, como ardid

2.



EL GESTO  
IRÓNICO SE  
PRESENTA  
COMO LA  
CONSTA-  
TACIÓN  
DE UNA  
SITUACIÓN  
RADICAL DE  
AUSENCIA  
DE COMUNI-  
CACIÓN

en primera instancia epistemológico, es, más allá de sus posibilidades tropológicas, no solo la modalidad expresiva orientada a develar el mundo de la apariencia en pro del acceso a la esencia de la realidad, sino también el gesto a través del que es posible constatar esa situación límite de comunicación que denota la ausencia de pacto —la ruptura, como he dicho, del «sentido común». Una ruptura ésta presente tanto en el poemario *Reja de lenguaje* como en *Esperando a Godot*.

## El grado cero de la comunicación

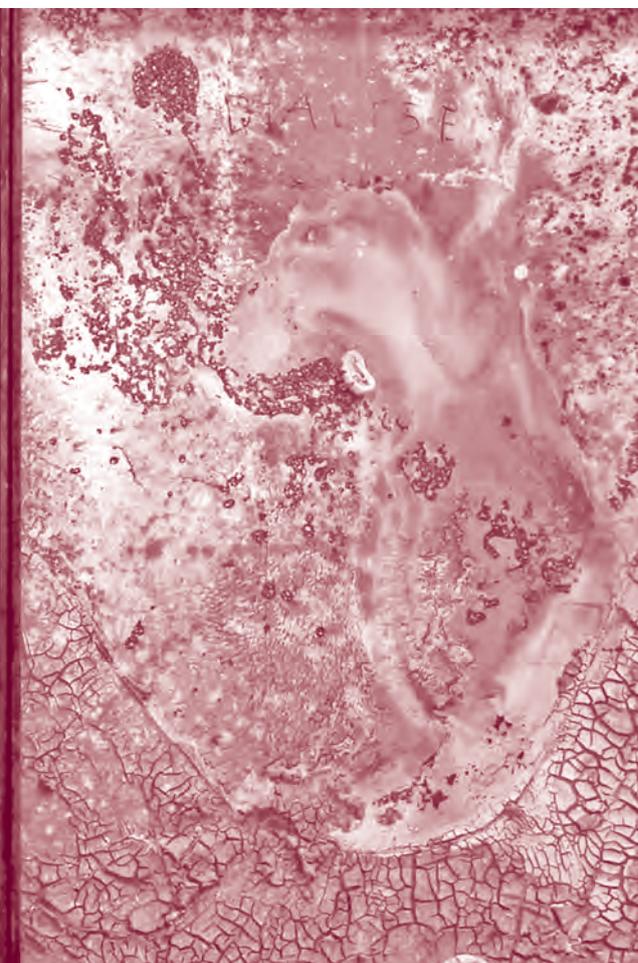
Los dos textos van a ser analizados, pues, a la luz de la ironía, como expresión del conflicto tanto íntimo como cósmico al que Frye se refiere cuando habla de la literatura como «mitología consciente»<sup>4</sup>. En ambos se demuestra que la ironía, entendida como figura tropológica o como modalidad ex-

presiva, es capaz de generar en un sentido u otro un universo de significado prácticamente autónomo, portador de un mensaje que se traslada desde la antigüedad hasta el presente, al mismo tiempo que, dado lo diferente del contexto en que aparece, es portadora también de nuevas significaciones y posibilidades semiológicas y expresivas. En efecto, si bien las imágenes poéticas comportan un significado esencial, también son susceptibles de participar por ósmosis de los diferentes caracteres históricos, de las épocas que los generan, tal y como lo ha señalado Northop Frye: *Todo gran poema es producto de su tiempo, y consecuentemente está sujeto a las ansiedades del mismo*<sup>5</sup>. Las obras que se abordan en este artículo prueban que el gesto irónico ha ido manteniendo y ampliando su significación desde las expresiones literarias antiguas hasta las poéticas y las creaciones más recientes. Esta significación, como se verá más adelante, habría tenido un punto de inflexión en la modernidad, donde termina remitiendo ineludiblemente a la escisión, a la fractura dentro de la propia naturaleza de la realidad, de la comunicación, del sentir humano. Se trata de proyectar la falta de correspondencias, la disociación del mundo fenoménico frente a la trascendencia; de subrayar la expresión de la desesperanza. De esa fractura abisal, del miedo, del dolor, de la opresión y, sobre todo, de la soledad es de lo que se va a hablar en esta propuesta de análisis de la obra de Paul Celan y de Samuel Beckett.

## La soledad sonora

Como ya he señalado, el concepto de ironía es una noción fuertemente enraizada en la construcción de la identidad occidental —presente también, como reclama Northop Frye, en el más desatendido canon semítico en los libros antes apuntados—, desde la antigüedad hasta el más inmediato presente, con las formulaciones de retóricos como Paul de Man. Aun así, estas formulaciones sobre la ironía han de ser consideradas desde la perspectiva que ofrece la modernidad con la revisión del Sócrates irónico de autores como Schlegel —que apunta a una pers-

DE LA  
OPRESIÓN  
Y, SOBRE  
TODO, DE  
LA SOLEDAD  
ES DE LO  
QUE SE VA  
A HABLAR  
EN ESTA  
PROPUESTA  
DE ANÁLISIS  
DE LA OBRA  
DE PAUL  
CELAN Y  
DE SAMUEL  
BECKETT



2.  
*Geheimnis der farne*  
(El secreto de los  
helechos), de Anselm  
Kiefer, para Paul Celan.  
Foto: Dalbera, Creative Commons.



3.

pectiva pragmática hoy presente *mutatis mutandis* en la obra de pensadores como Richard Rorty— o Hegel y Kierkegaard, cuya visión de la ironía fue entendida y desarrollada en términos semánticos, tal y como ha apuntado recientemente Vicente Raga Rosaleny<sup>6</sup>.

Por otro lado, Alan Badiou<sup>7</sup> ha formulado, como elementos fundamentales y caracterizadores de la obra de Beckett, cuatro preguntas, que desde mi punto de vista también son extensibles a la obra celaniana, en concreto al libro *Reja de lenguaje*. Estas preguntas competen al lugar del ser, al del sujeto, al movimiento de lo que pasa, de lo que adviene, y a la existencia del dos, o de la virtualidad del otro. A partir de estas cuatro preguntas matrices sería posible no solo trazar lazos entre la obra del escritor dublinés y la de Celan, sino también, tal vez, arrojar nuevas preguntas sobre la obra del autor de *Amapola y memoria*. Así, cabe tener presente que el desplazamiento entre lo fenoménico y lo numérico, a que antes me referí, se proyecta tanto en un plano íntimo como cósmico a través del recurso a la ironía. Una ironía que nace de la fractura que conlleva la imposibilidad de la alianza entre el logos y la naturaleza. Se trata de la certificación definitiva de la aniquilación de la trascendencia.

Tanto la obra de Celan como la de Beckett pueden, por eso, ser leídas como el índice de la sensibilidad que se desarrolló en buena parte de la literatura europea durante la posguerra. Una mirada al sesgo sobre ambas posiciones —en última instancia, existenciales— permite también imbricarlas en el movimiento más amplio de la crítica al concepto de modernidad, un concepto en el que nociones como humanismo, confianza en la razón, utopía y progreso inauguraron, como se sabe, una nueva edad en la historia. Ambos textos, por ser finalmente reflexiones sobre el lugar del ser humano en la historia, respecto de la naturaleza, y también, al mismo tiempo, indagaciones acerca de la relación entre el uno y el/los otros, en una situación límite como resulta ser la de la ausencia de causalidad y fines, encierran la posibilidad de ser leídos como la materialización de la crisis del pensamiento utópico en la tristeza del significado. El desvanecimiento del mañana leído desde la ucronía. Un desvanecimiento, que, como antes indiqué, utiliza previamente la ironía en todos los niveles de la creación textual, ya que, tal como ha señalado Domingo Hernández Sánchez:

«Siempre hay un problema de comunicación en el discurso irónico. Se trata de una paradoja irresoluble que remite por un lado, a la imposibilidad del discurso o sistema detenido, pero, por otro, a la necesidad de ese discurso. (...) Se trata de una reivindicación del caos, de la paradoja, de la parábasis, pero no como un mero desorden, mera anarquía subjetiva. Por ello la ironía es un peligro incluso político, en tanto niega un orden o una ordenación detenidos que no permitan la reproducción de las apariencias, de otros lenguajes, de otros órdenes»<sup>8</sup>.

Tanto Celan en *Reja de lenguaje*, como Beckett en *Esperando a Godot*, se centran en esa incapacidad de comunicación valiéndose de modos de representación distintos, pero tal vez —me atrevo a sugerir— con la misma intención. Analizar esta fractura epistemológica, característica de la obra de ambos, es el objetivo de las páginas que siguen.

## Formas de ser en Samuel Beckett y Paul Celan

El texto teatral *Esperando a Godot* propone, desde las acotaciones escénicas, un espacio en el que los protagonistas —Vladimiro, Estragón, Pozzo y Lucky (hasta el imposible Godot)— son seres arrojados al mundo, personajes proyectados en un espacio fuera del tiempo y del espacio en el que las únicas señales reconocibles, caracterizadoras del espacio escénico, son un camino y un árbol, que dotan de algo de materialidad a un cuerpo escénico altamente estilizado. Se trata de la materialización de un universo en el que los personajes se desenvuelven torpe y grotescamente a través de una acción que no existe o parece no existir. En concreto, en la acotación del primer acto solo refiere espacialmente el árbol y el camino, al mismo tiempo que introduce de forma casi impresionista una nota ambiental: «Camino en un descampado, con árbol. Atardecer»<sup>9</sup>. En el segundo acto, en cambio, el texto introduce una ligera variación sobre el espacio escénico, que implica una ruptura de

la lógica temporal, dado que la variación, el transcurso de un día, no se somete a la lógica del naturalismo. Ahora el árbol, marchito y muerto en el acto anterior, se encuentra cubierto de hojas:

«Al día siguiente. A la misma hora. En el mismo lugar. Junto a la batería, los zapatos de Estragón pegados por los talones separados por las puntas. El sombrero de Lucky, en el mismo lugar. El árbol tiene algunas hojas» (E. G., p. 603).

De forma parecida, en el poemario *Reja de lenguaje* nos encontramos ante un juego de voces que parecen someterse a la misma estructura que la disposición del espacio escénico de *Esperando a Godot*, tal y como ha señalado Roberto Bravo de la Varga al reflexionar sobre el concepto de exterioridad en la literatura austríaca moderna, una exterioridad que, según este autor, «nace de la observación de la realidad en su conexión no solo con mi yo, sino con el yo de todos, e investiga los procesos de pérdida y recuperación de espacios comunes. Así ocurre con Roth, Kraus, Zweig, Celan, los autores del exilio y de la *Heimat* y *Anti-Heimatliteratur*»<sup>10</sup>.

Las voces reificadas, en un espacio no caracterizado, se suceden en el primer núcleo semántico de este poemario. Estas voces, como digo, no aparecen como vocativos, sino como la encarnación de diversos motivos propios del imaginario semítico: Jacob, el arca. La ninguna voz última que se manifiesta desnuda, desvestida de identidad, supone el colofón de esa cadena de voces arrojada a través de la yuxtaposición, sin manifestar —en apariencia. De modo similar se presentan los personajes de *Esperando a Godot*, en un universo exento de causalidad o finalidad, en el que solo se desarrolla su propio estar-ahí, la manifestación de su presencia. Los dispositivos escénicos que Beckett introduce, tanto en las acotaciones como en las didascalias, resultan coincidir a grandes rasgos con la mirada desolada de Celan en *Reja de lenguaje*: el árbol, «Si yo fuera como tú, si tú fueras como yo / ¿No estuvimos / bajo un alisio? / Somos extraños»<sup>11</sup>; el ca-

LOS  
DISPOSITIVOS  
ESCÉNICOS  
QUE  
BECKETT  
INTRODUCE  
[...] RESULTAN  
COINCIDIR  
A GRANDES  
RASGOS CON  
LA MIRADA  
DESOLADA  
DE CELAN

### 3.

Ana Dzorjevic.  
*La casa*, 2004.  
Óleo sobre tabla.



4.

mino, «Voces desde el camino de ortigas» (O. C., p. 117); el cielo, «La palabra / mientras precipitas / sal de la noche, la mirada / vuelve a buscar la antelia» (O. C., p. 141), al que en algún momento dirigen su mirada los personajes de la obra dramática. La coincidencia en la disposición de elementos simbólicos es aún mayor si tenemos en cuenta que uno de los juegos que se realizan en escena y se introducen en el desarrollo de la (no) acción es el de la variación sobre la posibilidad de suicidio (la horca) en el árbol que preside el vacío donde intentan desenvolverse los personajes de *Esperando a Godot*: «Voces desde el árbol de la horca / donde el leño de otoño y el de primavera los añi-  
llos / cambian y cambian» (O. C., p. 117).

En último lugar, en la sección que cierra el poemario, el poeta nos presenta una naturaleza ¿muerta?, desolada, casi en los mismos términos que lo hacía Beckett en sus acotaciones escénicas: «El mundo hacia nosotros / en la hora vacía acercado: Dos / troncos de árbol, negros, / sin ramas, sin / nudos. En la estela del reactor, nítida, la / única, / aislada / hoja láctea. También nosotros aquí en el vacío/nos mantenemos junto a las banderas» (O. C., p. 140).

La ausencia de causalidad y finalidad, la inmediata y siempre presente posibilidad de la muerte materializada en la acción escénica alrededor del suicidio, la existencia de un vacío al que parecen ser arrojados los personajes y las manifestaciones de la identidad, la ausencia de sentido, al fin y al cabo, para el devenir de voces que se oyen en *Reja de lenguaje* y en *Esperando a Godot*, tiene también su trasunto en el decurso del tiempo en que se desarrollan tanto la dramaturgia de Beckett en *Esperando a Godot* como el poemario y las formas verbales de *Reja de lenguaje*. Un poemario este en el que también se hará presente esa concepción temporal alejada

de la linealidad y de la causalidad: «Cristal tras cristal / en el tiempo profundamente reticulados, caemos, /caemos y yacemos y caemos» (O. C., p. 129).

Además de la temporalidad antinaturalista que ya he apuntado, acorde con la imagen estilizada que nos sugiere Beckett y con el modo irónico que proponen tanto él como Celan para representar la realidad y el ser humano, habría que destacar también en ambas obras la crítica al optimismo epistemológico inherente al concepto de modernidad. El proyecto de la modernidad empezó a ser cuestionado con los códigos que aportaron las vanguardias históricas, códigos desde los que es preciso leer la renovación de lenguajes y sentidos propia de estos dos autores, especialmente desde las posiciones vitalistas del Expresionismo. Una condición artística, la del Expresionismo, que empieza a subrayar, con su recurrencia al oxímoron como módulo vertebrador de su *weltschaung*, la dislocación entre conciencia y realidad, pero que, pese a eso, no tiende a desintegrar el arte como institución social, avanzando más bien progresivamente hacia una estilización «in crescendo» que devendría finalmente en abstracción, tal y como programó uno de sus más reconocidos maestros en «De lo espiritual en el arte».

En ninguno de los dos textos el tratamiento temporal adopta posiciones naturalistas, como lo demuestra el que en ninguno de ellos sea posible delimitar una temporalidad sometida a la cronología. En *Esperando a Godot* el tiempo discurre en una temporalidad sin fin ni principio, a la que se ven arrojados los personajes y que, al mismo tiempo, no es capaz de permanecer ni de ser sometida a los órdenes de la linealidad:

ESTRAGÓN.— ¿Estás seguro de que era esta noche?

VLADIMIRO.— ¿El qué?

ESTRAGÓN.— Cuando había que esperarlo.

VLADIMIRO.— Dijo el sábado. (Pausa) Según creo.

ESTRAGÓN.— Después del trabajo.

VLADIMIRO.— Debí apuntarlo (Re-

EN  
ESPERANDO  
A GODOT  
EL TIEMPO  
DISCURRE  
EN UNA  
TEMPORALIDAD SIN  
FIN NI  
PRINCIPIO

vuelve en sus bolsillos, repletos de toda clase de porquerías)

ESTRAGÓN.— Pero ¿qué sábado? ¿Y es hoy sábado? ¿No será más bien domingo? ¿O lunes? ¿O viernes?

VLADIMIRO.— (Mirando enloquecido alrededor suyo como si la fecha estuviese escrita en el paisaje) No es posible.

ESTRAGÓN.— O jueves.

VLADIMIRO.— ¿Qué hacemos?

ESTRAGÓN.— Si anoche se molestó en balde, ya puedes estar seguro de que hoy no vendrá.

VLADIMIRO.— Pero tú dices que nosotros vinimos anoche.

El juego temporal que se materializa en este diálogo tiene una doble naturaleza. En primer lugar, como ya he apuntado, debido a la representación no naturalista se desordena no solo el tiempo de la fábula, sino el de la propia trama. La posición antinaturalista se materializa en la fractura de la lógica que sucede a la falta de correspondencias entre los puntos de referencia de la enunciación, lo que conduce a Vladimiro y a Estragón a la confusión y asimismo a la falta de correspondencia —y de autoconciencia— entre su pasado y su presente, tal como sugieren las palabras del primero. Esto será algo que se repita una y otra vez a lo largo del desarrollo de la obra dramática; y, por lo tanto, dada su recurrencia, un módulo estructural que tendrá importantes consecuencias semiológicas.

Por otro lado, esta desubicación cronológica define una temporalidad cercana a la que manifiesta también *Reja de lenguaje* a través del uso de tiempos verbales que, como en *Esperando a Godot*, son siempre de presente o de futuro, pero que tienden en general a eludir el pasado. Enlazarían así con la tónica temporal asociada a las tramas simbólicas y reflejas que se deriva de las teorías bergsonianas del *élan vital* y también de los códigos temporales procedentes de la filosofía heideggeriana, en la que el ser humano es en relación a la muerte y, en consecuencia, la cronología no puede contemplarse en términos de linealidad, sino de manifestación, estancia y desaparición. Es posible, por lo tanto, entender ambos



textos como la absoluta disposición de la presencia, una presencia cuya duración está sometida al ritmo de su propia disposición, pre-disposiciones, llevando al límite las posibilidades que ofrecen las etimologías. El presente del presente dentro de las categorías temporales agustinianas: la atención. Cada unidad temporal en las escenas es por eso, a la vez, la manifestación de una unidad y su consumación, susceptible de modificarse, aunque la esencia de los personajes —tal es el caso de Vladimiro y Estragón— no se modifique. De ahí, tal vez, la propuesta irónica sobre la identidad humana que encierra el mensaje de la obra de Samuel Beckett, ya que estos dos personajes no tienen conciencia de sí mismos más allá de su propio presente,

5.

4.

Marcos Barquero.

*Sin título.*

Esmalte sintético sobre tela y papel.

5.

Eduardo Maldonado.

*Sin título, 2002.*

Óleo sobre lienzo.

aun cuando el *continuum* de su identidad sí resulta accesible al destinatario de la fábula: el espectador. Por lo mismo cabría recordar aquí unas afirmaciones de Marcos Roca



6.

REJA DE  
LENGUAJE  
TAMBIÉN  
PARTICIPA  
DE ESTA  
DIMENSIÓN,  
TANTO  
TEMPORAL  
COMO  
ESPACIAL,  
QUE ROMPE  
LA LÓGICA  
DE LA  
CAUSALIDAD  
Y TIENDE  
A LA  
ABOLICIÓN  
DE LOS  
REFERENTES  
EXTERNOS

Sierra referidas precisamente a la condición temporal de la crisis de la modernidad:

«El tiempo de la vida se separa del ciclo vital de la sucesión de las generaciones característico de la época tradicional. Del mismo modo, el espacio ya no es verificable como parámetro de la experiencia y ha perdido su carácter significador como referente externo para la construcción de la identidad del individuo»<sup>12</sup>.

### El triunfo de la lámpara

*Reja de lenguaje* también participa de esta dimensión, tanto temporal como espacial, que rompe la lógica de la causalidad y tiende a la abolición de los referentes externos. También el espacio se manifiesta dibujado, en ocasiones, en términos de proyecto o ruina, como indican ya desde el mismo

título poemas como «Esbozo de un paisaje» (O. C., p. 137) o «Terraplenes, bordes de caminos, soledumbres, escombros» (O. C., p. 143). El lenguaje de la escatología poética cobra así materialidad, colaborando con esos espacios escasamente proyectados, de difícil reconocimiento, al dibujo de la verdad interior, a la ruptura de esa *Sprachgitter* que resulta ser una cárcel del sí mismo. Una cárcel de la que la voz poética procura liberarse en una fuga abierta, fuga que personifican las voces, los espacios, los tiempos de *Reja de lenguaje* y que, como ya he indicado, acerca las obras de Beckett y Celan a grandes rasgos a los presupuestos ontológicos del expresionismo histórico, un expresionismo que no siguieron, desde luego, a pies juntillas, pero del que adoptaron el aliento vital, la necesidad de trascender las cadenas de la percepción —de acuerdo con los presupuestos del vitalismo.

Así, especialmente en el poemario de Paul Celan al que estamos atendiendo aquí, encontramos voces de presente combinadas con voces de futuro, en un tiempo ucrónico fuera de la concepción ordinaria: «Ninguna/ voz un / rumor tardío, ajeno a las horas / ofrecido a tu / pensamiento (...)» (O. C., p. 118). Las voces arrojadas en el paisaje, «en lo verde», «desde el camino de ortigas», «entretejidas de noche» (p. 117), «guturales, en el sábulo», «en el interior del arca» (p. 118), definitivamente «voz de Nadie» (p. 139) (tales son los atributos que se les confieren) se suceden en un espacio sin tiempo, en una causa sin trama donde el tiempo presente se yuxtapone al futuro, donde el indicativo se anexa al subjuntivo, a la pregunta, una pregunta que en última instancia es la vertebradora del universo de estos dos autores, proyectada en la advocación a un elemento que está más allá del propio horizonte de la posibilidad, en el por venir: «¿Vienes ya nadadora luz?» (O. C., p. 119).

En ambos autores, aunque de diversas formas y modos, se trataría, por decirlo ahora en términos de Abrams, del definitivo triunfo de la lámpara sobre el espejo, un espejo que ambos autores rompen, que tienden a aniquilar y a neutralizar en virtud de una

condición en fuga, caduca, inestable, hacia un centro que resulta difícilmente accesible. Una inestabilidad fruto de la ruptura, que, como he venido señalando a lo largo de este texto, se manifiesta a través de la ironía en todos los niveles de lenguaje y de registro, situándose así, formalmente, como heredera de los códigos de las vanguardias artísticas, en los que —no habría que olvidarlo— ambos autores se formaron literariamente.

## Fundaciones, moradas

*Reja de lenguaje* se compone de cinco núcleos semánticos, de cinco módulos cuya delimitación viene especificada por el encabezamiento de las secciones en números romanos. El primer núcleo semántico, como *introito*, pone ante los ojos del lector la manifestación de las voces arrojadas, en búsqueda. Como los viandantes que esperan a Godot, estas cinco voces dialogan con el dolor, suspiran, claman. La segunda sección, en cambio, presenta elementos que atañen al espacio y al movimiento. Las relaciones entre un sujeto aspirante y un objeto que, al igual que ocurría en la obra de Beckett, carece de posibilidad de realizarse. El juego de la voz poética, que va del tú al vosotros, nos sitúa en esa condición que media entre lo particular y lo universal, entre el uno y los otros. El espacio intersticial que afirma esa *Reja de lenguaje* como el testigo de la condición abisal nacida de la fractura entre la conciencia y el mundo es, precisamente, aquél contra el que se quiere rebelar la conciencia. Y lo hace, como en su día propusiera el expresionismo histórico, a través de la liberación hacia la totalidad que supone la posibilidad simbólica del encuentro con lo otro, bien en términos de absoluto, bien en términos de totalidad. Una totalidad solo alcanzable, como ya he dicho, a través de la noción de fuga, que es la que resuelve (y no resuelve, irónicamente) el conflicto planteado en ambas obras.

La tercera parte de *Reja de lenguaje* hunde su mirada en la radical desubicación del ser humano, expresando las relaciones entre sujeto y mundo como una situación disruptiva, en

términos posiblemente religiosos, incluyendo el vocativo «Señor» en la enunciación de la situación de opresión. El primer poema de esta sección es *Tenebrae*, título este sobre el que cabe establecer un símil que, partiendo de lo ambiental, accede a lo simbólico, tal como veíamos que ocurría también en la acotación primera de *Esperando a Godot*, siendo este matiz mucho más significativo por la expresión latina con que se abre. El poema es una exhortación al Señor: «Ruega, Señor, ruéganos» (O. C., p. 125), que, dada la proximidad de estos dos diferentes actos de habla, es tanto una orden como una súplica. El autor invierte aquí los términos básicos del acto de orar centrando su atención no en el objeto del deseo, el destinatario de la súplica, sino en el propio aspecto del suplicante: «Ven, nadadora luz» (p. 120). Se trata de un giro contrafáctico respecto del acto de habla que supone la oración.

Conviene ahora subrayar que los dos protagonistas principales de *Esperando a Godot* se designan a sí mismos como suplicantes y que, por tanto, el acto de habla de la oración (cuyo fin último no conocen los propios personajes) se encuentra también presente en la obra teatral:

VLADIMIRO.— Tengo curiosidad por saber lo que nos va a decir. Eso no nos compromete a nada.

ESTRAGÓN.— Pero, exactamente, ¿qué es lo que se le ha pedido?

VLADIMIRO.— ¿No estabas allí?

ESTRAGÓN.— No presté atención.

VLADIMIRO.— Pues...Nada en concreto.

ESTRAGÓN.— Una especie de súplica

VLADIMIRO.— Una vaga súplica.

VLADIMIRO.— Sí, si quieres.

ESTRAGÓN.— ¿Y qué contestó?

VLADIMIRO.— Que ya vería.

ESTRAGÓN.— Que no podía prometer nada.

VLADIMIRO.— Que necesitaba reflexionar.

ESTRAGÓN.— Serenamente.

VLADIMIRO.— Consultar con su familia.

LOS DOS  
PROTAGO-  
NISTAS  
PRINCIPALES  
DE  
*ESPERANDO  
A GODOT* SE  
DESIGNAN A  
SÍ MISMOS  
COMO  
SUPLICANTES

6.

Francisco Lagares.

*Sin título.*

Técnica mixta.

ESTRAGÓN.— Sus amigos.  
 VLADIMIRO.— Sus agentes.  
 ESTRAGÓN.— Sus corresponsales.  
 VLADIMIRO.— Sus archivos.  
 ESTRAGÓN.— Su cuenta corriente.  
 VLADIMIRO.— Antes de decidirse.  
 ESTRAGÓN.— Es natural.  
 VLADIMIRO.— ¿No es verdad?  
 ESTRAGÓN.— Eso me parece.  
 VLADIMIRO.— A mí también.  
 (pausa)  
 ESTRAGÓN.— ¿Y nosotros?  
 VLADIMIRO.— ¿Cómo?  
 ESTRAGÓN.— Decía: ¿y nosotros?  
 VLADIMIRO.— NO entiendo.  
 ESTRAGÓN.— ¿Cuál es nuestro papel en todo esto?  
 VLADIMIRO.— ¿Nuestro papel?  
 ESTRAGÓN.— Tómalo con tiempo.  
 VLADIMIRO.— ¿Nuestro papel? El de suplicantes.

(E. G., p. 559).

TODOS LOS  
 POEMAS DE  
 LA TERCERA  
 SECCIÓN  
 DE *REJA DE  
 LENGUAJE*  
 REDUNDAN  
 EN EL  
 SIGNIFICADO  
 DE  
 DESAMPARO  
 EXISTENCIAL

Volviendo a Celan, todos los poemas de la tercera sección de *Reja de lenguaje* redundan en el significado de desamparo existencial que se encuentra ya en el primero; de situación límite, de opresión cercana a la crueldad. Se trata del análisis de una crueldad que, en *Esperando a Godot*, se manifiesta también en relación con dos personajes fundamentales, Pozzo y Lucky, y a la que Vladimiro y Estragón asisten como espectadores dentro de la obra, jugando con el concepto de *mise en abyme*. La cuarta sección del poemario de Celan propone, con matices, el concepto de alteridad. Hay un otro cuyo alcance se esconde en la dialéctica de la ausencia, pero cuya presencia, como la de Godot en la obra dramática, supone el fin último de esa ausencia de finalidad y de causalidad, sin porqués, sobre la que se sostienen ambas visiones. Así desde las voces reificadas y, en apariencia, desmaterializadas de la primera parte del poemario, la voz poética crece para dialogar con materialidades espaciales, personales, concretas —aunque escondidas en la

ausencia, desaparecidas. Al introducir la negación de los sentidos en el propio discurso lírico, como en el poema «Colonia Am Hof» (O. C., p. 133), esta ausencia propone una desvinculación casi absoluta, tanto del orden lingüístico, como del mundo de los sentidos —tal como postularon los movimientos artísticos que se derivaron del expresionismo y recayeron en la abstracción durante esa mitad de siglo: «Vosotras, catedrales, no vistas, / vosotros, ríos no escuchados, / vosotros, relojes en lo hondo de nosotros» (O. C., p. 133), proponiendo y llevando a cabo una lenta y progresiva asimilación e interiorización de la experiencia.

De forma parecida se presenta el anteriormente mencionado «Esbozo de un paisaje» (O. C., p. 137), un poema en el que el paisaje es presentado por medio de la acumulación, a través de la yuxtaposición de sintagmas que se suceden. El poema parece constatar la posibilidad de emancipación de la conciencia respecto del lenguaje y propone una visión emancipada del mundo. En consecuencia, la naturaleza solo puede ser presentada en términos de esbozo, de ensayo perceptivo —en calidad de tentativa y texto abierto.

El quinto núcleo del poemario funciona al mismo tiempo como coda y propuesta de resolución a la problemática, al conflicto humano, plasmado en él. Así, la voz poética se presenta, en esta última sección, emancipada, en un flujo-fuga en el que todos los motivos acuñados a lo largo del libro se yuxtaponen y toman presencia. Una presencia presidida y regida por el primer título de la sección, «Un ojo, abierto», que parece la consecuencia lógica de esa liberación de barreras entre lo fenoménico y lo numérico, al proponer en términos literarios un acceso a la totalidad

de la experiencia interna muy similar al de las obras artísticas de Malevitch, Mondrian o el más reciente Rothko:

UN OJO, ABIERTO

*Horas, color de mayo, frescas.  
Lo que ya no se puede nombrar, ardiente,  
audible en la boca.*

*Voz de Nadie, de nuevo.*

*Doloroso fondo del globo ocular:  
el párpado  
no impide el camino, la pestaña  
no cuenta lo que entra.*

*La lágrima, a medias,  
el más penetrante cristalino, móvil  
te capta las imágenes.*

(O. C., p. 139).

La profusión de adjetivos orientados a destacar la sensación, la sinestesia desarrollada a través de la confusión entre el sabor y el oído, contribuye a la superación del lenguaje, de la reja que, tal como se nos advierte desde el título mismo del poemario, se interpone entre el sujeto y el mundo.

### La condición inarmónica

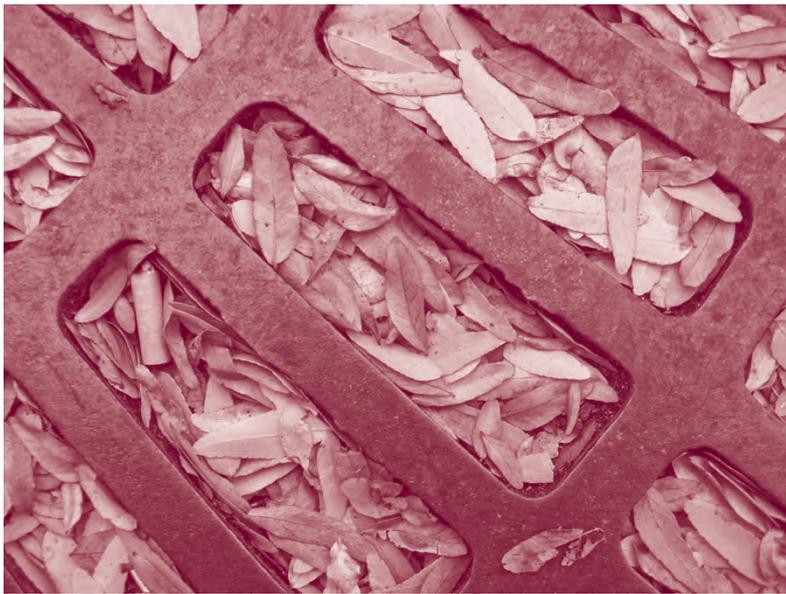
Tacet. Es el módulo sobre el que la música reconoce la interpretación de la nada. En un período más o menos inmediato a la redacción de *Reja de lenguaje* y de *Esperando a Godot*, John Cage trajo a nuestros oídos la materialización del no sonido, llevando hasta el límite de sus posibilidades la condición inarmónica que se pusiera de relieve con el cuestionamiento de la mimesis por parte de las vanguardias históricas. Se trataba de un silencio que, por las propias condiciones semiológicas de su representación, volvía a incidir en los mecanismos de la ironía. Hacer no hacer, de forma parecida a como Malevitch y Mondrian llegaron a pintar «no pintando», es decir, eludiendo —y en ocasiones superando— los andamiajes de la figuración.

De la misma manera, es habitual decir que la obra beckettiana es la representación de la nada. Dos veces. En los dos actos que componen *Esperando a Godot* para los cuatro personajes y el gran aludido, se pone en marcha la nada ante los ojos del espectador. Una nada reforzada por los mecanismos de la no acción, o el

EN LOS DOS  
ACTOS QUE  
COMPONEN  
ESPERANDO  
A GODOT  
[...]SE PONE  
EN MARCHA  
LA NADA  
ANTE LOS  
OJOS DEL  
ESPECTADOR



©Joita, Creative Commons



engranaje de la iteración. La repetición supone al mismo tiempo la variación sobre un motivo idéntico, tal y como preconizara el serialismo en música y el arte conceptual, con compositores como Xenakis, y el arte conceptual que postulara Beuys. Estamos ante una visión del arte, que, en palabras de Hernández Sánchez —a mi juicio, extensibles a los dos escritores de los que estamos hablando aquí—, parte de la búsqueda de un acercamiento a la idea de ser, a la idea de historia, a la idea de ser en la historia. Según este mismo autor, este movimiento solo se podría conseguir, por otra parte, a través de la negación que se sostiene, es decir, de la ironía: «La conciencia es conciencia de sí misma del mismo modo que lo viviente siente a lo viviente, se entiende como un sí mismo: lo vivo se caracteriza precisamente por el relacionarse consigo mismo, por el automovimiento»<sup>13</sup>.

La no figuración en Beckett se manifiesta a través de esa estilización deíctica y referencial en la que se sostiene *Esperando a Godot*. «Aquí» y «ahora» puede ser cualquier aquí o ahora. Más bien, es el más allá aquí y ahora. Godot es la figuración emancipada del deseo, el fin inmarcesible por su propia presencia ausente. En consecuencia, Godot es, desde una perspectiva retórica, el oxímoron que modula la obra y que puede leerse como la representación de las relaciones que se dan en el seno de la obra entre la palabra y el acto:

ESTRAGÓN.— ¡Qué! ¿nos vamos?  
VLADIMIRO.— Vámonos. (No se mueven).

TELÓN

(E. G., p. 602).

Son unas relaciones que, tal y como ha señalado Alan Badiou, suponen la constatación de ese movimiento dialéctico en el interior de la realidad y la base de la ironía del autor: «Si consideramos el conjunto de la obra de Beckett, comprobamos que hay en realidad una especie de trenzado de dos localizaciones ontológicas, localizaciones que tienen la apariencia de ser opuestas una respecto de la otra». También la obra de Celan apunta ineludiblemente a esta dialéctica resuelta en fuga y que se sostiene semánticamente sobre la ironía. Una ironía que al mismo tiempo ha de leerse como la fractura entre acto y habla, la escisión que encuentra su materialización dramática en el decoro roto en aras de significar esa estilización de la identidad humana. Incluso en la denominación de los personajes existe una dislocación, una ruptura del continuo entre el texto autorial, Vladimiro y Estragón, y los vocativos que usan los personajes Didi y Gogo en el desarrollo de la acción (no acción) dramática.

La condición oximorónica de la naturaleza humana —su violencia implícita— y la relación de esta con lo cognoscible es un hecho que se encuentra presente en las dos obras cuyo análisis he realizado a la luz del concepto de ironía. En ambos autores la ironía parte de la necesidad de develar y de representar ese oxímoron en pro de palabras verdaderas, como quería Ingeborg Bachmann, y recurre en ambos casos a la noción de fuga como motivo, una fuga que en *Esperando a Godot* se materializa en ese esperar no-esperando y no-esperar esperando.

El teatro de Beckett, que ha caído por los ardides de las taxonomías en la categoría de lo absurdo —una etiqueta que la propia gramática traiciona—, enlaza con un movimiento fundamental que se inicia con el romanticismo y que quiere, tal como subrayó Wordsworth en su prólogo a las *Baladas líricas*, ser capaz de

TAMBIÉN  
LA OBRA  
DE CELAN  
APUNTA  
INELUDIBLE-  
MENTE  
A ESTA  
DIALÉCTICA  
RESUELTA EN  
FUGA

profundizar en las estructuras de la realidad asumiendo también las posibilidades de lo grotesco, demostrando la violencia que hay en la inquietud sobre la que se sostienen los interrogantes referidos por Badiou al inicio de este texto. También la lírica de Celan participaría, a mi juicio, de esa retórica de la inquietud a partir de una violencia inicial, la ejercida por el propio lenguaje como forzoso mediador entre la naturaleza y el ser humano, entre la conciencia y la realidad. Tanto *Reja de lenguaje* como *Esperando a Godot* se replantean la naturaleza de la creación literaria para proponerle una finalidad que sea la del radical encuentro con el mundo y el ser, la fuga hacia un límite cuyo fin último desconocemos pero que apunta a la totalidad.

Los dos autores comparten, pues, un mismo propósito ético, un sentido que cabe circunscribir a un proyecto que, a partir de una fractura histórica, filosófica e ideológica, deviene en ética. Se trataría de la necesidad de hacer visible la precaria ontología del ser, legado de la posguerra mundial, para llamar la atención sobre esa íntima preocupación de la que parte el aserto celaniano —a que antes me referí— acerca de su profunda proximidad respecto de Beckett. Como he venido subrayando, la ironía sería en ambos el testigo de una fractura que solo se podría

resolver desde la propia voz en marcha. Una voz que, al cuestionar la realidad, al agitar los mecanismos del destino, puede ser capaz incluso de remover las estructuras de la realidad para superar el conflicto humano que remite a la escisión entre el ser y el querer. Ese conflicto, que, encarnado en la espera y la búsqueda, en la necesidad de la emancipación a través de lo otro, sería el motivo fundamental de los dos textos sobre los que ha tratado este ensayo:

«El sujeto está dividido entre el sujeto de la enunciación, el sujeto de la pasividad y el sujeto interrogante. El tercero es en el fondo aquel para quien la relación de los dos primeros, la relación entre enunciación y pasividad, es una pregunta»<sup>14</sup>.

La posibilidad dislocada de las correspondencias entre sentido y referencia, o, si se adopta la formulación freguiana, entre discurso y comunicación, es una de las constantes que sostienen las posibilidades semánticas de la ironía, desde que se planteara —explícita o implícitamente— en la antigüedad y se reformulara en la modernidad, tanto filosófica como literariamente. Se trataría, también en los casos de Celan y Beckett, de dibujar la figura en escorzo de la condición humana, el sin sentido de la propia existencia, de la voz humana. Del deseo. ♦

LOS DOS  
AUTORES  
COMPARTEN,  
PUES, UN  
MISMO  
PROPÓSITO  
ÉTICO [...] HACER  
VISIBLE LA  
PRECARIA  
ONTOLOGÍA  
DEL SER

## Notas

1. Northop Frye, *La estructura inflexible de la obra literaria: ensayos sobre crítica y sociedad*, Madrid, Taurus, 1973, p. 227.

2. María Zárate, *Camus (1913-1960)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1995, p. 22.

3. Paul Celan, *Obras Completas*, trad. de J. L. Reina Palazón, Madrid, Trotta, 2007, p. 34.

4. N. Frye, *La estructura inflexible de la obra literaria: ensayos sobre crítica y sociedad*, p. 387.

5. N. Frye, *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de*

*la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, p. 85.

6. Vicente Raga Rosaleny, «Schlegel y los enemigos de la ironía romántica», *Anales del seminario de filología*, vol. 24, 2007, p. 158.

7. Alan Badiou, *Condiciones*, Madrid, Siglo XXI, 2003, p. 316.

8. Domingo Hernández Sánchez, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002, pp. 71-72.

9. Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, Madrid, Aguilar, 1978, p. 547. A partir de este momento se cita-

rá como EG seguido de las páginas en el cuerpo del texto.

10. Roberto Bravo de la Varga, *El espacio en la literatura austríaca moderna* (tesis doctoral dirigida por Jaime Acerrolaja Asenjo), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

11. P. Celan, *Obras Completas*, p. 128. A partir de este momento se citará como OC seguido de las páginas en el cuerpo del texto.

12. Marcos Roca Sierra, «Las tramas de la identidad: Tipología y trayectoria», *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 2006, 24, p. 212.

13. D. Hernández Sánchez, *La ironía estética*, p. 199.

14. A. Badiou, *Condiciones*, p. 325.



# La teoría de la Tragedia en Schiller

Autor  
**José Luis Villacañas Berlanga**

Catedrático de Filosofía.  
Universidad de Murcia.  
Autor de *Los latidos de la ciudad: Introducción a la Filosofía*.

## Una reunión de familia

En UN SEMINARIO inicial del grupo de jóvenes que estaba alrededor de Sigmund Freud se escuchó que Schiller recomendaba a un amigo liberarse de los dolores y de las angustias entregándose a libres asociaciones de pensamientos. Sin duda esa cita pretendía captar la atención de Freud, quien durante horas podía hablar de Schiller con la mayor

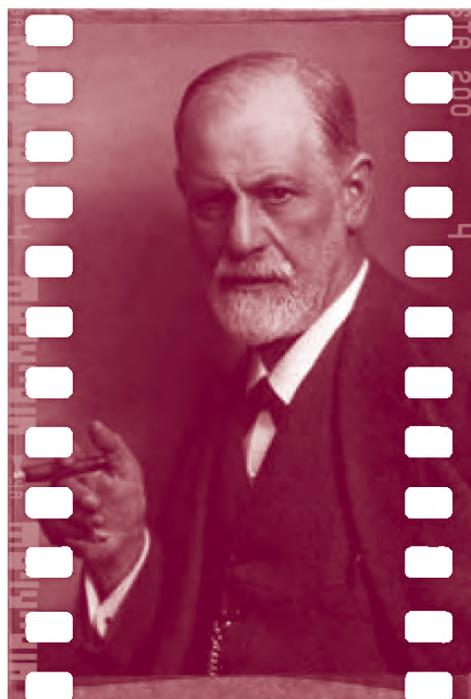
competencia. Sin embargo, Freud nunca nos dejó un tratamiento más o menos completo de lo que para él había significado el autor dramático. Aunque sus comentarios sobre Goethe no son muy creativos, sin duda nos ofrecen muchas más pistas acerca de lo que su espíritu debía al creador de Mefisto<sup>1</sup>. Para Freud, Schiller era uno de los grandes hombres de la nación alemana, e incluso, en algún momento, lo puso en relación con las dos grandes pulsiones del psiquismo que tenía por uno de sus mayores hallazgos. No fue más

allá. Así que me temo que debemos realizar ese juego por él. Sin esperar algo más que una respuesta imperfecta, desde luego, debemos preguntarnos: ¿qué aprendemos cuando leemos a Schiller a la luz de Freud?

Este trabajo debería ser productivo. En realidad, mi convicción reside en que solo entonces entendemos bien la teoría y la práctica de la tragedia de Schiller. Nadie como

este, de entre los grandes literatos, aspiró con tanta vocación a realizar un trabajo teórico sobre su propio arte. Y sin embargo, aunque nuestro autor deseó medir las distancias entre teoría y praxis de la tragedia, el tiempo no ha cesado de descubrir que estas distancias eran más abismales de lo que él presintió. Quizá convenga decirlo ahora: el filósofo Schiller nos decepciona de forma proporcional a como nos seduce el autor dramático. Hay elementos en su obra, en su práctica poética, que no aparecen en absoluto en su teoría. En otros lugares he mostrado los postulados teóricos que pueden establecerse a partir de un correcto análisis de sus propios personajes dramáticos. Estos postulados deberían haber alterado las posiciones de Schiller sobre la esencia de la tragedia. Sin embargo, no lo hicieron de forma clara.

Este juego filosófico no es una curiosidad. Como es sabido, Schiller organizó una reflexión sobre la teoría de la tragedia que pretendía conceder eficacia artística a las ideas morales kantianas. Por lo tanto, una reflexión acerca de la teoría de la tragedia es, siempre, una reflexión sobre la ética de Kant y sobre su relación con las pulsiones humanas. Un análisis de los personajes —no de las teorías de Schiller— podría entonces ponernos en la pista de comprender mejor el profundo sentido de la ética de Kant. En todo esto, ¿dónde quedaría Freud, cuya mirada deseábamos integrar para contemplar los personajes de Schiller? Sería precipitado decir que en ningún sitio. Y no solo porque se pueden encontrar en Freud jugosas reflexiones sobre la conciencia moral de Kant, sino porque disponemos de un seguidor de Freud que ha abordado de manera convergente los problemas de la ética, de la tragedia y de Kant. Me refero a Jacques Lacan<sup>2</sup>, cuya forma



1.

de expresarse es muchas veces extravagante y disparatada, pero de cuyos comentarios se pueden extraer algunas enseñanzas oportunas a este tema.

## Entre la naturaleza humana y el proyecto nacional

En el creador Schiller, al trabajar con materiales muy cercanos a la ilusión y a los sueños, opera algo así como un inconsciente en acto. Como es natural, y aunque nos haya prevenido acerca de su potencia teórica, Schiller estaba mucho más allá de lo elemental. Y elemental era apreciar la naturaleza alucinatoria del teatro, eso que F. Nietzsche llamó ilusión apolínea<sup>3</sup>. Aunque interpretó esta pulsión a la manera burguesa, como compensación ideal de la corrupción del mundo, Schiller fue certero al apreciar —en su ensayo *¿Qué influencia puede tener verdaderamente un buen teatro permanente?*— que «en ese mundo ficticio seguimos soñando el mundo real, nos reinterpretemos a nosotros mismos»<sup>4</sup>. Su aspiración no era otra que conectar con los «laberintos más secretos del alma humana» (p. 91). Solo el éxito de su obra permitiría una nueva interpretación de la humanidad.

A pesar de todo, lo que Schiller quería decir en 1785 al definir el teatro como una «institución moral», no era desde luego algo muy refinado. En esa época, en la que no había recibido todavía la *Crítica del Juicio*, el autor proclamaba las bases elementales de la educación estética que eran comunes a la Ilustración del gusto. Moral era cierto trabajo que el teatro llevaba a cabo con los afectos humanos —como he dicho, de naturaleza compensatoria. En quien se hunde en el vacío, el teatro debía despertar el «eterno impulso de actividad»; a quien posee rudas inclinaciones, la escena debía enseñar a moderarlas para permitir su armonía; a quien solo se relaciona con las leyes civiles como un mandato externo, una buena obra debía ofrecerle el plus de motivación —no exenta de seducción— para aceptar la ley como parte de la virtud interna. A aquel que apreciaba en sí una disposición a lo



trágico, el teatro debía ofrecerle la comedia; allí donde surgiera lo ridículo, proponer lo heroico. Era la forma de ver las cosas propia del momento clásico: el teatro era la escuela de una humanidad equilibrada y, por ello, capaz de ofrecer elementos para una armonía plena de la existencia humana. De esa armonía formaba parte necesaria y reguladora la autoconciencia. Para alumbrarla, el autor teatral descendía a los abismos del alma «para descubrirlos y hacerlos inofensivos» en sus resortes.

Si subrayamos las palabras empleadas, descubrimos fácilmente la idea central de esta teoría. Penetrar las fuerzas que forjan el destino humano para sobrellevarlo, tornar familiar lo siniestro («en el corazón del hombre resurge como de la tumba todo el espantoso retablo artístico», dice un pasaje del ensayo), dulcificar el desconcierto, hacer experiencia de lo traumático para finalmente ser más justos, humanos y tolerantes, una vez conocido el «secreto engranaje que nos lleva a actuar». Sin la menor duda, cabe calificar esta aspiración como ilustrada. No solo porque lanzaba luz sobre lo más difícil, el propio ser humano, sino porque lo hacía a la manera ilustrada, generando una idea de lo común. Aunque Schiller no podía sino pensar eso común a la manera de la patria o la nación —lo que iba en contra de su teatro, que caminaba por pueblos y tiempos como por la casa

2.

1.  
Sigmund Freud.

Foto: Carla216, Creative Commons.

2.  
Teatro de Dionisos.  
Atenas.

Foto: Jorge Orte Tudela,  
Creative Commons.



3.

del ser humano—, y a pesar de imaginar la dimensión ética del teatro como base de la formación del «espíritu nacional de un pueblo» (p. 96), resultaba claro que su ideal excedía esta presentación parcial. En realidad, él pensaba en un espectador que pudiera ser movido por una «única simpatía que todo lo entretene» y, por tanto, en un receptor perteneciente a un «único género». No era Alemania, sino la naturaleza

humana lo que se reconocía en sus obras. Por este tiempo todavía parecía un seguidor más fiel de Herder que de Kant, y tenía el sueño de Grecia como modelo. Pero ya estaba preparado para incorporar el modelo universalista de Kant, el único apropiado a una verdadera ilustración. Solo este será el estadio definitivo de su pensamiento. Por eso sus aproximaciones eran relevantes para una teoría de la naturaleza humana.

### Lector de Kant: el problema de la ambivalencia

Estas reflexiones elementales empezaron a complicarse cuando leyó la *Crítica del Juicio* de Kant. Sus pensamientos sobre la obra quedaron recogidos en una serie de trabajos escritos entre los años 1792-1794<sup>5</sup>, que contienen el tratamiento canónico del asunto por parte de Schiller. En ellos, su aproximación inicial al tema dependía de la *Crítica del Juicio*, pero su profundidad lo hacía de la asunción de la ambivalencia como problema central. Si Kant analizaba el conjunto indisoluble de placer y displacer que se daba cita ante una representación sublime e intentaba explicarlo desde una antropología dualista, que distinguía entre el hombre fenoménico y la libertad; Schiller aplicaba estas categorías a la acción trágica y lo hacía de una manera muy original. En ella era perceptible que lo horroroso, lo espantoso, lo desolador nos repele y nos atrae al mismo tiempo, nos desagrade y nos produce placer.

Tal ambivalencia no era fruto de la diferencia entre el naufrago y el espectador, ni se producía por nuestra seguridad frente al peligro de lo Otro<sup>6</sup>. En la obra teatral bien lograda, las distancias entre el espectador y el héroe debían desaparecer. El efecto trágico no debía dejar intacto al burgués seguro de su confort, frente al héroe entregado a los abismos de la desolación. El teatro debía provocar una profunda simpatía «con el puro dolor moral» (p. 100), no un abismo de distancias. El de separar a los seres humanos no era el juego del teatro. No es nuestra seguridad la que nos produce placer frente a las desdichas del héroe, sino

que nos deleita su mismo sufrimiento. Nadie puede ocultar que el teatro de Schiller gusta porque despierta pulsiones masoquistas en el espectador. Si el teatro era un instrumento de ilustración, entonces sus claves eran antropológicas, no sociológicas. El teatro hablaba a los espectadores, cierto que burgueses, pero de cursos de acción que eran universales, y el placer que producía ascendía desde estratos del alma que seguían intactos debajo de las levitas y los chalecos. Schiller era consciente de que en una buena obra se jugaba una «disposición originaria» y una «ley psicológica universal». Por eso, llegó a hablar en este mismo ensayo de ofrecer una *Lebensphilosophie* que debía explicitar leyes universales. Esta filosofía de la vida daría una clave a la teoría y a la práctica de la tragedia: su exigencia de *verdad objetiva* de los personajes se fundaba en una razón: «Porque coinciden con la naturaleza de todos los sujetos» (p. 113).

Si algo tenía claro Schiller, era esta idea: lo más atractivo era la pena misma. Para lograrla, se debía activar la *Tauschung*, la ilusión de estar sufriendo con el héroe y de acompañarlo en su excitación y emoción. Con Kant, Schiller pensó que el deleite peculiar de la tragedia, esta profunda simpatía, solo podía activarse cuando la sensibilidad era agredida. Aquí sensibilidad era una dimensión trascendental —necesaria y universal— y garantizaba la posibilidad de intercambiarse los sujetos. En cierto modo, tras esa sensibilidad se ocultaba un «carácter humano universal en nosotros». Pero tras el dolor de la sensibilidad herida y macerada brillaba un placer. Una facultad del alma humana se activaba cuando la sensibilidad sufría. Las emociones tristes despertaban una pulsión que, al activarse, producía también su placer: «Esa facultad no es otra que la razón», dijo Schiller en 1791. En el ensayo de 1792 la describió como dotada de un «impulso a la actividad», que, al realizarse, producía el placer del que la tragedia era una muestra central (p. 105). Una pulsión sensible de placer era activada directamente por la razón —esto es lo que se quería decir. Bajo el dominio de la razón se activaban sentimientos que

iban más allá de la pura comprensión sensible de la dignidad y que implicaban un placer intenso. En efecto, la tragedia imitaba la naturaleza de estas acciones racionales cuyo placer viene mediado por el sufrimiento de la sensibilidad. Su éxito consistía en producir ese placer en el espectador mediante la simpatía, una imitación secundaria que experimentaba el gozo humano verdadero a través de la imitación primaria que instituía el arte.

La ambivalencia de los sentimientos de placer y dolor, lo que Schiller llamó «la imagen de una incoherencia», fue así explicada de la forma kantiana más clásica. Se trataba de referir los dos sentimientos a dos principios en el ser humano: la sensibilidad y la razón. Estas eran las dos disposiciones universales del ánimo humano, las estructuras universales. Aquella incoherencia de sufrimiento y gozo debía lograr una coherencia superior. Para ello, el sufrimiento debía ser natural, proceder de la naturaleza misma de las cosas, mostrar la tensión entre el hombre y la naturaleza, ser herido por ella y, así, ilustrar el combate entre la necesidad y la libertad. Entonces la simpatía era total. La compasión era plena porque no estaba mediada por el error, la incompetencia, la maldad o por cualquier otra dimensión azarosa o subjetiva del ser humano. Sufríamos con el héroe sin poder culparle. Por eso la simpatía, la compasión y el placer superior se tornan coherentes, sobre todo, cuando el héroe se dirige contra la naturaleza, se enfrenta al sufrimiento por razones morales, eligiéndolo. La incoherencia se transformaba entonces en coherencia superior. El teatro no perdía de vista los ideales de armonía clásica, pero atravesados ahora por unas exigencias heroicas. Aquí, en la apelación a la moralidad kantiana, la tragedia griega quedaba superada. Por eso Schiller pudo decir con orgullo: «Nosotros los modernos, tenemos que renunciar a restablecer el arte griego». El destino, esa categoría propia de la naturaleza, se presentaba como una potencia intermedia, sometida a la potencia moral que se revelaba en lo sublime y que, para él, denunciaba «una concatenación teológica de las cosas, de un orden subli-

CON KANT,  
SCHILLER  
PENSÓ QUE  
EL DELEITE  
PECULIAR DE  
LA TRAGEDIA  
[...] SOLO  
PODÍA  
ACTIVARSE  
CUANDO LA  
SENSIBILIDAD  
ERA  
AGREDIDA

3.

«Jena iluminado».

Foto: Unblogbar.org,  
Creative Commons.

me, de una voluntad bondadosa». De esta forma, la disonancia quedaba transformada en armonía, y el desajuste entre el hombre y la naturaleza quedaba superado en «la agradable imagen de la más plena coherencia en la totalidad de la naturaleza» (pp. 108-109). Esa coherencia solo podía lograrse de contar con las ideas suprasensibles, y ante todo, con la idea de libertad.

Esta incoherencia superada, esa ambivalencia reducida, esta armonía de necesidad y libertad lograda, a la que llegar mediante la vivacidad y la verdad trágica, requería lo que Schiller llamó «totalidad». En cierto modo, esta totalidad hacía referencia al carácter completo de las mediaciones por las que se reducía la ambivalencia. En sí misma era imposible sin verdad y sin vivacidad. Solo a través de una lógica completa de la situación podíamos acompañar al héroe trágico en su sufrimiento natural y en el superior triunfo de la moralidad. Aquí se ha querido ver una contradicción entre el Schiller idealista y el realista, entre el que desprecia la motivación de los personajes y el que la analiza. No hay tal contradicción. La categoría de totalidad muestra y prepara el acontecimiento de la libertad, pero no lo explica ni lo anticipa. El espectador ha de ser encadenado al sufrimiento y a la compasión. No ha de atisbar demasiado pronto la irrupción de la libertad, pero tampoco debe debilitar su expectativa de ella. Ha de jugar con las mediaciones, con el combate, con la cadena de causas que, sin embargo, queda rota cuando acontece la libertad: «En ese combate reside el gran secreto del arte trágico; así se manifiesta en su luz más resplandeciente». La categoría de totalidad debía regular ese combate y debía regular las mediaciones: «El artista llega a su meta paso a paso, mediante descargas pequeñas, e impregna completamente el alma emocionándola solo de manera progresiva y gradual» (p. 116)<sup>7</sup>. Se comprende por ello que esta teoría gustara sobremanera al teórico marxista Georg Lukács. En ella vio la afinidad profunda entre clasicismo y marxismo, pues daba un ejemplo de la transformación de la cantidad en la cualidad, del progreso en irrupción revolucionaria. De hecho, esta era ya la perspectiva kantiana.

EL  
ESPECTADOR  
HA DE SER  
ENCADENADO  
AL  
SUFRIMIENTO  
Y A LA  
COMPASIÓN.  
NO HA DE  
ATISBAR  
DEMASIADO  
PRONTO LA  
IRRUPCIÓN  
DE LA  
LIBERTAD

En esta gradación hacia la totalidad Schiller llegó a identificar la *forma* de la tragedia. Aquí el mundo clásico alemán imponía sus exigencias formales, pero ahora quedaban al servicio de una finalidad no-griega. La forma era apropiada para provocar el efecto compasivo, pero la finalidad última era demostrar la suprema coherencia de la libertad. El empleo apropiado de la forma para esta finalidad, las dos cosas, constituía de manera conjunta el ideal de la tragedia. Schiller pensaba así responder a las exigencias del trabajo teórico. Aunque las últimas tesis no las dejó claras en *Sobre el arte trágico* —donde subrayó sobre todo la finalidad de la compasión—, en su siguiente trabajo, *Sobre la razón del deleite en los temas trágicos* las expuso con rotunda claridad: «Solo en la medida en que lleve a cabo su suprema eficiencia estética tendrá [el teatro] una benefactora influencia en la moralidad», dijo entonces<sup>8</sup>. La finalidad era analizar ese deleite que constituía un medio para la moralidad.

## Seguir leyendo

Tenemos la seguridad de que Schiller continuó leyendo a Kant en el otoño de 1791 y comienzos de 1792. En realidad, su lectura introdujo importantes conceptos y profundizó en aspectos centrales de eso que se había llamado antes el «carácter universal humano». Tras penetrar de manera más firme en el análisis de lo sublime, Schiller desplegó en este ensayo una nueva perspectiva del asunto de la ambivalencia. A pesar de todo, la lógica no era diferente. En efecto, más allá de displacer y placer, en lo sublime se daban cita el sentimiento de nuestra impotencia y de nuestra omnipotencia. Impotencia ante la naturaleza y sus medidas desproporcionadas respecto de nuestra finitud, pero también omnipotencia al sentir una nueva infinitud en nosotros, caracterizada por esa capacidad superior de la libertad. Dolor y deleite eran sentimientos ahora referidos al poder y a la supremacía. Poder de la naturaleza que nos humilla hasta la impotencia; poder de la libertad que nos ensalza hasta la omnipotencia: he ahí el nuevo juego de la ambivalencia expresado ya de forma cercana a un

vocabulario de pulsiones. La reducción de la incoherencia se presentaba ahora como la demostración de la supremacía moral. La teoría moral venía a decir que «en la lucha, el supremo deleite moral siempre estará acompañado por el dolor» (p. 131). La disposición moral debía asumir en cierto modo una condición masoquista compensada por una cierta *deificatio*, por un cierto goce de omnipotencia. De ella se valía el arte de la tragedia.

Es muy curioso que este trabajo ponga del lado de la naturaleza, de la sensibilidad, todas las reglas de la prudencia. Según se dice aquí, el personaje trágico debe mostrar la incapacidad de la prudencia para adaptarnos a la naturaleza y, así, caminar hacia la necesidad de dar el paso a una acción que, en tanto estado de excepción de la prudencia, sería el signo de la moralidad<sup>9</sup>. La vieja doctrina clásica de la Frónesis como condición de la vida buena se perdía ahora. Tampoco se trataba de un fallo ético: la famosa *hamartía* aristotélica. La vida natural entera, con todas sus máximas, debía sacrificarse ante la moral, porque solo esta era la garantía de la vida buena. No era la *hybris*, como en los griegos, la que llevaba hacia la destrucción, sino la exigencia de la libertad y de cierto ideal. Estas ideas parecían adecuadas a dos objetivos: apropiarse de la teoría moral kantiana, característica de la época ilustrada heroica, y ofrecer en este héroe moderno una alternativa al héroe griego.

Pero esto era la teoría. El teatro, sin embargo, no parecía centrarse en ese momento socrático en que, por el imperativo, se ofrece la vida. Schiller no se centró tanto en los héroes morales modernos, sino en otro tipo de personajes completamente diverso que, ante todo, mostraba la dificultad de la heroicidad burguesa. Así que su práctica teórica se alejó de las sencillas y ordenadas provisiones kantianas. La coherencia y la omnipotencia de la libertad —esto es lo decisivo— *también se descubren en los fenómenos negativos del incumplimiento moral*. Los sentimientos de tristeza, arrepentimiento, remordimiento, culpa y desesperación no pueden experimentarse sin conciencia moral, sin ese «incorruptible sentimiento de lo justo e injusto» al que Freud llamó

súper-yo. Esos sentimientos constituían evidencias morales tan nítidas como el sacrificio por el bien. La única diferencia era la temporal: muestran «el poder de la ley moral solo más tarde» (p. 135). Y lo hacen dominando la conciencia humana con un sufrimiento que ya Adam Smith había puesto de manifiesto como el más terrible de la naturaleza humana: el remordimiento.

El asunto de la prudencia no es baladí y nos lleva a un desarrollo completamente otro. Hacia el final de su trabajo, Schiller nos sugiere que la tragedia muestra

NO ERA  
LA HYBRIS,  
COMO EN LOS  
GRIEGOS, LA  
QUE LLEVABA  
HACIA LA  
DESTRUCCIÓN,  
SINO LA  
EXIGENCIA DE  
LA LIBERTAD



4.  
Busto de F. Schiller en  
Central Park.

Foto: Wallyg, Creative Commons.

LA TRAGEDIA  
REPRESENTA  
UN  
JUEGO DE  
POTENCIAS  
Y FUERZAS,  
PERO SOBRE  
TODO HA DE  
DEJAR NÍTIDA  
SU POTENCIA  
SOBERANA,  
LA MORAL

su mecanismo más complejo cuando la naturaleza desaparece del escenario, y dolor y placer son ambos morales. Las mediaciones entonces consisten en lograr que brille de manera adecuada la jerarquía de valores y de deberes. Aquí la prudencia es valorada, pero no es lo último. En suma, la tragedia muestra el sistema moral con sus jerarquías nítidas y por eso en cierto modo representa un juego de potencias y fuerzas, pero sobre todo ha de dejar nítida su potencia soberana, la moral: «Hay casos en que el deleite moral solo se consigue mediante un dolor moral, y eso sucede cuando hay que transgredir un deber moral para observar o t r o superior, más general y más coherente» (p. 135). Por mucho que Schiller no haya profundizado

en este juego —deberes que no lo son, que pueden ser violados en estado de excepción; coherencia que exige destrucción de un deber, placer que puede sobreponerse a una herida, placer en el remordimiento, placer en la culpa, todos los futuros temas hegelianos—, reconoció que solo en él se daba cita la virtud heroica. La ilustración entonces significó para él un «entendimiento lúcido», capaz de determinar «correctamente las relaciones de los deberes morales con el supremo principio de la moralidad» (p. 136). Aquí, sin embargo, la verdad objetiva distaba mucho de ser evidente. Es más, aquí el ser humano mantenía una serie de curiosas capacidades que impedían que «la medida de la razón» fuese la misma para todos. Estas capacidades humanas producían efectos estéticos que afectaban al núcleo mismo de la teoría de la tragedia.

5.



Pero ni siquiera esta gama de personajes entregados al remordimiento eran los más interesantes. Tengo la impresión de que Schiller pasó de puntillas por otros anti-héroes y que, al hacerlo, se atuvo a su programa con más voluntarismo que profundidad. En cierto momento de *Sobre la razón del deleite...* propuso una tesis que, de haber proseguido hasta el final, le hubiera traído quebraderos de cabeza. Dijo: «La coherencia nos produce deleite en cualquier circunstancia, tanto si se refiere en absoluto a lo moral como si se opone a ello» (p. 137). Esto quiere decir, si lo entiendo bien, que el ser humano tiene capacidad de juzgar el curso de una acción sin atender a su dimensión moral, haciendo caso omiso de su voz. De esta manera, la maldad coherente llevada hasta el final —por ejemplo, la que por esas fechas se representa en una novelita epistolar llamada *Las amistades peligrosas*— produce un placer intenso. Desde

luego, como lectores, saboreamos el mal sin acordarnos de finalidad moral alguna. Schiller sabía de qué hablaba porque esa dimensión estaba en la base del éxito de público de Franz Moor, el personaje central de *Los Bandidos*:

«La actuación de un malvado, sumamente consecuente con sus maquinaciones evidentemente nos deleita, por más que sus disposiciones y finalidad se opongan a nuestro sentimiento moral. Un hombre así es capaz de despertar nuestra más viva simpatía y temblamos ante el fracaso de sus planes, cuya frustración más ardientemente deberíamos desear, si fuera verdad que todo lo referimos a la coherencia moral» (p. 137).

*Si fuera verdad que todo lo referimos a la coherencia moral.* Pero resulta evidente que no lo hacemos. Sin embargo, el autor no desplegó este hecho insólito, por el cual sentimos un placer superior fundado en el triunfo del mal. Se limitó a decir que «no es raro que una ingeniosa maldad consiga particularmente nuestro favor porque es un medio para procurar el goce de la coherencia moral» (p. 138). Coherencia moral aquí es una conducta que de forma ejemplar no está al servicio de la bondad, desde luego, ni de la voluntad buena de Kant. Sin embargo, ¿cómo caracterizar ese placer que nos produce una ingeniosa maldad, que conquista nuestro favor porque es radicalmente mala, porque nos muestra un mundo donde, por mucho que haya personajes anclados en deberes, estos parecen impotentes frente a la potencia gloriosa del mal? Olvidar estos casos es una obligación de quien quiere ser piadoso y edificante, pero no de quien desea conocer las leyes universales del alma humana y desea representarlas en el juego de la tragedia. ¿Pero, entonces, qué decir de la vieja totalidad de forma y finalidad de la tragedia? En realidad, el filósofo Schiller deseaba ser justamente idealista, pero el artista Schiller se resistía o, al menos, mostraba que eran necesarias ulteriores mediaciones. El dramaturgo sabía que no se podía escribir una tragedia sin un disfrute específicamente debido a la coherencia del mal. Este disfrute exigía también la mediación de la herida de

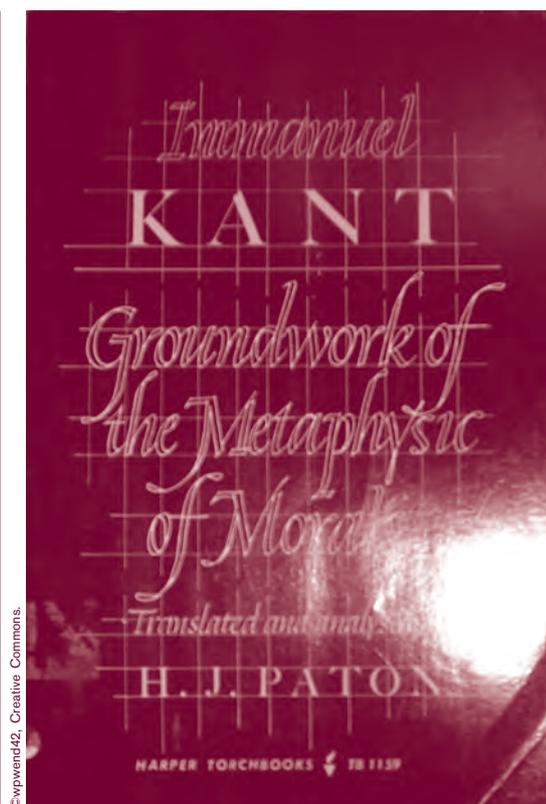
la sensibilidad. El mal consecuente no es el placer. La bondad no es la única dimensión del ser humano que genera disposiciones masoquistas. El autor repitió en muchas ocasiones que una finalidad moral demasiado explícita corrompía la obra de arte, y una vez llegó a expresar con toda claridad sus reservas frente a la voluntad de ser edificante. Fue cuando, mencionando a Kant, se preguntó: «¿Alguno se puede llegar a sentir edificado por un sermón en cuya escucha, sin embargo, no se ha construido absolutamente nada en su interior?»<sup>10</sup>. Parecía que una obra de arte verdadera no debía caer en eso. Pero ¿cómo impedir sentirse interiormente edificado en el mal?

### Lo patético

«Construir en el interior» parece una frase relevante. Su sentido, sin embargo, es difícil de precisar. Con seguridad, al menos, nos sugiere que esa construcción subjetiva tiene que ver con el trabajo del espíritu y que este no puede realizarse al margen de las mediaciones que toda tragedia pone en marcha en tanto forma y finalidad. En el trabajo de 1793 dedicado a precisar el sentido de lo patético, Schiller profundizó en esas mediaciones. Allí dijo que la tragedia tenía que elaborar lo patético. Hacía referencia con ello a un profundo y violento padecer. Este medio, sin embargo, solo tenía un fin: exponer la libertad moral. Con sencillez dijo, en algo parecido a una máxima, que «lo patético solo es estético en la medida en que es sublime» (p. 70). Lo primero, lo patético, hacía justicia a la naturaleza del ser humano. Lo segundo, lo sublime, hacía justicia a su razón y a su libertad. Para ello era preciso exhibir un padecer violento y profundo al cual resistía la libertad y la razón. Lo que Schiller quería evitar era, sin duda, la languidez, algo que por entonces se llamaba voluptuosidad y que él veía por doquier en los rostros, «en los ojos que navegan ebrios». Este padecer insano y visible en su época no era la mediación adecuada a lo sublime. Su exposición no complacía a la libertad, ni era resistida por la razón. Por eso, en su esquema de valores,

DESDE  
LUEGO,  
COMO  
LECTORES,  
SABOREAMOS  
EL MAL SIN  
ACORDARNOS  
DE  
FINALIDAD  
MORAL  
ALGUNA

5.  
Monumento a  
F. Schiller frente al  
Teatro de Berlín.  
Foto: SP8254, Creative Commons.



la languidez era un valor vulgar, mientras que solo la resistencia moral al padecer le parecía noble.

Esa resistencia moral necesitaba de una manifestación violenta de la esfera de la animalidad, y eso era lo patético. Escindido entre su cuerpo, que sufre en la exterioridad, y su libertad, que se afirma como lo más propio, indiferente al sufrimiento, el héroe trágico muestra de manera clara la existencia de un principio suprasensible en el hombre. La mediación del dolor patético hacia la libertad era sublime, y en lo apropiado de esta mediación se abre camino la fuerza trágica. Ahí el dolor propiciaba la belleza. La impotencia natural era el camino hacia la omnipotencia anímica. El miedo natural se compensaba con la certeza de sí. De nuevo se repitieron todos los sentidos de la ambivalencia y se añadieron otros. En medio de los sufrimientos «nada tendríamos que temer por nuestro sí mismo libre ni por la autonomía de las determinaciones que damos a nuestra voluntad». Schiller habló aquí incluso de la ganancia de una «seguridad absoluta e infinita» (pp. 80-82). Lo limitado de la

naturaleza se contraponía entonces a lo ilimitado de la libertad.

En realidad, el autor no iba más allá de comentar el *Laocoonte*, que ya había sido objeto de atención por parte de la aguda mirada de Lessing<sup>11</sup>. Si he traído a mención estos pasajes de *Sobre lo Patético*, no es, sin embargo, por repetir este viejo tópico. Estamos leyendo las reflexiones teóricas de Schiller sobre la naturaleza de la tragedia porque queremos apreciar sus márgenes, aquello que no está pensado en ellas. En un pasaje perdido del mismo ensayo, organizó la mediación entre lo patético y lo sublime afirmando: «Ahora se podría decir que es él mismo [el ser humano] el que se entrega a su perdición eligiéndola libremente, y su muerte se torna una acción voluntaria» (p. 83). Este punto lo desplegó mediante la categoría de «sublime de la acción». Su sentido es que el sufrimiento patético de la naturaleza sensible en el hombre tiene como causa, de alguna manera, el consentimiento de la voluntad. Lo patético es así acción, no mera pasión. Es obra del carácter libre.

Y aquí, con una fidelidad importante a los anti-héroes morales coherentes antes citados, Schiller hizo una distinción. El padecer podía ser obra mediata del carácter moral. Así sucedía cuando el ser humano, «por respeto hacia algún deber, elige padecer». El motivo es cumplir el deber, y su consecuencia inevitable, el padecer, es aceptada de forma indirecta. El padecer es obra inmediata y directa del carácter moral cuando el ser humano «expía moralmente el deber contravenido». Aquí se manifiesta el *poder* inhumano del deber, y ese poder es el que hace sufrir incluso sin que intervenga la voluntad, mediante la fuerza incontrolable del remordimiento. El deber aquí era un *daimon* capaz de agitar la naturaleza de quien lo desobedeció, mostrando así su plena superioridad sobre ella.

El autor, sin embargo, no persiguió esta pista, ni vio cómo se podía construir el interior psíquico, reconocer una ley anímica, mostrar una dimensión de su filosofía de la vida. Y, no obstante, lo acarició con una distinción en la que identificó lo propio de la

EL DEBER  
AQUÍ ERA  
UN DAÏMON  
CAPAZ DE  
AGITAR LA  
NATURALEZA  
DE QUIEN LO  
DESOBEDECIÓ,  
MOSTRANDO  
ASÍ SU PLENA  
SUPERIORIDAD  
SOBRE ELLA

dimensión estética. Pues era evidente que el *dämon* daba muerte desde dentro a quien había despreciado el deber. Ahora bien, Schiller abandonó este punto de análisis. El resto de sus reflexiones las dirigió a marcar una diferencia fundamental entre un juicio moral de la acción trágica y un juicio estético. Desde el punto de vista del juicio moral, todo debía estar regido por la necesidad —*Notwendigkeit*—, por la exigencia —*Forderung*— de la razón. El aplauso moral sería una satisfacción intelectual, una *Befriedigung*. Sin embargo, y en esta perspectiva, las relaciones entre el deber moral y la sensibilidad no eran necesarias en sí mismas. Respecto de las exigencias morales, la sensibilidad siempre es indigente —*Notdurft*—, y que cumpla sus reclamaciones es un hecho contingente. Kant aquí era decisivo. El punto de vista moral de la acción trágica solo aprecia la necesidad racional. El punto de vista estético era algo completamente diferente.

Consciente de la contingencia de la relación entre la sensibilidad y la libertad, el autor explicó que, cuando por un azar especial se daba una sensibilidad que disponía a la moral, entonces se producía un placer semejante al de una finalidad inexplicable, pero operativa. Este placer era de naturaleza estética, procedía del caso concreto y ponía el caso humano en una milagrosa relación con la ley. El punto de vista estético en el juicio de la acción trágica percibía esta finalidad contingente, azarosa. Tal finalidad no se podía exigir de la naturaleza. En este caso, la indigencia de la sensibilidad había sido superada por la propia naturaleza, como una especie de favor, de gracia que la tornaba capaz de cumplir con la ley. Apreciar este favor lleva consigo un contentamiento



especial «que nos llena de júbilo y nos extasía» (p. 89). Sin duda, era un caso del juicio reflexionante de Kant, que piensa esa adecuación de una teleología para la que no se tiene concepto.

Las consecuencias de esta doble valoración o enjuiciamiento de la acción trágica eran innegables. Desde el punto de vista moral siempre nos queda algo por cumplir, y la ley moral está por encima de nosotros en tanto seres naturales. El curso de las acciones morales debe ser impuesto por el deber, y así los ordenes de la posibilidad, de la fantasía y de la imaginación quedan radicalmente cercenados. En realidad, la aspiración a cumplir la ley moral tiene un efecto limitador, negador de los aspectos de la sensibilidad. No hay aquí entusiasmo, sino rigor, consecuencia, ascesis, negación. Pero desde el punto de vista estético todo cambia. Por lo general, la sensibilidad no conduce a la moralidad. Basta con que la naturaleza conozca un estado de excepción y nos sea posible despreciarla, para que el placer sublime sea intenso, al percibir que algo no idóneo para la libertad de repente lo es y la permite. Este estado de excepción es sublime. De esta manera, Schiller

6.

EN ESTA  
PERSPECTIVA,  
LAS  
RELACIONES  
ENTRE  
EL DEBER  
MORAL Y LA  
SENSIBILIDAD  
NO ERAN  
NECESARIAS  
EN SÍ  
MISMAS

6.

Goethe y Schiller  
frente al Teatro de  
Weimar.

Foto: Libär, Creative Commons.

DESDE EL  
PUNTO  
DE VISTA  
ESTÉTICO,  
LA LIBERTAD  
RESULTABA  
DE ESE  
ENCAMINARSE  
VOLUNTARIO  
HACIA LA  
MUERTE

comprendió que la estética y la moral son dos direcciones completamente opuestas del ánimo. La primera impone sus consecuencias morales a la realidad sensible con necesidad. La segunda parte de una mera posibilidad de la fantasía, de una «posibilidad representada» que hace idónea a la naturaleza para mostrar la existencia de la libertad.

Pero, para que algo sea sublime, no se necesita que venza la ley moral y aparezca la edificación del deber. No se necesita esta milagrosa adaptación de la naturaleza con el bien y ni siquiera se requiere el remordimiento, la normal hostilidad de bien y sensibilidad. La valoración estética hace referencia a que se muestre la posibilidad de la libertad —no el bien moral— en el mundo sensible, y este es el trabajo de la imaginación. La valoración moral muestra la necesidad con la que la libertad realiza la ley moral en el mundo sensible, y es el trabajo de la exigencia y del rigorismo. Son dos orientaciones completamente diversas, en la medida en que son dos fines distintos. Uno muestra la realidad del deber; otro, la dimensión estética, la función más básica de la libertad.

### Sublime

La valoración estética de la acción trágica, de su patetismo y de su sublimidad, tenía que ver con la libertad humana, no con la perfección moral. Esta distinción es central en Schiller y constituye un problema básico en sus planteamientos teóricos y dramáticos, no suficientemente desplegados. En su trabajo sobre la categoría de lo sublime siguió mostrando el problema de la libertad, no el de la acción moral. El placer extático que se produce cuando imaginamos una sensibilidad capaz de trascenderse, de prestar energías al ser humano para superar esa propia sensibilidad, de activar impulsos sensibles que se dirigen contra los principales intereses sensibles, como el de mantenerse con vida o el de gozar de determinados placeres, era ahora un problema en sí. Schiller había hablado de la acción trágica como aquella en la que la muerte era en cierto modo

voluntaria. Ahora aseguraba que ese era el placer estético verdadero.

Era demasiado evidente que, desde el punto de vista estético, la libertad resultaba de ese encaminarse voluntario hacia la muerte. Que estuviera al servicio de la moral ya era otra cosa. En *Sobre lo Sublime* se preguntó por el impulso que había tras todo esto. Lo encontró en otra forma de mencionar esa libertad, que ahora caracterizó como la «liberación absoluta de todo lo que es violencia» (p. 218). Entonces argumentó que violencia era exactamente la vieja indigencia, el «tener que». Una vez más, esta coacción parecía contraria al sentimiento de la dignidad, pero su sentido no estaba especialmente relacionado con la ley moral, sino con la libertad. Vemos así que el problema moral se complica, pues cabe pensar una dignidad libre que no esté al servicio de la moral. Pero no solo eso. Otro problema era el de comprender esa misma libertad. El *tener que*, la necesidad, la indigencia es la estructura de la naturaleza. La pretensión de escapar a esta violencia estructural, sin embargo, se da en un ser que, igualmente, es natural. El ser humano mostraba ahora su rasgo más especial: tenía una pretensión, una exigencia, pero no estaba claro que tuviera un poder adecuado para realizarla. Exigencia de liberación sin poder suficiente: esta es la imagen madura del ser humano en Schiller. «Surge de esto —dice— una desafortunada contradicción entre el impulso y la capacidad» (p. 218).

La muerte aparece como la piedra de cruz de esta contradicción. Pues la indigencia ante la muerte era la prueba más palpable de que el ser humano era llevado de manera coactiva a algo *que no quería*. La muerte es contraria a su sentido de la dignidad, y la cultura le parecía a Schiller la obra que lucha contra esta indigencia, la operación que dota al ser humano de poder suficiente para ultimar su impulso de liberación y afirmar su voluntad. En cierto modo, ya sea mediante la ciencia y la técnica, ya sea mediante la cultura, de forma realista o idealista, el ser humano no hace sino luchar contra el poder de la muerte. Con ello, todos los hilos que

hemos dejado abiertos nos van conduciendo al nudo. Antes dijimos que la tragedia podía ser pensada como aquella acción en la que la muerte se seguía de la propia voluntad.

Había también un indicio de la libertad en *querer la muerte* y el placer consecuente. Ahora, esta tesis adquiere ya pleno sentido. Debemos observar que, aquí, justo aquí, el pensamiento de Schiller se desplaza desde

la problemática moral a la estética. Todo lo que el autor piense de ahora en adelante —y solo así tiene plena coherencia lo anterior— depende de este sencillo hecho. La moral ha sido desplazada de su centralidad frente a la libertad. En la estética, la noción de libertad es ahora mucho más central que la ley moral, y lo es porque es la única forma verdadera de lucha ideal contra la muerte. Educación estética, desde luego, pero una que se repliega sobre el sujeto —solo después podríamos extraer consecuencias para la comunidad—, en tanto forma ideal de lucha para dotar al hombre de dignidad a pesar de la muerte.

En efecto, ideal ha llamado Schiller a esta lucha, porque ya no puede confiar en la contra-violencia de los poderes de la ciencia y de la técnica. Como tal, esa lucha ideal se centraba en el problema de lo sublime y por eso tenía como lugar oportuno el campo de la tragedia. El autor se acercó así a la cultura contemporánea, al hacer de lo sublime el centro mismo de la producción cultural de la humanidad, tras la muerte del Dios de las religiones y en plena época de la ciencia y la técnica. De hecho, esta era la única salida oportuna a esa desafortunada contradicción entre el impulso de liberación y la capacidad de lograrla, que la ciencia y la técnica no pueden superar con su retórica del aplazamiento continuo. La violencia de la naturaleza —que se hacía evidente en

todo lo patético— no puede ser neutralizada en una lucha de poder a poder. Nuestra liberación no pasa por esto. Resulta obligada otra estrategia. Schiller la define así: «Es preciso suspender totalmente una relación que le es tan perjudicial y anular, conforme al concepto, una violencia que *tiene que* padecer conforme al hecho» (p. 220). No se debe mantener nuestra relación con la indigen-

cia de nuestra naturaleza, representada en la muerte, como una relación de poder a poder, de violencia a violencia. Anular esta relación pasa por aceptar voluntariamente los límites, hacerlos fruto de nuestra libertad. En el caso de la muerte, pasa por construir un impulso de muerte, capaz de permitir que nos sometamos voluntariamente a ella. Esta construcción es el fruto preciso de la libertad, y el proceso apropiado para ella es la cultura moral. Más allá de la educación estética de lo bello, destinada al equilibrio de nuestras facultades, era preciso avanzar en esta educación estética de lo sublime, como ha dicho, entre otros, Jean Rancière.

No veo manera, pues, de escapar a esta consecuencia: la cultura moral pasaría por construir el impulso de muerte como una forma de relación libre con nuestra finitud. Triunfo de la libertad, no implica también, en cambio, que se ponga al servicio de la moralidad. La ley moral ya no es lo central en la cultura moral o en el sentido de la dignidad. Lo más relevante de esta estrategia ideal es que transforma la naturaleza finita del hombre con sus contingencias y límites. De esta manera, al no dejar a la naturaleza humana fuera de sí, la educación estética ideal de la tragedia presenta una acción que lleva a la muerte voluntaria, a una muerte que no es violenta ni externa sobre el ser humano, sino querida. Y muestra que todos gozamos de ello porque lo que se representa de forma excepcional

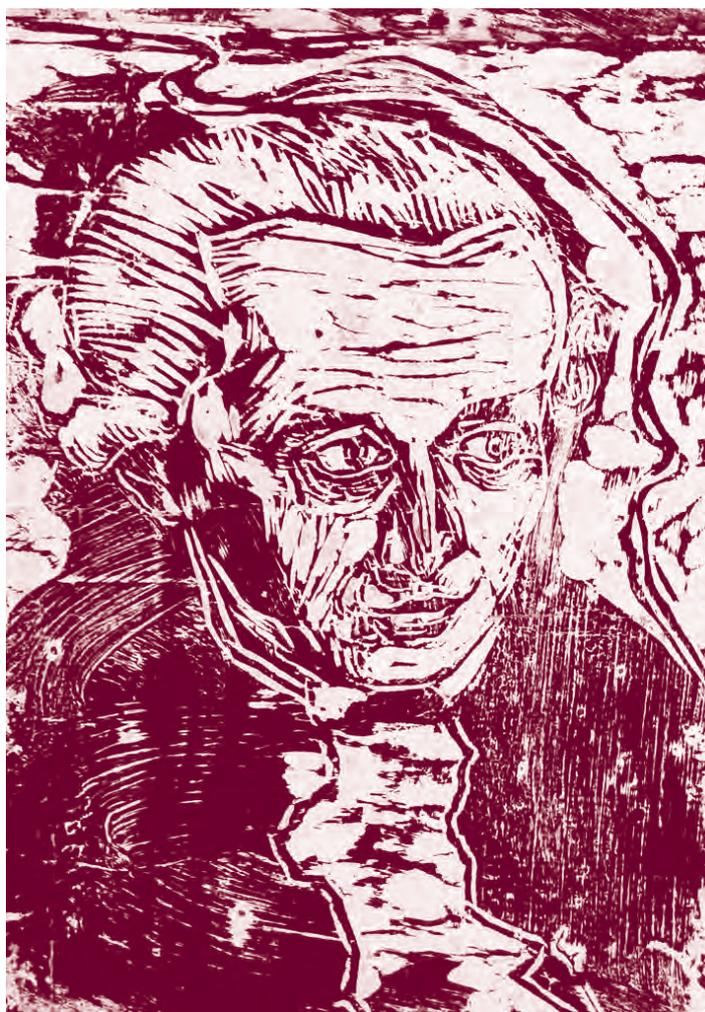
LA TRAGEDIA  
PRESENTA  
UNA ACCIÓN  
QUE LLEVA A  
LA MUERTE  
VOLUNTARIA,  
A UNA  
MUERTE  
QUE NO ES  
VIOLENTA  
NI EXTERNA  
SOBRE  
EL SER  
HUMANO,  
SINO  
QUERIDA.



en el héroe-antihéroe es imitado de forma suave y adecuada en los espectadores. Esta penetración de la naturaleza desde la voluntad, esta aceptación de sus pasos naturales como pasos voluntarios, es la nueva cultura moral, la única alternativa a la religión y a la ciencia y lo que verdaderamente se educa en nosotros por medio de la tragedia.

Lo específico de la tesis de Schiller reside en que

esta construcción de la cultura de la muerte no se hace desde la nada. Este pensamiento antinaturalista sería improcedente para él. La cultura moral hace pie siempre en una pulsión, en este caso la estética, y tiene su base en un modo de sentir. Como tal, puede ser elaborada mediante productos del arte y refinada en «dirección a este impulso ideal del ánimo» (p. 220). La estrategia idealista de trabajar la muerte como acto voluntario se basa, en suma, en una disposición idealista hacia la libertad. De ella era un síntoma sensible la noción de belleza. Pero todavía más sintomática era la noción de sublime y los sentimientos patéticos. De esta manera, Schiller desplegó la filosofía de Kant hasta llegar a los límites de una antropología que estaría ya muy cerca de Freud. En lo sublime nos ponemos en situación de muerte, pero no huimos de ella. La omnipotencia de



7.

la naturaleza nos aplasta, pero algo resiste en nosotros. Todos los instintos relacionados con los objetos son burlados, pero otro instinto se siente satisfecho. Los primeros sienten desagrado y el segundo produce placer.

Preso del kantismo, Schiller interpretó estas dualidades a la luz de la dualidad kantiana de hombre fenoménico y nouménico. Su diferencia es ontológica

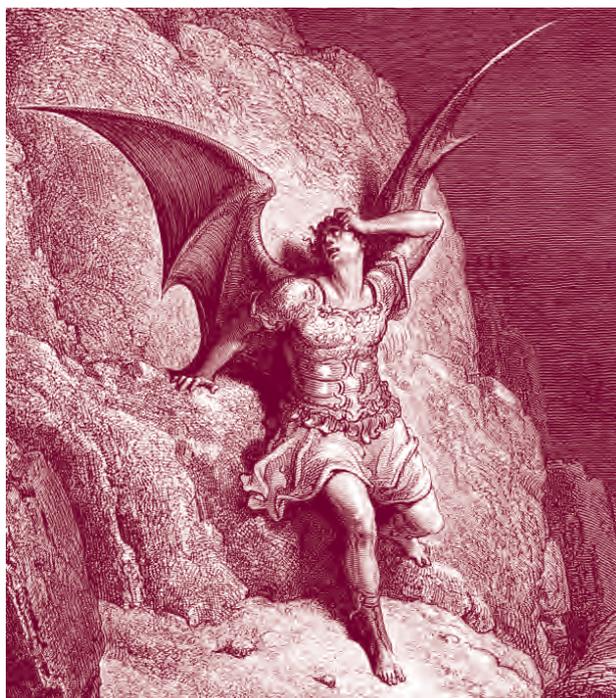
y no se atreve a presentarla como fenoménica, en el mismo plano de consideración. Lo sublime sería síntoma para él de que somos algo más que seres sensibles, no de que dispongamos de una doble sensibilidad: la que se sostiene sobre el principio de placer, representado por lo bello, y la pasa a través del principio de dolor, representado en la mediación patética de lo sublime. Como es natural, esta dualidad permite ambas retóricas, pero parece claro que en modo alguno puede clausurarse la dualidad. Como es natural, permite también la retórica del principio de placer y del principio de muerte. De hecho, Schiller se acercó a ella cuando mantuvo que lo bello nos llevaría a un «goce ininterrumpido», solo limitado por lo sublime, que implica dolor y principio de finitud. Si consideramos a la muerte como un objeto más del principio de placer, como

SCHILLER  
DESPLEGÓ LA  
FILOSOFÍA DE  
KANT HASTA  
LLEGAR A  
LOS LÍMITES  
DE UNA  
ANTROPOLOGÍA  
QUE ESTARÍA  
YA MUY CERCA  
DE FREUD

algo bello, desde luego, nos produce espanto. La apreciación de un cadáver no puede ser bello, ni puede producir placer estético. Pero si la consideramos como acción en relación con lo sublime, entonces es objeto de un «placer estremecido». Desde luego, quien asume los dos principios no se engaña acerca de la armonía entre el ser humano y la realidad. Sin embargo, quien reconozca el placer patético de lo sublime conecta con una disposición que Schiller llamó «el daimon puro en él». Del apropiado juego del principio de lo bello y de lo sublime, del principio de placer y de muerte se deriva que seamos «ciudadanos consumados de la naturaleza sin por ello ser sus esclavos y sin perder por ligereza nuestra ciudadanía en el mundo inteligible» (pp. 235-236). Como vemos, las retóricas se hacían aquí convergentes con el problema de la ciudadanía y la política.

Desde este punto de vista, la ambigüedad tiene su lugar en la relación entre libertad y moral. Y esto es decisivo para la teoría de la tragedia y para la comprensión de las relaciones entre la práctica y la teoría del drama. Pues, como hemos visto, lo sublime —y, por tanto, también la tragedia— está relacionado con la libertad y no con la ley moral. Esto es así porque la tragedia estaría implicada en las formas de activar el impulso de muerte y de aceptación voluntaria de la misma, y no solo en la realización de la moral en el mundo —que sería únicamente uno de sus casos. Otro problema, bien distinto, es si la libertad acaba absorbiendo a la moral y si esta solo queda vinculada a la regulación del

impulso de muerte. En este caso, tendríamos que ver en el imperativo categórico un principio regulador del impulso de muerte. De hecho esta sería mi tesis más básica. La tragedia, en este caso, mostraría desde luego el impulso de muerte. Sin embargo, no lo regularía. Presentaría casos en los que se activa la libertad, y disfrutamos de ello, pero en formas desajustadas, perturbadas, extremas, no reguladas. La educación en lo sublime activaría desde luego ese impulso, pero mostraría en la tragedia sus caminos cegados, enfermizos, acelerados, apocalípticos, como en *La Novia de Mesina* o en *La doncella de Orleans*. Solo el imperativo categórico haría lo debido: asumir que un impulso de muerte que forma parte de la



8.

naturaleza humana debe regular nuestras actuaciones desde la forma de una ley universal. Esto sería hacer de sí mismo fin en sí, algo que no tiene posibilidad de ser interpretado de acuerdo con el principio de placer. La educación estética de lo sublime descubre la pulsión, la vinculación entre libertad, dignidad y muerte. Solo la reflexión moral del espectador tras el teatro puede regularla

en su propio trabajo moral. Todo esto nos lleva a preguntarnos con detalle:

### ¿Qué hace la tragedia?

Al distinguir el punto de vista estético del punto de vista moral en la apreciación de la tragedia, el autor quería relacionar la forma trágica con la libertad; no directamente con el perfeccionamiento moral. Por eso, la tragedia

LA  
EDUCACIÓN  
ESTÉTICA DE  
LO SUBLIME  
DESCUBRE LA  
PULSIÓN, LA  
VINCULACIÓN  
ENTRE  
LIBERTAD,  
DIGNIDAD Y  
MUERTE

7.

Inmanuel Kant por  
Anselm Kiefer.

Foto: Martin Pulaski,  
Creative Commons.

8.

El Lucifer de Milton,  
dibujado por Gustave  
Doré, 1866.

Foto: Carulmare,  
Creative Commons.

no tenía nada que ver con el cumplimiento del imperativo categórico, sino con las situaciones, imaginadas o no, que permitían mostrar una muerte aceptada. La verdad poética de la tragedia dependía de que se viera como posible en la apariencia estética activar el impulso de muerte y aceptar la muerte voluntariamente<sup>12</sup>. Schiller comprendió que esto

era suficiente para mostrar la

libertad en acto. A lo

largo de todos sus

ensayos acarició

la idea, que ahora

alcanzaba cohe-

rencia teórica, de

que para ese fin

el héroe trágico que

servía al mal resultaba

tan legítimo como el héroe

que servía al bien. Como

en tantas otras cosas, el

autor se fue acercando

de forma cada vez más

refinada a este asunto. En

sus primeros trabajos de los

años 90 creyó que el placer

que se derivaba de un héroe

perverso estaba relacionado con

su coherencia, pues pensaba que

«la coherencia nos produce deleite en

cualquier circunstancia»<sup>13</sup>. Entonces sugirió

que, para gustar de héroes como Ricardo III

o Yago, debíamos olvidar que eran hombres

y mantenerlos al margen de todo recuerdo

de la ley moral. Sin embargo, lo que hace

de ellos héroes trágicos es que persiguen su

mal a pesar de saber que éste les lleva a la

muerte, a la que aceptan gustosos persiguiendo

su fin. Es el caso de *Don Juan* o el de los

personajes de *Las amistades peligrosas*.

Este punto de vista fue corregido en el

trabajo *Sobre lo Patético*. Aquí, desplegando

un kantismo final consecuente, vio que tan

indicador de libertad era realizar la máxima

mala como la buena. La tragedia debía mostrar

la libertad, no la bondad. Por eso entendió

que era sublime todo carácter que resistiese

al destino y aceptase la muerte, aunque fuese

persiguiendo una máxima mala. En realidad,

Schiller no tuvo sino que recordar que el

principal ejemplo de personaje sublime era

sencillamente el Lucifer de su querido Milton. Cuando leemos el texto que citó Schiller, comprendemos que lo único concernido en él es la libertad:

«Horrores, ¡os saludo! ¡Y a ti, mundo subterráneo! ¡Y a ti, el más profundo de los infiernos, acoge a tu nuevo huésped! Viene a ti con un ánimo que ni el tiempo ni el lugar pueden modificar. En su ánimo habita. Éste creará para él un cielo en el infierno mismo. Aquí somos, por fin, libres».

No cabe duda de que en este caso toda la acción se deriva de un carácter moral, aunque sea de uno más bien diabólico. Ahora bien, en él se da el mismo desprecio de la sensibilidad, la misma superación de la patología, la misma experiencia de la libertad, que en el carácter bueno. Aquí el contenido del carácter sería aleatorio y estaría relacionado con el interés de la trama, con el juego de la imaginación y con el placer frenético de aceptar la muerte. El autor concluyó por eso que «en lo que respecta a su interés, tanto da que tome sus héroes de la clase de los buenos caracteres o de la de los malos, pues la misma medida de fuerza que es necesaria para el bien puede requerirla muy a menudo el ser consecuente en el mal». Esto era así porque el malo debía arriesgar también su felicidad para poder desplegar de manera plena y coherente su maldad. El mal es tan sacrificado como el bien. Ambos, en tanto que manifestaciones de la administración del principio de muerte, van contra el principio de placer.

Ciertamente, todo esto procedía de la consideración estética de la tragedia. Sin embargo, no era un mero capricho: «El juicio estético —dijo a continuación— contiene aquí algo más verdadero de lo que solemos creer». Esta advertencia no debe sorprendernos. Lo que diferencia al malvado del ser humano bueno no es sino cierta forma de la máxima, que por su propia naturaleza es meramente abstracta. Ambos operan desde la libertad, desde un querer absolutamente libre, y al malo no le queda sino «una única inversión de las máximas para volver hacia el bien toda la consecuencia y presteza de voluntad que prodiga en el mal» (p. 95).



ERA SUBLIME  
TODO  
CARÁCTER  
QUE  
RESISTIESE  
AL DESTINO  
Y ACEPTASE  
LA MUERTE,  
AUNQUE  
FUERE  
PERSIGUIENDO  
UNA MÁXIMA  
MALA

Llegados a este punto, nos encontramos con las verdaderas dificultades filosóficas. Pues ¿qué puede significar inversión de una máxima meramente formal? ¿Qué diferencia la máxima buena de la máxima diabólica si ambas son consecuencias de la libertad? Esta inversión no queda clara, desde luego, y Schiller no nos acompaña en este trance, nudo final de las ambivalencias. Y, sin embargo, todo el programa de una correcta relación entre la dimensión estética y la dimensión moral depende de este asunto. Para abordarlo, basta hacernos estas preguntas: ¿el carácter que llamamos perverso sacrifica la felicidad por el mal cuya realización busca? ¿O sencillamente persigue su bien? ¿Qué relación hay entre tragedia y bien? ¿Qué comprensión del bien determina la existencia de la tragedia? ¿Qué comprensión del bien o del mal impone que asumamos la muerte de forma voluntaria? ¿Qué hay de común en eso que llamamos carácter moral, libertad, querer absoluto, sea del bien o del mal, que nos dispone al sacrificio? ¿Cómo podemos vincular libertad, querer absoluto, dignidad, a un objeto y llamar a éste mal? Como se ve, entramos ya en el territorio de Lacan. Cuando contemplamos esta acción, ¿a qué se debe que sintamos un goce no interrumpido, que va más allá del contenido moral de la acción? Ese goce sensible, estético, ajeno a la moralidad, ¿qué dimensión sensible del ser humano activa?

En las reflexiones *Sobre el uso del coro en la tragedia*, Schiller caracterizó este placer estético como una «alegría» y dijo que no había tarea más alta para el arte que esta de hacer felices a los hombres<sup>14</sup>. Desde luego no habló de placer, sino de alegría y de felicidad. No se refirió a una sensación concreta de un deseo concreto, sino a algo que se atrevió a llamar el goce supremo. Sabemos que esto hace referencia a la capacidad de mostrar y gustar la libertad. Lo relevante de este último trabajo teórico reside en que marca de manera apropiada la afinidad entre esta finalidad, la de mostrar la libertad en el juego vivo de todas las fuerzas subjetivas, y la fantasía. Sin embargo, esta fantasía, en estos asuntos, no era cualquiera, sino justo aquella que se aproximaba a la alegría de los sueños. En realidad, Schiller reconoce que

en la tragedia uno «solo se está regocijando en sueños». Con la tragedia se ha ganado solo una «grata ensoñación del instante». Que una tragedia trascienda esta dimensión, depende de que conecte con una fuerza que haga libres efectivamente a los seres humanos, incluso despiertos. Para ello debe conectar con «el fundamento firme y profundo de la naturaleza» (pp. 238-240).

Schiller entendió que el coro era el procedimiento para ello. Con él, solo se podía trabajar con lo esencial, lo sencillo, lo originario y lo ingenuo. El coro era poético porque en él lo ideal y lo real quedaban fundidos. Su distancia respecto a la acción, su capacidad de contemplarla desde fuera, su carácter representativo de lo humano en su universalidad, harían de él un personaje ideal. En la medida en que participa de la acción y se acerca a los personajes, muestra la dualidad y la ambivalencia de las cosas humanas, entra en conflicto consigo mismo e ilumina las mediaciones patéticas hacia la libertad.

Como siempre, sin embargo, la pregunta seguía abierta y en pie: ¿de qué fundamento se hablaba aquí que es afín con la grata ensoñación? ¿Sobre qué fundamento firme reposa la libertad, que es afín a la alegría de los sueños? ¿Sobre qué fuerza se afirma esta dimensión, de tal manera que pueda imponer un sacrificio al principio de placer y conducirnos a aceptar la muerte voluntariamente? ¿De qué naturaleza son las fuerzas que se ponen en tensión en la tragedia y en la libertad? En cierto modo, estas preguntas constituyen la plataforma desde la que habla el coro, pero desgraciadamente, el coro solo hace acto de presencia en *La novia de Mesina*. Un correcto comentario de las tragedias



¿CÓMO  
PODEMOS  
VINCULAR  
LIBERTAD,  
QUERER  
ABSOLUTO,  
DIGNIDAD, A  
UN OBJETO  
Y LLAMAR A  
ÉSTE MAL?

LA VERDAD DE  
SCHILLER NO  
ESTÁ NI EN LA  
TEORÍA, NI EN  
LA PRÁCTICA,  
SINO EN UN  
COMENTARIO  
CAPAZ DE  
APROXIMAR LA  
PRIMERA A LA  
SEGUNDA

de Schiller nos llevaría a lograr un coro capaz de decir la más adecuada enseñanza universal extraída de cada una de ellas. En cierto modo, algo así se nos propone en esta afirmación: «El coro antiguo sin duda daría su verdadera significación a la tragedia de Shakespeare» (p. 247). Nietzsche, que desarrolló este tema, identificó en el coro la expresión de una sabiduría apolínea, ex-tasiada y onírica<sup>15</sup>.

Sin embargo, este era el final de la producción de Schiller, no su principio. En suma, él no nos ofrece una solución teórica a estas preguntas. Las fuerzas psíquicas que perseguía se manifestaban mejor al imaginar y escribir sus tragedias que al pensar sobre ellas. Por eso quizás podamos ofrecer una respuesta a nuestras preguntas si nos comportamos como el coro respecto de las tragedias de Shakespeare: si les damos su verdadera significación. Si hay tragedia, debería suceder algo que podría caracterizarse como lo hemos hecho. Su sentido material dependerá de

aquellas sentencias que un intérprete estaría en condiciones de extraer de ellas, como si debiera escribir los pasajes del texto del coro. Solo en ellas las fuerzas que hemos mencionado adquirirían contenido material. Por este motivo las reflexiones teóricas nos hacen merodear la antropología, pero solo las tragedias concretas nos la muestran. En cierto modo, esta parece una propuesta adecuada. La teoría no nos daría sino el lenguaje apropiado para comentar las obras trágicas, una especie de clave formal para su apreciación estética. La índole material de las fuerzas que la tragedia pone de relieve, la que determina el placer de su recepción, esas deben extraerse de manera concreta a través de las distancias ideales que podamos producir en relación con la trama de la tragedia concreta. Por eso, la verdad de Schiller no está ni en la teoría, ni en la práctica, sino en un comentario capaz de aproximar la primera a la segunda, de acercarse a la mirada que tendría el coro respecto de la tragedia a la que acompaña. ♦

## Notas

1. Véase mi trabajo: «Freud sobre Fausto: substitutivos de la omnipotencia», *Arbor*, CSIC, número monográfico Freud, 2006.

2. Se podría usar para esto el Seminario de Jacques Lacan, Libro 7, *La ética del Psicoanálisis, 1959-1960*, México, Paidós, 1988, sobre todo el primer capítulo «Introducción a la cosa» y «La esencia de la Tragedia».

3. Cf. Hector López Pérez, *La metafísica del artista en el joven Nietzsche*, Murcia, Res Publica, 2000.

4. «¿Qué influencia puede tener verdaderamente un buen teatro permanente? O el Escenario teatral considerado como institución moral» en F. Schiller, *Cuatro textos sobre la Dramaturgia y la Tragedia*, Valencia, MuVIM, 2005, p. 97.

5. Se trata de los ensayos «Sobre el arte trágico», que apareció en

*Neue Thalia*, 2, 1792; y «Sobre la razón del deleite en los temas trágicos», escrito entre el otoño de 1791 y el invierno de 1792 (ambos en *Cuatro textos...*, pp. 98-122 y 123-140, respectivamente). A ellos habría que añadir «Sobre lo Patético», de 1793, y «Sobre lo Sublime», que pueden leerse en *Escritos sobre estética*, ed. y est. de J. M. Navarro Cordón, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 65-97 y 218-238, respectivamente.

6. Cf. «Sobre el arte trágico», p. 99. Blumenberg no ha usado este comentario para su *Naufrajio con espectador*, lo que en cierto modo le habría puesto en la pista de la temática clásica de esta metáfora dentro del escenario ilustrado, más aparentemente optimista que el precedente de Lucrecio.

7. Solo tras exponer estas categorías de vivacidad, verdad, totalidad, ofreció Schiller su definición de tragedia: «Sería imitación poética

de una serie de sucesos interrelacionados (de una acción total) que nos presenta a nosotros, los hombres, en una situación de sufrimiento y cuya intención es provocar nuestra compasión». Lo decisivo es, pues, que se trataba de una imitación de una acción total. Solo ella podía ser compartida, pues solo si nos ponemos en las circunstancias naturales y externas de la acción, podemos experimentar la ilusión de padecer el dolor.

8. «Sobre la razón del deleite en los temas trágicos», p. 126.

9. «Ante el supremo interés de la moralidad, contravenir las reglas de la prudencia para actuar solo de acuerdo con el superior deber moral» («Sobre la razón del deleite...», p. 133).

10. «Sobre lo Patético», p. 69.

11. Cf. para este asunto mi libro *La quiebra de la razón ilustrada*, Madrid, Cincel, 2002<sup>3</sup>.

12. Esta era una tesis que dependía de Aristóteles y que hacía de la poesía una forma de relacionarse con la verdad más cercana a la filosofía que a la historia.

13. «Sobre la razón del deleite en los asuntos trágicos», p. 137.

14. F. Schiller, «Sobre el uso del coro en la tragedia», en *Cuatro textos...*, pp. 238-239.

15. Cf. de nuevo la obra de H. J. López Pérez, ya citada, para la evolución de las tesis de Nietzsche sobre el coro y para la teoría del poema cantado.



# La labor de **civilizar** en la **cultura contemporánea**

**antorcha** al **oído**

Autor

**Iris Zavala**

Escritora y teórica.

Autora de *La posmodernidad* y *Mijail Bajtin*.

**Comienzo** CON UNA insubordinación: la posición femenina es un modo de desafiar al Otro, de situarse en la frontera, de preguntar desde el borde y descentralizar desde el margen el orden institucionalizado. Inicio el recorrido con la «cultura de fronteras» bajtiniana: el dominio cultural no tiene territorio interior, las fronteras lo recorren por todas partes. La palabra vive, en la frontera, entre su contexto y el ajeno, tiene así doble vida... como la réplica; la frontera rehúye el centro, está en los márgenes. Este margen es fundamental en la posición femenina. Afino y retomo a Bajtin y a Lacan para esbozar la tarea que propongo. Cultivar y civilizar han sido a menudo tareas en manos de mujeres, las que hablan desde el margen, desde la exotopía. La cultura semeja una serie de artificios simbólicos discursivos que nos permiten resistir lo real imposible de soportar; domestica y cumple una importante función sublimatoria en las sociedades, atempera lo que Lacan llama «el goce» del ser hablante: lo desmedido, sobrepasar los límites, se expresa en el sufrimiento; las pesadillas del sujeto acosado y objeto de crueldades. La muerte y el holocausto, los fantasmas de vergüenza, la creación de infiernos y suplicios. El masoquismo primordial que doblaba siempre al principio del placer. La compulsión de repetición, que nos impulsa, como a Sísifo, a subir una y otra vez la piedra. Se trata de civilizar cuestionando. Ya Roland Barthes sostuvo que la historia es histórica, y sugiero que en la histerización está el recurso de lo que puede ser una nueva tarea para la posición femenina.

Histerizar equivale a transformar la estructura del discurso dominante. Si histerizar, según Lacan, es suscitar un deseo de saber

la causa del sufrimiento y toma la forma de una pregunta, la *histerización* supone un cuestionamiento, una apertura al Otro y un cambio de posición del sujeto en el discurso. Civilizar equivale a domesticar el goce, conscientes de que hace falta algo más que el lenguaje para civilizarlo. Goce: lo extralimitado, el sufrimiento, el dolor y eso que llamamos después de Freud, la pulsión de muerte. Hemos de intentar civilizar la crueldad de ese depredador que somos, que nos lanza al pasado, a volver a formar parte de una manada y a sus exigencias de sacrificio.

Contra estos imperativos modernos propongo un retorno a la ética, entendida como una subversión en la estructura del saber; un saber al servicio del trabajo de civilizar —el arte, el único discurso que en la modernidad le otorga un lugar al sujeto. La pintura —escribe Lacan— incluye una función subjetivadora, que tiene el poder de hacer o conformar o transformar a los sujetos. Lacan deduce que la pintura no trata de la representación y que la historia de la plástica es la secuencia de las variaciones de la estructura de subjetivación. Esta reflexión nos debería llevar lejos y de

**CULTIVAR Y CIVILIZAR HAN SIDO A MENUDO TAREAS EN MANOS DE MUJERES, LAS QUE HABLAN DESDE EL MARGEN**

1.

*La asamblea de mujeres*, de Aristófanes.

Foto: Lenicanovacas, Creative Commons.



¿QUÉ HACER  
CON ESTA  
CONTEMPO-  
RANEIDAD,  
DE LA CUAL  
YO TAMBIÉN  
SOY  
RESPON-  
SABLE?;  
¿CÓMO  
INTENTAR  
TRANSFOR-  
MARLA?;  
¿CÓMO  
ELABORAR  
UNA NUEVA  
ÉTICA?



2.

manera directa a los intentos de cercar lo Real, abordado por los grandes innovadores del arte. El artista creador emplea profusamente los símbolos, y cuanto más le sirven para expresar los conflictos entre el amor y el odio, la destructividad y la reparación, los instintos de vida y de muerte, tanto más universal será la forma que adopten. ¿Y cómo se socava la consistencia de la realidad en nuestro mundo contemporáneo, si con el neoliberalismo y el capital sabemos que no es necesario combatir las doctrinas, sino esperar a que se pasen de moda, y hacer pactos y chapuzas, y la metáfora del dinero hace del arte moneda falsa?

Como trabajadora de la palabra, invito a conocer bien la espiral a la que la época nos arrastra en la obra continuada de Babel, a que sepamos nuestra función de intérprete en la discordia de los lenguajes y a entender los «nuevos procesos de subjetivación» que el arte produce en cada momento histórico. Concebir la cultura como intervención ci-

vilizadora, conscientes de que los procesos de subjetivación también pueden acabar convirtiéndose en campos reconstruidos para el ejercicio del poder. Y reconocer que todo texto o expresión artística puede y debe ser entendida como señal y síntoma de antinomias sociales y que hay una ética de la escritura como hay una de la lectura; y hablo ahora como escritora. Nos permitiría rechazar que la única libertad se dirija hoy al mercado y a la masacre que representa la aldea global del pragmatismo más cruento. He ahí la paradoja en que me encuentro. ¿Qué hacer con esta contemporaneidad, de la cual yo también soy responsable?; ¿cómo intentar transformarla?, ¿cómo elaborar una nueva ética?, ¿cómo hacer una torsión, un reverso que nos abra a la suprema libertad, que es al mismo tiempo el peligro absoluto, ya que se rompen los caminos y se establecen nuevos principios? Freud, Bajtin y Lacan nos han abierto senderos nuevos, han anticipado lo que hoy día nos produce más dolor y nos deja a la deriva.

En *El reverso del psicoanálisis* (Seminario 17, 1969-70), Lacan nos recuerda que el discurso histórico implica una oposición al discurso del amo —hoy, el mercado—, cuestiona la existencia del Otro con obstinación, cuestiona su saber y pone en entredicho su poder. Histerizar nos induce a cuestionar la historia, el arte y todas las actividades humanas establecidas y aceptadas. Afino. En el discurso histórico lo que se pone por delante no es la integración tiranizante de lo compulsivo, sino el descentramiento propio del mundo interior, su incoherencia, su división entre los ideales y lo que estos han reprimido. Lo que se hace evidente no es la sumisión, sino la insatisfacción. La actitud histórica lleva implícita la demanda de nuevos ideales, de un nuevo amo. Nueva paradoja. El discurso de la libertad toma un giro en mayo de 1968 —el objetivo está abiertamente declarado, el complejo monoteísta patriarcal se agrieta definitivamente, toda forma de autoridad se vuelve automáticamente sospechosa. De ahí que Lacan desconfiara de aquella protesta estudiantil, señalando que esos estudiantes histerizados querían otro amo. Ahora lo sabemos: era el amo global. Lo que propongo

es que desde la cultura —escritura, pintura, música, educación—, es decir, desde todos los vínculos sociales, es posible histerizar el discurso, llenarlo de preguntas, de retos, y que estas preguntas se responden con el enigma. Histerizar forma parte de la investigación ética que no sucumba al amo global.

Así pues, el trabajo de civilizar supone un enfoque crítico. Sugiero que la posición femenina podría establecer un diálogo para «civilizar» y, si no erradicar, al menos aminorar los efectos terribles de la paranoia que nos habita, el discurso de la violencia con sus desvaríos psicóticos y su feroz delirio, signo y marca de buena parte de la cultura actual, sobre todo de la audiovisual. El paisaje es desolador... ¿Cómo crear una nueva ética y un nuevo discurso cultural? Este parece ser el gran reto de la política hoy. La ética a la que aludo nada tiene que ver con una doctrina de valores o normas que dirían dónde está el bien del sujeto. No es una ética prescriptiva, universal, sino individual, «relativa al discurso» del sujeto; ética del «Bien Decir». La elección ética se enmarca dentro del deseo inscrito en el discurso desde donde el sujeto habla. La posición ética se centra en la responsabilidad del sujeto frente a su deseo, concierne a su síntoma, a su modo de goce, a su inconsciente; solo desde esa dimensión sufriente podrá hacerse responsable de sus actos. Todo ello marca una diferencia. Hasta aquí el vuelco ético de Lacan.

Lo que propongo desde un cuestionamiento ético es la posibilidad de las mujeres de ser «trabajadoras de la cultura», de construir mundos de saberes, de civilizar histerizando el discurso. Si se exige un lugar para la mujer en la cultura, sería desde lo que hoy llamamos la diferencia; no como una segregación más, sino como diferencia en el sentido preciso que le otorga Lacan: «La mujer no existe, no hay un conjunto en el cual inscribirse, es no-toda, y encuentra su ser en la “excepción”». Ésta la diferencia y supone otra lógica opuesta al paradigma masculino, fálico, universal. Nada hay que permita al sujeto situarse como hombre o mujer si no hay una relación o posición subjetiva respecto del falo, símbolo de lo universal.

Es una dificultad que alcanza a uno y otro sexo. El concepto de *diferencia* que invoco aquí es el que, de un modo sintomático, denuncia el carácter «no-todo» de lo social y desmonta desde dentro la consistencia de la ideología dominante. Retomado en un sentido reductivo, la mujer como *no toda* nos obliga a repensar los estudios feministas.

El pasado y la memoria histórica nos exigen intentar esta exploración ética, situándonos en territorio de frontera, de la exotopía y, simultáneamente, en la responsabilidad recíproca entre el arte y la vida. Es necesario comprender —y me conduce Bajtin— la especificidad de lo estético en la cultura humana. He aquí el reto para un mundo de semblantes, narcisista, hedonista, exhibicionista y dominado por el lucro, impúdico y obsceno. ¿Cómo incluir lo otro —y lo femenino como otredad— en un mundo dominado por la tecnología que produce objetos adictivos —y lucrativos— que nos separan del deseo y del saber que el deseo produce?

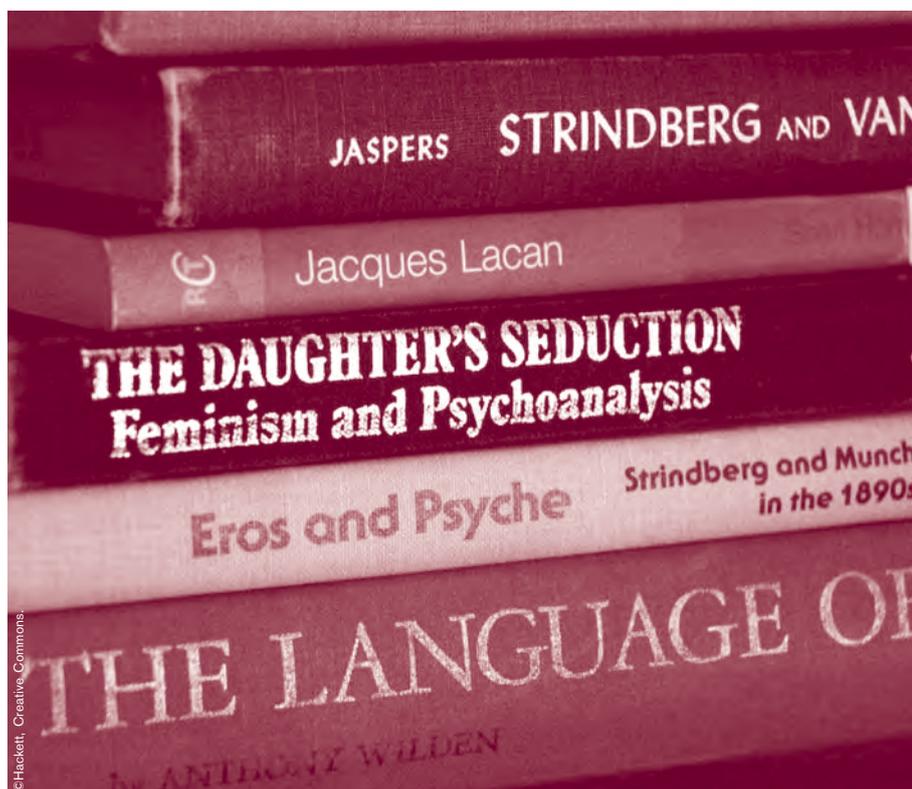
*Es una ética de lo particular, que supone que cada uno debe hacerse responsable de*

LA ÉTICA  
A LA QUE  
ALUDO  
NADA TIENE  
QUE VER  
CON UNA  
DOCTRINA  
DE VALORES  
O NORMAS  
QUE DIRÍAN  
DÓNDE ESTÁ  
EL BIEN DEL  
SUJETO

2.

Atenea pensativa.

Foto: Aigialos, Creative Commons.



*sus actos*. Nada tiene que ver con una doctrina de valores o normas que dirían dónde está el bien del sujeto; no da preceptos, es una ética «relativa al discurso». La elección ética de cada sujeto se enmarca dentro del discurso en el que dicho sujeto se inserta; desde dónde se habla. He aquí el vuelco ético de la filosofía lacaniana. Prosigo ligando la ética al desgarramiento que ha supuesto esa fecha traumática del siglo XXI en el dominio histórico. Si aceptamos que cada ruptura histórica, cada advenimiento lejano en el tiempo cambia retroactivamente el significado de toda la tradición, reestructura la narración del pasado, la hace legible de otra forma, hemos de leer este acontecimiento a la luz del pasado, en la medida en que se simboliza en el tejido de la memoria histórica. Con la fecha coyuntural del 11 de septiembre se reescribió la historia, dando retroactivamente su peso simbólico al pasado. Sobre este fondo sombrío del goce actual una nueva ética nos permitirá desmoronar los universales, desnudar la falsa neutralidad de la ciencia y de la razón y reconocer el «uno por uno», lo particular. Pero construirla desde el margen, desde un discurso histerizado que no acepta la autoridad sin cuestionarla. Quizá así, y con la conciencia de que *el inconsciente es la política*, podremos comenzar a entablar un diálogo que no excluya lo singular, el uno por uno, lejano de aquella propuesta habermasiana, de *consenso*, otro universal. Esta labor es labor de muchos, de diálogo entre disciplinas y culturas, con/y las diferencias. Y más pertinente hoy día; diálogo

para «civilizar» y aminorar los efectos terribles del discurso de la violencia que es el consumismo, del individualismo hedonista. El paisaje es desolador...

Es necesario intentar ese viraje civilizatorio, capaz de hacer surgir el respeto, el pudor, la vergüenza, la autoridad, un saber otro más allá del poder. Es decir, un cambio en el modo de habitar la lengua supone un cambio libidinal, un cambio en la relación del sujeto —hombre y mujer— con su deseo. Este es nuestro desarraigo, un exilio del suelo en el que habitualmente nos reconocemos. Y confieso que, como escriba de la letra, tengo memoria en el rostro, la voz ronca, como si tuviera una lágrima en la herida. Cuando el carnaval mediático arrastra, volver a la frontera sería el modo de implicarnos en la tarea paradójica de lo social. Paradoja, el modo más enérgico de presentar la verdad, dice Unamuno; la cultura está construida por paradojas y equívocos; conocerlos permite afrontar mejor la paranoia moderna y sus mortíferos resultados.

Volvamos a nuestro presente y a los fantasmas que hemos de vencer. El siglo XXI irrumpe con la violencia, con enormes y fuertes procesos de segregación, inscritos en la lógica misma del capitalismo. La mirada va dirigida hacia lo semejante en lo que tiene de diferente. Es, además, *marca fundacional* del ser humano, repite la grotesca concepción de la política como creencia en la palabra del otro; palabreo político que no disimula cómo se cautivan los incautos. La historia ya no la hace la religión, «*Ahora son los discursos los que realizan las rupturas.*» Aludo a esos discursos fundamentalistas, xenófobos o misóginos, de un individualismo feroz que se baten para imponer el discurso del consumo: todo tiene

un precio... El mundo está entre la derecha occidental y el irracionalismo extremo del islamismo.

El discurso Amo hipermoderno hace vínculo con la mercancía y tiene en la democracia una útil coartada. El significante amo parece inatacable, precisamente en su imposibilidad. ¿Dónde está?, ¿cómo nombrarlo?; es necesario situarlo en sus efectos mortíferos, en el terrible malestar que produce: las «crisis de identidad», decimos, y los «procesos de segregación». Resumen. «*Estamos evidentemente en una época de segregación ... nunca hubo más*» — escribe Lacan ya en 1970. Cuanto existe hoy está fundado en la segregación; en primer término esa utopía que se llama la fraternidad universal. Sea como sea, «*los humanos se han descubierto hermanos, y uno se pregunta en nombre de qué segregación*», dice con ironía. Lo que demuestra Lacan de forma contundente es que el desbarajuste y *ersatz* actuales, que producen tanto espanto y horror, son solo el principio. «*Nuestro porvenir de mercados comunes — dice — será contrapaseado por la extensión cada vez más dura de los procesos de “segregación”*». Después de ese «*primer intento de segregación social a gran escala que fue el nazismo*», nos enfrentamos hoy a la segregación por motivos político-religiosos, como la sexual o por el género, o «*la segregación de la anomalía*» tan actuales. El efecto real llamado segregación, que asfixia hasta la identidad simbólica, pone en marcha la operación imaginaria (la fraternidad) que produce desechos humanos, sin olvidar que segregar significa «*separar o apartar una cosa de otra u otras*».

El discurso es un modo de tratamiento del goce, tan eficaz como lo fue la creencia religiosa. Es evidente que *no hay necesidad alguna de ninguna ideología* para que haya racismo...es suficiente un plus de goce que se reconozca como tal: el sudaca, el moro, el negro, el gitano. Lo más evidente es la intolerancia radical de los «*modos de vida diferentes*». El peso de ese goce mueve el discurso social, y en este proceso contemporáneo de reabsorción por disolución de las creencias, Lacan confirma la irrupción de un nuevo fenómeno de segregación, un *racismo de*

*discurso*, propio de nuestra época. Esta novedad adquiere todo su peso si la situamos en el contexto de la explosión de diferencias propias de la posmodernidad. El reto consiste en no confundir el respeto a la diferencia con el establecimiento de ghetsos o la instauración y/o colaboración con procesos de segregación. Otra trampa: la *diversidad* es una forma de velar, ocultar, modalidades de goce irreductibles.

Cambio de tono y de ritmo. En su conocida respuesta a Einstein, Freud invocó a la agresividad devenida del instinto de muerte

en su expresión externa como instinto de destrucción. El trabajo de civilizar supone poner el peso en la vida, reconociendo el sufrimiento del síntoma y el malestar que produce en el sujeto el vínculo social. Lo sustancial del arte no está en el contenido, en la materialidad, sino en la creación de un sentido que nos aleja de la pulsión destructiva. De aquí que la utilidad social del arte no está en ser un bien de mercado, sino en remitir al sujeto a representarse, a significar para otro lo irrepresentable, a decir lo indecible sobre su propia verdad, su propia muerte. De esta manera hace lazo social. Todo el mundo pretende y tiene derecho a conseguir la felicidad, y este ideal es, en tanto tal, solo una ilusión, demuestra Freud.

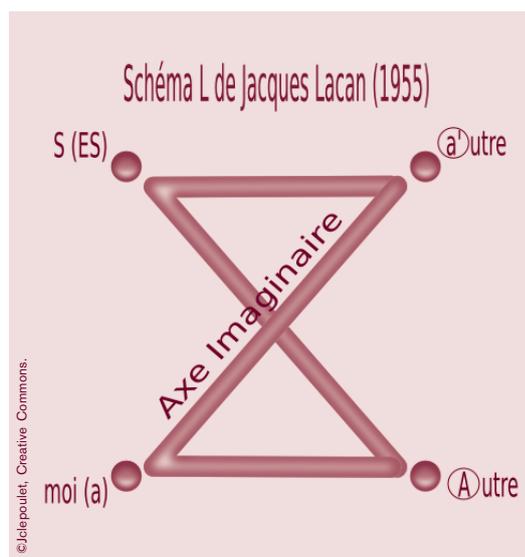
Nuestro reto es des-escribir el pasado para construir nuevos futuros. Un acto verdaderamente subversivo si hacemos un reverso



©Mon Oeil, Creative Commons

LACAN CONFIRMA LA IRRUPCIÓN DE UN NUEVO FENÓMENO DE SEGREGACIÓN, UN RACISMO DE DISCURSO, PROPIO DE NUESTRA ÉPOCA

EL PODER  
PUEDE  
IMPONERSE,  
SOLO LA  
AUTORIDAD  
SABE  
HACERSE  
OBEDECER,  
SIN  
ESCLAVIZAR.



de los cantos de sirena del discurso Amo capitalista y dejamos la piedra en la cumbre... para que no vuelva a rodar. Urge, pues, leer en retroactivo nuestras historias personales y sociales para desnudar ese *goce obsceno* que interpela desde el *goce* de la opereta trágica, en la paródica repetición del pasado en amo moderno. Necesariamente debemos producir una conversión, una «rectificación subjetiva», que nos permita facilitar el camino de civilizarnos y civilizar. Nadie escapa al signo de la época. ¿Cómo reconocer entonces que en una obra de arte, cuya injerencia en el estado de una cultura es central, hay algo que nos concierne como sujetos, algo que *nos habla*, algo que *nos mira*? Algo que toca el corazón de nuestro ser y nos permite vislumbrar un saber inédito. Repensemos la función del arte en nuestra contemporaneidad. La sublimación es una modalidad de recubrir y, a la vez, de hacer surgir lo real, es decir, lo imposible de comprender: el silencio de la muerte.

Sugiero examinar lo que las obras del arte «han hecho saber de lo insabido» —el inconsciente. Y sin duda la obra literaria aporta claves, respuestas para lo que se interroga desde el arte. Pero y hoy, ¿somos intérpretes de la subjetividad de nuestra época u objetos del mercado de los goces? Si el capitalismo ha incorporado al artista en el circuito de la producción de la industria del *entertainment*, como animador cultural y artífice de eventos sociales, o como agente de cultura visual,

poco se puede esperar. Y además, en una época que sustituye la historia por un parque temático, ¿cómo puede haber narración sin historia? Y la cuestión ética que no puede obviarse, ¿qué oferta de «subjetivación» tiene éxito hoy en el mercado?

La hostilidad del mundo contemporáneo por la letra escrita es síntoma central, por ejemplo. En el actual desierto simbólico el arte nos hace sentir y saber cuánto de incivilización produce el capitalismo, incidendo funestamente en los destinos del sujeto contemporáneo. Pero conocer qué obras del arte «hacen saber» el estado de nuestra civilización y lo que anuncian para tiempos venideros no es fácil, cuando lo que domina en el arte hoy es el «evento» cultural global; la intención del mercado hace estallar en pedazos el concepto de «obra del arte». La retórica vacía que alimenta el discurso de la crítica contribuye poco a separar las aguas.

Lo que deseo subrayar ante todo es el derecho de la mujer a ser trabajadora de la cultura», a construir mundos de saberes, a civilizar, a autorizarse. Desacralizar por una parte, e histerizar y poetizar, sería nuestro trabajo hoy... para hacer posible una nueva ética que responda al deseo. Este parece ser el gran reto que la política elude. Nos encontramos ante «una nueva problemática del riesgo». La impotencia de quienes deberían afrontar las transformaciones ocurridas a partir de los 70, con el debilitamiento del Estado social, nos coloca en situación de vulnerabilidad y nos induce a vivir vicariamente y de manera indirecta a partir de emociones y sentimientos creados y re-creados por el consumismo que divide el mundo en grandes masas empobrecidas y desamparadas y pequeñas minorías enriquecidas. Lo central es que el individualismo hedonista es resultado de la modelación de la subjetividad llevada a cabo por las instituciones del propio Estado.

Invito a ejercitar el pensamiento para adquirir saber y autoridad; el poder puede imponerse, solo la autoridad sabe hacerse obedecer, sin esclavizar. Se trata de buscar la autoridad, no el poder. Claro que la desconsiderada con-

secución de los propios intereses predomina en el ámbito cultural e intelectual; no hay institución que se salve. Y, sin embargo, «*El filósofo tiene hoy el deber de desconfiar, de mirar maliciosamente de reojo desde todos los abismos de la sospecha*», escribió Nietzsche, y ese deber ha de ser nuestro horizonte. Implica socavar los prejuicios que anidan bajo la actual caída de la cultura y la autoridad. Autoridad, autorizarnos como trabajadoras de la cultura supone buscar respuestas a nuestras preguntas, concientes de que ningún texto puede ser un núcleo fijo de sentido, proponer nuevos puntos de vista. Civilizar con la letra escrita, con el trazo pictórico, con la nota musical. Y domesticar, civilizar el goce. Instaurar la vergüenza, el pudor, el respeto a la autoridad del saber. ¿Qué pasa, entonces, cuando la vergüenza desaparece? Entonces se instaura el *primum vivere* como valor supremo. Y de ahí a la vida como *reality show*: «La mirada que allí se instaura (...) es una mirada que ya no avergüenza (...) Lo que se refleja en esa vergonzante práctica generalizada es la demostración de que tu

mirada, lejos de avergonzar, no es sino una mirada que también goza» (dice Jacques-Alain Miller).

Hay que repensar el «malestar en la civilización» a partir de los efectos del lenguaje normativo sobre el sujeto. Hoy se vive al día, y todo el mundo dice que ¡goza!... un goce obsceno el que no civiliza... El lenguaje se emplea para agredir, amenazar, desafiar, retar; pero ya sabemos en nuestra propia carne que algunas palabras dejan huella, tienen capacidad de marca, porque las palabras tienen poder. A la vez, toda palabra llama a una respuesta, y si la palabra constituye al sujeto, no podemos olvidar que de nuestra posición de sujeto somos siempre responsables. ❖



3.

Anna Freud.

Foto: Carla216, Creative Commons.



en el **próximo número**:

afinidades

### **Dossier La idea cosmopolita**

con artículos de Pedro Cerezo, Javier Muguerza, Kwame A. Appiah, Juan A. Estrada y Antoni Martí.

### **La antorcha al oído**

colaboraciones de Jenaro Talens, José Luis Martínez-Dueñas, María Ángeles Grande y Antonio Gómez López-Quñones.

### **Lecturas**

de Ricardo Senabre, Pedro Arroyal, María Victoria Utrera y Milena Rodríguez.

# La **televisión** en la **Literatura**

Autora  
**Eva Navarro  
Martínez**

Profesora de Literatura y  
Cultura Españolas.  
Universidad de Amsterdam.  
Autora de *La novela de la  
Generación X*.

## De la nueva mirada a la nueva escritura

«**En** ESTE PAÍS la gente sigue escribiendo como si no existiera la televisión». Esta afirmación, realizada por el escritor y cineasta Ray Loriga en una entrevista concedida a la revista *Ajoblanco* a finales del siglo pasado, se refería a la actividad literaria de España en esos momentos<sup>1</sup>. Al margen de su carga de sarcasmo, la sentencia resulta interesante, no solo porque alude a la relación entre la televisión y la literatura —dos medios en apariencia opuestos—, sino porque a partir de ella se pueden hacer

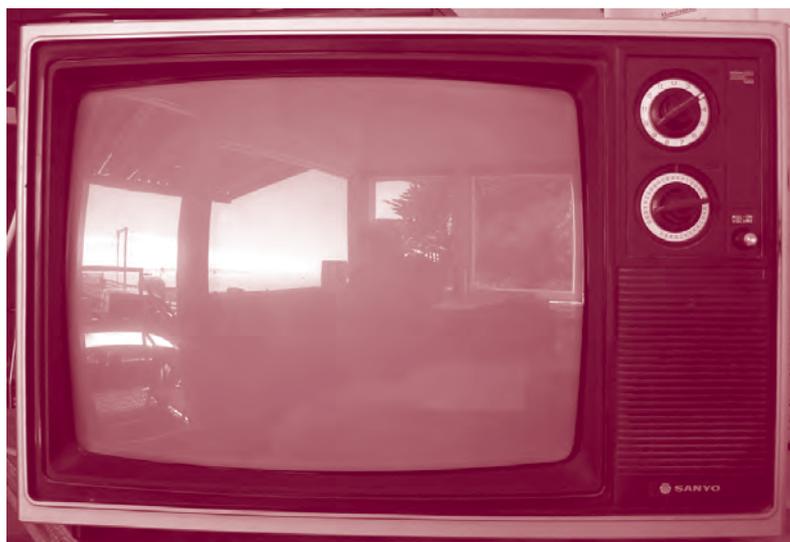
dos reflexiones importantes. Una primera tendría que ver con la idea, contenida implícitamente en la afirmación de Loriga, de que la aparición de la televisión supuso una frontera, un antes y un después, en los hábitos diarios y culturales de las sociedades de la última mitad del siglo XX y que, en consecuencia, esos cambios socioculturales han repercutido (o deberían haberlo hecho) en la creación literaria.

Una consideración similar es la que se encuentra en *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas, cuando su protagonista proclama que «la poesía es un género muerto» y que «so-



mos hijos de la televisión». Con este tipo de afirmaciones los autores —directamente, o a través de sus personajes— están aludiendo al hecho de que los ciudadanos de las sociedades tecnológicamente avanzadas pasamos gran parte de nuestra existencia ante la televisión (u otro tipo de pantallas), tanto en los espacios públicos como en los privados, lo cual ejerce un impacto innegable en nosotros. Por tanto, y estoy de acuerdo con ellos, si entendemos y aceptamos que a partir de la televisión poseemos una nueva manera de percibir el mundo, es lógico que admitamos que el escritor plasme esa mirada en su obra<sup>2</sup>.

De hecho, desde que apareció la televisión, han sido muchas las obras literarias, dentro y fuera de España, que han introducido diversos aspectos de la pequeña pantalla en sus páginas o que han construido un imaginario a partir de la influencia de este medio en las sociedades modernas. Recordemos dos magníficos y ya clásicos ejemplos de literatura que expresaron de forma extrema el nuevo poder y alcance de la televisión. Uno de ellos fue la obra de George Orwell, *1984*, la cual, en una asombrosa sátira sobre el stalinismo, construía una ficción en la que el régimen dictatorial de *Big Brother* controlaba a los ciudadanos a través de «telepantallas» instaladas en sus casas. El otro sería la obra de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, en la cual la cultura de la imagen llega a suplir casi por completo a la cultura escrita. Pero ha sido, sobre todo, en las últimas décadas del siglo XX cuando la literatura se ha hecho mayor eco del impacto de la televisión en la vida actual, mostrando diversos aspectos de ésta. Esto se aprecia, especialmente, en las obras de los escritores nacidos a partir de los años sesenta. Tal es el caso de autores como José Ángel Mañas, Ray Loriga, Benjamín Prado, Félix Romeo, Pedro Maestre, Germán Sierra, Juan Bonilla (en España) y de Douglas Coupland, Bret Easton Ellyls, Irvine Welsh, Nick Hornby o Ben Elton, (en el resto de Europa y en Norteamérica). Sin embargo, autores



©Videocrab, Creative Commons.

de generaciones anteriores, como los de la *Generación Beat* americana, o españoles como Javier Marías, Suso de Toro, Javier Tomeo o Antonio Muñoz Molina, entre otros, también han recreado en las páginas de sus libros situaciones relativas a los medios audiovisuales, en concreto, a la televisión y el cine.

Volviendo a la afirmación de Ray Loriga, la segunda reflexión que puede hacerse a partir de ella es la que versaría sobre la existencia de una suerte de oposición entre los dos medios: televisión y literatura. La negativa por parte de la literatura a aceptar la importancia de la televisión nos remite a la ya tradicional polémica en torno a la cultura audiovisual y a sus nocivos «efectos» para la cultura escrita y, en general, para la sociedad. La larga y, en verdad, anacrónica, discusión entre *apocalípticos e integrados* frente a la cultura audiovisual, que planteaba Umberto Eco en los años sesenta, sigue vigente hoy en día; incluso se diría que más avivada, ya que las «amenazas» a la «cultura elevada» no cesan de crecer. Tanto es así que, en muchos casos, las reacciones «apocalípticas» han llegado a convertirse en necrologías de la expresión escrita. Creo, por tanto, que la polémica en torno a los supuestos perjuicios ocasionados a la literatura por los medios audiovisuales hacen cada vez más necesario llevar a cabo una revisión de esta oposición y de los múltiples malentendidos surgidos a su amparo. Por lo mismo, las páginas que siguen se articularán en torno a dos ejes: en primer lugar, se pro-

LA LARGA [...] DISCUSIÓN ENTRE APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS FRENTE A LA CULTURA AUDIOVISUAL [...] SIGUE VIGENTE HOY EN DÍA



¿VERDADERAMENTE ES EL AUGE DE LA TELEVISIÓN Y OTROS MEDIOS AUDIOVISUALES EL RESPONSABLE DE QUE SE LEA POCO?

1.

cederá a una nueva lectura de esta polémica y de la relación «externa» entre televisión y literatura; y en segundo, se ofrecerá una visión panorámica de algunas de las transformaciones que, precisamente por influjo de la televisión, habría experimentado la escritura literaria y, a partir de ella, también nuestra propia forma, como lectores, de acercarnos a los textos.

### Solo ante el peligro: el libro y los fantasmas audiovisuales

*«La televisión es un instrumento literario sumamente perfeccionado, cuando alguien la enciende, me voy a la habitación de al lado y leo un libro.»*

GROUCHO MARX

Plantear un estudio partiendo del binomio televisión y literatura nos remite inevitablemente a la vieja e interminable polémica sobre la «cultura de masas» o «cultura baja», frente a la «cultura alta»; con la televisión, de entrada, en el primer grupo; y la literatura, en el último. El crítico norteamericano Richard Lanham escribía con bastante ironía, antes incluso de la era de Internet, que cuando se trataba de «enfrentarse» a los medios electrónicos —que para muchos, puntualizaba, se resumían en la televisión—, gran parte del mundo de las letras daba la apariencia de sufrir una especie de «apoplejía intelectual» que le impedía enfrentarse a este contexto —radicalmente nuevo— de una forma coherente o al menos relativizadora<sup>3</sup>. Coincido

plenamente con esta opinión y creo, además, que de esta apoplejía es precisamente de donde surgen gran número de las críticas e interpretaciones equívocas respecto de la amenaza que supone la televisión para la salud de la literatura.

Los debates sobre las pantallas y la literatura parecen girar, sobre todo, en torno a tres líneas principales que esbozaré solo muy brevemente: la primera es la idea de que la televisión habría usurpado el terreno a las letras; la segunda, la de que la televisión fomentaría lo que George Steiner ha llamado una «alfabetización pop»; y la tercera, la de que la cultura del libro sería superior a la cultura audiovisual.

En lo que respecta a la primera de las tres ideas, los críticos y escritores más apocalípticos no solo se quejan del desencanto de la lectura entre los ciudadanos actuales, sino, yendo más lejos aún, de la amenaza de extinción que parece planear sobre el libro y sobre la letra impresa en general. Llegados a este punto, un mar de dudas amenaza con ahogarnos, por lo que no nos queda sino detenernos en su orilla y plantearnos seriamente algunas preguntas —de no fácil respuesta, por fortuna. Por ejemplo: ¿Verdaderamente es el auge de la televisión y otros medios audiovisuales el responsable de que se lea poco? ¿Lee la gente menos que antes de la existencia de estos medios? Sin tratar de optar por una u otra posición, es necesario que admitamos que la televisión no es en absoluto la única culpable de que se lea poco (todos sabemos que España, históricamente, nunca ha sido un país eminentemente lector, sobre todo si

lo comparamos con otros países de Europa). Por tanto, a la pregunta de «¿ve la televisión el público que antes leía?», debería darse, sin duda, una respuesta negativa. La televisión no le habría usurpado parte del terreno solamente a la literatura, sino, sobre todo, a otras formas culturales y de ocio, como asistir al cine o al teatro. En todo caso, tal como sostiene Díez Borque en su libro *Literatura y cultura de masas*, la televisión habría desplazado a la literatura de masas, a la *subliteratura*<sup>4</sup>, ya que las teleseries serían el correlato de los subgéneros literarios.

Los planteamientos de Díez Borque siguen siendo, me parece, perfectamente aplicables a la situación actual, entre otras cosas porque la discusión de aquellos años —en los que el autor señalaba que el recelo que el escritor sintió en su día hacia el cine lo estaba sintiendo ahora hacia la televisión—, no se ha terminado de resolver. Desde luego, resultaría un tanto incongruente afirmar que, precisamente ahora, cuando, al menos en Occidente, la tasa de alfabetización es más alta que nunca en la Historia, la gente lee menos que cuando no sabía leer. Que se lea poco no se debería solo a la televisión ni a los nuevos medios tecnológicos; sino que sería un problema anterior a la aparición de los mismos. Como bien escribe Lorenzo Vilches en *La migración digital*:

«Resulta tan arbitrario decir que los problemas de la literatura empiezan con la televisión o las tecnologías multimedia como afirmar que la literatura comenzó con la invención de la imprenta»<sup>5</sup>.

Efectivamente tales posturas no son solamente arbitrarias, sino que denotan claramente la existencia de una confusión entre libro y cultura verbal.

En defensa de la buena salud de la literatura, me remito al escritor y crítico Antonio Orejudo, quien reconoce que las pantallas suponen un marco inaudito para la literatura y lectura de libros y que, además, admite que los discursos audiovisuales ofrecen nuevos modelos de creación para la escritura. A las posturas más apocalípticas en relación con



© Centrifuga 'desaparecida', Creative Commons.

la supuesta muerte de la literatura este autor responde con las siguientes palabras:

«Mantener que la novela ha muerto es algo así como decir que ha muerto la ficción en prosa. Yo más bien diría que hay una manera de narrar acontecimientos, proveniente del siglo XIX y considerada propia del discurso novelístico por antonomasia, que ha perdido vitalidad, que no se adecua a las necesidades del escritor ni del lector»<sup>6</sup>.

Otro escritor que se ha pronunciado de forma extensa y más o menos conciliadora sobre este tema es el neoyorquino Jonathan Franzen, quien también ha negado la aseveración de que «la novela está muriendo porque el consumidor ya no la quiere»<sup>7</sup>; y que, al igual que Orejudo, ha admitido que la autoridad como medio cultural y de ocio que ésta tuvo durante siglos se estaría hoy tambaleando. Estoy de acuerdo con ambos escritores en que la situación para la literatura impresa ha cambiado. Pero me parece algo exagerado sostener que la palabra y la creación literaria han muerto, cuando todos sabemos que nunca como ahora existieron tantas posibilidades de expresión verbal (oral y escrita). Ante tanta oferta cultural y de ocio como disponemos hoy en día, es lógico que el libro no sea el único protagonista del panorama cultural. Pero ni la creación ni la lectura de libros van a desaparecer, creo, mientras haya un sector

EN TODO CASO, LA TELEVISIÓN HABRÍA DESPLAZADO A LA LITERATURA DE MASAS, A LA *SUBLITERATURA*

1. Monumento a la imprenta en Alcalá de Henares.

Foto: Daniel Rodríguez Calvo, Creative Commons.

de la cultura que, por las razones que sea, lo apoye y lo fomenta. Y todos sabemos que lo hay. Si atendemos a las estadísticas, ese tan cacareado desencanto de la lectura choca con las cifras de ventas de algunos escritores. Uno de los muchos ejemplos al respecto lo ofrece el mismo Jonathan Franzen en «Why bother?» (¿Por qué alarmarse?):

«El best-seller número uno de 1955, Marjorie Morningstar, vendió ciento



©Yvas, Creative Commons.

libro ya no ejerce los poderes que le eran consustanciales, tales como ser elemento único de evasión y dueño de nuestro razonamiento y sentimientos...»<sup>9</sup> porque la televisión le ha arrebatado esas funciones, es no solo cuestionable, sino además bastante simplista, puesto que presupone, nada menos, que el poder de la lectura, capaz de establecer una íntima relación entre lector y libro, se ha desvanecido; que la emoción de la lectura ha muerto. Posturas como ésta resultan de muy poca utilidad para la propia literatura y, sobre todo, para analizar y entender la situación cultural actual de una forma crítica (e inteligente) y conciliadora.

El segundo punto de la polémica, al que aludía más arriba, es que en el caso de que el libro no sucumba del todo a estos potentes enemigos, la mayoría de los lectores actuales parecen no estar lo suficientemente preparados para profundizar en la lectura. Esta es la opinión defendida, como ya he señalado, por autores como George Steiner<sup>10</sup>, quien lamenta la creciente falta de una verdadera «alfabetización cultural», entendida ésta como la habilidad de participar en la intertextualidad profunda de los textos literarios. Según Steiner, estamos adquiriendo una «semi-alfabetización» o «sub-alfabetización» que hace imposible a los textos literarios «sobrevivir desnudos y lograr, sin vigilancia, un impacto en el lector». Pero Steiner no sería el único crítico que ha hecho referencia a una cultura o alfabetismo pop, o a la vulgarización de la cultura provocada en buena parte por la gran explosión de la cultura audiovisual. Otros que también lo hacen son Gilles Lipovetsky, en su famoso ensayo *La era del vacío*; o el crítico holandés René Boomkens, quien define nuestra época como la del *Popmodernisme*<sup>11</sup>.

El tercer punto de la discusión, tal vez el más peregrino e infundado, pero a la vez el que más leña echa a la encendida polémica, es la oposición radical que se suele establecer entre televisión (y, por extensión, pantallas) y literatura. Como daba a entender la cómica cita de Groucho Marx, «o se lee o se ve la televisión», sin reconciliación posible entre ambas actividades. Leer se constituye, de

ESE TAN  
CACAREADO  
DESENCANTO  
DE LA  
LECTURA  
CHOCA CON  
LAS CIFRAS  
DE VENTAS  
DE ALGUNOS  
ESCRITORES

noventa mil copias en las librerías. En 1994, en un país cuya población ha crecido menos del doble, *The Chamber*, de John Grisham, vendió más de tres millones. Publicar es hoy un subsidiario de Hollywood, y la novela “bombazo” es una mercancía comerciable en masa, un sustituto portátil de la televisión»<sup>8</sup>.

Como muy bien se desprende de las palabras de Franzen, la «cultura de masas» no es exclusiva o no equivale a «cultura audiovisual», sino que también se encuentra en el ámbito de la literatura. Por tanto, insistir, como hacen los «alarmados», en que «el

este modo, en una especie de resistencia o parapeto frente al bombardeo de los *media*. Desde esta apocalíptica perspectiva, los libros ya no son solo un bien cultural, o de distracción, sino que adquieren el *status* de «signos de distinción», hasta el punto de que se ha llegado a decir que «la expresión última de esa regla sería dividir el mundo en dos categorías: los alfabetos (quienes saben leer y leen) y los analfabetos (los que no leen, sepan o no hacerlo)»<sup>12</sup>. Esta tajante aseveración deja entrever, sin duda, la consideración de que el verdadero o auténtico alfabetismo es aquel que proviene única y exclusivamente de los libros o, un poco más extensamente, de la cultura tradicionalmente considerada «alta». A planteamientos como éstos se podría responder con la afirmación del escritor chileno Antonio Skármeta de que «los responsables de la glorificación casi mundial de la incultura y la banalidad son, sí, los medios masivos obsesionados por el *rating*, pero también los intelectuales y su actitud hermética, solemne y pretenciosa hacia la televisión»<sup>13</sup>.

A mi juicio, la mayoría de las quejas y opiniones «apocalípticas» surgen de una actitud demasiado elitista, caracterizada por considerar la cultura de los libros como la única verdadera y capaz de ofrecer una formación adecuada al ser humano. Coincido con Richard Lanham en que, para muchos escritores y críticos literarios, el nuevo mundo audiovisual estaría separado del viejo mundo de la imprenta por un cataclismo que habría creado dos esferas apartadas e irreconciliables. Creo que aquí es donde se halla la raíz, no solo de la polémica misma, sino también de la dificultad para explicar la posición de la literatura frente a la televisión y otros medios audiovisuales. Efectivamente, la literatura (y no precisamente la novela; pensemos más bien en el teatro o la poesía) ha perdido parte del monopolio como medio cultural y de ocio que tuvo durante siglos, pero no deberíamos olvidar que su alcance, al menos el de la literatura escrita, siempre fue para una minoría letrada y mayoritariamente masculina.

La televisión y las nuevas formas culturales, tanto audiovisuales como verbales, no pueden entrar dentro de los márgenes de las artes

tradicionales (literatura, pintura, música, etc.), ni pueden medirse con los mismos parámetros que éstas. Por lo mismo, la mejor actitud sería entender que la literatura es una cosa y la televisión otra, y que equiparar sus valores carece de todo sentido. No se puede negar que la lectura aporta valores que la televisión no ofrece, pero hay que comprender que se trata de dos medios totalmente distintos, que por consiguiente esperan de sus «consumidores» (los lectores o espectadores) «usos» y



«posturas» diferentes. Me parece, por tanto, un poco gratuito responsabilizar de la falta del hábito de la lectura a las múltiples posibilidades de ocio e información que poseemos en la actualidad. ¿Sería mejor no tenerlas? Es verdad que las tentaciones son muchas, pero la decisión última de apagar la televisión y coger un libro es del usuario. Del mismo modo, y aunque esto es quizás un tema de mayor

2.

2.

Torre de televisión en Nagoya, Japón.

Foto: yui.kubo, Creative Commons.

complejidad, la responsabilidad de hacer que el público encuentre la lectura de una obra literaria más interesante que un determinado programa televisivo sería fundamentalmente de los escritores y de los encargados de fomentar la lectura y la literatura.

## La televisión en la literatura

Podría decirse que la interrelación entre diferentes géneros artísticos es algo innato a la creación cultural. El texto literario es un lugar de diálogo con el lector, en el que se encuentran el yo del escritor y su mundo simbólico y el yo del lector y su bagaje ideológico y cultural; un diálogo que se desarrolla en una *red (o contexto) cultural* que determina tanto la forma de escribir como la de acercarse a los textos. Esta mediación cultural afecta al escritor (en la composición del libro), al producto (en su distribución, propaganda) y al lector (en su actitud hacia la lectura y en su interpretación de la obra). Esta misma descripción podría aplicarse, aunque de otro modo, a la producción televisiva, puesto que también la manera de hacer televisión cambia según el espacio y la época. A partir de este planteamiento habría que admitir que todas las obras literarias y artísticas tienen un claro carácter *metacultural* y que, por lo mismo, todas ellas apelan, en mayor o menor medida, a otras formas culturales, como productos que son siempre del contexto en el que aparecen. Esta característica se habría acentuado en el siglo XX, precisamente con la introducción de la cultura audiovisual. Las obras literarias (o artísticas) actuales son, por tanto, más susceptibles

de tener múltiples orígenes, influencias o fuentes de inspiración, procedentes tanto de otros géneros artísticos, como de otras culturas o ámbitos geográficos. Por citar de nuevo al escritor Ray Loriga, supone precisamente un esfuerzo increíble definir qué sean «las raíces» en un mundo en el que, a través de la televisión y otros medios de comunicación, es posible conectarse a gran cantidad de países y en el que la tecnología hace posible que la cultura viaje por todo el planeta con una rapidez sin precedentes.



©Adactio, Creative Commons.

LA  
TELEVISIÓN  
HA  
TRANSFOR-  
MADO  
NUESTRA  
PERCEPCIÓN  
DEL ESPACIO  
Y NUESTRA  
IDEA DE  
CERCANÍA O  
LEJANÍA.

En este contexto, los conceptos de «local y global» han adquirido otro estado, o, incluso, se han convertido prácticamente en abstracciones. La televisión ha transformado nuestra percepción del espacio y nuestra idea de cercanía o lejanía.

Como muestran muchas obras en las que la televisión u otras pantallas aparecen representadas, la introducción de la televisión y sus diversos elementos en el texto literario afecta, sobre todo, a tres aspectos fundamentales: la narración, los personajes y el espacio literario. Aunque existen estudios profundos sobre la interrelación entre la literatura y medios como el cine, apenas hay, en cambio, estudios detallados sobre la televisión en la literatura. Por eso me parece necesario un estudio de este tipo, que propongo plantear

partiendo de las funciones que la televisión desempeña dentro del texto. Es lo que llamo las *funciones literarias de la televisión*. Se trataría, en esencia, de atender al rol de la televisión en el texto literario desde el punto de vista argumental y temático, pero también desde la perspectiva de su aspecto formal, en todo lo referido a los personajes y, finalmente, teniendo en cuenta también el contexto cultural en el que las obras se han escrito y leído, es decir, prestando atención a la posición del lector<sup>14</sup>. Dichas funciones

Podría resumirse diciendo que, desde la literatura, se invita a una reflexión sobre la televisión y sobre su alcance en nuestra vida cotidiana.

Respecto a cómo ha afectado la presencia de la televisión a la creación de los personajes literarios, una actitud destacada en muchas obras en las que aparece este medio de comunicación es la «teleadicción» de sus protagonistas. Esta marca va más allá del carácter del personaje o de ser un recurso temático, ya que

tiene repercusiones en otros aspectos, tales como el de la relación entre los personajes, o en cuestiones como el espacio y el tiempo de la obra. Quiero decir que, al introducir el espacio televisivo en el literario, se multiplican los espacios dentro de la narración, lo que acaba desembocando en el característico juego de

LA  
TELEVISIÓN,  
AL ESTAR TAN  
SUMAMENTE  
PRESENTE  
EN ALGUNAS  
HISTORIAS,  
LLEGA A  
CONVERTIRSE  
ELLA MISMA  
EN UNA  
PROTAGONISTA  
MÁS.



©Matti Mänttä, Creative Commons.

podrían agruparse en tres fundamentales, pero que pueden incluir otras. La primera sería la *función técnica*, que se traduce en la repercusión que la televisión puede ejercer en la composición y el lenguaje de las obras literarias; la segunda sería la función *argumental y temática*, ya que la televisión participa o cobra un papel importante en el desarrollo de la historia y puede ser, incluso, un personaje de la misma; y una tercera, la predominante a mi juicio, es la *función referencial o mediadora* entre la literatura y el entorno sociocultural en que ha sido creada. A esta última función se la puede calificar también como *función reflexiva*, ya que la televisión así introducida en la obra literaria apela a sí misma, en cuanto a estructura y contenidos, y en cuanto a los debates socioculturales en torno a ella.

espejos. En las obras en que la televisión está muy presente también se da con frecuencia un tipo de personaje al que se puede calificar de «personaje zapeador», ya que nos muestra la historia (cuando la hay) o segmentos de la misma, de forma alternativa y fragmentada.

Junto a estos personajes «reales» dentro del libro, también podemos encontrarnos con que la televisión, al estar tan sumamente presente en algunas historias, llega a convertirse ella misma en una protagonista más. Esto sucede de dos formas: por un lado, es el propio televisor el que se personifica; por otro, son los *personajes televisivos* los que saltan al espacio literario e interactúan con los «propiaemente» *literarios* que los estaban observando. Mediante estos recursos la tele-



3.

visión se convierte en un *espacio particular* que se inmiscuye en los lugares donde está encendida y que sirve de trasfondo sonoro, espacial y temporal a la narración. Creo que en algunas novelas actuales también es posible hallar una representación —en la mayoría de los casos, diría que conscientemente elaborada por el autor— del abuso o mal uso de la televisión, tanto por parte de los productores como de los usuarios, y también de cómo este medio audiovisual es capaz de inmiscuirse en nuestra vida privada-doméstica y de las consecuencias que ello tiene en las relaciones interpersonales. Este aspecto enlaza con la oposición «público-privado», conceptos ambos que están viendo alteradas sus fronteras e, incluso, su sentido y significación, cuando son tratados en la televisión. Además de ser un espacio físico paralelo al literario, la televisión se convierte, como pasa en la vida real, en un lugar simbólico que amplía el espacio psicológico del personaje, puesto que es un instrumento sobre el que proyectar la emoción o el deseo.

Otros elementos en los que la televisión juega un papel importante son los relacionados con el tiempo de la obra literaria. En este sentido, la pequeña pantalla aparece en numerosas obras como protagonista en la formación del entorno televisual y como gran responsable de procesos tales como la globalización cultural o la creación de una memoria colectiva. Existe, por tanto,

una conciencia, por parte de los autores o narradores, del importante rol de la pequeña pantalla como fenómeno de transformación social. Por un lado, se lleva a cabo una recreación nostálgica de la niñez a través de la televisión y de algunos de sus personajes y programas. La televisión se convierte así en archivo del pasado y la memoria, cumpliendo una *función historiográfica o memorística*, al recoger y guardar los sucesos de diversa índole de la historia de una comunidad nacional o internacional. Pero, al mismo tiempo, esa memoria colectiva certificada por la televisión es también individual, ya que los recuerdos «compartidos» de programas televisivos se guardan junto a los recuerdos «privados» de las vivencias de cada uno. Por otro lado, se puede ver en algunas obras el papel que juega la televisión en la formación de la idea del propio *yo* frente a los *otros* y de la oposición *local-global*. En definitiva, la televisión de fondo amplía los espacios (de lugar, de tiempo y sonoro) de la narración, lo que hace que el lector reciba la historia principal de forma fragmentada y que tenga que «desplazar» su mirada constantemente —como si los personajes hicieran *zapping* por él—, de un espacio a otro, en el que se dan situaciones totalmente ajenas a las del primero.

Otra prueba sobre el papel y el alcance de las pantallas en las sociedades modernas es el hecho de que hayan aparecido algunas obras literarias totalmente inspiradas en los contenidos de la televisión e incluso en algunos formatos. Así encontramos casos como la novela *Sellelevision*, de Augusten Burroughs, basada en los programas de «teletienda», o como *Dead Famous*, de Ben Elton, una especie de adaptación literaria del programa *Big Brother*; entre otros muchos ejemplos, casi siempre inspirados en los espacios de la llamada «telerrealidad». En estos casos, y al contrario de lo que era habitual hasta ahora, estaríamos hablando de una *adaptación literaria de la televisión*. A esto habría que añadir que la televisión, como máquina productora de mitos y modelos estéticos o de comportamiento, constituye el motor de creación de algunas ficciones literarias; hecho, por otro lado, que no hace sino continuar

ENCONTRAMOS  
CASOS COMO  
LA NOVELA  
*SELLEVISION*,  
DE AUGUSTEN  
BURROUGHS,  
BASADA  
EN LOS  
PROGRAMAS  
DE  
«TELETIENDA»

la larga tradición de personajes mitológicos y literarios inspirados en la ciencia y la tecnología.

No obstante, a pesar de las evidentes transformaciones que la televisión ha provocado en la literatura, un análisis detenido de la interacción de la televisión con el texto literario permite comprobar que ambos medios, y sus correspondientes narrativas, surgen de un tronco común, el principio de la narratividad, que es el que las diferencia de los nuevos medios post-narrativos, como pueden serlo la realidad virtual y otros géneros digitales basados principalmente en el principio de la interacción. Esto quiere decir que muchos de los aspectos y rasgos de la literatura que se señalan como herederos de los audiovisuales se habían dado ya, en una u otra medida, en la primera, y que, por tanto, son los nuevos medios quienes han podido tomarlos de ella. Pensemos, por ejemplo, en Don Quijote como uno de los personajes literarios «a ritmo de *zapping*» por excelencia. Todo esto tiene que ver con el hecho de que el entorno audiovisual en el que nos hallamos y nuestra constante exposición a las pantallas, lo que llamamos la «condición televisual», no solo determina los mensajes literarios y el modo

de expresarlos, sino también la lectura y la interpretación de los mismos.

Concluyendo, creo que a estas alturas sería absurdo negar la importante aportación de la producción audiovisual a la cultura de nuestra época, como tampoco puede negarse que la televisión ha cambiado nuestra sociedad y que, a partir de ahí, ha influido en la creación literaria y en la lectura. Más que nunca, por tanto, es necesaria una crítica de la interrelación de la literatura con estos medios, pero una crítica constructiva, en la que la labor del crítico sea detectar cuáles son esos cambios y ayudar a entender la nueva situación.

Al margen de cualquier polémica y en medio de este complejo contexto cultural, la literatura, por ahora, seguirá existiendo e intentando cumplir su papel, ya sea el de entretenernos, o el de ayudarnos a conocernos mejor a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. Esta es la tarea que la escritura literaria sigue llevando a cabo, como siempre lo ha hecho, adaptándose a las nuevas circunstancias socioculturales y valiéndose de las nuevas formas de expresión que se le brindan. ♦

AMBOS  
MEDIOS,  
Y SUS  
CORRESPON-  
DIENTES  
NARRATIVAS,  
SURGEN DE  
UN TRONCO  
COMÚN, EL  
PRINCIPIO  
DE LA  
NARRATIVIDAD

### 3.

Augusten Burroughs,  
autor de *Sellevisión*.

Foto: Somegal, Creative Commons.

## Notas

- José Rivas, «Ray Loriga: un púgil a ritmo de *zapping*», *Ajoblanco*, diciembre 1993, pp. 34-38.
- En mi libro *La novela de la Generación X* (Universidad de Granada, 2008), dedico un capítulo a la televisión y a su presencia y repercusión en la literatura de algunos autores contemporáneos. La televisión es estudiada como tema dentro de las novelas y como medio que ha podido influir en la creación de una nueva expresión literaria.
- Richard Lanham, *The electronic word*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1993.
- Entre estos géneros el autor incluía, por ejemplo, la novela rosa, el folletín, la ciencia ficción, las del oeste, policíacas y de aventuras, o las de terror —la mayoría de ellos, en efecto, en extinción (J. M. Díez Borque, *Literatura y cultura de masas*, Castellón, Al-Borak, 1972).
- Lorenzo Vilches, *La migración digital*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 98.
- Antonio Orejudo, «Buscando en el baúl de los recuerdos: novela, sociedad, ideología y compromiso», *Tonos Digital* 2, noviembre 2001.
- Jonathan Franzen, *How to be alone*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2002, p. 94.
- J. Franzen, *How to be alone*, p. 85. La traducción es mía.
- A. Remesal, «Literatura y televisión», *Signa*, 5, 1996, pp. 307-315. La versión consultada aquí procede de una publicación digital que se encuentra en la *Biblioteca Virtual Cervantes*.
- Algunos de los trabajos de George Steiner que abordan esta problemática son, «In a Post-Culture» en *Extra-Territorial: Papers on Literature and Language Revolution* (New York, Atheneum, 1971) o «After the book?» en *On Difficult and Other Essays* (Oxford, Oxford University Press, 1978).
- René Boomkens, «Popmodernisme», *Dietsche warande en Belfort* (Amsterdam), 4, agosto 2000, pp. 397-427.
- A. Remesal, «Literatura y televisión».
- A. García Hernández, «Sobre Antonio Skármeta», Sitio digital de la *Casa de las Américas*, 21 de marzo de 2005.
- Desarrollo más en detalle todas estas funciones en mi libro todavía inédito *La televisión en la literatura*.



# Parece que **los tiempos han cambiado** pero **permanecen los dioses.**

## Los cien años de Simone de Beauvoir

Autor

**Jesús Nebreda**

Profesor de Filosofía.  
Universidad de Granada.  
Autor de *Las razones del único.*

ACERCA DE SIMONE DE BEAUVOIR, PERSONA Y OBRAS, [...] NUNCA ESCRIBÍ NI HE ESCRITO AÚN NADA

**A** LA ASOMBROSA coincidencia entre el año en curso y el de 1908, el que ambos terminen en ocho, se ha de añadir la de que entre ellos ha transcurrido exactamente un siglo. Siguiendo, *more mathematico*, el que ya desde hoy se conoce como método histórico efemeridiano<sup>1</sup>, hallo tres filósofos, entre los para mí relevantes, que coinciden en haber nacido hace cien años, con la particularidad de que uno de ellos además ha llegado vivo hasta el día de hoy. Los tres filósofos de los que hablo son: el primero, Claude Lévi-Strauss que, nacido el 28 de noviembre de 1908 en Bruselas sigue vivo en París, hoy,

1.



día 16 de agosto de 2008, en que comienzo a escribir estos párrafos. El segundo, Maurice Merleau-Ponty, nació en Rochefort-sur-Mer el 14 de marzo de 1908 y murió tempranamente en París el 5 de mayo de 1961 a los 53 años de edad. El tercero, la tercera, Simone de Beauvoir nació en París el día 8 de enero de 1908 y murió, también en París, el 14 de abril de 1986. Los tres se conocieron, los tres escribieron los unos acerca de

los otros, los tres también se separaron unos de otros. La muerte al fin separó definitivamente a dos de ellos del restante. Las palabras que Simone de Beauvoir escribió tras la muerte de Sartre bien pueden aplicarse a los tres en un cambiante *rondeau*: *Sa mort nous sépare. Ma mort ne nous réunira pas. C'est ainsi. C'est déjà beaucoup que nos chemins aient pu si longtemps s'accorder*<sup>2</sup>. Habrá quienes piensen que Lévi-Strauss es más antropólogo que filósofo y también quienes opinen que Simone de Beauvoir fue más novelista que filósofa. Creo que quien les niegue el derecho a entrar en la nómina de los grandes filósofos del siglo XX sencillamente se equivoca. ¿Por qué me llama la atención el centenario de estos tres filósofos y en ese orden? Dedicué en su día largo tiempo a leer y estudiar la obra de Claude Lévi-Strauss e hice sobre ella mi trabajo de licenciatura, uno de los primeros trabajos que se hicieron en nuestro país sobre el tema, allá a finales de los sesenta, y que no publiqué porque pertenezco a una generación y un tiempo en los que publicar estaba *mal visto*.

Ante una hipotética tesis doctoral sobre la repercusión de las teorías lingüísticas en el pensar filosófico a lo largo de la historia, preparaba más tarde largas lecturas y amplios resúmenes para ello, y acabé centrando mis esfuerzos en un trabajo acerca de la fenomenología del lenguaje de Maurice Merleau-Ponty, trabajo que, editado tardíamente en 1980, fue también de algún modo pionero en el interés que despertaron en España los escritos del filósofo. Cuento todo esto, no por vanidad personal, sino por valorar lo siguiente: acerca de Simone de Beauvoir, persona y obras, al menos algunas de ellas, que conocía desde antiguo, nunca escribí ni he escrito aún nada. Y me pregunto si

no estaré yo mismo cayendo en una actitud bastante común, algo que me produce cierta repugnancia intelectual y humana, esto es, si no será porque era una mujer, al fin y al cabo. Sartre preguntó a Simone de Beauvoir en cierta ocasión qué había supuesto para ella el hecho de ser mujer, y ella se interrogó: ¿Qué ha supuesto para mí el hecho de ser mujer?, con lo que él insistió: ¿Has sentido discriminación por el mero hecho de serlo? y entonces contestó Simone: Nunca me he sentido inferior por ser mujer; la femineidad no ha sido una traba para mí. Pero Sartre le dio un consejo: Sin embargo no has sido educada de la misma manera que un chico. Convendría que reflexionases sobre ello. Ella se puso a pensar y acabó pariendo el más famoso manifiesto del feminismo que a lo largo de setecientas páginas pondría las bases de lo que hoy constituye la figura de la mujer occidental<sup>3</sup>. Sin pretender que ocurra nada parecido, faltaría más, me he preguntado yo hoy a mi vez por qué no escribí nunca nada acerca de Simone de Beauvoir e intento reflexionar sobre ello en este artículo, tanto más por cuanto que una de mis más hondas preocupaciones acerca de nuestra cultura occidental y latina es la secular, y también religiosa, tradición de considerar a la mujer como posesión del varón hasta el punto de justificar asesinatos casi rituales con la terrible expresión castiza de *La maté porque era mía*.

Bajo expresiones como esa, se esconde y agazapa una inveterada costumbre, de hondas raíces filosóficas, religiosas y populares, que

tiene como resultados palpables, en estos tiempos nuestros y en esta nuestra piel de toro, la muerte a manos de sus maridos novios amantes y asimilados de unas setenta u ochenta mujeres por año, dato escalofriante para pieles culturalmente menos curtidas que las nuestras. Ya en el siglo V, los cristianos alejandrinos

desgarraron el cuerpo de Hypatia, mujer, sabia, matemática y pagana, asesinato que produjo tal repulsa social que el comité de agitación y propaganda de la época se inventó la leyenda de Santa Catalina de Alejandría para acallar las conciencias y las protestas.

Sin llegar, que se sepa, a tales barbaridades, los filósofos en general no han dejado de decir tonterías interesadas, que no interesantes, acerca de las mujeres. Platón, homosexual y totalitario *avant la lettre*, admirador de los espartanos, antidemócrata confeso, *enemigo de la sociedad*

*abierta*, partidario de la eugenesia y otras lindezas, el divino Platón, digo, es el único filósofo, dejando aparte al benemérito John Stuart Mill, que dijo lo evidente: *La única diferencia natural entre el varón y la mujer es que la mujer para y el varón engendra. Todo lo demás es cultural*. Los que tras él vinieron, de Aristóteles en adelante, y pese a Whitehead (*La historia de la filosofía son notas a pie de página de los Diálogos de Platón*), vinieron a escribir glosas más o menos amplias del dicho popular: *La mujer honrada, la pata quebrada y en casa*. La lista sería tediosa. Solo un ejemplo: las estupideces que Schopenhauer escribió sobre las mujeres son difícilmente superables. Únicamente tal

LOS  
FILÓSOFOS  
EN GENERAL  
NO HAN  
DEJADO  
DE DECIR  
TONTERÍAS  
INTERESADAS,  
QUE NO  
INTERESANTES,  
ACERCA DE  
LAS MUJERES



2.

1. La tumba de Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir en el *Cimetière de Montparnasse*.

Foto: OscarDC, Creative Commons.

2.

Durante 2008 se ha conmemorado el primer centenario del nacimiento de Simone de Beauvoir. En la foto puede verse la portada de la edición portuguesa de uno de sus libros más conocidos, *Memorias de una joven formal* (1958).

Foto: \*starynight1, Creative Commons.



3.

vez las de San Pablo logren empuqueñecerlas. Claro que las cartas del apóstol, aparte de estar inspiradas, solo repiten lo que el derecho consuetudinario romano legislaba. Y Freud, la otra cara de la misma moneda, llamó a Lou von Salomé la *musa del psicoanálisis*. La situación no ha mejorado demasiado en nuestros días, cuando los estudios de género son rechazados en algunos departamentos de filosofía con variopintos argumentos filológicos, filosóficos y sociológicos<sup>4</sup>.

Cabe recordar que el feminismo no nació ayer. Pero, siguiendo el consejo de Jorge Manrique, *dexemos a los troyanos, que sus males no los vimos ni sus glorias; dexemos a los romanos, aunque oímos y leímos sus victorias. No curemos de saber lo de aquel siglo pasado qué fue dello; vengamos a lo de ayer, que tan bien es olvidado como aquéllo*. La lucha por los derechos de la mujer en

un sentido moderno cuenta con una buena nómina, de la que cabe recordar algunos nombres que marcan hitos en el desarrollo de esta historia. Comencemos por el caballero cartesiano François Poulain de la Barre (1647-1723), primer representante de lo que se ha llamado el feminismo filosófico, que escribió *De la igualdad de los dos sexos* y *La educación de las damas*. Simone de Beauvoir elige una cita suya al inicio de *El segundo sexo: Todo lo escrito sobre las mujeres por los hombres debe ser sometido a sospecha, ya que son a la vez juez y parte*. Cabe pensar que lo mismo habrá que sospechar de lo escrito por mujeres y por la misma razón. El segundo nombre importante de esta brevísima enumeración ha de ser el de Olimpe de Gouges, seudónimo de Marie Gouze (1748-1793), literata y activista de la revolución francesa que en 1791 tuvo la osadía de escribir una *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*. La *Declaración* comenzaba con esta pregunta: *Hombre, ¿eres capaz de ser justo? Una mujer te hace esta pregunta*. La respuesta fue la guillotina. Otra gran feminista fue Mary Wollstonecraft (1759-1797), filósofa y escritora británica, considerada hoy día precursora de la filosofía feminista, que escribió en 1792 una *Vindicación de los derechos de la mujer*. Casada con William Godwin, tuvo con él su segunda hija, Mary Wollstonecraft Shelley, autora de *Frankenstein* y esposa del poeta romántico Percy Bysshe Shelley. El nacimiento de la pequeña Mary causó la muerte de su madre. Finalmente, John Stuart Mill (1806-1873), junto con su mujer, Harriet Taylor (1808-1858), trabajó por la consecución legal de los derechos femeninos. El más conocido de sus escritos sobre el tema es *The Subjection of Women*, obra de 1869.

Con este leve repaso y expurgo de una relación posible de nombres y obras se ha tratado de dar solo una muestra de que un problema que afecta cuando menos a más de la mitad de la humanidad, es decir, a las mujeres, ha merecido desde hace tiempo la atención de sociólogos y filósofos, es verdad que especialmente *filósofas*, y que, por su enorme repercusión, tan grande al menos como los problemas de la esclavitud o de

JOHN STUART  
MILL, JUNTO  
CON SU  
MUJER  
HARRIET  
TAYLOR,  
TRABAJÓ  
POR LA  
CONSECUCCIÓN  
LEGAL DE LOS  
DERECHOS  
FEMENINOS

la explotación, con los que se entremezcla inexorablemente, parece evidente que debiera ser tratado en profundidad. Cuánto más si consideramos que el problema de las mujeres es el problema de los varones. Digámoslo, al modo de Juan de Mairena, *de una manera impresionante*: Hegel (incluso de Hegel se puede aprender algo), antes que Marx, nos enseñó que la dialéctica del amo y el esclavo no se soluciona con la realización práctica del hispánico concepto de *la vuelta de la tortilla*, el *quítate tú que me pongo yo*, sino con la revolución (¡horror!), esto es, con la superación de la situación de opresión en una *Aufhebung* que consiste en el paso a una nueva situación global. El problema no consiste en que el esclavo no sea reconocido como persona. El problema consiste en que, mientras el esclavo no sea reconocido como persona, el amo tampoco podrá serlo, la humanidad no hará su aparición en el horizonte. La cuestión no es que los pobres se suban al carro, pues entonces, ¿quién tirará del carro? Vivimos una situación en la que hay un carro y unos que tiran de él mientras otros van en él sentados. La *pretendida*, y *falsa*, *humanidad* de los que van sentados se alimenta de la destrucción de la *pretendida*, y *falsa*, *humanidad* de los que del carro tiran. ¿Qué quiere el esclavo? Ser libre, naturalmente. Ser hombre, se dice a veces. ¿Qué es *ser hombre* para el esclavo (y para el amo)? *Ser hombre es ser amo*. No ha aparecido aún otro horizonte. *No canta libertad más que el esclavo, el pobre esclavo. El libre canta amor*, dijo Unamuno. Hay que corregir la segunda frase. *El libre cantará amor, cuando su existencia sea posible*. En la alegoría hegeliana, el esclavo es la mujer, el varón es el amo, y el libre, varón y mujer, no existe todavía.

Contra lo que pudiera parecer, no trato de sacralizar la dialéctica, ni hegeliana ni marxista. Hegel ni siquiera olió el problema por su pensamiento

esencialista y su machismo. Marx tampoco lo hizo, por puro y simple machismo. Las dos guerras europeas, llamadas mundiales por nuestro narcisismo culturalmente congénito, plantearon el tema de una manera práctica. Primero, la Gran Guerra, la guerra del catorce, acabó con el internacionalismo proletario por vía de hechos. Los obreros europeos prefirieron ser rusos, alemanes, polacos, franceses, ingleses, etc. antes que miembros conscientes y activos del proletariado internacional. La segunda internacional murió de inanición, y la tercera no fue más que el banderín de enganche del imperialismo ruso en lucha expansiva contra el imperialismo americano. Segundo, las dos guerras, en especial la segunda, despoblaron las ciudades y campos de labranza de varones y ello dio lugar a un trabajo activo y eficaz de las mujeres y un proceso de concienciación de ellas, que, de paso, comprendieron que esclavos y obreros no habían sido unos buenos aliados tácticos para la lucha de su propia emancipación y reconocimiento. Con la vuelta al hogar de los varones, maltrechos y cercenados pero heroicos, se restableció el orden y la tradición. Las mujeres hubieron de volver al hogar y renunciar a ese fulgurante y fugaz primer

EN LA  
ALEGORÍA  
HEGELIANA,  
EL ESCLAVO  
ES LA MUJER,  
EL VARÓN ES  
EL AMO, Y EL  
LIBRE, VARÓN  
Y MUJER,  
NO EXISTE  
TODAVÍA

3.  
Monumento a John  
Stuart Mill, Londres.

Foto: netNicholls, Creative Commons.



©Subcomandante, Creative Commons.



4.

puesto productivo y social que de siempre perteneció al primer sexo. El movimiento feminista (llamo así a los esforzados intentos de lograr la igualdad efectiva de los sexos, y de los géneros, en el plano social, cultural e ideológico), sufrió un bajón cuando no un retroceso en esos años de posguerra que fueron la segunda mitad de los cuarenta. Fue entonces, cuando el pensamiento, la economía y el empuje conocieron sus horas bajas, el momento en que una joven de buena familia que había abandonado el nido de los prejuicios burgueses heredados para tratar de hacer sus propios juicios y construir su propia vida, entretuvo sus horas, cálidas entre las calefacciones de *Les deux Magots* y el *Café de Flore*, en repensar lo que para ella había supuesto, y suponía, su condición de mujer.

De una pregunta que le hizo Sartre surgiría un grueso libro en dos tomos que iba a relanzar el movimiento feminista y a poner de nuevo en el candelero las aspiraciones y las esperanzas de millones de mujeres que en su lectura se reconocieron o que de ella tomaron nuevo aliento para nuevas batallas. Sabido es que los críticos del existencialismo, y de ella y de Sartre, la llamaron, con un juego de palabras, la *grande Sartreuse*, para

dar a entender lo que tantas veces se ha dicho acerca de muchas mujeres concretas en relación con concretos varones; punto de vista, *óptica de varón*, a veces compartida más o menos inconscientemente por los mismos varones que alentaban la valentía de esas mujeres. Pensemos no tanto en Sartre y Beauvoir, cuanto en las relaciones de la pareja de Abelardo y Heloísa, tal como se muestran en la *Historia calamitatum* y en las cartas mutuas que de ellos se conservan<sup>5</sup>. No era la primera vez que Simone de Beauvoir trataba de hallar la entraña transmisible y trascendida de su vivencia y ponerla en relación y contexto con lo comunicable. En sus novelas, *L'invitée* (1943), *La sang des autres* (1944), *Tous les hommes sont mortels* (1946), en sus ensayos, *Pyrrus et Cinéas* (1944) y *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947), y, más tarde, en sus libros de memorias y otras novelas, desde *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958) a la *Cérémonie des adieux* (1981), Simone de Beauvoir hace filosofía y hace literatura desde la vida y la acción, ejerciendo en la práctica lo que Ortega y Gasset llamara *salvaciones*, esto es, hallando y mostrando el *logos* de las situaciones vividas y de las circunstancias concretas. En su obra, como sustrato vivo de su filosofía, palpita subyacente y en sus momentos claves toda una vida que comenzó hace cien años y que en este celebramos. En una figura temporal, hecha clásica en la literatura europea por obra de la *Commedia* de Dante, quiero decir, *nel mezzo del cammin della sua vita*, la filósofa existencialista que compartió, en una admirable y mutua independencia y libertad, aficiones, vida e ideas con Sartre, produjo, el año que viene hará sesenta de su edición primera, *El segundo sexo*.

Desde que Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre se conocieran en las aulas de la *École Normale Supérieure*, donde ambos estudiaban filosofía en 1929 hasta la muerte de éste en 1980, las existencias de ambos transcurrieron entrelazadas en el tejer y destejer de dos vidas en comunes afanes y personales libertades. Simone de Beauvoir entró en el círculo de amigos de Sartre y participó en su forma de contestación a los valores burgueses. Eran compañeros de estudios Raymond Aron y,

DE UNA  
PREGUNTA  
QUE LE  
HIZO SARTRE  
SURGIRÍA  
UN GRUESO  
LIBRO EN  
DOS TOMOS  
QUE IBA A  
RELANZAR EL  
MOVIMIENTO  
FEMINISTA

sobre todo, Paul Nizan y Maurice Merleau-Ponty. Las exigencias propias del sistema escolar francés dispersaron más tarde a los componentes del grupo por diversos lugares de Francia en los que serían profesores: Sartre en Le Havre, Beauvoir en Rouen y Marseille, Merleau-Ponty en Aix-en-Provence, hasta que la guerra y la ocupación les reunieron de nuevo en París y en la resistencia. Tras la contienda bregaron juntos en la empresa de *Les Temps Modernes* y en tantos avatares políticos y sociales de la postguerra francesa y de la situación mundial. Las diversas rupturas de Sartre arrastraron también a Simone de Beauvoir, así la ocurrida con Merleau-Ponty, pero, no obstante, siguieron manteniéndose unas ciertas relaciones de generación. Las novelas de Sartre y, especialmente, de Simone de Beauvoir representan, a los ojos de Merleau-Ponty, *el desarrollo de una literatura metafísica, el fin de una literatura «moral»*<sup>6</sup>. Un párrafo de *L'invitée*, citado por Merleau-Ponty como exergo de su comentario, puede servir para mostrar la manera de *sentir filosóficamente* el mundo y la vida que caracterizó a Simone de Beauvoir. —*Ce qui me surprend, c'est que tu sois touchée d'une manière si concrète par une situation métaphysique.* —*Mais c'est du concret, dit Françoise, tout le sens de ma vie se trouve mis en jeu.* —*Je ne dis pas, dit Pierre. C'est quand même exceptionnel ce pouvoir que tu as de vivre une idée corps et âme.* A pesar de las diferencias ideológicas que los separaron, las amistades permanecieron a lo largo del tiempo en un ejemplo de fidelidad y camaradería que superó las dolorosas experiencias mutuas de la guerra, el desamor y el desarraigo.

En *Le deuxième sexe*, que vio la luz en 1949, cuatro años después del final de la guerra y cinco años después de la concesión del derecho de voto a las mujeres en Francia («¿No creéis que ya va siendo hora de prometer a las mujeres, en la Ciudad pacificada, el papel que asumen y organizan en la Ciudad en guerra?»), Simone de Beauvoir hace un examen exhaustivo de la condición de la mujer en su época y en su patria, examen extensible, si no a todas las mujeres, sí a las pertenecientes a la cultura occidental. No será ocioso recorrer de nuevo sus itinerarios<sup>7</sup>.

Comienza por plantearse una pregunta que resulta ser una pregunta clave: ¿Qué es una mujer? La revisión de los puntos históricos fundamentales, de los mitos, de los datos y de las filosofías implicadas en la posible respuesta a la pregunta constituye el contenido del primer tomo del libro, *Los hechos y los mitos*, en sus tres partes generales: *Destino, Historia y Mitos*. El segundo tomo, *La experiencia vivida*, es la respuesta a una segunda pregunta, tan fundamental como la primera y derivada de ella: ¿Cómo puede cumplirse un ser humano en la condición femenina? Partiendo de la frase con la que este segundo tomo se inicia, *On ne naît pas femme: on le devient*, se recorre implacablemente el largo rosario de la alienación sistemática del ser humano mujer en la condición femenina en un mundo que pertenece al primer sexo, mostrando el revés de la trama, la hilazón del tapiz que sobre la mujer se ha tejido, la condición femenina de la mujer tal como es vivida, sufrida, desde el nacimiento hasta la vejez. En sus tres partes generales, *Formación, Situación y Justificaciones*, van apareciendo las trampas y las redes en las que *la mujer* se va haciendo y las falsas salidas que se le ofrecen para rehacer o enderezar su propia condición. A lo largo del texto se pone al descubierto la injusticia de la desigualdad y los mecanismos culturales que fundamentan una tiranía sobre unas pseudo razones, cuando no simples y crasas falsedades, acerca de una supuesta y fraudulenta inferioridad femenina, hecho histórico y cultural que pretende hacerse pasar por condición natural, universal y metafísica.

Entre las *voluminosas tonterías* vertidas acerca de la mujer cabe empezar por recordar aquella respuesta escueta y rotunda: *Tota mulier in utero*, la mujer es una matriz. Pero *no todo ser humano hembra es necesariamente una mujer*, para ello *le es necesario participar en esa realidad misteriosa y amenazada que es la feminidad*. Y ¿qué es eso de la feminidad? No parece que exista una esencia cuya descripción responda a esa pregunta. No hay entidades inmutables y fijas. Mujeres y hombres son seres humanos. Pero conviene recordar que de hecho un ser humano concreto está siempre singularmente situado. No hay eterno feme-

SIMONE DE  
BEAUVOIR  
HACE UN  
EXAMEN  
EXHAUSTIVO  
DE LA  
CONDICIÓN  
DE LA MUJER  
EN SU ÉPOCA  
Y EN SU  
PATRIA

4.  
Publicidad en las calles de París de uno de los muchos actos con que, durante 2008, se ha conmemorado el primer centenario del nacimiento de Simone de Beauvoir. En el caso concreto de la foto, el homenaje coincidía con la celebración del 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer.

Foto: Zio Fabio, Creative Commons.

¿DE DÓNDE  
LE VIENE A  
LA MUJER  
ESTA  
SUMISIÓN?  
¿CÓMO  
COMENZÓ  
TODA ESTA  
HISTORIA?

nino, pero sí existen mujeres, como existen negros y judíos, por ejemplo, sin que por ello haya un alma negra o un carácter judío. ¿Qué es, entonces, una mujer? La diferencia salta inmediatamente al caer en la cuenta de que *a ningún hombre se le hubiera ocurrido escribir un libro sobre la singular situación de los machos en la humanidad*. Ellos son la humanidad. La mujer es mujer en virtud de una cierta carencia de cualidades, dice Aristóteles. La mujer es un hombre incompleto, un ser ocasional, dice Tomás de Aquino. Y el Génesis: La mujer procede de un hueso supernumerario (Bossuet dixit) de Adán. Y Michelet: La mujer, el ser relativo. Y Julien Benda: El hombre se piensa sin la mujer. La mujer no se piensa sin el hombre. La lista de autoridades pudiera ser eterna y es enojosa. Muestra que la humanidad es macho. El hombre es lo esencial, el Sujeto, el Absoluto (también el Absoluto es macho). La mujer es lo inesencial, el objeto, lo relativo. La mujer es lo Otro. *Pienso que lo contrario*

*absolutamente contrario es lo femenino. La alteridad se cumple en lo femenino*, sentencia el filósofo Lévinas. La alteridad es una categoría esencial del pensamiento<sup>9</sup>. Hegel nos enseñó que la conciencia pretende reducir a otra conciencia a objeto. Pero la otra conciencia le opone resistencia. Esa contradicción es el motor de la historia. Entonces, ¿por qué la mujer, la otra conciencia, no opone resistencia alguna? ¿De dónde le viene a la mujer esta sumisión? ¿Cómo comenzó toda esta historia?

Hacia el esclarecimiento de la cuestión, se pueden examinar algunos prejuicios que parecen tener como base verdades científicas, psicológicas o filosófico-ideológicas. Hay tres aspectos según los cuales la feminidad parece ser un destino para la mujer. Pero, en primer lugar, los datos de la biología no parecen fundar la inferioridad de la mujer como segundo sexo. La mujer es su cuerpo. Como también el hombre lo es<sup>9</sup>. Sin embargo, su

5.



cuerpo es una cosa distinta de ella. Los datos biológicos tienen una gran importancia ya que el cuerpo es el instrumento de nuestra captación del mundo. Pero lo que rechazamos es la idea de que esos datos constituyan por sí mismos un destino fijado. Ni explican por qué la mujer es lo Otro, ni la condenan para siempre a ese rol subordinado. También el psicoanálisis parece interpretar la feminidad como un destino, si bien Freud no parece haberse ocupado mucho del destino de la mujer; más bien ha calcado su descripción sobre la del destino masculino. Así solo reconoce una libido original, de esencia macho. Tal vez por ello, la suposición de Freud es que la mujer es un macho mutilado y, asimismo, su noción de complejo de Electra, por ser calcada también, resulta demasiado vaga. La posición de Simone de Beauvoir es clara: la sexualidad no es un dato irreductible. La búsqueda del ser es en el existente algo más original, y la sexualidad no es más que uno de sus aspectos. El psicoanálisis rechaza violentamente la noción de elección, y precisamente el psicoanálisis solo podría hallar su verdad en el contexto histórico. A la comprensión de este se ha dedicado el materialismo histórico. La conciencia de sí de la mujer refleja una situación que depende de la estructura económica de la sociedad. Engels en *Los orígenes de la familia...* narra la historia de la mujer que depende de la evolución de las técnicas. La propiedad privada es la *derrota histórica de la mujer*. La suerte de la mujer se une así a la suerte del socialismo. Pero para dar cuenta racionalmente de los datos históricos de esa evolución es necesario desbordar el marco de interpretación del materialismo histórico y su estrecho economicismo.

Hasta ahora, el mundo ha pertenecido siempre a los machos. Esta constatación no es la de un destino fijo ni la de una esencia eterna sino la de un hecho histórico, contingente y temporal por tanto. Puede uno, y debe, preguntarse por la razón de que las cosas hayan ocurrido así y no de otra manera. La filosofía existencialista sirve de marco a Simone de Beauvoir para interpretar los datos históricos. La maternidad y sus consecuencias parecen ser una primera tara para la mujer frente



©Nusa Tenggara, Indonesia, Creative Commons.

LA  
MATERNIDAD  
Y SUS  
CONSECUEN-  
CIAS  
PARECEN SER  
UNA PRIMERA  
TARA PARA  
LA MUJER  
FRENTE A LA  
VOLUNTAD  
DE DOMINIO  
DEL MACHO

a la voluntad de dominio del macho. Las funciones naturales y los trabajos domésticos encierran a la hembra en la repetición y en la inmanencia. Pero el *homo faber* se apropia del mundo y así se realiza como existente. Tenemos aquí la clave de todo el misterio: trascendiendo la Vida por la Existencia, el hombre asegura la repetición de la Vida. Pero, a su vez, por esta superación crea valores que niegan valor alguno a la mera repetición. Y es esto lo que la mujer *hace*, repetir, es decir, *hace nada*. La maternidad se hace sagrada y la mujer es asimilada a la madre tierra. La mujer, como los grandes ídolos, se halla rodeada de tabúes. Su reino se halla en lo sagrado, fuera del reino humano, reino que permanece macho. La estructura se repite de edad en edad. La mujer es siempre lo Otro, su poder es precario, como algo que es siempre recibido y no escogido por ella. El triunfo del dios macho semita asegura la misma marcha histórica. La mujer pierde su papel económico y se encuentra recluida en el hogar. En la familia romana el derecho patriarcal se afianza aún más. La mujer es sometida a la autoridad de un tutor, aunque posteriormente la tutela será abolida. Cuando, con Marco Aurelio, se complete la evolución de la familia romana, la mujer, igual legalmente al varón, pasará a estar bajo la tutela del Estado. Aparece entonces el concepto

5.  
Puente de la mujer.  
Santiago Calatrava,  
Buenos Aires.

Foto: Albi, Creative Commons.



©Monroe's Dragonfly, Creative Commons.

de la fragilidad del sexo, en un notable y repetido proceso de justificación: la desigualdad tomará a partir de ahora su «fundamento» de la «imbecilidad» del sexo femenino. Solo por su participación en la producción y por su liberación de la esclavitud de la reproducción evolucionará modernamente la condición de la mujer.

Para el hombre han sido siempre todos los poderes concretos. La historia muestra que de este modo la mujer ha sido constituida como lo Otro. El hombre halla frente a sí la Naturaleza e intenta apropiársela, pero la verdadera alteridad se constituye cuando frente al hombre aparece otra conciencia extraña e idéntica. La mujer va a mostrarse como la intermediaria entre el hombre y la Naturaleza, el sueño encarnado de lo totalmente distinto y lo demasiado semejante. La mujer es una conciencia y puede sin embargo ser poseída en su carne. A pesar de las semejanzas, la mujer no puede ser asimilada al esclavo, porque el hombre no teme de ella que pueda convertirlo en objeto a su vez. La

mujer es el Otro absoluto, sin reciprocidad. Esta convicción profundamente cara al macho es expresada por todos los mitos, desde la leyenda del Génesis, perpetuada en la civilización occidental a través del cristianismo. La mujer destinada al hombre. «Gracias, Dios mío, por haber creado la mujer», y también: «Gracias, Dios mío, por no haberme hecho ni esclavo ni mujer». Tal vez el mito de la mujer se apague algún día, quizás en aquella sociedad que anunciara Marx, pero hoy por hoy persiste todavía en el corazón de todos los hombres. Se puede rastrear la evolución circular del mito, *plus ça change, plus c'est la même chose*, en los pintores, escritores o filósofos. El ideal del hombre medio occidental es una mujer que soporta libremente su dominación, que no acepta sus ideas sin discutirlos, pero que cede a sus razones, que se le resiste con inteligencia para acabar por dejarse convencer. «El guerrero ama el peligro y el juego», dice el tímido y solitario Nietzsche, «por eso ama a la mujer que es el juego más peligroso». De Kierkegaard a Mauriac, de Orson Welles, *Citizen Kane*, a André Malraux, *La condition humaine*, se ha cantado la doble invención masculina de la feminidad: una mujer que sea suya de ellos y que a la vez les sea extraña. La Virgen María y Eva, *casta meretrix* como la Iglesia de Cristo, esclava y hechicera a la vez. Por supuesto, el hombre varón solo habla en público de la primera parte de esa doble exigencia viril que desgarrar a la mujer.

Por no ser la feminidad ni destino ni esencia ni dato biológico ni yugo determinista, sino resultado histórico de una determinada existencia en situación, las mujeres están hoy en día, dijo Simone de Beauvoir hace ahora sesenta años, echando abajo el mito de la feminidad. No obstante, el prestigio viril está lejos de haberse borrado. Por ello, en el segundo tomo de la obra, la autora propone estudiar concretamente la experiencia vivida por las mujeres que, habiendo heredado un fardo tradicional, se esfuerzan por crearse un nuevo porvenir. En el largo, y tortuoso, camino de la formación de la mujer femenina, resultarán ellas ser, en palabras de Sartre, *semivíctimas y semicómplices, como todo el mundo*. Pero las trampas a las que

ellas han de enfrentarse son múltiples, más atrayentes y más fáciles que las que el varón halla en su camino. Porque *on ne naît pas femme: on le devient*. Esta frase, quizá la más citada de *Le deuxième sexe*, inicia la amplia y precisa descripción del camino de perfección imperfecta que la sociedad machista ofrece a las mujeres a fin de que lleguen a ser lo que los hombres quieren que sean. *El conjunto de la civilización elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado que se califica de femenino*. De la infancia a la juventud y a la iniciación sexual, toda una panoplia de instituciones e institutrices se encarga de perpetuar la tradición que asocia el mundo y el mando al falo y a la idea de macho. Todo contribuye a afirmar a los ojos de la niña esa jerarquía. Cultura, historias, literatura, canciones, leyendas con que se la mece, tratan todas ellas de la exaltación del hombre. Al lado de los héroes, las historias de mujeres son aburridas. El prestigio del macho se refleja en el mundo sobrenatural, regido por un Dios hombre, de barba blanca, y mediado por Cristo, un redentor hombre de carne y hueso con una hermosa barba rubia. Los ángeles no tienen sexo, pero sus nombres son masculinos. Los vicarios de Dios en la tierra, papa, obispos, sacerdotes, confesores, son todos hombres. Y el modelo de lo femenino es la Virgen María arrodillada, recibiendo agradecida una milagrosa maternidad como esclava del Señor.

Según Simone de Beauvoir, la homosexualidad femenina es una de las salidas, falsas, que a la mujer se le abren, como coronamiento de esta etapa de formación, para escapar a la condición que se le quiere imponer desde fuera como un destino. Favorecida por el modo y métodos de la formación femenina, la actitud lésbica es para la mujer una manera entre otras de intentar resolver los problemas planteados por su condición general. Es una actitud elegida en situación, pero resulta ser más una maldición fatal que una perversión deliberada. La lesbiana intenta ser un hombre, pero, queriendo sustraerse a la opresión del macho, termina siendo esclava de su personaje. Por ello, el proceso tiene una «normal» continuación en las figuras de la mujer casada, la madre



©Anything you say, Creative Commons.

de la especie. Se ha dicho que Simone de Beauvoir odia y fustiga duramente la maternidad. No es cierto. Ocurre aquí, como en todo el resto, que ella muestra, como se ha dicho más arriba, el revés de la trama, el dorso del bello tapiz que la tradición ha coloreado y tejido, con evidente hipocresía y con armoniosa mala fe. Veamos solo un ejemplo: *Si un escritor describe los dolores y alegría de un parto, eso está bien. Si habla de un aborto, se le acusará de revolcarse en la basura y de describir la humanidad a una luz abyecta. Resulta que en Francia hay anualmente tantos abortos como nacimientos*. Una sociedad tan interesada en los derechos del *nasciturus*, se olvida enseguida de los niños efectivamente nacidos. La autora se pregunta: Si eso conviene a la moral, ¿que se puede pensar de semejante moral? Y concluye: En realidad aquí se apunta contra una vieja y tozuda tradición que nada tiene que ver con

EL MODELO  
DE LO  
FEMENINO  
ES LA VIRGEN  
MARÍA  
ARRODILLADA,  
RECIBIENDO  
AGRADECIDA  
UNA  
MILAGROSA  
MATERNIDAD  
COMO  
ESCLAVA DEL  
SEÑOR

LA FIGURA  
POSITIVA  
DE LA  
LIBERACIÓN  
FEMENINA  
ES LA MUJER  
INDEPENDIENTE, YA  
QUE EL MAL  
FUNDAMENTAL  
RESIDE EN SU  
DEPENDENCIA



6.

la moral. Se trata solo de una muestra. A todo lo largo del texto pueden verse otras muchas reflexiones lúcidas y libres acerca de temas enormemente serios y, ¿por qué no?, sangrantes.

Sin tiempo ni espacio para poder detenernos en los muchos pasajes importantes del texto, se ha de subrayar sin embargo que también esta etapa de madurez y culminación de lo femenino tiene sus falsas actitudes y escapismos. Hay dos falsos prejuicios denunciados expresamente por Simone de Beauvoir en torno a la maternidad: *El primero es que la maternidad es suficiente en todo caso para plenificar a una mujer. Nada de eso.* Se trata de un error nefasto y absurdo querer hacer del niño una panacea universal. Y es particularmente criminal aconsejar la maternidad como remedio para melancólicas o neuróticas. No hay nada de *natural* en las obligaciones maternas. Una moral social y artificial se esconde tras ese pseudo-naturalismo. El se-

gundo prejuicio, implicado por el primero, es creer o querer hacer creer que el niño encuentra una felicidad segura en los brazos maternos. Cabe decir que no hay madres «desnaturalizadas» porque el amor maternal no tiene nada de *natural*. Más bien habría que poner en guardia acerca de lo peligrosos que resultan ser para el niño en muchos casos los padres considerados «normales». Volviendo al tema central, el hecho es que desde los griegos a nuestros días, la condición de la mujer ha permanecido la misma, a pesar de superficiales cambios. Muchas de las afirmaciones que subrayan defectos femeninos tienen su punto de verdad. Lo que no lo es es que tales defectos o taras estén dictados por las hormonas o prefigurados en la estructura de su cerebro. Están más bien marcados en hueco por su situación. Las mujeres nunca han formado una sociedad autónoma y cerrada, sino que siempre han pertenecido al universo masculino, y es en él donde han intentado coaligarse en un «contrauniverso». Esta es la paradoja: pertenecen a la vez al mundo macho y a una esfera en la que ese mundo es cuestionado. La mujer sabe que el mundo es masculino. La mujer no se considera responsable de él. Se sobreentiende que ella es inferior y dependiente. Por ello su lote es la obediencia y el respeto. Por eso las contrafiguras, la prostituta, la hetaira, la narcisista, la *amoureuse*, e incluso la mística, están abocadas al fracaso.

So capa de salvación individual, esos esfuerzos fracasan porque, en ellos, o bien la mujer se relaciona con algo irreal, sea su doble o sea Dios; o bien crea una relación irreal con un ser real; en todo caso no se da una aprehensión de mundo. La mujer no se evade de su subjetividad, y su libertad permanece mixtificada. La única manera de realizarse auténticamente consiste en proyectarse por medio de una acción positiva en la sociedad humana. La figura positiva de la liberación femenina es la mujer independiente, ya que el mal fundamental reside en su dependencia, en ese su ser el segundo sexo. Y el primer paso, necesario aunque no suficiente, es la libertad económica, sin la cual todos los derechos y libertades otorgados siguen siendo abstractos, esto es ineficaces y en

realidad inexistentes. Sin embargo, en una sociedad como la actual, no se ha de olvidar que la mayor parte de los trabajadores son siervos y explotados, por lo que la libertad económica no es suficiente. Hoy día aún, por otro lado, la mayor parte de las mujeres que trabajan no logran evadirse del mundo femenino tradicional, ya que las ayudas que reciben, de la sociedad o del marido, no son las que serían necesarias para llegar a ser iguales a los varones. La mujer, a la hora de afrontar su vida adulta, no tiene tras de sí el mismo pasado que el varón; además, la sociedad no la mira con los mismos ojos. El privilegio del varón consiste en que su vocación de ser humano no contradice su destino de macho. Pero el hecho de ser mujer plantea a un ser humano autónomo problemas singulares. Si la mujer debe, para llenar su vocación humana, renunciar a sus caracteres femeninos, entonces no logrará su autonomía. El ser humano adulto es un ser humano sexuado. Renunciar a la feminidad es renunciar a una parte de su humanidad. Pero el modelo y molde de feminidad que la sociedad le ofrece, su destino femenino, contradice su humanidad. Además, la mujer ha de realizar un doble trabajo. Al volver a su casa por la tarde, incluso si vive sola, ha de recoser una prenda o lavar unas ropas o hacer unos trabajos domésticos que no se exigen al varón.

Sobre ella pesa una larga tradición que le exige un especial cuidado de sí, de su interior y de su exterior; si

lucha con armas varoniles, tiene la partida perdida no solo frente a los varones, sino también frente a sí misma; y aunque hoy en día las mujeres saben ser trabajadoras sin perder su feminidad propia, no tienen con ello aún la tarea totalmente cumplida. Aun en las más favorables circunstancias, su situación no es equivalente a la del varón, de manera especial en el terreno de la sexualidad. Ni los encuentros fortuitos, ni las posibles enfermedades sobrevenidas, ni la fuerza física son los mismos para él que para ella. Se trata, además, de mantener la propia dignidad de ser humano en un campo, el de las relaciones sexuales, en el que el varón se arroga para sí solo la cualidad de ser sujeto, hasta el punto de que «una mujer que no siente miedo de los varones les produce miedo a ellos». Peor aún si una mujer toma la iniciativa. Es el hombre el que vence, el que *toma* a la mujer. En este terreno, los fantasmas opuestos de la frigidez o del masoquismo acechan a la mujer y con frecuencia se realizan. La mujer independiente está hoy todavía dividida entre sus intereses profesionales y los cuidados de su vocación sexual.

El hombre en general obedece a una imperiosa necesidad en lo que hace. La mujer ha de renovar continuamente su decisión. El hombre tiene la costumbre de imponerse. La mujer más bien la actitud contraria. En resumen, la mujer ha de moverse en un

6.

Virginia Woolf.

Foto: Litmuse, Creative Commons.



EL VARÓN,  
EL MACHO,  
PRETENDE  
MANTENER  
SU STATUS  
PRIVILEGIADO  
FRENTE A  
Y CONTRA  
LA MUJER A  
CUALQUIER  
PRECIO

mundo de hombres sin dejar de ser mujer, y para ello las condiciones objetivas, las costumbres, las tradiciones y las rutinas le son contrarias. Ante este panorama hay quienes cantan las excelencias y aun las ventajas de seguir siendo mujeres como hasta ahora. Otras, más interesantes, tratan de luchar contra este injusto estado de cosas: Virginia Woolf, Jane Austen, las hermanas Brönte, George Eliot... gastan tanta energía en esa desigual batalla que llegan extenuadas al lugar que para los escritores varones es el punto de partida. No tienen la riqueza de experiencias de un Tolstoy o de un Dostoievsky. Tienen en ocasiones una mayor lucidez, y esa es su gloria.

Tras una larga marcha hacia la liberación de las mujeres, las opiniones están divididas acerca de los logros obtenidos. No parece ya posible levantar la bandera de fundamentos biológicos para la discriminación sexual. Y, no obstante, todavía hoy, septiembre de 2008, aparecen noticias extrañas acerca del tema en los periódicos. Los hombres y las mujeres no están en general contentos ni satisfechos los unos de los otros. Se diría que los tiempos están cambiando. Y, sin embargo, aumenta espectacularmente la repugnante criminalidad sexual o doméstica. El Macho se resiste a soltar su presa y su trofeo. Parece olvidarse que el cambio de la condición femenina lleva consigo necesariamente la transformación de la condición masculina. De la

misma manera que el Amo no abandonará sin lucha sus privilegios y seguirá definiendo su particular versión de la libertad y de la humanidad, en la filosofía, en las costumbres, en la religión y en la organización económica y política, también el Varón, el Macho, pretende mantener su status privilegiado frente a y contra la mujer a cualquier precio. Cualquier cambio se le aparece como un desafío a su hombría o como un desprecio ignorante de tradiciones sacrosantas. Un verdadero sistema de coeducación igualitaria sería altamente deseable para ayudar a este cambio histórico que, aunque adiosgracias imparables, no por ello es ni será durante tal vez largo tiempo ni fácil ni cómodo. Ni, lo que es aún peor, comprendido ni querido por los en estos temas santos defensores de las tradiciones *humanas*, es decir, machistas, y las verdades *divinas*, es decir, humanas, demasiado humanas. Hace ya algunos años Rafael Sánchez Ferlosio publicó un libro suyo bajo este hermoso título: *Mientras no cambien los dioses nada habrá cambiado*<sup>10</sup>. No es que los dioses tengan la culpa de todo. Su rugiente inexistencia les libera de toda responsabilidad. Pero ellos son el reflejo de los fantasmas, las creencias y las aspiraciones humanas, y por ello hay que atender sus demandas e investigar e instigar sus transformaciones. Este es mi deseo final: Que los dioses nos sean propicios en lugar de sernos como hasta ahora hostiles. ♦

## Notas

1. Véase: Rafael Sánchez Ferlosio, *La hija de la guerra y la madre de la patria*, Barcelona, Destino, 2002, pp. 133-134.
2. Ver: *Cérémonie des adieux*. Gallimard, 1981.
3. Véase: Rafael Robles, *Simone de Beauvoir: A la sombra del genio*. <http://mundofilosofia.portalmundos.com/simone-de-beauvoir-a-la-sombra-del-genio/>
4. Véase sobre estos temas el regocijante capítulo segundo de *Un cuar-*
5. Véase: *Cartas de Abelardo y Heloísa*, ed. de Pedro R. Santidrián y Manuela Astruga, Madrid, Alianza, 1993 (incluye, como Carta Primera, la *Historia calamitatum* de Pedro Abelardo, pp. 37-95).
6. Véase: Maurice Merleau-Ponty, 1945 «Le roman et la métaphysique», en *Sens et non-sens*, París, Gallimard, 1996, p. 37. Ver también: 1947 «Un auteur scandaleux», pp. 53 ss.
7. A partir de aquí se cita el texto de *Le deuxième sexe*, según la edición en dos tomos de Gallimard, 1969.
8. Anota Simone de Beauvoir en apoyo de su afirmación una larga cita de *Les structures élémentaires de la parenté* y declara haber utilizado ampliamente el texto entonces aún no editado, con el permiso de Claude Lévi-Strauss. El libro aparecería ese mismo año de 1949.
9. Aquí la autora se apoya en Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*): «Je suis donc mon corps, du moins dans toute la mesure où j'ai un acquis et réciproquement mon corps est comme un sujet naturel, comme une esquisse provisoire de mon être total».
10. Rafael Sánchez Ferlosio, *Mientras no cambien los dioses nada habrá cambiado*, Barcelona, Destino, 2002.

# El debate sobre la visión en el pensamiento francés del último siglo

lecturas

Autor  
**José García Leal**  
Catedrático de Estética  
Universidad de Granada.  
Autor de *Filosofía del arte*.

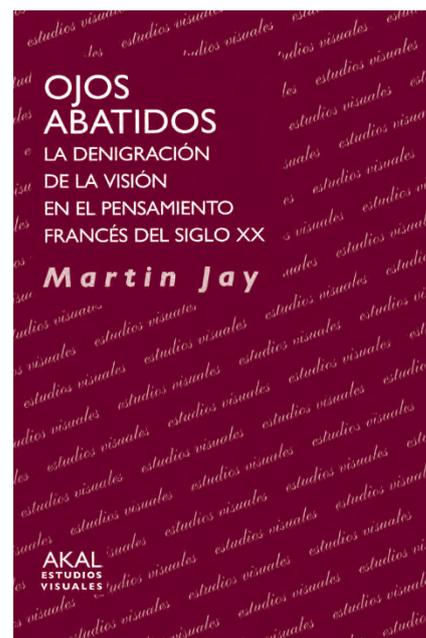
**Martin** JAY es conocido entre nosotros por sus estudios sobre la Escuela de Frankfurt: *Adorno* y, sobre todo, *La Imaginación Dialéctica*, obra que tuvo en su momento un muy amplio eco y sirvió para muchos de puerta de entrada al pensamiento francfortiano. Además de otros libros, es también autor de *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, donde vuelve a ocuparse de la Escuela de Frankfurt, el postestructuralismo y el debate sobre la visión. En el mismo año que este último, 1993, y centrado ya solo en el tema de la visión, publicó *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, recientemente traducido por F. López Martín (Madrid, Akal, 2007). Es el que será objeto de nuestro comentario.

El libro tiene como punto de partida el debate en torno a la experiencia visual entre quienes privilegian los componentes «naturales» o los componentes «culturales» de la visión. En tanto determinada naturalmente, la visión tendría unas constantes universales, una cierta atemporalidad. Así, ante un mismo fenómeno u objeto verían lo mismo los individuos inmersos en diferentes contextos culturales. Desde el ángulo opuesto, se defiende que la visión está mediada lingüística y culturalmente: se ve en cada caso lo que se puede describir verbalmente, lo que los

hábitos culturales permiten ver. Hay, pues, una variabilidad cultural de la visión, una historicidad de los esquemas y prácticas visuales, de las posibilidades perceptivas. Según un ejemplo de Norwood R. Hanson, no ven lo mismo al mirar el sol un egipcio antiguo, adorador del dios Ra, y un científico de hoy.

A partir de ahí, y aceptando que existe una interacción y permeabilidad entre lo natural y lo cultural de la visión, Martin Jay defiende que la variabilidad cultural de la experiencia perceptiva se hace más evidente al tener en cuenta que el ojo no solo no es un receptor pasivo de rayos luminosos sino que *es el más expresivo de los órganos sensoriales*. Hay, pues, una constante interrelación entre la experiencia visual y otras experiencias culturales y psicológicas, pero de modo que esa relación está marcada por una cierta preeminencia de la visión. La experiencia visual tiene una poderosa influencia en muchos procesos psicológicos, tales como la paranoia, el narcisismo, el exhibicionismo, etc., según han mostrado distintos estudios. Y más allá de episodios particulares, el conjunto de la cultura está fuertemente marcado por el predominio de la visión. Incluso el fenómeno religioso, que, aun si apunta finalmente a lo invisible, lo hace a través de diversas mediaciones visuales.

El acento en las prerrogativas de la visión da lugar al «ocularcentrismo»,



**Martin Jay,**  
*Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX.*  
Madrid, Akal, 2007.

que triunfa en la modernidad por influencia de Descartes. Aunque sin olvidar sus precedentes en el mundo clásico, según lo recuerda el primer capítulo del libro, de título altamente significativo: «El más noble de los sentidos: la visión desde Platón hasta Descartes». Es así porque el ojo ofrece un acceso privilegiado a la luz de la verdad. Pues bien, esa preeminencia de la visión es la que entra en crisis en la segunda mitad del siglo XIX. El ojo pierde su privilegio, y lo hace por múltiples razones, empezando por la aparición de la máquina fotográfica,

un ojo mecánico que desplaza al ojo natural en distintos órdenes de la cultura. Pero el libro tiene un centro de interés: el análisis del pensamiento francés del último siglo que propicia y legítima teóricamente la «denigración» de la visión.

La guerra contra la primacía de la visión ha asumido distintas formas y manifestaciones, se ha desarrollado en batallas de diversa índole. Ha tenido diversos focos. Uno especialmente significativo es el que se da en el campo del arte. Y como siempre, en connivencia con ciertos pronunciamientos teóricos. Así, Martin Jay cree posible asociar ciertas interpretaciones del impresionismo, el arte antiocular de Duchamp y la devaluación explícita de la visión que supuestamente lleva a cabo la filosofía de Bergson.

Los análisis particulares que ofrece el libro suelen aunar lucidez y meticulosa información. Las vinculaciones que establece entre ciertos fenómenos y posiciones filosóficas, así como las relaciones entre estas últimas, a veces resultan discutibles; y los puntos en que supuestamente coinciden en su oposición al «ocularcentrismo», en ocasiones parecen demasiado forzados. Por ejemplo, es sin duda acertado el protagonismo que da a Duchamp



1.

en la rebelión contra la primacía de lo visual o retiniano en el arte. En efecto, Duchamp devalúa lo visual, quiere poner la pintura al servicio de la mente, privilegia la idea, el concepto, asienta las bases de la corriente conceptual, de presencia tan dominante en el arte de las neovanguardias y cuyo influjo expansivo se mantiene aún hoy

1.

Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*,  
(tercera versión, 1951).

Foto: Wallyg, Creative Commons.

día. Lo sorprendente y problemático es la asociación que Jay establece:

«Acaso sin pretenderlo Duchamp ejemplifica aquí la interacción visual explorada en términos existenciales y psicológicos por valedores importantes del discurso francés antivisual como Sartre y Lacan. No resulta sorprendente que la obra de Duchamp fuera elogiada explícitamente por otro contribuyente a ese discurso, Lyotard, que compartía con Duchamp su fascinación por las intersecciones del discurso, del figurativismo y del deseo» (p. 132).

Pero ese es justamente el desafío del libro, establecer las complicidades del pensamiento francés del último siglo

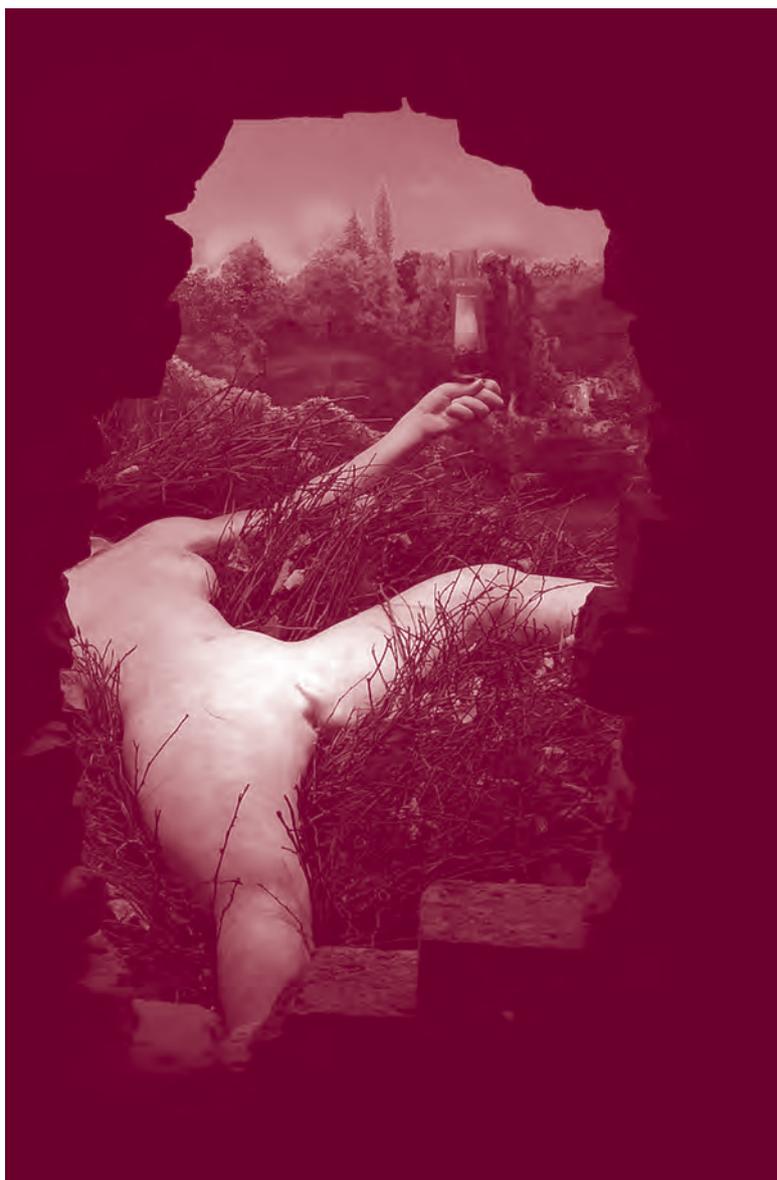
en torno a un hilo conductor: el ataque a la primacía de lo visual, el supuesto compartido de que no se puede confiar en el ojo para captar verazmente la realidad que nos envuelve.

Puesto que aquí no es posible comentar el libro en todos sus extremos, hagamos algunas calas. Y no de aquellas, numerosas, que resultan más convincentes en su argumentación, sino de las que más abiertamente suscitan la polémica.

Así, ¿Merleau-Ponty está entre los críticos de la visión? Desde luego, la interpretación habitual de este autor apunta en sentido contrario. Si para él algo está claro en la relación entre el ojo y el espíritu, es que el espíritu debe asentarse en el ojo. Lejos de cualquier dualismo que escindiría el espíritu de la corporalidad de la visión, acentúa por contra la raigambre corporal del pensamiento. Tal como se afirma desde el inicio de *L'Œil et L'Esprit*, el pensamiento científico, acostumbrado a sobrevolar el objeto y pensarlo genéricamente, debe volver a situarse en algo que hay previo, subyacente, el suelo del mundo sensible, al que nuestro cuerpo se abre por medio de la percepción. El pensamiento teórico y la ciencia deben reformularse sobre la

base de la percepción sensible. Y este es un espacio que privilegiadamente puede ocupar el pintor. Pues el pintor ve a través de todo su cuerpo, «lleva consigo su cuerpo», como decía Valéry y recuerda Merleau-Ponty. El pintor, si de verdad lo es, nunca pierde pie en el suelo del mundo sensible.

¿Hay en todo esto un ataque al privilegio de la visión?, ¿no es justamente lo contrario del intelectualismo antiocular que propugnaba Duchamp?, ¿no es Merleau-Ponty uno de los



2.

filósofos que mejor argumentan el papel primordial de la visión? El propio Jay lo reconoce así:

«... es plausible afirmar que la visión [de Merleau-Ponty] de la fenomenología fue un intento heroico de reafirmar la nobleza de la visión sobre unos fundamentos nuevos y más firmes que los

2.

Marcel Duchamp, *Étant donné*.

Museo de Arte de Filadelfia.

Foto: Carolina Mendonça, Creative Commons.

proporcionados por la desacreditada tradición perspectivista cartesiana» (227).

Pero a continuación intenta demostrar que su proyecto de una defensa alternativa de lo visual «no fue satisfactoriamente completado» (227). Entre otras razones porque la labor de descentramiento del sujeto —el sujeto constituyente del idealismo de raigambre cartesiana— que Merleau-Ponty lleva a cabo abre algunas dudas sobre el sujeto de la visión. Y, paralelamente, la revalorización del lenguaje, más la influencia de los primeros escritos de Lacan, le llevan a pensar que los significados que transmite la experiencia visual permanecen mudos mientras no sean mediados por el lenguaje y trasladados a la comunicación

lingüística. Ahora bien, todos estos extremos, agudamente destacados por Martin Jay, ¿son algo más que matices que perfilan mejor esa apoteosis de la visión alumbrada por *El ojo y el espíritu*?

¿El concepto de ideología de Althusser, como algo profundamente inconsciente y que nos sitúa en el mundo de lo Imaginario, es suficiente para situar a este autor en la línea que atraviesa todo el pensamiento francés de crítica a la preeminencia de la visión? ¿Tie-

ne esto algo que ver con el rechazo de Duchamp a la pintura retiniana? ¿No son elementos que tienen su verdadero sentido en el contexto teórico de cada autor y que, al sacarlos de ahí, se prestan a asociaciones demasiado desdibujadas? Insisto en que estas reservas en modo alguno restan valor e interés al libro. Aparte de los penetrantes análisis que ofrece sobre los distintos autores, su tesis central fuerza a replantearnos ciertas interpretaciones convenidas.

Los estudios sobre Bataille, Lacan, Foucault, Derrida, Barthes, Debord, etc. llevan a cerrar la obra con la consideración de la posmodernidad, a partir de la perspectiva que la contempla como «la apoteosis de lo visual, el triunfo del simulacro», y por lo mismo en contradicción con la tendencia dominante que se viene comentando. Con todo, las cosas no son tan simples.

Lyotard es, según Jay, «el principal sostenedor de la histeria posmoderna de lo visual» (410). Pero para situarlo, Jay hace unas breves y sugerentes referencias a la influencia que sobre aquél tuvo el pensamiento judío (con su rechazo de las imágenes)



©Depone, Creative Commons.

y muy particularmente Levinas, importante fuente de inspiración en el tránsito que llevó a Lyotard de ser un fenomenólogo de izquierdas a prominente defensor de la posmodernidad. La influencia de Levinas adquiere mayor presencia justamente cuando Lyotard escribe, en 1979, *La condición posmoderna: informe sobre el conocimiento*, donde según Jay toma cuerpo una crítica al ocularcentrismo. El punto de partida de la mencionada influencia sería el privilegio que

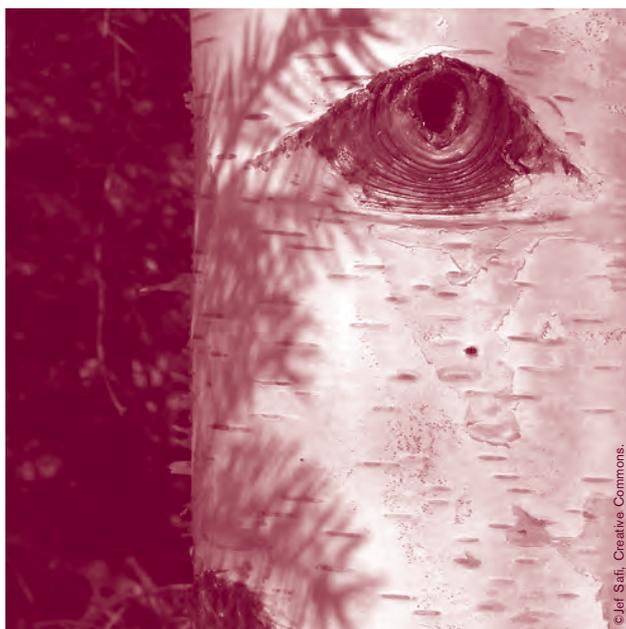
Levinas otorga al tacto sobre la visión, cifrado en el principio de que «así como las relaciones visuales con los otros fomentan la manipulación instrumental [...], el tacto permite una interacción más afable» (419). De paso, otra vez nuestra reserva: ¿se está hablando de lo mismo en todos estos casos?

En 1971 Lyotard se había presentado al *doctorat d'état* con su libro *Discurso, Figura*. En él la idea central es, si no la contraposición, al menos el contraste entre el discurso y la figura. El discurso, la comunicación reglada, privilegia el concepto sobre la percepción, en la que se da el contacto prerreflexivo con el mundo. Por su parte, la figura introduce todo aquello que escapa al discurso, lo heterogéneo, el exceso, lo opaco e incommensurable. Es así que la figura resulta más próxima a lo abierto del devenir, a la imprevisibilidad de

los acontecimientos; genera una transformación de la realidad en imágenes que es ajena al orden del discurso. Esa distinción básica que se explora en diferentes registros a lo largo de todo el libro, conlleva desde el inicio una toma de partido por lo figurativo. No es que se excluya sin más el orden discursivo, pero sí que se cuestiona su pretendida omnipotencia, a la par que se reivindica la trama libidinal que emerge en la figura, en el ámbito de la percepción. Y el propio Jay recoge

una cita de las primeras páginas en las que Lyotard afirma explícitamente que «este libro es una defensa del ojo» (424). Pues bien, la argumentación de Jay, sintomática del desafío que venimos comentando, le lleva a defender que Lyotard, a pesar de lo referido en la cita, participaba ya en este libro de la crítica al ocularcentrismo que tomará cuerpo definitivo en *La condición posmoderna*.

Más allá de la archiconocida crítica a los metarrelatos emancipatorios, Jay se interesa por las anotaciones que allí aparecen sobre las cuestiones de la visión. Y cifra el rechazo del ocularcentrismo en la distinción que propone Lyotard entre la modernidad y la posmodernidad: mientras que la primera está anclada en la representación realista, en la imitación de lo real, la segunda se vuelca a lo sublime, tal como hace la pintura abstracta. Dejemos a un lado el acierto o no del dictamen de Lyotard, que en cualquier caso parece tomar la parte por el todo. Desde las vanguardias históricas hasta nuestros días hay ciertamente una corriente artística dominada por la abstracción, que podría más o menos asociarse a lo que Lyotard señala como sublime. Pero hay otra corriente, desde las vanguardias históricas hasta las neovanguardias últimas, que se mantiene en la línea de la representación pictórica, pienso que tan relevante y legítima como la tendencia a la abstracción. Ni pasa por ahí lo distintivo de la posmodernidad, ni una u otra de ambas tendencias es más acorde con las exigencias del momento histórico. En principio, ninguna es de por sí superior ni preferible bajo criterio alguno.



De todos modos, ¿la distinción de Lyotard alimenta en verdad una crítica al papel primordial de la visión? Decididamente, no lo creo. Es cierto que lo sublime alude a lo que no puede mostrarse, a lo que carece de presencia sensible. A lo infinito, o si se quiere, a lo invisible. La pintura que lo aborda no podrá ser representativa (pues no hay algo dado, una realidad efectiva que representar), acaso ni siquiera figurativa (según apunta Lyotard, aunque eso último sea discutible); será necesariamente abstracta. Hasta aquí, más o menos de acuerdo. Pero, ¿de donde saca Martin Jay que haya en esto una crítica a lo cardinal de la visión? Para que la pintura sublime siga siendo pintura tendrá que dar una cierta manifestación sensible a aquello que es impresentable, tendrá que traer a presencia visual (no transparente) lo que de por sí carece de ella, tendrá que hacer ver que hay algo invisible a lo que alude. Aunque sea de forma indi-

recta, por medio de índices, huellas, sugerencias, signos indeterminados. Algo que carezca de toda composición visual, plástica, no será una pintura, sino más bien un jeroglífico. Rothko, se sabe, pretendía en sus cuadros simbolizar lo infinito. Lo hacía por medio del juego de colores, transparencias, ondulaciones y profundidad de la luz: signos visuales todos ellos, que apelan a las virtuosidades del ojo, a la perspicacia de la visión.

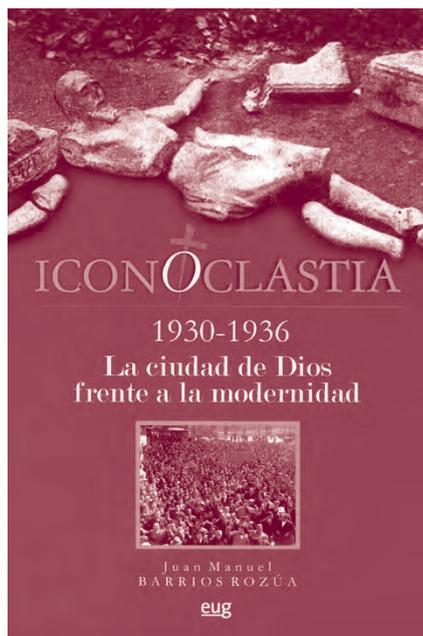
Acabamos con una de las conclusiones afirmadas en el libro. La que expresa que «ha quedado también de manifiesto el grado en que la crítica del ocularcentrismo ha contribuido al debilitamiento concomitante de la fe profesada por los intelectuales franceses —y no solo por ellos— en lo que a grandes rasgos podríamos llamar el proyecto moderno de la ilustración» (441). Para algunos, el que la crítica del ocularcentrismo socave la creencia en el proyecto moderno de la ilustración, sería una buena razón para precavernos contra dicha crítica. Pero no parece que sea el caso. Por suerte, el proyecto ilustrado admite en su seno diversas variantes sobre el papel de la visión en la conformación de los procesos mentales. ♦



# Catolicismo y anticatolicismo en la antesala de la guerra civil

Autor  
**Francisco Cobo  
Romero**

Profesor de Historia  
Contemporánea.  
Universidad de Granada.  
Autor de *Revolución  
campesina y contrarrevolución  
franquista en Andalucía,  
1931-1950.*



**Juan Manuel Barrios Rozúa,**  
*Iconoclastia (1930-1936).*  
*La ciudad de Dios frente  
a la modernidad.*  
Granada, Editorial Universidad  
de Granada, 2007.

La PUBLICACIÓN del libro de Juan Manuel Barrios Rozúa supone una señera aportación al espinoso tema del anticlericalismo español y sus más extremas manifestaciones, en un periodo tan crucial y determinante de la historia de nuestro siglo XX como el de la experiencia democrática republicana y su trágico deslizamiento hacia la Guerra Civil. La obra se engalana con numerosas virtudes. Entre todas ellas cabe destacar su preciso y elocuente estilo, el acertado manejo de las

fuentes archivísticas y hemerográficas disponibles, el atinado enfoque aplicado en la disección de las agudas controversias sostenidas en torno a las lógicas y los discursos que modelaron los actos de anticlericalismo estudiados, o la certera ubicación de sus argumentaciones en la senda de la clarificación de un asunto tan polémico y trascendental como el del papel desempeñado por la Iglesia Católica en el fracaso y la destrucción de la democracia española de los años treinta.

La tesis fundamental sostenida en el libro de Barrios Rozúa se inserta dentro de una sólida trayectoria de estudios inaugurada por las investigaciones pioneras de Joan Connelly Ullman, Hilari Ragner o Frances Lannon. Casi todas ellas responsabilizaban a la cerrazón, la pertinaz alianza con el monarquismo más reaccionario y la intransigencia o el hermetismo propios de la Iglesia Católica, de ser los principales alentadores de las recurrentes, y a veces furibundas, expresiones de anticlericalismo, antisacramentalismo e iconoclastia que, incitadas incluso desde los poderes públicos y las culturas políticas del republicanismo, el liberalismo o el socialismo, se sucedieron periódicamente a lo largo del siglo XIX y durante la primera mitad del XX. En síntesis, los postulados defendidos en la obra que ahora sometemos a crítica vienen también a subrayar el profundo ensimismamiento padecido por el catolicismo español en

el largo proceso de secularización de la sociedad y el Estado que acompañó al pausado asentamiento del liberalismo. De acuerdo con tal premisa, que juzgamos solo en parte certera, los axiomas doctrinales y la labor apostólica de la Iglesia Española habrían permanecido invariablemente enquistados en una interpretación ortodoxa y ultramontana, que la habría incapacitado no ya para sostener una apacible coexistencia con las disposiciones legislativas secularizadoras del liberalismo decimonónico, sino también para hacer frente de manera exitosa a la acelerada propagación entre las clases medias y el mundo del trabajo de las ideologías obreristas y republicanas de profunda raigambre racionalista, anticlerical y materialista.

Según esto, el estrecho maridaje entre el catolicismo oficial y la monarquía liberal habría favorecido la preponderancia del papel de tutela moral y espiritual ejercido por la Iglesia sobre una sociedad crecientemente laica, de la misma manera que el «*modus vivendi*» previamente sancionado en el Concordato de 1851 habría contribuido a que el muy conservador régimen de la Restauración confriese a la institución eclesiástica una posición privilegiada. A cambio de todo lo anterior, la Iglesia misma contribuiría dócilmente a la difusión de un código de valores instalado sobre el providencialismo, la piadosa resignación de los humildes frente a los poderosos, la aceptación por las

clases populares de una jerarquizada ordenación social supuestamente inspirada en un orden sobrenatural y divino y la concordia necesaria entre las clases sociales como eficaz antídoto frente al proselitismo ejercido por republicanos, socialistas y anarquistas. A juicio del autor, los presupuestos sobre los que se fundó desde la etapa restauracionista el regalismo monárquico en el que quedaron amparadas las privilegiadas posiciones de la Iglesia Española, se habrían reproducido, en una ascendente proyección, durante el periodo de excepcional pietismo y fervorosa exaltación religiosa en que quedó convertida la dictadura del general Primo de Rivera. La mencionada secuencia de circunstancias habría colocado a la jerarquía eclesiástica en una adversa e incómoda situación en el momento mismo de la proclamación del régimen democrático de la II República. Disputas al margen, lo que sí parece probado es que la mayoría de los eclesiásticos continuaba, a la altura del año 1931, identificando República con ateísmo; o democracia y liberalismo, con antirreligiosidad y laicismo. Pese a todo, la aseveración precedente no debe hacernos pensar que la Iglesia Española habría sido completamente inmune a los fenómenos de adaptación a la democracia y la política de masas que se venían registrando en otras muchas Iglesias nacionales europeas, impidiendo así la flexible y dúctil incorporación de los cristianos a la vida política mediante la asunción implícita de los principios de la libertad, la justicia, la igualdad, o la legítima confrontación partidista. Pues, como trataremos de probar más adelante, también aquí la institución eclesiástica articuló una variada gama de habilidades y pericias, prestas a hacer efectiva la movilización de una ingente masa de católicos en defensa de sus más anhelados objetivos.



© Jaume D'Urgell. Creative Commons.

La recalcitrante postura adoptada por la Iglesia Española ante la irrupción del régimen republicano respondería, según Barrios Rozúa, a la inveterada actitud invariablemente antiliberal, antidemocrática y antiparlamentaria insistentemente mostrada por aquélla, así como a una enraizada predisposición a la defensa de la monarquía tradicional y católica, entendida como la única forma de Estado capacitada para hacer realidad la preservación de sus tradicionales privilegios y prebendas. Como derivación de todo lo anterior, la Iglesia Española se habría instalado, a lo largo de toda la encrespada andadura del régimen de la II República, sobre una monolítica e impenetrable posición manifiestamente contraria a la experiencia democrática inaugurada en 1931, que la habría arrastrado hacia un inmovilismo entumecido y fosilizado. Este posicionamiento, tozudamente sostenido a lo largo de los años republicanos, la habría conducido a juzgar absolutamente inadmisibles los presupuestos esencialmente laicos que inspiraron la labor legislativa desplegada por el nuevo Estado democrático. La cerril contraposición expresada por la jerarquía eclesiástica española a la labor legislativa de los gobiernos de centro-izquierda, dirigida esta última a disminuir la preponderante ascendencia de la Iglesia en materia educativa, o en

el ámbito de la dirección moral de la sociedad, se unió a la casi automática asimilación del binomio «catolicismo-antirrepublicanismo», confeccionado desde el imaginario antirreligioso profusamente difundido por las izquierdas. El resultado final de la ecuación planteada, dado el espeso sedimento de repertorios de protesta antirreligiosa y expresiones de iconoclastia con que se había ido colmando el dilatado proceso de secularización y laicización de la sociedad española, no podía ser otro, siempre según el autor, que la sucesión de las súbitas e irrefrenables manifestaciones de odio anticlerical que jalonaron la efímera experiencia democrática previa a la Guerra Civil. La constatación de esta prolija secuencia argumental nos obliga, sin embargo, a formular algunas objeciones.

Como ya ha sido dicho, el autor se inscribe en una larga tradición historiográfica centrada en el papel desempeñado por la Iglesia Católica en la evolución socio-política de la España contemporánea. La referida tradición ha visto notablemente enriquecido su ya denso caudal interpretativo gracias al alumbramiento de valiosas aportaciones, aparecidas en el transcurso de las últimas décadas. Así pues, a las incursiones sobre el tema de la «cuestión religiosa» en la II República, ya un tanto lejanas en el tiempo, de José M. Sánchez, José Andrés Gallego, José R. Montero, Víctor Manuel Arbeloa, Vicente Cárcel, María L. Rodríguez Aísa, Feliciano Montero o Gonzalo Redondo, se han unido las más recientes y esclarecedoras de William J. Callahan, Mary Vincent, Martin Conway, Manuel Delgado, Julio de la Cueva o Manuel Álvarez Tardío, por citar tan solo algunos ejemplos. Las nuevas perspectivas desbrozadas por la reciente historiografía han ensanchado nuestro conocimiento

acerca de las dificultades experimentadas por los católicos para unificar sus esfuerzos en la consecución de una estrategia política homogénea y cohesiva, capacitada para hacer prevalecer los intereses del cristianismo en un escenario adverso presidido por la movilización de las izquierdas y la política de masas. Asimismo, se han producido notables avances en la comprensión de las cambiantes estrategias puestas en práctica por la jerarquía eclesiástica española y por la densa red de congregaciones religiosas, asociaciones católicas y organizaciones seculares, para hacer posible una auténtica movilización de los creyentes frente a los intentos de laicización desplegados por los gobiernos republicanos del primer bienio. Pero, sin lugar a dudas, el progreso más notorio exhibido por la reciente historiografía centrada en el papel desempeñado por la Iglesia en los decisivos años treinta, ha sido aquel que ha sabido entrelazar el acentuado integrismo de la reacción antidemocrática y antirrepublicana expresada por la mayoría de los católicos, con el revestimiento simbólico, lingüístico, discursivo, alegórico e idealizado con el que aparecieron envueltas las interpretaciones manejadas por aquéllos en su particular análisis de la realidad política entonces vigente. Ha sido aquí, precisamente, donde algunos recientes estudios han puesto un énfasis satisfactorio en la importancia que llegó a alcanzar, incluso en los años republicanos, la edificación en el seno de la Iglesia Católica de un nuevo imaginario, que resaltaba la naturaleza esencialmente impía e irreligiosa de la República, ligaba su esencia a la poderosa onda de materialismo ateo y antirreligiosidad que se habría abatido por casi toda Europa y señalaba el carácter imposterizable de una acción piadosa a la vez que categórica, que tuviese por finalidad la unión de todos los



1.

católicos en la defensa del «reino de Dios sobre la tierra».

Y es precisamente en torno a esta esencial perspectiva donde quizás el sugerente libro de Barrios Rozúa presente algunas debilidades, pese a que la escasez y la insignificancia numérica de las mismas sirvan para atenuar la posible contundencia de nuestras objeciones. En la Europa de Entreguerras, los católicos españoles no escaparon a la influencia de una vigorosa corriente que arrastró a buena parte de las Iglesias nacionales de numerosos países hacia la defensa de postulados políticos abiertamente autoritarios. A todo ello hay que añadir la intensa seducción ejercida por las propuestas fascistas o intensamente fascistizadas sobre

1.

Celebración en Madrid de la proclamación de la Segunda República Española, el 14 de abril de 1931.

Foto: Jaume D'Urgell, Creative Commons.

una vasta extensión del catolicismo europeo, que se identificó con ellas, convencido de su superior eficacia para hacer frente a las amenazas del comunismo y el laicismo, o para contrarrestar las corrientes secularizadoras impulsadas por las filosofías materialistas, el cambio socio-cultural, la modernización económica y el súbito derrumbe del jerarquizado y elitista ordenamiento propio del liberalismo clásico.

Si bien la postura oficial de la jerarquía católica española ante la proclamación del régimen republicano fue la del acatamiento prestado a las nuevas autoridades —en consonancia con la doctrina promulgada desde los tiempos de León XIII—, debe hacerse constar que algunos de sus más altos representantes, con el cardenal primado Pedro Segura al frente, habrían expresado el más hondo menosprecio por el nuevo orden político democrático, cuando no recomendado abiertamente a sus fieles el respaldo a las opciones monárquicas. La contundente certeza de estas apreciaciones no debe hacernos minusvalorar, no obstante, la existencia de un sector decisivo de la jerarquía eclesiástica y de la diplomacia vaticana dispuesto a mantener una pragmática y conciliatoria relación con los gobiernos republicanos del primer bienio (sostenidos por una coalición parlamentaria integrada por socialistas y republicanos de izquierda). Mediante la asunción de la referida estrategia, ese mismo sector perseguía la evitación de males mayores, con la vista puesta en la retractación de los gobiernos republicanos de su empeño por hacer inmediata la ejecución de los preceptos constitucionales sobre el carácter aconfesional del Estado y el sometimiento de las congregaciones religiosas a un estatuto especial, o la tan temida legislación laicizante. Tras la promulgación de las prime-

ras leyes anticlericales (libertad de conciencia y culto, carácter voluntario de la enseñanza religiosa, supresión del crucifijo en las escuelas, regulación del divorcio, disolución de la Compañía de Jesús, secularización de cementerios y prohibición de las manifestaciones externas del culto católico, entre otras), y una vez aprobada la Constitución, la postura oficial del Vaticano y de la mayor parte de la jerarquía española consistió en la defensa de un protocolario entendimiento con las autoridades republicanas. Mientras tanto, mediante la labor apostólica conjunta de obispos y seglares se perseguiría la ansiada unión de los católicos, reputada imprescindible para contrarrestar la «amenaza revolucionaria» y la espesa onda de anticlericalismo que hacía temblar los cimientos mismos del catolicismo hispano (véase la carta pastoral «*Horas Graves*», dictada en julio de 1933 por el entonces arzobispo de Toledo y primado de España, monseñor Gomá y Tomás).

Con el uso de tales procedimientos, la jerarquía eclesiástica (con Francesc Vidal i Barraquer comisionado por el Papado para negociar con la República desde el 17 de mayo de 1931) procuraba el acatamiento de lo estipulado por la burocracia vaticana, en un común empeño por ralentizar la aplicación de las detestadas medidas anticlericales, o abortar su ejecución en el mejor

de los casos. Además, no debe ser preterida ni injustamente menospreciada la iniciativa adoptada por todo un extenso grupo de propagandistas de Acción Católica que, pese a su muy temprana y estrecha identificación con la defensa de los intereses del agrarismo más conservador y con una visión corporativista y dudosamente democrática del juego parlamentario, asumió la participación en las disputas partidistas y electorales sostenidas en la arena pública de la etapa republicana y enarboló la bandera del «accidentalismo» mediante la constitución de un partido político confesional que alcanzó un amplio respaldo electoral en los comicios

de 1933. Esta era, al menos, la mejor de las concreciones con la que podría verse plasmada la estrategia que blandió la mayor parte de la jerarquía hasta el año 1936 y que, según palabras del propio Vidal i Barraquer, debería consistir en «*mover los dos brazos, emplear los dos métodos*». El compromiso de los católicos con la intervención en los asuntos políticos públicos respondía a un fenómeno que se había generalizado, y reforzado, en prácticamente toda Europa tras la finalización de la Gran Guerra, espolado por la titánica empresa de recristianización emprendida por Pío XI. El aludido fenómeno traducía, a su vez, la honda división del catolicismo europeo en torno a la adecuada gestión de sus dificultosas relaciones con la democracia, la pujante secularización de la vida pública y la política de masas. Como ocurrió en otras latitudes del continente europeo (valgan los ejemplos de Alemania, Austria, Bélgica, Italia o Portugal), la inmersión de los católicos españoles en el agreste panorama de las disputas partidistas y parlamentarias les condujo en numerosas ocasiones hacia una más que perceptible deriva antidemocrática, que se vio profusamente impregnada por la manifestación exaltada con la que muchos de ellos ensalzaron las virtudes del autoritarismo o del fascismo en la contención del avance del proceso secularizador, del laicismo y del ateísmo.



©Jaume D'Urgell, Creative Commons.

Por otro lado, y tal y como han demostrado sobradamente rigurosos estudios preocupados por desentrañar las estrategias seguidas por la Iglesia en un nuevo escenario marcado por la política de masas, un decisivo sector declaradamente integrista del clero y la jerarquía alcanzó un notable éxito en la movilización antirrepublicana de un extenso colectivo de fieles. Como prueban los ejemplos extraídos de numerosas comarcas y regiones profundamente ruralizadas del centro o el tercio septentrional de la península ibérica, la Iglesia Católica persistió en su posición ideológica hegemónica, mantuvo intacto el liderazgo espiritual y atesoró una más que probada capacidad de movilización sobre amplios colectivos sociales en la defensa de principios y postulados profundamente opuestos a la democracia, al liberalismo o al republicanismo. De esta manera, consiguió articular un discurso interpretativo de la naturaleza del Estado republicano y de la inevitable deriva atea, irreligiosa y materialista de su íntima constitución jurídica y política, sumamente efectista y profundamente seductor. La doctrina eclesial que terminaría imponiendo su hegemonía en el transcurso de la corta andadura democrática de la II República, identificó al Estado y, muy especialmente, a la legislación anticlerical del primer bienio con la encarnación de una malévola forma de ordenamiento político visceralmente anticatólica, al tiempo que profundamente contaminada por los perniciosos agentes del materialismo, el ateísmo o el comunismo.

Por nuestra parte, estamos enteramente convencidos de que las recurrentes expresiones de iconoclastia



que afloraron a la superficie de las muy frecuentes manifestaciones de protesta colectiva, e incluso al ámbito de las agrias disputas políticas, actuaron como un eficiente catalizador, que contribuyó a la condensación y a la concreción significativa de los elementos discursivos, lingüísticos y alegóricos desplegados desde, al menos, el año 1932 por las fracciones más intransigentes del clero y la jerarquía eclesiástica. Sobre aquellos mismos componentes simbólicos e idealizados, la corriente mayoritariamente integrista y reaccionaria del clero español edificó un aglutinante discurso de descalificación de la República y de exaltación de un catolicismo integral rotundamente opuesto a la experiencia democrática de los años treinta, al tiempo que profundamente comprometido con su irremediable destrucción. Este discurso se instaló sobre la antítesis alegóricamente erigida sobre los siguientes extremos contrapuestos, insertos dentro de un mismo y vertiginoso alineamiento: «República-Ateísmo-Anti-España-Comunismo-Revolución» versus «Catolicismo-Orden-Familia-Tradicción». La satisfactoria contención del

supuestamente imparable avance de la revolución y el ateísmo encerraba la aceptación implícita de la legitimidad de un alzamiento armado contra un Estado catalogado de anticatólico, a la vez que inculcado de una aviesa enemistad con la Iglesia y su doctrina. Tan seductora recreación discursiva movilizó a un ingente número de católicos, hasta arrastrarlos hacia la adopción de actitudes fervorosamente dispuestas a apoyar, hasta sus últimas consecuencias, la inminente puesta en marcha de un movimiento militar dirigido a destruir los cimientos mismos de la democracia republicana.

A nuestro juicio, la «cuestión religiosa» se convirtió en los años treinta de la pasada centuria en un candente asunto que galvanizó a la opinión pública, cooperó en la profundización de las fracturas ideológicas que ya venían allanando el camino a la polarización y a la radicalización de la vida política y aceleró el proceso de decantación de los imaginarios discursivos construidos desde las irreconciliables esferas del anticlericalismo y el integrismo ultracatólico. En medio de un agitado escenario de disputas, cada vez más encon-



un comportamiento instintivo, cargado de espontaneidad, o pseudo-irracional, atribuible a los sectores populares y las clases trabajadoras más intensamente des-cristianizadas en su intento por contener el avance de

un clero reaccionario y ultramonárquico, esencialmente opuesto a los ideales de progreso, libertad, democracia, laicismo y modernidad que adornaban la República. En medio de un contexto de amplia permisividad gubernamental y de visible ensanchamiento de la estructura de oportunidades políticas, la prodigalidad con que se vieron difundidos los aludidos discursos anticlericales pudo desembocar, en coyunturas de especial tensión socio-política o en circunstancias de intenso conflicto socio-económico o laboral, en auténticas oleadas de manifestaciones furibundamente iconoclastas.

Todas las observaciones que acabamos de hacer han sido vivamente estimuladas por el profundo poso de brillantes y sugerentes planteamientos que subyace en la excelente obra del profesor Barrios Rozúa. Pensamos que mediante el recurso a la controversia quizá cooperemos a la profundización en un debate que todavía hoy, y quizás hoy más que nunca, continúa rebosando actualidad y que se encuentra impregnado de elementos de candente interés que invitan a un sosegado y desapasionado diálogo. ♦

das, en torno al papel reservado a la Iglesia Católica en la ordenación de la vida espiritual y política de la Nación, los frecuentes estallidos de iconoclastia pueden ser considerados, tal y como sostiene acertadamente el autor de la obra, como el acto reflejo y espontáneo de las clases populares en su empeño por atajar la actitud radicalmente antirrepublicana del clero y la jerarquía. Pero a esto último tendríamos que objetar que los constantes conatos de odio anticlerical y los incontrolados actos de apasionado antisacramentalismo, no deben ser unívocamente concebidos como las expresiones de

las fuerzas reaccionarias más visceralmente opuestas a la pervivencia de la República. Por consiguiente, desde aquí sostenemos con firmeza que tales actos de iconoclastia fueron asimismo fomentados, modelados, estimulados y discursivamente edificados por la copiosa propagación de imaginarios enraizadamente antirreligiosos, gestados desde las culturas y los lenguajes políticos del republicanismo, el liberalismo laico, el socialismo o el anarquismo. Estos imaginarios se habían nutrido de un denso caudal de estereotipos y visiones alegóricas o sublimadas que personalizaron la imagen de

## Bibliografía

CONWAY, Martin (2006), *Catholic Politics in Europe, 1918-1945*, Londres y Nueva York, Routledge.

LANNON, Frances (1979), «The Socio-Political Role of the Spanish Church – A Case Study», *Journal of Contem-*

*porary History*, 14, 2, (Abril), pp. 193-210.

POLLARD, John (2007), «Clerical Fascism». Context, Overview and Conclusion», *Totalitarian Movements and Political Religions*, 8, 2, (Special Issue: 'Clerical Fascism'

in *Interwar Europe*), (Junio), pp. 433-446.

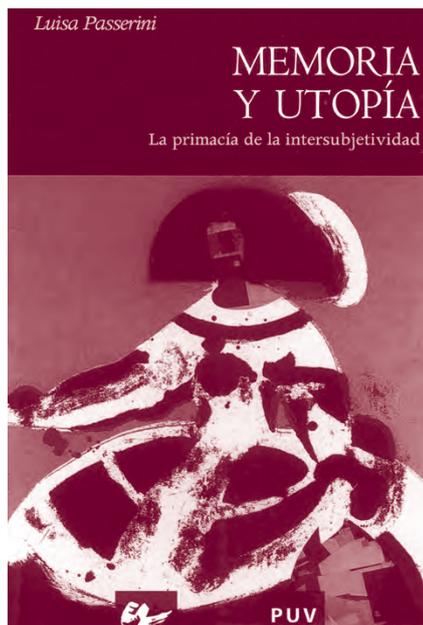
VINCENT, Mary (1996), *Catholicism in the Second Spanish Republic. Religion and politics in Salamanca, 1930-1936*, Oxford, Clarendon Press.

WOLFF, Richard J. y HOENSCH, Jörg K. (eds.) (1987), *Catholics, the State, and the European Radical Right, 1919-1945*, Nueva York, Columbia University Press.



# Cuando el **pasado** se convierte en **memoria** y el **futuro** en **deseo**. Pensando la historia y Europa desde las subjetividades

Autor  
**Óscar Barroso  
Fernández**  
Profesor de Filosofía.  
Universidad de Granada.  
Autor de *Verdad y acción*.



**Luisa Passerini,**  
*Memoria y utopía. La primacía de la intersubjetividad.*  
Granada, Publicaciones de la Universidad de Valencia y Editorial Universidad de Granada, 2006.

**Luisa** PASSERINI es un claro ejemplo de cómo el intelectual tiende a superar el estancamiento universitario en disciplinas hacia un verdadero pensar interdisciplinar. En sus obras *L'Europa e l'amore* (1999) o *Il mito di Europa* (2002), aunque con pretensiones fundamentalmente historiográficas e históricas, no tuvo problemas a la hora de apoyarse en la filosofía, la sociología, el arte o la literatura, y, de esta forma, proyectar también luz sobre estos campos del saber. En una universidad cada vez más especializada y donde todo se mide

y evalúa por criterios científicos de especialización, Passerini no renuncia a la apertura intelectual. En este breve trabajo quiero presentar su última obra: *Memoria y utopía. La primacía de la intersubjetividad* (Publicaciones de la Universidad de Valencia / Editorial Universidad de Granada, 2006), cuyo original italiano es del año 2003 (Bollati Boringhieri editore).

Se trata de un texto en el que se recopilan cinco trabajos recientes de Passerini, pero, a despecho de este carácter recopilatorio, en él encontramos líneas de fuerza transversales que le dan un aspecto unitario. Desde el punto de vista del estilo, estamos ante una obra ágil y dinámica, y eso a pesar del abismal repertorio de citas, que, lejos de convertirla en un pesado texto de erudición y eclecticismo, le da el aspecto de un diálogo textual. El único problema que se detecta relacionado con ello es que la autora pierde frecuentemente su línea argumental,



aunque, en realidad, tal extravío es en muchas ocasiones intencionado o producto de la temática misma tratada: «La naturaleza asistemática del recorrido es un reflejo de la misma asistematicidad de la memoria: en otras palabras, he seguido mis asociaciones personales, basadas, con todo, en un patrimonio común de estudio y saberes» (p. 40). Es sencillamente lo que ocurre cuando intentamos hacernos cargo de la subjetividad en su dinámica real, en la que es

instante y fluctuación. A este respecto, no está de más recordar aquí las palabras de Montaigne (1774: 77): «Ocurreré también el no hallarme cuando me busco y hallar-

me más por encontronazo que inquiriendo en mi entendimiento».

El libro tiene dos partes bien diferenciadas. En la primera, «El pasado. La investigación», Passerini se interesa fundamentalmente por asuntos de carácter historiográfico relacionados con las formas en las que podemos enfrentar el pasado reciente y la importancia que en una perspectiva tal tiene el estudio de las formas de la subjetividad. En la segunda parte, «El presente. La pertenencia», rastrea fenómenos de la historia contemporánea para afrontar desde ellos el problema de la identidad europea en relación con las subjetividades.

Por lo tanto, el eje vertebrador de la obra es el problema de la subjetividad en relación con el tiempo. Passerini constata cómo desde mediados de los años ochenta, coincidiendo significativamente con la muerte de Michel Foucault, la categoría conceptual de la subjetividad ha tomado una gran relevancia en el ámbito del conocimiento social y humanista. Se trataría de una perspectiva que en las décadas anteriores había quedado en un segundo plano a causa de los enfoques estructuralistas. En cualquier caso, el objetivo no es confrontar un planteamiento científico-estructural con otro más humanista, porque

la nueva recuperación de la subjetividad nace, en realidad, de un movimiento filosófico que tiene sus fuentes en una forma culminante del estructuralismo: la genealogía de Foucault. La forma en que Passerini enfrenta el problema de la subjetividad está en línea con el pensar de la comunidad intersubjetiva abierto a comienzos de los años ochenta por Jean-Luc Nancy (1983) y Maurice Blanchot (1983). Aunque no es este el lugar, sería interesante confrontar el modelo historiográfico de Passerini, basado en la subjetividad, con el genealógico propuesto por el joven investigador Óscar Moro (2006).

Obviamente, la recuperación del concepto de subjetividad ya no puede referirse a una vuelta al primado de la conciencia y el pensar egológico, sino que esta nueva exploración recorre, respectivamente, el fondo no consciente y los entramados intersubjetivos. De hecho, este segundo elemento va ganando fuerza en la obra respecto del primero: la constitución de un sujeto no es ya, como era para Freud o Lacan, una batalla en el interior del propio individuo, sino una cuestión intersubjetiva. Muestra de ello es el uso del «memory work», trabajo intersubjetivo fundamental para la historia y para la creación de nuevos «lugares de resistencia e innovación respecto a las instituciones y las formas de saber» (p. 15). Passerini no enfrenta su trabajo como algo meramente teórico, sino fundamentalmente práctico, si es que hoy la distinción entre teoría y praxis sigue teniendo alguna validez.

La importancia de lo subjetivo en la historiografía de Passerini se detecta sobre todo en la manera que tiene de entender el pasado como memoria y el futuro como utopía desde el anclaje del presente; es esta la forma en que

1.  
*Zeus y Europa*. Museo de Arte de Sarasota, Florida. Foto: Atelier Teee, Creative Commons.



2.

el sujeto vive la historicidad, y con ella la historia es pensada prácticamente desde el presente, como plataforma para la apertura de horizontes futuros. Desde aquí, la memoria aparece como desvelamiento de lo olvidado, de las formas del olvido individuales y colectivas, y la utopía es entendida no como algo teleológicamente cerrado, sino, a la manera del 68, como deseo.

Desde el punto de vista de la historia, Passerini detecta una triple significación del término «subjetividad». Un primer núcleo de problemas está relacionado con quiénes son los sujetos de la historia, descubriendo que estos pueden ser tanto individuos como colectividades. Un segundo concepto hace referencia a la «subjetividad acumulada», a la herencia con que cada generación se enfrenta a lo real, patrimonio continuamente sometido a renovación. Como dirían Ortega o Zubiri, la historia no es una sucesión de hechos, sino de sucesos. Por último, Passerini destaca la *ego-histoire*, es decir, la subjetividad del propio historiador, tema al que ella misma

había dedicado varias investigaciones con anterioridad.

Pasando al análisis estructural de la obra, la primera parte está dividida en tres capítulos. El primero, «Memorias entre silencio y olvido», tiene un objetivo historiográfico:

«¿Cómo podríamos encontrar los signos del olvido y del silencio, no siendo éstos verificables de por sí, sino deducibles a partir de otros datos?» (p. 27).

Trabajar en estos términos con la memoria supone renunciar a la perspectiva objetivista y abrirse a un proceder hermenéutico. El enfoque es especialmente significativo cuando se trata de enfrentar históricamente el siglo XX, singularmente dado al olvido: claramente en los regímenes totalitarios, pero también en los democráticos, donde «la memoria

2.

Corrado Giaquinto.

*El rapto de Europa*, ca. 1752.

Foto: Joethe Lion, Creative Commons.

puede transformarse en una forma de olvido, entre nostalgia y consumismo» (p. 28). La cuestión de la ruptura de los silencios no es, por ello, algo banal, sino fundamental para la constitución de verdaderos espacios públicos en las sociedades democráticas:

«Existe un estrecho nexo entre la formación de una ‘esfera pública democrática’ y las memorias de los individuos que le dan vida: si la memoria del pasado se banaliza, tendremos ‘individuos fallidos’, sin memoria, y por tanto, presas fáciles para movimientos totalitarios» (p. 35).

Es sumamente interesante el compromiso social que la historia adquiere en Passerini. La historia no solo sirve para evitar viejos errores, como los del totalitarismo, sino que también es fuente de crítica hacia el presente. Los individuos fallidos no son únicamente alimento esencial de los regímenes totalitarios, sino también de una democracia meramente nominalista, transformada en lo que Carlos París llama una «sociedad himinóptera», una sociedad de insectos:

«Tópicamente han sido comparadas estas colonias con las sociedades totalitarias, pero pueden ser vistas también más sutilmente cual realización del ideal tecnocrático capitalista. El rendimiento de semejantes sociedades, en cifras macroeconómicas, haría las delicias de los gobernantes de nuestro mundo, la planificación acabada permitiría vacar a los ministros de Hacienda, y la perfecta disciplina en individuos programados por una instintividad mucho más poderosa que nuestros medios de comunicación relajaría totalmente a nuestros ministros del Interior. ¿No es el ideal que

actúa inconfesadamente dentro de nuestro mundo?» (París, 1994: 90).

El capítulo segundo lleva por título «Convertirse en sujeto en la época de la muerte del sujeto». Este es un problema que la autora no podía pasar por alto: no se puede reivindicar la subjetividad, hacer referencia al sujeto, sin tener en cuenta que nos hallamos en una época que podríamos calificar como posthumanista. Pensemos en la tradición que partiendo de lo que Ricoeur llamara con acierto «Escuela de la sospecha», y pasando por Heidegger, llega hasta Foucault o Derrida. La cuestión se vuelve especialmente dramática en relación con uno de los mayores intereses de Passerini: la entrada en la subjetividad de la mujer; pero precisamente desde las corrientes feministas es posible pensar esta nueva reivindicación de la subjetividad y la muerte del sujeto. En realidad, lo que la filosofía posthumanista demanda es el «abandono de una concepción del sujeto que ignoraba el cuerpo, que negaba la diferencia y privilegiaba el nivel de la conciencia» (p. 46). Pero no es esta la subjetividad que reivindica Passerini, sino una renovada versión que aparece como «un proceso, una serie de cambios y no una condición estática, un desarrollo, aunque no necesariamente una evolución lineal. Es una narración, aunque no lo es, obligatoriamente, de una única historia» (p. 46).

En el capítulo tercero, «Utopía y deseo», la autora deja de referirse al pasado de la subjetividad, la memoria, para hablarnos de su futuro, la utopía. El deseo aparece a su vez como puente entre ambas dimensiones. Ya en el capítulo anterior había visto que «La memoria es el pasado del deseo, la expectativa es el futuro» (p. 41). La utopía es,



©Callejera, Creative Commons.

como señalábamos líneas arriba, algo abierto, una tensión de la expectativa, del deseo. La clave, para entender de esta forma la utopía, la encontramos en la interpretación de un fenómeno histórico muy significativo para Passerini: el 68'. Este fenómeno es entendido en un sentido muy amplio, incluyendo movimientos sociales, políticos y culturales, y multitud de formas de subjetividad: trabajadores, artistas, mujeres, homosexuales, etc. Un análisis adecuado del 68' exige superar el objetivismo y moverse en distintos niveles de interpretación. Como acontecimiento fue algo breve... una cuestión de meses. Pero si lo pensamos en términos de movimiento social, las cosas cambian, y más si pasamos a la perspectiva cultural (hasta el punto de que podemos decir que los cambios culturales están aún en proceso). En fin, Passerini detecta un triángulo conceptual fundamental para entender el 68': subjetividad, deseo y utopía. Esta tríada, como recuperación de la utopía desde el surgir de nuevas formas de subjetividad, sujetos de deseo, es lo que permite reformular el concepto en sus aspectos más creativos liberándolo de los más siniestros, como la referencia

al orden tan subrayada en las anti-utopías de Orwell o Huxley.

En la segunda parte del texto el enfoque cambia: ya no se trata tanto de pensar nuevas formas historiográficas, como de reivindicar, a través de la mirada a la historia reciente, la pertinencia del discurso histórico en los problemas actuales. A la autora le interesa un problema bien concreto: la identidad europea, pensada en términos más culturales que políticos. El capítulo cuarto, «De la ironía de la identidad a la identidad de la ironía», parte de una noción negativa de identidad, en cuanto concepto regresivo y etnocéntrico. La significatividad del debate actual en torno a la identidad europea es muestra del desarraigo y de la inseguridad en que vive el europeo del siglo XXI, y corre el peligro de dar pie a dinámicas regresivas que potencian valores eurocéntricos. Además, el concepto de identidad tiene una naturaleza potencialmente uniformizante y por ello Passerini recomienda sustituirlo por los de «identificación» o «subjetividad». Se trata de conceptos que tienen por objetivo superar los esencialismos a la hora de definir el «ser europeo». Esta

identificación o subjetividad europea ha de cumplir tres condiciones para superar los problemas del concepto de identidad. En primer lugar, debe evitar los intentos definitorios que parten de la diferencia con el otro. El otro está dentro del propio sujeto, y así el tema de la identidad es, a la vez, el de la alteridad. En segundo lugar, ha de ver la cultura europea como una proyección hacia el futuro: la unidad «solo puede ser entendida y acometida como un compromiso encarado principalmente hacia el futuro y siempre solo de forma crítica hacia las formas que la han precedido» (p. 95). Europa es una forma del deseo. Por último, el tema requiere una cierta dosis de ironía; las identidades son como máscaras, algo móvil, problemático, crítico:

«Presagiar que las identidades futuras lo serán de la ironía equivale a esperar que sean tan resistentes que puedan admitir el hecho de oscilar, desplazarse, modificarse, y que no tenga que basarse en rigideces y exclusiones; que consientan la ironía hacia sí mismos y hacia las ilusiones de grandeza y las pretensiones hegemónicas del viejo sujeto» (p. 106).

En el último capítulo, «La última identificación: por qué y en qué

sentido algunos de nosotros quieren llamarse europeos», Passerini insiste en el tema incorporando una nueva perspectiva: el concepto de identidad ha de ser superado, porque Europa, la Europa que ha perdido la hegemonía mundial, es más una ausencia que una presencia y por ello es algo que obedece más al deseo que a la realidad, más al futuro que al presente. Este punto de vista le permite recuperar el tema del 68', entendido en sentido amplio como proyecto cultural no acabado. Passerini descubre que las generaciones del 68' han recuperado el tema de la identificación europea. Las razones que encuentra para ello son tres: en primer lugar, el descubrimiento de la dimensión cultural más allá de la política y la recuperación de la dimensión utópica de Europa; en segundo lugar, la permanencia del deseo de internacionalismo conjugado con la conciencia de la necesidad de proceder por etapas; por último, la reconciliación con la generación de la Resistencia y su corriente liberal-socialista. Se trata, de nuevo, de una identificación irónica, en línea con el «buen europeo» de Nietzsche, que transforma la expansión colonial en vagabundeo errante y que ha renunciado a las pretensiones de ser representación de lo universal.

La perspectiva de Passerini, en lo que a la identificación europea se refiere, está, a mi juicio, excesivamente alejada de la realidad política. Europa no pasa de ser, en esta perspectiva, un espacio estético, literario, urbanístico. Esto, obviamente, por sí solo no supone una crítica a la posición de la historiadora italiana. El problema es que Passerini pretende que su enfoque, su manera de entender la subjetividad europea, sea visto como una alternativa al modelo efectivo, real, de la Europa de mercado. Pero, ¿cómo?, ¿cuáles son las mediaciones? ¿Puede la esfera de la «alta cultura» constituirse por sí sola en una alternativa al actual modelo político-económico de Europa? Se detecta en muchos de los supervivientes del 68' una tendencia a aligerar el peso político de sus propuestas. Pero ello conlleva el peligro de pensar de espaldas a lo que efectivamente está sucediendo en nuestro continente: pretensiones de cimentar, bajo el camuflaje de tratados constitucionales, la ideología del neo-liberalismo; proyecto político de marcado carácter tecnócrata y creado al margen de la ciudadanía; destrucción de la Europa social; nuevas formas de colonialismo global; ultraje a la Declaración Universal de los Derechos Humanos en el tratamiento de los inmigrantes... ❖

## Bibliografía

- BLANCHOT, Maurice (1983) *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros, 2002.
- MONTAIGNE, Michel de (1774), *Ensayos I*, Barcelona, Alta-ya, 1994.
- MORO ABADÍA, Óscar (2006), *La perspectiva genealógica de la historia*, Santander, Universidad de Cantabria.
- NANCY, Jean-Luc (1983), *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros, 2001.
- PARÍS, Carlos (1994), *El animal cultural*, Madrid, Critica, 2000.

# afinidades

revista de literatura y pensamiento

## Boletín de suscripción



Por favor, rellenar en mayúsculas y con letra clara

**Precio de la suscripción anual** (dos números), **con gastos de envío incluidos** (correo ordinario modalidad libros):

**España: 20 euros**

**Europa: 32 euros**

**Otros países: 36 euros**

DESEO SUSCRIBIRME A *AFINIDADES* POR EL PERÍODO DE UN AÑO (DOS NÚMEROS).

Apellidos \_\_\_\_\_

Nombre \_\_\_\_\_

N. I. F: \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_

C. P.: \_\_\_\_\_

Provincia \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_

Teléfono \_\_\_\_\_

Fax: \_\_\_\_\_

E-mail \_\_\_\_\_

### FORMAS DE PAGO

#### 1. **Domiciliación bancaria** (solo desde España)

Esta suscripción será renovada de forma automática hasta nueva orden por mi parte.

#### **Datos para la domiciliación bancaria:**

Entidad: \_\_\_\_\_

Domicilio: \_\_\_\_\_

Población: \_\_\_\_\_

C. P.: \_\_\_\_\_

Provincia: \_\_\_\_\_

Número de cuenta (veinte dígitos): \_\_\_\_\_

Nombre del titular de la cuenta: \_\_\_\_\_

#### 2. **Transferencia Bancaria**

En caso de elegir esta modalidad de pago, el abajo firmante se compromete a abonar a la entidad bancaria los posibles gastos que ocasione la transferencia, ingresando por tanto en la cuenta de la UGR el importe neto de la suscripción anual.

Cuenta: 20310000000115105103

IBAN: ES6220310000000115105103

Código SWIFT-BIC: CECAESMM031

(Importante: La orden de transferencia deberá hacerse en concepto de "Pago de suscripción de *Afinidades*").

Fecha y firma: \_\_\_\_\_

Enviar este boletín una vez cumplimentado a:

#### **Editorial Universidad de Granada**

Antiguo Colegio Máximo  
Campus Universitario  
de Cartuja  
18071 Granada  
Tfnos.: 958 24 39 30  
958 24 62 20  
Fax: 958 24 39 31  
E-mail: edito4@ugr.es

También puede  
cumplimentar este boletín  
a través de nuestra web:

[www.veucd.ugr.es/pages/  
revista\\_afinidades](http://www.veucd.ugr.es/pages/revista_afinidades)



# afinidades

revista de literatura y pensamiento

## **Boletín de suscripción**

**Enviar este boletín una vez cumplimentado a:**

**Editorial Universidad de Granada**

Antiguo Colegio Máximo

Campus Universitario de Cartuja

18071 Granada

Tfnos.: 958 24 39 30

958 24 62 20

Fax: 958 24 39 31

E-mail: [edito4@ugr.es](mailto:edito4@ugr.es)

Premios de la **Universidad de Granada** a la

# Creación artística y científica para estudiantes universitarios 2009



## Convocatorias

### Premios Federico García Lorca

Tres modalidades: Cuento, Poesía y Teatro  
(Recepción de originales: del 20 al 24 de abril de 2009)

### Premios Alonso Cano

Siete modalidades: Arquitectura, Cómic, Diseño, Escultura,  
Fotografía, Nuevas tecnologías de la imagen y Pintura  
(Recepción de originales: del 11 al 13 de mayo de 2009)

### Premios Manuel de Falla

Dos modalidades: Investigación musical e Interpretación musical  
(Recepción de originales: del 11 al 13 de mayo de 2009)

### Premios José López Rubio

Modalidad única: Guión de cortometraje  
(Recepción de originales: del 11 al 13 de mayo de 2009)

### Premio Emilio Herrera Linares

Modalidad única: Invención o divulgación científica y tecnológica  
(Recepción de originales: del 20 al 24 de abril de 2009)

### Premio Federico Mayor Zaragoza

Tres modalidades: Ensayo, Fotografía y Cortometraje  
(Recepción de originales: del 27 al 30 de abril de 2009)

Bases completas en <http://veucd.ugr.es> (a partir de enero)



**Universidad de Granada**

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo



# afinidades

**La poesía** de Paul Celan, una de las más herméticas del siglo XX, sigue siendo hoy objeto de un intenso debate hermenéutico, en el que a las voces ya clásicas de Szondi y Gadamer se han sumado más recientemente las de autores como Jean Bollack, Jacques Derrida y Lacoue-Labarthe, entre otros. El dossier de este primer número de *Afinidades* se inscribe de lleno en esta controversia, al tiempo que trata de arrojar luz sobre su alcance y motivaciones actuales. Así lo hace, por ejemplo, el ensayo que abre la revista, donde uno de los mejores conocedores del debate, el investigador francés Denis Thouard, reflexiona sobre las causas por las que la obra de Celan habría despertado tanto interés no solo entre los filólogos y críticos literarios, sino también y especialmente entre los filósofos. Los dos artículos siguientes son ya, en cambio, concretas aportaciones a la tarea siempre inacabada de comprender los sentidos de la poesía celaniana. En el caso de Robert Caner, esto se lleva a cabo a través de la discusión entre Szondi y Gadamer a propósito del poema «Estás echado»; mientras que en el de Jorge Pérez de Tudela, traductor del libro de Derrida sobre Celan, lo que encontramos es una personal lectura filosófica de los motivos marinos más recurrentes en la obra del poeta. Por su parte, Julián Jiménez Heffernan y Ana Gorriá nos ofrecen sendas lecturas comparatistas de la obra celaniana: el primero, haciéndola dialogar con la obra de poetas ingleses cercanos y lejanos; y la segunda, subrayando las semejanzas entre las visiones del mundo de Celan y de Beckett a partir de un uso muy parecido de la ironía. Finalmente, el ensayo de Javier Alcoriza, también comparatista, se centra en la caracterización de la obra de Celan como literatura del Holocausto.

En la sección «La antorcha al oído» José Luis Villacañas lleva a cabo una lectura de los márgenes del pensamiento de Schiller sobre la tragedia, subrayando su vínculo con la ética kantiana, pero también con algunas de las ideas posteriores de Freud. La sección rinde, además, homenaje a la figura y obra de Simone de Beauvoir, que nació hace ahora cien años. El artículo que le ha dedicado Jesús Nebreda pone de relieve, sobre todo, la dimensión feminista de su pensamiento, lo que enlaza con el contenido del ensayo de Iris Zavala, donde se subraya el papel que la mujer debería desempeñar hoy en la tarea civilizatoria, en el marco de una cultura cada vez más audiovisual. De uno de los medios de comunicación audiovisuales más influyentes, la televisión, se ocupa finalmente el artículo de Eva Navarro, si bien en su caso para hacer una lectura muy positiva de los beneficios que de su existencia se habrían derivado para la literatura.

El número contiene, además, una serie de lecturas críticas de libros de investigación o ensayos de reciente aparición, como la realizada por José García Leal sobre *Ojos abatidos*, de Martin Jay.

S. W.



ugr | Universidad  
de Granada

