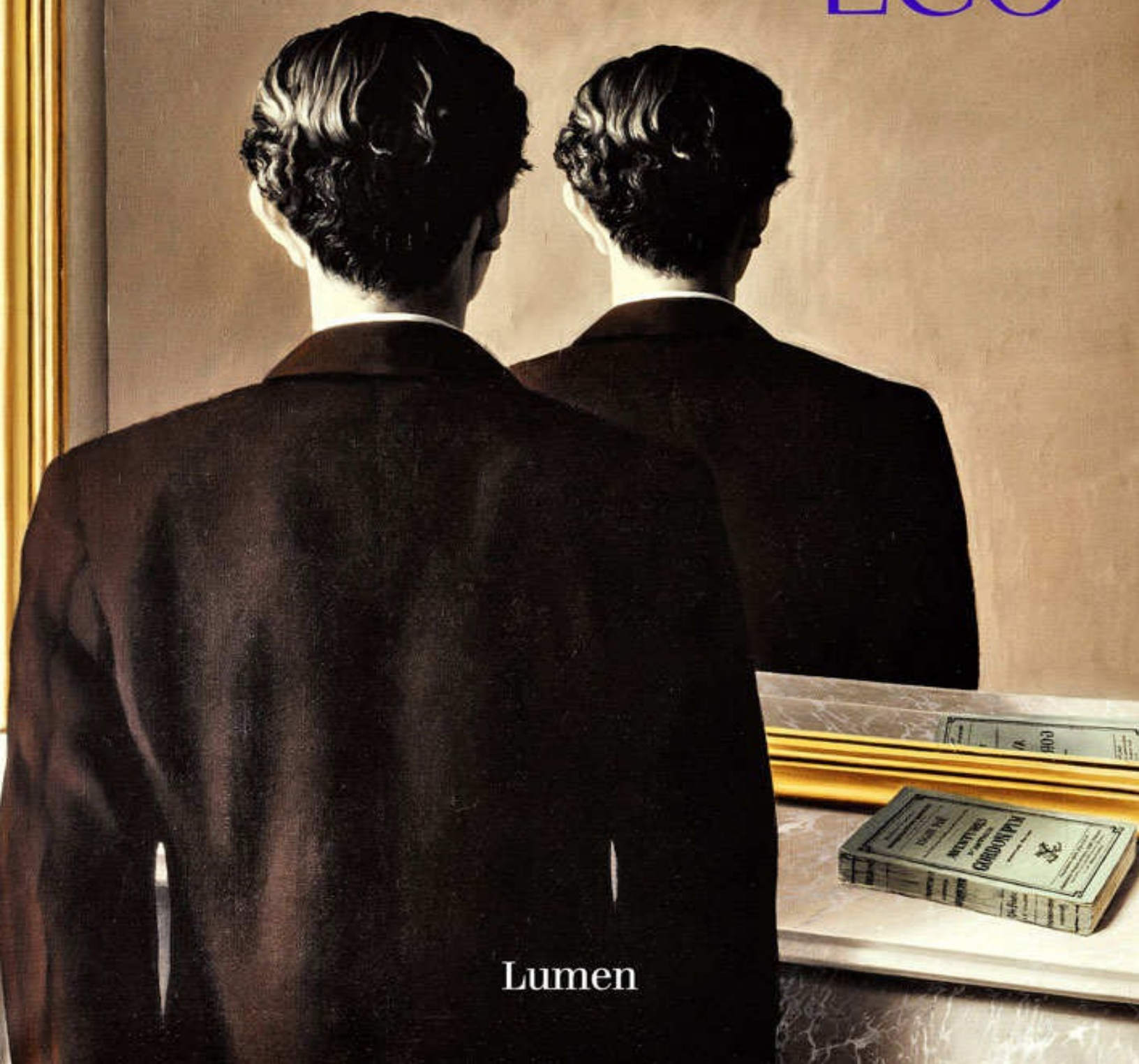


A HOMBROS DE GIGANTES

UMBERTO ECO



Lumen

A hombros de gigantes

Conferencias en La Milanesiana 2001-2015

Umberto Eco

Traducido del italiano por
Maria Pons Irazazábal

Lumen

ensayo

SÍGUENOS EN
megustaleer



@megustaleerebooks



@lumeneditorial



@siguelumen



@megustaleer

| Penguin
| Random House
| Grupo Editorial |

Nota editorial

Los doce textos de Umberto Eco que publicamos fueron escritos, en los años que aparecen indicados al final de cada uno de ellos, expresamente para el festival La Milanesiana, en el que Eco los leía en forma de *lectio magistralis*, ilustradas, además, desde 2001 hasta 2015. A partir de 2008, cada edición de La Milanesiana giró en torno a un tema (indicado también en cada capítulo), en el que Eco se centraba y del que a veces era incluso el inspirador.

La primera conferencia, «A hombros de gigantes», de 2001, no ilustrada, se presenta como prólogo, nos da el sentido de su visión sobre la aportación de los clásicos a la contemporaneidad y la misión del intelectual.

El último capítulo, «Representaciones de lo sagrado», aunque pensado explícitamente para La Milanesiana, no fue conferenciado. Por eso lo colocamos al final.

En los textos hemos suprimido las referencias a la situación en que fueron pronunciados.

En las conferencias de Eco aparecen temáticas recurrentes, más *leitmotivs* que repeticiones, que dan fe ante todo de su constante atención a los asuntos que más le interesaban.

La intervención de la redacción se ha limitado a unas pocas notas y a la integración del aparato iconográfico, siguiendo siempre las indicaciones del autor.

A hombros de gigantes

La historia de los enanos y de los gigantes siempre me ha fascinado. No obstante, la polémica histórica de los enanos y de los gigantes no es más que un capítulo de la lucha milenaria entre padres e hijos que, como veremos al final, nos sigue afectando.

No hace falta recurrir a los psicoanalistas para admitir que los hijos tienden a matar a sus padres —y utilizo el término masculino solo para ceñirme a la literatura al respecto, sin ignorar que ha sido buena y milenaria costumbre, desde las malas relaciones entre Nerón y Agripina hasta los sucesos de la crónica negra, matar también a las madres.

El problema es más bien que, paralelamente al ataque de los hijos a los padres, ha existido siempre el ataque de los padres a los hijos. Edipo, aunque sea sin querer, mata a Layo, pero Saturno devora a sus hijos y, desde luego, a Medea no le dedicaríamos una guardería infantil. Dejemos al pobre Tiestes, que se hace un Big Mac con la carne de sus hijos, sin saberlo, y veamos que, si bien hay herederos del trono de Bizancio que ciegan a sus padres, también hay sultanes en Constantinopla que se protegen de una sucesión demasiado rápida matando a los hijos de las primeras nupcias.

El conflicto entre padres e hijos también puede adoptar formas no violentas, aunque no por ello menos dramáticas. Hay quien se enfrenta al padre burlándose de él, como por ejemplo Cam, que no perdona a Noé un

poco de vino después de tanta agua; a lo que, como es sabido, Noé reacciona con una expulsión de tipo racista, desterrando al hijo irrespetuoso a los países en vías de desarrollo. Y unos miles de años de hambre endémica y de esclavitud por burlarse un poco de papá porque había empujado el codo hay que admitir que son excesivos. Aun considerando la aceptación de Abraham, dispuesto a sacrificar a Isaac, como un ejemplo sublime de sumisión a la voluntad divina, diría que al hacer esto Abraham consideraba a su hijo una propiedad de la que podía disponer (el hijo moría degollado y él se ganaba la benevolencia de Yahvé..., decidme si el hombre se comportaba de acuerdo con nuestros cánones morales). Suerte que Yahvé estaba bromeando, aunque Abraham no lo sabía. Que luego Isaac fuera desgraciado se ve por lo que le sucede cuando es a su vez padre: Jacob no lo mata, es cierto, pero le birla el derecho de sucesión con un truco indigno, aprovechándose de su ceguera, estratagema tal vez más ultrajante que un buen parricidio.

Cualquier *querelle des anciens et des modernes* es siempre una lucha simétrica. Si nos fijamos en la del siglo XVII de la que tomamos la expresión, es cierto que Perrault o Fontenelle afirmaban que las obras de los contemporáneos, por ser más maduras que las de sus antepasados, eran mejores (y, por tanto, los *poètes galants* y los *esprits curieux* privilegiaban las nuevas formas del relato o de la novela), pero la *querelle* surgió y se alimentó porque contra los nuevos se alzaban, con suma autoridad, Boileau y todos aquellos que estaban a favor de una imitación de los antiguos.

Si hay *querelle*, a los innovadores se oponen siempre los *laudatores temporis acti*, y a menudo el elogio de la novedad y de la ruptura con el pasado nace precisamente como reacción al conservadurismo reinante. Si en nuestra época han existido los poetas novísimos, todos estudiamos en la escuela que hace dos mil años existieron los *poetae novi*. En los tiempos de Catulo, la palabra «modernus» no existía aún, pero se llamaba «novi» a los

poetas que se remitían a la lírica griega para oponerse a la tradición latina. Ovidio, en el *Ars amatoria* (III, 120 y ss.), decía «Prisca iuvent alios» («Dejo el pasado a los otros»), «Ego me nunc denique natus gratulor; haec aetas moribus acta meis», etcétera («Estoy orgulloso de haber nacido hoy porque este tiempo me es acorde, porque es más refinado y no tan rústico como los tiempos pasados»). Ahora bien, que los nuevos aburrían a los que alababan el tiempo pasado nos lo recuerda Horacio (*Epístolas*, II, 1, 75 y ss.), que en vez del término «moderno» utilizaba el adverbio «nuper», para decir que era una lástima que un libro fuese condenado no por falta de elegancia, *sed quia nuper*, sino solo porque había aparecido el día antes; que es también la postura de quien hoy, al hacer la crítica de un joven escritor, lamenta que ya no se escriban novelas como las de antes.

La palabra «modernus» aparece justamente cuando acaba para nosotros la Antigüedad, o sea, hacia el siglo V d. C., cuando toda Europa queda sumida en el paréntesis de los siglos realmente oscuros que preceden al renacimiento carolingio, los siglos que a nosotros nos parecen los menos modernos. Precisamente en esos siglos «oscuros», en los que se desvanece el recuerdo de las grandezas pasadas y sobreviven los restos de sus cenizas y ruinas, se instaura la innovación, sin que los innovadores sean conscientes de ello. En efecto, es entonces cuando empiezan a afirmarse las nuevas lenguas europeas, tal vez el elemento más innovador y más revolucionario de los últimos dos mil años desde un punto de vista cultural. Paralelamente, el latín clásico se está convirtiendo en el latín medieval. En este período surgen los signos del orgullo de la innovación.

Primer acto de orgullo: el reconocimiento de que se está inventando un latín que ya no es el de los antiguos. Tras la caída del Imperio romano, el viejo continente asiste a la crisis de las culturas agrícolas, a la destrucción de las grandes ciudades, de las vías y de los acueductos romanos y, en un

territorio cubierto de bosques, monjes, poetas y miniaturistas ven el mundo como una selva oscura, habitada por monstruos. Gregorio de Tours denunciaba, desde el año 580, el fin de las letras, y no recuerdo qué Papa se preguntaba si todavía eran válidos los bautismos administrados en la Galia, donde se bautizaba *in nomine Patris et Filiae (de la Hija) et Spiritus Sancti*, porque el clero tampoco sabía ya latín. No obstante, entre los siglos VII y X se desarrolla la llamada «estética hispérica», un estilo que se impone desde España hasta las islas británicas, pasando por la Galia. La tradición clásica latina había descrito (y condenado) este estilo por considerarlo «asiático» (y luego «africano»), en oposición al equilibrio del estilo «ático». Del estilo asiático se condenaba lo que la retórica clásica llamaba el *kakozelòn*, esto es, la *mala affectatio*. Y como muestra de que los padres de la Iglesia se escandalizaban hacia el siglo V ante ejemplos de *mala affectatio*, véase esta invectiva de san Jerónimo (*Adversus Jovinianum I*):

Hay hoy día tantos escritores bárbaros y tantos discursos confusos por culpa de vicios de estilo que ya no se entiende ni quién habla ni de qué habla. Todo se hincha y se afloja como una serpiente enferma que se parte cuando intenta enroscarse. Todo se desarrolla en nudos verbales inextricables, y habría que repetir con Plauto: «nadie puede comprender salvo la Sibila». ¿De qué sirven estos sortilegios verbales?

Ahora bien, lo que para la tradición clásica eran «vicios», para la poética hispérica se convierten en virtudes. La página hispérica ya no obedece a las leyes de la sintaxis y de la retórica tradicionales; se violan las reglas del ritmo y del metro para producir registros de sabor barroco. Largas cadenas de aliteraciones que el mundo clásico habría considerado cacofónicas producen ahora una nueva música, y Aldhelmo de Malmesbury (*Epístola a Eahfrid*, PL 89, 159) se entusiasma construyendo frases en las que cada palabra empieza con la misma letra: «Primitus pantorum procerum praetorumque pio

potissimum paternoque praesertim privilegio panegyricum poemataque passim prosatori sub polo promulgantes», etcétera.

El léxico se enriquece con híbridos increíbles, tomando en préstamo términos hebreos y helenismos, y el discurso se oscurece con criptogramas. Si la estética clásica tenía como ideal la claridad, la estética hispérica tendrá como ideal la oscuridad. Si la estética clásica tenía como ideal la proporción, la estética hispérica preferirá la complejidad, la abundancia de epítetos y de perífrasis, lo gigantesco, lo monstruoso, lo incontenible, lo desmesurado, lo prodigioso. Para definir las olas del mar aparecen adjetivos como «astriferus» o «glaucicomus», y se aprecian neologismos como «pectoreus», «placoreus», «sonoreus», «alboreus», «propriferus», «flammiger», «gaudifluus»...

Son los mismos hallazgos léxicos ensalzados en el siglo VI por Virgilio el Gramático en sus *Epitomae* y en sus *Epistolae*. Este insensato gramático de Bigorre, cerca de Toulouse, citaba fragmentos de Cicerón o de Virgilio (el otro, el auténtico) que estos autores, desde luego, no podían haber escrito, aunque después se descubre, o se intuye, que pertenecía a una camarilla de rétores que habían adoptado cada uno el nombre de un autor clásico, y que bajo ese falso nombre escribían en un latín que ciertamente clásico no era, y se jactaban de ello. Virgilio de Bigorre crea un universo lingüístico que parece salido de la fantasía de Edoardo Sanguineti, aunque probablemente ha ocurrido lo contrario. Dice Virgilio que hay doce tipos de lenguas latinas y que en cada uno el fuego puede adoptar nombres distintos, como «ignis», «quoquinhabin», «ardon», «calax», «spiridon», «rusin», «fragon», «fumaton», «ustrax», «vitius», «siluleus», «aeneon» (*Epitomae*, I, 4). La batalla se llama «praelium» porque se produce en el mar (llamado «praelum» porque, debido a su inmensidad, tiene la primacía o *praelatum* de lo maravilloso, *Epitomae*, IV, 10). Por otra parte, las propias reglas de la lengua latina son cuestionadas, y se cuenta que los rétores Galbungus y Terentius

estuvieron discutiendo durante catorce días y catorce noches sobre el vocativo de *ego*: el problema era de la máxima importancia, porque se trataba de establecer cómo podía uno dirigirse enfáticamente a sí mismo («Oh, yo, ¿he hecho bien?», «O egone, recte feci?»).

Pero pasemos a las lenguas vulgares. Hacia finales del siglo V el pueblo ya no habla latín, sino galorromano, hispanorromano o romano balcánico. Eran lenguas habladas, pero no escritas, y sin embargo, aun antes del Juramento de Estrasburgo (842) y de la Carta Capuana (960-963), aparece una celebración de la novedad lingüística. Es en esos mismos siglos cuando, ante la multiplicación de las lenguas, se reconsidera la historia de la torre de Babel y, por lo general, se ve en esta historia el signo de una maldición y de una desgracia. Hay, no obstante, quien osa ver en el nacimiento de las nuevas lenguas vulgares un signo de modernidad y de perfeccionamiento.

En el siglo VII, algunos gramáticos irlandeses pretenden definir las ventajas del vulgar gaélico respecto de la gramática latina. En una obra titulada *Los preceptos de los poetas*, se remiten justamente a las estructuras de la torre de Babel: así como para la construcción de la torre se habían utilizado ocho o nueve materiales (según las versiones), a saber, arcilla y agua, lana y sangre, madera y cal, brea, lino y betún, también para formar el gaélico se habían utilizado nombre, pronombre, verbo, adverbio, participio, conjunción, preposición e interjección. El paralelismo es revelador: habrá que esperar a Hegel para volver a encontrar en el mito de la torre un modelo positivo. Los gramáticos irlandeses consideran que el gaélico es el primer y único ejemplo de superación de la confusión de las lenguas. Sus creadores, mediante una operación que hoy llamaríamos de «cortar y pegar», eligieron lo mejor de cada lengua e inventaron un nombre para aquellas cosas que en otras lenguas no lo tenían, de modo que se manifestara una identidad de forma, palabra y cosa.

Con una conciencia muy distinta de su empresa y de su dignidad, unos siglos más tarde Dante se considerará un innovador, en el sentido de inventor de un nuevo vulgar. Frente a la multitud de dialectos italianos, que analiza con precisión de lingüista, pero con la suficiencia y, a veces, desprecio de poeta —que siempre se tuvo por el más grande de todos—, Dante concluye que es preciso tender a un vulgar ilustre (difusor de ilustración), cardinal (que funciona como fundamento y regla), real (digno de ocupar un lugar en el palacio de un reino nacional, si alguna vez lo tuvieran los italianos) y curial (lenguaje del gobierno, del derecho, de la sabiduría). El *De vulgari eloquentia* describe las reglas de composición del único y verdadero vulgar ilustre, la lengua poética de la que Dante se considera soberbiamente el fundador, y que él opone a las lenguas de la confusión como una lengua que recupera la primitiva afinidad con las cosas que caracterizó a la lengua adánica. Este vulgar ilustre, que Dante persigue como si se tratara de una «pantera perfumada», representa una restauración de la lengua edénica, capaz de sanar la herida posbabélica. De esta atrevida concepción de su propio papel de restaurador de la lengua perfecta deriva el hecho de que Dante, más que criticar la multiplicidad de las lenguas, destaca su fuerza casi biológica, su capacidad de renovarse, de cambiar con el tiempo. Porque precisamente sobre la base de esta sostenida creatividad lingüística puede proponerse inventar una lengua perfecta, moderna y natural, sin necesidad de ir a la caza de modelos perdidos, como por ejemplo el hebreo primitivo. Dante pretende ser un nuevo (y más perfecto) Adán. En relación con el orgullo dantesco, la afirmación algo más tardía de Rimbaud, «il faut être absolument moderne», quedará superada. En la lucha entre padres e hijos, «Nel mezzo del cammin di nostra vita» es mucho más parricida que la *Saison en enfer*.

Tal vez el primer episodio de lucha entre generaciones en el que aparece explícitamente el término «modernus» no lo encontramos en el ámbito

literario, sino en el filosófico. Si la primera Edad Media había buscado como fuentes filosóficas primarias los textos del neoplatonismo tardío, Agustín y los escritos aristotélicos llamados *Logica vetus*, hacia el siglo XII penetran gradualmente en el circuito de la cultura escolástica otros textos aristotélicos (como los *Analíticos primeros* y los *Segundos*, los *Tópicos* y los *Argumentos sofisticos*), que se denominarán *Logica nova*. Pero con este estímulo se pasa de un discurso meramente metafísico y teológico a la exploración de todas aquellas sutilezas del razonamiento que la lógica contemporánea estudia hoy como el legado más vivo del pensamiento medieval, y surge la que se define (evidentemente, con el orgullo de todo movimiento innovador) como *Logica modernorum*.

Cuál era la novedad de la *Logica modernorum* respecto al pensamiento teológico nos lo indica el hecho de que la Iglesia elevara a los altares a Anselmo de Aosta, Tomás de Aquino y Buenaventura y no a los defensores de la lógica moderna. Y no es que fueran herejes. Simplemente, se ocupaban de cosas que nada tenían que ver con el debate teológico de los siglos pasados; hoy diríamos que se ocupaban del funcionamiento de nuestra mente. De forma más o menos consciente estaban matando a sus padres, exactamente de la misma manera que luego la filosofía del humanismo intentaría matarles a ellos, modernos ya superados, aunque solamente consiguieron mantenerlos en hibernación en las aulas de las universidades, donde las universidades contemporáneas (me refiero a las de hoy) los han descubierto.

No obstante, en todos los casos citados resulta que cada acto de innovación y de protesta contra los padres se produce siempre por medio del recurso a un antepasado, que se considera mejor que el padre al que se intenta matar, y al que se remite. Los *poetae novi* impugnaban la tradición latina remontándose a los líricos griegos; los poetas hispéricos y Virgilio el Gramático creaban sus

híbridos lingüísticos tomando prestados étimos celtas, visigodos, helenísticos y hebreos; los gramáticos irlandeses celebraban un lenguaje que se oponía al latín porque era una mezcla de lenguas mucho más antiguas; Dante necesitaba un antepasado muy poderoso como Virgilio (Marón) y la *Logica modernorum* era moderna gracias al descubrimiento del Aristóteles perdido.

Un *topos* bastante frecuente en la Edad Media era el de que los antiguos tenían mayor belleza y estatura. Observación que hoy sería completamente insostenible —basta con mirar el tamaño de las camas en que dormía Napoleón—, pero que en aquellos tiempos tal vez no era del todo insensata; y no solo porque la imagen que se tenía de la Antigüedad era la que proporcionaban las estatuas conmemorativas, que aumentaban el tamaño del que ensalzaban en muchos centímetros, sino también porque tras la caída del Imperio romano vinieron siglos de despoblación y hambrunas, de modo que aquellos cruzados y aquellos caballeros del Grial que destacan en la cinematografía contemporánea eran muy probablemente menos altos que muchos victoriosos caballeros de nuestro tiempo. Es bien sabido que Alejandro Magno era un tapón, pero es probable que Vercingetórix fuera más alto que el rey Arturo. Por oposición simétrica, otro *topos* frecuente, desde la Biblia por medio de la Antigüedad tardía y más allá, era el del *puer senilis*, un joven que tenía, junto con los valores de la juventud, todas las virtudes de la *senectus*. A simple vista, puede parecer que el elogio de la estatura de los antiguos es un hábito conservador y, en cambio, es innovador el modelo de aquella *senilis in iuvene prudentia* celebrado por Apuleyo (*Florida IX*, 38); pero no es así. El elogio de los más antiguos es el gesto mediante el que los innovadores van a buscar las razones de la propia innovación en una tradición que los padres han olvidado.

Al margen de los pocos casos citados, especialmente el del orgullo de Dante, en la Edad Media se presumía de decir cosas verdaderas en la medida

en que estaban sostenidas por una *auctoritas* anterior, hasta el punto de que, si se sospechaba que la *auctoritas* no sostenía la nueva idea, se procedía a manipular su testimonio, porque la *auctoritas*, como decía Alain de Lille en el siglo XII, tiene una nariz de cera.

Debemos esforzarnos por entender bien este punto, porque, desde Descartes en adelante, el filósofo es aquel que hace *tabula rasa* del saber anterior y, como decía Jacques Maritain, se presenta como un «débutant dans l'absolu». Cualquier pensador de nuestros días (por no decir un poeta, novelista o pintor), para ser tomado en serio, tiene que ofrecer en algunas expresiones algo diferente de sus inmediatos predecesores y, aunque no lo haga, debe aparentar que lo hace. Pues bien, los escolásticos hacían exactamente lo contrario. Realizaban los parricidios más dramáticos, por así decir, afirmando y pretendiendo demostrar que estaban repitiendo exactamente lo que habían dicho sus padres. Santo Tomás revolucionó en su época la filosofía cristiana, pero, si alguien se lo hubiera reprochado (y hubo quien lo intentó), le habría respondido de inmediato que tan solo se limitaba a repetir lo que había dicho san Agustín ocho siglos y medio antes. No era mentira ni hipocresía. Simplemente, el pensador medieval creía que era legítimo hacer alguna que otra corrección a las opiniones de sus predecesores cuando juzgaba que, precisamente gracias a ellos, tenía ideas más claras. Y de ahí nace el aforismo al que he dedicado esta colaboración, el de los enanos y los gigantes.

Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantes.

[Bernardo de Chartres decía que nosotros somos como enanos que están a hombros de gigantes, de modo que podemos ver más lejos que ellos no tanto por nuestra estatura o nuestra agudeza visual, sino porque, al estar sobre sus hombros, estamos más altos que ellos.]

Quien desee más información sobre el origen del aforismo para la época medieval puede consultar la obrita de Édouard Jeauneau *Nani gigantum humeris insidentes. Essai d'interprétation de Bernard de Chartres* (Vivarium V, 79-99, 1967), pero más alegremente insensato, errático y excitante es *On the Soulders of Giants*, escrito en 1965 por uno de los más grandes sociólogos contemporáneos, Robert Merton, a quien fascinó la formulación que del aforismo había hecho Newton en una carta dirigida a Hooke en 1675: «If I have seen further it is by standing on ye sholders of Giants». De modo que Merton retrocedió para hallar sus orígenes y siguió adelante para documentar su suerte, por medio de una serie de divagaciones eruditas que en cada edición fue enriqueciendo con notas y añadidos hasta que, tras su traducción al italiano (*Sulle spalle dei giganti*, 1991; trad. cast.: *A hombros de gigantes*, 1990), cuyo prólogo tuvo Merton la amabilidad de encargarme, publicó de nuevo la obra en inglés en 1993 como *The post-italianate edition*.

El aforismo de los enanos y de los gigantes se lo atribuye Juan de Salisbury a Bernardo de Chartres en el *Metalogicon* (III, 4). Estamos en el siglo XII. Tal vez Bernardo no es su primer inventor, porque el concepto (si no la metáfora de los enanos) aparece seis siglos antes en Prisciano, y un intermediario entre Prisciano y Bernardo sería Guillermo de Conches, que habla de enanos y gigantes en sus *Glosas a Prisciano*, treinta y seis años antes que Juan de Salisbury. Pero lo que nos interesa es que, después de Juan de Salisbury, el aforismo lo retoman muchos: en 1160 aparece en un texto de la escuela de Laon, en 1185 en el historiador danés Sven Aagesen, en Gerardo de Cambrai, Raoul de Longchamp, Gilles de Corbeil, Gerardo de Alvernia y, en el siglo XIV, en Alexandre Ricat, médico del rey de Aragón; dos siglos después, en las obras de Ambroise Paré; y más tarde, en un científico del siglo XVII como Daniel Sennert, y luego, en Newton. Tullio

Gregory señala una aparición del aforismo en Gassendi (*Scetticismo e empirismo. Studio su Gassendi*, 1961), pero podríamos llegar como mínimo a Ortega y Gasset, que en su ensayo «En torno a Galileo» (*Obras completas*, V, Madrid, 1947, p. 45), al hablar de la sucesión de las generaciones, dice que los hombres están «unos sobre los hombros de los otros, y el que está arriba tiene la impresión de dominar a los otros, pero al mismo tiempo debería darse cuenta de que es su prisionero». Por otra parte, en la reciente *Entropía* (1980) de Jeremy Rifkin aparece una cita de Max Gluckman que dice: «Ciencia es cualquier disciplina en la que incluso un estúpido de esta generación puede superar el punto alcanzado por un genio de la generación anterior». Entre esta cita y la atribuida a Bernardo transcurren ocho siglos, y algo ha sucedido: un dicho que se refería a la relación con los padres en el pensamiento filosófico y teológico se convierte en un dicho que marca el carácter gradual de la ciencia.

En sus orígenes medievales, el aforismo se hizo popular porque permitía resolver de forma aparentemente no revolucionaria el conflicto entre generaciones. Los antiguos son, sin duda, gigantes para nosotros; pero nosotros, aun siendo enanos, al sentarnos sobre sus hombros, es decir, al aprovecharnos de su sabiduría, podemos ver mejor que ellos. ¿Este aforismo era en su origen humilde o soberbio? ¿Quería decir que sabemos, aunque mejor, lo que los antiguos nos enseñaron, o que sabemos, gracias también a la deuda con los antiguos, mucho más que ellos?

Teniendo en cuenta que uno de los temas recurrentes de la cultura medieval es el gradual envejecimiento del mundo, podría interpretarse el aforismo de Bernardo en el sentido de que, puesto que *mundus senescit*, nosotros, más jóvenes, envejecemos respecto a los antiguos, pero al menos comprendemos o hacemos, gracias a ellos, cosas que ellos no llegaron a hacer o a comprender. Bernardo de Chartres proponía el aforismo en el ámbito de

un debate sobre la gramática, donde se discutía el concepto de conocimiento e imitación del estilo de los antiguos, pero, siempre según el testimonio de Juan de Salisbury, Bernardo censuraba a los alumnos que copiaban servilmente a los antiguos y decía que el problema no era escribir como ellos, sino aprender de ellos a escribir bien, a fin de que más tarde alguien se inspire en nosotros como nosotros nos inspiramos en ellos. Por tanto, aunque no en los términos en que lo interpretamos hoy, sí había en su aforismo una invitación a la autonomía y al coraje de innovar.

Decía el aforismo que «nosotros vemos más lejos que los antiguos». Evidentemente, la metáfora es espacial y sobrentiende un avance hacia un horizonte. No podemos olvidar que la historia, como movimiento gradual hacia el futuro, desde la creación hasta la redención, y de esta al retorno del Cristo triunfante, es una invención de los padres de la Iglesia, de modo que, guste o no guste, sin cristianismo (aunque con el mesianismo judío sobre los hombros), ni Hegel ni Marx habrían podido hablar de lo que Leopardi llamaba escépticamente «suertes graduales y magníficas».

El aforismo aparece a comienzos del siglo XII. En menos de un siglo se ha apaciguado una disputa que había pervivido en el mundo cristiano desde las primeras lecturas del Apocalipsis hasta los terrores del año 1000, legendarios sin duda como movimientos de masas, pero presentes en toda la literatura milenarista y en muchas corrientes heréticas más o menos subterráneas. El milenarismo, esto es, la espera neurótica del final de los tiempos, subsiste en el momento en que nace el aforismo como patrimonio activo de muchos movimientos heréticos, pero desaparece de la discusión ortodoxa. Se avanza hacia la parusía final, aunque esta se convierte en el punto terminal ideal de una historia que se contempla en positivo. Los enanos se convierten en el símbolo de esta marcha hacia el futuro.

Con la aparición medieval de los enanos comienza la historia de la

modernidad como innovación, que puede ser tal porque recupera modelos olvidados por los padres. Veamos, por ejemplo, la curiosa situación de los primeros humanistas y de filósofos como Pico della Mirandola o Marsilio Ficino. Son los protagonistas —nos explican en la escuela— de una batalla contra el mundo medieval, y es más o menos en este período cuando aparece la palabra «gótico» con connotaciones no del todo positivas. ¿Y qué hace el platonismo renacentista? Opone Platón a Aristóteles, descubre el *Corpus hermeticum* o los oráculos caldeos, construye el nuevo saber sobre una sabiduría *prisca*, anterior al propio Jesucristo. Humanismo y Renacimiento son movimientos culturales interpretados comúnmente como revolucionarios, que sin embargo asientan su estrategia innovadora sobre el golpe de mano más reaccionario que se haya dado jamás, si por reaccionarismo filosófico se entiende un retorno a la tradición intemporal. Estamos, por tanto, ante un parricidio que elimina a los padres recurriendo a los abuelos, y sobre sus hombros se intentará reconstruir la visión renacentista del hombre como centro del cosmos.

Probablemente la cultura occidental es consciente de que con la ciencia del siglo XVII ha puesto el mundo patas arriba y de que, por tanto, ha revolucionado realmente el saber. Sin embargo, el punto de partida, la hipótesis copernicana, tenía reminiscencias platónicas y pitagóricas. Los jesuitas de la época barroca intentan construir una modernidad alternativa a la copernicana redescubriendo antiguas escrituras y civilizaciones de Extremo Oriente. Isaac La Peyrère, hereje redomado, intentó demostrar (cargándose las cronologías bíblicas) que el mundo había comenzado mucho antes de Adán, en los mares de China, y que por tanto la Encarnación no había sido más que un episodio secundario en la historia de nuestro mundo. Giambattista Vico contempla la historia humana como un proceso que nos lleva de los gigantes de antaño a reflexionar al fin con la mente pura. La

Ilustración se percibe radicalmente moderna, y como efecto colateral el propio padre la mata, usando como chivo expiatorio a Luis Capeto. Para ello basta también con leer la *Encyclopédie*, que se remite con frecuencia a los gigantes del pasado. La *Encyclopédie* contiene grabados de máquinas celebrando la nueva industria manufacturera, pero no desdeña artículos «revisionistas» (en el sentido de que reinterpreta la historia como un enano activísimo) en los que se reconsideran antiguas doctrinas.

Las grandes revoluciones copernicanas del siglo XIX se remiten siempre a gigantes anteriores. Kant necesitaba que Hume le despertase de su sueño dogmático: los románticos se disponen a la Tempestad redescubriendo las brumas y los castillos medievales; Hegel sanciona definitivamente la primacía de lo nuevo frente a lo antiguo entendiendo la historia como movimiento perfectivo, sin desechos ni nostalgias; releendo toda la historia del pensamiento humano, Marx elabora su materialismo partiendo, en su tesis de licenciatura, de los atomistas griegos; Darwin mata a sus padres bíblicos escogiendo como gigantes a los grandes simios antropomórficos, sobre cuyos hombros los hombres descienden de los árboles y se encuentran, llenos aún de estupor y ferocidad, con que tienen que administrar esa maravilla de la evolución que es el pulgar oponible. En la segunda mitad del siglo XIX comienza un movimiento de innovación artística que se resume casi enteramente en una reapropiación del pasado, de los prerrafaelitas a los decadentes. El redescubrimiento de algunos padres remotos sirve como rebelión contra los padres directos, corrompidos por los telares mecánicos. Y Carducci se convertirá en heraldo de la modernidad con su *Himno a Satanás*, pero buscará incesantemente razones e ideales en el mito de la Italia comunal.

Las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX representan el punto máximo del parricidio modernista, que se pretende libre de todo homenaje al pasado. Es la victoria del coche de carreras frente a la *Victoria de*

Samotracia, la muerte del claro de luna, el culto a la guerra como única higiene del mundo, la descomposición cubista de las formas, el paso de la abstracción a la tela blanca, la sustitución de la música por el ruido, o por el silencio, o al menos de la escala tonal por la serie, de la *curtain wall* que no domina sino que absorbe el ambiente, del edificio como estela, puro paralelepípedo, del *minimal art*; y en literatura, de la destrucción del flujo discursivo, de los tiempos narrativos, del *collage* y la página en blanco. Pero también aquí reaparece, bajo el rechazo de los nuevos gigantes que quieren anular la herencia de los gigantes antiguos, el homenaje del enano. No me refiero solamente a que Marinetti, para hacerse perdonar la muerte del claro de luna, entre en la Academia de Italia, que veía el claro de luna con mucha simpatía, sino a que Picasso llega a desfigurar el rostro humano partiendo de una meditación sobre los modelos clásicos y renacentistas, y acaba reinterpretando a los antiguos minotauros; Duchamp pone bigote a *La Gioconda*, pero necesita a *La Gioconda* para ponerle su bigote; Magritte, para negar que lo que pinta es una pipa, tiene que pintar, con realismo detallista, una pipa. Y por último, el gran parricidio realizado sobre el cuerpo histórico de la novela, el de Joyce, se instaura asumiendo el modelo de la narración homérica. El novísimo Ulises también navega sobre los hombros, o sobre el palo mayor, del antiguo.

Y con eso llegamos a lo que consideramos posmoderno. «Posmoderno» es un término que sirve para todo, que se puede aplicar a muchas cosas y posiblemente a demasiadas. Pero existe sin duda un punto en común entre las distintas obras llamadas posmodernas, y nace como reacción, tal vez inconsciente, a la *Segunda consideración intempestiva*, de Nietzsche, donde se denuncia nuestro exceso de conciencia histórica. Si esta conciencia no puede ser eliminada ni siquiera por el gesto revolucionario de las vanguardias, tanto da aceptar la ansiedad de la influencia y revisar el pasado

en forma de homenaje aparente, reconsiderándolo efectivamente a esa distancia que nos permite la ironía.

Llegamos finalmente al último episodio de rebelión generacional, claro ejemplo de contestación de los jóvenes «nuevos» contra la sociedad adulta, de los jóvenes que ya no se fían de quien tiene más de treinta años: el 68. Al margen de los hijos estadounidenses de las flores que se inspiran en el mensaje del viejo Marcuse, los eslóganes gritados en las manifestaciones italianas («¡Viva Marx!», «¡Viva Lenin!», «¡Viva Mao Tse-tung!») nos indican hasta qué punto la revolución tenía necesidad de recuperar gigantes contra la traición de los padres de la izquierda parlamentaria, e incluso aparece de nuevo en escena el *puer senilis*, la imagen de un Che Guevara muerto joven, pero transfigurado por la muerte como portador de todas las antiguas virtudes.

No obstante, desde el 68 hasta ahora ha ocurrido algo, que percibimos al examinar un fenómeno que algunos, superficialmente, contemplan como un nuevo 68: me refiero al movimiento antiglobalización. A menudo la prensa concede protagonismo a algunos de sus componentes juveniles, pero no son más que una parte del movimiento, al que al parecer se adhieren incluso obispos septuagenarios. El 68 fue en realidad un invento generacional, al que a lo sumo se unían adultos inadaptados, que abandonaban místicamente la corbata por el jersey y la loción *after shave*, por una liberadora proliferación capilar, aunque uno de los eslóganes iniciales del movimiento era la recomendación de no fiarse de quien tuviera más de treinta años. El movimiento antiglobalización, en cambio, no es un fenómeno mayoritariamente juvenil y sus líderes son adultos maduros como José Bové o supervivientes de otras revoluciones. No representa un conflicto entre generaciones, y ni siquiera entre tradición e innovación; más bien habría que decir (también superficialmente) que los innovadores son los tecnócratas de

la globalización, y los manifestantes, tan solo *laudatores temporis acti* con tendencias simplemente luditas. Lo que ha sucedido, desde los hechos de Seattle hasta los de Génova de 2001, con ocasión del G8, representa sin duda una forma muy nueva de enfrentamiento político, pero este enfrentamiento es absolutamente transversal en cuanto a generaciones y a ideologías. En él se enfrentan dos aspiraciones, dos visiones del destino del mundo, diría que dos poderes, uno basado en la posesión de los medios de producción, y el otro, en la invención de nuevos medios de comunicación. Sin embargo, en la batalla que enfrenta a globalizadores con los Tute Bianche, jóvenes y viejos se reparten por igual en ambos bandos, y los treintañeros trepas de la New Economy se enfrentan a los treintañeros de los centros sociales, cada uno con sus propios ancianos al lado.

Y es que en los más de treinta años que separan el 68 de la batalla del G8 se ha producido un proceso que se había iniciado mucho antes. Veamos cuál es su mecánica interna. En cualquier época, para que se estableciera una dialéctica entre hijos y padres, se requería un modelo paterno muy fuerte, respecto al que la provocación del hijo era de tal calibre que el padre no podía aceptarla, y tampoco podía aceptar en ella el redescubrimiento de los gigantes olvidados. No podían aceptarse los nuevos poetas *quia nuper*, como decía Horacio; era inaceptable la lengua vulgar para los ampulosos latinistas de las universidades; Tomás y Buenaventura innovaban esperando que nadie se diera cuenta, pero los enemigos de las órdenes mendicantes, en la Universidad de París, se habían dado perfecta cuenta y habían procurado desterrar sus enseñanzas. Y así sucesivamente, hasta el automóvil de Marinetti, que podía oponerse a la *Victoria de Samotracia* porque y solo porque los biempensantes lo veían como un horrendo amasijo de chatarra chirriante.

Los modelos, por lo tanto, han de ser generacionales. Era necesario que los

padres hubiesen adorado a las Venus anoréxicas de Cranach para que sintieran como un insulto la belleza de las Venus celulíticas de Rubens; era necesario que a los padres les hubiera gustado Alma-Tadema para que preguntaran a sus hijos qué significaba aquel garabato de Miró, o el redescubrimiento del arte africano; era necesario que los padres hubieran enloquecido por Greta Garbo para que preguntaran escandalizados a los hijos qué le veían a aquella carita de mono de Brigitte Bardot.

Hoy en día, en cambio, los medios de comunicación de masas y la propia mediatización de los museos, visitados incluso por los ignorantes de antaño, han dado lugar a la presencia simultánea y a la aceptación sincrética de todos los modelos, por no decir de todos los valores. Cuando Megan Gale, en el *spot* de una compañía telefónica, revolotea entre las cúpulas y las volutas del museo Guggenheim de Bilbao, tanto el modelo sensual como el modelo artístico son atractivos para todas las generaciones: el museo es tan deseable sensualmente como Megan, y Megan es tan objeto cultural como el museo, ya que ambos viven en la amalgama de una invención cinematográfica que une la avidez del reclamo publicitario con la osadía estética de lo que antes era tan solo película de filmoteca.

Entre nuevas propuestas y ejercicios de nostalgia, la televisión convierte en transgeneracionales modelos como el Che Guevara y la Madre Teresa de Calcuta, Lady Di y el Padre Pío, Rita Hayworth, Brigitte Bardot y Julia Roberts, el tan viril John Wayne de los años cuarenta y el gentil Dustin Hoffman de los años sesenta. El flaco Fred Astaire de los años treinta baila en los cincuenta con el fornido Gene Kelly, la pantalla nos hace soñar con trajes femeninos suntuosos como los que vemos desfilar en *Roberta*, y con los modelos andróginos de Coco Chanel. Para el que no posee la belleza masculina y refinada de Richard Gere, existe la fascinación delicada de Al Pacino y la simpatía proletaria de Robert De Niro. Al que no puede poseer la

majestuosidad de un Maserati, siempre le quedará la elegante utilidad de un Mini Morris.

Los medios de comunicación de masas ya no presentan un modelo unificado. Pueden recuperar, incluso en un anuncio publicitario destinado a durar solo una semana, todas las experiencias de la vanguardia y volver a descubrir al mismo tiempo una iconografía decimonónica; ofrecen el realismo fabuloso de los juegos de rol y las perspectivas turbadoras de Escher, la opulencia de Marilyn Monroe y la gracia raquítica de las nuevas *top girls*, la belleza exótica de Naomi Campbell y la nórdica de Claudia Schiffer, la gracia del claqué tradicional de *A Chorus Line* y las arquitecturas futuristas y gélidas de *Blade Runner*, la androginia de Jodie Foster y la cara lavada de Cameron Diaz, Rambo y Platinette, George Clooney (al que todos los padres querrían tener como hijo recién licenciado en Medicina) y los *neocyborgs* que se metalizan el rostro y transforman el cabello en una selva de cúspides coloreadas.

Frente a esta orgía de la tolerancia, frente a este absoluto e imparable politeísmo, ¿cuál es la línea divisoria que separa aún a padres e hijos y empuja a estos últimos al parricidio (que es rebelión y homenaje), y a los primeros, al complejo de Saturno?

Estamos apenas en los albores de esta nueva evolución, pero pensemos por un momento en la aparición primero del ordenador personal y luego de internet. El ordenador entra en casa de la mano de los padres, entre otras cosas por razones económicas, los hijos no lo rechazan y se apoderan de él, pueden superar a los padres en habilidad, pero ninguno de los dos ve en él un símbolo de la rebelión o de la resistencia del otro. El ordenador no divide a las generaciones, sino que las une. Nadie maldice al hijo porque navega por internet, y por la misma razón nadie se opone al padre.

No es que no exista innovación, pero se trata casi siempre de innovación

tecnológica que, impuesta por un centro de producción internacional normalmente dirigido por adultos entrados en años, crea modas aceptadas por las generaciones más jóvenes. Se habla hoy de un nuevo lenguaje juvenil del teléfono móvil y del correo electrónico, pero puedo mostrarles doctos documentos escritos hace diez años en los que los mismos que habían creado los nuevos instrumentos, o los viejos sociólogos o semiólogos que los estudiaban, vaticinaban que generarían exactamente el lenguaje y las fórmulas que luego realmente han difundido. Y si bien Bill Gates era un joven cuando empezó (ahora es un señor maduro que impone incluso a los jóvenes el lenguaje que han de hablar), como joven tampoco inventó una revolución, sino una oferta sagaz, estudiada para interesar tanto a los padres como a los hijos.

Se cree que los jóvenes automarginados se oponen a la familia evadiéndose mediante la droga, pero la evasión mediante la droga es un modelo propuesto por los padres, y desde los tiempos de los paraísos artificiales de decimonónica memoria. Las nuevas generaciones reciben el *input* de la internacional adulta de los narcotraficantes.

Desde luego, podría decirse que no es que no exista un enfrentamiento de modelos, sino que solamente existe una sustitución acelerada; pero da lo mismo. Durante un tiempo muy breve un determinado modelo juvenil (de Pier Paolo Pasolini a las zapatillas Nike) puede parecer insultante a los padres, pero la velocidad de su difusión mediática hace que en muy poco tiempo ese modelo sea asumido también por los adultos, con el único riesgo de que, en un plazo igualmente breve, resulte ya ridículo para los hijos. Sin embargo, nadie tendrá tiempo de darse cuenta de este juego de relevos y el resultado global seguirá siendo el politeísmo total, la presencia simultánea de todos los valores. ¿Fue un invento generacional la New Age? Por sus contenidos es un *collage* de esoterismos milenarios. Es posible que algunos

grupos juveniles se dirigieran al principio a estos como a una nueva formación de gigantes recuperados, pero inmediatamente la difusión de imágenes, sonidos, creencias típicas de la New Age, con toda su parafernalia discográfica, editorial, cinematográfica y religiosa, fue controlada por viejos vivales de los medios de comunicación de masas, y si algún joven huye a Oriente es para echarse en los brazos de un gurú viejísimo con muchas amantes y numerosos cadillacs.

La que parece ser la última frontera de la diferencia, el aro en la nariz, el *piercing* en la lengua o los cabellos azules, en la medida en que ya no son un invento de unos pocos, sino un modelo universal, ha sido propuesta a los jóvenes por los centros gerontocráticos de la moda internacional. Y pronto la influencia de los medios impondrá todo esto también a los padres, a menos que en un momento dado jóvenes y viejos lo abandonen simplemente porque se den cuenta de que un *piercing* en la lengua impide saborear un helado.

¿Por qué, pues, los padres tienen que seguir devorando a sus hijos y por qué los hijos tienen que seguir matando a los padres? Existe el peligro, y nadie tiene la culpa, de que, en una situación de innovación ininterrumpida e ininterrumpidamente aceptada por todos, legiones de enanos se sienten sobre los hombros de otros enanos. Por otra parte, seamos realistas. En tiempos normales, debería haber un cambio generacional y yo debería estar jubilado.

Perfecto, dirán. Estamos entrando en una nueva era en la que, con el crepúsculo de las ideologías, la confusión de las divisiones tradicionales entre derecha e izquierda, progresistas y conservadores, se atenúa también definitivamente cualquier conflicto generacional. Ahora bien, ¿es biológicamente recomendable que la revolución de los hijos sea solo una adaptación superficial a los modelos de revolución proporcionados por los padres y que los padres devoren a los hijos simplemente regalándoles los

espacios de una marginación variopinta? Cuando el principio mismo del parricidio está en crisis, *mala tempora currunt*.

No obstante, los peores diagnósticos de cualquier época son precisamente los contemporáneos. Mis gigantes me han enseñado que hay espacios de transición, donde faltan las coordenadas y no se entrevé bien el futuro, no se comprenden aún las astucias de la Razón y los complots imperceptibles del *Zeitgeist*. Tal vez el sano ideal del parricidio está resurgiendo ya en formas diversas y, en las futuras generaciones, hijos clonados se opondrán de manera aún imprevisible al padre legal y al donante de semen.

Tal vez en la sombra se mueven ya gigantes, que desconocemos todavía, dispuestos a sentarse sobre nuestros hombros de enanos.

2001

La belleza

En 1954 me licencié en estética con una tesis sobre el problema de lo bello, aunque limitado a las pocas páginas de Tomás de Aquino. En 1962 comencé a trabajar en un libro ilustrado dedicado a la historia de la belleza, proyecto que luego abandonó la casa editorial por meros motivos económicos, aunque ya se había completado una cuarta o al menos una quinta parte del trabajo. Hace unos años retomé el proyecto para realizar un CD, y luego un libro, por la sencilla razón de que no me gusta dejar las cosas a medias. Considerando, por tanto, el período de cincuenta años a lo largo del cual he reflexionado muchas veces sobre el concepto de la belleza, he llegado a la conclusión de que podría muy bien, hoy como entonces, repetir las palabras de Agustín cuando le preguntaban qué era el tiempo: «Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero, si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé».

Me consolé respecto a mis dudas sobre la definición de «belleza» cuando, en 1973, leí la definición que del arte daba Dino Formaggio en el volumen de la *Enciclopedia filosofica* ISEDI, que precisamente había dedicado al concepto del arte: «El arte es todo lo que los hombres llaman arte». De modo que diría: «Lo bello es todo lo que los hombres han llamado bello».

Un enfoque relativista, desde luego: lo que se considera bello depende de la época y de las culturas. No se trata de una herejía moderna. En un célebre pasaje, dice Jenófanes de Colofón: «Si los bueyes, los caballos o los leones

tuvieran manos y fueran capaces de pintar con ellas y de hacer figuras como los hombres, los caballos dibujarían las imágenes de los dioses semejantes a las de los caballos y los bueyes semejantes a las de los bueyes y harían sus cuerpos tal como cada uno tiene el suyo» (en Clemente de Alejandría, *Stromata* V, 110). *Le crapaud est beau pour sa crapaude.*

La belleza nunca ha sido una cosa absoluta e inmutable, sino que ha adoptado distintos rostros según el período histórico y el país; y no me refiero solo a la belleza física (del hombre, de la mujer, del paisaje), sino también a la belleza de Dios, o de los santos, o de las Ideas...

Basta citar este fragmento de Guido Guinizelli aplicándolo a una escultura gótica más o menos contemporánea, la bellísima Uta de Naumburgo.

*Vedut'ho la lucente stella diana,
ch'apare anzi che'l giorno rend'albore,
[...]
viso de neve colorato in grana,
occhi lucenti, gai e pien'd'amore;
non credo che nel mondo sia cristiana
si piena di biltate e di valore.*

[He visto la brillante estrella matutina,
que aparece antes de que el día manifieste su claridad,
[...]
rostro de nieve teñido en grana,
ojos brillantes, alegres y llenos de amor;
no creo que haya en el mundo mujer
tan llena de belleza y de virtud.]

Y pasar luego a esta imagen decimonónica de Redon citando un fragmento de Barbey d'Aurevilly en *Léa* (1832): «Sí, sí, Léa mía, eres hermosa, eres la más hermosa de las criaturas, no te cambiaría, a ti, tus ojos hundidos, tu palidez, tu cuerpo enfermo, ¡no los cambiaría por la belleza de los ángeles del cielo!».
¿Encuentran alguna relación entre estas dos ideas de belleza?



Mondadori Portfolio/Akg Images

Catedral de Naumburgo, detalle de la estatua de Uta von Ballenstedt, siglo XIII



Christie's Images, Londres/Foto Scala, Florencia

Odilon Redon, *La aparición*, 1860 ca., colección privada



RMN-Réunion des Musées Nationaux/Jean-Gilles Berizzi/distr. Alinari

© Succession Picasso, por SIAE 2017

Otro problema es no ceder a nuestro gusto contemporáneo. A alguno de nuestros jóvenes que llevan pendientes y tal vez un aro en la nariz una belleza botticelliana podría resultarle fascinante por estar deliciosa y perversamente embriagada de cannabis indio, pero desde luego no era así para sus contemporáneos, que en todo caso admiraban el rostro de la Primavera por otras razones.

Y, por otra parte, ¿qué entendemos cuando hablamos de belleza? Los hombres de hoy, o al menos los italianos que estamos influidos por la estética idealista, identificamos casi siempre la belleza con la belleza artística. Pero durante siglos se ha hablado de lo bello sobre todo refiriéndose a la belleza de la naturaleza, de los objetos, de los cuerpos humanos o de Dios. El arte era *recta ratio factibilium*, una manera de hacer bien las cosas, pero se llamaba *techne* o *ars* tanto la del pintor como la del constructor de barcas o incluso del barbero (tanto es así que no se empezó a hablar de Bellas Artes o Beaux Arts hasta muy tarde).

Sin embargo, sobre el ideal de belleza de una determinada época histórica solo tenemos hoy tres tipos de testimonio y todos proceden de fuentes «cultas». Un extraterrestre que viniera a la Tierra hoy o dentro de mil años podría deducir qué tipo de belleza, de los cuerpos humanos, de los vestidos o de los objetos prefería la gente sencilla e ignorante de nuestro tiempo deduciéndolo de las películas, revistas ilustradas y programas de televisión. Pero nosotros, respecto a los siglos pasados, nos encontramos en las condiciones de un viajero llegado del espacio que, para decir cuál era nuestro ideal de belleza femenina, solo dispusiera del testimonio de Picasso.

Nosotros también tenemos a nuestra disposición textos de origen oral; pero, incluso en este caso, ¿qué nos dicen las palabras? Cuando en la *Recherche* Proust nos describe la pintura de Elstir, si leemos bien, pensamos

en los impresionistas; sin embargo, los biógrafos nos dicen que, en un cuestionario al que Proust respondió cuando tenía trece años, afirmaba que su pintor favorito era Meissonier y que nunca dejó de admirarlo. Por tanto, hablaba del concepto «belleza artística» de un inexistente Elstir, pero estaba pensando en algo que probablemente difería de lo que sus palabras nos sugieren.

Este incidente nos sugiere, además, un criterio que (si queremos hacer semiótica para iniciados, cosa que hoy quisiera ahorrar a todo el público en general) podríamos denominar a la manera de Peirce «criterio de interpretancia»: el sentido de un signo siempre es aclarado por otro signo, que en cierto modo lo interpreta. De modo que nosotros podemos comparar textos que hablan de lo bello con imágenes contemporáneas que presumiblemente querían representar cosas bellas: esto podría aclararnos las ideas sobre los ideales estéticos de un determinado período.

No obstante, a veces la comparación puede ser brutalmente decepcionante. Veamos la descripción de una belleza perturbadoramente seductora, al menos en opinión del narrador, la de la criolla Cecily de *Los misterios de París*, de Eugène Sue (1842-1843):

La criolla dejó al descubierto su espesa y magnífica cabellera negra que, partida en dos en la frente por una raya y de rizo natural, no descendía más allá del collar de Venus que unía el cuello con los hombros. [...] Los rasgos del rostro de Cecily son de los que quedan grabados en la memoria para siempre. Una frente atrevida [...] domina en su rostro de óvalo perfecto; el cutis tiene la blancura opaca, la frescura aterciopelada de un pétalo de camelia apenas iluminado por un rayo de sol; la nariz recta y fina acaba en dos orificios que se dilatan a la mínima emoción, la boca, insolente y sensual, es de un rojo vivo...

¿Cómo nos representaríamos hoy a esta espléndida Cecily, si tuviéramos que traducir las palabras en imágenes? ¿Como una Brigitte Bardot o como una mujer fatal de la Belle Époque? Pues bien, el ilustrador original de la novela

(y con él, probablemente sus lectores) veían a Cecily así. Debemos resignarnos y fantasear sobre esta Cecily. Al menos para entender por qué ideal de belleza, según Sue y sus lectores, el notario Ferrand se consumía de satiriasis.

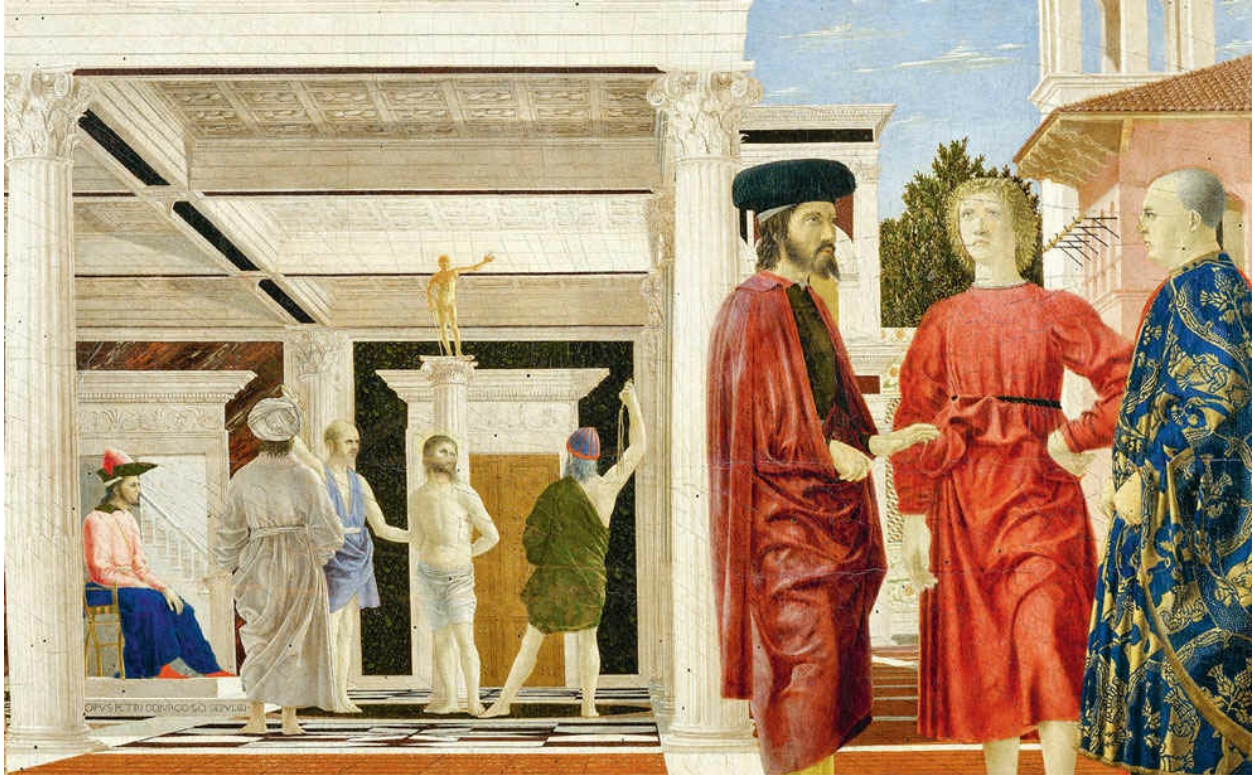
La comparación entre textos verbales e imágenes a menudo es provechosa, porque nos permite entender cómo el mismo término lingüístico, al pasar de un siglo a otro, y a veces de un decenio a otro, se corresponde con distintos ideales visuales o musicales. Veamos un ejemplo clásico: el de la proporción. Desde la Antigüedad se ha identificado la belleza con la proporción. Pitágoras fue el primero en sostener que el principio de todas las cosas es el número. Con Pitágoras nace una visión esteticomatemática del universo: todas las cosas existen porque están ordenadas, y están ordenadas porque en ellas se cumplen leyes matemáticas y musicales, que son a la vez condición de existencia y de belleza. Esta idea de la proporción se mantiene en toda la Antigüedad y se transmite a la Edad Media por medio de la obra de Boecio, entre los siglos IV y V d. C. Boecio recuerda que un día Pitágoras observó cómo los martillos de un herrero, al golpear sobre el yunque, producían sonidos distintos, y advirtió que los sonidos de la gama así obtenida eran proporcionales al peso de los martillos. Las relaciones que regulan las dimensiones de los templos griegos, los intervalos entre las columnas y las distintas partes de la fachada se corresponden con las que regulan los intervalos musicales. Platón describirá en el *Timeo* el mundo compuesto de cuerpos geométricos regulares.



Mondadori Portfolio/Rue Des Archives/Pvde

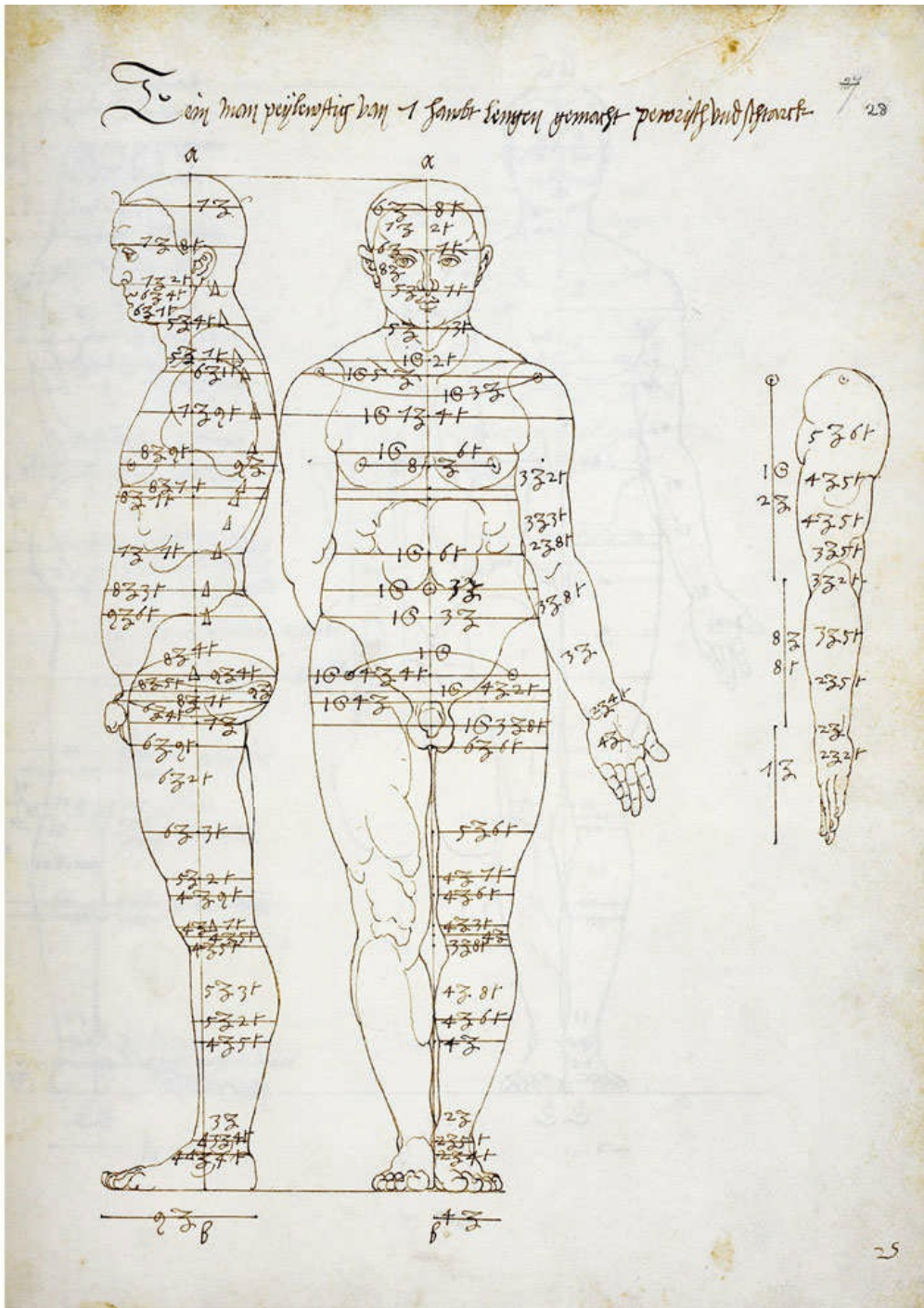
Foto Scala, Florencia – bajo concesión del Ministero dei Beni e dell'Attività Culturali e del Turismo

Cecily la criolla, ilustración para *Los misterios de París*, de Eugène Sue, 1851



Piero della Francesca, *Flagelación*, 1455, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Entre el humanismo y el Renacimiento los cuerpos regulares platónicos fueron estudiados y celebrados, justamente como modelos ideales, por Leonardo, en *De prospectiva pingendi*, de Piero della Francesca (anterior a 1482), y en *La divina proporción*, de Luca Pacioli (1509). La divina proporción de la que habla Pacioli es la sección áurea, la relación que se establece, por ejemplo, entre dos rectángulos, en que el más pequeño es al mayor como el mayor es a la suma de los dos. Esta relación se instaura admirablemente en la *Flagelación* de Piero della Francesca.



Science Photo Library, Londres/Contrasto

Alberto Dürero, *Estudio para las proporciones del cuerpo humano*, en *Cuatro libros sobre las proporciones humanas*, 1528, Londres, British Library

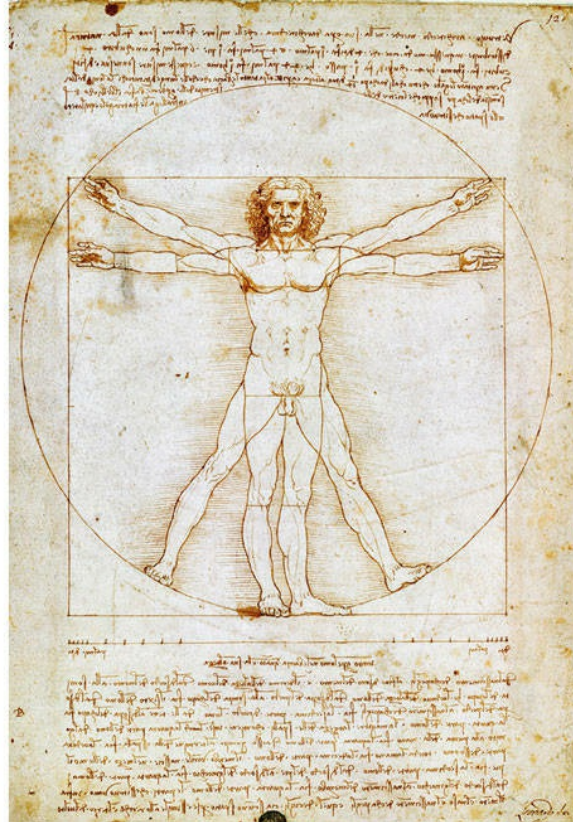


Foto Scala, Florencia – bajo concesión del Ministero dei Beni e dell'Attività Culturali e del Turismo

© FLC, por SIAE 2017

RMN-Réunion des Musées Nationaux/Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Philippe Migeat/distr. Alinari

Leonardo da Vinci, *Esquema de las proporciones del cuerpo humano* o *el Hombre de Vitruvio*, 1490 ca., Venecia, Galleria dell'Accademia



Foto Scala, Florencia – bajo concesión del Ministero dei Beni e dell'Attività Culturali e del Turismo RMN-Réunion des Musées Nationaux/Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Philippe Migeat/distr. Alinari
Le Corbusier, *Le modulor*, 1950, París, Centre Pompidou. Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle

Pero en esos diez siglos que van de Boecio a Pacioli ¿todos los que utilizaban el término «proporción» entendían lo mismo? En absoluto. En los manuscritos de los primeros siglos de la Edad Media que comentaban a Boecio se consideraban sumamente proporcionadas imágenes y composiciones que no respetaban en absoluto la proporción áurea.

En el siglo XIII Villard d'Honnecourt, que sin duda sabía dibujar muy bien, proporcionaba reglas muy intuitivas y cuantitativas para la proporción. Nada que ver con las reglas matemáticamente más agudas, que ya inspiraban el canon de Policleto y que inspirarán, por ejemplo, a Durero.

¿Les parece que hay algo conciliable entre estas distintas representaciones

de las proporciones del cuerpo humano?

Por otra parte, cuando en el siglo XIII Tomás habla de *proportio* como uno de los tres criterios de belleza, no se refiere solamente a las relaciones matemáticas. Para él la proporción no es solamente una justa disposición de la materia, sino una perfecta adaptación de la materia a la forma, en el sentido de que es proporcionado un cuerpo humano que se adecua a las condiciones ideales de la humanidad. También es valor ético, en el sentido de que la acción virtuosa cumple una justa proporción de palabras y actos según una ley racional, y por eso hay que hablar también de belleza (o de fealdad) moral. Es adecuación al objetivo al que está destinada la cosa, de modo que Tomás considera fea una sierra hecha de cristal, porque, a pesar de la belleza superficial de la materia, resulta inadecuada a su función. Es colaboración mutua entre las cosas, de modo que puede considerarse «bella» la acción recíproca de las piedras que, apoyándose y empujándose mutuamente, sostienen sólidamente el edificio. Es la relación correcta entre la inteligencia y la cosa que la inteligencia comprende. La proporción se convierte, en definitiva, en principio metafísico que explica la propia unidad del cosmos.

Por tanto, gran parte del arte contemporáneo de Tomás nos explica solo parcialmente lo que él entendía por proporción, porque para dificultar nuestro ejercicio de interpretación existe también lo que podríamos considerar disparidades de desarrollo entre arte y filosofía, o entre distintos aspectos del arte de un mismo período. Si examinamos los tratados renacentistas sobre la proporción como regla matemática, la relación entre teoría y realidad parece satisfactoria solo en cuanto se refiere a la arquitectura y a la perspectiva. Pero ¿cuáles son los criterios proporcionales comunes a una serie de hombres y mujeres considerados bellos por diferentes artistas?

Los mismos problemas se plantean para la luminosidad, esto es, la *claritas*, otro atributo tradicional de la belleza. Uno de los orígenes de la estética de la

claritas hay que buscarlo en el hecho de que en muchas civilizaciones se identificó a Dios con la luz, a menudo con el Sol. A través del neoplatonismo, estas imágenes penetraron en la tradición cristiana con la obra del Pseudo Dionisio Areopagita, que en *Jerarquía celeste* y *Los nombres de Dios* (siglo VI) representó a Dios como Luz, Fuego y Fuente Luminosa. Las mismas imágenes las hallamos en el máximo representante del neoplatonismo medieval, Juan Escoto Eriúgena.

Ahora bien, ¿qué se entendía en la Edad Media por belleza de la luz y del color? Una cosa sabemos con certeza. Aunque siempre hablamos de siglos oscuros, y oscuras debían de ser las salas y corredores de los castillos y de los monasterios y las cabañas de los campesinos, el hombre medieval se veía a sí mismo (o al menos se representaba, cuando escribía poesía o pintaba) en un ambiente muy luminoso.

La Edad Media juega con colores elementales, con zonas cromáticas definidas y enemigas de los matices, con combinaciones de colores que crean luz a partir de la concordancia global, en lugar de dejarse definir por una luz que los envuelva en claroscuro o haga que el color traspase los límites de la figura. Si observamos la pintura barroca, como en la imagen de La Tour, los objetos son golpeados por la luz, y en el juego de volúmenes se dibujan zonas claras y zonas oscuras. En las miniaturas medievales, en cambio, la luz parece irradiarse de los objetos. Estos, por ser bellos, son luminosos por sí mismos.

La Edad Media estaba enamorada de la luz y es en este período cuando se elabora la técnica figurativa que mejor aprovecha la vivacidad del color simple unido a la vivacidad de la luz que lo penetra: la vidriera de la catedral gótica. La iglesia gótica está construida en función de una irrupción de la luz mediante una perforación de las estructuras.



RMN-Réunion des Musées Nationaux/Gérard Blot/distr. Alinari
Georges de La Tour, *María Magdalena penitente*, 1638, París, Louvre

Imágenes rutilantes de luz se evocan en los textos místicos de Hildegarda de Bingen, y son admirablemente interpretadas por las miniaturas que los acompañan:

Vi una fúlgida luz y en ella una forma de hombre del color del zafiro que ardía enteramente con un fuego rutilante suavísimo, y aquella espléndida luz se difundió por todo el fuego rutilante, y este fuego rutilante por aquella luz resplandeciente, y aquella luz fúlgida y aquel fuego rutilante por toda la forma del hombre, produciendo una única luz de una única virtud y potencia.



Erich Lessing/Contrasto, Milán

El Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, de Hildegarda de Bingen en *Scivias Codex Rupertsberg*, 1150 ca.
Monasterio de Doksany, República Checa

Por no hablar de las visiones de luz que resplandecen en el *Paraíso* dantesco y que curiosamente fueron representadas en su máximo esplendor por un artista del siglo XIX como Gustave Doré. No obstante, creo que Doré interpretó a Dante como si hubiese escrito uno o dos siglos antes o como si pensase en muchos textos neoplatónicos que ciertamente le inspiraron. Porque las miniaturas de su época son, por así decir, mucho más contenidas,

no nos muestran explosiones luminosas, un juego de focos de escenario, sino colores claros que parecen pertenecer a los propios cuerpos.



White Images/Scala, Florencia

Gustave Doré, *Paraíso*, canto XII, ilustración, 1885

Y es que Dante seguía las huellas de una tradición teológica que celebraba la luz como fenómeno místico y cosmológico, pero escribía con posterioridad a Tomás de Aquino, y entre los siglos XII y XIII se habían producido cambios profundos en la manera de entender la *claritas*. Véase en el siglo XII la cosmología de la luz propuesta por Roberto Grossatesta, que elabora una imagen del universo formado por un único flujo de energía luminosa, fuente a

la vez de belleza y de ser, que nos hace pensar en una especie de Big Bang. De la única luz se derivan por rarefacción y condensación progresivas las esferas astrales y las zonas naturales de los elementos y, por consiguiente, los infinitos matices del color y los volúmenes de las cosas. De modo que la proporción del mundo no es más que el orden matemático en que la luz, en su difusión creativa, se materializa según las diversas resistencias impuestas por la materia.

Fijémonos ahora en una visión distinta de la gloria paradisíaca: la de Giotto. En él no aparece ya una luz proyectada, por así decir, desde lo alto. La luminosidad es la propia de los cuerpos, bien contruidos desde un punto de vista carnal, esto es, sanos. Lo que ha sucedido es que mientras tanto ha hablado Tomás de Aquino, para quien la *claritas* no viene desde arriba por explosión cósmica, como la de Grossatesta, sino que viene de abajo, o del interior del objeto, como automanifestación de la forma que lo organiza. Ya el maestro de Tomás, Alberto Magno, había dicho que la belleza es el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia, y la forma de la que hablaba no era una idea platónica, sino lo que llevaba *desde dentro* a la materia a convertirse en organismo concreto. Hemos pasado de un marco neoplatónico a un marco aristotélico. También la *claritas* de los cuerpos bienaventurados consiste en la luminosidad misma del alma glorificada que resplandece en su aspecto corporal, y por esto en Giotto vemos una luz que emana de la sustancia humana de los personajes, representada por medio de una corporeidad mucho más sólida y menos abstracta.

De modo que durante siglos se habla de luz y de *claritas*, pero la visión del mundo, y de la belleza, a la que estos términos se refieren nunca es la misma.

El juego de contraposición entre textos e imágenes nos permite responder también a cuestiones bastante complejas. Abordamos la *vexata questio* de una

estética de la fealdad o, manteniéndonos en una única época histórica, de la belleza de los monstruos en la Edad Media.

Además de la proporción y de la luminosidad, para la Edad Media la tercera característica de lo bello era la integridad: un ser, para ser considerado bello, había de tener todo lo que convenía a un individuo de su especie. Por tanto, no era bello un cuerpo mutilado (los medievales no eran políticamente correctos), ni era bello un enano, aunque la Edad Media sentía fascinación por los monstruos.



Foto Scala, Florencia

Giotto, *Juicio final*, detalle de los elegidos, 1303-1305, Padua, Cappella degli Scrovegni

En primera instancia se admitía el principio de que, si bien existen cosas

feas, el arte tiene el poder de representarlas de manera bella. Creemos que este es un criterio moderno, pero decía san Buenaventura que «la imagen del diablo es bella cuando representa bien la fealdad del diablo».

Desde la época helenística se habían intensificado los contactos con tierras lejanas y se habían difundido descripciones, a veces claramente legendarias, a veces con pretensiones de rigor científico, de territorios y de seres ignotos, de la *Historia natural*, de Plinio el Viejo (77 ca.), a la *Novela de Alejandro* (siglo III d. C.) y los bestiarios (empezando por el famoso *Fisiólogo* escrito entre los siglos II y V d. C.). Y lo exótico siempre adoptaba la forma de lo monstruoso. La Edad Media sentía fascinación por las descripciones de los blemios sin cabeza y con la boca en el vientre, de los esciápodos que utilizaban su único pie para protegerse del sol, de los monóculos, de los cinocéfalos, de los unicornios y de toda clase de dragones, y los monstruos no solo adornaban los capiteles de las iglesias, sino que llenaban los márgenes de los manuscritos, incluso de carácter devocional, que hablaban de otras cosas. Los monstruos hasta se salvan del diluvio, como se ve en algunas representaciones del Arca de Noé.

La Edad Media tenía necesidad de los monstruos, al menos si se seguía la teología negativa por la que, al no poder representar a Dios con nombres adecuados, dada su absoluta e incognoscible trascendencia, había que designarlo con nombres diferentes: oso, gusano, pantera..., o sea, monstruo... Por lo tanto, el pensamiento místico y teológico de la época ha de justificar en cierto modo la presencia de estos monstruos en la creación, y elige dos caminos. Por un lado, los inserta en la gran tradición del simbolismo universal, para el que todo ser mundano, ya sea animal, planta o piedra, tiene un significado moral (nos instruye sobre vicios y virtudes) o alegórico, es decir, por medio de su forma o de su conducta simboliza realidades sobrenaturales. Por esto en los bestiarios «moralizados» se dirá,

por ejemplo, que para capturar al unicornio hay que poner en el bosque una virgen; el animal se siente profundamente atraído por el perfume de la virginidad y coloca la cabeza en el seno de la muchacha, de modo que los cazadores podrán capturarlo. En este sentido, el unicornio simboliza al Salvador que estuvo en el vientre de una virgen inmaculada.

Por lo tanto, de Agustín en adelante, místicos, teólogos y filósofos dirán que los monstruos también pertenecen en cierta forma al orden providencial de la naturaleza y, en el gran concierto sinfónico de la armonía cósmica, contribuyen, aunque sea por contraste (como hacen las sombras y los claroscuros en un cuadro) a la belleza del conjunto. Es el orden en su conjunto lo que es bello, y desde este punto de vista queda redimida también la monstruosidad, que contribuye al equilibrio de ese orden.

Ahora bien, el fiel que al entrar en la abadía o en la catedral de la ciudad veía estas representaciones entre lo ridículo, lo teratológico y lo inquietante ¿realmente pensaba en el orden cósmico? Para el hombre corriente, estos monstruos (independientemente de las reflexiones teológicas) ¿resultaban agradables a la vista, daban asco, inspiraban temor o provocaban una sensación ambigua de desorientación?

La respuesta nos la da indirectamente san Bernardo. Místico y rigorista donde los haya (enemigo del amor demostrado por sus rivales de Cluny por la ornamentación suntuosa de las iglesias), Bernardo clama contra el exceso de monstruos que aparecen en los capiteles de las abadías y en los claustros. Sus palabras son de condena, pero su descripción del mal es fascinante, como si él tampoco pudiera sustraerse a la seducción de esos *portenta*. Describe lo que condena con una atracción casi sensual, con la hipocresía de un moralista que, para poner en guardia contra el *striptease*, describe con abundancia de detalles los movimientos de la bailarina:

¿Qué hace en nuestros claustros [...] esa ridícula monstruosidad, esa especie de extraña hermosura

deforme y de deformidad hermosa? ¿Qué hacen ahí los monos inmundos? ¿Y los feroces leones? ¿Y los monstruosos centauros? ¿Y los semihombres? ¿Y los tigres de listas oscuras? ¿Y los caballeros que combaten o los cazadores con los cuernos? Pueden verse muchos cuerpos bajo una única cabeza y, viceversa, muchas cabezas sobre un único cuerpo. Aquí se distingue un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo. Allá una bestia tiene el aspecto del caballo y arrastra una media cabra, aquí un animal cornudo tiene la parte trasera de un caballo. En resumen, se muestra tanta variedad y tanta maravilla que parece que se prefiere leer en los mármoles más que en los códices, y pasarse todo el día observando estas cosas, en vez de meditar sobre la ley de Dios.

Y así Bernardo, hablando irritado de una *mira sed perversa delectatio*, nos confiesa que estas representaciones monstruosas eran muy agradables a la vista, al menos tanto como lo son para nosotros las representaciones de alienígenas simpáticos en las películas de ciencia ficción, o incluso como nos satisfacen las representaciones del horror en toda su horripilante magnificencia —gusto que, por otra parte, la baja Edad Media y los siglos renacentistas manifestarán por lo que en arte ha sido definido como «demoníaco».

El hecho es que, en el fondo, incluso en épocas clásicas o clasicistas, no se creía que los criterios de la belleza fuesen siempre y solamente proporción y luz. Sin embargo, solo tendrán el valor de confesarlo los teóricos y los artistas pre y protorrománticos, los que celebraban a ese hermano de lo bello que es lo sublime. La idea de lo sublime se asocia ante todo a una experiencia que no está vinculada al arte, sino a la naturaleza, y en esta experiencia se privilegia lo informe, lo doloroso y lo tremendo. Shaftesbury, en *Los moralistas*, a principios del siglo XVIII, escribirá: «Hasta las ásperas rocas, las cuevas musgosas, las cavernas irregulares y las cascadas desiguales, adornadas de todas las gracias de la selvaticuez, me parecen más fascinantes, porque representan la naturaleza de una manera más genuina y están dotadas de una magnificencia que supera con creces las ridículas falsificaciones de los jardines principescos».

Nace el gusto por las obras arquitectónicas góticas que, en relación con las medidas neoclásicas, forzosamente han de parecer desproporcionadas e irregulares, y justamente el gusto por lo irregular y lo informe deriva en un nuevo aprecio de las ruinas.

Con un giro espectacular, Burke (en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, 1757) se opone a la idea de que la belleza consiste en la proporción:

Suele decirse que el cuello ha de tener en los cuerpos bellos la misma circunferencia que la pantorrilla, y que ha de ser el doble que la circunferencia de la muñeca. Pueden hallarse infinitas observaciones de este género en los escritos y conversaciones; pero ¿qué relación tiene la pantorrilla con el cuello, o cualquiera de estas partes con la muñeca? Ciertamente se hallan estas proporciones en cuerpos bellos, pero se hallarán igualmente en otros feos, como podrá ver el que quiera tomarse la molestia de experimentarlo. [...] Asignad las proporciones que os agrade a cada parte del cuerpo humano, y me atrevo a decir que observándolas todas puntualmente un pintor, sacará no obstante, si quiere, una figura muy fea. Apartándose el mismo pintor considerablemente de estas proporciones, sacará una muy bella.

Felizmente desproporcionado, lo sublime prospera en las tinieblas, en la noche, en la tempestad, en la oscuridad, en el vacío, en la soledad y en el silencio.

Si queremos seguir reflexionando sobre la relatividad del concepto de belleza, no olvidemos que en el mismo siglo en que nace la noción moderna de sublime se cultiva en otras partes un gusto neoclásico. Sin embargo, también en la Edad Media el gusto por los monstruos de los capiteles coexistía con el gusto por las proporciones arquitectónicas a las que se ajustaban las naves, y *El Bosco* (1450-1516) era contemporáneo de Antonello da Messina (1430-1479). No obstante, si volvemos la vista atrás, a los siglos anteriores, en el fondo se tenía siempre la sensación, mirando «desde lejos», de que cada siglo presentaba características unitarias o, a lo sumo, una única contradicción fundamental.

Puede ocurrir que, mirando también «desde lejos», los intérpretes del futuro (o el marciano de siempre que venga a visitarnos dentro de doscientos años) distingan algo que sea realmente característico del siglo xx, y que den la razón a Marinetti diciendo que la *Victoria de Samotracia* del siglo pasado era un hermoso coche de carreras, ignorando tal vez a Picasso o a Mondrian. Nosotros no podemos mirar desde tan lejos; podemos contentarnos con destacar que la primera mitad del siglo xx fue el escenario de un trágico combate entre la belleza de la provocación o de las artes de vanguardia y la belleza del consumo.

El arte de las vanguardias no se plantea el problema de la belleza y viola todos los cánones estéticos hasta entonces respetados. El arte no se propone ya proporcionar una imagen de la belleza natural, ni quiere procurar el tranquilizante placer de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, desea enseñar a interpretar el mundo con otros ojos, a disfrutar con el retorno a modelos arcaicos o exóticos, el mundo del sueño o de la alucinación, el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta sorprendente de objetos de uso en contextos improbables. También el arte abstracto, que parece representar un retorno «neopitagórico» a la estética de las proporciones y del número, se realizaba en contra de la idea que el hombre común tenía de la belleza. Existen, por último, muchas corrientes del arte contemporáneo (actos en los que el artista corta o mutila su cuerpo, o en los que el público participa en fenómenos luminosos o sonoros) en las que parece que, bajo el signo del arte, se desarrollan más bien ceremonias de tipo ritual, semejantes a los antiguos ritos místicos. Y, por otra parte, también son de carácter místico las experiencias musicales de las grandes multitudes en la discoteca o en los conciertos de rock, donde, entre luces estroboscópicas y música a todo volumen, se practica una forma de «estar juntos» que puede parecer incluso

«bella» (en el sentido tradicional de un juego circense) a quien la contempla desde fuera, pero que no lo vive así el que está inmerso en ese ambiente.



The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia

Umberto Boccioni, *La risa I*, 1911, Nueva York, Museum of Modern Art

Nuestro visitante del futuro no podrá evitar hacer otro curioso descubrimiento. Quienes visitan una exposición de arte de vanguardia, que compran una escultura «incomprensible» o que participan en un *happening* van vestidos según los cánones de la moda, llevan vaqueros o ropa de marca y se maquillan siguiendo los ideales de belleza propuestos por el mundo del consumo comercial, aquel contra el que luchó durante más de cincuenta años el arte de las vanguardias.

Al llegar a este punto, el visitante del futuro deberá preguntarse cuál ha sido el modelo de belleza propuesto por los medios de comunicación de masas, y descubrirá que coincidían en el tiempo el modelo de mujer fatal representado por Greta Garbo o por Rita Hayworth y el de la «vecina de enfrente», representado por Doris Day. Y que se nos ofrecía como modelo de seducción viril tanto al robusto John Wayne como a los amables y vagamente femeninos Fred Astaire o Dustin Hoffman. Descubrirá que los medios eran totalmente democráticos; la que no podía ser Anita Ekberg podía lucir la gracia anoréxica de Twiggy.



Mondadori Portfolio/Akg Images

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc., por SIAE 2017

Andy Warhol, *Jackie*, 1963, Stuttgart, Froehlich Collection

¿Cuál de entre estos y otros posibles ideales de belleza considerará el visitante del futuro que es el típico de nuestro tiempo?



Getty Images/Fred W. McDarrah

La violoncelista y *performer* Charlotte Moorman toca su instrumento envuelta en plástico, manteniendo el puntal en la boca de un desconocido y ejecutando piezas del compositor Nam June Paik, Nueva York, 18 de enero de 1966

Tendrá que rendirse ante la orgía de la tolerancia, el sincretismo total, el absoluto e imparable politeísmo de la belleza.

No obstante, quisiera detener ahora esta especie de deriva relativista que nos ha permitido reflexionar sobre la variabilidad y tal vez la imposibilidad de comparar esas nociones de lo bello tan sumamente distintas. ¿Realmente no existe ningún punto común, por débil que sea, entre las diferentes

experiencias que tenemos de la belleza o de lo que en un determinado momento histórico se considera bello?

Creo que si reunimos una antología de los textos que hablan de lo bello, siempre podremos captar por lo menos un elemento común. «Bello» —al igual que «gracioso», o bien «sublime», «maravilloso»— es un adjetivo que se utiliza invariablemente para indicar una cosa que nos gusta (decía Tomás que *pulchra dicuntur quae visa placent*), que tal vez deseáramos poseer, pero que no dejará de ser agradable porque no sea nuestra. Naturalmente, en el lenguaje común también se tiene por bello o maravilloso algo que consideramos bueno, de modo que hablamos de una buena experiencia erótica o de un buen paseo por el bosque. No obstante, con el paso del tiempo, se ha establecido una distinción entre lo que es bello y lo que es bueno. Si lo que considero bueno (un alimento, una casa, el reconocimiento o la admiración de mis semejantes) no me pertenece, me siento como empobrecido. En cambio, respecto a la belleza, parece que el placer que nos proporcionan las cosas bellas está claramente diferenciado de su posesión. La capilla Sixtina me parece hermosa, aunque no soy su propietario, y me parece hermoso el diseño de una tarta nupcial de nata que veo en el escaparate de una pastelería, aunque mi dietista me la prohíba.

La experiencia de lo bello siempre presenta un elemento de desinterés. Yo puedo juzgar que un ser humano (mujer u hombre) es muy bello, aunque sé perfectamente que nunca podré tener relaciones con él o con ella. En cambio, si deseo a un ser humano (que, además, podría ser incluso feo) y no puedo tener relaciones con él o ella, sufro.

Naturalmente, esto es válido para la tradición occidental. A nosotros nos parecen hermosos los bisontes de Altamira, pero no sabemos por qué razones, probablemente magicopropiciatorias, fueron dibujados, si la gente iba a admirarlos o los dejaba respetuosamente en la oscuridad de la cueva, si el que

los había dibujado estaba satisfecho por haberlos representado tan bien. Y lo mismo ocurre con muchos objetos que consideramos obras de arte de sociedades primitivas. No tenemos suficientes documentos para cotejar un objeto con un texto, que por lo general no existe o no es comprensible, ni para saber si una máscara ritual —que fascinó a los pintores y a los escultores de las vanguardias europeas— había sido creada para dar miedo o placer, como los monstruos de las miniaturas medievales. Solo sabemos que a san Bernardo los monstruos no le daban miedo, que le parecían fascinantes y precisamente por eso los condenaba. Por lo demás, aunque sin aventurarnos en la sociedad sin historia o sin escritura, los especialistas debaten aún hoy si el término indio «rasa» equivale a nuestro término y concepto de «gusto», o si remite (en vez de o también) a alguna otra cosa que se nos escapa.

En un museo etnográfico de Bamako, en Mali, vi maniqués femeninos, muy bien hechos, al estilo occidental, que vestían preciosos trajes tradicionales. Una de las mujeres era esbelta y armoniosa, y la otra, increíblemente gorda. Nuestro guía maliense, profesor de la universidad local pero formado en Francia, nos guiñó el ojo y nos dijo que el maniqué delgado lo habían puesto para los turistas occidentales. Para ellos (o al menos para sus padres que no se habían visto afectados por la seducción de Occidente), la mujer bella era la otra. Nuestro guía sabía pronunciarse con conciencia crítica entre dos concepciones de lo bello, pero todavía me pregunto si nuestro colega africano, después de haber estudiado en París y de haber visto nuestras películas y nuestra televisión, seguía considerando bella a la mujer gorda pero deseable sexualmente a la delgada, o viceversa.

No obstante, él también habría sido capaz de decir qué podía desear poseer y qué estaba dispuesto a admirar desinteresadamente.

Quisiera acabar recordando que tal vez la mayor afirmación del desinterés estético se hizo precisamente en la época en que, con la experiencia de lo

sublime, parecía que se celebrase nuestra implicación en el desencadenamiento del horror o de la grandiosidad de los fenómenos naturales. También el terror puede ser placentero si no nos afecta muy de cerca. Igualmente, respecto a lo sublime son bellas las cosas que *placent*, pero solo si *visa*, si son vistas y no padecidas. El pintor que más ha celebrado la experiencia de lo sublime ha sido, sin duda, Caspar Friedrich, y cuando Friedrich representa lo sublime coloca casi siempre, ante el espectáculo natural, a seres humanos que gozan de lo sublime.

El ser humano está de espaldas y, en una especie de representación teatral, si lo sublime está en el escenario, él se halla en el proscenio, dentro del espectáculo —respecto a nosotros que estamos en la sala—, pero representando el papel del que está fuera del espectáculo, de modo que estamos obligados a distanciarnos del espectáculo contemplándolo a través de él, poniéndonos en su lugar, viendo lo que él ve, sintiéndonos como él un elemento insignificante en el gran espectáculo de la naturaleza, pero con la posibilidad de huir de la fuerza natural que podría dominarnos y destruirnos.

Creo que a lo largo de los siglos la experiencia de lo bello siempre ha sido la que se siente en esta postura, como de espaldas, frente a algo de lo que no formamos ni queremos de ningún modo formar parte. En esta distancia se encuentra el débil hilo que separa la experiencia de la belleza de otras formas de pasión.

La fealdad

En casi todos los siglos, filósofos y artistas han escrito sobre sus ideas de lo bello; en cambio, no hay textos importantes sobre la idea de lo feo, excepto algunos, como *Estética de lo feo*, de Karl Rosenkranz (1853). Sin embargo, lo feo siempre se ha visto en relación con lo bello —la Bella y la Bestia en sus distintas formas—, es decir, una vez fijado un criterio de belleza, siempre se ha fijado automáticamente el correspondiente criterio de fealdad: «Solo la belleza ordena la simetría, la fealdad, por el contrario, desordena la simetría» (Jámblico, *Vida pitagórica*). Si para la belleza se requieren tres cualidades — en primer lugar, integridad o perfección—, las cosas incompletas, precisamente en cuanto tales, *turpia sunt* (Tomás de Aquino). Y comenta Guillermo de Auvernia: «Juzgaríamos deforme al que tuviera tres ojos o uno solo».

De modo que lo feo, como lo bello, es también un concepto relativo.

Marx definió muy bien lo feo en los *Manuscritos de economía y filosofía* (1844) a propósito del dinero, pero podemos aplicarlo también al poder.

Dice Marx:

Soy feo, pero puedo comprarme la mujer más bella. Luego no soy feo, pues el efecto de la fealdad, su fuerza ahuyentadora, es aniquilada por el dinero. Según mi individualidad soy tullido, pero el dinero me procura veinticuatro pies, luego no soy tullido; soy un hombre malo y sin honor, sin conciencia y sin ingenio, pero se honra al dinero, luego también a su poseedor. [...] Soy estúpido, pero el dinero es el verdadero espíritu de todas las cosas, ¿cómo podría carecer de ingenio su

poseedor? Él puede, por lo demás, comprarse a gentes ingeniosas [no es cierto: mucha gente con dinero solo ha comprado a personas estúpidas, pero esta es otra cuestión], ¿y no es quien tiene poder sobre las personas inteligentes más talentoso que el talentoso?

A lo largo de los siglos se han escrito muchas obras sobre la relatividad de lo feo, igual que de lo bello. Decía Jacques de Vitry, en el siglo XIII: «Probablemente los cíclopes, que tienen un solo ojo, se sorprenden de los que tienen dos, del mismo modo que nosotros [...] consideramos feos a los etíopes negros, pero entre ellos el más negro es el más bello». Unos siglos más tarde, decía Voltaire: «Preguntadle a un sapo qué es la belleza [...] y os dirá que es su hembra, con sus ojos saltones, la boca ancha y plana, el vientre amarillo y la espalda parduzca. [...] Preguntadle al diablo y os contestará que la belleza consiste en un par de cuernos, cuatro garras y una larga cola». Según Darwin, los distintos movimientos descritos para expresar desprecio y disgusto son idénticos en gran parte del mundo: «Un disgusto extremo se expresa por movimientos de la boca semejantes a los que preparan el acto del vómito». Y añade que, en la Tierra del Fuego, «habiendo uno de los salvajes tocado con la punta del dedo la carne en conserva que me disponía yo a comer, y sintiéndola blanda y fría, manifestó tanto desagrado como hubiese podido yo experimentar por un trozo de ballena podrida».

¿Existen expresiones universales para lo bello? No, porque lo bello es distanciamiento, ausencia de pasión. Lo feo, en cambio, es pasión. Intentemos comprender en qué sentido ya otros han dicho que no puede haber un juicio estético de fealdad. A saber, un juicio estético implica un distanciamiento: yo juzgo bella una cosa, aunque no la posea; dejo de lado mis pasiones. En cambio, parece que lo feo implica una pasión, precisamente el disgusto, la repulsión; por tanto, ¿cómo puede haber un juicio estético de fealdad si no existe la posibilidad de distanciamiento?

Probablemente existe una fealdad del arte y una fealdad de la vida. Existe

un criterio de fealdad en el sentido de no correspondencia con el ideal de belleza, como cuando decimos, por ejemplo, que el jarrón de flores de abajo es feo. ¿Saben quién lo hizo? Hitler; es uno de los cuadros del joven Hitler. En cambio, se produce una reacción pasional frente a lo que consideramos desagradable, repelente, horrible, asqueroso, grotesco, horrendo, repugnante, espantoso, abyecto, monstruoso, horroroso, horripilante, obsceno, terrible, terrorífico, tremendo, de pesadilla, repulsivo, desgarrado, deforme, desfigurado, simiesco, bestial... (en el diccionario de sinónimos hay muchos más para lo feo que para lo bello).



Mondadori Portfolio/Akg Images

Adolf Hitler, *Naturaleza muerta con flores*, 1909, colección privada

Sin embargo, en contra de Platón, que recomendaba evitar representar lo

feo, a partir de Aristóteles se ha admitido en todas las épocas que también la fealdad de la vida puede ser representada de un modo bello y servir incluso para resaltar lo bello o sostener una determinada tesis moral. Y, como decía san Buenaventura, «*imago diaboli est pulchra, si bene repraesentat foeditatem diaboli*», es decir, la imagen del diablo es bella si representa bien su fealdad.

Por tanto, el arte ha puesto lo mejor de sí en la representación de la fealdad del diablo. Sin embargo, la competición por representar bien la fealdad nos hace sospechar que, en realidad, ha existido, aunque sea muy en el fondo, un verdadero placer por lo horrendo no solo en las distintas visiones del infierno. No me digan que algunos infiernos han sido concebidos solo para aterrorizar a los fieles: han sido concebidos también para hacerles disfrutar como locos. Y asimismo los distintos *Triunfos de la muerte*, con la belleza del esqueleto, y la película *La pasión de Cristo* de Mel Gibson: justamente se ve el horror como fuente de placer. Schiller escribió (*Sobre el arte trágico*, 1792):

Es un fenómeno general de nuestra naturaleza que todo lo que es triste, terrible e incluso horrendo nos atraiga con una fascinación irresistible, y que las escenas de dolor y de terror nos provoquen rechazo y atracción con la misma fuerza. Retomamos con avidez el más atrevido cuento de fantasmas, y la avidez es tanto mayor cuanto más hace que se nos pongan los pelos de punta. Es como un séquito numeroso que acompaña al delincuente al lugar del suplicio.

De todas las numerosas descripciones de suplicios —que no había ninguna necesidad de hacer a no ser por el gusto de describir un suplicio, porque habría sido suficiente con decir: «El culpable fue muerto»—, véase, de la *Crónica* de Nicetas Choniates, esta descripción del suplicio infligido al depuesto *basileus* Andrónico, en Bizancio, a comienzos del siglo XIII:

Presentado de tal modo ante el emperador Isaac, lo ultrajan, lo abofetean, le dan patadas en el trasero, le arrancan la barba, le extraen los dientes, le pelan la cabeza, es expuesto al ludibrio público. Tras haberle cortado con el hacha la mano derecha, le arrojaron a la misma prisión sin comida ni bebida. Unos días después le sacaron un ojo, lo sentaron sobre un camello sarnoso y lo llevaron en triunfo

por el *agorà*. Algunos le golpearon en la cabeza con mazas, otros le embadurnaban las narices con excrementos de buey, otros derramaban con esponjas sobre su rostro inmundicias de vientres bovinos y humanos. Algunos traspasaban los costados con lanzas, pero ni siquiera tras haberlo colgado de los pies la muy necia multitud se apartó del torturado Andrónico, ni perdonó su carne, sino que le quitó la camisa y destrozó sus genitales. Un depravado le metió una larga espada en sus vísceras a través de la boca, algunos hincaron con ambas manos una cimitarra en el ano, y colocados a su alrededor, bajaban las espadas, probando cuál era más cortante según el golpe mejor asestado.



Foto Scala, Florencia – bajo concesión del Musei Civici Fiorentini

Andrea de Bonaiuto (atrib.), (entre 1346 y 1379) *Descenso al Limbo*, detalle de los diablos, Florencia, Santa Maria Novella



Foto Scala, Florencia – bajo concesión del Ministero dei Beni e dell'Attività Culturali e del Turismo

Escuela catalana, *Triunfo de la muerte*, 1446 ca., Palermo, Palacio Abatellis

Unos siglos más tarde, el cantor del macartismo, Mickey Spillane, maestro de la *hard boiled novel*, a principios de los años cincuenta del siglo xx, en *Una noche solitaria*, cuenta así cómo consigue matar a los espías comunistas:

Sintieron mi grito y el estruendo ensordecedor de la ametralladora, oyeron los proyectiles que hacían trizas los huesos, que desgarraban la carne. Cayeron por tierra como desmadejados mientras intentaban huir. Vi cómo la cabeza del general estallaba literalmente y se transformaba en una lluvia de astillas rojas que cayeron sobre la porquería del suelo. Mi amigo de la cabina subterránea trató de detener los proyectiles con las manos y se deshizo como un monstruo de pesadilla lleno de agujeros azulados. Solo el hombre de la gorra hizo el absurdo intento de sacar un revólver del bolsillo, entonces le miré por primera vez y le arranqué el brazo del hombro. Aquel miserable miembro cayó

al suelo a su lado y yo me detuve a contemplarlo detenidamente: parecía no creer lo que estaba ocurriendo.

Pero volvamos atrás. Los griegos, al identificar lo bello con lo bueno, *kalòs kai agathòs*, identificaban la fealdad física con la fealdad moral, de modo que en la *Ilíada*, Tersites, «el hombre más feo que llegó a Troya, pues era bizco y cojo de un pie; sus hombros corcovados se contraían sobre el pecho, y tenía la cabeza puntiaguda y cubierta por rala cabellera», era malo, como eran malas las sirenas, que se consideraban unos pajarracos asquerosos, no eran las sirenas del decadentismo europeo, que las ve como mujeres bellísimas. Y también eran malas, y han continuado siéndolo, por medio de Dante, en el bosque de los suicidas, las harpías, y era horrendo el Minotauro, y era horrenda la Medusa, horrenda Gorgona y horrendo el monóculo Polifemo.



Foto Scala, Florencia – bajo concesión del Ministero dei Beni e dell'Attività Culturali e del Turismo

Escultura de terracota que representa a Gorgona, siglo VI a. C., Siracusa, Museo Archeologico

Ahora bien, la cultura griega tiene un problema desde los tiempos de Platón: ¿cómo se entiende que Sócrates fuera feo y, sin embargo, poseyera una enorme grandeza de espíritu? ¿Y cómo se entiende que Esopo fuera feo, que, según la *Novela de Esopo* de la época helenística, «fue esclavo, de imagen desagradable, repulsivo, tripudo, cabezón, chato, negro, canijo, zancajoso, bracicorto, bigotudo, una ruina manifiesta»? Además, era tartamudo. Menos mal que sabía escribir.



De Agostini Picture Library/Scala, Florencia

Lucas Cranach el Viejo, *Pasión de Cristo, la flagelación*, primer cuarto del siglo XVI, xilografía, Estrasburgo, Cabinet des Estampes et des Dessins

Para el cristianismo, aparentemente todo es bello; es más, la cosmología y la teología cristianas se extienden sobre la belleza del universo, de modo que los monstruos y la fealdad también forman parte del orden cósmico como el claroscuro en un cuadro, para hacer resaltar las luces. Son innumerables las páginas que lo demuestran, entre ellas las de san Agustín. Sin embargo, fue Hegel quien nos recordó que con el cristianismo lo feo entra en la historia del arte porque «no se puede representar con las formas de la belleza griega el Cristo flagelado coronado de espinas, arrastrando la cruz hasta el lugar del suplicio, agonizante, en el tormento de una larga y torturada agonía. Por eso aparece el Cristo feo, porque está padeciendo». Y, también según Hegel, «los enemigos, en cuanto se oponen a Dios, lo condenan, lo escarnecen, lo martirizan, lo crucifican y son representados como internamente malvados. Y la representación de la maldad interna y de la hostilidad hacia Dios implica externamente fealdad, tosquedad, barbarie, rabia y deformación de la figura». Hasta el punto de que Nietzsche, extremista como siempre, llegó a decir: «La decisión cristiana de considerar que el mundo es feo y malo ha hecho al mundo feo y malo».

Sobre todo, en este mundo feo adquiere un valor especial la humillación penitencial del cuerpo. Y para que no se crea que se trata solo de penitencias medievales, veamos un texto del padre Segneri, del siglo XVII, en el que nos explica las penitencias y las dolorosas torturas de san Ignacio de Loyola. Lo voy a comentar con una *Flagelación* de Cranach:

Vestir ropa de saco muy áspero, y por debajo un cilicio punzante; envolverse los costados con ortigas lancinantes o con brotes espinosos, o con hierros agudos; ayunar a diario, excepto los domingos, a pan y agua, y los domingos añadir para deleite algunas hierbas amargas, mezcladas con cenizas o con tierra; pasar tres, seis y hasta ocho días enteros sin comer; azotarse cinco o seis veces día y noche, siempre con cadenas y hasta echar sangre; golpearse con furia con una piedra el pecho desnudo, [...] permanecer de rodillas siete horas al día en profunda contemplación, no dejar nunca de llorar, no dejar nunca de torturarse, esta fue la clase de vida que llevó en la cueva de Manresa, sin aliviarla

nunca pese a las largas y penosísimas enfermedades que contrajo, debilidad, temblores, espasmos, desfallecimientos y fiebres, que podían incluso procurar la muerte.

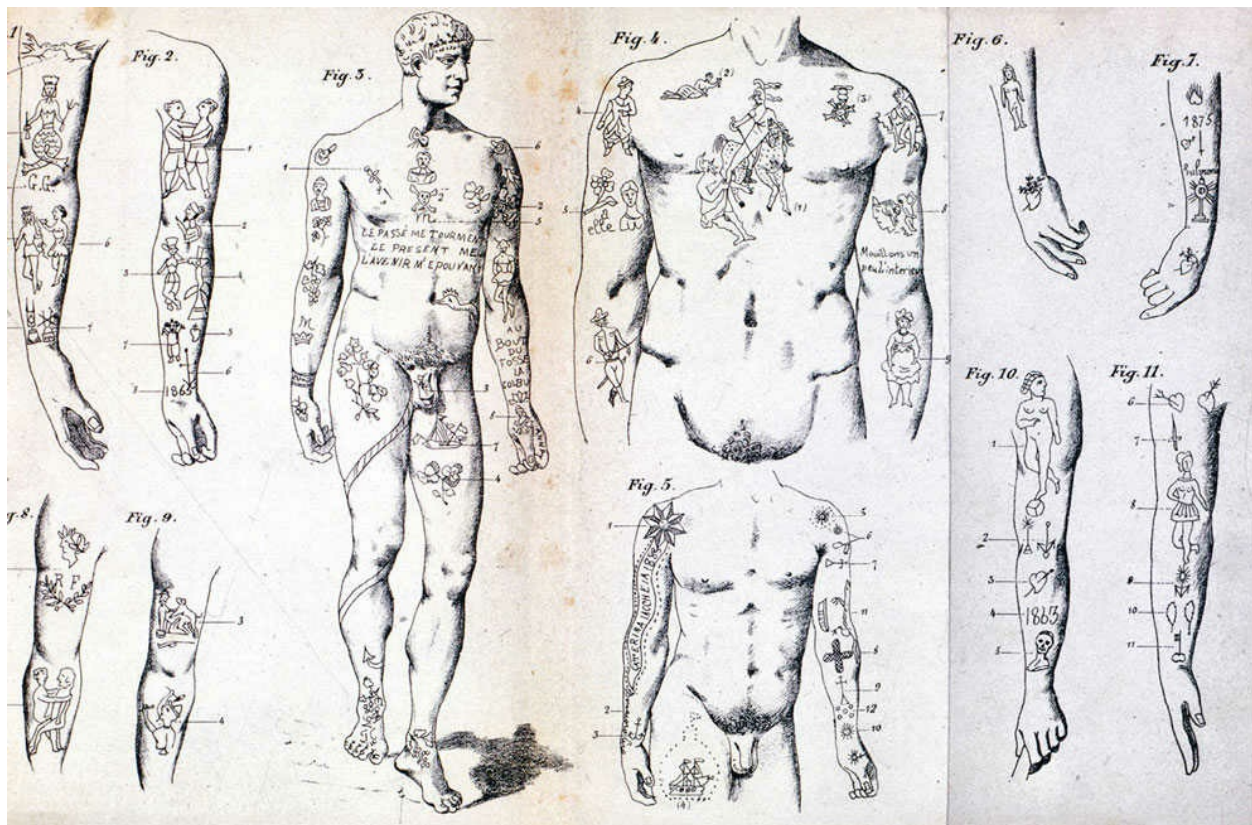
En la Edad Media abundan naturalmente los monstruos, pero es nuestra sensibilidad la que, como he observado a propósito de la belleza, hace que nos parezcan feos los monstruos medievales. Son extraños, están formados con un solo pie y con la boca en el pecho, al margen de las reglas normales. Son *portenta*, pero han sido concebidos así por Dios para convertirse en vehículo de significados sobrenaturales. Cada monstruo lleva en sí su propia significancia espiritual, y en este sentido la Edad Media no logra verlos como feos, en todo caso los ve interesantes, los ve fabulosos. Los ve como nuestros niños ven hoy a los dinosaurios, de los que tienen un conocimiento tan perfecto que son capaces de distinguir un tiranosaurio de un estegosaurio. Los ve como compañeros de viaje. De modo que los dragones también son vistos en la Edad Media con esta afectuosa curiosidad, porque son emblemas fieles. Pueden estar en el arca de Noé, en un lugar especial, pero en cualquier caso junto a otros animales que no son monstruosos, salvados todos ellos por el mismo Noé.

Entre los siglos XVI y XVII surge un interés científico por la teratología propiamente dicha, cuando aparece la pasión por los nacimientos curiosos, los partos teratológicos, bromas de la naturaleza; se coleccionan sus esqueletos o los testimonios grabados, y a veces incluso los cuerpos conservados en soluciones alcohólicas.

En este clima comienza a arraigar la fisiognómica que, mediante las analogías entre el rostro humano y el rostro animal, casi siempre con resultados de fealdad, excepto en los casos del hombre león y pocos más, se intenta comprender el carácter del individuo por medio de sus analogías con el mundo animal. De la fisiognómica se llega en unos pocos siglos a Cesare

Lombroso, del que simplemente leeré un fragmento procedente de *L'uomo delinquente* (1876, cap. 16):

¿Quién puede saber hasta qué punto la escrófula, la detención del desarrollo y la raquitis pueden haber influido en la provocación o la modificación de las tendencias criminales? Hemos encontrado once jorobados entre 832 delincuentes, casi todos ladrones o violadores. Virgilio halló tres raquíticos y uno con detención del desarrollo del esqueleto entre 266 condenados examinados, y seis con tartamudez, uno con labio leporino, cinco con estrabismo, 45 escrofulosos y 24 afectados de caries. Según él, 143 de estos 266 presentan huellas físicas degenerativas. Vidocq observaba que todos los grandes asesinos que había visto tenían las piernas arqueadas. [...] En todos los delincuentes, especialmente ladrones y asesinos, el desarrollo de los genitales es bastante precoz y sobre todo en las ladronas, donde se han encontrado tendencias a la prostitución incluso en edades de seis a ocho años.



White Images/Scala, Florencia

Tipos de tatuajes de criminales: ilustración de *L'uomo delinquente* de Cesare Lombroso (1835-1909), colección privada

Y a través de los siglos se desarrolla, mucho antes de Lombroso, la fisiognómica del enemigo. Puede ser el enemigo místico, o el enemigo político, o el religioso. En algunas viñetas protestantes, por ejemplo, el Papa es representado como el Anticristo. Y, en distintos textos de los primeros siglos —he hecho un pequeño *collage*—, estos son los rasgos del Anticristo: «La diestra es como llama ardiente, el ojo derecho está inyectado en sangre, el izquierdo es de un verde felino y tiene dos pupilas, blancos son sus párpados, el labio inferior es grande, tiene el fémur derecho débil, pies grandes, el pulgar aplastado y alargado y una marca de lepra en el dorso de las manos» (*Testamentum Domini*, apócrifo de los siglos IV-V). O bien para Hildegarda de Bingen (siglo XII) «el hijo de la perdición tendrá dos ojos de fuego, orejas como de asno, nariz y fauces como de león [...] y reirá burlonamente con una mueca enorme mostrando unos horrendos dientes de hierro». Y serán feos los enemigos raciales, el sarraceno de las marionetas sicilianas, y son feos los pobres. Y entre todos, aunque las esculturas no nos han proporcionado ningún ejemplo realmente satisfactorio, no puedo dejar de reproducir el retrato que Edmondo de Amicis hace de Franti en *Corazón* (1886): «Lo aborrezco. Es un malvado. [...] Hay algo que infunde repugnancia en aquella frente baja, en aquellos ojos torvos, que tiene ocultos bajo la visera de su gorra de hule [...], y la cartera, los cuadernos, los libros, todo lo tiene deslucido, destrozado, sucio; la regla, mellada; el portaplumas, mordido; las uñas, roídas; los vestidos, llenos de manchas y rasgones que se hace en las riñas».

Y, por último, el enemigo racial. Pensemos en el negro estadounidense de la propaganda fascista durante la Segunda Guerra Mundial. Esta es su descripción en la *Enciclopedia Británica* de 1798:

Mejillas redondas, pómulos altos, una frente ligeramente elevada, nariz corta, ancha y aplastada, orejas pequeñas, fealdad e irregularidad caracterizan su aspecto exterior. [...] Los vicios más

conocidos parecen ser el destino de esta raza infeliz: se dice que ociosidad, traición, venganza, crueldad, desvergüenza, robo, mentira, lenguaje obsceno, libertinaje, mezquindad e intemperancia han extinguido los principios de la ley natural y han acallado los reproches de la conciencia.

Y, por supuesto, en una época más civilizada, esta es la descripción del judío:

Esos ojos que espían, tan falsos que te hacen palidecer, esa sonrisa estereotipada, esos hocicos de hiena y luego, de pronto, esa mirada huidiza, incómoda, infecta, embrutecida, la sangre del negro que circula, esas comisuras nasolabiales, siempre inquietas, sinuosas, marcadas por arrugas, defensivas, excavadas por el odio y por la aversión. ¡A vosotros! A vosotros, el abyecto animal de la raza enemiga, maldita, que hay que destruir. Su nariz, pico de tucán estafador, de traidor, de felón, hecho de las combinaciones más siniestras, de todas las traiciones, como un miembro que se ensarta en la hendidura asquerosa de la boca, ese plátano pútrido, ese cornete, esa inmunda mueca de chusma viscosa, ese esbozo de probóscide que chupa como un vampiro. [...] ¡Malditos condenados! ¡Púdrete ya, animal imposible!



Fototeca Gilardi, Milán

Gino Boccasile, *Soldado con Venus de Milo*, póster antiestadounidense, 1944

¿Quién es su autor? ¿Hitler? No: Louis-Ferdinand Céline, *Bagattes pour un massacre* (1938). O veamos también cómo se explica que un judío no puede ser actor ni músico:

No podemos imaginar sobre la escena a un personaje antiguo o moderno, ya sea un héroe, ya un enamorado, representado por un judío, sin sentir involuntariamente todo lo impropio, que llega hasta el ridículo, de una tal idea. [...] Lo que nos repugna particularmente es la expresión física del acento judío. [...] Nuestro oído se ve afectado de manera extraña y desagradable por el sonido agudo, chillón, seseante y arrastrado de la pronunciación judía. [...] Hay que reconocer y retener la importancia excepcional de este hecho para explicar la impresión que nos causan las obras musicales de los judíos. [...] Deberíamos negar al judío toda capacidad artística en todos los campos del arte, y no solamente en el que tiene por base el canto.



Fototeca Gilardi, Milán

Primer número de la revista *La Difesa della Razza*, dirigida por Telesio Interlandi, 5 de agosto de 1938



Mondadori Portfolio/Akg Images

Póster de propaganda antisemita de la película *El judío eterno*, dirigida por Fritz Hippler, traducido del alemán [*Der ewige Jude*] al neerlandés y difundido en las zonas ocupadas por los alemanes, 1940-1941

¿De quién es ese texto? ¿De Céline? No, de Richard Wagner: *El judaísmo en la música* (1850).

Por otra parte, la fealdad está arraigada, se lleva en la sangre. Fíjense en el siguiente texto:

Nuestro racismo ha de ser el de la carne y de los músculos. [...] Si no es así acabaremos haciendo el juego a los mestizos y a los judíos; a los judíos que, como han podido en demasiadas ocasiones cambiarse el nombre y confundirse con nosotros, podrán así, con mayor facilidad aún y sin tener que recurrir siquiera a prácticas dispendiosas y laboriosas, fingir un cambio de espíritu. [...] Solo una cosa puede detener el mestizaje y el judaísmo: el testimonio de la sangre.

¿Quién es el que escribe? ¿Wagner? No, Giorgio Almirante («Contra le

“peccorelle” dello pseudo-razzismo antibiologico», *La Difesa della Razza*, Roma, 5-5-1942).

En un momento determinado de la historia —dejando de lado la fealdad en lo cómico y en lo obscuro, que ha existido siempre, en las epopeyas campesinas, etcétera—, en el manierismo se empieza a prestar atención a lo interesante, y por primera vez aparecen textos que expresan comprensión y ternura hacia la fealdad. Piénsese en la figura de Calibán en *La tempestad* de Shakespeare. Tenemos el elogio de los hermosos cabellos plateados en Du Bellay, el elogio de los pechos flácidos en Marot, el elogio de las mujeres cojas en Montaigne, la exploración de la vejez en la caricatura de Leonardo, que casi nos hace pensar en Miguel Ángel, que se describe a sí mismo viejo hablando de «la piedra azulada de mis ojos aplastada y molida, los dientes como teclas de un instrumento. [...] Mi rostro es la figura del espanto».

Y, junto con la comprensión por compasión, existe una atracción por el cuerpo descompuesto de bellezas muertas, que nada tiene que ver con la intención didáctica de las representaciones medievales del infierno y de sus tormentos. Se trata de lo corrupto por lo corrupto, sin ninguna enseñanza moral. Y el barroco alemán Andreas Gryphius, *Ante los despojos de Filoleta exhumada*, exclama:

*¡Visión horrenda! ¿Dónde están aquellos cabellos de oro,
la nívea frente, el resplandor de las mejillas,
las mejillas cubiertas de sangre y de lirios?
¿Dónde está la rosácea boca, dónde están los dientes?*

*¿Adónde fueron las estrellas, dónde están los ojos
con que juega el amor? Negras serpientes
se enroscan en la boca abierta, dónde está la nariz,*

más blanca antes que el marfil.

*¿Quién con corazón fuerte y sin horror
contempla el desierto de las orejas, las cavernas de los ojos,
quién no se estremece ante esta visión?*

Y luego, en el siglo XVII, la fealdad de Cyrano, que Edmond Rostand nos presenta no con nariz prominente, sino con nariz aguileña. Además, no era un hombre muy generoso, porque había explotado al padre, no amó a Rossana porque era homosexual y sifilítico... Eso no quita que fuera un poeta. Pero no es este el Cyrano de la tradición, y así se confía al amigo Le Bret:

Amigo mío, mírame y dime si puedo esperar algo con esta protuberancia... No, no me hago ilusiones. A veces, al atardecer, me enternezco, entro en un jardín perfumado..., con mi enorme nariz olfateo el abril..., soy todo ojos: a la luz de un rayo de luna plateado, una dama, del brazo de un caballero, camina lentamente...; también a mí me gustaría llevar a una del brazo. Me exalto, me olvido de todo..., y de repente ¡contemplo la sombra de mi perfil en el muro del jardín!



Mondadori Portfolio/Rue Des Archives/Tallandier

Cyrano de Bergerac, grabado de una pintura de Zacharie Heince, siglo XVII

Años más tarde nace el sentido decadente de la belleza de la enfermedad, desde Violetta Valéry, que muere de tisis, hasta las distintas Ofelias moribundas, con fragmentos poéticos como los de Barbey d'Aurevilly para *Léa*. Y también aquel a quien la maldad ha hecho feo y la fealdad ha hecho malo, la lamentación del monstruo del *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley: «Creedme, Frankenstein: yo era bueno; mi espíritu estaba lleno de amor y humanidad, pero estoy solo, horriblemente solo. Vos, mi creador, me odiáis. ¿Qué puedo esperar de aquellos que no me deben nada? Me odian y me rechazan».

El momento en que se toma conciencia real de la importancia de lo feo en la historia del arte es cuando se insinúa la sensibilidad prerromántica de lo sublime, y lo sublime es la grandeza de lo terrible, de la tempestad, de las ruinas. Tal vez quien mejor expresa ese sentimiento romántico es Victor Hugo en su prefacio al *Cromwell* (1827). En él nos dice que: «El hombre, replegándose en sí mismo al presenciar tan enormes vicisitudes, comenzó a compadecer a la humanidad y a comprender las amargas irrisiones de la vida [...], la musa puramente épica de los antiguos solo había estudiado la naturaleza por una sola cara, rechazando sin compasión de los dominios del arte todo lo que en el mundo, sometido a su imitación, no se relacionase con cierto tipo de lo bello».

Pero más significativa es aún, a propósito de la representación de la fealdad, su obra *El hombre que ríe* (1869), de la que en la página siguiente vemos una antigua adaptación cinematográfica:

Hemos dicho que la naturaleza había colmado con sus dones a Gwynplaine. Pero ¿era la naturaleza? ¿No la habían ayudado? Dos ojos parecidos a luces de medianería, un hiato por boca, una protuberancia roma con dos agujeros que eran las ventanas de la nariz, por rostro un despachurro, y como resultado de todo eso la risa: ciertamente, la naturaleza no produce por sí sola tales obras maestras. [...] Según todas las apariencias, hábiles manipuladores de niños habían trabajado en aquella cara. Parecía evidente que una ciencia misteriosa [...], hábil en los cortes, las obturaciones y las ligaduras, había hendido la boca, desbridado los labios, desnudado las encías, distendido las orejas, destabicado los cartílagos, desordenado las cejas y las mejillas, dilatado el músculo cigomático, atenuado las costuras y las cicatrices y cubierto con piel las lesiones, todo ello manteniendo fija la expresión de la cara, y de esa escultura fuerte y profunda había salido aquella máscara: Gwynplaine.

Parece la descripción de muchos señores de hoy... Pero, precisamente porque es tan feo, Gwynplaine suscita la pasión erótica de una mujer corrupta y decadente como Lady Josiane, que cuando se entera de que Gwynplaine es en realidad Lord Clancharlie quiere que sea su amante y le dice:

Te amo no solo porque eres deforme, sino también porque eres vil. Amo al monstruo, amo al histrión. Un amante humillado, becado, grotesco, horrible, expuesto a las risas en esa picota que se llama un teatro, tiene un sabor extraordinario. Es morder el fruto del abismo. Un amante infamante es algo exquisito. Tener en los dientes la manzana, no del paraíso, sino del infierno, es lo que me tienta; tengo esa hambre y esa sed y yo soy esa Eva. La Eva del abismo. [...] Gwynplaine, yo soy el trono, tú eres el teatro de feria. Pongámonos al mismo nivel. [...] Tú no eres feo, eres deforme. Lo feo es pequeño, lo deforme es grande. Lo feo es la mueca del diablo detrás de lo bello. Lo deforme es el revés de lo sublime. [...] Tú eres un Titán. ¡Te amo! —gritó ella. Y le mordió con un beso.



Getty Images/Hulton Archive

Mary Philbin y Conrad Veidt en *El hombre que ríe*, 1928 ca., dirigida por Paul Leni

A partir del siglo XVIII existen feos y malditos, y solo mi natural pudor me ha

obligado a hacer una selección en esta descripción de Monsieur de Courval —el presidente de Courval— en *Los 120 días de Sodoma* (1785) de Sade:

Deteriorado por el desenfreno, ofrecía poco más que un esqueleto. Era alto, enjuto, flaco, con ojos hundidos y apagados, una boca lívida y malsana, la barbilla respingona, la nariz larga. Cubierto de pelos como un sátiro, espalda recta, nalgas blandas y caídas que más parecían dos trapos sucios flotando en lo alto de sus muslos; la piel tan ajada a fuerza de latigazos que se podía enroscar alrededor de los dedos sin que él lo notara. Igualmente sucio en toda su persona, el Presidente se volvía un personaje cuya proximidad bastante maloliente no era para gustar a todo el mundo. [...] Hyde era pálido y muy pequeño, daba una impresión de deformidad aunque sin malformaciones concretas, tenía una sonrisa repugnante, se comportaba con una mezcla viscosa de pusilanimidad y arrogancia, hablaba con una especie de ronco y roto susurro.

No puedo enseñarles imágenes de los enemigos de James Bond porque en las películas han sido embellecidos, pero en las novelas de Fleming las descripciones son mucho más precisas: «Goldfinger daba la impresión de haber sido hecho juntando pedazos quitados a otras personas», y en cambio en la película no es así. «Rosa Klebb parecía la prostituta más vieja y fea del mundo.» El doctor No:

Su rostro era alargado y sobresalía de un cráneo redondo y completamente calvo, hasta el delgado mentón, dando así la impresión de una gota de lluvia invertida o, más bien, de aceite, porque la piel era de un color amarillo intenso, casi translúcido. Las cejas, que recordaban a las de Dalí, eran delgadas, negras, con un arco muy pronunciado y pintadas de tal modo que parecían el maquillaje de un prestidigitador. Debajo, los ojos negríssimos y brillantes, sin pestañas, parecían las bocas de dos pequeños revólveres, directos, fijos y carentes de toda expresión. El doctor No se acercó a ellos hasta situarse a tres metros de distancia. «Perdonen que no les estreche la mano —dijo con voz inexpressiva—. No tengo manos.»

Mr. Big:

Tenía la cabeza como un enorme balón de fútbol, el doble del tamaño normal y casi completamente esférica. El color de la piel era de un negro grisáceo, y la cara hinchada y lustrosa como la de un cuerpo que ha estado sumergido una semana en el río. No tenía cabello, salvo un mechón grisáceo

que asomaba por encima de las orejas. Tampoco tenía cejas ni pestañas, y los ojos estaban muy separados uno del otro, de modo que no era posible mirar los dos al mismo tiempo, sino solo uno cada vez.

La infancia de los niños, al menos desde el siglo XVII, y luego con los primeros narradores de cuentos en los siglos XVIII y XIX, estuvo llena de pesadillas, desde el lobo de *Caperucita roja* hasta el terrible Comefuego de *Pinocho* y los bosques misteriosos y perturbadores. Y de la idea de perturbador nacen luego, naturalmente, en la literatura para adultos, incluso ahora para niños, los vampiros, el Golem, los fantasmas.

Con la llegada del vapor y de la mecanización, la cultura empieza a contemplar también la fealdad de la ciudad moderna. El primer texto, el más famoso, es el de Dickens:

Coketown constituía el triunfo del realismo. [...] Era una ciudad de ladrillo rojo, es decir, de ladrillo que habría sido rojo si el humo y la ceniza se lo hubiesen consentido; [...] la ciudad tenía un extraño color rojinegro, parecido al que usan los salvajes para embadurnarse la cara. Era una ciudad de máquinas y de altas chimeneas, por las que salían interminables serpientes de humo que no acababan nunca de desenroscarse, a pesar de salir y salir sin interrupción. (*Tiempos difíciles*, 1854)



De Agostini Picture Library/Bridgeman Images

Pinocho y Comefuego, *Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi, ilustraciones de Luigi y Maria Augusta Cavalieri, 1924

Es impresionante la abundancia de descripciones de la fealdad del mundo industrial, empezando precisamente por Dickens y llegando hasta DeLillo y los contemporáneos. Y precisamente casi en el mismo período, y como reacción a la fealdad industrial, como huida al esteticismo puro, nace una religión de la belleza, que también es religión de lo horrendo.

Pensemos en Baudelaire (*Una carroña*, 1875):

*Recuerda, alma, el objeto que esta dulce mañana
de verano hemos contemplado:
al torcer de un sendero una carroña infame
en un cauce lleno de guijas,
con las piernas al aire, cual lúbrica mujer,
ardiente y sudando venenos,
abría descuidada y cínica su vientre
lleno todo de emanaciones.*

*Irradiaba sobre esta podredumbre el sol, como
para cocerla al punto justo,
y devolver el céntuplo a la Naturaleza
lo que reunido ella juntaba.*

Y, ya en Italia, *Il canto dell'odio* (1877), de Olindo Guerrini:

*Cuando duermas sola y olvidada
en un angosto féretro,
y la cruz del Señor sobre tu fosa
vele tu último sueño;
cuando a caer empiecen tus mejillas
y gusanos hambrientos
hiervan entre las cuencas de tus ojos,
que tan hermosos fueron;
será el reposo para ti martirio;
será martirio nuevo,
e irá tenaz remordimiento horrible
a morderte el cerebro.*

*Y aunque la santa cruz tu sueño ampare,
ese remordimiento*

*irá a tu fosa, donde duermes sola,
a remover tus huesos.*

[...]

*¡Y con qué gozo clavaré las uñas
en tu cárdeno seno!*

*A tus lívidas carnes he de unirte,
y me uniré a tus huesos,
como sombrío espectro de venganza,
o aborto del infierno.[1]*

El elogio del luto marca las obras de la vanguardia, donde creo que lo importante no es comparar a los futuristas con Picasso o a los surrealistas con los informalistas. Nace precisamente una decisión de ir contra el clasicismo. Empieza con *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont (1868):

Estoy sucio. Los piojos me roen. Los lechones, cuando me miran, vomitan. Las costras y las escaras de la lepra han descamado mi piel, cubierta de pus amarillento. No conozco el agua de los ríos ni el rocío de las nubes, en mi nuca, como en un estercolero, crece una enorme seta de umbelíferos pedúnculos.



ADAGP, París/Scala, Florencia

© René Magritte, por SIAE 2017

René Magritte, dibujo para *Los cantos de Maldoror*, 1945, colección privada

Y también el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912):

Nosotros utilizaremos, por el contrario, todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida violenta que nos rodea. Hagamos valerosamente el «bruto» en literatura. [...] ¡Es necesario escupir cada día sobre el Altar del Arte!

Y Aldo Palazzeschi en *Il controdolore* (1913):

Hay que educar a nuestros hijos en la risa, en la risa más desmedida, más insolente. [...] Les proporcionaremos juguetes educativos, muñecos jorobados, ciegos, gangrenosos, tullidos, tísicos, sifilíticos, que de forma mecánica lloren, griten, se lamenten, sufran epilepsia, peste, cólera, hemorragias, hemorroides, blenorragia, se desmayen, agonicen, mueran. [...]

Pensad en la felicidad de veros crecer junto a muchos pequeños jorobados, tuertos, enanos cojos, divinos exploradores de la gloria. [...]

Nosotros, los futuristas, queremos curar las razas latinas, especialmente la nuestra, del dolor consciente, peste tradicional agravada por el romanticismo crónico, de la afectividad monstruosa y del sentimentalismo piadoso que debilitan a los italianos. [...] Enseñar a los niños la mayor variedad posible de mofas, de muecas, de gemidos, de lamentos, de gritos, sustituir el uso de los perfumes por el de los hedores.

Naturalmente, el mundo masificado no puede hacer otra cosa que oponerse a esta provocación de la vanguardia por medio de lo kitsch, es decir, de la ficción del arte. Tenemos así lo kitsch fabuloso, lo kitsch sagrado, o una fusión entre kitsch y vanguardia, de la época fascista.

Lo kitsch puede ser muchas cosas. Lo kitsch puede ser la falta de gusto: los enanitos del jardín, las bolas de cristal en las que cae la nieve sobre la Madonna di Oropa, pero también «las buenas cosas de pésimo gusto» de Guido Gozzano (*L'amica di nonna Speranza*, 1911):

*Lorito disecado y el busto de Alfieri, de Napoleón
las flores enmarcadas (¡las buenas cosas de pésimo gusto!)*

*la chimenea algo lúgubre, las cajas sin confites,
las frutas de mármol protegidas por campanas de vidrio,*

*algún juguete raro, los cofres hechos con conchas,
los objetos con la advertencia: hola, recuerdo, las nueces de coco,*

*Venecia representada en mosaicos, las acuarelas algo desvaídas,
las estampas, los arcones, los álbumes pintados con anémonas antiguas,

los lienzos de Massimo d'Azeglio, las miniaturas,
los daguerrotipos: figuras soñadoras con aire de perplejidad,
[...]
las sillas tapizadas de damasco
carmesí [...].*

Existe también un kitsch como búsqueda del efecto, es decir, si represento a una mujer, esa mujer ha de despertarme el deseo de yacer con ella. La esencia de lo kitsch consiste en el cambio de la categoría ética por la categoría estética. Como dice Hermann Broch (*Il Kitsch*, 1933), «lo kitsch impone al artista no un “buen” trabajo, sino un “bello” trabajo; es decir, lo que importa es el efecto bello».

Para el arte del espectáculo el efecto es incluso un componente esencial, un componente estético, mientras que existe todo un género artístico, un género específicamente burgués —la ópera— para el que el efecto es un elemento constructivo fundamental.

Pero lo kitsch también puede ser aquello que finge la condición del arte sin llegar a conseguirla. Y si el término kitsch tiene un sentido, no es porque designe solo un arte que tiende a suscitar efectos, porque en muchos casos el gran arte también se ha propuesto este fin. No es en sí mismo una obra dotada de desequilibrio formal, porque en ese caso no sería más que una obra fea, y tampoco caracteriza la obra el hecho de que utilice estilemas aparecidos en otro contexto, porque esto puede ocurrir sin caer en el mal gusto. Kitsch es la obra que, para justificar su función de estimuladora de efectos, se pavonea con los despojos de otras experiencias y se vende como arte. Creo que un

modelo auténtico de kitsch es Boldini, que construye sus retratos, de la cintura hacia arriba, siguiendo las mejores reglas de la provocación del efecto: rostro y hombros, o sea, las partes descubiertas, siguen todos los cánones de un refinado naturalismo. Los labios de sus mujeres son carnosos y húmedos, las carnes evocan sensaciones táctiles; las miradas son dulces, provocativas, maliciosas, soñadoras. Sin embargo, en cuanto pasa a pintar el vestido, cuando del corsé desciende a las capas de las faldas, Boldini abandona la técnica «gastronómica», los bordes renuncian a la precisión, los materiales se descomponen en luminosas pinceladas, las cosas se convierten en grumos de colores y los objetos se funden en explosiones de luz. La parte inferior de los cuadros de Boldini evoca ya una cultura impresionista; es evidente que Boldini hace entonces arte vanguardista, cita del repertorio de la pintura contemporánea. En la parte superior busca el efecto, sus mujeres son sirenas estilísticas. El rostro ha de contentar al cliente porque afecta a su actitud ante la mujer, pero también ha de contentarlo en cuanto a su actitud respecto al arte.

Si lo kitsch es tan ambiguo, resulta que lo que fue kitsch en el pasado puede convertirse en arte en el presente. Esta era la idea de Susan Sontag cuando trabajaba en su teoría de lo *camp*.^[2] Lo *camp* no se mide por la belleza de algo, sino por su grado de artificio y de estilización. El mejor ejemplo es el Art Nouveau, en la medida en que sus objetos transforman las lámparas en plantas floridas, el salón, en una gruta o viceversa, los tallos de orquídea, en hierro fundido, como en las bocas del metro parisino de Guimard. Forman parte del canon *camp* los objetos más disparatados, de las lámparas de Tiffany a Beardsley, de *El lago de los cisnes* y las óperas de Bellini a la *Salomé* de Visconti, de ciertas postales de fin de siglo a *King Kong*, los viejos tebeos de Gordon, la ropa femenina de los años veinte, las boas de avestruz y los vestidos con flecos y perlas. Lo que no agrada al gusto

es el personaje inmediatamente dado, lo que realmente no lo estimula es el desarrollo del personaje en sí mismo. Por esto la ópera y el ballet se consideran reservas inagotables de lo *camp*, porque ninguna de estas formas puede dar razón completa de la complejidad de la naturaleza humana. Donde existe evolución del personaje, disminuye el elemento *camp*. Si nos fijamos en las óperas, *La Traviata*, donde se da una pequeña evolución de los personajes, es menos *camp* que *Il Trovatore*, donde no la hay en absoluto. Cuando algo es simplemente feo, en vez de *camp*, no es porque tenga ambiciones demasiado mediocres. El artista nunca ha intentado hacer algo que fuese realmente extravagante. «Es demasiado, es demasiado fantástico, es increíble», son expresiones típicas del entusiasmo *camp*. Es *camp* la serie de grandes espectáculos en color basados en Maciste y es *camp* la Sagrada Familia de Gaudí, la ambición de un hombre por hacer él solo lo que requeriría el esfuerzo de todas las generaciones. Las cosas son *camp* no cuando se vuelven viejas, sino cuando estamos menos implicados en ellas, y podemos divertirnos con el fracaso del intento en vez de utilizar los resultados. El gusto *camp* rechaza la distinción entre bello y feo, típica del juicio estético común; no invierte las cosas, no sostiene que lo feo es bello o viceversa; se limita a ofrecer al arte y a la vida un conjunto de criterios distintos y complementarios. Piénsese en casi todas las obras importantes del arte del siglo XX, cuyo fin no es crear armonías, sino forzar al máximo el medio para introducir tiempos cada vez más violentos e insolubles. Lo *camp* afirma que el buen gusto no es solo buen gusto; existe también un buen gusto del mal gusto. Lo *camp* es bello porque es horrible.

Y en este punto muchas ideas desaparecen del arte, si es que no de la vida, porque no sabemos si son feos o bellos los fascinantes personajes venidos del espacio, si son feos o espantosos los personajes de Frazetta; si los muertos vivientes son —en un homenaje a Romero— solamente horribles o, como él

sugiere, portadores de un mensaje político. ¿Es feo o bello lo *splatter*? ¿Pretendía ser bella la *Mierda de artista* (1961) de Piero Manzoni? Por internet circula una serie de deformaciones de obras de arte, a cuál más bella. También existe la fealdad del arte, pero es difícil establecer si lo feo es bello o lo bello es feo, como decían las brujas de *Macbeth*.

¿Y en la vida? En la vida los modelos parece que son claros, y los medios de comunicación de masas, el cine y la televisión nos indican quiénes son los bellos y quiénes son los feos, pero luego en la calle encontramos personas diferentes, no bellas, y a veces algunos de nuestros semejantes se casan con ellos o con ellas, o se acuestan juntos, lo que algunas autoras feministas presentan como un modo de superar el género, la diferencia sexual.

Acabaré con una novela —*Centinela*, de Fredric Brown— que tal vez todos conozcan, pero vale la pena reproducir los puntos fundamentales:

Estaba húmedo, cubierto de barro; tenía hambre y frío y se hallaba a cincuenta mil años luz de su casa. Un sol extranjero emitía una gélida luz azul y la gravedad, que era el doble de aquella a la que él estaba habituado, dificultaba cada movimiento. [...] Y, ahora, era terreno sagrado porque los extranjeros también estaban allí. Los extranjeros, la otra única raza inteligente en la Galaxia..., raza cruel de monstruos abominables y repulsivos. [...] Estaba húmedo, cubierto de barro; tenía hambre y frío, y el día era crudo con un viento violento que dolía en los ojos. [...] Estaba alerta, con el fusil preparado. A cincuenta mil años de luz de su casa. [...] Y entonces vio a uno de aquellos extranjeros que se arrastraba hacia él. Apuntó con el fusil y disparó. El extranjero emitió ese grito extraño, aterrador, que suelen emitir ellos y después quedó tendido en el suelo. El espectáculo de aquel ser tumbado a sus pies le hizo temblar. Con el paso del tiempo muchos se habían acostumbrado y no le prestaban atención, pero él no lo había logrado nunca. ¡Eran unas criaturas tan repulsivas, con solo dos brazos y dos piernas, y una piel de un blanco nauseabundo y sin escamas...!



The National Gallery, Londres/Scala, Florencia

Quentin Massys, *La duquesa fea*, 1525-1530 ca. Londres, National Gallery

La sensibilidad de Brown nos remite al tema inicial de la relatividad de lo feo. Tal vez todos nosotros pareceremos horribles a los futuros colonizadores de este planeta, pero del mismo modo que nuestra historia de la fealdad nos ha enseñado que lo feo también hay que comprenderlo, entenderlo y justificarlo, vean, junto a un retrato de Quentin Massys, este maravilloso texto del siglo XVII, de la *Anatomía de la melancolía* (1624), de Robert Burton, que dice:

El amor es ciego, [...]
el enamorado siente una admiración
desenfrenada por la amada aunque
esta sea la fealdad en persona.
[...]
marchita, forunculosa, blanca,
roja, amarilla, negra, pálida como
la cera, con la jeta plana y redonda
como la de un bufón,
o bien demacrada, reseca y
menuda como el rostro de un
párvulo, con manchas en el cuerpo,
torcida, un saco de huesos,
casi calva, con ojos en blanco
que giran, legañosos, tal vez extraviados,
la mirada de un gato
arrimado a la puerta, la cabeza inclinada,
ponderosa y pesada, las ojeras
profundas, amarillas y negras, la
boca abierta como los gorriones,
la nariz curva de los persas, o
larga y afilada como la del
zorro, roja, mastodóntica,
imponente, achatada como la
de los chinos, nariz aplastada y
respingona, nariz como un promontorio,
dientes escasos y salidos, negros, podridos,
superpuestos, incrustados de sarro,

*cejas como antenas de
cucaracha, barbilla de bruja,
aliento que infecta la estancia, nariz que
gotea verano e invierno,
papuda como una bávara,
[...]*

*el cuello largo e inclinado
como el de la grulla, pendulis
mammis, tetas caídas,
[...]*

*dedos como morcillas
a causa de los sabañones, uñas largas
dentadas y negras, manos y brazos
cubiertos de sarna, piel
oscura, un carcamal podrido,
espinazo encorvado, jorobada,
coja, los pies planos, «delgada como
la tripa de una vaca», piernas gotosas,
tobillos que desbordan sobre
los zapatos, pies hediondos, un
nido de piojos, un ser informe,
un monstruo, un adefesio,
piel que apesta a sudor, voz que grazna,
gestos desgarbados, porte vulgar, una
mujerona inmensa, una enana
repugnante, una fregona, gorda
y sucia, un ovillo, una varilla de
ballena larga y seca, un esqueleto*

*una sombra [...] semejante a una
mierda a la luz del farol,
[...]
que odias, aborreces,
a la que querrías escupir
a la cara o en cuyo pecho desearías
sonarte las narices
[...],
una furcia desaliñada,
mugrienta, gruñona, desagradable,
hedionda, bestial, ramera
si se presenta la ocasión, obscena,
vulgar, pordiosera, grosera, andrajosa,
ignorante, lengüilarga
[...]. Si se enamora de ella, se postra
para admirarla para siempre.*



ADAGP, París/Scala, Florencia

© René Magritte, por SIAE 2017

René Magritte, *El conocimiento absoluto*, 1965, colección privada

Absoluto y relativo

Este cuadro es de Magritte, *El conocimiento absoluto*. Se lo enseñó para subirles la moral. Por otra parte, estarán preparados para todo: una lección seria sobre los conceptos de absoluto y relativo debería durar al menos dos mil quinientos años, tantos como dura el debate real. Me he preguntado qué se entiende por «absoluto». Es la pregunta más elemental que un filósofo debe plantearse.

He buscado imágenes de artistas que se remiten a lo absoluto y, aparte de ese Magritte, hermoso pero poco significativo desde el punto de vista filosófico, he encontrado lo siguiente: *La pintura de lo absoluto*, *Quête d'absolu*, *Alla ricerca dell'assoluto*, *Marcheur d'Absolu*, por no hablar de la especulación que hace la publicidad del término, como en las imágenes del *Absolu* de Valentino, de la carne picada Absolu y del vodka Absolut. Parece ser que lo absoluto vende bien.

Además, la noción de absoluto me ha recordado uno de sus contrarios, esto es, la noción de relativo, que se ha puesto bastante de moda desde que eclesiásticos del máximo nivel y hasta pensadores laicos iniciaron una campaña contra el llamado «relativismo», convertido en un término denigratorio utilizado con fines casi terroristas, como hace Berlusconi con la palabra «comunismo». De modo que no me limitaré a aclararles, sino que voy a confundirles las ideas, sugiriendo cómo cada uno de estos términos

significa —según las circunstancias y los contextos— cosas muy distintas, por lo que no deben utilizarse como bates de béisbol.

Según los diccionarios de filosofía, absoluto sería todo lo que es *absolutus*, libre de ataduras o límites, algo que no depende de otra cosa, que tiene la razón, causa y explicación en sí mismo. Por tanto, algo muy semejante a Dios, en el sentido en que se definía como «yo soy el que soy», *ego sum qui sum*, respecto al cual todo lo demás es *contingente*, es decir, no tiene la causa en sí mismo y, aunque existe por accidente, podría muy bien no existir, o no existir ya mañana, como ocurre con el sistema solar o con cada uno de nosotros.

Siendo seres contingentes y, por tanto, destinados a morir, tenemos una desesperada necesidad de pensar que podemos anclarnos a algo que no perezca, a algo absoluto. Este absoluto puede ser trascendente, como la divinidad bíblica, o inmanente. Aun sin hablar de Spinoza o de Giordano Bruno, con los filósofos idealistas nosotros también entramos a formar parte de lo absoluto porque lo absoluto sería (por ejemplo, en Schelling) la unidad indisoluble del sujeto que conoce y de lo que antes era considerado ajeno al sujeto, como la naturaleza o el mundo. En lo absoluto nos identificamos con Dios, somos parte de algo que todavía no se ha realizado plenamente: proceso, desarrollo, crecimiento infinito e infinita autodefinición. Sin embargo, si las cosas son así, nunca podremos ni definir ni conocer lo absoluto porque formamos parte de él, e intentar concebirlo sería hacer como el barón de Münchhausen, que salía de la ciénaga tirando de su propia coleta.

La alternativa es, por tanto, pensar en lo absoluto como algo que nosotros no somos y que está en otra parte, que no depende de nosotros, como el Dios de Aristóteles que se piensa a sí mismo pensante y que, como decía Joyce en *Retrato del artista adolescente*, «permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, trasfundido, evaporado de la existencia...»

indiferente..., entretenido en arreglarse las uñas». De hecho, en el siglo xv, Nicolás de Cusa, en *De docta ignorantia*, ya decía: *Deus est absolutus*.

Pero para el de Cusa, Dios, en cuanto absoluto, nunca es plenamente alcanzable. La relación entre nuestro conocimiento y Dios es la misma que se establece entre un polígono inscrito y la circunferencia en la que está inscrito: a medida que se multiplican los lados del polígono, nos acercamos cada vez más a la circunferencia, pero el polígono y la circunferencia *nunca* serán iguales. Decía el de Cusa que Dios es como un círculo cuyo centro está en todas partes, y la circunferencia, en ninguna.

¿Se puede pensar un círculo con el centro en todas partes y la circunferencia en ninguna? Evidentemente, no. Sin embargo, podemos nombrarlo, y esto es lo que estoy haciendo en este momento, y todos ustedes entienden que estoy hablando de algo que tiene que ver con la geometría, aunque geoméricamente es imposible e inconcebible. De modo que existe una diferencia entre poder concebir o no algo y no obstante poderlo nombrar, atribuyéndole un significado cualquiera.

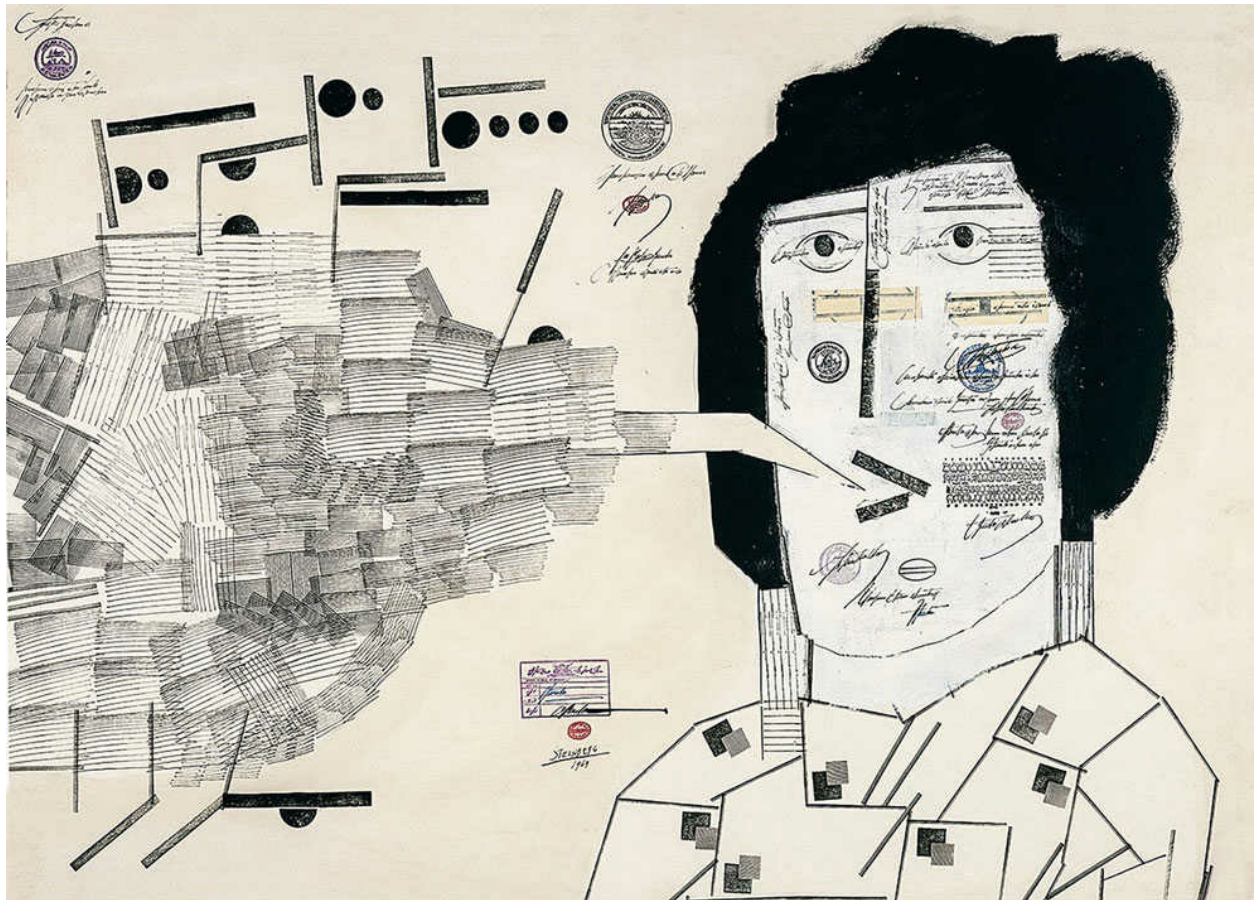
¿Qué quiere decir utilizar una palabra y atribuirle un significado? Quiere decir muchas cosas.

A. Poseer instrucciones para reconocer el eventual objeto o situación o hecho. Por ejemplo, forman parte del significado de las palabras «perro» o «tropezar» una serie de descripciones, incluso en forma de imágenes, para reconocer un perro y distinguirlo de un gato, y distinguir «tropezar» de «saltar».

B. Disponer de una definición o clasificación. Tengo una definición y clasificación del perro, pero también de hechos o situaciones como «homicidio culposo», que por definición sé distinguir del «homicidio preterintencional».

C. Conocer de una determinada entidad otras propiedades, llamadas

«factuales» o «enciclopédicas»; por ejemplo, del perro sé que es fiel, que es bueno para la caza y la vigilancia; del homicidio culposo sé que según el código puede implicar una determinada condena, etcétera.



© The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York, por SIAE 2017

Saul Steinberg, *Discurso 2*, 1969, Bloomfield Hills (MI), Cranbrook Art Museum

D. Posiblemente, poseer instrucciones sobre cómo producir el objeto o el hecho correspondiente. Conozco el significado del término «jarra» porque, aunque no soy alfarero, sé cómo se fabrica una jarra —y lo mismo ocurre con los términos «decapitación» y «ácido sulfúrico»—. En cambio, para un término como «cerebro» conozco los significados A y B, algunas de las propiedades C, pero no sé cómo podría producirlo.

Un caso muy notable en que conozco las propiedades A, B, C y D nos lo propone Charles S. Peirce, que define así el litio (*CP* 2.330):

Si miras en un libro de texto de química la definición de «litio», te puede decir que es un elemento cuyo peso atómico es cercano a 7. Pero si el autor tiene una mente más lógica, te dirá que si buscas entre los minerales vítreos, translúcidos, grises o blancos, muy duros, quebradizos e insolubles, uno que le dé un matiz carmesí a una llama sin luz, triturando este mineral con cal o con veneno para ratas y fundiéndolo, puede disolverse en parte en ácido muriático; y si esta solución se evapora, y se extrae el residuo con ácido sulfúrico, y se purifica debidamente, puede transformarse, por medio de métodos ordinarios, en un cloruro, que al ser obtenido en estado sólido, fundido y electrolizado con media docena de células energéticas, producirá un glóbulo de un metal plateado de color rosáceo que flotará en gasolina; y el material de eso es un espécimen de litio. La peculiaridad de esta definición —o más bien este precepto, que es más útil que una definición— es que te dice qué denota la palabra «litio» al prescribir lo que has de hacer para obtener una familiaridad perceptual con el objeto de la palabra.

Se trata de un buen ejemplo de representación completa y satisfactoria del significado de un término. Hay muchas otras expresiones, en cambio, que tienen significados nebulosos e imprecisos, y con grados de claridad decreciente. Por ejemplo, la expresión «el número par más alto» también tiene un significado, sabemos, en efecto, que debería tener la propiedad de ser divisible por dos (y, por tanto, podríamos distinguirlo del número impar más alto) y poseemos incluso una vaga instrucción para su producción, en el sentido de que podemos pensar en contar números cada vez más altos, separando los pares de los impares... Aunque sabemos que nunca lo conseguiremos, como cuando en un sueño creemos que podemos agarrar algo sin conseguirlo. En cambio, una expresión como «círculo con el centro en todas partes y la circunferencia en ninguna» no sugiere ninguna regla para producir un objeto que le corresponda; no solo no soporta ninguna definición, sino que frustra cualquier esfuerzo que hagamos para imaginarlo, excepto provocarnos una sensación de vértigo. En definitiva, un término como «absoluto» tiene una definición tautológica (es absoluto lo que no es

contingente y es contingente lo que no es absoluto), pero no sugiere descripciones, definiciones y clasificaciones, no podemos pensar en instrucciones para producir algo que se corresponda, no conocemos ninguna de sus propiedades, salvo suponer que las tenga todas y sea probablemente aquel *id cuius nihil maius cogitari possit* del que hablaba Anselmo de Aosta (y estoy pensando en la frase atribuida a Rubinstein: «¿Si creo en Dios? No, creo en algo... mucho más grande...»). Lo que conseguimos imaginar a lo sumo al intentar concebirlo es la clásica noche en que todos los toros son negros.



Foto Scala, Florencia/Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín

Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*, 1817 ca., Hamburgo, Kunsthalle

Ciertamente es posible no solo nombrar, sino incluso representar visualmente lo que no podemos concebir. Pero estas imágenes no representan lo inconcebible: simplemente nos invitan a intentar imaginar algo inconcebible y luego frustran nuestras expectativas. Lo que se capta al intentar comprenderlas es justamente la sensación de impotencia expresada por Dante en el último canto del *Paraíso* (XXXIII, vv. 82-96), cuando querría decirnos lo que vio cuando pudo fijar la mirada en la divinidad, pero solo consigue decir que no consigue decirlo, y recurre a la metáfora fascinante de un libro de páginas infinitas:

*¡Gracia abundosa que me dio osadía
de ahondar mi vista así en la Luz eterna,
tanto que lo vi todo en ese día!*

*En su profundidad vi que se interna,
atado con amor en un volumen,
cuanto en el mundo se desencuaderna:*

*sustancias, accidentes, cuanto asumen
ambos de relación en su estructura,
todo unido y mentado aquí en resumen.*

*La forma universal de esta atadura
creo haber visto, pues que me hago cargo
de sentir al decirlo gran ventura.*

En un soplo sentí mayor letargo

*que veinticinco siglos con la empresa
que a Neptuno asombró en la sombra de Argo.*

E igual es la sensación de impotencia que manifiesta Leopardi cuando quiere hablarnos precisamente del infinito («Así, a través de esta inmensidad se ahoga mi pensamiento; y el naufragar me es dulce en este mar»). Lo que recuerda a un pintor romántico como Caspar David Friedrich cuando pretendía expresar la experiencia de lo sublime, que era lo que mejor podía evocar en la Tierra la experiencia de lo absoluto.

Ya el Pseudo Dionisio Areopagita recordaba que, como el Uno divino está tan lejos de nosotros que no puede ser comprendido ni alcanzado, hay que hablar de él mediante metáforas y alusiones, pero, sobre todo, para poner en evidencia la pobreza de nuestro discurso, por medio de símbolos negativos, de expresiones diferentes: «Y otras veces incluso se valen de lo menos apreciado, como “ungüento oloroso”, como “piedra angular”. Incluso se le aplican a Dios las figuras de las fieras y se le atribuyen propiedades del león y de la pantera y dicen que es un leopardo y un oso devorador» (Pseudo Dionisio Areopagita, *Jerarquía celeste*, II, 5).

Algunos filósofos ingenuos han avanzado la propuesta de que solo los poetas saben decir qué es el ser o lo absoluto, aunque en realidad solo expresan lo indefinido. Era la poética de Stéphane Mallarmé, que se pasó la vida intentando dar una «explicación órfica de la tierra». «Digo: ¡una flor! y, allende el olvido al que mi voz relega cierto contorno, como si se tratara de algo diferente de cálices ya sabidos, musicalmente se alza, idea misma suave, la ausencia de cualquier ramo.» En realidad, este texto es intraducible, y nos dice solamente que se menciona una palabra, aislada en el blanco espacio que la rodea, y de ella ha de brotar la totalidad de lo no dicho, pero en forma de una ausencia. «Nombrar un objeto supone eliminar las tres cuartas partes del

placer que nos ofrece un poema que consiste en adivinar poco a poco, sugerirlo, este es el camino de la ensoñación.»^[3] Toda la vida de Mallarmé está bajo el signo de este sueño y, al mismo tiempo, bajo el signo de un jaque. Un jaque que Dante aceptó desde el principio, entendiendo que es orgullo luciferino pretender expresar de forma finita lo infinito, y evitó el jaque a la poesía precisamente haciendo poesía del jaque, que no es poesía que quiere decir lo indecible, sino poesía de la imposibilidad de decirlo.

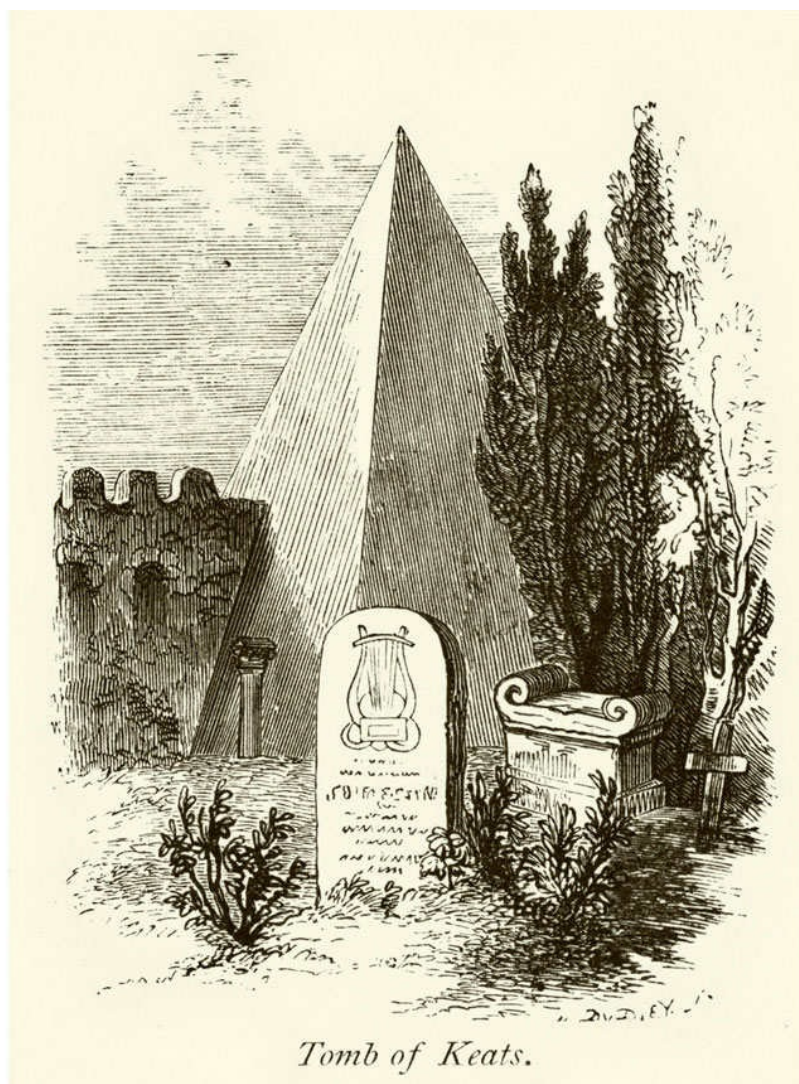
Reflexionen sobre el hecho de que Dante (como, por otra parte, el Pseudo Dionisio Areopagita y Nicolás de Cusa) era creyente. ¿Se puede creer en un absoluto y afirmar que es impensable e indefinible? Desde luego, si se acepta que el imposible pensamiento de lo absoluto es sustituido por el sentimiento de lo absoluto y, por tanto, por la fe, como «sustancia de las cosas que se esperan, demostración de las cosas que no se ven». Elie Wiesel, en una conferencia, ha recordado a Kafka cuando dice que es posible hablar con Dios, pero no de Dios. Si lo absoluto es filosóficamente una noche en la que todos los toros son negros, para el místico que, como san Juan de la Cruz (siglo XVI), lo percibe como «noche oscura» («¡Oh noche que me guiaste!, / ¡oh noche amable más que el alborada!»), lo absoluto es fuente de emociones inefables. San Juan de la Cruz expresa su experiencia mística por medio de la poesía: ante lo indecible de lo absoluto, puede presentárenos como una garantía el hecho de que esta tensión insatisfecha pueda resolverse materialmente en una forma cabal. Lo que permitía a Keats, en su *Oda sobre una urna griega* (1819), ver la belleza como sustituta de la experiencia de lo absoluto: «La belleza es verdad, y la verdad belleza: todo eso y nada más habéis de saber en la Tierra».

Esto está bien para quienes han decidido practicar una religión estética; pero san Juan nos habría dicho que, en realidad, era solo su experiencia mística de lo absoluto la que le garantizaba la única verdad posible. De ahí la

persuasión de muchos hombres de fe, que consideran que esas filosofías que niegan la posibilidad de conocer lo absoluto niegan automáticamente todo criterio de verdad o, al negar que haya un criterio absoluto de verdad, niegan la posibilidad de experimentar lo absoluto. Ahora bien, una cosa es decir que una filosofía niega la posibilidad de conocer lo absoluto y otra es decir que esa filosofía niega todo criterio de verdad, incluso en lo que atañe al mundo contingente. ¿Verdad y experiencia de lo absoluto son, pues, tan inseparables?

La confianza en que hay algo verdadero es fundamental para la supervivencia de los seres humanos. Si no pensáramos que, cuando nos hablan, los demás nos dicen o la verdad o la mentira, no sería posible una vida asociada, pues ni siquiera podríamos confiar en que si en un envase pone «aspirina», podemos excluir que se trata de estriquina.

Una teoría especular de la verdad es aquella por la que la verdad es *adaequatio rei et intellectus*, como si nuestra mente fuera un espejo que, si funciona bien y no es deformante ni está empañado, debe reflejar fielmente las cosas tal como están. Es la teoría que sostiene, por ejemplo, Tomás de Aquino, pero también Lenin en *Materialismo y empiriocriticismo* (1909), y puesto que Tomás no podía ser leninista, de ello se sigue que Lenin en filosofía era un neotomista. En realidad, salvo en estados extáticos, estamos obligados a hablar y a decir qué refleja nuestro intelecto. Sin embargo, definimos como verdaderas (o falsas) no las cosas, sino las aserciones sobre cómo están las cosas. La célebre definición de Alfred Tarski dice que el enunciado «la nieve es blanca» es verdadero solo si la nieve es blanca. Dejemos de lado de momento la blancura de la nieve que, si Estados Unidos no se decide a suscribir el protocolo de Kioto, se volverá cada vez más discutible, y consideremos otro ejemplo: el enunciado «está lloviendo» (entre comillas) es verdadero solo si fuera está lloviendo (sin comillas).



© Look and Learn/Bridgeman Images

Frederick William Fairholt, *Tumba de John Keats*, ilustración para *Virtue*, 1873

La primera parte de la definición (la que está entre comillas) es un enunciado verbal y solo se representa a sí mismo, pero la segunda parte debería expresar cómo están realmente las cosas. Sin embargo, lo que debería ser un estado de cosas se expresa, de nuevo, con palabras. Para evitar esta mediación lingüística deberíamos decir que «está lloviendo» (entre comillas) es verdadero si «eso» existe (y sin decir nada señalaríamos la lluvia que cae).

Ahora bien, si nos parece posible llevar a cabo este recurso deíctico de la evidencia de los sentidos con la lluvia, sería más difícil hacerlo con el enunciado «la Tierra gira alrededor del Sol» (porque, en todo caso, los sentidos nos dirían precisamente lo contrario).

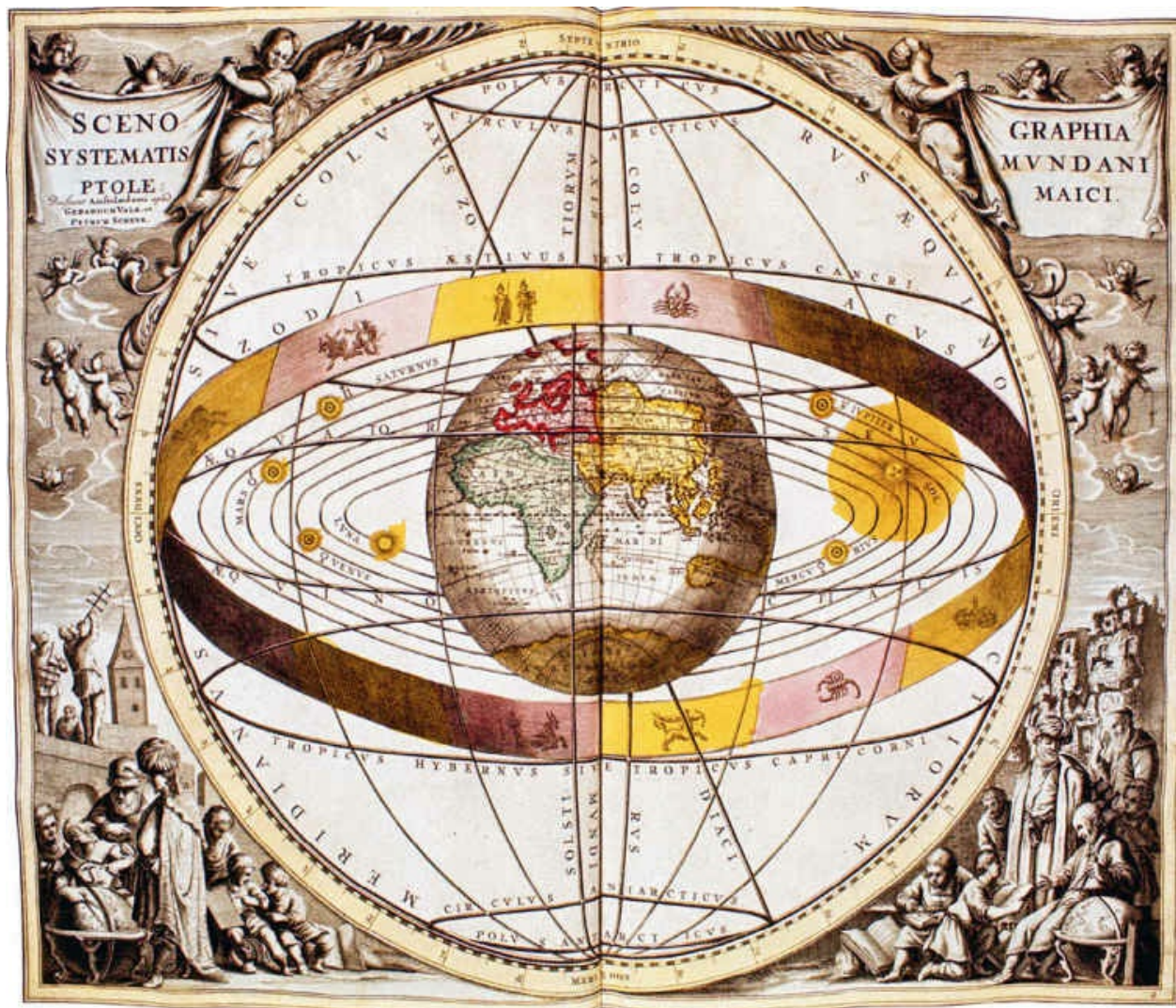


Foto Ann Ronan/Heritage Images /Scala, Florencia

Andreas Cellarius, tabla de *Harmonia Macrocosmica*. Sistema geocéntrico ptolemaico del universo, Amsterdam, 1708

Para establecer si el enunciado corresponde a un estado de cosas, es preciso haber interpretado el término «llover» y haber estipulado su

definición. Es preciso haber establecido que, para hablar de lluvia, no basta con notar gotas de agua que caen desde arriba, porque podría ser que alguien estuviera regando las flores de un balcón; que la consistencia de las gotas ha de ser de cierta consideración, pues, de no ser así, hablaríamos de rocío o de escarcha; que la sensación debe ser continua (en caso contrario, diríamos que ha habido un atisbo de lluvia inmediatamente abortado); y así sucesivamente. Una vez estipulado esto, debemos pasar luego a una comprobación empírica, que en el caso de la lluvia está a disposición de todos (basta con tender la mano y confiar en los propios sentidos).

Ahora bien, en el caso del enunciado «La Tierra gira alrededor del Sol», los procedimientos de comprobación son más complicados. ¿Qué sentido adopta la palabra «verdadero» en cada uno de los enunciados siguientes?

1. Me duele la barriga.
2. Esta noche he soñado que se me aparecía el padre Pío.
3. Mañana lloverá con certeza.
4. El mundo se acabará en 2536.
5. Hay vida después de la muerte.

Los enunciados 1 y 2 expresan una evidencia subjetiva, pero el dolor de barriga es una sensación evidente e ineliminable, mientras que, al recordar un sueño de la noche anterior, podría no estar seguro de mis recuerdos. Además, ninguno de los dos enunciados puede ser comprobado de inmediato por otras personas. Sin duda, un médico que quiera saber si realmente tengo una colitis o soy un hipocondríaco dispondría de algunos instrumentos de comprobación, pero mayores dificultades tendría un psicoanalista al que le dijera que he soñado con el padre Pío, porque podría muy bien mentirle.

Las afirmaciones 3, 4 y 5 no son verificables de inmediato. Que mañana

lloverá podrá ser comprobado mañana, en cambio, que el mundo se acabe en 2536 nos plantearía algún que otro problema (y por eso distinguimos entre la credibilidad de un coronel de aviación y la de un profeta). La diferencia entre 4 y 5 es que la afirmación 4 será verdadera o falsa por lo menos en 2536, mientras que la 5 seguirá siendo empíricamente indecidible *per saecula saeculorum*.

6. Todos los ángulos rectos tienen necesariamente noventa grados.
7. El agua hierve siempre a cien grados.
8. La manzana es una angiosperma.
9. Napoleón murió el 5 de mayo de 1821.
10. Se llega a la costa siguiendo el curso del Sol.
11. Jesús es el Hijo de Dios.
12. La recta interpretación de las Sagradas Escrituras está definida por el magisterio de la Iglesia.
13. Los embriones son ya seres humanos y tienen alma.

Algunos de estos enunciados son verdaderos o falsos en relación con las reglas que hemos establecido: el ángulo recto tiene noventa grados solo en el ámbito de un sistema de postulados euclidianos; que el agua hierve a cien grados no solo es verdadero si damos crédito a una ley física elaborada por generalización inductiva, sino también sobre la base de la definición de grado centígrado; una manzana es una angiosperma solo sobre la base de algunas reglas de clasificación botánica.

Otros enunciados prevén la confianza en comprobaciones llevadas a cabo por otros antes de nosotros: creemos que es verdad que Napoleón murió el 5 de mayo de 1821 porque aceptamos lo que nos dicen los libros de historia, pero siempre debemos admitir la posibilidad de que un documento inédito

descubierto mañana en los archivos del Almirantazgo británico atestigüe que murió en otra fecha. A veces, por razones utilitarias, adoptamos como verdadera una idea que sabemos que es falsa; por ejemplo, para orientarnos en el desierto, nos comportamos como si fuera verdad que el Sol se mueve de este a oeste.

En cuanto a las afirmaciones de carácter religioso, no diremos que son indecibles. Si se acepta como histórico el testimonio de los Evangelios, las pruebas de la divinidad de Cristo obtendrían la aprobación incluso de un protestante; pero no ocurre lo mismo respecto al magisterio de la Iglesia. En cambio, la afirmación sobre el alma de los embriones depende solo de un acuerdo en el significado de expresiones como «vida», «humano» y «alma». Santo Tomás, por ejemplo, consideraba que los embriones tenían solo un alma sensitiva, como los animales, y, por lo tanto, al no ser aún seres humanos dotados de alma racional, no participaban de la resurrección de la carne. Hoy sería acusado de herejía, pero en aquella época tan civil lo hicieron santo.

Se trata, pues, de decidir cómo pactar cada vez los criterios de verdad que estamos utilizando.

Nuestro sentido de la tolerancia se basa, justamente, en el reconocimiento de los diferentes grados de verificabilidad o de aceptabilidad de una verdad. Puedo tener el deber científico y didáctico de suspender a un estudiante que sostenga que el agua hierve a noventa grados al igual que el ángulo recto —al parecer, lo han dicho en un examen—, pero también un cristiano debería aceptar que para una persona no haya otro Dios que Alá y que Mahoma sea su profeta (y pedimos que los musulmanes hagan lo contrario).



Tate, Londres/Foto Scala, Florencia

William Blake, *Newton*, 1795-1805, Londres, Tate Gallery

En cambio, a la luz de algunas polémicas recientes, parece que esta distinción entre diferentes criterios de verdad, típica del pensamiento moderno y, en especial, del pensamiento lógico-científico, da lugar a un relativismo entendido como enfermedad histórica de la cultura contemporánea, que niega toda idea de verdad. Ahora bien, ¿qué entienden por «relativismo» los antirrelativistas?

Algunas enciclopedias filosóficas nos dicen que hay un relativismo *cognoscitivo*, que afirma que los objetos pueden conocerse solo en condiciones que son determinadas por las facultades humanas. En este

sentido, habría sido relativista también Kant, que no negaba en absoluto que se pudieran enunciar leyes con valor universal, y además, aunque sobre bases morales, creía en Dios.

En otra enciclopedia filosófica leo, en cambio, que se entiende por relativismo «toda concepción que no admite principios absolutos en el campo del conocimiento y de la acción». Sin embargo, no es lo mismo negar principios absolutos en el campo del conocimiento que en el campo de la acción. Hay personas dispuestas a sostener que «la pedofilia está mal» solo es verdad en relación con un determinado sistema de valores, dado que en algunas culturas era o es admitida o tolerada, y en cambio están dispuestos a sostener que el teorema de Pitágoras debe ser válido en todas las épocas y en todas las culturas.

Ninguna persona sería tacharía de relativista la teoría einsteiniana de la relatividad. Decir que una medición depende de las condiciones de movimiento del observador se presenta como principio válido para todo ser humano en cualquier tiempo y lugar.

El relativismo como doctrina filosófica con ese nombre nace con el positivismo decimonónico, que sostiene la incognoscibilidad de lo absoluto, entendido a lo sumo como límite móvil de una investigación científica continua. Sin embargo, ningún positivista ha sostenido jamás que no se puedan obtener verdades científicas objetivamente controlables y válidas para todos.

Una postura filosófica que, con una lectura superficial de los manuales, podría considerarse relativista es el denominado *holismo*, para el que todo enunciado es verdadero o falso (y adquiere un significado) solo dentro de un sistema orgánico de suposiciones, un determinado esquema conceptual o, como han dicho otros, dentro de un paradigma científico concreto.

Un holista sostiene (justamente) que la noción de espacio tiene un sentido

distinto en el sistema aristotélico y en el newtoniano, de modo que los dos sistemas son inconmensurables, y tanto vale un sistema científico como el otro en la medida en que consigue dar razón de un conjunto de fenómenos. Sin embargo, los holistas son los primeros en decirnos que hay sistemas que no consiguen dar razón de ninguna manera de un conjunto de fenómenos, y que algunos sistemas prevalecen, a la larga, porque lo hacen mejor que los otros. Así pues, también el holista, en su aparente tolerancia, se mide con algo de lo que hay que dar razón y, también cuando no lo dice, se atiene a lo que yo definiría como un realismo mínimo, por el cual debe existir un modo en el que las cosas están o van. Quizá no podamos conocerlo jamás, pero, si no creemos que existe, nuestra búsqueda no tendría sentido y tampoco tendría sentido buscar siempre nuevos sistemas de explicación del mundo.

El holista suele definirse como pragmatista, pero tampoco en este caso hay que leer superficialmente los manuales de filosofía: el verdadero pragmatista, como lo era Peirce, no decía que las ideas son verdaderas solo si demuestran que son eficaces, sino que demuestran su eficacia cuando son verdaderas. Y cuando sostenía el falibilismo, es decir, la posibilidad de que todos nuestros conocimientos puedan ponerse siempre en tela de juicio, al mismo tiempo afirmaba que, por medio de la corrección continua de sus conocimientos, la comunidad humana saca adelante «la antorcha de la verdad».

Lo que nos induce a considerar estas teorías como sospechosas de relativismo es el hecho de que los distintos sistemas son recíprocamente inconmensurables. Sin duda, el sistema ptolemaico es inconmensurable con respecto al sistema copernicano, y solo en el primero adquieren un sentido preciso las nociones de epiciclo y deferente. Sin embargo, que los dos sistemas sean inconmensurables no quiere decir que no sean comparables, y precisamente al compararlos entendemos cuáles eran los fenómenos celestes que Ptolomeo explicaba con las nociones de epiciclo y deferente, y

entendemos que se trataba de los mismos fenómenos de los que querían dar razón los copernicanos con un esquema conceptual distinto.

El holismo de los filósofos es parecido al holismo lingüístico, según el cual una determinada lengua, mediante su estructura semántica y sintáctica, impondría una determinada visión del mundo, de la que diríamos que el hablante es prisionero. Recordaba Benjamin Lee Whorf (1897-1941) que, por ejemplo, en las lenguas occidentales se tiende a analizar muchos acontecimientos como objetos, y una expresión como «tres días» es gramaticalmente equivalente a «tres manzanas», mientras que algunas lenguas de los nativos norteamericanos están orientadas al proceso y ven acontecimientos allí donde nosotros vemos cosas, de modo que la lengua hopi estaría mejor dotada que el inglés para definir ciertos fenómenos estudiados por la física moderna. Y Whorf recordaba también que los esquimales tendrían, en lugar de la palabra «nieve», cuatro términos distintos según la consistencia de la propia nieve y, por lo tanto, verían varias cosas distintas allí donde nosotros vemos solo una. Aparte de que esta afirmación ha sido contestada, también un esquiador occidental sabe distinguir entre diferentes tipos de nieve de distinta consistencia, y basta que un esquimal entre en contacto con nosotros para que entienda perfectamente que cuando nosotros decimos «nieve» para las presuntas cuatro cosas que él llama de formas distintas, hacemos como un francés que llama «glace» al hielo, al polo, al helado, al espejo y al cristal de un escaparate, y, sin embargo, por las mañanas no es tan prisionero de su lengua como para afeitarse mirándose en un helado.

Por último, al margen del hecho de que no todo el pensamiento contemporáneo acepta la perspectiva holista, esta sigue la línea de todas esas teorías del perspectivismo del conocimiento que afirman que se pueden ofrecer visiones distintas de la realidad y que cada perspectiva da razón de un

aspecto de esta, aunque no agote su insondable riqueza. No hay nada relativista en sostener que la realidad siempre se define desde un punto de vista particular (lo cual no significa subjetivo e individual), ni afirmar que la vemos siempre y únicamente desde cierta descripción nos exime de creer y esperar que lo que nos representamos es siempre lo mismo.



Sarin Images/The Granger Collection/Archivi Alinari, Florencia:

Theodor de Bry *Cristóbal Colón en Sudamérica*, de *Historia de las Américas*, editado por Justin Winsor, Londres, 1886

Las enciclopedias incluyen, junto al relativismo cognoscitivo, el relativismo cultural. Que distintas culturas tienen no solo lenguas o mitologías distintas, sino también distintas concepciones morales (todas razonables en su ámbito), es algo que empezaron a entender primero Montaigne y después Locke, cuando Europa entró en contacto con otras culturas de una forma más crítica. Que un primitivo de Nueva Guinea siga considerando todavía hoy legítimo y recomendable el canibalismo, y no así

un inglés, me parece una observación indiscutible, como es indiscutible que en algunos países se aplica a las adúlteras un tipo de reprobación distinto del nuestro. Ahora bien, el reconocimiento de la variedad de las culturas, en primer lugar, no niega que existan determinados comportamientos más universales (por ejemplo, el amor de una madre hacia sus hijos o el hecho de que se suelen usar las mismas expresiones faciales para expresar disgusto o hilaridad) y, en segundo lugar, no implica automáticamente el relativismo moral, por el que, al no existir valores éticos iguales para todas las culturas, podemos adaptar libremente nuestro comportamiento a nuestros deseos o intereses. Reconocer que una cultura ajena es distinta y debe ser respetada en su diversidad no significa abdicar de nuestra identidad cultural.

¿Cómo se ha llegado entonces a construir el fantasma del relativismo como ideología homogénea, cáncer de la civilización contemporánea?

Hay una crítica laica al relativismo, que apunta sobre todo a los excesos del relativismo cultural. Marcello Pera, que presenta sus tesis en un libro escrito conjuntamente con Joseph Ratzinger, *Sin raíces* (2006), sabe bien que existen diferencias entre las culturas, pero sostiene que hay algunos valores de la cultura occidental (como la democracia, la separación entre Estado y religión, el liberalismo) que han demostrado ser superiores a los valores de otras culturas. La cultura occidental tiene buenas razones para considerarse más evolucionada que otras en estas cuestiones, pero, al sostener que esta superioridad debería ser universalmente evidente, Marcello Pera utiliza un argumento discutible. Afirma: «Si los miembros de la cultura B muestran libremente que prefieren la cultura A y no viceversa; si, por ejemplo, los flujos migratorios van del islam a Occidente y no al revés, entonces hay razones para creer que A es mejor que B». El argumento es débil si tenemos en cuenta que los irlandeses en el siglo XIX no emigraron en masa a Estados Unidos porque prefirieran ese país protestante a su amada Irlanda católica,

sino porque en su casa se morían de hambre a causa de la enfermedad de la patata. El rechazo del relativismo cultural por parte de Pera está dictado por la preocupación de que la tolerancia hacia otras culturas degenera en condescendencia y Occidente ceda bajo la presión de los flujos migratorios a la prepotencia de culturas ajenas. El problema de Pera no es la defensa de lo absoluto, sino la defensa de Occidente.

En su obra *Contro il relativismo* (2005), Giovanni Jervis se convierte en un relativista de conveniencia, extraño matrimonio entre un romántico tardío, un pensador posmoderno de origen nietzscheano, y un seguidor de la New Age, para quien el relativismo sería una forma de irracionalismo que se opone a la ciencia. Jervis denuncia la naturaleza reaccionaria del relativismo cultural: si se defiende que toda forma de sociedad debe ser respetada y justificada, cuando no idealizada, se estimula la marginación de los pueblos. No solo eso, sino que esos antropólogos culturales que, en vez de intentar buscar características biológicas y conductas constantes entre los pueblos, han subrayado su diversidad debida únicamente a su cultura, al dar demasiada importancia a la cultura y pasar por alto factores biológicos han defendido indirectamente, una vez más, la primacía del espíritu sobre la materia y, por lo tanto, han sido solidarios con las demandas de un pensamiento religioso.

Esta afirmación debería causar una honda perplejidad a aquellos creyentes cuyo doble temor es, por una parte, que el relativismo cultural conduzca necesariamente al relativismo moral —como si reconocer a los papúa el derecho a meterse un clavo en la nariz significase necesariamente que en Irlanda se tiene derecho a abusar de un niño de siete años, y varón por añadidura—; y, por otra, que sostener que hay diversas maneras de verificar la verdad de una proposición ponga en tela de juicio la posibilidad de reconocer una verdad absoluta. Evidentemente, no es cierto y está probado que hay quien cree que la Virgen María se apareció realmente en Lourdes,

pero al mismo tiempo cree que el cormorán de Nueva Zelanda es un *Phalacrocorax carbo* solo por una convención taxonómica.

Sobre el relativismo cultural el entonces cardenal Ratzinger —quiero cuestionar a los cardenales, pero no a los pontífices, ya que hoy en día nunca se sabe—, en unas notas doctrinales de la Congregación para la Doctrina de la Fe (2002), relacionaba estrechamente relativismo cultural y relativismo ético:

Se puede verificar hoy un cierto relativismo cultural, que se hace evidente en la teorización y defensa del pluralismo ético, que determina la decadencia y disolución de la razón y los principios de la ley moral natural. Desafortunadamente, como consecuencia de esta tendencia, no es extraño hallar en declaraciones públicas afirmaciones según las cuales tal pluralismo ético es la condición de posibilidad de la democracia.

Ya Juan Pablo II, en la encíclica *Fides et ratio* (14 de septiembre de 1998), afirmaba que:

La filosofía moderna, dejando de orientar su investigación sobre el ser, ha concentrado la propia búsqueda sobre el conocimiento humano. En lugar de apoyarse sobre la capacidad que tiene el hombre para conocer la verdad, ha preferido destacar sus límites y condicionamientos. Ello ha derivado en varias formas de agnosticismo y de relativismo, que han llevado la investigación filosófica a perderse en las arenas movedizas de un escepticismo general.

Y Ratzinger, en una homilía de 2003, afirmaba: «Se va constituyendo una dictadura del relativismo que no reconoce nada como definitivo y que deja como última medida solo el propio yo y sus antojos. Nosotros, en cambio, tenemos otra medida: el Hijo de Dios, el hombre verdadero».

Aquí se oponen dos nociones de verdad, una como propiedad semántica de los enunciados y la otra como propiedad de la divinidad. Eso se debe a que ya en las Sagradas Escrituras (por lo menos según las traducciones que nos han permitido conocerlas) aparecen ambas nociones de verdad. A veces se usa la

verdad como correspondencia entre algo que *se dice* y la manera en la que están las cosas («En verdad, en verdad os digo», en el sentido de «digo de verdad»), y a veces, en cambio, la verdad es propiedad intrínseca de la divinidad («Yo soy el camino, la verdad y la vida»). Esto llevó a muchos padres de la Iglesia a posturas que hoy Ratzinger llamaría relativistas, puesto que decían que no era importante preocuparse de que una determinada afirmación sobre el mundo correspondiera a la manera en la que estaban las cosas, con tal de que se prestara atención a la única verdad digna de ese nombre, el mensaje de la salvación. San Agustín, ante la disputa sobre si la Tierra era esférica o plana, parecía inclinarse por la esfericidad, pero recordaba que saberlo no servía para salvar el alma, y, por lo tanto, juzgaba que, en la práctica, tanto valía una teoría como la otra.

En cambio, es difícil encontrar en los muchos escritos del cardenal Ratzinger una definición de verdad que no sea la de una verdad revelada y encarnada en Cristo. Ahora bien, si la verdad de la fe es verdad revelada, ¿por qué oponerla a la verdad de los filósofos y de los científicos, que es un concepto con otros fines y naturaleza? Bastaría con atenerse a santo Tomás, el cual, en *De aeternitate mundi*, sabiendo perfectamente que sostener la tesis averroísta de la eternidad del mundo era una terrible herejía, aceptaba por fe que el mundo había sido creado, pero, desde el punto de vista cosmológico, admitía que no se podía demostrar racionalmente ni que hubiera sido creado ni que fuera eterno. En cambio, Ratzinger afirma, en una obra titulada *El monoteísmo* (2002), que la esencia de todo el pensamiento filosófico y científico moderno es que

la verdad en cuanto tal —así se piensa— no puede ser conocida, pero se puede avanzar poco a poco solo con los pequeños pasos de la verificación y de la falsificación. Se refuerza la tendencia a sustituir el concepto de verdad por el de consenso. Pero eso significa que el hombre se separa de la verdad y de este modo también de la distinción entre el bien y el mal, sometiéndose completamente al principio de la mayoría. El hombre proyecta y «monta» el mundo sin criterios preestablecidos y de

este modo supera necesariamente también el concepto de dignidad humana, de manera que incluso los derechos humanos se vuelven problemáticos. En semejante concepción de la razón y de la racionalidad no queda espacio alguno para el concepto de Dios.

Esta extrapolación por la que, de un prudente concepto de verdad científica como objeto de verificación y corrección continuas, se pasa a una denuncia de la destrucción de toda dignidad humana no es sostenible, a menos que se identifique, como veremos, todo el pensamiento moderno con la afirmación de que no hay hechos, sino solo interpretaciones, de ahí se pase a la afirmación de que no hay fundamento del ser, por lo tanto de que Dios ha muerto, y por último, de que si Dios no existe, entonces todo es posible.

Ahora bien, ni Ratzinger ni los antirrelativistas en general son unos visionarios o unos confabuladores. Sencillamente, los antirrelativistas que definiré como moderados o críticos *solo* identifican como enemigo esa forma específica de relativismo extremo para el que no existen hechos, sino solo interpretaciones; mientras que los antirrelativistas que llamaré radicales extienden esa pretensión de que no existen hechos, sino solo interpretaciones, a todo el pensamiento moderno, cometiendo un error que —por lo menos en la universidad de mi época— habría impedido aprobar un examen de historia de la filosofía.

La idea de que no hay hechos, sino solo interpretaciones, nace con Nietzsche y se halla explicada con mucha claridad en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873). Puesto que la naturaleza ha tirado la llave, el intelecto juega con ficciones conceptuales que denomina «verdades». Nosotros creemos que hablamos de árboles, colores, nieve y flores, pero son metáforas que no corresponden a las esencias originarias. Ante la multiplicidad de las hojas individuales no existe una «hoja» primordial «de acuerdo con la cual están conformadas, dibujadas, coloreadas, recortadas, pintadas todas las hojas, pero por manos torpes». El pájaro o el insecto

perciben el mundo de una forma distinta de la nuestra, y no tiene sentido decir cuál de las percepciones es la más justa, porque necesitaríamos ese criterio de «percepción exacta» que no existe. La naturaleza «no sabe de formas ni de conceptos, ni tampoco, por consiguiente, de especies, sino tan solo de una X inaccesible e indefinible para el hombre». La verdad se convierte entonces en «una multitud movible de metáforas, metonimias y antropomorfismos», de invenciones poéticas que luego se han anquilosado en conocimiento, «ilusiones que se han olvidado de que lo son». Sin embargo, Nietzsche evita tomar en consideración dos fenómenos. Uno es que, adecuándonos a las constricciones de nuestro discutible saber, de alguna manera se consigue dar cuenta de la naturaleza: si a alguien le muerde un perro, el médico sabe qué inyección ponerle, aunque no haya tenido la experiencia del perro individual que le ha mordido. El otro es que, de vez en cuando, la naturaleza nos obliga a denunciar como ilusorio nuestro saber y a elegir una forma alternativa (que es, en definitiva, el problema de la revolución de los paradigmas cognoscitivos). Nietzsche conoce la existencia de constricciones naturales que se le antojan «fuerzas terribles» que nos presionan continuamente, oponiéndose a nuestras verdades «científicas». Sin embargo, se niega a conceptualizarlas, puesto que precisamente para escapar de ellas nos hemos construido, como defensa, el armazón conceptual. El cambio es posible, pero no como reestructuración, sino como revolución poética permanente: «Si cada cual tuviese una específica capacidad perceptiva, si este percibiese exclusivamente al modo del pájaro, aquel al modo del gusano y el de más allá al modo de la planta, o si una misma sensación impresionase a este como color rojo, a aquel como color azul y al de más allá hasta como sonido, nadie hablaría de tal legalidad de la Naturaleza».

Por lo tanto el arte (y con él el mito) «entremezcla constantemente las

rúbricas y celdas de los conceptos, estableciendo nuevas transposiciones, metáforas y metonimias; pone de manifiesto en todo momento un afán de rehacer el mundo existente del hombre lúcido, de hacerlo tan abigarrado e irregular, tan inconexo, tan sugestivo y eternamente nuevo como es el mundo de los sueños».

Si estas son las premisas, la primera posibilidad sería refugiarnos en el sueño como huida de la realidad; pero el propio Nietzsche admite que este dominio del arte sobre la vida sería un engaño, aunque sumamente jocoso. O bien, y es lo que la posteridad nietzscheana ha acogido como verdadera lección, el arte puede decir lo que dice porque es el Ser mismo el que acepta cualquier definición, porque no tiene fundamento. Este desvanecerse del Ser coincidía para Nietzsche con la muerte de Dios. Lo cual permite a algunos creyentes extraer, de esta muerte anunciada, la falsa consecuencia dostoievskiana: si Dios no existe o ya no existe, entonces todo está permitido. Ahora bien, en todo caso, el no creyente sabe que, si no hay ni infierno ni paraíso, entonces es indispensable salvarnos en la Tierra mediante la benevolencia, la comprensión y la ley moral. En 2006 se publicó un libro de Eugenio Lecaldano, *Una ética sin Dios*, en el que, con una amplia documentación antológica, se sostiene que solo apartando a un lado a Dios se puede llevar de verdad una vida moral. Desde luego, no quiero establecer aquí si Lecaldano y los autores que incluye en su antología tienen razón, solo quiero recordar que hay quien sostiene que la ausencia de Dios no elimina el problema ético, como muy bien sabía el cardenal Martini cuando creó en Milán la cátedra de los no creyentes. Que luego Martini no se haya convertido en Papa puede hacer dudar de la inspiración divina del cónclave, pero esas son cosas que escapan a mi competencia. Solo recordaré que Elie Wiesel decía que los que pensaban que todo estaba permitido no eran los que

creían que Dios había muerto, sino los que creían ser Dios (defecto común en grandes y pequeños dictadores).

En cualquier caso, la idea de que no hay hechos, sino solo interpretaciones, no es en absoluto compartida por todo el pensamiento contemporáneo, que en gran parte plantea a Nietzsche y a sus seguidores las siguientes objeciones: 1) si no hubiera hechos, sino solo interpretaciones, ¿de qué sería interpretación una interpretación?; 2) si las interpretaciones se interpretaran entre ellas, de todos modos debería haber habido un objeto o un acontecimiento inicial que nos empujara a interpretar; 3) además, aunque el ser no fuera definible, habría que decir quiénes somos nosotros, que hablamos de él metafóricamente, y el problema de decir algo verdadero se desplazaría del objeto al sujeto del conocimiento. Puede que Dios haya muerto, pero no Nietzsche. ¿Con qué fundamento justificamos la presencia de Nietzsche? ¿Diciendo que es solo una metáfora? Y si lo es, ¿quién la enuncia? Además, aunque se hablara a menudo de la realidad mediante metáforas, para elaborarlas hace falta disponer de palabras que tengan un significado literal y que denoten cosas que conocemos por experiencia: no puedo llamar «pata» al sostén de la mesa si no tengo una noción no metafórica de la pierna humana y conozco su forma y función; 4) por último, si afirmamos que ya no existe un criterio intersubjetivo de verificación, estamos olvidando que de vez en cuando lo que está fuera de nosotros (y que Nietzsche llamaba las fuerzas terribles) se opone a nuestros intentos de expresarlo aunque sea metafóricamente; que si aplicamos, por ejemplo, la teoría del flogisto a una inflamación, no lograremos curarla, mientras que si recurrimos a los antibióticos, sí lo conseguiremos; y que, por lo tanto, existe una teoría médica mejor que otra.

Así pues, quizá no exista un absoluto, o si existe no será ni pensable ni asequible, pero existen fuerzas naturales que secundan o desafían nuestras interpretaciones. Si yo interpreto una puerta abierta pintada en un

trampantojo como una puerta verdadera y voy directamente a atravesarla, ese hecho que constituye la pared impenetrable deslegitimará mi interpretación.

Debe haber un modo en el que las cosas están o van, y la prueba es no solo que todos los hombres son mortales, sino también que, si intento pasar a través de una pared, me rompo el tabique nasal. La muerte y esa pared son la única forma de absoluto de la que no podemos dudar.



Foto Scala, Florencia – bajo concesión del Ministero dei Beni e dell'Attività Culturali e del Turismo
Andrea Mantegna, *Cámara de los esposos*, óculo, trampantojo, 1465-1474, Mantua, Castello di San
Giorgio

La evidencia de esa pared, que nos dice «no» cuando nosotros queremos

interpretarla como si no existiera, será, tal vez, un criterio de verdad bastante modesto para los guardianes de lo absoluto, pero, parafraseando a Keats, «Todo eso y nada más habéis de saber en la Tierra».

Posiblemente se puedan decir otras cosas sobre lo absoluto, pero de momento no se me ocurren.

2007

La llama es bella

De los cuatro elementos, he decidido hablar del fuego.

¿Por qué? Porque de todos los elementos es el que más riesgo corre de ser olvidado, pese a seguir siendo fundamental para nuestra vida. El aire lo respiramos todos los días, el agua la utilizamos a diario, la tierra la pisoteamos constantemente, pero nuestra experiencia del fuego se expone a ir reduciéndose cada vez más. Las funciones primitivas del fuego han sido asumidas progresivamente por formas de energía invisible; hemos dissociado la idea de luz de la de llama, y el fuego lo experimentamos únicamente por medio del gas (donde casi no se ve), con la cerilla o con el encendedor, solo los que siguen fumando, o con las llamitas de las velas, solo los que siguen yendo a la iglesia.

Queda la chimenea, para los privilegiados, y por ahí me gustaría empezar. En los años setenta compré una casa de campo dotada de una hermosa chimenea y para mis hijos, que entonces tenían entre diez y doce años, la experiencia del fuego, del tronco que arde, de la llama, era un fenómeno absolutamente nuevo. Me di cuenta de que, cuando estaba encendida la chimenea, ya no buscaban el televisor. La llama era más bella y variada que cualquier programa, contaba historias infinitas, se renovaba a cada instante, no seguía esquemas fijos como el espectáculo televisivo.

Tal vez entre los contemporáneos quien más ha reflexionado sobre la

poesía, la mitología, la psicología y el psicoanálisis del fuego ha sido Gaston Bachelard, que forzosamente había de encontrarse con el fuego en el curso de sus investigaciones sobre las figuras arquetípicas que han acompañado el imaginario humano desde sus orígenes.



De Agostini Picture Library, licencia concedida a Alinari

Gaetano Previati, *La creación de la luz*, 1913, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

El calor del fuego remite al calor del Sol, que a su vez es visto como una bola de fuego; el fuego hipnotiza y es, por lo tanto, el primer objeto y fundamento a la vez de la fantasía; el fuego nos recuerda la primera

inhibición universal (no hay que tocarlo), convirtiéndose de este modo en epifanía de la ley; el fuego es la primera criatura que, para nacer y crecer, devora los dos pedazos de leña que lo han generado —y este nacimiento del fuego tiene una fuerte trascendencia sexual porque la semilla de la llama brota de una fricción—, y, por otra parte, si se quiere seguir con una interpretación psicoanalítica, recordaremos que, para Freud, la condición para dominar el fuego es la renuncia al placer de apagarlo con la micción y, por consiguiente, la renuncia a la vida pulsional.

Sin embargo, el fuego se convierte en metáfora de muchas pulsiones, desde inflamarse de ira hasta el fuego de la infatuación amorosa; el fuego está presente metafóricamente en todo discurso sobre las pasiones, del mismo modo que se vincula con la vida, también metafóricamente, por medio del color que tiene en común con la sangre. El fuego como calor controla la maceración de la materia nutritiva que es la digestión y comparte con el proceso nutritivo el hecho de que, para vivir, ha de ser alimentado continuamente.

El fuego se presenta de inmediato como instrumento de toda transformación y cuando se desea que algo cambie, se apela al fuego; impedir que se apague el fuego exige de nosotros un cuidado similar al que requiere un recién nacido; en el fuego se ponen en evidencia las contradicciones fundamentales de nuestra vida, es elemento que da vida y elemento que da muerte, destrucción y sufrimiento, es símbolo de pureza y purificación, pero también de inmundicia, porque produce cenizas como excremento.

El fuego puede ser luz deslumbrante que no se puede mirar fijamente, como no se puede mirar fijamente al Sol; pero si lo dominamos debidamente, como cuando se convierte en luz de vela, nos permite juegos de clarooscuro, vigiliadas nocturnas durante las cuales una llama solitaria nos obliga a imaginar,

con sus ligeros resplandores que se desvanecen en la oscuridad, y la vela es al mismo tiempo alusión a un manantial de vida y a un Sol que se extingue. El fuego nace de la materia para transformarse en sustancia cada vez más ligera y aérea, de la llama roja o azulada de su raíz a la llama blanca de su cúspide, hasta disiparse en humo... En este sentido, la naturaleza del fuego es ascensional, nos remite a una trascendencia, y, sin embargo, tal vez porque sabemos que vive en el centro de la Tierra desde donde eructa solo cuando despiertan los volcanes, es símbolo de profundidades infernales. Es vida, pero es experiencia de su extinción y de su permanente fragilidad.

Y, para concluir con Bachelard, me gusta citar esta página de *Psicoanálisis del fuego*:

De los ganchos de los llares cuelga el negro caldero. La olla, sobre sus tres patas, sobresale por encima de la ceniza cálida. Soplando, con las mejillas hinchadas, en el cañón de la chimenea, mi abuela reanimaba las llamas adormecidas. Todo se cocinaba a la vez: las gruesas patatas para los cerdos, las patatas más finas para la familia. Para mí, un huevo fresco se cocía bajo la ceniza. El fuego no se mide con un reloj de arena: el huevo estaba cocido cuando una gota de agua, y muchas veces una gota de saliva, se evaporaba sobre la cáscara. Me he sorprendido mucho al leer últimamente que Denis Papin vigilaba su marmita empleando el procedimiento de mi abuela. Antes del huevo, yo estaba condenado a la sopa de pan. [...] Pero cuando yo era bueno, se llamaba al barquillero. Él aplastaba con su molde el fuego de espino, rojo como el dardo de las espadañas. Y el barquillo aparecía sobre mi mesa, más cálido a los dedos que a los labios. Entonces sí, yo comía fuego, devoraba su oro, su olor, y hasta su chisporroteo, en tanto que el ardiente barquillo crujiere entre mis dientes. Y siempre es de este modo, por una especie de placer de lujo, de postre, como el fuego justifica su humanidad.

De modo que el fuego es demasiadas cosas y —además de fenómeno físico— se convierte en símbolo y, como todos los símbolos, es ambiguo, polisémico, y evoca sentidos distintos según los contextos. Por consiguiente, en esta charla sobre el fuego intentaré hacer no un psicoanálisis, sino un rudimentario e informal análisis semiótico, examinando los distintos

significados que ha adoptado y adopta para nosotros, que con él nos calentamos y por cuya causa en ocasiones morimos.

EL FUEGO COMO ELEMENTO DIVINO

Puesto que la primera experiencia del fuego se produce indirectamente mediante la luz solar y directamente por medio del rayo y del incendio no controlable, es evidente que el fuego debía asociarse desde sus orígenes con la divinidad, y en todas las religiones primitivas encontramos alguna forma de culto al fuego, desde el saludo al Sol en el momento de su salida hasta la conservación del fuego sagrado, que no debe apagarse nunca, en los lugares más secretos del templo.

En la Biblia, el fuego es siempre imagen epifánica de lo divino, Elías será raptado en un carro de fuego, en el resplandor del fuego se alegrarán los justos («¡Así perezcan todos tus enemigos, oh, Yahveh! ¡Y sean los que te aman como el salir del sol con todo su fulgor!», Jueces 5,31; «Los doctos brillarán como el fulgor del firmamento; y los que enseñaron a la multitud la justicia, como las estrellas, por toda la eternidad», Daniel 12,3; «El día de su visita resplandecerán y como chispas en rastrojo correrán», Sabiduría 3,7), mientras que los padres de la Iglesia hablarán de Cristo como *lampas, lucifer, lumen, lux, oriens, sol iustitiae, sol novus, stella*.

Los primeros filósofos reflexionaron sobre el fuego como principio cósmico. Según Aristóteles, para Heráclito el *arjé*, el origen de todas las cosas, era el fuego, y en algunos fragmentos parece efectivamente que Heráclito sostiene esta tesis cuando afirma que el universo se regenera cada era mediante el fuego, que se produce un intercambio recíproco de todas las cosas con el fuego y del fuego con todas las cosas, como las mercancías con

el oro y el oro con las mercancías. Y, según Diógenes Laercio, Heráclito sostenía que todo se forma a partir del fuego y en el fuego se resuelve, que todas las cosas son, por condensación o rarefacción, mutaciones del fuego (que al condensarse se transforma en humedad, esta al solidificarse se transforma en tierra, la tierra se fluidifica a su vez en agua y el agua produce evaporaciones luminosas que alimentan un nuevo fuego). Sin embargo, por desgracia, sabemos que Heráclito era oscuro por definición, que el señor que tiene el oráculo en Delfos ni dice ni esconde, sino que insinúa, y muchos consideran que las referencias al fuego eran simples metáforas para expresar la extremada mutabilidad del todo. Es decir, *panta rei*, todo fluye móvil y mutable, y no solo (glosaría) no nos bañamos nunca dos veces en el mismo río, sino que tampoco nos quemamos dos veces con la misma llama.



Foto Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Florencia

El profeta Elías y el carro de fuego, icono ruso, 1570 ca., Solvychegodsk, Museo de Arte Regional

Tal vez la identificación más hermosa del fuego con lo divino la encontramos en la obra de Plotino. El fuego es manifestación de lo divino precisamente porque, paradójicamente, el Uno, del que todo emana y del que nada puede decirse, ni se mueve ni se consume en un acto de creación. Y se

podrá pensar en este Primero solo como si fuera una irradiación que se difunde desde sí mismo, como la luz que resplandece alrededor del Sol, que la irradia de manera siempre nueva, pero permanece tal como es, sin consumirse (*Enéadas*, V, 1,6).

Y si las cosas nacen de una irradiación, nada puede ser más bello en la Tierra que lo que es figura misma de la irradiación divina: el fuego. La belleza de un color, que es algo simple, nace de una forma que domina la oscuridad de la materia y de la presencia en el color de una luz incorpórea, que es su razón formal. Por eso, más que cualquier otro cuerpo, el fuego es bello en sí mismo, porque posee la inmaterialidad de la forma; es el más ligero de todos los cuerpos, hasta el punto de ser casi inmaterial. Se mantiene siempre puro, porque no acoge en sí a los otros elementos que componen la materia, mientras que todos los demás acogen en sí mismos al fuego; estos, en efecto, pueden calentarse, mientras que el fuego no puede enfriarse. Solo el fuego por su naturaleza posee los colores y es de él que las demás cosas reciben forma y color, y cuando se alejan de la luz del fuego, dejan de ser bellas.

De índole neoplatónica son las páginas del Pseudo Dionisio Areopagita (siglos V-VI) que influirán en toda la estética medieval. Véase en *Jerarquía celeste* (XV):

El símbolo del fuego es la mejor manera de poder expresar la semejanza que tienen con Dios los espíritus celestes. Los santos Autores Sagrados describen, efectivamente, muchas veces al Ser Supraesencial y que no admite forma alguna con la imagen del fuego, en la medida en que este contiene, si se puede hablar así, muchas imágenes visibles de las propiedades de la Deidad. Porque el fuego, por decirlo así, está sensiblemente presente en todas las cosas. Penetra todo sin mezclarse y está separado de todo, es totalmente luminoso y a la vez como oculto, no se lo puede conocer en sí mismo si no se le junta una materia donde se manifieste su propio poder, es irresistible y no se lo puede mirar fijamente, domina todo y transforma las cosas que están bajo su influencia, asimilándolas a su propio poder.

La concepción medieval de la belleza está dominada, además de por el concepto de «proporción», por el de «claridad» y el de «luminosidad». El cine y los juegos de rol nos inducen a pensar en la Edad Media como en una secuencia de siglos «oscuros», no solo metafóricamente, sino en términos de color nocturno y sombras profundas. Nada más falso. La gente de la Edad Media vivía ciertamente en lugares oscuros, bosques, zaguanes de castillos, estancias angostas iluminadas apenas por la chimenea; pero, si bien es cierto que se trataba de gente que se acostaba pronto y estaba más acostumbrada al día que a la noche (que tanto gustará a los románticos), la Edad Media se representa a sí misma con tonos vivos.



Photo Josse/Scala, Florencia

Paul Limbourg (atrib.), *Cortejo de nobles y músicos a caballo vistos desde el palacio ducal de Riom*, mes de mayo, de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, siglo XV, Chantilly, Musée Condé

En los poetas, este sentido del color deslumbrante está siempre presente: la hierba es verde, la sangre roja, la leche blanca, una mujer hermosa tiene para Guinizelli «un rostro de nieve teñido en grana» (y, más tarde, «las claras, frescas, dulces aguas» de Petrarca).

Por no hablar de las visiones de luz que resplandecen en el *Paraíso* dantesco y que, curiosamente, han sido representadas con todo su esplendor por un artista decimonónico como Doré, que intentó (como podía, pero no se podía) hacer visibles esos resplandores, esos remolinos de llamas, esas lámparas, esos soles, esas claridades que nacen «fingiendo un horizonte en estallidos», (XIV, v. 69), esas cándidas rosas, esas flores rubicundas que resplandecen en el tercer canto, donde también la visión de Dios se presenta como un éxtasis de fuego (XXXIII, vv. 115-120):

*De la alta luz en la profunda esencia
creí ver triple círculo parejo:
tres colores e igual circunferencia.*

*Parecía, iris de iris, un reflejo
uno del otro, y el tercero, un foco
que al primero y segundo hacía espejo.*

Domina en la Edad Media una cosmología de la luz. Ya en el siglo IX en Juan Escoto Eriúgena (*Comentario a la Jerarquía celeste*, I) se dice que:

De ahí que esta fábrica universal del mundo sea un grandísimo resplandor compuesto por muchas partes como por muchas luces para revelar las puras especies de las cosas inteligibles e intuir las con la vista de la mente, introduciendo en el corazón de los sabios fieles la divina gracia y la ayuda de la razón. Con acierto, pues, llama el teólogo a Dios el padre de las luces, porque de Él son todas las cosas, por las que y en las que se manifiesta y en el resplandor de la luz de su sabiduría las unifica y las hace.

A caballo entre los siglos XII y XIII, la cosmología de la luz propuesta por Roberto Grossatesta elabora una imagen del universo formado por un único flujo de energía luminosa, fuente a la vez de belleza y de ser, que nos hace

pensar en una especie de Big Bang. De la luz única derivan por rarefacciones y condensaciones progresivas las esferas astrales y las zonas naturales de los elementos, y, por consiguiente, los matices infinitos del color y los volúmenes de las cosas. Buenaventura de Bagnoregio (*Comentario a las Sentencias*, II, 12, 1; II, 13, 2) recordará que la luz es la naturaleza común que se encuentra en todos los cuerpos, ya sean celestes o terrestres; es la forma sustancial de los cuerpos, que poseen tanto más real y dignamente el ser cuanto más participan de ella.

FUEGO INFERNAL

Aunque el fuego se mueve en el cielo y se irradia hasta nosotros, también eructa desde las profundidades de la Tierra y siembra la muerte, por lo que desde los orígenes se asocia asimismo a los reinos infernales.

En Job (41, 1-27), de las fauces del Leviatán «salen antorchas, centellas de fuego saltan de sus fauces; su soplo enciende carbones, llamas brotan de sus fauces». En el Apocalipsis, cuando se abre el séptimo sello, granizo y fuego vienen a devastar la Tierra, se abre el pozo del abismo, del que salen humo y langostas, los cuatro ángeles, liberados del río Éufrates donde estaban atados, se mueven con inmensos ejércitos de gente con corazas de fuego. Y cuando reaparece el Cordero y llega en una nube blanca el juez supremo, el Sol quema a los que han sobrevivido. Y, después del Armagedón, la Bestia será arrojada junto al falso profeta a un lago de fuego que arde con azufre.

En los Evangelios se condena a los pecadores al fuego de la Gehena (Mateo 13, 40-42):

Pues lo mismo que se recoge la cizaña y se quema en el fuego, así sucederá al final de los tiempos: el

Hijo del hombre enviará a sus ángeles, y recogerán de su reino a todos los escandalosos y a los que cometen maldades, y los arrojarán al horno de fuego. Allí será el llanto y el rechinar de dientes.

Curiosamente, en el infierno dantesco hay menos fuego del que cabría esperar, porque el poeta se las ingenia para imaginar varios y distintos suplicios, pero podemos conformarnos con los herejes que yacen en tumbas de fuego, con los violentos arrojados a un río de sangre hirviendo, con los blasfemadores, sodomitas y usureros golpeados por lluvias de fuego, con los simoníacos clavados cabeza abajo con los pies en llamas, con los rufianes sumergidos en pez hirviendo...

Ciertamente, el fuego infernal tendrá mayor presencia en los textos barrocos, con una descripción de los tormentos infernales que supera la violencia dantesca, entre otras cosas porque no está redimida por la inspiración del arte. Como en esta página de san Alfonso de Liguorio (*Preparación para la muerte*, 1758, XXVI):

El suplicio que más atormenta los sentidos del condenado es el fuego del infierno. [...] El suplicio del fuego es en este mundo el más horrible de todos; pero hay tanta diferencia de nuestro fuego al del infierno que, según san Agustín, el nuestro es con respecto a aquel una mera pintura. [...] Así que el infeliz condenado quedará rodeado de fuego como el leño dentro de un horno: tendrá sobre su cabeza un abismo de fuego, debajo de sus pies un abismo de fuego, y un abismo de fuego por todos sus lados. Si toca, si ve, si respira, todo es fuego. Sumergido estará en el fuego como el pez en el agua. El fuego no solo le rodeará, sino que penetrará en sus entrañas para atormentarle. Su cuerpo se convertirá en llama, todo arderá en él, sus vísceras, su corazón, su cerebro, su sangre, la médula de sus huesos. Cada condenado será una hornaza de fuego.



The Morgan Library & Museum/Art Resource, NY/Scala, Florencia

Maestro de Catalina de Clèves, *Liberación de las almas de la boca del infierno*, detalle del *Libro de horas* de Catalina de Clèves, Ms M. 917/945, fol. 107r, Utrecht, 1440 ca., Nueva York, The Pierpont Morgan Library

Y Ercole Mattioli, en *La pietà illustrata* (1694), dirá:

Gran prodigio será que un solo fuego contenga en sí eminentemente, según el criterio de gravísimos teólogos, el frío de los hielos, los pinchazos de las espinas y del hierro, la hiel de los áspides, los venenos de las víboras, la crueldad de todas las fieras, la malignidad de todos los elementos y de las estrellas. [...] Pero mayor prodigio será aún, *et supra virtutem ignis*, que ese fuego, aunque de una sola especie, sepa distinguir y atormente más a quien más pecó, llamado por Tertuliano *sapiens ignis*, y por Eusebio Emiseno, *ignis arbiter*, porque ha de adecuar la magnitud y diversidad de los suplicios a la magnitud y diversidad de las culpas [...], el fuego, casi como si estuviera dotado de razón y de

plena cognición, para discernir entre pecador y pecador, dejará sentir más o menos la aspereza de sus rigores.

Para llegar a la revelación del último secreto de Fátima por parte de sor Lucía, la antigua pastorcilla:

Ahora bien, el secreto consta de tres partes distintas, de las cuales voy a revelar dos. La primera fue, pues, la visión del infierno. Nuestra Señora nos mostró un gran mar de fuego que parecía estar debajo de la tierra. Sumergidos en ese fuego, los demonios y las almas, como si fuesen brasas transparentes y negras o bronceadas, con forma humana que fluctuaban en el incendio, llevadas por las llamas que de ellas mismas salían, juntamente con nubes de humo que caían hacia todos los lados, parecidas al caer de las pavesas en los grandes incendios, sin equilibrio ni peso, entre gritos de dolor y gemidos de desesperación que horrorizaban y hacían estremecer de pavor. Los demonios se distinguían por sus formas horribles y asquerosas de animales espantosos y desconocidos, pero transparentes y negros.

FUEGO ALQUÍMICO

A medio camino entre el fuego divino y el fuego infernal está el fuego como agente alquímico. Fuego y crisol parecen ser esenciales para la operación alquímica, que se propone actuar sobre una materia prima a fin de obtener, mediante una serie de manipulaciones, la piedra filosofal, capaz de llevar a cabo la proyección, es decir, la transformación de los metales viles en oro.

Las manipulaciones de la materia prima se producen en tres fases, marcadas por el color que la materia va adquiriendo: la obra al negro, la obra al blanco y la obra al rojo. La obra al negro prevé una cocción (y, por tanto, la intervención de un fuego) y una descomposición de la materia; la obra al blanco es un proceso de sublimación o destilación, y la obra al rojo, el estadio final (el rojo es el color solar y el Sol aparece a menudo en lugar del oro y viceversa). Instrumento fundamental de la manipulación es el horno

hermético, el *athanor*, pero también se utilizan alambiques, jarras, morteros, designados todos ellos con nombres simbólicos, como huevo filosófico, vientre materno, cámara nupcial, pelícano, esfera, sepulcro, etcétera. Las sustancias fundamentales son el azufre, el mercurio y la sal. Sin embargo, los procedimientos nunca están claros, porque el lenguaje de los alquimistas se basa en tres principios:

1. Puesto que el objeto del arte es un secreto máximo e indecible, el secreto de los secretos, cualquier expresión nunca dice lo que parece querer decir, cualquier interpretación simbólica nunca será la definitiva, porque el secreto estará siempre en otro lugar: «¿Y, crees tú, oh, tonto, que enseñamos llanamente este secreto de secretos tomando nuestras palabras de acuerdo con su significado literal? Verdaderamente, yo te digo, que por lo que a mí respecta no soy de ningún modo egoísta o envidioso como lo son los otros; pero aquel que toma las palabras de los otros filósofos de acuerdo con su significado común, él ya, habiendo perdido la pista de Ariadna del hilo, vaga en medio del laberinto, multiplica los errores, y arroja su dinero para nada» (*El libro secreto de Artefio*, 1150 ca.).

2. Cuando parece que se habla de sustancias corrientes, oro, plata, mercurio, se está hablando de otra cosa, el oro o el mercurio de los filósofos, que nada tienen que ver con los corrientes.

3. Si ningún discurso dice nunca lo que parece decir, a la inversa, todos los discursos hablarán siempre del mismo secreto. Como dice la *Turba philosophorum* (siglo XIII): «Y sabed que todos estamos de acuerdo en cualquier cosa que digamos. [...] Uno aclara lo que el otro ha ocultado y el que realmente busca puede encontrarlo todo».

¿Cuándo interviene el fuego en el proceso alquímico? Si el fuego alquímico tuviera una analogía con el fuego que regula la digestión o la

gestación, debería intervenir en el curso de la obra al negro, es decir, cuando el calor, actuando sobre y contra la humedad radical metálica, viscosa y oleosa, genera en el individuo la *nigredo*. Si damos crédito a un texto como el *Dictionnaire Mytho-Hermétique* de Dom Pernety (1787), leemos que:

Cuando el calor actúa sobre estas materias, se convierten primero en polvo y agua grasa y pegajosa, que se evapora en la parte superior del vaso, luego desciende sobre el fondo como rocío o lluvia y allí se vuelve casi un caldo negro y graso. Por eso se ha hablado de sublimación y volatilización, ascensión y descensión. Cuando se ha coagulado, el agua se torna primero como una pez negra, por lo que se la ha llamado tierra fétida y maloliente, también porque emana un hedor de moho, de sepulcro y de tumba.



UIG/Archivi Alinari

Manuscrito en el que aparece representado un *athanor*, el horno de los alquimistas, siglo XVII,
Duchcov, República Checa, Waldstein Residence



RMN-Réunion des Musées Nationaux/René-Gabriel Ojéda/distr. Alinari

David Teniers, *El alquimista*, siglo XVII, Bayona, Musée Bonnat-Helleu

No obstante, también se afirma en los textos que los términos «destilación», «sublimación», «calcinación», o «digestión», o «cocción», «reverberación», «disolución», «descensión» y «coagulación» no son más que una misma y única «Operación», hecha en el mismo recipiente, es decir, una cocción de la materia. Por lo tanto, concluye Pernety,

es necesario considerar y juzgar que esta operación es única aunque está expresada en términos distintos; y se comprenderá que todas las siguientes expresiones signifiquen siempre lo mismo: destilar en el alambique; separar el alma del cuerpo; quemar; calcinar; unir los elementos;

convertirlos; cambiar el uno en el otro; corromper; fundir; generar; concebir; poner en el mundo; extraer; humedecer; lavar con el fuego; golpear con el martillo; ennegrecer; pudrir; girar alrededor; rubificar; disolver; sublimar; triturar; reducir a polvo; machacar en el mortero; pulverizar sobre el mármol y muchas otras expresiones similares, todas las cuales quieren decir solo cocer mediante el mismo régimen, hasta el rojo oscuro. Hay que procurar, por tanto, no quitar el vaso y separarlo del fuego porque, si la materia se enfriara, se perdería todo (*Règles générales*, pp. 202-206).

Ahora bien, ¿de qué fuego se trata, dado que varios tratadistas hablan a su vez de fuego de Persia, fuego de Egipto, fuego de las Indias, fuego elemental, fuego natural, fuego artificial, fuego de cenizas, fuego de arena, fuego de limadura, fuego de fusión, fuego de llamas, fuego contra natura, fuego Algir, fuego Azothico, fuego celeste, fuego corrosivo, fuego de la materia, fuego de león, fuego de putrefacción, fuego dragón, fuego de estiércol, etcétera?

El fuego calienta siempre el horno, desde el principio hasta la obra al rojo. Pero ¿no será el término «fuego» también metáfora para la materia roja que aparece en el proceso alquímico? Y, en efecto, el propio Pernety propone algunos nombres que se dan a la piedra al rojo: goma roja, aceite rojo, rubí, vitriolo, ceniza de Tártaro, cuerpo rojo, fruto, piedra roja, magnesia roja, piedra estrellada, sal roja, azufre rojo, sangre, amapola, vino tinto, vitriolo rojo, grana y, justamente, «fuego, fuego de la naturaleza» (*Signes*, pp. 187-189).

De modo que los alquimistas siempre han trabajado con el fuego y el fuego está en la base de la práctica alquímica; sin embargo, precisamente el fuego constituye uno de los misterios alquímicos más impenetrables. Puesto que nunca he producido oro, no sé darle una respuesta a este problema y paso a otro tipo de fuego, el de otra alquimia, la artística, donde el fuego se convierte en instrumento de nueva génesis, y el artista asume la función de imitador de los dioses.

EL FUEGO COMO CAUSA DEL ARTE

Cuenta Platón en el *Protágoras* (320c sgs.):

Hubo una vez un tiempo en que existían los dioses, pero no había razas mortales. [...] Y cuando iban a sacarlos a la luz, ordenaron a Prometeo y a Epimeteo que los aprestaran y les distribuyeran las capacidades a cada uno de forma conveniente. A Prometeo le pide permiso Epimeteo para hacer él la distribución. «Después de hacer yo el reparto —dijo—, tú lo inspeccionas.» Así lo convenció, y hace la distribución. En esta, a los unos les concedía la fuerza sin rapidez y, a los más débiles, los dotaba con la velocidad. A unos los armaba, y, a los que les daba una naturaleza inerme, les proveía de alguna otra capacidad para su salvación. A aquellos que envolvía en su pequeñez, les proporcionaba una fuga alada o un habitáculo subterráneo. Y a los que aumentó en tamaño, con esto mismo los ponía a salvo. Y así, equilibrando las demás cosas, hacía su reparto.

Cuando les hubo provisto de recursos de huida contra sus mutuas destrucciones, preparó una protección contra las estaciones del año que Zeus envía, revistiéndolos con espeso cabello y densas pieles, capaces de soportar el invierno y capaces, también, de resistir los ardores del sol, y de modo que, cuando fueran a dormir, estas mismas les sirvieran de cobertura familiar y natural a todos. Y los calzó a unos con garras y revistió a los otros con pieles duras y sin sangre. A continuación, facilitaba medios de alimentación diferentes a unos y a otros: a estos, el forraje de la tierra, a aquellos, los frutos de los árboles y a los otros, raíces. A algunos les concedió que su alimento fuera el devorar a otros animales, y les ofreció una exigua descendencia, y, en cambio, a los que eran consumidos por estos, una descendencia numerosa, proporcionándoles una salvación en la especie. Sin embargo, como no era del todo sabio Epimeteo, no se dio cuenta de que había gastado las capacidades en los animales; entonces todavía le quedaba sin dotar a la especie humana, y no sabía qué hacer.

Mientras estaba perplejo, se le acerca Prometeo, que venía a inspeccionar el reparto, y que ve a los demás animales que tenían cuidadosamente de todo, mientras el hombre estaba desnudo y descalzo y sin coberturas ni armas. [...] Así que Prometeo, apurado por la carencia de recursos, tratando de encontrar una protección para el hombre, roba a Hefesto y a Atenea su sabiduría profesional junto con el fuego —ya que era imposible que sin el fuego aquella pudiera adquirirse o ser de utilidad a alguien— y así luego la ofrece como regalo al hombre.

Con la conquista del fuego nacen las artes, al menos en el sentido griego de técnicas y, por consiguiente, el dominio del hombre sobre la naturaleza. Lástima que Platón no hubiera leído a Lévi-Strauss y no nos hubiera dicho también que, con la producción del fuego, empieza la cocción de los

alimentos; pero, en el fondo, la cocina no es más que un arte y, por tanto, estaba incluida en la noción platónica de *techné*.

Y cuánto tiene que ver el fuego con las artes nos lo cuenta muy bien Benvenuto Cellini en su *Vida* (1567), al decirnos cómo fundió su *Perseo*, recubriéndolo con una túnica de tierra para luego, a fuego lento, ir sacando la cera, la cual salía por muchos respiraderos que había yo hecho; pues cuantos más se hacen, tanto mejor se llena el molde. Concluido que hube de sacar la cera, hice alrededor de mi *Perseo*, esto es, de dicho molde, una funda de ladrillos, entretejiéndolos unos sobre otros y dejando muchos espacios por donde pudiese el fuego salir mejor. Después comencé a echar leña poco a poco y sostuve el fuego dos días y dos noches continuamente, hasta tanto que saliese toda la cera, y habiéndose cocido muy bien dicho molde, al momento principié a cavar la fosa para enterrar en ella mi molde, con todos los requisitos que previene el arte. [...] Lo enderecé diligentemente; y levantándolo una braza sobre el plano de mi horno, teniéndolo muy derecho, de suerte que colgaba en medio de la fosa, poco a poco lo hice descender hasta el fondo del horno. [...] Cuando vi que había quedado muy bien sujeto, y que aquel modo de sujetarlo poniendo aquellos conductos en su lugar hacía buen efecto; [...] me volví a mi horno, el cual había hecho llenar con muchos pedazos de cobre y otros de bronce, poniéndolos unos sobre otros del modo como lo enseña el arte (esto es, en hueco, para dejar paso a las llamas del hogar, a fin de que más presto adquiriera dicho metal el necesario calor con que se funda y se reduzca a líquido), entonces dije animosamente que diesen fuego al horno. Y al echar leños de pino, por la untuosidad de la resina que suelta el pino y por estar tan bien hecho mi horno [...] sucediome que se prendió fuego al taller y teníamos miedo de que se nos cayese el techo encima; por otra parte, hacia el huerto descargome el cielo tal fuerza de agua y viento que se me enfriaba el horno. Combatiendo así muchas horas con

estos perversos accidentes, fue la fatiga mucho más de lo que mi fuerte robustez de complexión podía resistir; de suerte que me acometió una fiebre efímera, de lo mayor que imaginarse pueda en el mundo. Esto fue causa de que me viese forzado a irme a echar en el lecho (II, 75).



Iberfoto/Archivi Alinari

Y así sucesivamente, entre fuegos accidentales, fuegos artificiales y fiebres corporales, a partir de ese concepto toma forma la escultura.

Ahora bien, el fuego es un elemento divino y el hombre, al tiempo que aprende a hacer el fuego, se adueña de un poder que hasta entonces estaba reservado a los dioses y, por tanto, incluso el fuego que se enciende en el templo es efecto de un acto de soberbia. La civilización griega asigna enseguida esta connotación de soberbia a la conquista del fuego y es curioso que todas las celebraciones de Prometeo, no solo en la tragedia clásica, sino también en el arte posterior, no insisten tanto en el don del fuego como en el castigo que conlleva.

FUEGO COMO EXPERIENCIA EPIFÁNICA

Cuando el artista acepta y reconoce con orgullo y con *hýbris* que es semejante a los dioses, y ve la obra de arte como sustituto de la creación divina, entonces surge con la sensibilidad decadente la equiparación entre experiencia estética y fuego, y entre fuego y epifanía.

El concepto (si no el término) de epifanía nace con Walter Pater y con su «Conclusión» a *El Renacimiento* (1873). No es casual que la célebre «Conclusión» se inicie con una cita de Heráclito. La realidad es una suma de fuerzas y elementos que devienen y se van deshaciendo, y solo la experiencia superficial hace que nos parezcan consistentes y fijados en una presencia inoportuna: «Cuando la reflexión se pone a jugar con los objetos, estos se desenvuelven bajo su influencia; la fuerza cohesiva parece estar suspendida como en los trucos de magia». Estamos entonces en un mundo de impresiones inestables, fulgurantes, incoherentes: la costumbre está rota, la

vida diaria se torna vana y de ella, más allá de ella, quedan momentos particulares, aprehensibles un instante e inmediatamente desvanecidos.

En cada momento surge alguna forma perfecta en la mano o en el rostro; algún tono de las colinas o del mar es más selecto que los demás; algún humor o pasión, vislumbre o excitación intelectual, resulta irresistiblemente real y atractivo para nosotros, pero solo en ese momento.

Mantener este éxtasis será «triunfar en la vida»:

Mientras todo se licua bajo nuestros pies, es posible que podamos aprehender alguna pasión exquisita o alguna contribución al conocimiento que parezca liberar por un momento el espíritu al ensanchar el horizonte, o bien alguna conmoción de los sentidos, extraños matices, extraños colores y olores curiosos, o bien la obra de las manos de los artistas o el rostro de un amigo.

El éxtasis estético y sensual lo perciben en términos de fulgor todos los escritores decadentes. Pero tal vez el primero en vincular el éxtasis estético con la idea del fuego fue Gabriele D'Annunzio, y no cometeremos la frivolidad de vincular ese éxtasis solo con la idea tan manida de que la llama es bella. La idea del éxtasis estético como experiencia del fuego aparece en esa novela cuyo título remite precisamente al fuego. Ante la belleza de Venecia, Stelio Effrena tiene la experiencia del fuego:

Cada instante, entonces, vibró en las cosas como un relámpago insostenible. De las cruces erguidas en lo sumo de las cúpulas, llenas de plegarias, a los tenues cristales salinos pendientes bajo el arco de los puentes, todo brilló en un supremo júbilo de luz. Como el vigía grita con todas sus fuerzas, manifestando el ansia que ruge en su pecho, a guisa de tempestad, así el ángel de oro, desde el vértice de la máxima torre, dio al fin el anuncio, llameando. Y apareció él. Apareció sobre una nube sentado como en un carro de fuego, llevando detrás de sí los extremos de sus púrpuras.

Inspirado justamente por *El fuego* (1900) dannunziano, que había leído y amado, he ahí el máximo teórico de la epifanía, James Joyce. «Por epifanía entendía una súbita manifestación espiritual, bien sea en la vulgaridad de lenguaje y gesto o en una frase memorable de la propia mente» (*Stephen el héroe*, 1944). Ahora bien, esta experiencia se expresa siempre en Joyce como

experiencia llameante. La palabra «fuego» aparece cincuenta y nueve veces en *Retrato del artista adolescente* (1916); «llama» y «llameante», treinta y cinco veces, por no hablar de otros términos relacionados como «radiosidad» o «esplendor». En *El fuego*, Foscarina escucha las palabras de Stelio y se siente «atraída a aquella atmósfera, ardiente como la proximidad de una fragua». Para Stephen Dedalus, el éxtasis estético se manifiesta siempre como fulgor, y se expresa mediante metáforas solares, y lo mismo sucede con Stelio Effrena. Comparemos solo dos pasajes.

D'Annunzio, en *El fuego*:

El navío viró con gran fuerza. Un milagro lo inundó. Los rayos primeros del sol traspasaron la vela palpitante, fulguraron los ángeles sobre los campanarios de San Marcos y de San Jorge Mayor; incendiaron la esfera de la Fortuna; coronaron de relámpagos las cinco mitras de la basílica. [...] «¡Gloria al milagro!» Un sentimiento sobrehumano de potencia y de libertad dilató el corazón del joven, como el viento hinchó la vela por él transfigurada. En el esplendor purpúreo de la vela se encontraba como en el esplendor de su propia sangre.

Y Joyce, en el *Retrato*:

Su pensamiento era como un crepúsculo de duda y desconfianza propia, alumbrado acá y allá por relámpagos de la intuición, pero relámpagos de tan diáfana claridad que en aquellos instantes el mundo se deshacía bajo sus pies, como si hubiera sido consumido por el fuego; después su lengua se anudaba y sus ojos permanecían mudos ante las miradas de los demás, porque se sentía envuelto como en un manto en el espíritu de la belleza.



Tate, Londres/Foto Scala, Florencia

William Turner, *Venecia al alba desde el hotel Europa con el Campanile de San Marco*, 1840,
Londres, Tate Gallery

EL FUEGO QUE REGENERA

Hemos visto que para Heráclito el universo se regenera cada era mediante el fuego. Parece que quien tuvo mayor familiaridad con el fuego fue Empédocles que, tal vez para divinizarse, o para convencer a sus seguidores de que se había divinizado, se arrojó (dicen algunos) al Etna. Esta purificación final, esta elección de anulación en el fuego, ha seducido a los poetas de todos los tiempos, y basta con recordar a Hölderlin (*La muerte de Empédocles*, 1798):

*¿Acaso no lo ves? Hoy
regresa el tiempo hermoso de mi vida
una vez más, y lo más grande me espera
todavía; arriba, hijo mío: subamos
a la cumbre del viejo y sagrado Etna,
pues los dioses están más cerca en las alturas.
Hoy quiero ver de allí con estos ojos,
otra vez, los ríos y las islas y el mar.
Que me bendiga al despedirse, vacilante
sobre doradas aguas, la luz del sol,
espléndida y juvenil que antaño
tanto amé. Luego brillarán en torno nuestro
calladamente las estrellas eternas, mientras subiendo
de las entrañas al monte, brota el fuego de la tierra
y con ternura nos roza el que todo lo mueve,
el espíritu, el éter, ¡oh entonces!*

En cualquier caso, entre Heráclito y Empédocles se perfila otro aspecto del fuego, no solo como elemento creador, sino también como elemento a la vez destructor y regenerador. Los estoicos nos hablaron de la epirosis como de la conflagración universal (o incendio y fin del mundo) mediante la cual todo, procediendo del fuego, al fuego regresa al final de su ciclo evolutivo. De por sí la idea de la epirosis no sugiere en absoluto que la purificación por medio del fuego pueda ser alcanzada por proyecto y obra del hombre. Pero, sin duda, en muchos sacrificios basados en el fuego hay una idea de que el fuego, al destruir, purifica y regenera. De ahí la sacralidad de la hoguera.



De Agostini Picture Library/Scala, Florencia

Santo Domingo quema los libros de los albigenses, miniatura de Vincent de Beauvais, *Miroir Historial*, manuscrito, siglo xv, Chantilly, Musée Condé

Los siglos pasados están llenos de hogueras, y no solo las de los herejes medievales, sino también las de las brujas quemadas en el mundo moderno, por lo menos hasta el siglo xviii. Y solo el esteticismo dannunziano hacía decir a Mila de Codro que la llama era bella. Son horribles las hogueras que castigaron a tantos herejes, entre otras cosas porque eran la culminación de otras torturas, y basta leer la descripción (tomada de la *Historia de fray*

Dulcino, heresiarca, del siglo XIII) del suplicio de fray Dulcino cuando fue entregado al brazo secular junto con su esposa Margarita. Mientras las campanas de la ciudad tocaban a rebato, fueron colocados en un carro, rodeados de verdugos y seguidos por la milicia, que recorrió toda la ciudad, y en cada esquina con tenazas al rojo vivo desgarraban las carnes a los reos. Primero se quemó a Margarita, delante de Dulcino, que no movió ni un músculo del rostro, como tampoco había emitido ni un lamento cuando las tenazas le mordían las extremidades. Luego el carro siguió su camino, mientras los verdugos introducían sus hierros en vasijas llenas de brasas ardientes. Dulcino sufrió otros tormentos y permaneció siempre mudo, salvo cuando le amputaron la nariz, porque se encogió un poco de hombros, y cuando le arrancaron el miembro viril, puesto que en ese momento lanzó un largo suspiro, como un sollozo. Lo último que dijo sonó a impenitencia y advirtió que resucitaría al tercer día. Luego lo quemaron y sus cenizas fueron dispersadas al viento.

Para los inquisidores de todas las épocas, razas y religiones, el fuego purifica no solo los pecados de los seres humanos, sino también los de los libros. Muchas son las historias de hogueras de libros, ocurridas unas por descuido, otras por ignorancia y otras, como las hogueras nazis, para purificar y eliminar los testimonios de un arte degenerado.

Los amigos solícitos queman por razones de moralidad y salud mental la biblioteca de libros de caballerías de don Quijote. Se quema la biblioteca de *Auto de fe* de Elias Canetti (1935), en una hoguera que nos recuerda el sacrificio de Empédocles («Cuando por fin las llamas lo alcanzaron, se echó a reír a carcajadas como jamás en su vida había reído»). Se queman los libros condenados a la desaparición en *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953). Se quema por fatalidad, pero a causa de una censura originaria, mi biblioteca de la abadía de *El nombre de la rosa* (1980).

Fernando Báez, en *Nueva historia universal de la destrucción de libros* (2013), se pregunta cuáles son las razones por las que el fuego ha sido el factor dominante en la destrucción de los libros. Y responde.

El fuego, en suma, ha salvado, y por lo mismo, casi todas las religiones consagran fuegos a sus respectivas divinidades. Ese poder para resguardar la vida también es, y vale la pena señalarlo, poder destructor. Al destruir con fuego el hombre juega a ser Dios, dueño del fuego de la vida y de la muerte. Y de esta manera se identifica con un culto solar purificador y con el gran mito de la destrucción, que casi siempre ocurre por la ecpirosis. La razón del uso del fuego es evidente: reduce el espíritu de una obra a materia.

ECPIROSIS CONTEMPORÁNEAS

El fuego es destructor en todo episodio de guerra, desde el fabuloso y fabulado fuego griego de los bizantinos (secreto militar como ningún otro, y quisiera recordar la buena novela que le dedicó Luigi Malerba, *El fuego griego*, 1990) hasta el descubrimiento casual de la pólvora por parte de Bertoldo el Negro, que desaparece en una personal y punitiva ecpirosis. El fuego es castigo para quien en la guerra hace doble juego y «fuego» es la orden para los fusilamientos, como si se invocara el origen de la vida para acelerar el epílogo de la muerte. Sin embargo, quizá el fuego de guerra que más ha aterrorizado a la humanidad —me refiero a la humanidad entera, que por primera vez en todo el globo estaba al día de lo que sucedía en una parte del planeta— fue la explosión de la bomba atómica.

Uno de los pilotos que lanzó la bomba sobre Nagasaki escribió: «De repente, la luz de mil soles iluminó la cabina. Me vi obligado a cerrar los ojos durante dos segundos, a pesar de las gafas oscuras». El *Bhagavad Gita* recitaba: «¡Y si el brillo de mil soles se encendiera simultáneamente en el cielo, tal resplandor podría parecerse a la Gloria de esta Gran Alma! [...] Soy

el Tiempo que trae la desesperación al mundo y que aniquila a todas las personas manifestando su ley en la Tierra», y estos versos los recordó el físico Robert Oppenheimer tras la explosión de la primera bomba atómica.

Y con esto nos acercamos dramáticamente a la conclusión de mi discurso y —en un espacio de tiempo más razonable— a la conclusión de la aventura humana sobre la Tierra o de la aventura de la Tierra en el cosmos. Porque nunca como ahora habían estado tan amenazados tres de los elementos primordiales: el aire, herido de muerte por contaminaciones y por anhídrido carbónico; el agua, que por un lado se envenena y por el otro está destinada a encarecerse cada vez más. El único que está triunfando es el fuego, en forma de calor que asola la Tierra, que subvirtiendo las estaciones y deshaciendo los hielos invitará a los mares a invadirla. Sin darnos cuenta marchamos hacia la primera y verdadera epirosis. Mientras Bush y China rechazan el protocolo de Kioto, marchamos hacia la muerte por fuego, y poco nos importa que el universo se regenere tras nuestro holocausto, porque no será el nuestro.

Recomendaba Buda en su *Sermón del fuego*:

Monjes, todo está ardiendo. ¿Qué es «todo» lo que está ardiendo? Monjes, el ojo está ardiendo, las formas visuales están ardiendo, la conciencia visual está ardiendo, la sensación visual está ardiendo. También está ardiendo toda sensación placentera o dolorosa, o ni dolorosa, ni placentera que surja por motivo de la impresión visual. ¿Ardiendo con qué? Ardiendo con el fuego de la pasión. [...] Yo digo que arde con el nacimiento, la vejez y la muerte; con el pesar, la lamentación, el dolor, la aflicción y la desesperación. El oído está ardiendo, los sonidos están ardiendo [...], la nariz está ardiendo, los olores están ardiendo [...], la lengua está ardiendo, los sabores están ardiendo [...], la sensación táctil está ardiendo [...], la mente está ardiendo, los objetos mentales están ardiendo [...]. Monjes, el sabio y noble discípulo que comprende tales cosas se vuelve ecuánime con respecto al ojo, se vuelve ecuánime con respecto a la forma visual, se vuelve ecuánime con respecto a la conciencia visual y se vuelve ecuánime con respecto a la impresión visual [...], se vuelve ecuánime con respecto al oído, se vuelve ecuánime con respecto a los sonidos [...], se vuelve ecuánime con respecto a los olores [...], se vuelve ecuánime con respecto a cualquier sensación placentera o dolorosa, o ni dolorosa, ni placentera que surja por motivo de la impresión gustativa.

Sin embargo, la humanidad no ha sabido renunciar (por lo menos en parte) al apego a sus propios olores, sabores, sonidos y placeres del tacto, ni a producir fuego por fricción. Quizá debía dejar la tarea de generarlo a los dioses, que nos lo habrían dado, solo de vez en cuando, en forma de rayo.

2008

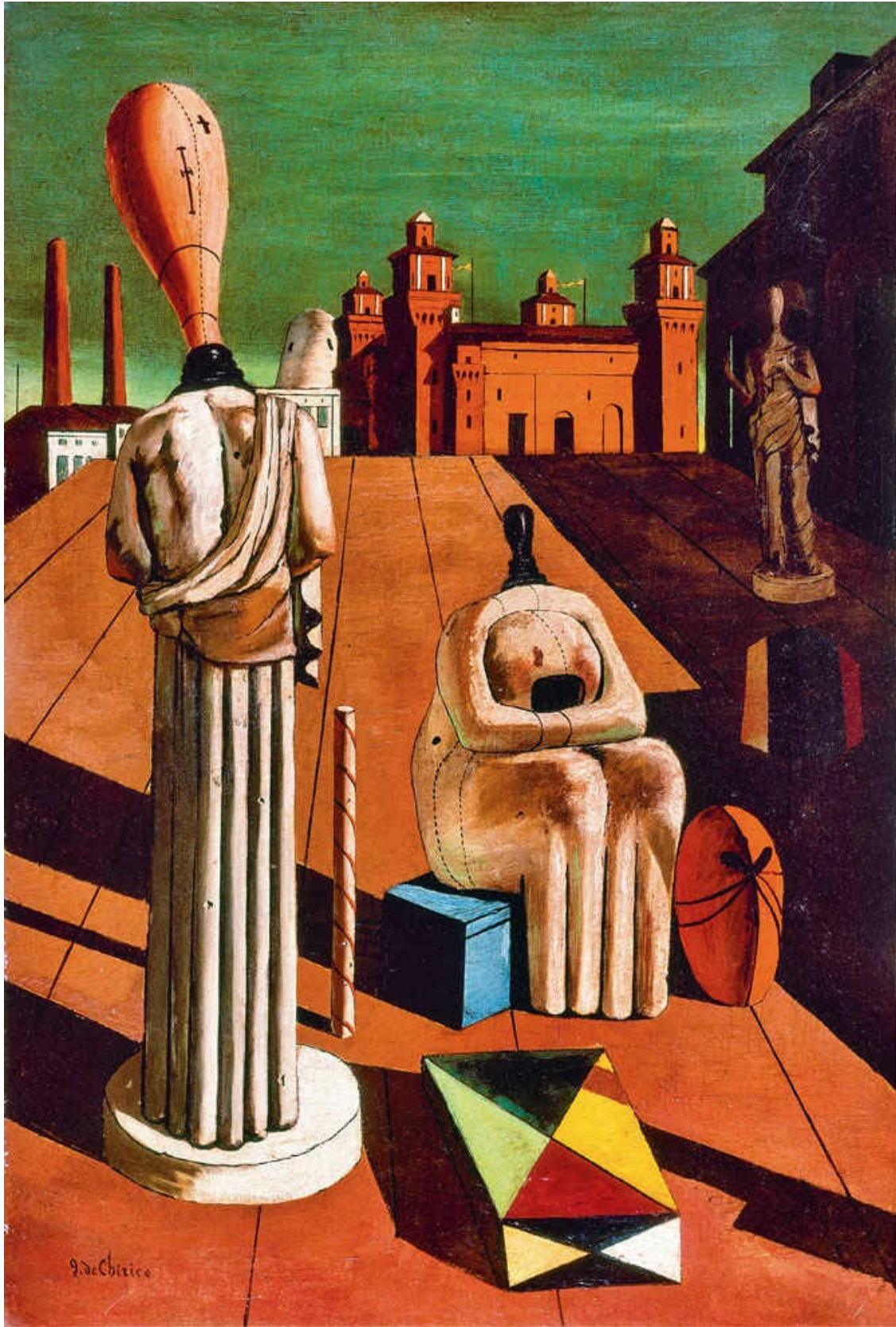


Foto Scala, Florencia

© Giorgio de Chirico, by SIAE 2017

Giorgio de Chirico, *Las musas inquietantes*, 1916, colección privada

Lo invisible

Por qué es falso que Ana Karenina viviera en Baker Street

Hasta ahora he desarrollado los temas previstos —lo absoluto, lo feo o el fuego— de una forma multimedia, recurriendo a muchas imágenes. Sin embargo, en esta ocasión, el tema es lo invisible y ¿cómo se hace para mostrar lo invisible?

Voy a hablar hoy de nuestra manera de ver entidades curiosas que naturales no son, si es que con este término entendemos productos de la naturaleza como los árboles y los seres humanos, y que, sin embargo, viven entre nosotros y de las que tendemos a hablar como si fueran reales; me refiero a los personajes novelescos o, mejor dicho, a los seres de ficción o ficticios.

Los personajes de la narrativa no solo son inventados y, por lo tanto, el sentido común nos dice que inexistentes (y lo que no existe no puede ser visto), sino que, además, son invisibles porque se expresan no mediante imágenes, sino mediante palabras, y a menudo ni siquiera son descritos con gran riqueza de detalles físicos.

No obstante, estos personajes existen en cierto modo fuera de las novelas que nos los han presentado y reviven por medio de infinitas imágenes de todo tipo. Por eso utilizaré imágenes de muchos seres invisibles y no será una

simple estrategia retórica. Es que algunos personajes ficticios han llegado a ser muy visibles mediante las numerosas representaciones que de ellos hemos hecho fuera de los textos donde nacieron. ¿Qué significa para el personaje creado por un texto vivir fuera de él? Bien pensado, no es problema baladí.

Tolstói no nos dice gran cosa del aspecto físico de Ana Karenina, excepto que era hermosa y fascinante. Releamos:

Vronski [...] sintió la necesidad de mirarla una vez más, no solo porque fuese sumamente bella, ni por la elegancia y sencilla gracia evidentes en toda su figura, sino porque, al pasar junto a él, había notado en la expresión de su rostro encantador algo singularmente acariciante y dulce. [...] Sus ojos grises, brillantes, que las tupidas cejas hacían parecer oscuros, se fijaron con amistosa intención en él, como si le reconociese. [...]

Kitty había visto a Ana todos los días, la adoraba y se la imaginaba invariablemente vestida de lila. Ahora, sin embargo, al verla de negro, tuvo la sensación de que no había comprendido todo su encanto. Ahora la veía como a una persona enteramente nueva e insospechada. Ahora comprendía que Ana no podía ir vestida de lila y que su encanto consistía cabalmente en que siempre desbordaba su atavío, en que este pasaba siempre inadvertido en ella. Y también el vestido negro con su fastuoso encaje pasaba ahora inadvertido en ella; era solo un marco, y únicamente se veía a ella, sencilla, natural, elegante, a la par que gozosa y animada.

[...] Esta estaba hechicera con su sencillo vestido negro, hechiceros eran sus torneados brazos con sus pulseras, hechicero el cuello firme con su sarta de perlas, hechiceros los mechones sueltos de su peinado rebelde, hechiceros los gráciles y ligeros movimientos de sus pequeños pies y manos, hechicero su hermoso rostro en la animación que mostraba; pero en todo ese hechizo había algo terrible y cruel.

La descripción podría aplicarse a Sophia Loren, a Nicole Kidman, a Michelle Obama o a Carla Bruni. Y sabemos cuántas Kareninas nos ha proporcionado la tradición.

No está mal para un ser invisible.

En 1860, cuando Alexandre Dumas viajaba por mar para reunirse con Garibaldi en Sicilia, se detuvo en Marsella y visitó el Château d'If donde su Edmond Dantès, antes de convertirse en el conde de Montecristo, había estado encarcelado durante catorce años y era visitado en su celda por el abad

Faria. Dumas descubrió durante su visita que a los visitantes se les enseñaba la celda de Montecristo y los guías hablaban de él y de Faria como si fueran personajes históricos y, en cambio, ignoraban que en aquel mismo castillo había estado encarcelado un personaje real como Mirabeau.

Y Dumas comenta en sus memorias: «Crear personajes que matan a los de los historiadores es un privilegio de los novelistas. La razón es que los historiadores evocan simples fantasmas, mientras que los novelistas crean personajes de carne y hueso».

Roman Ingarden dijo que en términos ontológicos los personajes ficticios están subdeterminados, es decir, que conocemos pocas propiedades suyas; en cambio, los personajes reales están completamente determinados y estamos en condiciones de indicar cualquier diferencia de ellos. Creo que se equivocaba: en realidad, nadie puede enumerar todas las propiedades de un individuo, ya que son potencialmente infinitas, mientras que las propiedades de un personaje de ficción están rigurosamente limitadas por el texto que habla de ellas, y solo las que se mencionan en el texto nos valen para su identificación.



Mondadori Portfolio

Basil Rathbone, Greta Garbo y Fredric March en *Ana Karenina*, 1935, dirigida por Clarence Brown

De hecho, yo conozco a Renzo Tramaglino mejor que a mi padre. De mi padre ignoro e ignoraré para siempre quién sabe cuántos episodios de su vida, cuántos pensamientos secretos y nunca comunicados, cuántas ansias ocultas, cuántos temores y cuántas alegrías no manifestadas, de modo que, al igual que los historiadores de Dumas, seguiré imaginando cosas de este querido fantasma. En cambio, de Renzo Tramaglino sé todo lo que debería saber, y lo que Manzoni no me dice es irrelevante para mí, para Manzoni y para Renzo como personaje novelesco.



© Look and Learn/Bridgeman Images

Peter Morgan, ilustración para *El conde de Montecristo*, siglo XX, colección privada

¿Es exactamente así? Justamente porque nos habla de cosas inventadas, que por tanto nunca se han producido en el mundo real, una afirmación novelesca debería ser siempre falsa. Y no obstante no consideramos mentiras las afirmaciones novelescas, ni acusamos a Homero o a Cervantes de mentirosos. Sabemos muy bien que al leer un texto narrativo suscribimos tácitamente un pacto con el autor, que *hace como* si dijera algo verdadero y nosotros *hacemos como* si nos lo creyéramos, como hacen los niños en sus juegos cuando utilizan el maravilloso pretérito imperfecto de ficción y dicen

«yo era el malo y tú el policía». Al hacer esto, toda afirmación novelesca diseña y construye un mundo posible, y todos nuestros juicios de verdad o falsedad no se referirán al mundo real, sino al mundo posible de esa ficción. De modo que en el mundo posible de Arthur Conan Doyle será falso que Sherlock Holmes viva a orillas del Spoon River, y en el mundo posible de Tolstói será falso que Ana Karenina viva en Baker Street.



Mary Evans/Scala, Florencia

Reconstrucción de Baker Street para la película *Sherlock Holmes*, rodada en los estudios Stoll en Cricklewood (Londres); fotografía aparecida en la revista *The Illustrated London News*, 6 de agosto de 1921

Son muchos los mundos posibles: por ejemplo, está el mundo posible de

mis deseos en el que imagino qué sucedería si naufragase en una isla polinésica con Sharon Stone. Cualquier mundo posible es, por naturaleza, *incompleto* y elige como fondo muchos aspectos del mundo real: en el mundo de mis fantasías, si naufragase en la Polinesia con Sharon Stone, la isla tendría sin duda una hilera de palmeras bordeando una playa de arena blanca y otras cosas parecidas que puedo esperar encontrar en el mundo real.

Tampoco los mundos narrativos posibles adoptan como fondo un mundo excesivamente diferente de aquel en el que vivimos, ni las fábulas, donde, aunque aparezcan animales que hablan en el bosque, el bosque es como los bosques de nuestro mundo real. Las historias de Sherlock Holmes se desarrollan en un Londres tal como es o era, y nos sentiríamos incómodos si de repente el doctor Watson cruzase Saint James Park para visitar una Torre Eiffel que surge a orillas del Danubio en la esquina de la avenida Nevski. Un narrador podría introducirnos en un mundo posible de este tipo, pero debería utilizar muchos recursos narrativos para lograr que se aceptase (por ejemplo, introduciendo fenómenos de dislocación espacio temporal o similares), aunque, a fin de cuentas, para que la historia fuera satisfactoria, la Torre Eiffel debería ser como la de París.

En ciertas ocasiones, un mundo ficticio presenta contradicciones llamativas respecto al mundo real. Por ejemplo, Shakespeare, en *El cuento de invierno*, nos dice que la escena 3 del acto III se desarrolla en Bohemia, en un páramo desierto junto al mar, y sabemos que en el mundo real no hay playas bohemias, como no hay estaciones balnearias marítimas en Suiza. Ahora bien, a nosotros no nos cuesta ningún esfuerzo dar por bueno (o hacer ver que creemos) que en el mundo posible Bohemia está junto al mar. El que suscribe el pacto de ficción normalmente es fácil de contentar o está suficientemente desinformado.



Christie's Images/Bridgeman Images

Joseph Wright of Derby, *La tempestad*, Antígono perseguido por el oso, de *El cuento de invierno* de William Shakespeare, escena 3, acto III, 1790, colección privada

Una vez establecidas estas diferencias entre mundo posible narrativo y mundo real, por lo general admitimos que la afirmación «Ana Karenina se mató arrojándose a las vías del tren» no es cierta, del mismo modo que es cierta la afirmación histórica «Adolf Hitler se mató en un búnker en Berlín».

Ahora bien, ¿por qué no solo suspenderíamos en un examen de historia al alumno que dijera que Hitler fue fusilado en el lago de Como, sino que también suspenderíamos en un examen de literatura al que dijera que Ana Karenina huyó a Siberia con Aliosha Karamazov?

La cuestión tiene fácil solución en términos lógicos y semióticos, reconociendo que es cierto que «Ana Karenina se mató arrojándose a las vías

del tren» es solo una forma convencionalmente más rápida de decir: «Es cierto que en el mundo real Tolstói escribió que Ana Karenina se suicida arrojándose a las vías del tren». De modo que son Tolstói y Hitler los que pertenecen al mismo mundo, no Hitler y Ana Karenina.

Por lo tanto, en términos lógicos, que Ana Karenina se suicide sería verdadero *de dicto*; en cambio, que Hitler se suicidó sería verdadero *de re*. O mejor aún, el caso de Ana Karenina no afecta al significado de la expresión, sino a su significante. Para que se entienda mejor, podemos hacer afirmaciones verdaderas sobre los personajes novelescos, del mismo modo que podemos decir que es cierto que la *Quinta sinfonía* de Beethoven es en do menor (y no en fa mayor, como la *Sexta*) y empieza con sol sol sol, mi bemol. Se trataría de un juicio sobre la partitura. Ana Karenina empieza con una máxima («Todas las familias felices se asemejan; cada familia infeliz lo es a su modo»), que es opinable, pero inmediatamente después continúa con una enunciación fáctica («Todo iba manga por hombro en casa de los Oblonski»), respecto a la cual no debemos preguntarnos si es cierto que todo iba manga por hombro en casa de los Oblonski, sino si es cierto que en esa partitura llamada *Ana Karenina* está escrito realmente «Todo iba manga por hombro en casa de los Oblonski», o su equivalente ruso.

No obstante, esta solución nos deja insatisfechos. Una partitura musical (al margen de los infinitos problemas de interpretación que implica) es básicamente un set de instrucciones con las que producir una secuencia de sonidos, y el verdadero problema del goce, del juicio estético, de los sentimientos suscitados por la *Quinta*, viene después. Igualmente, lo que está escrito en la primera página de la novela que lleva por título *Ana Karenina* nos induce a pensar en un estado de cosas en casa de los Oblonski y es respecto a este estado de cosas que se decide si aceptamos algo como verdadero o como falso. Es decir, para ser rigurosamente obvios, aunque

demos por cierto que al comienzo de *Ana Karenina* está escrito «Todo iba manga por hombro en casa de los Oblonski», todavía no hemos decidido si es verdadero o no que todo fuera manga por hombro en casa de los Oblonski, y sobre todo si, además de ser verdadero en el mundo posible de Tolstói, este desorden no es en cierto modo verdadero también para nosotros, en nuestro mundo diario.

Es verdadero que esa partitura llamada Biblia empieza con «Bereshit», pero cuando decimos que Abraham estaba a punto de inmolar a su hijo (y a menudo tratamos de interpretar alegórica, mística o moralmente este hecho), no nos referimos a la partitura hebrea original (que el noventa y nueve por ciento de los que hablan de Caín o de Abraham no conocen) y hablamos de los significados y no de los significantes de ese libro —y son los significados los que pueden ser interpretados también con otras palabras, pinturas, películas, que no aparecen en la partitura originaria.

El problema de si se pueden hacer afirmaciones verdaderas sobre personajes ficticios no guarda ninguna relación con el problema de las palabras utilizadas para presentárnoslos. Muchos de ustedes seguramente habrán leído en su infancia los preciosos libros de la Scala d'Oro, que eran resúmenes de las grandes obras de la literatura hechos para niños o adolescentes por escritores muy buenos. Obviamente, no figuraba entre ellos *Ana Karenina*, porque era difícil resumir esta obra para niños o para adolescentes, pero sí figuraban, por ejemplo, *Los miserables* o el *El capitán Fracaso*. Gracias a estas obritas muchos italianos saben quiénes eran Jean Valjean o el barón de Sigognac, sin haber visto nunca la partitura de los textos originales. ¿Cómo pudieron sobrevivir, y bastante bien, estos personajes fuera de la partitura original que los había construido?



Mondadori Portfolio/Leemage

Émile Bayard, *Jean Valjean transporta a Marius sobre los hombros por las alcantarillas de París*,
ilustración para *Los miserables*, de Victor Hugo, 1862

Nadie puede negar razonablemente que Hitler y Ana Karenina son dos

tipos de entidades distintas, con un estado ontológico diferente. No obstante, debemos admitir que muchas veces incluso nuestros asertos históricos son *de dicto*, justamente como sus personajes novelescos: los estudiantes que en un trabajo de historia contemporánea escriben que Hitler se suicidó en un búnker en Berlín no explican un hecho que conocen por experiencia directa, sino que están admitiendo simplemente que así está escrito en los libros de historia.

En otras palabras, salvo juicios dependientes de mi experiencia directa (del tipo «está lloviendo»), todos los juicios que puedo pronunciar partiendo de la base de mis conocimientos culturales dependen de informaciones contenidas en una enciclopedia, en la que aprendo tanto la distancia entre el Sol y la Tierra como el hecho de que Hitler murió en un búnker en Berlín. Puesto que yo no estaba allí para controlar si era cierto, doy crédito a estas informaciones porque he delegado en estudiosos especializados tanto las informaciones sobre el Sol como aquellas sobre Hitler.

Además, las verdades de la enciclopedia siempre están sometidas a revisión. Si poseemos una mente científicamente abierta, debemos estar preparados para descubrir un día nuevos documentos que nos digan que Hitler no murió en el búnker, sino que huyó a Argentina, que el cuerpo calcinado hallado en el búnker no era el suyo, que su suicidio fue inventado por los rusos por razones propagandísticas o incluso que el búnker nunca existió; y, de hecho, aunque se conserva incluso una fotografía de Churchill sentado en el lugar donde se encontraba el búnker, hay quien sostiene que su localización es dudosa. En cambio, el hecho de que Ana Karenina se suicidara arrojándose a las vías del tren no puede ni podrá ser puesto nunca en duda.

Los personajes de ficción tienen, además, otra ventaja sobre los históricos. En la historia siempre tenemos dudas sobre la identidad del Hombre de la Máscara de Hierro o de Kaspar Hauser; no estamos seguros de si Anastasia

Nicolaevna Romanova fue asesinada junto con la familia real rusa o si sobrevivió y fue la fascinante pretendiente encarnada luego por Ingrid Bergman. En cambio, leemos las obras de Arthur Conan Doyle con la seguridad de que, cuando Sherlock Holmes se refiere a Watson, designa siempre a la misma persona, de que no hay en Londres dos personas con el mismo nombre y las mismas características, y de que la persona de la que se habla en cada historia será siempre aquella a la que en *Estudio en escarlata* un tal Stamford llama por primera vez Watson. Es posible que en una historia inédita Doyle nos cuente que Watson mintió al asegurar que había sido herido en la batalla de Maiwand durante la guerra afgana o que se había licenciado en Medicina, pero incluso en este caso el que resultaría desenmascarado como farolero seguiría siendo la persona a la que en *Estudio en escarlata* un tal Stamford llama por primera vez Watson.

El problema de la fuerte identidad de los personajes ficticios es extremadamente importante. En 2007 apareció una novela de Philippe Doumenc (*Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*) en la que se cuenta cómo, a resultas de una investigación policial, se demuestra que Madame Bovary no se suicidó con arsénico, sino que fue asesinada. Se trata de un gracioso divertimento, cuya gracia reside exclusivamente en el hecho de que los lectores saben que en realidad Emma Bovary murió envenenada. Si no supieran esta verdad irrefutable, no disfrutarían de la contrahistoria, como ocurre en las narraciones llamadas ucrónicas: para apreciar una historia en la que Napoleón vence en Waterloo, primero hay que saber que es una verdad enciclopédicamente aceptada que fue derrotado.

En consecuencia, puedo afirmar que, pese a que existe una indudable diferencia ontológica entre Hitler y Ana Karenina, las aseveraciones novelescas, teniendo en cuenta de qué modo les damos crédito, las citamos y nos

referimos a ellas en nuestra vida diaria, son indispensables para aclarar qué entendemos por verdad irrefutable.

Si alguien nos preguntase qué significa que una asección es verdadera, responderíamos con Tarski que la asección «la nieve es blanca» (entre comillas, como significante verbal o como proposición correspondiente) es verdadera si y solo si la nieve es blanca, es decir, si la nieve es así independientemente de la manera como la definimos. Ahora bien, puede que esta definición satisfaga a los lógicos, pero no satisface a la gente corriente. Yo preferiría decir que una asección es indudablemente verdadera cuando es tan indudable como la asección «Supermán es Clark Kent» (y viceversa).

El Papa y el Dalái Lama pueden pasarse años discutiendo sobre la verdad de una afirmación como «Jesucristo es verdaderamente hijo de Dios», pero, si son personas sensatas (e informadas de los hechos), no podrán no estar de acuerdo en el hecho de que Supermán y Clark Kent son la misma persona. Por lo tanto, para saber si «Hitler murió en un búnker en Berlín» es indudablemente verdadero, debemos comprobar si es indudablemente verdadero como «Supermán es Clark Kent».

De modo que la función epistemológica de las asecciones novelescas es que pueden ser utilizadas como prueba de fuego para la irrefutabilidad de cualquier otra afirmación.

Ahora bien, ¿qué significa decir que es cierto que Ana Karenina se suicida, en vez de decir solamente que es cierto que en la novela de Tolstói está escrito que Ana Karenina se suicida? ¡Porque es evidente que si alguien se conmueve por el hecho de que Ana Karenina se suicide, esto no quiere decir que se conmueva por el hecho de que Tolstói haya escrito que Ana Karenina se suicida!

Y llegamos así a la razón por la que empecé a interesarme por estos problemas. Hace tiempo un colega mío me propuso organizar un seminario

sobre por qué lloramos (o, en cualquier caso, experimentamos emociones) por hechos que ocurren a personajes novelescos. En un primer momento le dije que la cuestión era competencia de los psicólogos, que han estudiado los mecanismos de proyección y de identificación. En el fondo, me decía a mí mismo, ¿acaso no soñamos y hasta fantaseamos con el hecho de que la persona amada muera y nos conmovemos hasta las lágrimas? Y si es así, ¿por qué no deberíamos conmovernos tomando en serio lo que le ocurre a la protagonista de *Love Story*?

Luego me dije que, por mucho que alguien se conmueva imaginando que su amado o su amada mueren, al poco rato se da cuenta de que no es cierto y deja de llorar, y hasta siente alivio, mientras que muchos jóvenes románticos se mataron tras haber llorado por el suicidio de Werther, aun sabiendo que se trataba de un personaje de ficción. Lo que significa que estos lectores seguían pensando que en cierto modo Werther se había suicidado de verdad.

Es probable que ninguno de mis lectores haya llorado por las desventuras de Escarlata O'Hara, pero no me digan que no se han conmovido ante las de Medea. He visto a sofisticados intelectuales secarse una lágrima furtiva en el último acto de *Cyrano de Bergerac*, a pesar de haberla visto varias veces, de conocer perfectamente su final y de haber acudido al teatro solo para comparar el Cyrano de Depardieu con el de Belmondo. Como decía una amiga mía muy sensible: «Cada vez que en la pantalla veo ondear una bandera, lloro, y me da igual de qué país sea».

Existe, por tanto, una diferencia entre hacer ver que la persona que amamos está muerta y hacer ver que mueren Ana Karenina o Madame Bovary. En el primer caso se sale inmediatamente del estado ilusorio; en el segundo seguimos hablando seriamente de las desventuras de las dos mujeres y escribimos libros sobre ellas.

En cualquier caso, he aquí a algunas Madame Bovary. Al menos una de las

dos no guarda relación directa con la novela, es como si hubiera salido de ella y se hubiera instalado en otros medios de expresión, el cine en este caso, pero también podría ser la cubierta de un libro o de un tebeo; y hay Bovary pequeñoburguesas y Bovary me atrevería a decir que oséas, hasta llegar a las Bovary utilizadas como reclamo publicitario para recetas de cocina.



Mondadori Portfolio/Akg Images

Evelyn de Morgan, *Medea*, 1889, Birkenhead, Williamson Art Gallery



Collection Christophel/Mondadori Portfolio

Maria Callas en *Medea*, 1969, dirección de Pier Paolo Pasolini



Bridgeman Images

Umberto Brunelleschi, ilustración para *Madame Bovary* publicada por Gibert Jeune en 1953



Collection Christophel/Mondadori Portfolio

Isabelle Huppert en *Madame Bovary*, 1991, dirección de Claude Chabrol

¿Por qué mostrarlas? ¿Solo para aligerar el discurso? No; porque el hecho de que existan tantas Bovary actuando de distintas maneras fuera del texto de Flaubert (y no olviden que hemos visto una Karenina que, en la primera película con Greta Garbo, ni siquiera muere) significa que nos hallamos ya no ante un personaje del mundo de Flaubert, sino ante un personaje fluctuante.

Muchos personajes de la narrativa tienen la característica de poder vivir fuera de su texto de origen y de moverse en una zona del mundo que es difícil identificar y delimitar. A veces incluso emigran de un texto a otro, como sucedió en novelas o películas como *El hijo de D'Artagnan* o *Pinocho*

aviador, que ya no pertenecen al texto original. Para convertirse en objeto fluctuante no hace falta proceder de una gran obra de arte, y deberemos estudiar en otro momento por qué se han convertido en objetos fluctuantes Hamlet o Robin Hood, Gargantúa o Tintín, Heathcliff o Milady, Leopold Bloom o Supermán, Fausto o Popeye, y en cambio no lo han hecho el barón de Charlus, Stelio Effrena o Andrea Sperelli.

El resultado de una encuesta indica que el veinticinco por ciento de los ingleses cree que Churchill, Gandhi y Dickens son personajes de ficción y, en cambio, un porcentaje que ahora no recuerdo con precisión cree que Sherlock Holmes y Eleanor Rigby existieron realmente. De modo que son infinitas las razones por las que uno se convierte en personaje fluctuante. Disraeli no fluctúa y Churchill sí, Escarlata O'Hara sí y la princesa de Clèves no (tengan en cuenta que Sarkozy afirmó repetidamente que no había conseguido leer a Madame de Lafayette —cosa que, por otra parte, me cuentan mis amigos franceses, ha mejorado un poco la suerte de la infeliz princesa de Clèves, porque muchos, por despecho, se han puesto ahora a leer su historia—).

Muchos personajes se han vuelto tan fluctuantes que la mayoría de las personas los conoce más por sus avatares extratextuales que por el texto que les dio vida. Véase el caso de Caperucita roja. La versión de Perrault difiere de la de los hermanos Grimm (por ejemplo, en Perrault el cazador no consigue resucitar a Caperucita y a la abuela), pero la historia fluctuante que las mamás cuentan a sus hijos, aun ajustándose al final de Grimm, funde las dos versiones y a veces se aparta de ambas.

Tampoco los tres mosqueteros son ya los de Dumas.

Los lectores de las historias de Nero Wolfe y Archie Goodwin saben que Wolfe vive en Manhattan, en una casa de piedra arenisca ubicada en un número concreto de la calle Treinta y cinco Oeste. En realidad, Rex Stout fue cambiando al menos diez veces el número de la casa de la calle Treinta y

cinco Oeste, donde, además, no hay ninguna casa de piedra arenisca. Ahora bien, en un momento determinado, una especie de pacto silencioso entre los fanes de Wolfe convenció a todos de que el número correcto era el 454, y el 22 de junio de 1996 la ciudad de Nueva York y el The Wolfe Pack colocaron una placa de bronce en el número 454 de la calle Treinta y cinco Oeste, 64d, recordando que en aquel lugar se erigía la famosa casa de piedra arenisca.

De modo que Medea, Dido, don Quijote, Montecristo o Gatsby se han convertido en individuos que viven fuera de sus partituras originarias, e incluso aquellos que nunca leyeron esas partituras creen que los conocen y que pueden hacer afirmaciones correctas sobre ellos. Algunos, en su deambular fuera de sus textos originales, se han confundido entre sí, como Philip Marlowe, Sam Spade o el Rick Blaine de *Casablanca* (recordemos que *Casablanca* era inicialmente una comedia titulada *Everybody comes to Rick's*). Estos personajes, que se han independizado de sus textos de origen, circulan en cierto modo entre nosotros, inspiran a menudo nuestras conductas, a veces los elegimos como vara de medir y decimos que una persona tiene complejo de Edipo, un apetito gargantuesco, es celoso como Otelo, tiene dudas hamletianas y es un don Abbondio.

Por consiguiente, cuando afirmamos que es verdadero que Ana Karenina se suicidó o que Holmes vivía en Baker Street, no estamos haciendo afirmaciones sobre una determinada partitura (lo que un autor ha escrito), sino sobre una criatura fluctuante, cuyo estatuto ontológico parece bastante extraño, porque no debería existir y, sin embargo, en cierto modo circula entre nosotros y puede ocupar nuestros pensamientos.

¿Se puede fluctuar sin existir de una forma física? ¿Hay objetos que existen sin tener necesariamente una forma física? Por supuesto: basta con definir como objeto cualquier entidad en la que se puede pensar y de la que se pueden predicar algunas propiedades. Por ejemplo, veamos el caso de un

matrimonio constituido por un profesor de historia y una profesora de matemáticas, que hablan a menudo de Julio César o del triángulo rectángulo, pero también expresan el deseo de tener una niña.

Estas personas empiezan a hablar a diario no solo de Julio César y del triángulo rectángulo, sino también de esta niña, a la que querrían llamar, como todos, Gessica, naturalmente con G: cómo la educarían, qué deporte practicaría, cuánto les gustaría que llegara a ser una «velina». De modo que marido y mujer hablan: 1) de alguien que ha existido físicamente, pero que ya no existe físicamente (como César); 2) de una cosa que algunos llaman objeto ideal y no se sabe muy bien en qué mundo existe, a menos que asumamos platónicamente que existe un mundo de las ideas; 3) y de alguien que se supone que existirá algún día, pero que todavía no existe (Gessica). Ahora bien, ¿qué ocurre si estas dos personas, además de hablar de todas estas cosas, se ponen a hablar también de libertad o de justicia?

Libertad y justicia son indudablemente objetos de pensamiento, pero diferentes de los objetos César o Gessica, en primer lugar, porque no están tan bien definidos como César o Gessica, ya que el concepto que de ellos tenemos varía mucho según las culturas, el lugar, la época histórica o las creencias; y, en segundo lugar, porque no son individuos, sino conceptos, aunque hay conceptos como el de triángulo rectángulo que están mejor definidos que el concepto de justicia.

¿Los personajes novelescos son entidades como César, como Gessica, como el triángulo rectángulo o como la libertad?

Algo tienen en común con César, Gessica, el triángulo rectángulo y la libertad, porque son objetos semióticos, es decir, conjuntos de propiedades expresadas por un determinado término y que una cultura reconoce por consenso mutuo e incluye en su enciclopedia. Son objetos semióticos el triángulo rectángulo, la mujer, el gato, la silla, Milán, el Everest, el artículo 7

de nuestra Constitución, la equidad —y entre los objetos semióticos se encuentran también los expresados por nombres propios, y en ese sentido son objetos semióticos no solo Julio César (cuya existencia actual se reduce simplemente a un conjunto de propiedades), sino también, suponiendo que existan en alguna parte, Mario Rossi o Giuseppe Bianchi, que, independientemente del hecho de que sean entidades físicas, son asimismo, cuando los mencionamos mediante un nombre, conjuntos de propiedades (e incluso sin haberle visto nunca podremos identificar a Giuseppe Bianchi como el hijo de Tommaso, nacido en Barletta, actualmente cajero en el banco X, que vive en la calle X, etcétera)—. Y como entre las propiedades expresadas por un nombre propio están las de haber existido o de existir actualmente, o bien las registradas en una buena enciclopedia, como la de ser un personaje mitológico o el personaje de una narración, de ello deriva que también los personajes novelescos sean objetos semióticos.

Muchos objetos semióticos tienen límites bien definidos, digamos que *ab aeterno* (por ejemplo, las propiedades por las que se reconoce un cuadrado no están sujetas ni a variaciones ni a negociaciones de más o menos); otros se presentan con límites definidos (por ejemplo, los límites entre dos Estados), pero sufren pérdidas o incrementos de propiedades (Italia se mantiene reconocible pese a haber perdido Zara y Niza); y muchísimos otros tienen aspectos *borrosos*.

Por ejemplo, somos capaces de reconocer como perro tanto a un pastor alemán como a un chihuahua, que solo tienen en común algunas propiedades sobresalientes que de momento me limitaré a llamar «diagnósticas». Y lo mismo ocurre con entidades como Milán, de lo contrario quienes la vieron por primera vez, como yo, en 1946, medio destruida, sin rascacielos como el Pirelli y la Torre Velasca, no la identificarían con la ciudad en la que ahora vivimos. Y ocurre exactamente igual con los personajes históricos, porque de

otro modo no podrían hacerse afirmaciones como «Si Cleopatra hubiese tenido la nariz un poco más larga, la historia de Roma habría cambiado» (es decir, que a nuestra idea de Cleopatra le podemos quitar algunas propiedades sin por ello dejar de reconocerla como tal —y podemos imaginar situaciones contrafácticas del tipo qué habría sucedido si no hubieran matado a César en los idus de marzo—).

Cuáles son las propiedades diagnósticas que se han de mantener para poder identificar una cosa como perteneciente a la misma especie o clase es un problema no resuelto, y, en todo caso, habría que pensar que una propiedad se vuelve o se mantiene diagnóstica según el contexto o el universo del discurso.

Los personajes novelescos son objetos semióticos fluctuantes porque pueden perder algunas propiedades sin perder su identidad, tanto es así que en el imaginario popular D'Artagnan es un mosquetero y, en cambio, sabemos que para *Los tres mosqueteros* es solo un cadete. Si Madame Bovary hubiese vivido no en Francia, sino en Italia, su historia no habría diferido mucho. Así que ¿cuáles son las propiedades realmente diagnósticas de Madame Bovary? Se diría que la de haberse suicidado por razones sentimentales. Entonces, ¿por qué podemos leer una parodia como *El experimento del profesor Kugelmass*, de Woody Allen, en la que el protagonista, gracias a una máquina del tiempo, saca a Madame Bovary de Yonville y se la lleva a Nueva York a vivir la buena vida que siempre había soñado? ¿Solo porque el contexto acentúa como propiedades diagnósticas de Madame Bovary la de ser una pequeñoburguesa de provincias con pasiones kitsch? En efecto, la parodia funciona porque el protagonista se apresura a recuperarla antes de que cometa el suicidio. Mientras el suicidio es negado de forma paródica, sigue siendo esencial y fundamentalmente diagnóstico para identificar a Madame Bovary. Y este aspecto hay que subrayarlo, porque

veremos al final que lo que nos fascina en los personajes novelescos es que su destino no puede cambiarse. Podemos imaginar qué habría ocurrido si Napoleón hubiese vencido en Waterloo, y este ejercicio contrafáctico sería, sin duda, muy interesante, pero cuán insípida sería una historia en la que imaginásemos que Madame Bovary no se mató y que vive feliz y contenta en algún lugar...

¿Por qué pueden conmovernos objetos semióticos como los personajes novelescos? La respuesta es: por la misma razón por la que muchos mueren por la justicia y por la libertad. Ahora bien, no es lo mismo conmoverse por Ana Karenina que por el ángulo recto (creo que solo le ocurrió a Pitágoras).

Nos conmueve Ana Karenina porque, al suscribir el pacto narrativo, fingimos vivir en su mundo como si fuera el nuestro, y al poco rato (como presos de un arrebató místico, debido, sin duda, a ciertas cualidades de la narración) nos hemos olvidado de que estábamos fingiendo. No solo eso, sino que, como no formamos parte de ese mundo, o no tenemos en él una presencia relevante, buscamos instintivamente sustituir a aquel de sus habitantes de derecho que más aspectos en común tiene con nosotros.

Si aceptamos esta definición de los personajes novelescos, resulta que son objetos semióticos las divinidades de todas las mitologías, los enanos y las hadas, Papá Noel y las entidades de las distintas religiones. Alguien podría pensar que comparar las entidades religiosas con las hadas no es más que una manifestación de ateísmo, pero invito a cualquier creyente a realizar un experimento mental: imagine que es católico y cree que Jesús es realmente el hijo de Dios; perfecto, en este caso Shiva, el Gran Espíritu de la pradera y el Exu de los cultos brasileños son simples personajes ficticios. Imagine ahora que es hindú: si Shiva existe realmente, es obvio que el Gran Espíritu, el Exu y el Dios de Israel son personajes ficticios. Y así sucesivamente, hasta que haya que admitir que, sea cual sea nuestra creencia religiosa, todas las

entidades religiosas menos una son personajes ficticios y por tanto, aunque nos neguemos a decidir cuál es la que escapa a la ley general, no hay duda de que el noventa y nueve por ciento de las entidades religiosas son personajes ficticios que, como Madame Bovary u Otelo, nacen por lo general de un libro (sagrado) —con la única diferencia de que hay más gente que comparte opiniones y creencias sobre Shiva que gente que conoce a Madame Bovary—, pero no se trata ahora de hacer estadísticas.

Los personajes fluctuantes de la ficción tienen la misma naturaleza que los personajes del mito. Edipo o Aquiles eran entidades fluctuantes como Ana Karenina o Pinocho, salvo que los primeros fueron creados en la noche de los tiempos y los segundos nacen como mitos laicos, por así decir. Y nos sentimos tan autorizados a decir que es cierto que Pinocho nació de un pedazo de madera como a decir que es cierto que Atenea nació de la cabeza de Zeus.

No basta con recordar que los antiguos pensaban que Zeus y Atenea existieron realmente mientras que todo el que considere a Pinocho como entidad fluctuante sabe que nunca ha existido. Diría que se trata de accidentes psíquicos, que muchísimos creyentes tienen ideas bastante vagas acerca del grado de existencia de sus dioses, que ha habido pastorcillas que dicen que han hablado con la Virgen, que ha habido muchachas románticas que se han matado por Jacopo Ortis, que en el teatro de marionetas siciliano el público insultaba a Ganelón, que hay adolescentes perdidamente enamoradas de un personaje, no de un actor, cinematográfico, que no necesariamente César creía en la existencia de Júpiter, que los poetas cristianos seguían invocando a las musas y que, por consiguiente, penetramos en un mundo de sentimientos, fantasías y emociones privadas donde es difícil trazar líneas fronterizas precisas.

El tipo de existencia que hemos reconocido a los personajes fluctuantes

nos explica también su función moral. Sé que ya he escrito y hablado sobre este tema, pero no puedo dejar de mencionarlo para concluir esta conferencia.

Estos personajes, aunque fluctuantes, se nos presentan fijados irremediabilmente a su propio destino. Cuando lloramos por su suerte, a veces esperamos que las cosas discurran de otra manera, que Edipo tome otra vía y no tropiece con Layo en el camino de Tebas, que llegue a Atenas y se una a Friné, que Hamlet se case con Ofelia y vivan juntos y felices en el trono de Dinamarca, que Heathcliff tolere alguna humillación más y permanezca en las cumbres borrascosas hasta casarse con su Catherine y viva con ella como un perfecto *country gentleman*, que el príncipe Andréi se cure, que Raskólnikov no conciba la idea peregrina de asesinar a una vieja, sino que acabe sus estudios y se convierta en un respetable funcionario del Estado, que cuando Gregor Samsa se transforma en un horrible escarabajo entre en su habitación una bella princesa, le dé un beso y lo convierta en el hombre más rico de Praga...



Bridgeman Images

Jean-Adolphe Beaucé, *Raskólnikov. Asesinato en el passage du Cheval Rouge*, 1835, colección privada

Hoy en día, la informática nos ofrece programas para reescribir a placer todas esas historias, pero ¿realmente queremos reescribirlas?

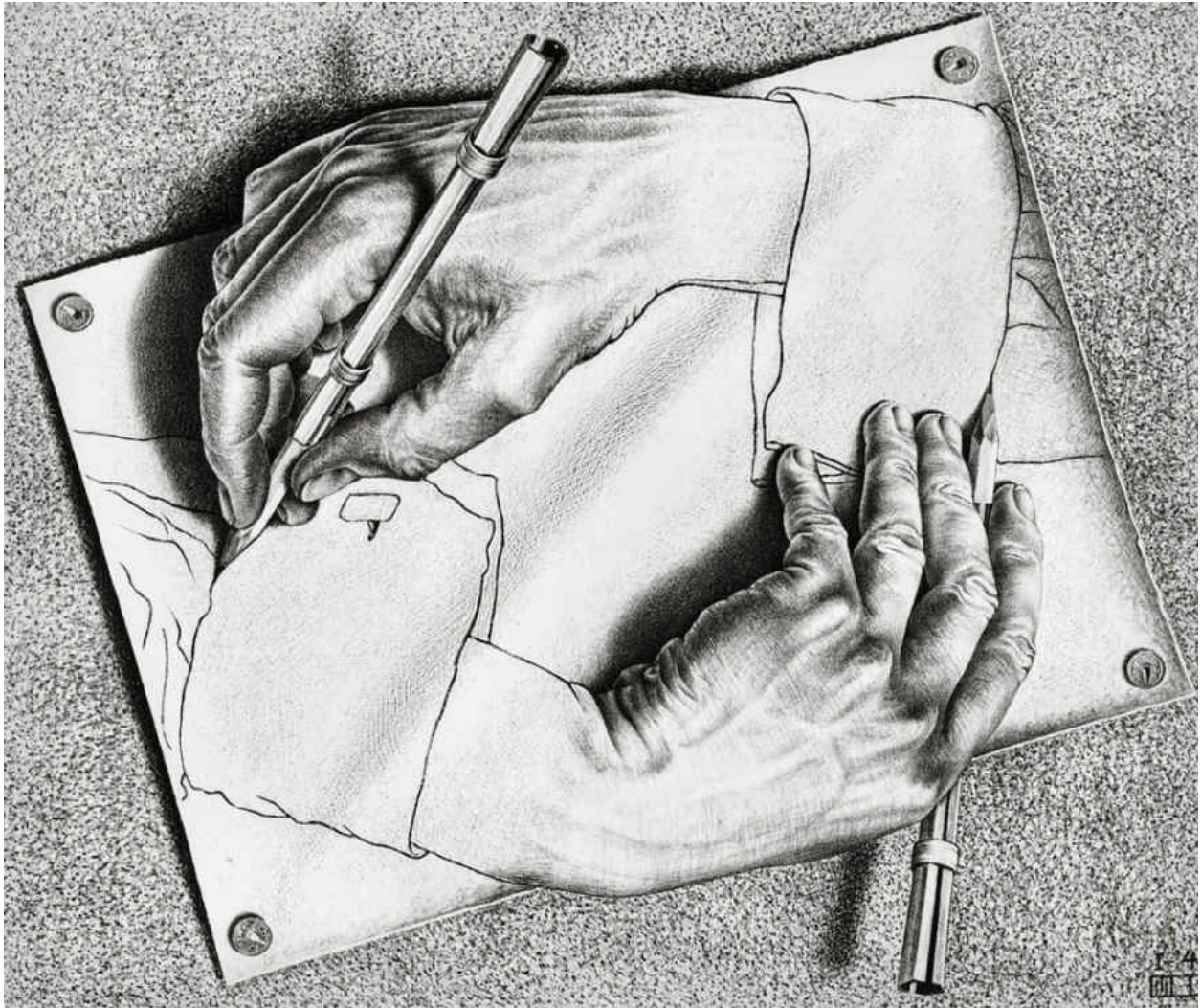
Leer obras de ficción significa saber que nada puede cambiarse del destino de los personajes. Si pudiésemos cambiar el destino de Madame Bovary, ya no tendríamos la consoladora certeza de que la afirmación «Madame Bovary se suicidó» es el modelo de verdad indiscutible. Penetrar en un mundo novelesco posible quiere decir aceptar que las cosas son así para siempre, más allá de nuestros deseos. Debemos aceptar esta frustración, y a través de ella experimentar la emoción del destino.

Creo que una de las principales funciones de la ficción es enseñarnos a

aceptar el destino, y que constituye, además, el valor paradigmático de los personajes ficticios, santos del mundo laico, y también de muchos creyentes.

El simple hecho de que Ana Karenina muera inexorablemente la convierte, de forma afectuosa, imperiosa y obsesiva, en melancólica compañera de nuestra vida, aunque nunca haya tenido existencia física.

2009



© 2017 The M. C. Escher Company – The Netherlands. Todos los derechos reservados

Maurits Cornelis Escher, *Manos dibujando*, 1948, colección privada

Paradojas y aforismos

A menudo escuchamos frases como «es paradójico: es él quien ha chocado conmigo y pretende que yo me haga cargo de los daños», o bien «es paradójico que la mujer de Raffaello haya muerto justamente el día de su boda».

Bien, el primer caso no es paradójico, es simplemente desagradable o, a lo sumo, absurdo, mientras que el segundo es inusitado, fuera de lo habitual, contrario a las expectativas normales, como el nacimiento de una vaca con dos cabezas.

En ninguno de los dos casos estamos ante paradojas propiamente dichas, aunque el uso ingenuo aparenta cosas que son contrarias a lo que habríamos deseado o esperado.

En todo caso, si algo hay de paradójico —en el sentido de curioso o extraño—, es que la palabra «paradoja» tiene dos sentidos bastante distintos: uno es el que se utiliza en lógica y en filosofía, el otro es el que se utiliza en retórica.

Las paradojas lógicas deberían llamarse con más propiedad «antinomias». Alguien ha dicho en internet que los griegos las llamaban «paralogismos», pero el paralogismo es un simple error de razonamiento que puede corregirse fácilmente. Por ejemplo, es un paralogismo decir que todos los atenienses son griegos, que todos los espartanos son griegos y que, por tanto, todos los

atenienses son espartanos. Al margen de que el sentido común ya nos dice que la conclusión es falsa, el siguiente esquema demuestra qué es un paralogismo:

Todos los A son G.

Todos los E son G.

Luego todos los A son E.



© 2017 Glasgow University Library

Thomas Bricot, *Tractatus Insolubiliū*, París, 1498

Se trata de un paralogismo porque en este silogismo no se cuantifica el

término medio (G) y la falta de cuantificación del medio hace que el razonamiento sea falaz.

En cambio, son antinomias aquellas construcciones que los medievales llamaban *insolubilia*, es decir, expresiones o razonamientos de los que no puede decirse que sean verdaderos o falsos, o sea, que son susceptibles de dos interpretaciones que se contradicen mutuamente.



ADAGP, París/Scala, Florencia

© René Magritte, por SIAE 2017

René Magritte, *La traición de las imágenes. Esto no es una pipa*, 1929, Los Ángeles, County Museum of Art

La antinomia más clásica es la del mentiroso. La frase «Estoy mintiendo» no puede ser ni verdadera ni falsa: si fuese verdadera, querría decir que estoy diciendo la verdad y, por tanto, no es verdad que estoy mintiendo; y si fuese

falsa, entonces no sería verdad que estoy mintiendo y, por consiguiente, sería verdad que estoy diciendo la verdad y, por lo tanto, estaría mintiendo realmente.

La forma más popular es la de la paradoja de Epiménides, que era cretense y afirmaba que todos los cretenses eran mentirosos. San Pablo, que tenía grandes cualidades pero no sentido del humor, se tomó en serio el dicho, y en la *Carta a Tito* nos dice que ciertamente los cretenses son todos unos mentirosos y aduce como prueba que lo dice uno de ellos, que los conoce bien. Sin embargo, es obvio que, puesto que Epiménides es cretense, entonces miente, pero si miente, no es cierto que todos los cretenses sean mentirosos, y, por lo tanto, algunos cretenses dicen la verdad. ¿Estará entre ellos Epiménides? Si está, entonces es cierto que todos los cretenses mienten y es falso que algunos cretenses como Epiménides digan la verdad. Si entre los que mienten se encuentra Epiménides, entonces estamos como al principio.

No obstante, la paradoja de Epiménides no es tal, porque basta pensar que Epiménides es el único cretense mentiroso y, por lo tanto, es natural que no diga la verdad.

También se considera una paradoja célebre la de Aquiles y la tortuga, atribuida a Zenón. Si la tortuga está un metro por delante de Aquiles, para alcanzarla Aquiles deberá recorrer el primer medio metro, pero para ello ha de recorrer el primer cuarto de metro, y para ello ha de recorrer la mitad de un cuarto de metro, y así hasta el infinito, de modo que nunca alcanzará a la tortuga.

O imaginemos también un recorrido de un kilómetro, desde el punto P hasta el punto A. Imaginemos a un corredor, Aquiles, que parte del punto P y corre hacia la meta, es decir, el punto A. Aquiles ha de cubrir primero la mitad de la distancia que separa P de A, alcanzando el punto medio entre

ambos, que denominamos M. Aquiles ha de recorrer luego la mitad de la distancia restante entre M y la meta A, llegando al punto S. Este proceso de división por la mitad continúa hasta el infinito; de hecho, por pequeña que sea la distancia que queda por cubrir, siempre puede ser dividida por la mitad.

La llamada paradoja de Aquiles no es una paradoja, y la solución ya la dio Aristóteles al distinguir entre infinito en potencia e infinito en acto (cf. *Física* III, 8, 206): en las magnitudes existe infinito por adición (siempre puedo encontrar un número par mayor que el anterior), pero no por división, porque el infinito de los subintervalos en los que es divisible una unidad de longitud siempre está contenido en una totalidad limitada (nunca superior a 1).

Aunque el proceso de fractalización (mitad del entero, mitad de la mitad, mitad de la mitad de la mitad, etcétera) se prolongue hasta el infinito, su resultado nunca será mayor que 1, como ocurre con los números racionales, de modo que 3,14, por mucho que se analice, nunca será 4.

Si este razonamiento se aplica a la longitud fractal de una costa, cuyo proceso potencial de división podría ser infinito al menos en la medida en que siempre se pueden postular unidades cada vez más pequeñas, eso no quita que Aquiles pueda *en acto* recorrer este espacio en un solo paso. Aquiles recorrerá una unidad suya de longitud en una determinada unidad suya de tiempo.

También se habla de paradojas para la topología, y hay quien considera paradójica la banda de Moebius. En mi opinión, no tiene nada de paradójico. O sea, parece inverosímil que baste una torsión para transformar una superficie de dos caras en una superficie de una sola cara, pero, en realidad, así es, y lo hemos visto, y esto solo significa que la topología es un poco más complicada que la geometría euclidiana. Hay, en cambio, paradojas mucho más serias y tal vez una de las más famosas es la paradoja del barbero, propuesta por Bertrand Russell.

Esta paradoja tiene una formulación ingenua y otra más sutil. La primera es: «El barbero del pueblo es el que afeita a todos los que no se afeitan a sí mismos. ¿Quién afeita al barbero del pueblo?». Evidentemente, no puede afeitarse a sí mismo porque solo afeita a los que no se afeitan a sí mismos y se supone que no hay otros en el pueblo que se encarguen de afeitar a cualquier persona. Les propuse esta paradoja a mis hijos de cuatro y cinco años y la resolvieron de tres maneras: 1) el barbero del pueblo es una mujer; 2) el barbero no se afeita y tiene una barba larguísima, y 3) el barbero no se afeita, sino que se quema la barba y tiene el rostro marcado por terribles cicatrices.

En realidad, la paradoja ha de formularse de la siguiente manera: «Un pueblo tiene entre sus habitantes a un solo y único barbero, hombre bien afeitado. En el letrero de la barbería pone “El barbero que afeita a todos los que no se afeitan a sí mismos”. Entonces la pregunta es: ¿quién afeita al barbero?».



© 2017 The M. C. Escher Company – The Netherlands. Todos los derechos reservados

Maurits Cornelis Escher, *Banda de Moebius II*, 1963, colección privada

La lógica y la matemática modernas han propuesto muchas antinomias para resolver problemas muy sutiles de los que no voy a hablar, y me limitaré a mencionar algunas otras antinomias famosas, como la citada por Aulo Gelio, que dice que Protágoras tomó como alumno de leyes a un joven prometedor, Evatlo, al que pidió solo la mitad de la retribución, estableciendo que el resto se liquidaría cuando Evatlo ganara su primer caso.

Sin embargo, Evatlo no se dedicó a la abogacía, sino a la política, y nunca ganó su primer caso porque no lo tuvo. Por lo tanto, Protágoras nunca recibió el dinero; finalmente demandó a Evatlo para que le liquidara lo que le debía de las clases. El joven decidió defenderse a sí mismo, convirtiéndose en abogado de sí mismo y creando esta situación de indeterminación. Según Protágoras: si Evatlo ganaba, tendría que pagarle según el acuerdo existente

entre ambos, porque habría ganado su primer caso; si Evatlo perdía, tendría que pagarle igualmente en cumplimiento de la sentencia. Según Evatlo: si Evatlo ganaba, no tendría que pagar a Protágoras en cumplimiento de la sentencia; si Evatlo perdía, no tendría que pagar a Protágoras porque, según el acuerdo, no había ganado su primer caso.



Beaux-Arts de París/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari

Jean-Simon Barthélémy, *Alejandro corta el nudo gordiano*, 1767, París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

Esta paradoja sirvió durante mucho tiempo para demostrar que los abogados y los políticos no eran gente de fiar.

O el enigma del cocodrilo, citado por Diógenes Laercio: un cocodrilo

había cogido a un niño que estaba jugando a orillas del Nilo. La madre suplicó al cocodrilo que se lo devolviera. «Por supuesto», dijo el cocodrilo, «si adivinas exactamente lo que haré, te devolveré a tu hijo; pero si no lo adivinas, me lo comeré de un bocado». «Oh», dijo la madre llorando desesperadamente, «te comerás a mi hijo».

El astuto cocodrilo rebatió: «No puedo devolverte a tu hijo, porque si te lo devuelvo, te habrás equivocado, y yo te dije que si te equivocabas, me lo comería». «Las cosas son exactamente al revés», respondió la astuta madre. «No puedes comerte a mi hijo, porque si lo devoras, yo habré acertado y tú prometiste que si acertaba, me devolverías a mi hijo. Sé que eres un cocodrilo de honor, así que mantén la palabra dada».

Y para acabar, algunas deliciosas paradojas lógicas reunidas por Raymond Smullyan:

Soy un solipsista, como todos.

Creo que el solipsismo es la filosofía correcta, pero es tan solo una opinión personal.

Prohibido aparcamiento autorizado.

Esta especie siempre ha estado extinguida.

Has estado excepcional, como siempre.

Dios ha de existir porque no sería tan miserable como para hacerme creer que existe y no existir de verdad.

Juro que romperé el juramento que estoy haciendo.

La superstición trae mala suerte.

¿Y qué es la paradoja retórica?

Desde un punto de vista etimológico, es παράδοξος, lo que está *parà ten doxan*, más allá de la opinión común y, por lo tanto, el término designaba originariamente una afirmación alejada de las creencias comunes, extraña, extravagante, inesperada, y en este sentido aparece también en Isidoro de Sevilla, para quien (*Etimologías* II, 21, 29) existe paradoja cuando decimos

que ha ocurrido algo impensable, como cuando Cicerón, en la defensa de Flaco, debería haberlo alabado y, en cambio, lo condenó.

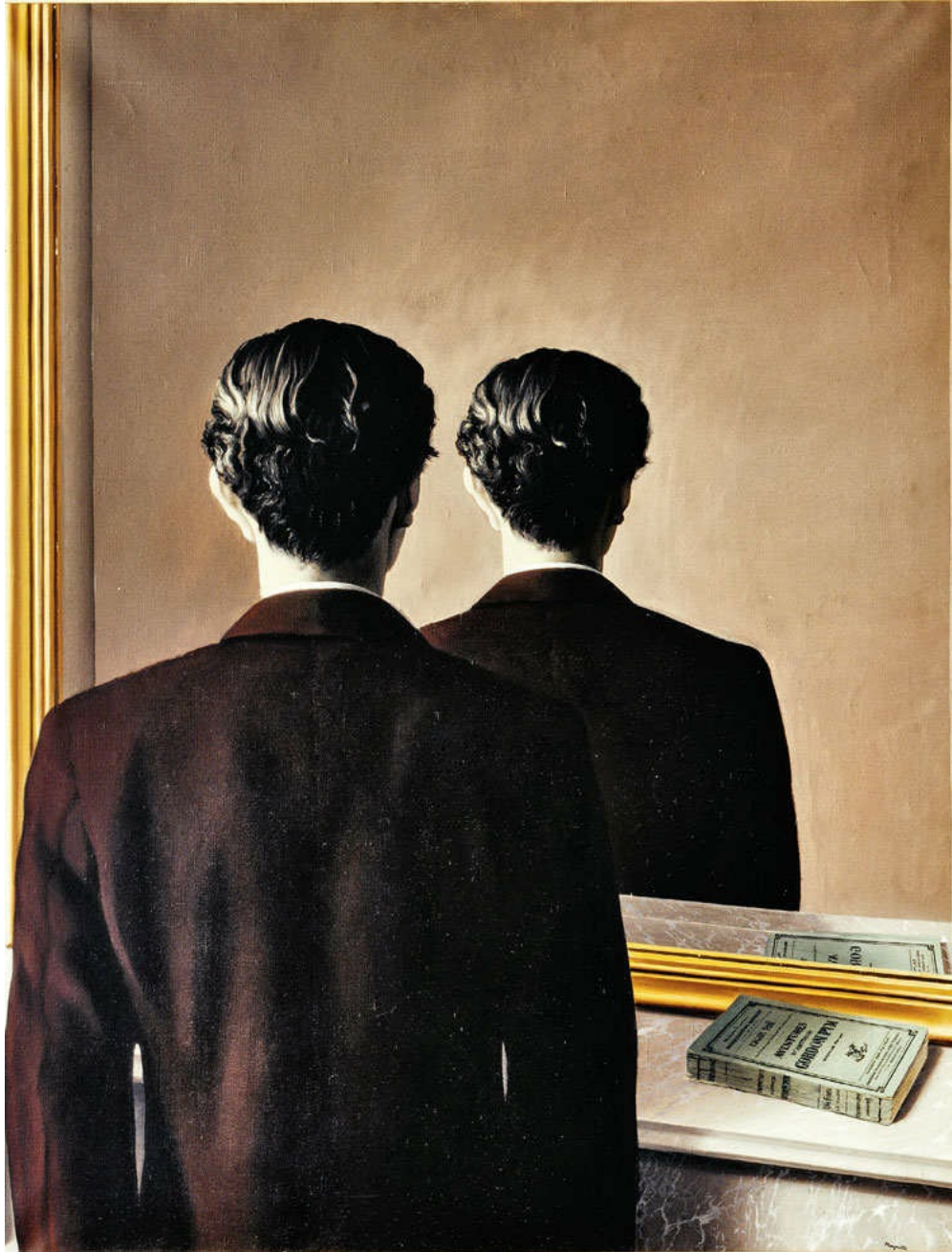
La noción retórica de la paradoja la encontramos en los distintos diccionarios de la lengua y dice así:

Tesis, concepto, afirmación, sentencia, ocurrencia, que contrasta con la opinión más extendida o universalmente aceptada, con el sentido común y la experiencia común, con el sistema de creencias que tiene como referencia o con principios y conocimientos que se dan por adquiridos; no obstante, puede contener, bajo una forma aparentemente ilógica y desconcertante, un fondo de validez, destinado a afirmarse contra la ignorancia y la superficialidad de quien sigue acríticamente la opinión de la mayoría.

Así que, en el sentido retórico y literario, la paradoja sería una especie de máxima o dicho que *prima facie* parece falso, pero que al final revela una verdad no obvia.

En este sentido la paradoja adopta casi siempre la forma de una máxima o de un aforismo.

No hay nada menos definible que el aforismo. La palabra griega, además de «objeto puesto aparte para una ofrenda» y «oblación», pasa a significar con el tiempo «definición, dicho, sentencia breve». Así son, por ejemplo, los aforismos de Hipócrates. Por lo tanto el aforismo es, según el Zingarelli, una «máxima o sentencia que se propone como pauta en alguna ciencia o arte».



ADAGP, París/Scala, Florencia

© René Magritte, por SIAE 2017

René Magritte, *La reproducción prohibida* 1937, Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen

Se ha dicho que el aforismo es una máxima en la que no solo importa la brevedad de la forma, sino también la agudeza del contenido, y se privilegia la gracia o la brillantez, en detrimento de la aceptabilidad de la aserción en

términos de verdad. Por supuesto, en las máximas y aforismos el concepto de verdad es relativo a las intenciones del autor: decir que un aforismo expresa una verdad significa que pretende expresar aquello que para el autor es verdadero y de cuya verdad pretende convencer a los lectores. Ahora bien, en general la máxima o aforismo no solo no pretende parecer ingenioso, sino ni siquiera ir en contra de las opiniones comunes: lo que pretende más bien es profundizar en un aspecto sobre el que la opinión común parece superficial, y hay que ahondar más en ella.

Veamos ahora una máxima de Chamfort: «El más rico de todos los hombres es el ahorrativo; el más pobre, el avaro» (*Máximas, pensamientos, caracteres y anécdotas*, I, 145). La agudeza consiste en que, según la opinión común, el ahorrativo es la persona que no malgasta sus escasos recursos y atiende sus necesidades con moderación, mientras que el avaro es el que acumula recursos superiores a sus necesidades. De modo que la máxima iría en contra de la opinión común, salvo que se acepte que, mientras que «rico» se entiende en relación con los recursos, «pobre» se entiende, además de en sentido moral, en relación con la satisfacción de las necesidades. Una vez aclarado el juego retórico, la máxima ya no va en contra de la opinión común, sino que la corrobora.

En cambio, cuando el aforismo choca violentamente con la opinión común, de modo que a primera vista parece falso e inaceptable, y solo tras una juiciosa reducción de su forma hiperbólica parece portador de cierta verdad, a duras penas aceptable, entonces surge la paradoja.

El aforismo sería, pues, una máxima que pretende ser reconocida como verdadera, aunque su intención es parecer aguda, mientras que la paradoja se presenta como máxima *prima facie* falsa que, solo tras una reflexión madura, parece destinada a expresar lo que el autor considera verdadero y, a causa de

la brecha entre las expectativas de la opinión común y la forma provocadora que adopta, resulta ser aguda.

La historia de la literatura abunda en aforismos y no tanto en paradojas. El arte del aforismo es fácil (y también son aforismos los proverbios: «Madre no hay más que una», «Perro ladrador, poco mordedor»); en cambio, el arte de la paradoja es difícil.

Tiempo atrás me interesé por Pitigrilli, un maestro del aforismo, y les ofrezco unas muestras de sus máximas más brillantes. Algunas pretenden, aunque de forma ingeniosa, afirmar una verdad que no es en modo alguno contraria a la opinión común:

Gastrónomo: un cocinero que ha hecho el bachillerato.

Gramática: complicado instrumento que te enseña la lengua, pero te impide hablar.

Fragmentos: un recurso providencial para los escritores que no saben componer un libro entero.

Dipsomanía: una palabra científica tan hermosa que dan ganas de empezar a beber.

Otras, más que expresar una presunta verdad, afirman una decisión ética, una regla de acción:

Comprendo el beso al leproso, pero no el apretón de manos al cretino.

Sé indulgente con quien te ha ofendido porque no sabes qué te reservan los demás.

Sin embargo, en su *Dizionario antiballistico* (1962), que recoge máximas, dichos y aforismos propios y ajenos, Pitigrilli, que pretendía siempre y del modo que fuera pasar por cínico, aun a costa de confesar cándidamente sus propias ruindades, hace notar hasta qué punto el juego aforístico puede llegar a ser insidioso:

Ya que estamos en plan de confidencias, reconozco que he secundado el gamberrismo del lector. Me explico: en la calle, cuando estalla un altercado o se produce un accidente de circulación, surge de improviso de las entrañas de la tierra un individuo que intenta asestarle un paraguazo a uno de los

dos contendientes, que generalmente es el automovilista. El desconocido gamberro ha desfogado su rencor latente. Lo mismo ocurre con los libros: cuando el lector que no tiene ideas o las tiene en estado amorfo encuentra una frase pintoresca, fosforescente o explosiva, se enamora de ella, la adopta y la comenta con admiración, con un «¡bien!», con un «¡eso es!», como si siempre hubiese pensado así y esa frase fuese la quintaesencia de su forma de pensar, de su sistema filosófico. «Toma postura», como decía el Duce. Yo le enseño la manera de tomar postura sin descender a la selva de las distintas literaturas.

En este sentido, el aforismo expresa de forma brillante (y nueva) un lugar común.

Decir de un armonio que es «un piano que, disgustado de la vida, se ha refugiado en la religión» no hace sino reformular de un modo icástico algo que ya sabíamos y creíamos: que el armonio es un instrumento de iglesia. Decir del alcohol que es «un líquido que mata a los vivos y conserva a los muertos» no añade nada a lo que ya sabíamos sobre los riesgos de los excesos y los usos de los museos de anatomía.

Cuando Pitigrilli (*El experimento de Pott*, Barcelona, Planeta, 1963) pone en boca del protagonista que «la inteligencia en la mujer es una anomalía que aparece excepcionalmente, como el albinismo, la zurdera, el hermafroditismo o la polidactilia», dice exactamente, aunque sea en tono ingenioso, lo que el lector masculino (y probablemente también la lectora femenina) de 1929 deseaban oír.

Pero, al criticar su *vis aphoristica*, Pitigrilli nos dice algo más: que muchos aforismos brillantes se pueden invertir sin perder fuerza. Veamos algunos ejemplos de inversión que nos propone el propio Pitigrilli (*Dizionario antiballistico*):

Muchos desprecian la riqueza, pero pocos la regalan.

Muchos regalan riquezas, pero pocos las desprecian.

Prometemos según nuestros temores
y cumplimos según nuestras esperanzas.
*Prometemos según nuestras esperanzas
y cumplimos según nuestros temores.*

La historia no es más que una aventura de la libertad.
La libertad no es más que una aventura de la historia.

La felicidad está en las cosas y no en nuestro gusto.
La felicidad está en nuestro gusto y no en las cosas.

Además, Pitigrilli enumeraba máximas de diferentes autores, sin duda contradictorias entre sí, y que, sin embargo, siempre parecían expresar una verdad establecida:

Solo por optimismo nos engañamos (Hervieu).
Es más fácil engañarse por desconfianza que por confianza (Rivarol).
La gente sería feliz si los reyes filosofasen
y los filósofos reinasen (Plutarco).
*El día que quiera castigar a una provincia
haré que la gobierne un filósofo (Federico II).*

Utilizaré el término «aforismo cancerizable» para referirme a esta clase de aforismos reversibles. El aforismo cancerizable es una enfermedad de la tendencia al chiste; en otras palabras, es una máxima que, con tal de parecer ingeniosa, se desentiende del hecho de que su contraria es igualmente cierta. La paradoja es una inversión auténtica de la perspectiva común que presenta un mundo inaceptable, que suscita resistencia y rechazo, y que, con todo, si

nos esforzamos por entenderla, genera conocimiento; al fin y al cabo, si nos parece ingeniosa es porque debemos admitir que es cierta. El aforismo cancerizable encierra una verdad muy parcial y, a menudo, una vez que se ha cancerizado, nos revela que ninguna de las dos perspectivas que nos muestra es cierta: parecía verdadero solo porque era ingenioso.



De Agostini Picture Library/Scala, Florencia

Pieter Brueghel el Viejo, *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*, 1559, Viena, Kunsthistorisches Museum

La paradoja no es una variación del *topos* clásico del «mundo al revés». Este es mecánico, prevé un mundo en el que los animales hablan y los humanos rugen, los peces vuelan y los pájaros nadan, los monos ofician la

misa y los obispos saltan entre los árboles. Procede por adjunción de *adynata* o *impossibilia* sin ninguna lógica. Es un juego carnavalesco.



Archivi Alinari, Florencia

© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation, por SIAE 2017

Salvador Dalí, *Afgano invisible con aparición sobre la playa del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos*, 1938 ca., colección privada

Para que se produzca la paradoja se requiere que la inversión se atenga a una lógica y se circunscriba a una parte del universo. Un persa llega a París y describe Francia igual que un parisiense describiría Persia. El efecto es paradójico porque obliga a ver las cosas habituales más allá de la opinión establecida.

Una de las formas de distinguir una paradoja de un aforismo cancerizable

es tratar de invertir la paradoja.

Un autor que siempre se movió con cinismo y desenvoltura entre la paradoja y el aforismo es Oscar Wilde. Teniendo en cuenta los innumerables aforismos esparcidos por sus obras, deberemos admitir que nos hallamos ante un escritor fatuo, un dandi que, con tal de *épater le bourgeois*, no distingue entre aforismos, aforismos cancerizables y paradojas. Es más, tiene el valor de hacer pasar por aforismos afirmaciones agudas que, so pretexto de la agudeza, no son más que desafortunados lugares comunes, o por lo menos lugares comunes para la burguesía y la aristocracia victorianas.

No obstante, ese tipo de experimentos nos permite ver si y hasta qué punto un autor, que ha hecho de la provocación aforística la chispa de sus novelas, de sus comedias y de sus ensayos, ha sido un auténtico creador de paradojas fulminantes o un delicado coleccionista de *bons mots*.

A continuación voy a enumerar una serie de paradojas auténticas, y les desafío a que intenten practicar la inversión (so pena de obtener a lo sumo un sinsentido o una máxima falsa para cualquier persona sensata):

La vida es simplemente un *mauvais quart d'heure*
formado por instantes exquisitos.

El egoísmo no consiste en vivir como nos parece, sino
en exigir que los demás vivan como nos parece a nosotros.

Una persona sensible es la que, porque tiene callos,
siempre pisa los pies a los demás.

Todos los que son incapaces de aprender han sido elegidos
para enseñar.

Un hombre de mala fama siempre tiene algo de atractivo.
En el fondo algo debe tener.

Puedo resistir todo en la vida, excepto la tentación.

La falsedad es la verdad de los otros.

El único deber que tenemos con la historia
es reescribirla.

Una cosa no es necesariamente verdadera porque un hombre
haya muerto para realizarla.

Los parientes son simplemente un montón de gente fastidiosa
que no tienen ni la más remota
noción de cómo hay que vivir, ni el más
leve instinto de cuándo deben morir.

Cuando la gente está de acuerdo conmigo siempre siento
que estoy equivocado.

En cambio son infinitos los aforismos de Wilde que resultan fácilmente cancerizables:

Vivir es la cosa más rara del mundo. La mayoría de la gente
se limita a existir.

*Existir es la cosa más rara del mundo. La mayoría de la gente
se limita a vivir.*

Los que encuentran una diferencia entre el alma y el cuerpo no
tienen ni una cosa ni otra.

Los que no encuentran ninguna diferencia entre el alma y el cuerpo no tienen ni una cosa ni otra.

La vida es una cosa demasiado importante para hablar de ella
seriamente.

La vida es una cosa demasiado poco importante para bromear con ella.

Hay en el mundo dos clases de individuos: los que
creen en lo increíble, como los otros, y los que hacen
lo improbable, como yo.

*Hay en el mundo dos clases de individuos: los que creen
en lo improbable, como los otros, y los que hacen lo increíble,
como yo.*

*Hay en el mundo dos clases de individuos: los que hacen lo improbable,
como los otros, y los que creen en lo increíble, como yo.*

Hay una fatalidad en todos los buenos propósitos: invariablemente
se hacen demasiado pronto.

*Hay una fatalidad en todos los buenos propósitos: invariablemente
se hacen demasiado tarde.*

Ser inmaduros significa ser perfectos.

*Ser maduros significa ser imperfectos.
Ser perfectos significa ser inmaduros.
Ser imperfectos significa ser maduros.*

La ignorancia es como una delicada fruta exótica:
basta tocarla y enseguida se marchita.
*El saber es como una delicada fruta exótica:
basta tocarlo y enseguida se marchita.*

Cuanto más estudiamos el Arte, menos nos interesa la Naturaleza.
Cuanto más estudiamos la Naturaleza, menos nos interesa el Arte.

Las puestas de sol están pasadas de moda. Pertenecen a una época
en que Turner causaba furor. Admirarlas hoy
es un claro indicio de provincianismo.
*Las puestas de sol vuelven a estar de moda, porque pertenecen a
una época en que Turner causaba furor. Admirarlas hoy
significa estar up to date.*

La Belleza lo revela todo porque no expresa nada.
La Belleza no revela nada porque lo expresa todo.

Ningún hombre casado resulta atractivo, como no sea para su mujer.
Y muchas veces, según me han dicho, ni siquiera para su mujer.
*Todo hombre casado es atractivo, excepto para su mujer, y muchas veces,
según me han dicho, incluso para su mujer.*

El dandismo es, a su modo, un intento de afirmar
la absoluta modernidad de la belleza.
*El dandismo es, a su modo, un intento de afirmar
la absoluta inactualidad de la belleza.*

La conversación debe tocar todo, pero no
debe concentrarse en nada.
*La conversación no debe tocar nada,
sino concentrarse en todo.*

Me gusta mucho hablar de nada. Es de lo único que lo sé todo.
Me gusta mucho hablar de todo. Es de lo único que no sé nada.

Solo los grandes maestros de estilo saben ser claros.
Solo los grandes maestros de estilo saben ser oscuros.

Cualquiera puede hacer Historia. Solo un gran hombre
puede escribirla.
*Cualquiera puede escribir la Historia. Solo un gran hombre
puede hacerla.*

Los ingleses tienen todo en común con los americanos,
excepto la lengua.
*Los ingleses no tienen nada en común con los americanos,
excepto la lengua.*

Solo los modernos acaban pasados de moda.
Solo los pasados de moda se vuelven modernos.

Si con esto acabáramos nuestro juicio sobre Wilde, este sería bastante severo. Encarnación misma del dandi, aunque con retraso respecto a lord Brummel y hasta con respecto a su amado Des Esseintes, Wilde no se preocupa de distinguir entre paradojas, portadoras de verdades ultrajantes; aforismos, portadores de verdades aceptables, y aforismos cancerizables, que son meras ingeniosidades indiferentes a la verdad. Por otra parte, las ideas de Wilde sobre el arte justificarían su conducta, dado que ningún aforismo debería proponerse ni la utilidad, ni la verdad o la moralidad, sino solamente la belleza, la elegancia del estilo.

Ahora bien, siguiendo sus principios, tendría que haber ido a la cárcel no por haber amado a lord Douglas, sino por haberle enviado cartas como esta: «Es un milagro que esos labios tuyos, rojos como pétalos de rosa, estén hechos tanto para la música del canto como para la locura de los besos»; y no solo eso, sino por haber sostenido durante el proceso que la carta era un ejercicio de estilo y una especie de soneto en prosa.

Ahora bien, ¿puede considerarse fatuo un aforismo que un autor pone en

boca de un personaje fatuo? ¿Es un aforismo lo que dice lady Bracknell en *La importancia de llamarse Ernesto* (1895) cuando afirma: «Perder a un padre puede ser un hecho desafortunado, pero perder a ambos es debido a un gran descuido»? De ahí la legítima sospecha de que Wilde no creía en ninguno de los aforismos que enunciaba, ni tampoco en sus mejores paradojas, sino que le interesaba únicamente representar a una sociedad capaz de apreciarlos.

Y además lo dice. Véase este diálogo en *La importancia de llamarse Ernesto*:

[Algernon:]

—Todas las mujeres llegan a parecerse a sus madres. Esa es su tragedia. A los hombres no les ocurre lo mismo. Y esa es la de ellos.

[Jack:]

—¡Eso es muy ingenioso!

[Algernon:]

—¡Está perfectamente expresado! Y es tan cierto como puede serlo cualquier observación en la vida civilizada.

De ahí que a Wilde no deberíamos verlo como un aforista desvergonzado, sino como un escritor satírico y crítico con las costumbres. Que luego ese papel le resultara muy cómodo es otra cuestión y fue su desgracia.

Releamos *El retrato de Dorian Gray* (1890). Salvo algunas excepciones, los aforismos más memorables están puestos en boca de un personaje fatuo como lord Wotton. Wilde no nos los ofrece como máximas de vida que él mismo garantice.

Lord Wotton pronuncia, con ingenio innegable, una serie insoportable de lugares comunes de la sociedad de su época (y justamente por eso los lectores de Wilde se divertían con sus falsas paradojas): un obispo vuelve a decir a los ochenta años lo que le enseñaron a decir a los dieciocho; la cosa más corriente es deliciosa si uno la esconde; el único encanto del matrimonio es

que hace de una vida de engaños algo absolutamente necesario para ambos cónyuges; hoy en día un corazón roto puede alcanzar muchas ediciones; los jóvenes quieren ser fieles y no lo son, los viejos quieren ser infieles y no pueden; yo no necesito dinero, solamente los que pagan sus deudas lo necesitan y yo no pago nunca las mías; no deseo cambiar nada en Inglaterra, salvo el clima; volver a la juventud es solamente repetir sus locuras; los hombres se casan por cansancio, las mujeres por curiosidad; las mujeres son maravillosamente prácticas, nosotros olvidamos con frecuencia hablar de matrimonio y ellas nos lo recuerdan siempre; cuando somos felices siempre somos buenos, pero cuando somos buenos no siempre somos felices; la verdadera tragedia de los pobres es que no pueden permitirse nada excepto renunciar a sí mismos (¿acaso Wotton había leído el manifiesto comunista y sabía que los proletarios no tienen nada que perder excepto sus cadenas?); es mejor amar que ser amados, ser amados es un aburrimiento; cada efecto que uno produce le crea un enemigo, para conseguir la popularidad hay que ser mediocre; cualquiera puede ser bueno en el campo; la vida conyugal no es más que un hábito; el crimen pertenece en exclusiva a las clases bajas, para ellos el crimen es como el arte para nosotros, una manera de procurarse sensaciones extraordinarias; el homicidio siempre es un error, nunca debería hacerse nada de lo que no se pueda hablar después de la cena...



The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY/Scala, Florencia
Ivan Albright, *El retrato de Dorian Gray*, 1943-1944, Chicago, Art Institute

Junto a esta serie de obviedades, que resultan brillantes simplemente porque están encadenadas —como ocurre en la técnica de la enumeración, donde las palabras más banales se tornan admirables por la relación incongruente que establecen con otras palabras igualmente banales—, lord Wotton muestra una especial habilidad identificando lugares comunes indignos incluso de los envoltorios de las chokolatinas, y los hace ingeniosos al invertirlos:

La naturalidad también es afectación, y la más irritante que conozco.

Adoro los placeres sencillos, son el último refugio de las almas complicadas.

Lo que quiero es información: no información útil, por supuesto, información totalmente inútil.

A los estadounidenses nunca les falta el sentido común. ¡Qué horror!

Todo me inspira compasión, pero no el sufrimiento.

Querido muchacho, los que aman solo una vez en la vida son realmente superficiales.

Siempre hay algo infinitamente mezquino en las tragedias de los demás.

Siempre que un hombre hace algo muy estúpido lo hace por el más noble de los motivos [esta permite incluso la cancerización: *Siempre que un hombre hace algo muy noble lo hace por el más estúpido de los motivos*].

Un hombre puede ser feliz con una mujer siempre que no la ame.

Es mejor ser hermoso que bueno. Pero, por otra parte, es mejor ser bueno que feo [se recurre a uno de los mayores tópicos, como los que se han popularizado en la televisión: es mejor ser guapo, rico y sano que feo, pobre y enfermo].

Tan solo las personas superficiales no juzgan por las apariencias.

Es intolerable la manera en que la gente va por ahí diciendo, a espaldas de uno, cosas que son absoluta y completamente ciertas.

La única diferencia entre un capricho y una pasión para toda la vida es que el capricho dura un poco más.

No se le puede negar a lord Wotton la invención de alguna paradoja afortunada, como:

Elijo a mis amigos por su apostura, a mis conocidos por su buena reputación y a mis enemigos por su inteligencia.

Las jóvenes americanas son tan hábiles para esconder a sus padres como

las mujeres inglesas para ocultar su pasado.
Las personas filantrópicas pierden toda noción de humanidad. Se las reconoce por eso.
Se puede admitir la fuerza bruta, pero la razón bruta es insoportable.
La música de Wagner me gusta más que la de ningún otro compositor.
Es tan ruidosa que uno puede hablar durante toda la representación
sin que los demás escuchen lo que dice.
Una *grande passion* es el privilegio de quienes no tienen nada que hacer.
Las mujeres inspiran en nosotros el deseo de crear obras maestras y siempre nos impiden llevarlas
a cabo.
Al que es capaz de llamar pala a una pala, deberían obligarle a usar una.

Pero, por lo general, las paradojas de lord Wotton son aforismos cancerizables:

El pecado es el único elemento de color que queda en la vida moderna.
La virtud es el único elemento de color que queda en la vida moderna.

Lo cierto es que *Dorian Gray* representa la fatuidad de lord Wotton, pero al mismo tiempo la denuncia. De él se dice: «No le haga caso, querida. Mi sobrino nunca habla en serio». De él dice el autor:

Lord Henry jugó con la idea, animándose cada vez más; la lanzó al aire y la transformó; la dejó escapar y volvió a capturarla; la adornó con todos los fuegos de la fantasía y le dio alas con la paradoja [...]. Sentía fijos en él los ojos de Dorian Gray, y saber que había entre quienes lo escuchaban alguien a quien deseaba fascinar parecía dar mayor agudeza a su ingenio y prestar colores más vivos a su imaginación.

Algunas de las mejores paradojas de Wilde se hallan en las *Frases y filosofías para uso de la juventud*, que publicó precisamente como máximas de vida en un periódico de Oxford.

Las personas bien educadas contradicen a los otros. Las personas sabias
se contradicen a sí mismas.
La ambición es el último refugio del fracaso.

En los exámenes, los tontos siempre preguntan cosas que los sabios no pueden responder.

Solo los grandes maestros del estilo logran ser oscuros.

La primera obligación en la vida es ser tan artificial como se pueda.

La segunda obligación hasta ahora no ha sido descubierta.

Nada de lo que realmente ocurre tiene la más mínima importancia.

La estupidez es el principio de la seriedad.

Si alguien dice la verdad, es seguro que tarde o temprano será descubierto.

Solo los superficiales se conocen a sí mismos.

Hasta qué punto Wilde los consideraba verdaderas enseñanzas lo sabemos por las respuestas que dio en el proceso, cuando se le criticaban esas frases: «Pocas veces creo que cualquier cosa que escribo sea cierta». No debemos exigir a Wilde una clara distinción entre paradojas (verdaderas), aforismos (obvios) y aforismos cancerizables (falsos o carentes de todo valor de verdad). Lo que exhibe es un *furor sententialis* (que es una incontinencia retórica placentera) y no una pasión filosófica.

Si es así, tanto da inventar una nueva forma de falsa paradoja, y aforismo mendaz, que solo sirve para que se reconozca la existencia de tópicos en los que nos vemos enredados a diario.



© Carnage NYC

Banksy, *Graffiti is a crime*, 2013, Nueva York

Ha aparecido un delicioso librito que recoge quinientos tópicos invertidos, que ya se han difundido por internet. Son quinientos, así que me perdonarán que solo cite unos cuantos, a partir del título del libro *Scusa l'anticipo ma ho trovato tutti verdi*.

A veces la fantasía supera la realidad.

No creo en Dios, pero creo en la Iglesia.

Primero se quitó la vida, luego con la misma arma mató a su mujer
y a sus hijos.

Gracias por haber estado alejado de mí durante este tiempo.

Siento una gran pena por no haber interrumpido los estudios.

Ya es hora de que Papá Noel sepa que los niños no existen.

Estoy chocho, sí, pero no soy viejo.
Sí, ¡pero vas a comparar con una boda civil!
Me han robado la cartera, pero no es por los documentos y las llaves,
es por el dinero.
No duermas, que luego no podrás beber Coca-Cola.
No es la humedad, es la temperatura.
El potasio es rico en plátanos.
Alberto Sordi puede ser considerado el heredero de Verdone.
El arte antiguo no lo entiendo.
Habría que leer *midia* porque es latín.
Solo fui al *casting* para acompañar a una amiga y, en efecto, la cogieron
a ella.
Hay crisis, hay crisis, y luego por la noche se quedan todos en casa.
En el fondo Mussolini también hizo muchas cosas repugnantes.
Diez mil para los organizadores, cien mil para la jefatura de policía.
Venecia es la Amsterdam del sur.
Los blancos llevan la música en la sangre.
Antes aquí todo era ciudad.
Los chinos son todos distintos.
Parece que me va mejor dormir con almohada.
Yo también utilizaría Linux, pero es demasiado fácil.

Veamos ahora una serie de paradojas famosas de Karl Kraus. No voy a intentar la inversión, porque, si reflexionan un momento, verán que es imposible. Esas paradojas contienen, en contra de la opinión común, una verdad no convencional. No pueden expresar la verdad opuesta.

El escándalo comienza cuando la policía le pone fin.
Para ser perfecta le faltaba solo un defecto.
El ideal de la virginidad es el ideal de aquellos que quieren desvirgar.
Las penas sirven para asustar a los que no quieren cometer pecados.
Hay una oscura región de la tierra que manda por el mundo a exploradores.
Los niños juegan a los soldados. Pero ¿por qué los soldados juegan a ser niños?

Naturalmente, también Kraus cae en el pecado del aforismo cancerizable.

Estos son algunos de sus dichos que pueden ser perfectamente contradichos y, por lo tanto, invertidos.

Nada hay más insondable que la superficialidad de la mujer.
Nada hay más superficial que la insondabilidad de las mujeres.

Es mejor perdonar un pie feo que calcetines feos.
Es mejor perdonar calcetines feos que un pie feo.

Hay mujeres que no son bellas, pero que tienen simplemente el aire de serlo.
Hay mujeres que son bellas, pero no tienen el aire de serlo.

El superhombre es un ideal prematuro que presupone el hombre.
El hombre es un ideal prematuro que presupone el superhombre.

Las únicas paradojas que casi nunca son cancerizables son las de Stanisław J. Lec. Veamos unos ejemplos de sus *Pensamientos despeinados* (1984):

¡Si se pudiera amortizar la muerte durmiéndola a plazos!
He soñado con la realidad. Con qué alivio me he despertado.



ADAGP, París/Scala, Florencia

© Roland Topor, por SIAE 2017

Roland Topor, *Cielo abierto*, litografía, post. 1945

¡Ábrete Sésamo: quiero salir!
¡Quién sabe lo que habría descubierto Colón si América no se hubiera interpuesto!
Es terrible la mordaza untada de miel.
El cangrejo se pone colorado tras su muerte. ¡Qué digno ejemplo de delicadeza en una víctima!
Cuando destruyáis las estatuas, conservad los pedestales. Siempre pueden servir.
Ha poseído la ciencia, pero no la ha dejado encinta.
En su modestia se consideraba un grafómano. En realidad era un delator.
Las hogueras no iluminan las tinieblas.
Se puede morir en Santa Elena sin ser Napoleón.
Se abrazaron tan estrechamente que no quedó espacio para los sentimientos.
Se espolvoreaba la cabeza con las cenizas de sus víctimas.
He soñado con Freud, ¿qué significa?
Frecuentar enanos deforma la espina dorsal.
Tenía la conciencia limpia. No la usaba nunca.
Incluso en su silencio había faltas de ortografía.

Admito que siento debilidad por Lec, pero quisiera terminar con una paradoja
suya que, pese a no observarla siempre, guía mi vida y espero que también la
suya:

Reflexiona antes de pensar.

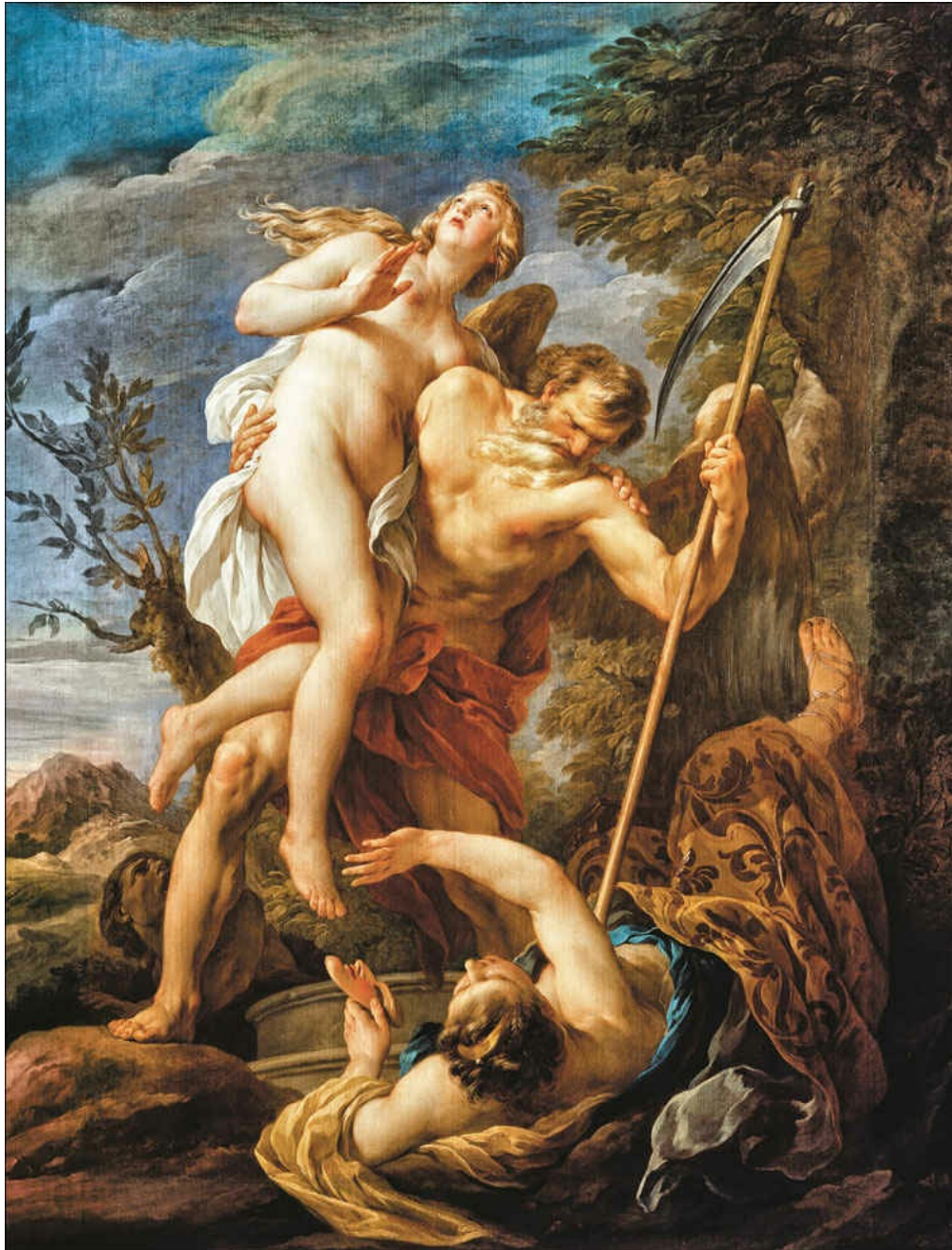
2010

Decir falsedades, mentir, falsificar

El tema de la mentira es uno de los más debatidos en la historia de la lógica y de la filosofía del lenguaje, y también en la historia de la ética y de las ciencias políticas. Si desean hacerse una primera idea de esta inmensa discusión, aconsejo a quien quiera leer un libro ágil y básico la *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*, de Maria Bettetini, y a quien no tenga inconveniente en enfrentarse a unos cuantos centenares de páginas más, la *Filosofia della bugia*, de Andrea Tagliapietra. Si he accedido a meter las narices en este tema (y la alusión a Pinocho es puramente casual) es porque no solo he escrito novelas y ensayos sobre falsedades y falsificaciones, sino porque muchos siguen citando aquel pasaje de mi obra *Tratado de semiótica general*, de 1975, donde decía que deberíamos considerar signo todo aquello que puede usarse para mentir. El humo que se desprende de una llama que tengo delante no es un signo, porque no me dice nada que no sepamos ya; pero el humo que se eleva de la cima de una colina no solo es signo de un fuego, que no vemos, y podría ser utilizado por los indios para transmitir una información, sino que alguien incluso podría producirlo químicamente para hacerme creer en un fuego inexistente o para convencerme de que en esa colina hay indios (y no es cierto).

Sin embargo, mi definición era demasiado restrictiva: debería haber dicho que es signo todo lo que puede ser utilizado para decir falsedades o, mejor

aún, lo que no ocurre en el mundo real. Y así como la narrativa dice lo que ocurre en un mundo posible distinto del nuestro, la mentira es solo una de las muchas maneras de decir lo que no ocurre en el mundo real.



Trustees of the Wallace Collection, Londres/Scala, Florencia:

François Lemoyne, *El tiempo salva a la Verdad de la Mentira y de la Envidia*, 1737, Londres, Wallace Collection

Intentaré explicarme mejor. Cuando Ptolomeo afirmaba que el Sol gira alrededor de la Tierra decía, sin duda, lo que no ocurría, y lo decía porque se equivocaba; pero no decía una mentira. Mentir es decir lo contrario de lo que se cree que ocurre, y Ptolomeo creía de buena fe que el Sol se movía. Ahora imaginemos que Ptolomeo hubiera querido infiltrarse en una secta secreta de seguidores de Aristarco de Samos, que sostenían que era la Tierra la que giraba alrededor del Sol, y que para ser aceptado por esos conspiradores afirmase repetidamente: «No hay duda de que la Tierra gira alrededor del Sol». Pues bien, Ptolomeo habría dicho ciertamente lo que para nosotros es la verdad; sin embargo, como habría afirmado lo contrario de lo que creía, habría mentido. Por lo tanto, mientras que decir una falsedad es un problema que tiene que ver con una noción de *aletheia*, es decir, de verdad, mentir es un problema ético o moral. Se puede ser un mentiroso independientemente de que se diga o no la verdad. Yago, que acusa a la inocente Desdémona, es, sin duda, un mentiroso, pero si por casualidad Desdémona hubiera concedido sus gracias a Casio, sin que Yago lo supiera, al decir la verdad a Otelo, Yago habría sido igualmente un mentiroso.

Existen necios que, si uno trata en exceso el tema de la mentira o incluso de diferentes casos de falsificación, como hice yo en mi novela *El cementerio de Praga*, replican de inmediato que el que representa el mundo lleno de falsarios y la historia misma como el reino de la mentira es porque sostiene que no existe verdad alguna y es un relativista. Disparate monumental, que no puede aceptarse siquiera en quien no haya estudiado nunca filosofía en el bachillerato o en el seminario.

Para decir que una cosa es errónea, o falsa, o que es producto de una falsificación, hay que tener previamente una idea de lo que es correcto, o verdadero, o auténtico. Naturalmente, existen distintos niveles de verdad y

posibilidades de comprobar que algo ha ocurrido. Si digo «fuera está lloviendo», la verdad de mi afirmación puede ser verificada partiendo de la experiencia personal: salgan fuera y tiendan la mano. Si digo que el ácido sulfúrico es H_2SO_4 , asumirán que es verdad sobre la base de nociones de manual, aunque, si insisten, pueden solicitar la admisión en un laboratorio donde verán con sus propios ojos cómo se produce ácido sulfúrico (aunque no me parece un espectáculo muy gratificante). Si les dicen: «Napoleón murió en Santa Elena el 5 de mayo de 1821», se hallan ante una verdad histórica en la que creen porque lo dice la enciclopedia, y esta lo afirma porque existe en alguna parte, supongamos que en el Almirantazgo británico, un documento que confirma esta creencia. Aunque siempre existe la posibilidad de que los documentos estén equivocados (Hudson Lowe consultó mal el calendario) o mientan (Hudson Lowe, sabiendo que mentía, denunció la muerte de Napoleón para ocultar el hecho de que le habían dejado escapar a Argentina); o bien alguien en Londres falsificó el informe original de Hudson Lowe cambiando, por razones que no vamos a investigar, el día y el mes.

Hemos justificado ya el título de mi conferencia: no es lo mismo decir falsedades que mentir o falsificar, aunque esta tríada cubre, en realidad, un campo de fenómenos bastante más amplio. Por ejemplo, ¿es falso o verdadero que el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo (*filioque*)? Lo considera verdadero el Papa, que no miente cuando lo dice, pero es falso para el patriarca de Constantinopla, que acusa al Papa —como mínimo— de estar equivocado, porque de no ser así no se hubiera producido el cisma de Oriente. ¿En qué sentido es cierto que la Virgen se apareció en Lourdes, puesto que solo disponemos del testimonio de Bernadette Soubirous? Y si es cierto, ¿por qué la misma Iglesia pone en duda que la Virgen se aparezca en Medjugorje, en contra del testimonio de sus videntes? Para verdades de este

tipo los criterios de verificación son muy distintos de los que se utilizan para el ácido sulfúrico.

ÉTICA DE LA MENTIRA

Puesto que intentar dilucidar lo que es falso y lo que es verdadero resulta una empresa de titanes, vamos a limitarnos a tratar los problemas éticos de la mentira. La mentira es una de las prohibiciones impuestas por los mandamientos, pero sabemos que para la mayoría de ellos existe lo que se llama «parvedad de materia», que es lo que fija la diferencia entre pecado mortal y pecado venial. Por ejemplo, en «Honrarás a tu padre y a tu madre», hay diferencia entre contestar a la madre «no me des el coñazo» y matarla a martillazos; en cambio (así me lo enseñaron en mi época), no hay parvedad de materia en «No cometerás actos impuros», esto es, va al infierno tanto el que ha violado a su abuela como el adolescente que ha sentido una leve turbación inguinal ante una fotografía de Monica Bellucci. ¿Y qué ocurre con «No dirás falso testimonio ni mentirás»?



De Agostini Picture Library/Scala, Florencia

Salvator Rosa, *Alegoría de la mentira*, 1651, Florencia, Galleria Palatina

Ha habido laxistas políticos, como Platón, que admitía que, para educar a los jóvenes en la virtud, era lícito narrarles mitos (evidentemente fantasiosos), o como Maquiavelo (*El príncipe*, cap. 18):

Todos sabemos cuán loable es en un príncipe mantener la palabra dada [...]; sin embargo, se ve por experiencia en nuestros días cómo aquellos que han tenido muy poco en cuenta la palabra dada y han sabido burlar con astucia el ingenio de los hombres han hecho grandes cosas, superando al final a aquellos que se han basado en la lealtad. [...] Por consiguiente, un señor prudente no puede, ni debe, mantener la palabra dada cuando tal cumplimiento se vuelva en su contra. [...] Y si los hombres

fuesen todos buenos, este precepto no lo sería, pero, como son malos y no observan lo que te prometen, tú tampoco tienes por qué observarlo. [...] Y hay que tener bien en cuenta que el príncipe [...] tiene que contar con un ánimo dispuesto a moverse según los vientos de la fortuna y la variación de las cosas se lo exijan, y, como ya dije antes, no alejarse del bien, si es posible, pero sabiendo entrar en el mal, si es necesario.

Francis Bacon (*Ensayos*, 6) recordaba: «El disimulo no es más que un subgénero de la política o de la sabiduría, porque saber cuándo hay que decir la verdad y decirla requiere un ingenio mordaz y un gran valor; por lo tanto, los políticos más débiles son grandes simuladores». Y Baltasar Gracián anotaba que «Es gran parte del regir el disimular». Y todavía hoy cualquiera tacharía de loco a un general que, al ser interrogado, revelase sus planes de ataque al enemigo, y todos los ejércitos —desde César y Trithemius hasta el código Enigma— han utilizado distintos tipos de criptografía para comunicarse de forma encubierta.

Con mayor razón decir la verdad es peligroso y desaconsejable en diplomacia, y nosotros mismos recurrimos muchas veces a mentiras diplomáticas cuando decimos que nos alegra ver a alguien que de buen grado hubiéramos querido evitar, o cuando rechazamos una invitación a cenar alegando un malestar para no decir que la cocina del anfitrión es francamente reprobable.



Prismatic Pictures/Bridgeman Images

Máquina Enigma, inventada por el ingeniero alemán Arthur Scherbius, 1918

Los rigoristas siempre han sostenido que no hay que mentir nunca, por ningún motivo, ni siquiera para salvar una vida humana. San Agustín propuso el ejemplo extremo de quien tiene escondida en su casa a una persona a la que un brutal asesino busca para matar; el asesino nos pregunta si la víctima está en nuestra casa, y, en estas circunstancias, la compasión, si es que no el sentido común, nos aconsejaría mentir; sin embargo, según san Agustín, ni siquiera en este caso se puede decir una mentira piadosa.

El argumento lo retoma Immanuel Kant (*Sobre los deberes éticos hacia los demás, Sobre un presunto derecho de mentir por filantropía, Sobre la mentira*). Benjamin Constant (*Tratado de las reacciones políticas*) sostuvo que decir la verdad es un deber, pero «nadie tiene derecho a una verdad que perjudique a los demás»; lo que sabemos es como un patrimonio que

podemos ceder a otros según nuestra voluntad. Para Kant, en cambio, la verdad es un deber incondicionado. «Si un hombre propaga noticias falsas, no perjudica a un hombre en concreto, sino a toda la humanidad, porque si su conducta se generalizara, el natural deseo humano de saber se vería frustrado.»

En cuanto al asesino que te pregunta dónde está la víctima que estás escondiendo, el argumento kantiano es digno de la capacidad que tenía aquel gran hombre para decir tonterías de vez en cuando (como al afirmar que la música era un arte inferior, porque estaban obligados a escucharla incluso los que no querían, mientras que frente a un cuadro se puede dirigir la mirada hacia otra parte). Dice Kant: «Si has mentido y dicho que no está en tu casa y aquel se ha marchado realmente (aun no sabiéndolo tú), de suerte que el asesino lo sorprende en la fuga y perpetra en él su crimen, puede acusársete a ti con derecho como originador de la muerte de aquel. Pues si tú hubieras dicho la verdad tal y como la sabías, acaso el asesino, mientras buscaba a su enemigo en tu casa, hubiera sido atrapado por los vecinos que acudieran corriendo y el crimen se habría impedido». A Kant no se le ocurrió que él tuviera el deber de capturar al asesino. El amable profesor esperaba al vecino.

Respecto al problema de la mentira, fue mucho más equilibrado Tomás de Aquino, que, en *Summa theologiae* (II-II, 110), perdonaba como pecado venial tanto la mentira *jocosa*, que se dice para divertirse, como la mentira *oficiosa*, que se dice por utilidad (por ejemplo, la que no perjudica a nadie, pero ayuda a salvar la vida o la castidad de alguien). Condenaba, en cambio, como pecado mortal la mentira perniciosa, que «no aprovecha a nadie y daña a alguno», que «aprovecha a uno dañando a otro», o que «se dice únicamente por el placer de mentir y engañar». Y obsérvese que, como en casi todos los autores, en la definición de «mentira» concurre no solo la conciencia de decir lo que se considera falso, sino también la intención de dañar.

En cambio, a propósito de las mentiras dichas con buen fin, los jesuitas hablarán más tarde de *peccatum philosophicum* o *peccatillum*, y, por tanto (sugería Kant), de bagatelas.

Sin embargo, no es que se tratase de bagatelas. Aún hoy nos preguntamos si ocultar a un ser querido la gravedad de su enfermedad es un acto de piedad o un ejemplo de deslealtad. Y, si es condenable lo que Tomás (II-II, 112, 1) llamaba jactancia, o presunción, que consiste en ensalzarse a sí mismo, ¿qué diríamos de la condena que hace Kant de la falsa modestia ostentada para no ofender al menos dotado? Decir con Sócrates «yo no sé nada» para imponerse al que sabe menos que nosotros ¿es lo mismo que decir al fisco «yo no tengo nada»?

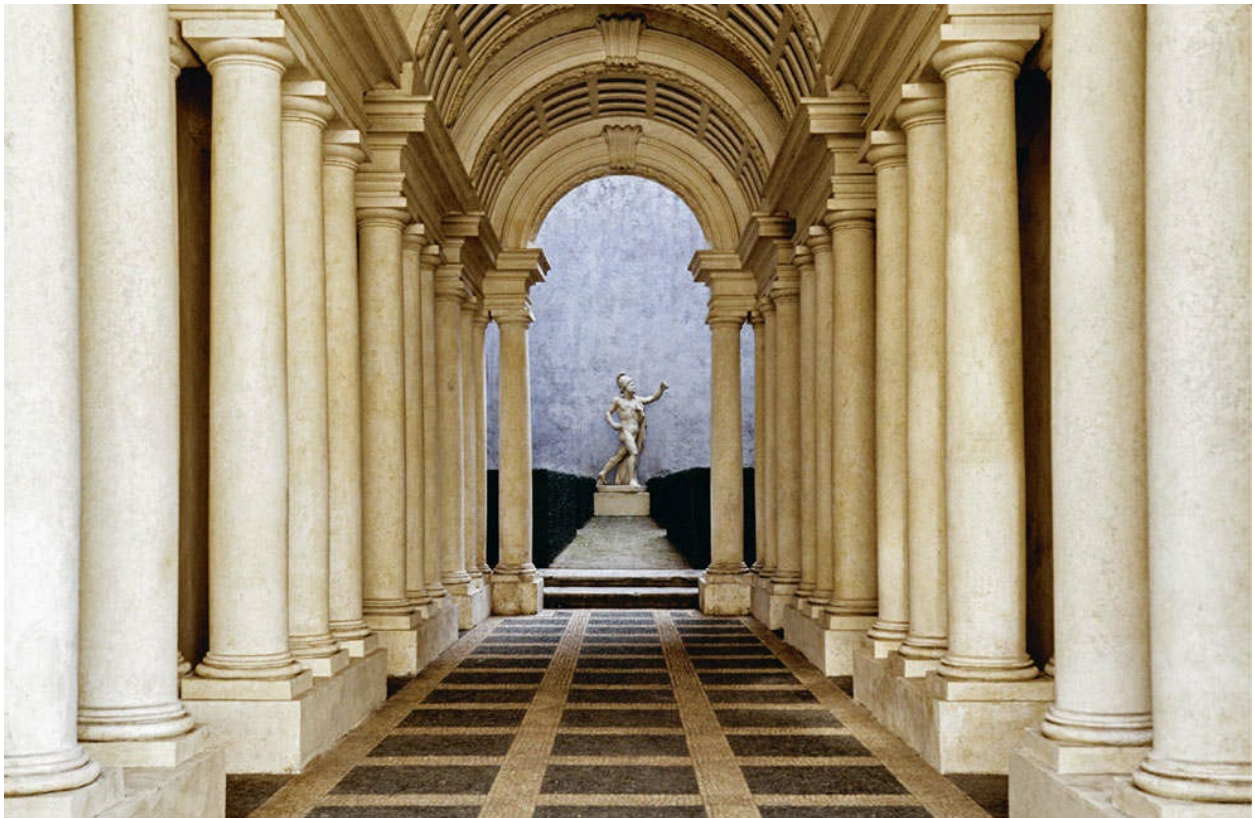
LA SIMULACIÓN BARROCA

El siglo que más sutilmente reflexionó sobre estos problemas fue el siglo del barroco, el siglo del nacimiento del absolutismo y de la razón de Estado, el siglo de Mazzarino, que se dedicaba no solo a escrutar en los rasgos faciales las mentiras ajenas, sino también a ocultar lo que estaba leyendo o escribiendo en ese momento, y preparaba banquetes de compleja elaboración en los que la carne debía parecer pescado y el pescado carne, y las frutas verdura, y viceversa, porque la apariencias mentirosa suscitaba admiración. Era el siglo de los mentirosos teatrales, Yago, don Juan, o Tartufo, pero también el siglo en que arquitectos como Borromini mentían con perspectivas engañosas y ambiguas, el siglo en que era más importante la apariencia que la realidad de las cosas, porque era el siglo en que el ojo y la visión se convertían en instrumentos de exploración del universo, el siglo en que

Giuseppe Battista proponía *L'apologia della menzogna* (1673) y en el que aparecen representaciones emblemáticas del fraude y de la simulación.

Torquato Accetto, en *Della dissimulazione onesta* (1641), no alaba la simulación, con la que se muestra lo que no es, sino el disimulo, con el que no se muestra lo que sí es, y se practica esa falsa modestia que Kant condenará. Para Accetto (en un siglo de intrigas, engaños, amenazas y celadas):

el vivir cauto va acompañado de la pureza del alma [...] en un camino lleno de obstáculos hay que avanzar con paso tardo y lento [...]; el Evangelio nos invita a ser prudentes como serpientes y sencillos como palomas [...]; quien no sabe fingir no sabe vivir [...], y el disimulo no es más que la habilidad para no enseñar las cosas como son, un velo compuesto de tinieblas honestas [...] de las que no se forma la falsedad, sino que se concede cierto reposo a la verdad. [...] Si alguien se pusiese la máscara a diario sería más conocido que nadie [...], pero de los excelentes disimuladores que han sido y que son no se tiene noticia alguna.



Stephane Frances/Onlyfrance /SIME

Apotegma tan verdadero que Accetto, que confiesa en un momento determinado que publicó su libro con poco brío «porque escribir sobre el disimulo hizo que yo también disimulase», logró su objetivo hasta tal punto que nadie le prestó atención, y hubo que esperar a que Croce lo rescatara de su olvido en polvorientas estanterías.

Por otra parte, pese a que Descartes gozaba de cierta notoriedad, tras la condena de Galileo decidió no publicar el libro *Le monde ou traité de la lumière*, en el que llevaba trabajando desde 1630, haciendo honor así al dicho «bene qui latuit, bene vixit».

Sería fácil decir que, si Accetto elogia la disimulación, Baltasar Gracián, en su *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), elogia la simulación. Pero las cosas no son tan fáciles, especialmente para un jesuita barroco. Gracián afirma repetidamente que no hay que confundir la política con el engaño, que «la norma de la verdadera satisfacción es la aprobación de los varones de reputación»; acusa a Maquiavelo de ser un «valiente embustero» que «parece que tiene candidez en sus labios, pureza en su lengua, y arroja fuego infernal que abrasa las costumbres y quema las repúblicas», y a primera vista parece que lo que predica, para sobrevivir a su época, es la prudencia, la discreción, la reserva, porque «no todas las verdades se pueden decir» y que «sin mentir, no decir todas las verdades. No hay cosa que requiera más tiento que la verdad, que es un sangrarse del corazón. Tanto es menester para saberla decir como para saberla callar».

Aun así, entre la extrema discreción y la tímida simulación, hay un breve trecho. Gracián sabe (como ya aconsejaba Maquiavelo) que «si no te puedes vestir con piel de león, usa el abrigo del zorro», que la sabiduría práctica consiste en saber disimular, que más vale astucia que fuerza, que «las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen» y que «valer y saberlo

demostrar es valer dos veces», que «lo que no se ve es como si no fuese» y «el jugar a juego descubierto ni es de utilidad ni de gusto», que «no hay perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio», que «no hay que actuar siempre de primera intención, que le cogerán la uniformidad, previniéndole, y aun frustrándole las acciones», que hay que secundar a los otros para obtener lo que se quiere, no revelar las propias debilidades, saber atribuir a los otros los propios errores, no estar nunca en compañía de quien puede rebajarnos, y que «una buena pasta hace que huelga bien la boca; gran sutileza del vivir, saber vender el aire. Lo más se paga con palabras...».

Por último, «milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre, pelea la sagacidad con estratagemas de intención. Nunca obra lo que indica, apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad, atenta siempre a desmentir. Echa una intención para asegurarse de la émula atención, y revuelve luego contra ella venciendo por lo impensado».

Bueno, Gracián no es Accetto, y por eso sus máximas gozaron de gran fortuna en los siglos posteriores.

LA FICCIÓN NARRATIVA

En ciertas fenomenologías de la mentira se cita como caso secundario y admisible la ficción narrativa; pero la ficción narrativa no es mentira. Cuando Manzoni nos cuenta que en el lago de Como un cura fue amenazado por dos bestias, no tiene intención de mentir: finge que lo que cuenta ocurrió de verdad y nos pide que participemos en su ficción, suspendiendo, como pretendía Coleridge, la incredulidad, como el niño que empuña un bastón y

finge que es un fusil y nos pide que participemos en el juego actuando como si fuéramos el león que cae abatido.

En la ficción narrativa no se dicen falsedades para que alguien nos crea, ni para hacer daño: se construye un mundo posible y se pide al lector o espectador cómplice que viva en él como si fuese un mundo real, aceptando como creíbles las reglas que en él están vigentes (animales que hablan, actos de magia, gestos humanamente imposibles).

Naturalmente, la ficción narrativa exige que se emitan señales de ficcionalidad. A veces estas señales las proporciona el «paratexto», desde el título hasta las indicaciones que en la cubierta ponen «novela» y la presentación de las solapas. En el interior del texto, la señal ficcional más evidente es la fórmula introductoria «Érase una vez...», aunque existen otras señales de ficcionalidad como el comienzo de la narración *in medias res*, el arranque por medio de un diálogo, la rápida insistencia en una historia individual y no general, etcétera. No obstante, no existen señales irrefutables de ficcionalidad.



Mary Evans Picture Library, Londres/Scala, Florencia

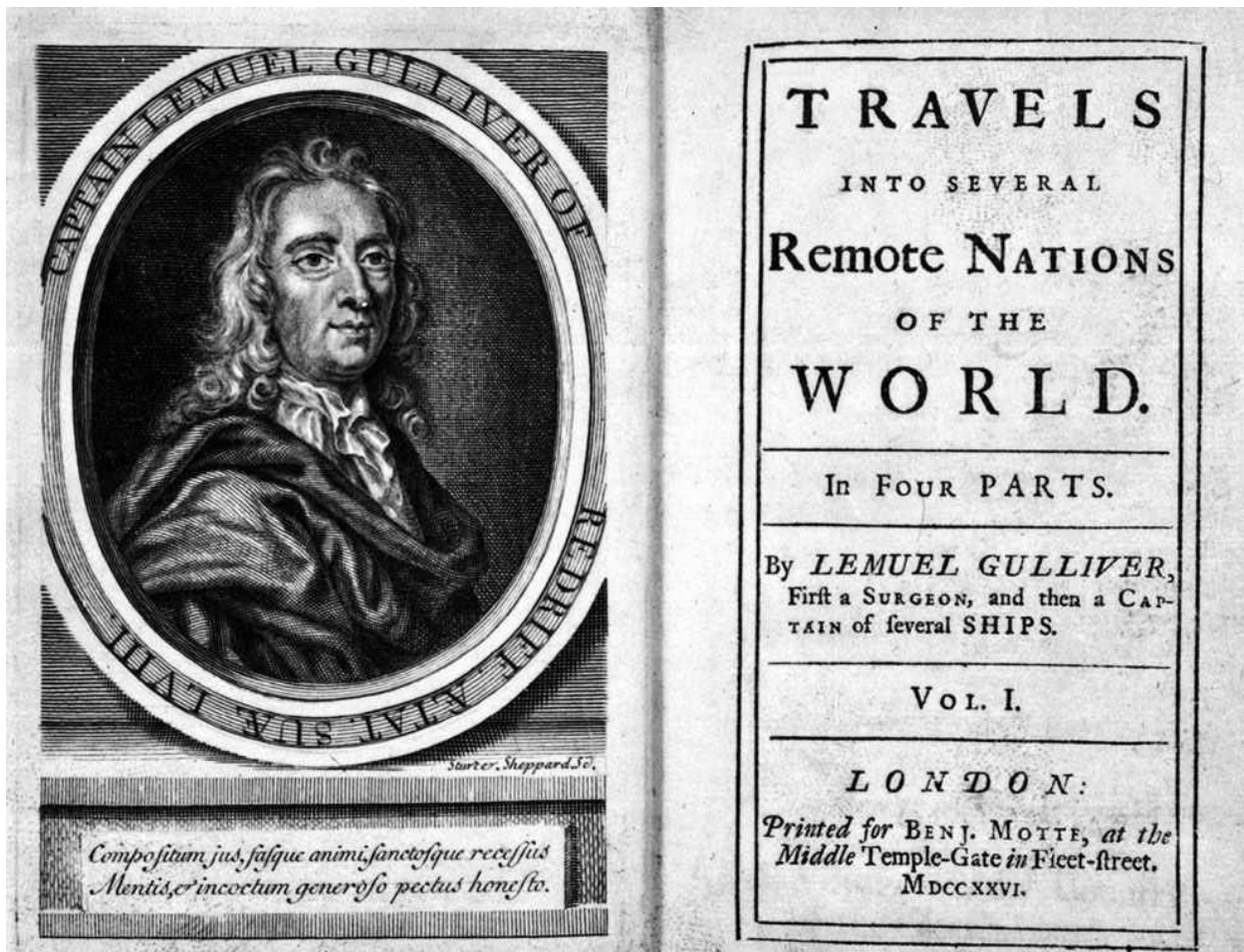
Gulliver captura los barcos de los blefuscuianos, ilustración del siglo XIX para *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift

A menudo la ficción narrativa comienza con una falsa señal de veracidad. Veamos un ejemplo:

El autor de estos viajes, señor Lemuel Gulliver, es amigo íntimo mío desde hace muchos años; también tenemos cierto parentesco por el lado materno. Hace aproximadamente tres años, el señor Gulliver, que se estaba hartando de la muchedumbre de curiosos que le visitaba en su casa de Redriff, compró un pequeño terreno con una agradable vivienda cerca de Newark, en el condado de Nottingham, su condado natal. Allí es donde actualmente vive retirado y rodeado de la estima de sus convecinos. [...] Antes de abandonar Redriff me entregó en forma manuscrita la obra que aquí publicamos. [...] La he examinado con detención tres veces. [...] El conjunto rezuma grandes dosis de veracidad. Realmente es esta una cualidad tan notable en este autor que, para afirmar algo, se

convirtió en una especie de proverbio entre los vecinos de Redriff declarar: «Tan verdadero como si el señor Gulliver lo hubiese dicho».

En el frontispicio y en la portada de la primera edición de *Los viajes de Gulliver* (1726) no aparece el nombre de Swift como autor de ficción, sino el de Gulliver como autobiógrafo verdadero. Caso curioso, pero no infrecuente: si, una vez proporcionadas las señales de ficcionalidad, todo lo que aparece en la narración lleva la rúbrica de *hacer creer*, la cubierta, que excluye y niega la ficcionalidad, representaría, de hecho, un caso de mentira. Podemos decir que en aquella época el público estaba dispuesto a reconocer la ficcionalidad del género «viaje utópico», y que, desde la *Historia verdadera* de Luciano de Samósata (siglo II) en adelante, las afirmaciones exageradas de veracidad sonaban como señales de ficcionalidad, pero a menudo en la ficción narrativa se mezclan referencias exactas al mundo real tan estrechamente que, tras haber vivido durante un tiempo en una novela y haber confundido sus elementos fantásticos y las referencias a la realidad, el lector ya no sabe exactamente dónde se encuentra.



Bridgeman Images

Frontispicio y portada de *Los viajes de Gulliver*, 1726

De ahí el fenómeno de los lectores que se toman en serio las novelas como si hablaran de cosas que han sucedido realmente y atribuyen al autor las opiniones de los personajes. Y les aseguro, como autor de novelas, que más allá de los diez mil ejemplares se pasa del público acostumbrado a las novelas al público salvaje que interpreta la novela como una secuencia de afirmaciones verdaderas; igual que cuando en el antiguo teatro de marionetas los espectadores al final pretendían linchar a Ganelón.

MALA FE

Hasta aquí la mentira se ha presentado como una relación diádica, entre engañador y engañados. Sin embargo, existe también una mentira de relación monádica y una de relación triádica.

De relación monádica es la mala fe o autoengaño, que consiste en que alguien, pese a conocer la verdad, se miente a sí mismo, y generalmente acaba creyendo en lo que dice. En la mala fe aquel a quien se miente y el que miente son la misma persona, lo que significa que debería conocer, como engañador, la verdad que me esconde a mí mismo engañado.

Tal vez las páginas más bellas sobre la mala fe las escribió Jean-Paul Sartre en *El ser y la nada* (1943), con la historia de una mujer que acepta ir a visitar a un hombre que ella sabe que la desea, y debería comprender que, desde el momento en que entra en aquel apartamento, su destino está trazado. Sin embargo, se niega a sí misma que sea así, toma al pie de la letra las afirmaciones del hombre cuando le dice que la admira, y entiende esta admiración en sentido espiritual y no carnal. Se niega a percibir el deseo del hombre como lo que es y solo lo reconoce en la medida en que trasciende la admiración; pero en un momento determinado, el hombre le coge la mano. Si ella la abandona, significa que acepta que la relación tome un nuevo rumbo. Si la retira, rompe «la armonía turbadora e inestable que constituye el encanto de ese momento».

Se trata de retrasar lo más posible el instante de la decisión. Sabido es lo que se produce entonces: la joven abandona su mano, pero no percibe que la abandona. No lo percibe porque, casualmente, ella es en ese instante puro espíritu. [...] Y, entretanto, se ha cumplido el divorcio del cuerpo y del alma: la mano reposa inerte entre las manos cálidas de su pareja; ni consentidora ni resistente: una cosa.

La página es tal vez algo machista, pero, si se piensa en el aspecto físico de Sartre, es más bien patética. Quién sabe cómo sería la mujer...

IRONÍA

Puede ser, en cambio, de relación triádica, aunque no necesariamente, la ironía. Con la ironía se dice lo contrario de la verdad («Tú que eres muy inteligente», «Pero si Bruto es un hombre de honor»), y la ironía funciona si el interlocutor conoce la verdad. Para ayudarle se elaboran señales de ironía (véase Weinrich, *Metafora e menzogna*) como guiñar el ojo, carraspear, dar a la voz una entonación especial, y en los textos escritos utilizar las comillas, la cursiva o incluso —qué vergüenza— los puntos suspensivos. Y entonces la ironía se convierte en ficción. Sin embargo, si el interlocutor es estúpido, ninguna señal de ironía es suficiente y, por tanto, lo mismo da reírse de él. Es entonces cuando la ironía presupone una relación triádica. La víctima no entiende la ironía del mentiroso (y, por tanto, da crédito a la mentira) y solo un tercer testigo de la conversación comprende lo que quería decir el ironista, de modo que ironista y testigo se burlan de la víctima.

FALSIFICACIÓN

¿Existe otro caso de mentira de estructura triádica? Sí, en principio la falsificación o imitación.

La falsificación de unseudoble se presta, por tanto, a la *falsa identificación* que se produce cuando A (Autor legítimo), en circunstancias históricas t_1 produce O (Objeto Original), mientras que F (Falsificador), en circunstancias históricas t_2 produce OF (Objeto Falsificado). Ahora bien, OF no es necesariamente una falsificación, porque F podría haber producido OF

como mera práctica o divertimento. Probablemente la donación de Constantino fue creada inicialmente como un mero ejercicio retórico y solo en los siglos siguientes se consideró (de buena o mala fe) auténtica. Lo que sí nos interesa es la intención del que efectúa la falsa identificación (el Identificador I), que afirma que el OF es indiscerniblemente idéntico a O. Solo entonces OF se convierte en una Falsificación, y de ahí que la falsa identificación es la que establece una relación triádica (en la que, naturalmente, Falsificador e Identificador pueden coincidir, en cuyo caso tenemos una mentira manifiesta, mientras que si el Identificador no es el Falsificador, podría emitir su veredicto de buena fe y, por lo tanto, no mentiría, aunque igualmente diría una falsedad).



Paoletta Saraval, *Dama con pantegana*, 2016, colección privada

Para poder hablar de verdadera falsificación hace falta que exista una noción de identidad entre dos objetos o individuos. Y para no perdernos en la noción leibniziana de identidad de los indiscernibles, contentémonos con la de Aristóteles (*Metafísica* V, 9, 1018a): dos cosas que se suponían distintas

se reconocen como la misma cosa si consiguen ocupar en el mismo momento la misma porción de espacio.

La dificultad, en el caso de las falsificaciones, es que normalmente algo presente se muestra como si fuese el original, mientras el presunto original (si es que existe) se encuentra en otra parte. Por lo tanto, no se puede probar que haya dos objetos distintos que ocupan al mismo tiempo dos espacios distintos.

La falsificación funciona obviamente si la copia se parece de alguna manera al original o a la idea que la comunidad se había formado del original, porque, de lo contrario, una vez vista *La visión de Ezequiel*, de Rafael, de la que tanto se ha hablado, nadie consideraría parecida su falsificación, y el problema no existiría. Sin embargo, lo cierto es que, salvo los expertos, todo el mundo se queda perplejo ante las dos obras: ¿cuál de estos dos cuadros es una falsificación?



Foto Scala, Florencia – bajo concesión del Ministero dei Beni e dell'Attività Culturali e del Turismo

Rafael, *La visión de Ezequiel*, 1518 ca., Florencia, Galleria Palatina



Rafael (¿?) *La visión de Ezequiel* 1518 ca., colección privada(*)

En nuestra experiencia diaria, el caso más común de errores debidos a la semejanza es aquel en que nos resulta difícil distinguir entre dos ocurrencias del mismo tipo, como cuando en una fiesta depositamos el vaso en algún lugar, junto a otro vaso, y luego no sabemos cuál es el nuestro. En este caso se trata de una confusión entre dobles.

Un doble es una ocurrencia física que posee todas las propiedades de otra ocurrencia física, puesto que ambos poseen todos los atributos esenciales prescritos por un *tipo* abstracto. En este sentido, dos sillas del mismo modelo o dos hojas de papel A4 para impresora son ambos los dobles uno del otro. Los dobles no se prestan al engaño falsificador porque, aunque no son

indiscernibles, son intercambiables. Es cierto que con un análisis microscópico se podría probar que dos hojas de papel A4 presentan diferencias bastante relevantes, pero por lo general consideramos que, a efectos de nuestras exigencias, uno equivale al otro.

Tenemos, en cambio, casos de pseudodoble cuando solo una de las ocurrencias del tipo se carga, para uno o para más usuarios, de un especial valor. En el caso del coleccionismo, se atribuye especial valor a una ocurrencia cuando de un determinado sello han sobrevivido solo una o poquísimas copias, o la copia de un libro antiguo que lleva la firma del autor. En estos casos resulta interesante falsificar un doble y así sucede con los sellos raros. A efectos de los intercambios diarios, dos billetes del mismo valor deberían ser considerados dobles y, por tanto, intercambiables. Sin embargo, desde el punto de vista legal, son distintos porque llevan un número de serie diferente —aunque esta diferencia solo es relevante en el caso de que un billete haya sido utilizado para pagar un rescate o sea fruto de un atraco a un banco.

Sobre esta cuestión se han planteado preguntas interesantes, como la siguiente: ¿puede considerarse auténtico un billete impreso (con intenciones fraudulentas) en papel auténtico, con los mecanismos de la Casa de la Moneda, por el director de la propia Casa de la Moneda, que le asigna el mismo número de otro billete, impreso legalmente unos minutos antes? Si fuese posible establecer la prioridad de impresión, solo sería auténtico el primer billete, como en el caso del nacimiento de dos gemelos reales, en que, por el contrario, se ha insinuado que el gemelo concebido en primer lugar es el que sale en segundo lugar. O bien habría que decidirse a destruir uno de los billetes y considerar original el otro, que tal vez es también el sistema usado por el Hombre de la Máscara de Hierro.

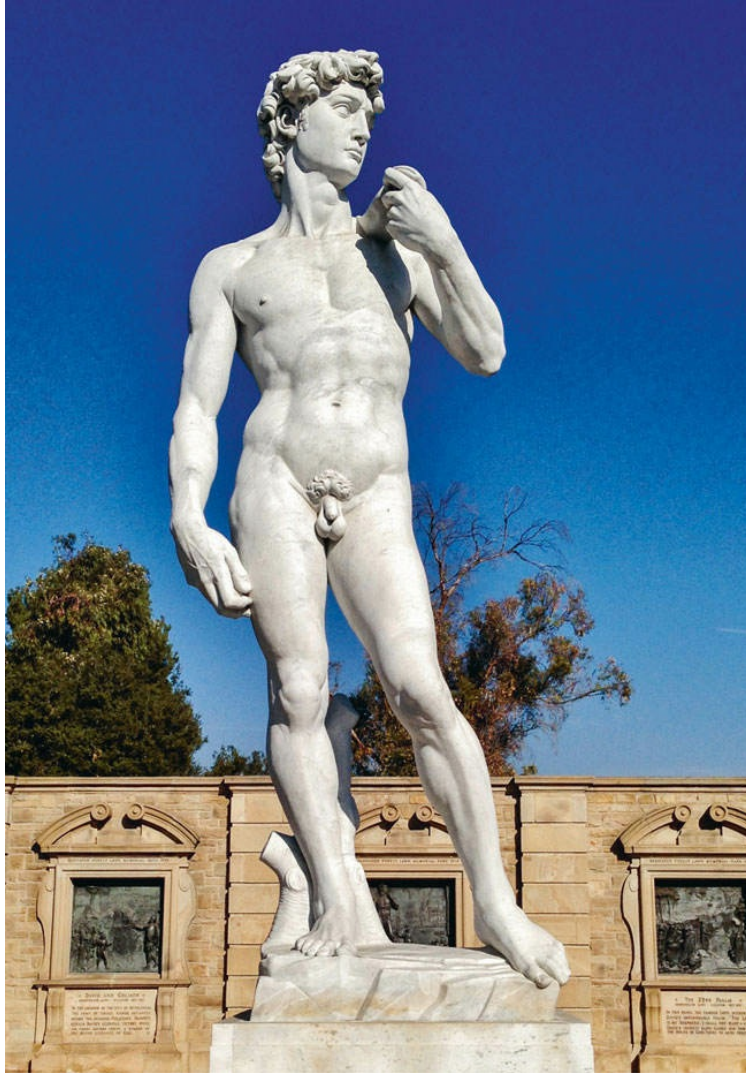
Si el caso examinado era un caso de falsa identificación fuerte, se puede

hablar de falsa identificación débil o presunción de intercambiabilidad cuando se sabe perfectamente que el OF no puede ser identificado con O, pero se cree que los dos objetos son equivalentes en cuanto a valor y función y, puesto que no existe una noción precisa de la autoría original, se utiliza el uno como equivalente del otro. Así lo hacían los patricios romanos, que se consideraban estéticamente satisfechos con una copia de una estatua griega y, a veces, le añadían la firma «Fidias» o «Praxíteles». Y lo mismo ocurre con los turistas que en Florencia admiran fuera del Palazzo Vecchio una copia del *David* de Miguel Ángel, sin atender al hecho de que el original se conserva en la Galleria dell'Accademia. Para el público californiano, la reproducción del *David* en el cementerio de Forest Lawn posiblemente es admirada como si fuese el original, o el visitante no tiene una idea precisa de lo que es un original. También en California visité un museo de cera en Buena Park, donde el público probablemente disfrutaba con la versión del *David* que allí se expone como si fuera el original.



Foto Scala, Florencia – bajo concesión del Ministero dei Beni e dell'Attività Culturali e del Turismo

Miguel Ángel, *David*, 1501-1504, Florencia, Galleria dell'Accademia



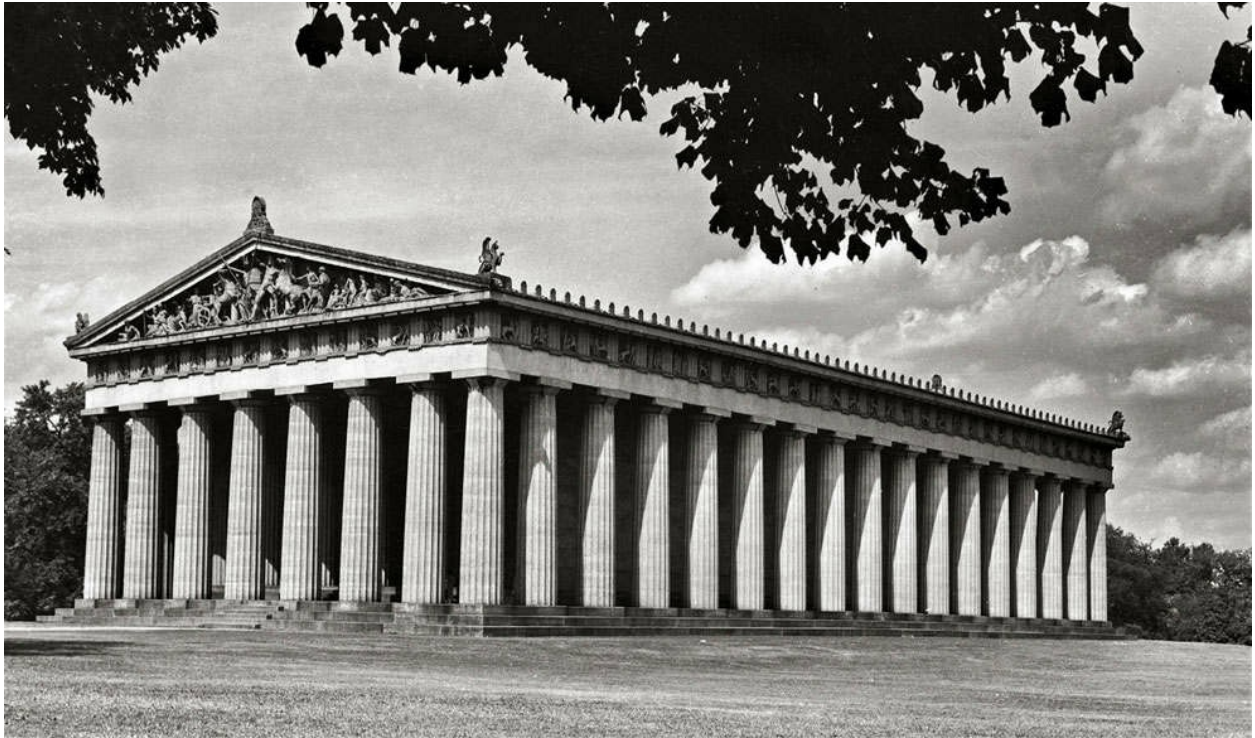
Copia del *David* de Miguel Ángel en el Forest Lawn Memorial Park de Glendale, California, s. f.

A veces F transforma el objeto auténtico en su propia falsificación. Por ejemplo, en cuadros y estatuas se realizan algunas restauraciones que transforman la obra, se censuran partes del cuerpo, se deshace un políptico. Para ser rigurosos, esas obras de arte antiguas que consideramos originales han sido transformadas por la acción del tiempo y de los hombres, y han sufrido amputaciones, restauraciones, alteraciones o pérdida de los colores. Pensemos en el ideal neoclásico de un arte griego «blanco», cuando sabemos que los templos y estatuas originales eran policromos.

Ahora bien, teniendo en cuenta que cualquier material está sometido a alteraciones físicas y químicas desde el momento mismo de su producción, todo objeto debería ser visto como una permanente falsificación de sí mismo. Para evitar esta actitud paranoica, nuestra cultura ha elaborado criterios flexibles para decidir sobre la integridad física de un objeto. Por ejemplo, desde un punto de vista estético, se afirma por lo general que una obra de arte vive de su propia integridad orgánica, que pierde si se ve privada de una de sus partes. Sin embargo, desde un punto de vista arqueológico, se cree que, aunque la obra haya perdido algunas partes, sigue siendo auténticamente original. Sucede, por tanto, que el Partenón de Atenas ha perdido sus colores, una gran cantidad de sus rasgos arquitectónicos originales y parte de sus piedras, pero las que quedan son, presumiblemente, las mismas que pusieron los constructores originales. El Partenón de Nashville, Tennessee, fue construido según el modelo griego tal como aparecía en su época de esplendor; está formalmente completo, hasta el punto de que es el Partenón griego el que debería considerarse una alteración o una falsificación del de Nashville. Sin embargo, el medio templo que se encuentra en la Acrópolis se considera no solo más «auténtico», sino también más «bello» que su facsímil estadounidense, porque, además, está situado en su contexto: de hecho, el Partenón de Nashville tiene el defecto de estar en una llanura y no en la cumbre de una Acrópolis.

¿Qué ocurre si el objeto auténtico ya no existe o no ha existido nunca o, en todo caso, jamás lo ha visto nadie? Es lo que sucede con los apócrifos o pseudoepígrafes. Se afirma que un OF coincide con un objeto auténtico que, de hecho, nunca ha existido. Es el caso del gran falsificador Han van Meegeren, cuya *Cena en Emaús*, atribuida a Vermeer y pintada en 1937, fue vendida (al cambio actual) por dos millones y medio de dólares. Cuando después de la guerra Van Meegeren, acusado de haber vendido obras de arte

flamencas y holandesas a Göring, confesó que se trataba de falsificaciones hechas por él mismo, nadie quería creerle y, para ser absuelto de todo delito, tuvo que pintar en la cárcel otra falsificación que demostrara su habilidad.



Authenticated News/Getty Images

Reconstrucción del Partenón en el Centennial Park de Nashville, Tennessee, 1921-1931

Queda pendiente resolver si estas falsificaciones siempre tienen una intención dolosa. En teoría, un bloque de mármol sometido a la acción de las aguas durante siglos podría considerarse una obra de Brâncuși, sin que hubiera intención de engañar por parte de nadie. Tal vez es lo que ocurrió inicialmente con los falsos Modigliani, si es cierto que su autor los creó solo como divertimento y luego se deshizo de ellos. Un caso explícito de pseudoepígrafe son los falsos diarios de Hitler, en que la falsificación pretende ser el objeto auténtico que nunca existió.



Foto Art Media/Heritage Images/Scala, Florencia

Han Antonius van Meegeren, detalle de *La última cena* (o *La cena en Emaús*), 1940-1941, colección privada (una de las muchas pinturas que el artista realizó imitando el estilo de Jan Vermeer)

En algunos casos el falsificador sabe perfectamente que el objeto originario no existe, pero de buena fe cree que la falsificación puede desempeñar todas las funciones que el objeto originario habría desempeñado, y como tal lo presenta en su lugar. Es el caso típico de la falsificación diplomática. Los monjes medievales que producían falsos documentos para antedatar o ampliar las posesiones de sus abadías creían, sobre la base de la tradición, que realmente habían obtenido los privilegios y solo trataban de dar fe públicamente de ello. Paradójicamente, a este tipo pertenecen incluso, al menos para una mente dominada por prejuicios invencibles, los *Protocolos de los Sabios de Sion*, en el sentido de que sus autores eran conscientes de que se trataba de una falsificación, pero la consideraban una falsificación

sacrosanta, porque formulaba los que, a su juicio, eran los verdaderos proyectos de los judíos. Véase lo que escribía en 1942 la conocida antisemita Nesta Webster:

La única opinión con la que estoy de acuerdo es la de que, sean auténticos o no, los *Protocolos* representan el programa de una revolución mundial y, dado su carácter profético y su semejanza extraordinaria con los programas de otras sociedades secretas del pasado, son obra o de alguna sociedad secreta o de alguien que conocía perfectamente las tradiciones de las sociedades secretas y que era capaz de reproducir sus ideas y su estilo.

FALSIFICACIÓN *EX NIHILO*

Se sabe que existe un conjunto de objetos diversos, producidos todos ellos por un autor A, cuya fama se ha transmitido a lo largo de los siglos (imaginemos el conjunto de las obras conocidas de Picasso). De todo el conjunto A se puede derivar un tipo abstracto, que no presenta todos los atributos de los miembros individuales de ese conjunto, sino que presenta más bien una especie de regla generativa (como el estilo o el tipo de material utilizado). Se realiza una falsificación y se declara que es del autor A. Así ocurrió con el falso Picasso, vendido en 2010 por dos millones de dólares por una anticuaria de Los Ángeles, que lo había comprado por mil dólares al falsificador. Sinceramente, bien mirado, valía incluso menos, y no hay que compadecer a las víctimas del engaño. En cambio, cuando se admite abiertamente la naturaleza imitativa del objeto, lo que se obtiene es una obra hecha *à la manière de* (como homenaje o como parodia).

El único caso de falsa atribución en el que se podría saber con seguridad que dos objetos son idénticos es aquel en que alguien nos presentara, por ejemplo, una reproducción de *La Gioconda* estando frente al original expuesto en el Louvre. Es un hecho hartamente improbable y, sin embargo, en ese

caso nos quedaría la duda de si la presunta falsificación es la auténtica Gioconda, mientras que la del Louvre es una falsificación colgada en la pared de mala fe (o erróneamente) desde hace vaya usted a saber cuánto tiempo, tal vez desde que se recuperó el cuadro tras el célebre robo de 1911.

Para probar que una falsificación es una falsificación hay que proporcionar una prueba de autenticidad del supuesto original.

PRUEBAS DE AUTENTICIDAD

Por supuesto la ciencia moderna dispone de muchos criterios para establecer la autenticidad de un original. Sin embargo, parece que estos criterios son más útiles para establecer que algo es falso que para descubrir que es auténtico. Un documento es falso si su soporte material, por ejemplo, el pergamino, no pertenece a la época de sus presuntos orígenes, y hoy en día estamos en condiciones de fechar con bastante exactitud cualquier hallazgo; pero, si bien la demostración de que la Sábana Santa se remonta a la Edad Media hace inverosímil que en ella estuviera envuelto el cuerpo de Jesús, el descubrimiento de que ese lienzo se remonte al siglo I de nuestra era tampoco prueba que fuera utilizado para envolver en él el cuerpo de Jesús. Los filólogos modernos demuestran que el *Asclepius* hermético no fue traducido, como se suponía antes, por Mario Vittorino, porque Vittorino siempre que ponía *etenim* lo hacía al principio de la frase y en el *Asclepius* esta palabra aparece en segunda posición en veintiún casos sobre veinticinco. Sin embargo, el hecho de que en otro texto aparezca siempre *etenim* al principio de la frase no prueba que sea de Mario Vittorino.

A veces se decide determinar si las categorías conceptuales, las formas de argumentación, los esquemas iconográficos, etcétera son coherentes con el

ambiente cultural de los presuntos autores. Pero si bien es lícito suponer que un texto atribuido, por ejemplo, a Platón es falso si contiene referencias al evangelio de san Juan, no hay forma alguna de demostrar que un texto ha sido escrito antes de Cristo simplemente porque *no* contiene referencias a los Evangelios.

Un documento es una falsificación si los hechos externos que relata no podían ser conocidos en la época de su producción. Lorenzo Valla niega la autenticidad de la donación de Constantino porque la donación habla de Constantinopla como si fuera un patriarcado, cuando, en la supuesta época de su composición, Constantinopla no existía aún con ese nombre y no era todavía un patriarcado. Estudios recientes sobre un presunto intercambio epistolar entre Churchill y Mussolini han demostrado que, pese a la autenticidad del papel utilizado, la correspondencia ha de considerarse falsa porque, por ejemplo, una carta está escrita desde una casa en la que Churchill hacía años que ya no vivía y otra trata de hechos que se produjeron después de la fecha de la carta.

Pero si la donación de Constantino no hubiese hablado de Constantinopla, ¿podría considerarse este hecho la prueba de que era auténtica? Desde luego, un texto no es de Platón si cita la guerra de los Treinta Años, pero ¿acaso un texto que cita la guerra de los Treinta Años es por esa misma razón de Descartes?

La noción corriente de falsificación presupone un original «verdadero» con el que la falsificación debería cotejarse; pero hemos visto cuán débiles son nuestros criterios para decidir sobre la autenticidad. Además, todos los criterios mencionados parecen ser útiles solamente cuando estamos frente a falsificaciones «imperfectas». ¿Existe una «falsificación perfecta» que resiste a cualquier criterio filológico conocido? Si hoy en día un falsificador de la talla de Van Meegeren consiguiese una tabla de madera de álamo que datara

del año 1500, aproximadamente, obtuviese óleos y colores iguales a los utilizados por Leonardo y sustituyera *La Gioconda* del Louvre por una copia absolutamente perfecta en cuanto a estilo y ejecución, y capaz de reaccionar positivamente a todos los controles químicos pertinentes, ¿podríamos descubrir la falsificación? ¿Y quién puede negar que esto no haya ocurrido ya?

UNA PERSPECTIVA OPTIMISTA

Pese a todo, aunque no hay un único criterio que sea satisfactorio al cien por cien, por lo general nos fiamos de conjeturas razonables sobre la base de una evaluación equilibrada de los distintos métodos de comprobación. Es como en un proceso, donde un testimonio puede parecer inverosímil, pero tres testimonios coincidentes son tenidos en cuenta; un indicio puede parecer débil, pero tres indicios constituyen un sistema. En todos estos casos nos fiamos de criterios de economía de la interpretación. Los juicios de autenticidad son fruto de razonamientos persuasivos, basados en pruebas verosímiles, aunque no del todo irrefutables, y aceptamos estas pruebas porque es más razonablemente económico aceptarlas que ponerlas en duda constantemente.

Solamente ponemos en duda la autenticidad socialmente aceptada de un objeto cuando alguna prueba contraria perturba nuestras creencias. De lo contrario, deberíamos examinar *La Gioconda* cada vez que vamos al Louvre, porque no tenemos constancia alguna de que *La Gioconda* que vemos hoy sea la que vimos ayer y no haya sido sustituida durante la noche.

Necesitaríamos hacer una comprobación de este tipo para cualquier juicio de identidad. En realidad, no tengo ninguna garantía de que mi amigo Fulano,

al que veo hoy, sea el mismo que vi ayer, porque Fulano sufre muchos más cambios físicos (biológicos) que una pintura o una estatua. Además, el que yo creo que es Fulano podría ser Mengano, que se ha disfrazado perversamente de Fulano (piénsese en las máscaras de plástico de Diabolik). Fulano no es más difícil de falsificar que *La Gioconda*; al contrario, es más fácil disfrazar con éxito a una persona que copiar con éxito un cuadro, aunque por lo general resulta más rentable económicamente falsificar un billete o una estatua.

Ahora bien, para poder reconocer diariamente a Fulano, a nuestros padres, maridos, esposas e hijos (y también para decidir que la catedral que veo hoy es la misma que vi el año pasado), nos fiamos de ciertos procedimientos instintivos basados principalmente en el acuerdo social. Estos procedimientos demuestran su fiabilidad porque con su uso nuestra especie ha conseguido sobrevivir durante millones de años, y esta prueba, basada en la adaptación al ambiente, es suficiente.



Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli

© Alberto Savinio, by SIAE 2017

Alberto Savinio, *Autorretrato*, 1936, Turín, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea

Por otra parte, no solo conseguimos movernos por el mundo con una cierta seguridad afirmando que algo es verdadero, sino que casi siempre el que miente o falsifica es descubierto. Es posible que en nuestros museos haya muchas falsificaciones no reconocidas, o que Julio César nos mintiera acerca del desarrollo de la batalla de Alesia, y aún hoy ignoramos si Nerón estaba realmente loco e incendió Roma o si ha sido una víctima de historiadores malévolos; lo que sí sabemos con certeza —gracias a la ciencia filológica—

es que Constantino no hizo ninguna donación. Y también es cierto que si un político ha anunciado una bajada de impuestos y luego no ha habido tal bajada, la realidad de los hechos nos dice que el político ha mentido. Hannah Arendt (*Verdad y mentira en la política*, 1971) admitía que

el secretismo —lo que en diplomacia se llamaba «discreción», así como los *arcana imperii*, los misterios del gobierno— y el engaño, la mentira deliberada y el embuste absoluto como medios para obtener objetivos políticos nos han acompañado siempre desde los comienzos de la historia. La verdad nunca ha figurado entre las virtudes políticas y las mentiras siempre se han considerado medios justificables del quehacer político.

Sin embargo, acababa juzgando que la mentira era insostenible cuando, frente a los famosos *Pentagon Papers*, que documentaban cómo el gobierno estadounidense había mentido en diversos aspectos de la guerra de Vietnam, destacaba que estos no resistían la confrontación con los hechos y calificaba esa forma de mentira sistemática de ofensa a la facticidad que, cuando está tan extendida, genera una patología de la política. La confrontación con los hechos ha obligado a reconocer que eran mentira las afirmaciones de la CIA sobre que Sadam Husein estaba fabricando armas atómicas.

Frente al desmentido de los hechos está el que producen las contradicciones a las que se expone el mentiroso compulsivo, y por esta razón se dice que las mentiras tienen las patas cortas.

Hablando de su época (y no de la nuestra) Jonathan Swift (o quien fuera, puesto que la autoría sigue siendo dudosa) escribió un panfleto sobre *El arte de la mentira política* en el que recordaba que:

Hay un punto esencial en el que la mentira política difiere de otras de la misma escuela en que debe tener una memoria breve, lo que es necesario para que en cada hora pueda diferir de sí misma y en jurar a los dos lados de una contradicción según convenga a las personas con las que tiene que tratar. [...] La superioridad de su genio no consiste en otra cosa que en un fondo inagotable de mentiras políticas, que distribuye con largueza cada minuto que habla y que, por una generosidad sin paralelo,

olvida y, consecuentemente, contradice la siguiente media hora. Hasta ahora él no se ha detenido a considerar si una proposición es verdadera o falsa, sino si es conveniente en tal momento y para tal compañía el afirmarla o negarla; de tal forma que si creéis que interpretando todo cuanto dice lograréis clarificar su pensamiento al igual que hacemos con los sueños, os encontraréis con todo lo contrario; tendréis que seguir buscando y os encontraréis igualmente desilusionados, lo hayáis creído o no. [...] Y además, esto le quitará el horror que podáis concebir al oír los juramentos con los que perpetuamente acompaña los extremos de cada oración; si bien, al mismo tiempo, creo que en justicia no puede acusársele de perjurio cuando invoca a Dios y a Cristo porque es conocido públicamente que no cree en ninguno.

Fíjense, esta vez por boca de Swift hablaba la verdad.

2011

Sobre algunas formas de imperfección en el arte

Se habla mucho de la imperfección, pero el concepto puede que siga siendo imperfecto. Por ejemplo, hay un interesante librito de Greimas que está dedicado a la imperfección, pero que no habla de imperfección (*De la imperfección*, 1990); y asimismo está dedicado a la imperfección el *Elogio de la imperfección* (2015), de Rita Levi-Montalcini, que es más bien una celebración de los límites de nuestro cerebro que lo hacen tan espléndidamente creativo: el escarabajo es, en su perfección, la copia idéntica de su antepasado que vivió hace centenares de millones de años. Sus mecanismos cerebrales no han evolucionado, son perfectos, mientras que los del hombre son imperfectos. El cerebro humano es imperfecto, y por eso es capaz de evolucionar.

Si hablamos desde un punto de vista teológico, desde luego el hombre es imperfecto respecto a Dios; pero si seguimos a Levi-Montalcini, tal vez Dios o la naturaleza así lo han querido para garantizarle una creatividad continua.

Veámoslo ahora a ras de tierra. Por lo general, la imperfección se define en relación con un género, un canon o una ley.

Santo Tomás decía que los criterios de belleza son la *proportio*, la *claritas* (y ambos nos parecen claros) y también la *integritas*. *Integritas* quería decir completitud, por lo que *quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt*. Y quería decir, hablando lisa y llanamente, que eran imperfectos los enanos,

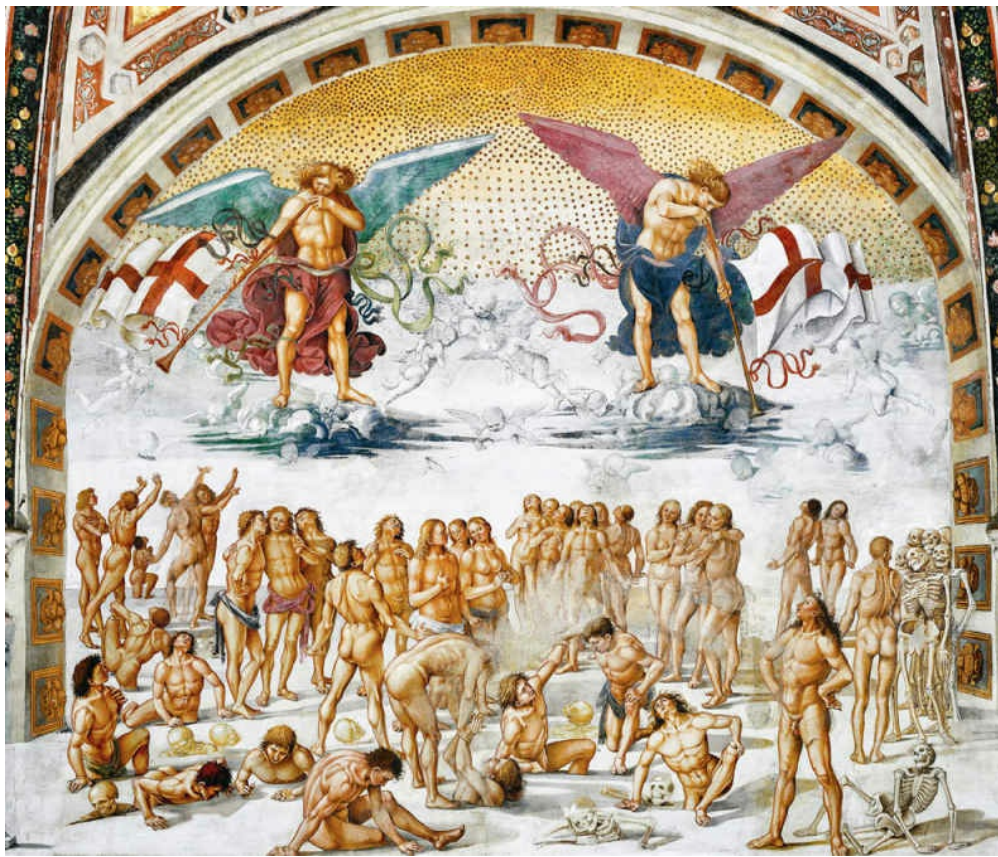
que no tenían una altura normal, y los mutilados, que carecían de algún miembro. Igualmente, en el siglo XIII Guillermo de Auvernia, en su *Tractatus de bono et malo*, consideraba innoble al que tenía tres ojos o uno solo: el primero por tener algo que desentona, el segundo por no tener lo que corresponde... Por tanto, es imperfecto todo aquello que peca por exceso o por defecto respecto a la norma.

El problema de la perfección como completitud obsesionó al pensamiento cristiano cuando hubo que definir cómo resucitarían los cuerpos de los difuntos el día del juicio final: íntegros, como lo eran en vida, sí, pero ¿en qué momento de la vida? ¿Como a los veinte años o como a los sesenta? Supongamos que como en el momento de la muerte: pero si en el momento de la muerte les faltara un brazo o estuvieran completamente calvos, ¿resucitarían en ese estado?

En la *quaestio* 80 del *Supplementum*, santo Tomás se pregunta si resucitarán los intestinos, que también forman parte del cuerpo humano, aunque no podrán resucitar llenos de inmundicia, y tampoco vacíos, porque la naturaleza siente horror al vacío. Y el brazo, justamente amputado a un ladrón, que luego hace penitencia y se salva, ¿podrá ser recuperado teniendo en cuenta que no ha cooperado en la salvación del arrepentido? Sin embargo, tampoco podría ser eliminado, porque esta carencia castigaría a alguien que ahora es bienaventurado. Responde Tomás que, así como la obra de arte no sería perfecta si le faltara algo que el arte exige, así también es preciso que el hombre resucite perfecto y, por tanto, es necesario que todos sus miembros actualmente existentes sean reconstruidos en la resurrección.

Por consiguiente, los intestinos no resucitarán llenos de innobles residuos, sino de nobles humores. En cuanto al ladrón, aunque el miembro amputado no haya colaborado en procurarle al hombre la gloria merecida más tarde, es digno de ser premiado en todas sus partes.

¿Resucitarán los cabellos y las uñas? Se dice que estos son productos de la comida superflua, como el sudor, la orina y los otros excrementos, que ciertamente no resucitarán junto con el cuerpo. Pero el Señor había dicho: «No perecerá ni un cabello de vuestro cuerpo». Los cabellos y las uñas han sido dados al hombre como adorno. Ahora bien, el cuerpo humano, especialmente el de los elegidos, ha de resucitar con toda su belleza. Por lo tanto, ha de resucitar con los cabellos y las uñas.



The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia

V Meret Oppenheim, por SIAE 2017

Luca Signorelli, *La resurrección de la carne*, detalle de los frescos de la capilla de San Brizio, 1499-1502, catedral de Orvieto

En cambio, no resucitarán los genitales, puesto que en el paraíso los bienaventurados «no se acoplarán ni se casarán», ni el esperma, que no sirve

para la perfección del individuo como los cabellos, sino solo para la perfección de la especie. Es como decir que en el paraíso se podrá hacer la permanente, pero no el amor.

El otro problema, planteado ya por san Agustín (*De civitate Dei* XII, 20), es qué le ocurriría a un muerto que hubiera sido devorado por los caníbales. Para Agustín, la carne que ha alimentado al caníbal se ha disuelto, pero como Dios omnipotente puede recuperar lo que ha desaparecido, esta será restituida al individuo comido: el caníbal la había tomado en préstamo y hay que restituirla a su dueño. Sería absurdo pensar que si no se puede perder ni un cabello de la cabeza, se puedan perder kilos de carne.

Más o menos en el mismo sentido, aunque con mayor amplitud y profundidad, responderá santo Tomás. En resumen, este concepto de perfección como integridad lo seguirá sosteniendo Leopardi, que en el *Zibaldone* decía que «la perfección de un ser no es más que la correspondencia total con su esencia primigenia».

Muy bien; pero era imperfecto el sello Gronchi Rosa, que representaba a Perú con las fronteras erróneas y por eso fue retirado del mercado, aunque precisamente fue su imperfección lo que lo convirtió en una pieza rara y valiosísima, buscada por los coleccionistas.

Es imperfecta la *Venus de Milo*, a la que le faltan los brazos, pero la gente acude en masa al Louvre para admirarla.

Una tacita con pelaje, si nos la ofrecieran en los almacenes La Rinascente, no sería perfecta, porque no se adecua a su función, pero como obra de Oppenheim es ciertamente perfecta.

A veces celebramos como fascinantes a criaturas que padecen estrabismo de Venus, o que tienen lunares, narices que desfigurarían un rostro creado por Canova y rostros asimétricos. Montaigne (*Ensayos* III, 11) ensalzaba lo fascinante de las cojas:

Dícese en Italia como proverbio común que no conoce la perfecta dulzura de Venus aquel que no se ha acostado con una coja. [...] Habría pensado que el movimiento descompuesto de una coja podría aportar algún nuevo placer al ayuntamiento y cierta punta de dulzura a aquellos que lo prueban, mas acabo de enterarme de que incluso la filosofía antigua opinó sobre ello; dice que al no recibir las piernas ni los muslos de las cojas, a causa de su imperfección, el alimento que les es debido, ocurre que las partes genitales, que están encima, están más llenas, más nutridas y vigorosas, o bien que, al impedir ese defecto físico el ejercicio, aquellos que se ven afectados por él disipan menos sus fuerzas y llegan más enteros a los juegos de Venus. [...] Pues con solo la autoridad del uso antiguo y público de este dicho, hice creer antaño que había obtenido más placer de una mujer por no estar derecha, y añadí esto al número de sus gracias.



Christie's Images, Londres/Foto Scala, Florencia

Meret Oppenheim, *Desayuno con pieles*, 1936, Nueva York, Museum of Modern Art

A Marino (*La lira*, 14) le parecía irresistible la palidez de una mujer enferma:

*Pálido sol mío,
a tu dulce palidez*

*pierde el alba bermeja sus colores.
Pálida muerte mía,
a tus dulces y pálidos morados
la púrpura amorosa
pierde, vencida, la rosa.
¡Oh, quiera mi suerte
que dulce contigo palidezca también yo,
pálido amor mío!*

En la obra de Tanizaki *La llave* (1956), encontramos la alabanza de las piernas de la mujer japonesa, que a los occidentales nos parecen imperfectas si las comparamos con las piernas rectas y esbeltas de las mujeres occidentales:

Por primera vez la veía de cuerpo entero y podía explorar sus secretos ocultos durante tanto tiempo. Ikuko, nacida en 1911, no tiene la clase de figura alta, occidental, tan frecuente entre las jóvenes de hoy. Ha sido buena nadadora y ha jugado al tenis, y está bien proporcionada para ser una japonesa de su edad. Sin embargo, no tiene unos senos bien desarrollados, ni tampoco unas nalgas destacables. Por otro lado, aunque sus piernas son largas y elegantes, difícilmente se las podría considerar armónicas. Las pantorrillas son protuberantes y los tobillos no tan delgados como debieran. Pero, más que las piernas esbeltas, de aspecto extranjero, siempre me han gustado las piernas un poco arqueadas de la anticuada mujer japonesa, como las de mi madre y mi tía.



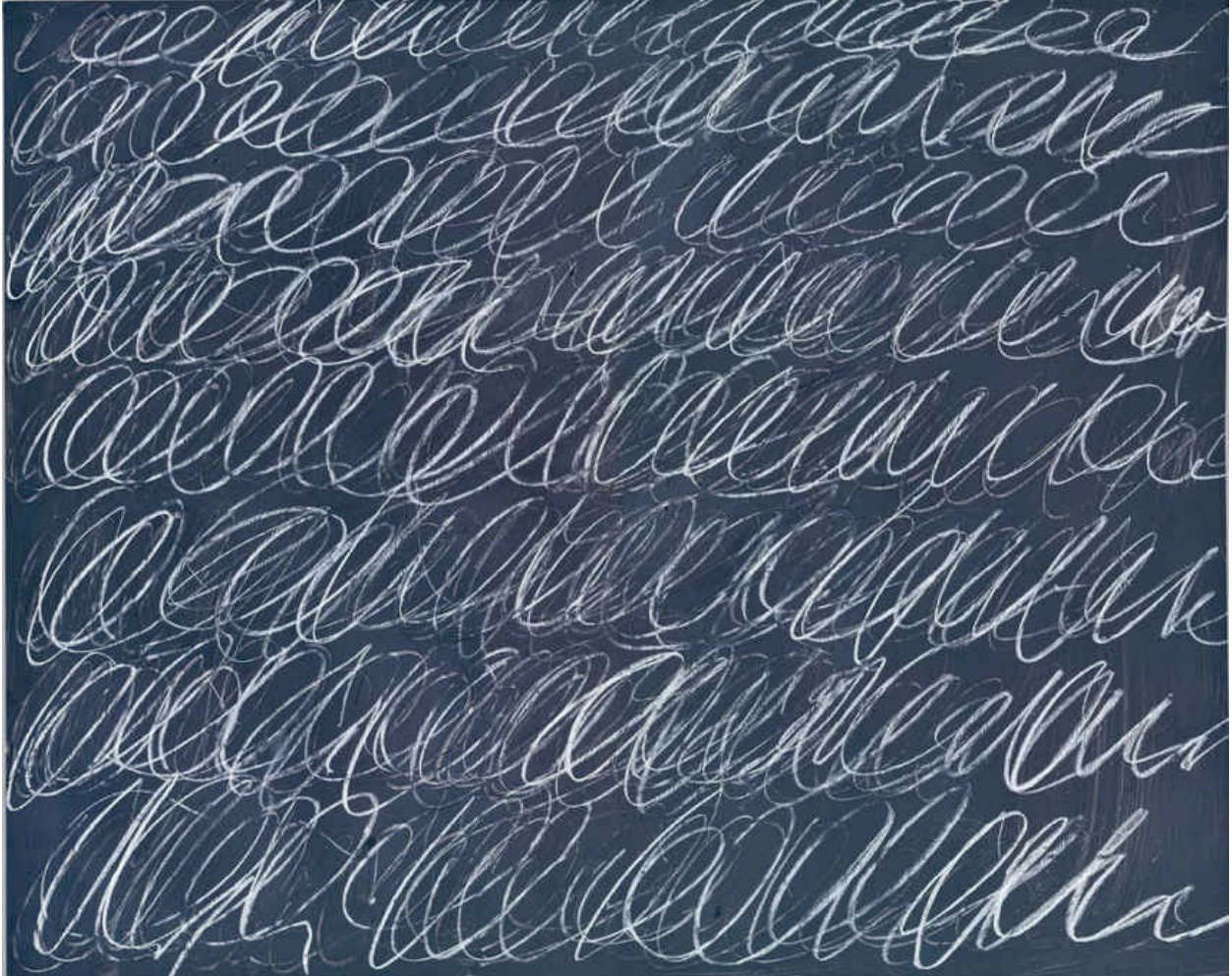
Bridgeman Images

Keith Haring, *Sin título*, 1982, colección privada

Es que cuando se habla de seres humanos y hasta de animales, pese a tener un criterio de perfección, en muchos casos estamos dispuestos a hacer excepciones, porque distinguimos entre la belleza como regularidad y la fascinación, que es una propiedad indefinible y que varía a menudo según los gustos.

No vamos a hablar de la fascinación, y tal vez lo que deberíamos aclarar mejor es el criterio de imperfección en el arte, donde, al menos en nuestra época, de entrada ya no podemos aplicar una idea de norma, pues, de lo contrario, un rostro de Picasso sería imperfecto, sino que es la obra de arte la que se impone la norma a sí misma. Lo que buscamos en la obra de arte (al menos hoy en día) no es la adecuación a un canon del gusto, sino a una norma que es interna, donde la economía y la coherencia formal imponen la

ley a sus partes —de ahí que consideramos imperfecta, aunque conmovedora, la representación de un ser humano realizada por un niño de cuatro años (que ha querido hacer una figura humana tal como la vemos), y, en cambio, nos parecen perfectos esos muñequitos de Keith Haring o estos garabatos de Cy Twombly, sumamente calibrados según el criterio estilístico del artista.



De Agostini Picture Library/Scala, Florencia

Cy Twombly, *Sin título*, 1969, colección privada

Tanto un cuadro de Rafael como el de Twombly podrían responder a la definición de forma artística que nos proporciona Luigi Pareyson en *Estetica* (1954):

En la obra de arte las partes mantienen un doble tipo de relación: de cada una con las otras y de cada una con el todo. Todas las partes están conectadas entre sí en una indisoluble unidad, de modo que cada una es necesaria e indispensable y tiene una ubicación determinada e insustituible, hasta el punto de que la falta de una de ellas disolvería la unidad y una variación provocaría el desorden. [...] Si la alteración de las partes supone la disolución de la unidad y la desintegración del todo, es porque el todo mismo preside la coherencia de las partes entre sí y hace que todas juntas formen el entero. En este sentido las relaciones que las partes mantienen entre sí no hacen más que reflejar la relación que cada una de las partes mantiene con el todo: la armonía de las partes forma el entero porque el todo fundamenta su unidad.

Dos serían, pues, las formas de imperfección que pueden atribuirse a una obra de arte: carecer de algunas partes que el todo exigiría o poseer alguna de más. Carencias tiene, desde luego, la *Venus de Milo*, mutilada desde hace siglos. Muchos imbéciles han intentado hacerla de nuevo *perfecta*; yo mismo he visto una con brazos en un museo de cera californiano con el rótulo «tal como era cuando fue creada por un escultor desconocido».

¿Por qué nos parece estúpido el intento de perfeccionar la *Venus de Milo*? Porque al contemplarla nos fascina el intento de imaginar continuamente todo lo que se ha perdido, y a ese sentimiento se une un gusto, nacido en el siglo XVIII, que se resume en el término *estética de las ruinas*.

Ya Diderot, en el *Salon* de 1767, dirá que

estas composiciones, sean buenas o malas, tienen el efecto de introducirnos en un estado de dulce melancolía. Dirigimos la mirada hacia los restos de un arco de triunfo, de un pórtico, de una pirámide, de un templo, de un palacio, y volvemos siempre hacia nosotros mismos. [...] De repente, a nuestro alrededor se imponen la soledad y el silencio. Estamos solos, huérfanos de toda una generación que ya no existe. [...] Las ideas que las ruinas suscitan en mí son grandiosas. Todo pasa, todo perece. Solamente el mundo resiste. Solamente el tiempo sigue durando. Camino entre dos eternidades.



Giovan Battista Piranesi, *Ruinas de Sixto, o sea, de la gran sala de las Termas Antoninas*, detalle de las *Vedute di Roma*, Roma, 1765, colección Umberto Eco

Poco a poco la reflexión moralista deja paso a una contemplación de la ruina que resulta fascinante justamente por lo que es, y piénsese en los grabados de Piranesi. En esta contemplación se inserta también el gusto por lo irregular. La estética de las ruinas invierte el concepto de perfección formal y

completitud de la obra de arte. Escribe asimismo Diderot: «¿Por qué un buen esbozo nos fascina más que un cuadro acabado? Es que tiene más vida y menos formas. Cuando se introducen las formas, la vida se debilita».

En la estética de las ruinas se puede disfrutar de la obra a pesar de (y tal vez gracias a) su deterioro. De ahí que evoquen la fascinación por la enfermedad y la belleza romántica de la muerte.

Hay mucho que decir de las obras de arte que carecen de algo, pero ¿qué ocurre con aquellas que tienen algo de más?

Es el problema de la cuña.

Según el diccionario «cuña» es una pieza de madera o de metal terminada en ángulo diedro muy agudo que sirve para hender o dividir cuerpos sólidos, para ajustar o apretar uno con otro, para calzarlos o para llenar alguna raja o hueco, pero en crítica literaria es una palabra o frase que se añade como de relleno en un verso, a veces por razones métricas, o en un fragmento, para completar un período.

Decidido a distinguir en la obra los momentos de poesía de los de estructura o sostén, escribía Croce en *La Poesía* (1936):

El poeta (como el hombre moral respecto de su acción, que nunca está libre de toda impureza) padece imperfecciones que descubre en su obra y querría eliminarlas todas, hasta borrar el más mínimo vestigio. [...] Pero la poesía visita las mentes con el resplandor del rayo, y el trabajo humano intenta seguirla, arrastrado por ella, fascinado por ella, y capta de ella cuanto puede y en vano le pide que se detenga y se deje contemplar en todas las líneas de su rostro, pero aquella ya ha desaparecido. [...] Así Virgilio, para no perder el todo por la parte o por la partícula, lo máximo por lo mínimo, y no dejar escapar en vano el momento feliz, se resignaba, según cuenta su biógrafo, a escribir algunos versos imperfectos o expresados de forma provisional, y se consolaba a sí mismo y bromeaba con los amigos llamando a esos versos «puntales» («tibicines»), que servían para sostener el edificio hasta que pudiese poner en su lugar columnas sólidas. Y el poeta sufre sin duda esas imperfecciones, desearía ardientemente remediarlas, y sin embargo, como por una sagrada reverencia al misterio que se ha celebrado en él, duda muy a menudo si acabar con ellas, temiendo causar daños, porque la mente fría ya no es la fantasía cálida, y la lima es un instrumento peligroso, que puede «limpiar», pero también «desgastar», como decía Quintiliano, es decir, llevarse consigo lo mejor. [...]

En la poesía no solo se encuentran imperfecciones, que por definición son lo corregible [...], sino también cosas no poéticas, pero no corregibles, que no suscitan en el lector [...] desagrado y reprobación, sino que se contemplan con indiferencia. Son las partes convencionales o estructurales, que existen en toda obra poética, a veces apenas visibles, a veces muy visibles, especialmente en las obras de gran extensión y complejidad. Un caso muy conocido de estas partes convencionales y estructurales son esos añadidos y esos rellenos que los franceses llaman *chevilles* y los italianos *zeppe* [...] que se intercalan en las poéticas. [...] ¿A qué se deben realmente? A la necesidad de mantener la unidad rítmica de la expresión, aun sacrificando en cierto modo la coherencia de una imagen con un sonido. [...] Quien recuerda los cuatro versos admirables con los que Ariosto expresa el estremecimiento y el extravío de Flordelís cuando se presentan ante ella, solos y taciturnos, los dos hombres, compañeros de Brandimarte en el largo combate,

*Tosto ch'entraro, e ch'ella loro il viso
vide di gaudio in tal vittoria privo;
senz'altro annunzio sa, senz'altro avviso,
che Brandimarte suo non è più vivo.*

[En cuanto entraron y ella vio sus rostros
sin contento a pesar de la victoria,
supo, sin más anuncio ni advertencia,
que Brandimarte ya no estaba vivo.]

Observará que en el tercer verso «annunzio» y «avviso» son dos palabras que significan lo mismo, y que «avviso» ha sido elegido para la rima. Sin embargo, ese ritmo acelerado obtenido con la secuencia de las dos palabras, separadas y unidas a la vez por la cesura, es como el latir agitado del corazón de Flordelís y crea una imagen poética superior, y la rima al final del verso reconduce ese latido al aspecto y al estremecimiento ante la aparición de los dos, ante su «rostro» sin gozo.

Obsérvese que, si es así, «annunzio» y «avviso» no son de ningún modo cuñas, sino las palabras poéticamente justas que hacen que Croce diga que esos cuatro versos son admirables. Ahora bien, su obstinación en querer diferenciar estructura de poesía hace que siga diciendo:

No obstante, la justa aceptación de estas «piezas estructurales» no debe pervertirse en la injusta aceptación de estas como poesía: que es el error que cometen los intérpretes poco competentes, bien porque se dejan dominar por una especie de supersticiosa reverencia hacia el poeta de gran fama (al

que, por otra parte, no se rinde honor equiparando su poesía con sus operaciones de artífice), bien por una frecuente falta de inteligencia e insensibilidad estética.

En la *Estetica* de Luigi Pareyson, en cambio, el subepígrafe 3.10 («Las partes y el todo») del capítulo III lleva por título «Esencialidad de la parte: estructura, cuñas, imperfecciones». Sabemos cuál era una de las preocupaciones centrales de la *Estetica* en su polémica contra el idealismo crociano y contra sus resultados más nocivos en la crítica militante: una reivindicación del carácter de totalidad de la forma artística y, por lo tanto, la negativa a seleccionar en la obra momentos esporádicos de poesía, como flores crecidas entre la maleza, por muy funcional que sea, de la simple estructura. No sería necesario, pero es útil repetir que la «estructura», en aquella época, y en Italia, era un artificio mecánico que nada tenía que ver con el momento de la intuición lírica, y a lo sumo se perfilaba hegelianamente como instancia negativa, residuo conceptual, que como mucho podía servir para hacer brillar como gemas solitarias los momentos de poesía.

En el capítulo de su *Estetica* que Pareyson dedicó a la cuña, afirmaba que estructura y cuñas eran esenciales a la obra, que se interpretaba como un todo orgánico en el que todo tiene una función, y en la obra acabada (e incluso desde el primer momento en que da comienzo el proceso formativo) *tout se tient*, y se sostiene desde el punto de vista del diseño orgánico que la rige, de esa forma formante que oscuramente la precede, la dirige en su desarrollo, y aparece como resultado y revelación de la forma formada.

Tal vez Pareyson estaba pensando en la idea típica de la tradición neoplatónica, según la cual la perfección del todo se sostiene incluso sobre imperfecciones que son redimidas por la totalidad de la forma. Véase este pasaje de Escoto Eriúgena (siglo IX), en *De divisione naturae* V:

Lo que se considera deforme por sí mismo en una parte del todo en la totalidad no solo se vuelve bello, porque está bien ordenado, sino que, además, es causa de la Belleza general; así la sabiduría se ilumina por la relación con la insipiente, la ciencia por la comparación con la ignorancia, que no es más que defecto y privación, la vida por la muerte, la luz por la oposición de las tinieblas, por la privación de las alabanzas las cosas dignas; y, resumiendo, todas las virtudes no solo son elogiadas a partir de los vicios opuestos, sino que sin esta comparación no serían dignas de elogio. [...] Como la verdadera virtud no duda en afirmar, todas las cosas que en una parte del universo son malas, deshonestas, infames, miserables y son consideradas delitos por quien no puede ver todas las cosas, en la visión universal, como ocurre con la belleza de un cuadro, no son ni delitos, ni cosas infames o deshonestas, ni malas. De hecho, todo lo que está ordenado según los diseños de la divina Providencia es bueno, es bello, es justo. ¿Qué hay mejor que de la comparación de los opuestos se obtenga el elogio inefable del universo y del Creador?

De modo que, para Pareyson, si «el todo resulta de las partes unidas para constituir un entero, no podrá haber en él detalles desdeñables o minucias irrelevantes». Y las cuñas se consideran puntos de apoyo necesarios para la marcha del conjunto, puentes, soldaduras, «en las que el artista trabaja con menor cuidado, con mayor impaciencia y hasta con indiferencia, casi despachándolas como pasajes que, precisamente porque están impuestos por la necesidad de avanzar, pueden dejarse a la convención sin perjuicio del todo». Aun así, también forman parte de la economía interna de la forma, porque el todo las reclama, aunque sea en una posición subordinada.

Desmetaforicemos: Pareyson nos está diciendo que la cuña es un artificio habilísimo, que permite que una parte se una a la otra; es una juntura esencial. Si una puerta ha de abrirse con suavidad o solemnidad, ha de tener un gozne, por mecánica que sea su función. El mal arquitecto, enfermo de esteticismo, se irrita porque una puerta deba encajar en un gozne, y diseña este último para que parezca «bello» a la vez que desarrolla su función; y lo que consigue con ello a menudo es que la puerta chirríe, se atasque y no se abra o se abra mal. El buen arquitecto quiere, en cambio, que la puerta se abra para mostrar otros espacios, y no le importa si, tras haber diseñado todo el edificio, debe recurrir para el gozne a la eterna sabiduría del cerrajero.

La cuña puede ser un inicio mediocre, útil para obtener un final sublime. Fue una noche, a las tres de la madrugada, sobre la colina del *Infinito* de Recanati, donde están esculpidas las primeras palabras de uno de los poemas más hermosos de todos los tiempos, cuando me di cuenta de que «Siempre cara me ha sido esta colina yerma»^[4] es un verso bastante banal, que podría haber sido escrito por cualquier poeta menor del romanticismo, y quizá de otras épocas y corrientes. ¿Qué otra cosa puede ser una colina, en lenguaje «poético», sino yerma? Sin embargo, sin este comienzo manido el poema no arrancarían, y tal vez se precisaba que fuera banal para que pudiese percibirse finalmente el pánico de ese naufragio, poéticamente memorable.



The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY/Scala, Florencia

Me atrevería a decir, aunque sea en aras de la tesis, que un verso como «Nel mezzo del cammin di nostra vita» [A mitad del camino de nuestra vida] tiene la dignidad salmodiadora de una cuña. Si no tuviera detrás la *Divina Comedia*, no le hubiéramos concedido mucha importancia, tal vez lo habríamos anotado como una expresión.

No estoy equiparando la cuña con el íncipit. Hay inicios de las *Polonesas* de Chopin que, desde luego, no son cuñas. «Ese ramal del lago de Como» no es una cuña; ni lo es «Abril es el mes más cruel»; pero pensemos en el final de *Romeo y Julieta* y díganme si no acabaría mejor sin la frase en cursiva:

Una paz lúgubre trae esta alborada. El sol no mostrará su rostro, a causa de su duelo. Salgamos de aquí para hablar más extensamente sobre estos sucesos lamentables. Unos obtendrán perdón y otros castigo, *pues nunca hubo historia más dolorosa que esta de Julieta y su Romeo.*

Sin embargo, si Shakespeare decidió acabar con esta moralizante banalidad, es porque debía dar un respiro a los espectadores, antes de inducirlos a salir en paz tras la hecatombe a la que habían asistido. Por lo tanto, hizo bien en poner una cuña

«El primero que se durmió fue Leo»: no está mal; pero luego: «El imprevisto aunque inexperto desenfreno de Carlota le había fatigado». ¡Ah! ¿Cómo no va a estar «fatigado» un adulto sometido al asalto amoroso de una adolescente? ¿Ese «imprevisto aunque inexperto desenfreno» no parece sacado de una sentencia judicial? Y, sin embargo, sin este pasaje un poco torpe, pero necesario, no habría podido comenzar el capítulo X de *Los indiferentes*, de Alberto Moravia (1929), donde resplandece la triste verdad de que *omne animal triste post coitum.*

¿Y qué decir de esas obras, confinadas a la paraliteratura por la crítica

exigente, que en su pretensión de contentar al lector no prestan atención al estilo y a veces son todas ellas una única cuña?

Veamos, por ejemplo, *El conde de Montecristo*, de Dumas (1844).

El conde de Montecristo es una de las novelas más apasionantes que se han escrito y a la vez una de las novelas peor escritas de todos los tiempos y de todas las literaturas. El *Montecristo* hace agua por todas partes. Sin ningún reparo en repetir el mismo adjetivo que aparece una línea más arriba, incontinentemente a la hora de acumular esos mismos adjetivos, capaz de abrir una divagación sentenciosa sin conseguir acabarla nunca porque la sintaxis no resiste, y así avanzando y resoplado a lo largo de veinte líneas, diseña mecánicamente y con torpeza los sentimientos: sus personajes o se agitan, o palidecen, o se secan gruesas gotas de sudor que bañan su frente, balbucen con una voz que ya no tiene nada de humano, se levantan convulsamente de la silla y se dejan caer de nuevo en ella, mientras el autor se apresura en repetirnos obsesivamente que la silla en la que se han dejado caer es la misma en la que estaban sentados un segundo antes.

Sabemos muy bien por qué Dumas hacía esto. No porque no supiese escribir. *Los tres mosqueteros* es más conciso, rápido, en detrimento tal vez de la psicología, pero avanza que da gusto. Dumas escribía así por razones económicas; le pagaban por línea escrita y, por lo tanto, tenía que alargarlas al máximo. Por no hablar de la exigencia —común a todas las novelas por entregas, entre otras cosas para recuperar en cada entrega a los lectores despistados— de repetir obsesivamente lo ya sabido, de modo que un personaje cuenta un suceso en la página 100 y en la página 105 habla con otro personaje y le repite exactamente la misma historia: véase en los tres primeros capítulos cuántas veces Edmond Dantès explica a todo el que se le ponga por delante que va a casarse y es feliz; catorce años en el Château d'If aún me parecen pocos para semejante pelmazo.

Hace años, a petición de Einaudi, acepté traducir *El conde de Montecristo*. La idea me fascinaba: coger una novela, cuya estructura narrativa admiraba y cuyo estilo me horripilaba, e intentar restituir esa estructura con un estilo más rápido, ágil, aunque (por supuesto) sin «reescribir», sino aligerando el texto cuando era inútilmente redundante, y ahorrándole así (al editor y al lector) unos centenares de páginas.

¿No escribía Dumas a un tanto por línea? Pues bien, si le hubiesen pagado un sobresueldo por cada palabra ahorrada, ¿no habría sido el primero en autorizar cortes y elipsis?

Veamos un ejemplo. El texto original dice:

Danglars [...] arrachait machinalement, et l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini avec l'oranger, il s'adressa à un cactus, mais alors le cactus, d'un caractère moins facile que l'oranger, le piqua outrageusement.

La traducción literal sería:

Danglars arrancaba maquinalmente y una a una las flores de un magnífico naranjo; cuando concluyó con el naranjo, se dirigió a un cactus, pero entonces el carácter menos fácil del cactus le picó ultrajantemente.

La traducción, sin perder ni un ápice del honesto sarcasmo que permea el fragmento, podría muy bien ser así:

Arrancaba maquinalmente, una a una, las flores de un magnífico naranjo; cuando concluyó, se dirigió a un cactus, que, de carácter menos fácil, le picó ultrajantemente.

Son veintiséis palabras frente a las cuarenta y dos francesas. Más del veinticinco por ciento de ahorro.

O bien cuando dice «como para rogarle que le sacara del embarazo en que

se encontraba», es obvio que el embarazo del que uno quiere ser sacado es aquel en el que se encuentra, y no otro, por lo que basta decir «como para rogarle que le sacara del embarazo». Ocho palabras frente a las trece francesas.

Intenté hacer esto en unas cien páginas, pero luego me detuve porque me pregunté si la ampulosidad, el descuido y las redundancias no formaban parte de la narración. ¿Nos gustaría tanto el *Montecristo* si no lo hubiésemos leído por primera vez en sus traducciones decimonónicas?

Volvamos a la afirmación inicial. El *Montecristo* es una de las novelas más apasionantes que jamás se han escrito. De un solo golpe (o con una ráfaga de golpes, con un bombardeo de largo alcance) consigue incluir en una misma novela tres situaciones arquetípicas capaces de remover las entrañas al más desalmado: la inocencia traicionada, la adquisición por parte de la víctima perseguida, gracias a un golpe de suerte, de una inmensa fortuna que lo sitúa por encima del común de los mortales y, por último, la estrategia de una venganza en la que mueren personajes que la novela se ha esforzado desesperadamente por hacer odiosos más allá de los límites de lo razonable.

Sobre esta trama desfila la representación de la sociedad francesa de los Cien Días y de la monarquía de Luis Felipe, con sus dandis, sus banqueros, sus magistrados corruptos, sus adúlteras, sus contratos matrimoniales, sus sesiones parlamentarias, las relaciones internacionales, los complots de Estado, el telégrafo óptico, las cartas de crédito, los cálculos avaros e indecentes de intereses compuestos y de dividendos, las tasas de descuento, las divisas y los canjes, las comidas, los bailes y los funerales. Y sobre todo esto reina el *topos* principal del *feuilleton*, el superhombre, aunque, a diferencia de todos los otros artesanos que han intentado este clásico de la novela popular, Dumas pretende hacer a trompicones un inconexo examen psicológico del personaje, y nos lo muestra escindido entre el vértigo de la

omnipotencia (derivada del dinero y del conocimiento) y el terror de su privilegiado papel, atormentado por la duda y tranquilizado por la conciencia de que su omnipotencia nace del sufrimiento. De ahí que, como nuevo arquetipo que se vivifica en los otros, el conde de Montecristo (poder de los nombres) es también un Cristo, adecuadamente diabólico, que desciende a la tumba del Château d'If, víctima sacrificial de la maldad humana, y sale de ella para juzgar a los vivos y a los muertos, con el fulgor del tesoro redescubierto que había permanecido oculto durante siglos, sin olvidar nunca que es hijo del hombre. Podemos estar hastiados, ser críticos expertos y saber mucho de trampas intertextuales, pero nos quedamos prendidos en el juego, como en el melodrama verdiano. *Mélo* y Kitsch, por la falta de medida, rozan lo sublime, y la falta de medida se transforma en genio.

Redundancia, por supuesto, a cada momento. Pero ¿podríamos disfrutar de las revelaciones, las agniciones en cadena por medio de las que Edmond Dantès se revela a sus enemigos (y nosotros temblamos cada vez, pese a saberlo todo) si no intervinieran, precisamente como artificio literario, la redundancia y la angustiosa demora que precede al golpe de efecto?

Si el *Montecristo* se resumiera, si la condena, la fuga, el descubrimiento del tesoro, la reaparición en París, la venganza, o más bien las venganzas en cadena, ocurrieran en doscientas o trescientas páginas, ¿seguiría la obra produciendo el mismo efecto, conseguiría arrastrarnos hasta donde, ansiosos, saltamos páginas y descripciones (las saltamos, pero sabemos que están ahí, aceleramos subjetivamente pero sabiendo que el tiempo narrativo está objetivamente dilatado)? Descubrimos así que las horribles intemperancias estilísticas son «cuñas», en efecto, pero las cuñas tienen un valor estructural, como las barras de grafito en los reactores nucleares, ralentizan el ritmo para que nuestras expectativas sean más angustiosas, nuestras predicciones, más

arriesgadas. La novela de Dumas es una máquina de producir agonía, y no importa la calidad de los jadeos, lo que cuenta es su tiempo dilatado.

El *Montecristo* es sumamente criticable desde el punto de vista del estilo literario e incluso desde el punto de vista de la estética; pero es que el *Montecristo* no pretende ser arte, tiene una intención mitopoiética, quiere crear un mito. Edipo o Medea eran personajes míticos terroríficos antes de que Sófocles o Eurípides los transformaran en arte, y Freud habría podido hablar de complejo de Edipo, aunque Sófocles no hubiera escrito nunca, siempre que el mito le llegara por otras fuentes, tal vez narrado por Dumas o por alguien peor que él. De modo que la mitopoesis crea culto y veneración precisamente porque se permite lo que la estética consideraría imperfecciones.

De hecho, muchas de las obras que consideramos de culto lo son porque están básicamente *desquiciadas*.

Para transformar una obra en un objeto de culto hay que ser capaces de desmembrarla, desarmarla, desencajarla para recordar solo partes de ella, prescindiendo de su relación original con el todo. En el caso de un libro, es posible desarmarlo, por así decir, físicamente, reduciéndolo a una serie de extractos. Y por eso un libro puede dar vida a un fenómeno de culto, aunque sea una obra maestra, sobre todo si es una obra maestra compleja. Véase la *Divina Comedia*, que da lugar a muchos *trivia games*, o criptografías dantescas, donde lo que cuenta para el fiel es recordar algunos versos memorables, sin plantearse el problema del poema como un todo. Esto significa que, incluso una obra maestra, cuando penetra obsesivamente en la memoria colectiva, puede ser desquiciable. En otros casos, en cambio, se convierte en objeto de culto porque ya está fundamentalmente, radicalmente desquiciada. Esto se da más con una película que con un libro. Para originar un culto, una película ya ha de estar desvencijada, cojeando e inconexa de por

sí. Una película completa, puesto que no podemos volver a verla a voluntad desde el punto que preferimos, como sucede con un libro, permanece impresa en nuestra memoria como un todo, en la forma de una idea o de una emoción principal; solo una película desvinculada sobrevive en una serie inconexa de imágenes y picos visuales. Debe mostrar no una idea central, sino muchas. No ha de revelar una «filosofía de la composición» coherente, sino que ha de vivir de, y en virtud de, su magnífica inestabilidad.

Y, de hecho, parece que la enfática *Río Bravo* es una *cult movie* y, en cambio, la perfecta *La diligencia*, no.

«¿Son los cañones o los latidos de mi corazón?» Cada vez que se proyecta *Casablanca*, al llegar a esta secuencia el público reacciona con un entusiasmo más propio de un partido de fútbol. A veces basta una palabra: los fanes se exaltan cada vez que Bogey dice «kid». Muchas veces los espectadores citan las frases canónicas antes de que los actores las pronuncien.

Según los cánones estéticos tradicionales, *Casablanca* no es o no debería ser una obra de arte, si consideramos obras de arte las películas de Dreyer, Eisenstein o Antonioni. Desde el punto de vista de la coherencia formal, *Casablanca* es un producto estético muy modesto. Es una mezcla de escenas sensacionales ensambladas de una manera poco plausible, los personajes son psicológicamente improbables y los actores recitan de forma precipitada. Pese a todo esto, es un gran ejemplo de discurso cinematográfico y se ha convertido en una *cult movie*.



Mondadori Portfolio/Rue Des Archives/ Rda

Ingrid Bergman y Humphrey Bogart en *Casablanca*, 1942, dirigida por Michael Curtiz

«¿Puedo contarte una historia?», pregunta Ilsa. Luego añade: «Todavía no sé el final». Rick dice: «Adelante, cuéntame. Tal vez, contándola, saldrá el final».

El comentario de Rick es una especie de epítome de *Casablanca*. Según Ingrid Bergman, la película se iba construyendo a medida que se rodaba. Hasta el último momento, ni siquiera Michael Curtiz sabía si Ilsa se iría con Rick o con Victor, y las misteriosas sonrisas de Ingrid Bergman se deben al hecho de que, mientras se filmaba la película, aún no sabía a cuál de los dos hombres amaba realmente.

Esto explica por qué, en la historia, ella no elige su destino. Es el destino el que, por medio de una multitud de guionistas desesperados, la elige a ella.

Cuando no se sabe cómo desarrollar una historia, se recurre a situaciones estereotipadas que, por lo menos, se sabe que han funcionado en otras narraciones. Veamos un ejemplo marginal pero significativo. Cada vez que László pide algo de beber (y ocurre cuatro veces), su elección es diferente: 1) Cointreau; 2) un cóctel; 3) coñac; 4) whisky (en una ocasión, bebe champán, pero sin pedirlo). ¿Cómo un hombre de carácter ascético manifiesta tal incoherencia en sus hábitos alcohólicos? No hay ninguna justificación psicológica. Mi opinión es que, en cada ocasión, Curtiz se estaba remitiendo simplemente, e inconscientemente, a situaciones similares de otras películas, en un intento de proporcionar una gama razonablemente completa.

Si es así, resulta tentador interpretar *Casablanca* como Eliot reinterpretó *Hamlet*, cuya fascinación atribuía no al hecho de que fuese una obra lograda, ya que incluso la consideraba una de las menos atinadas de Shakespeare, sino a la imperfección de su composición. *Hamlet* sería el resultado de una fusión fallida entre varias versiones anteriores de la historia, de modo que la desconcertante ambigüedad del personaje principal se debe a la dificultad del autor para juntar distintos *topoi*. *Hamlet* es, sin duda, una obra inquietante, en la que la psicología misma del personaje nos parece inasible. Eliot nos dice que el misterio de *Hamlet* se aclara si, en lugar de considerar toda la acción del drama como un diseño de Shakespeare, reconocemos en la tragedia una especie de mosaico fallido de materiales trágicos previos.

Se puede ver el rastro de una obra de Thomas Kyd, que conocemos indirectamente por otras fuentes, en la que el único motivo era la venganza; y la demora en la venganza se debía exclusivamente a la dificultad de asesinar a un monarca rodeado de guardias; además, la «locura» de *Hamlet* era fingida, a fin de eliminar las sospechas. En el drama definitivo de

Shakespeare, la demora en la venganza solo se explica por las continuas dudas del personaje y el efecto de la «locura» no es calmar, sino despertar las sospechas del rey. A su vez, el *Hamlet* de Shakespeare trata del efecto de la culpa de una madre sobre su hijo, pero Shakespeare fue incapaz de fundir este motivo con la materia del viejo drama y la alteración no es suficientemente completa para ser convincente. En varios aspectos es una obra enigmática e inquietante como ninguna otra. Shakespeare nos ha dejado escenas superfluas e incongruentes, que incluso una revisión precipitada habría debido percibir. Hay, además, escenas inexplicables que derivarían de una reelaboración del drama original de Kyd tal vez por obra de Chapman. En conclusión, *Hamlet* es una estratificación de motivos que se fundieron, y representa los esfuerzos de diferentes autores que metían la mano en la obra de sus predecesores.

De modo que, lejos de ser la obra maestra de Shakespeare, el drama es un fracaso artístico. «Tanto la ejecución de la obra como el proceso intelectual son inestables. Y probablemente para la mayoría *Hamlet* es una obra de arte porque resulta interesante, y no resulta interesante porque es una obra de arte. Es la *Mona Lisa* de la literatura.»

En menor escala, lo mismo ha sucedido con *Casablanca*.

Puestos a inventar una trama improvisada, los autores introdujeron en ella todo tipo de elementos tomados del repertorio de lo ya experimentado. Cuando la elección de lo ya experimentado es limitada, el resultado es simplemente kitsch; pero cuando se pone absolutamente todo lo ya experimentado, el resultado es una arquitectura como la Sagrada Familia de Gaudí: el mismo vértigo, el mismo genio.

Casablanca es una película de culto precisamente porque en ella están presentes todos los arquetipos, porque cada actor replica un papel representado en otras ocasiones y porque los seres humanos no viven una

vida «real», sino una vida representada de forma estereotipada en películas anteriores. Peter Lorre se arrastra tras los recuerdos de Fritz Lang; el oficial alemán representado por Conrad Veidt desprende un sutil aroma a *El gabinete del doctor Caligari*. *Casablanca* lleva la sensación del *déjà vu* a tal punto que el espectador introduce en el film incluso elementos que aparecen en películas posteriores. Solo a partir de *Tener y no tener* Bogart adopta el papel del héroe hemingwayano, pero en *Casablanca* atrae «ya» sobre sí las connotaciones hemingwayanas por el simple hecho de que Rick ha combatido en España.

En *Casablanca* se despliegan las Potencias de la Narratividad en estado puro, sin que intervenga el arte para disciplinarlas. Y de este modo podemos aceptar que los personajes cambien de humor, de moralidad, de psicología de un momento a otro, que los conspiradores tosan para interrumpir la conversación cuando se aproxima un espía, que las mujeres de vida alegre lloren escuchando *La Marsellesa*...

Cuando todos los arquetipos irrumpen sin ningún pudor, se alcanzan profundidades homéricas. Dos clichés hacen reír. Cien clichés conmueven. Porque percibimos vagamente que los clichés están hablando entre sí y celebran una fiesta de reencuentro. Del mismo modo que el colmo del dolor se acerca a la voluptuosidad, y el colmo de la perversión roza la energía mística, así también el colmo de la banalidad deja entrever una sospecha de Sublime.



Photo by Studio Paolo Vandrash, Milán

Antoni Gaudí, Sagrada Familia, Barcelona

Y siguiendo esta línea se pueden justificar muchos casos de fascinación que las estéticas más rigurosas no aciertan a definir. Véase el elogio que hace Proust de la mala música en *Los placeres y los días*, y no me refiero a las sinfonías fallidas, sino a las cancioncillas, los motivos sencillos que hacen llorar o bailar...

Detestad la mala música, no la despreciéis. Se toca y se canta mucho más, mucho más apasionadamente que la buena, mucho más que la buena se ha llenado poco a poco del ensueño y de las lágrimas de los hombres. Sea por eso venerable. Su lugar, nulo en la historia del Arte, es inmenso en la historia sentimental de las sociedades. El respeto, no digo el amor, a la mala música es no solo

una forma de lo que pudiéramos llamar la caridad del buen gusto o su escepticismo, es también la conciencia de la importancia del papel social de la música. Cuántas melodías que no valen nada para un artista figuran entre los confidentes elegidos por la muchedumbre de jóvenes sentimentales y de enamoradas. Cuántas «sortijas de oro», cuántos «Ah, sigue dormida mucho tiempo», cuyas hojas son pasadas cada noche temblando por unas manos justamente célebres, mojadas por las lágrimas de los ojos más bellos del mundo, cuyo melancólico y voluptuoso tributo envidiaría el maestro más puro — confidentes ingeniosas e inspiradas que ennoblecen el dolor y exaltan el ensueño y que, a cambio del ardiente secreto que se les confía, ofrecen la embriagadora ilusión de la belleza—. El pueblo, la burguesía, el ejército, la nobleza, así como tienen los mismos carteros, portadores del luto que los hiere o de la alegría que los colma, tienen también los mismos invisibles mensajeros del amor, los mismos confesores queridos. Son los músicos malos. Este irritante *ritornello*, que cualquier oído bien nacido y bien educado rechaza nada más oírlo, ha recibido el tesoro de millares de almas, ha guardado el secreto de millares de vidas, de las que fue la viva inspiración, el consuelo siempre a punto, siempre entreabierto en el atril del piano, la gracia soñadora y el ideal. Esos arpegios, esa «entrada» han hecho resonar en el alma de más de un enamorado o de un soñador las armonías del paraíso o la voz misma de la mujer amada. Un cuaderno de malas romanzas, resobado porque se ha tocado mucho, debe emocionarnos como un cementerio o como un pueblo. Qué importa que las casas no tengan estilo, que las tumbas desaparezcan bajo las inscripciones y los ornamentos de mal gusto. De ese polvo puede elevarse, ante una imaginación lo bastante afín y respetuosa para acallar un momento sus desdenes estéticos, la bandada de las almas llevando en el pico el sueño todavía verde que las hacía presentir el otro mundo y gozar o llorar en este.

Quisiera acabar con esta página de Proust mi imperfecto elogio de la imperfección. ¿Por qué en la gramática se llama así al tiempo imperfecto? Tal vez no sea casual que entre los tiempos verbales, que deberían informarnos de que algo está sucediendo, ha sucedido o sucederá (hasta el imperativo nos dirige hacia el futuro), y si ha sucedido hace mucho o poco tiempo, tengamos uno que no sabe o no quiere desempeñar esa función de puntualización temporal que tienen todos los otros tiempos y nos hace dudar sobre la ubicación temporal del hecho, hasta el punto de que incluso los niños, cuando juegan e imaginan que son otra persona sabiendo que no lo son, no lo han sido ni lo serán nunca, se expresan en imperfecto («venga, yo era el jefe indio y tú eras Buffalo Bill...»).



White Images/Scala, Florencia

Marc Quinn, *Kiss*, detalle, 2001, Colección Iannaccone, Milán

Decía Proust en *Sobre la lectura* (1919): «Confieso que cierto empleo del imperfecto de indicativo —de ese tiempo cruel que nos presenta la vida como algo a la vez efímero y pasivo, que en el instante mismo en que está describiendo nuestras acciones, rodeándolas de ilusión, las hace desaparecer en el pasado sin dejarnos, como el perfecto, el consuelo de su actividad— ha sido siempre para mí una fuente inagotable de misteriosas tristezas».

Y a veces la imperfección resulta esencial en el arte.



Estatua de Harpócrates, dios griego del silencio, grabado, 1820, Roma

Algunas revelaciones sobre el secreto

Debería empezar advirtiéndoles de que lo que quiero decirles es sumamente importante pero es un secreto, y precisamente por eso debería mantener la boca cerrada. De este modo, yo adquiriría un gran prestigio y ustedes quedarían convencidos de que, como decía Ya'far as-Sadiq, sexto imam: «Nuestra causa es un secreto dentro de otro secreto, el secreto de algo que permanece oculto, un secreto que solo otro secreto puede desvelar; es un secreto acerca de un secreto que se basta con un secreto».

Todas las mitologías han tenido un dios del secreto, y la figura de Harpócrates, con distintas denominaciones, surge en el arte egipcio y, por medio del mundo grecorromano, llega hasta el Renacimiento. Sin embargo, por el placer de desobedecer el mandato de Harpócrates, que me conmina al silencio, voy a revelarles algunas cosas acerca del secreto.

El secreto es una información que no es revelada, o que no debe o no debería ser revelada, porque si lo fuese, causaría un daño a quien la revela y a veces incluso a quien la recibe.

En este sentido se habla de secretos de Estado, secretos oficiales, secreto bancario, secreto militar o secreto industrial, como por ejemplo el secreto de la fórmula de la Coca-Cola que se guarda en Atlanta. Esos secretos (que realmente se refieren a algo que se oculta) a menudo son violados por orden

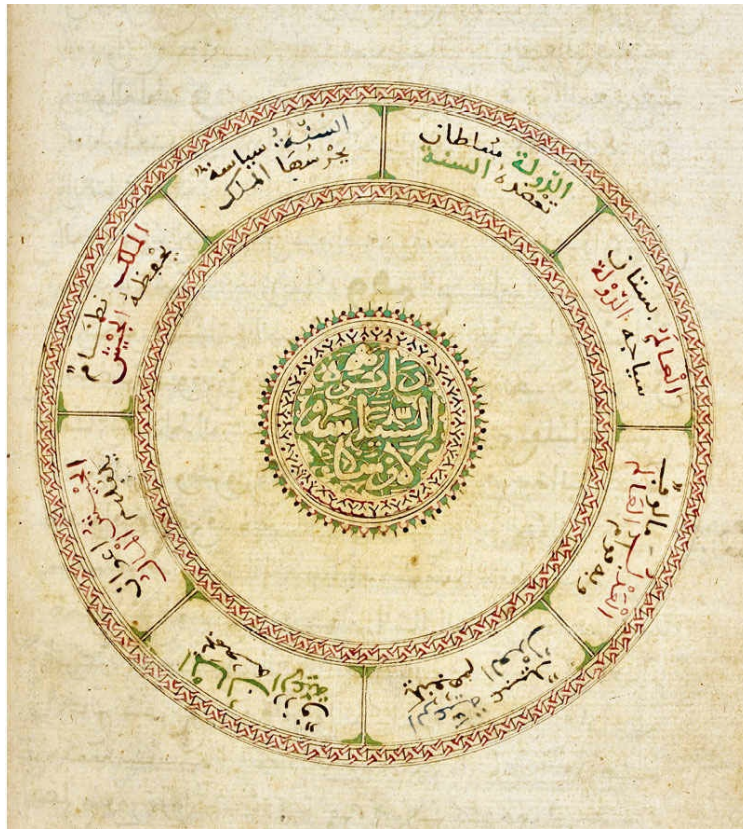
de fuerzas investigadoras, por apertura de archivos de Estado, por imprudencia, por traición y, especialmente, por espionaje.

Justamente para prevenir el espionaje y proteger las comunicaciones secretas se han inventado a lo largo de los siglos las criptografías, esto es, sistemas de reglas que permiten transcribir un determinado mensaje expresado en una lengua natural mediante una serie de sustituciones con las que un destinatario que conozca la regla de sustitución pueda descifrar el mensaje original. Tenemos noticia de escrituras secretas en la India en la Antigüedad y en la Biblia; las menciona Julio César y en la civilización árabe existe una ciencia del cifrado, desde un tratado del 855 de Abu Bakr Hammad an-Nabati, *Libro del frenético deseo del devoto de aprender los enigmas de las antiguas escrituras*, hasta el *Muqaddimah* de Ibn Jaldún (siglo XIV), donde se menciona un código de los secretarios que utilizaban nombres de perfumes, de flores, de pájaros o de frutas para designar las letras.

En la época moderna, con el nacimiento de los Estados europeos, la organización cada vez más compleja de los ejércitos y de las operaciones militares en un extenso territorio (es la época de la guerra de los Treinta Años), se desarrolla más el arte de la criptografía. Uno de los primeros sistemas modernos es el de las rótulas móviles utilizadas por el abad Trithemius en el que una letra de la primera circunferencia es sustituida por una letra de la segunda; y el último ejemplo insigne (mucho más complejo) es el del código Enigma de los nazis, descifrado por Alan Turing. Puesto que uno de los principios de la criptografía es que todos los códigos, por perfectos que sean, antes o después son descifrables, los secretos criptográficos tienen una vida breve y podemos desentendernos de ellos.

También podemos desentendernos de los llamados «secretos de Polichinela» que, por haber sido confiados a un lengüilargo, inmediatamente se ponen en circulación, aunque a veces los servicios secretos filtran

engañosamente falsas revelaciones sobre falsos secretos para despistar al adversario y, por lo tanto, muchos seudosecretos revelados sirven para ocultar otro secreto que se mantiene como tal.



Bridgeman Images

Ibn Jaldún, *Muqaddimah*, tabla de los reyes y de los gobernantes, Add. 9574 fol. 29v. Londres, British Library

En el siglo XVII barroco, en el mundo de los poderes absolutos, se abre paso la idea de que, para sobrevivir en sociedad, hay que saber disimular, bien mostrándose contrario a lo que uno es (Baltasar Gracián), bien no dejando traslucir lo que es (Torquato Accetto). Y cómo el político ha de mantener secreto todo lo que le afecta nos lo dice esta página del *Breviario para políticos* (1684) del cardenal Mazzarino:

Si tienes que escribir en un lugar muy frecuentado, coloca verticalmente delante de ti una hoja ya escrita y haz ver que la estás copiando. Arréglatelas para que todo el mundo la vea. Extiende las hojas en las que estás escribiendo y cúbreelas al mismo tiempo de tal forma que solo se vean unas pocas líneas de una página, que efectivamente habrás copiado y que todos cuantos se acerquen a ti podrán leer. Oculta las hojas ya escritas debajo de un libro, de otras hojas o detrás de la que finges copiar. Si alguien te sorprende cuando estás leyendo, haz como si estuvieras hojeando rápidamente la obra que tienes en la mano, para evitar que se adivine qué es lo que suscita tu interés. Mejor aún: coloca una pila de libros delante de ti, a fin de que quien te observe no pueda saber qué estás leyendo. Si aparece un importuno mientras estás leyendo o escribiendo una carta, y es peligroso que esa persona conozca el objeto de tu lectura o el contenido de la carta, hazle a bocajarro, y como si no tuviera alguna relación con el libro o la carta, una pregunta que, en realidad, nada tiene que ver con lo que te ocupa.



Louis-Aimé Grosclaude, *Les trois commères*, siglo XIX, Luxemburgo, Jean-Pierre Pescatore Museum

LA RESERVA

La de Mazzarino era, en el fondo, una forma casi paranoica de reserva, pero también forma parte de la reserva el secreto personal que a veces desaparece con la muerte de su dueño. Se trata de los secretos que se refieren a actos inconfesables, aunque no solo esos, porque alguien puede desear legítimamente no dar a conocer sus enfermedades, sus tendencias sexuales o sus orígenes. La sociedad reconoce el derecho a la reserva y un sociólogo como Simmel, en su estudio sobre el secreto, asume que este derecho es una parte importante del pacto social.

En todo caso, será interesante anotar que este derecho a la reserva cada vez tiene menos valor en nuestra sociedad mediática, donde la renuncia a la reserva adopta la forma de exhibicionismo. Desaparece aquella válvula de escape, en buena medida benéfica, que era el cotilleo. El cotilleo clásico, el que se hacía en el pueblo, en la portería o en la taberna, era un elemento de cohesión social, porque muchas veces los chismosos, en lugar de disfrutar con las desgracias de sus víctimas, sentían o demostraban compasión.

Esto funcionaba si las víctimas no se encontraban presentes y no estaban enteradas de su condición de tales (o guardaban las apariencias haciendo ver que no lo sabían). Por eso, para que el valor de desahogo social del cotilleo se mantuviera intacto, todos —verdugos y víctimas— se veían obligados a ser reservados. La primera variación se produjo con las publicaciones especializadas, que se dedicaban al cotilleo de personas (actores y actrices, cantantes, reyes en el exilio, *playboys*) expuestas voluntariamente a la observación de fotógrafos y cronistas. Este cotilleo, que pasó de susurrado a proclamado, proporcionaba fama a las víctimas y se convirtió en materia de envidia por parte de los no famosos. Por consiguiente, la televisión inventó

programas en los que cualquiera podía convertirse en víctima famosa ofreciéndose a cotillear sobre sí mismo. Y así fueron apareciendo ante la cámara personas que discutían con el cónyuge sobre sus mutuas traiciones, que invocaban desesperadamente al amado o a la amada que los había abandonado, o exponían casos de divorcio en los que se analizaban despiadadamente sus incapacidades sexuales.

Se entiende que, adelantándose a la evolución de la sociedad, un piamontés propenso a la reserva como Cesare Pavese decidiese suicidarse dejando ese memorable mensaje: «No cotilleéis mucho, por favor». Sin embargo, nadie le hizo caso, y ahora ya lo sabemos todo de sus amores desgraciados.

El abandono de la discreción ha adoptado recientemente otras formas. Por un lado, somos conscientes, aunque en realidad parece que no nos importa nada, de que cualquiera por medio del control de las tarjetas de crédito, de las listas de llamadas telefónicas y de los historiales clínicos puede saberlo todo de nosotros y de nuestros movimientos; por otro lado, el caso Wikileaks nos ha demostrado que publicar los *arcana imperii* es una operación democrática, pero que debería permitirse a los Estados y Gobiernos mantener zonas de reserva, porque publicar con excesiva rapidez ciertas informaciones, contactos o proyectos puede hacerlos fracasar, a menudo en perjuicio de la comunidad. Como querer hacer públicas en *streaming* las consultas para la formación de un Gobierno, en que cada uno, sintiéndose observado y para no quedar mal, ha de reiterar su postura oficial sin conceder nada a la negociación, que es el alma de la relación política.

SECRETO MISTÉRICO

Si bien la época de la reserva ha terminado, sobrevive desde hace milenios la

idea del secreto misterioso, o sea, hermético y ocultista. La doctrina de Pitágoras se presentó como conocimiento de verdades arcanas, fruto de una revelación procedente de los egipcios. En un período de crisis del racionalismo clásico en el siglo II d. C., el mundo pagano tiende cada vez más a identificar la verdad con el secreto, o sea, con lo que se dice oscuramente. Una sabiduría, para ser realmente secreta, había de ser exótica y antiquísima. Oriente, en particular, era antiguo y hablaba lenguas desconocidas, lo que es desconocido es secreto y, por lo tanto, ha de contener una parcela de ese secreto que solo la divinidad conoce.

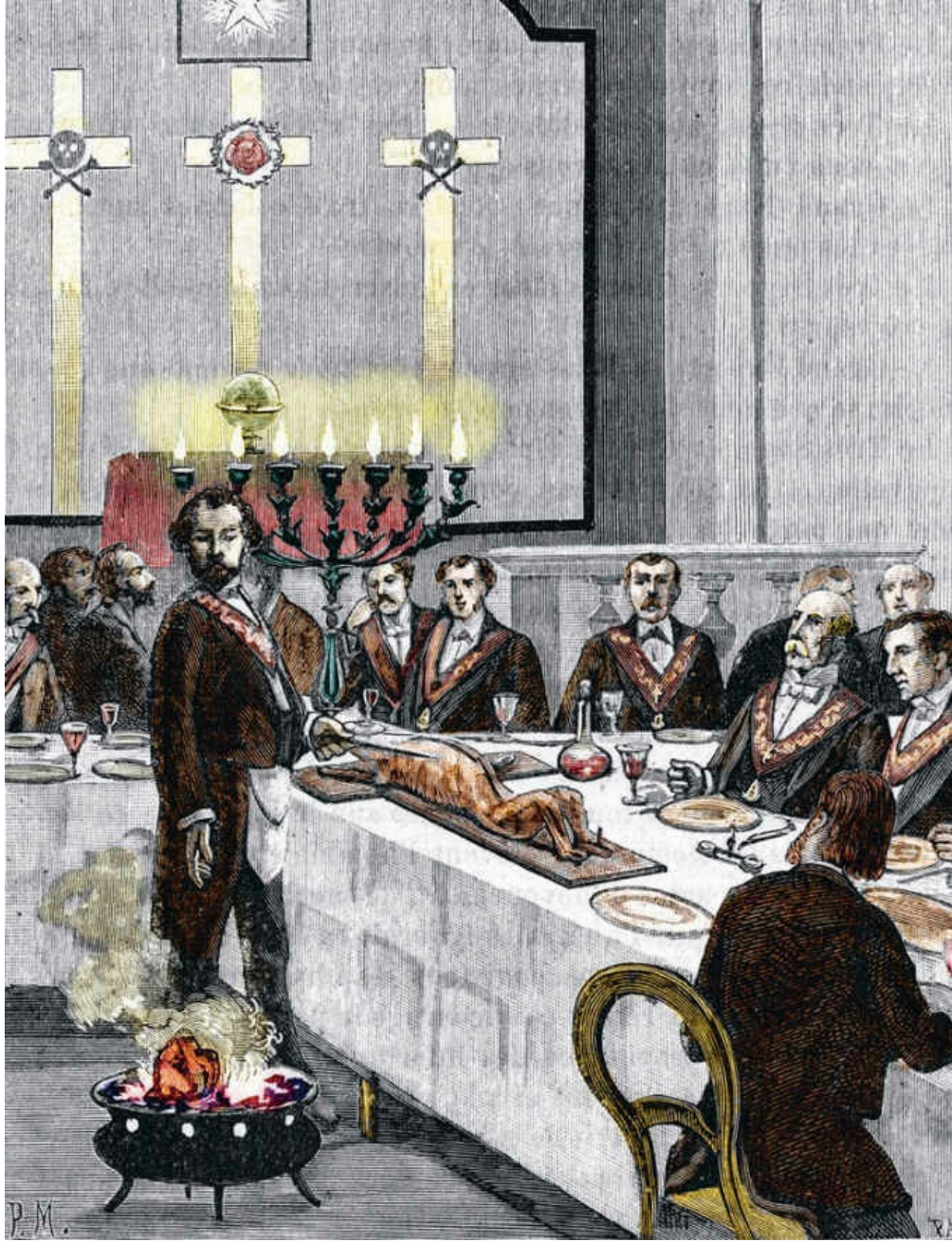
Esta postura suponía un vuelco en la actitud típica del intelectual griego clásico, que equiparaba a los bárbaros —*oi barbaroi*— con los tartamudos, esto es, con los que no sabían articular las palabras. En cambio, ahora se convierte en lengua sagrada justamente el presunto balbuceo del extranjero.

Comienza entonces a tomar cuerpo la convicción de que la verdad es un secreto poseído por los custodios de una tradición ya perdida. Y en todos los textos de magia renacentista se recordará insistentemente que el acceso a la revelación se produce mediante el silabeo de lenguas incomprensibles incluso para el que las pronuncia, inventadas o modeladas sobre una imitación del hebreo.

LOS ROSACRUCES

La historia de los rosacruces es útil para entender el destino de todas las doctrinas que se presentan como secretas. A principios del siglo XVII se abre paso la idea del comienzo de un siglo de Oro, justamente en el momento en que en Europa estallan conflictos nacionales y odios religiosos. Este clima de expectación penetra de distintas formas en el área católica y en la protestante,

y se perfilan proyectos de repúblicas ideales o de aspiraciones a una monarquía universal, a una renovación general de las costumbres y de la sensibilidad religiosa. En 1614 aparece un manifiesto, la *Fama fraternitatis*, seguido en 1615 de un segundo texto, la *Confessio fraternitatis Roseae crucis. Ad eruditos Europae*. En estos manifiestos la misteriosa hermandad de los rosacruces revela su propia existencia, informa sobre su mítico fundador, Christian Rosenkreutz, y expresa su deseo de que surja en Europa una sociedad que posea oro, plata y piedras preciosas en abundancia y las distribuya a los reyes para satisfacer sus necesidades y objetivos legítimos. Los manifiestos insisten en el carácter secreto de la hermandad y en el hecho de que sus miembros no pueden revelar su naturaleza («es preciso que nuestra morada, aunque cien mil hombres la puedan contemplar de cerca, siga siendo eternamente virgen, intacta y celosamente oculta a los ojos del mundo impío»). No obstante, se lanza una llamada a todos los doctos de Europa para que entren en contacto con los adeptos de la sociedad: «Aunque actualmente no hayamos indicado ni nuestro nombre ni dónde se encuentra situado nuestro consistorio. [...] Y que todos los que indiquen su nombre conversarán sin falta con cada uno de nosotros de viva voz o, si tienen dudas, por escrito».



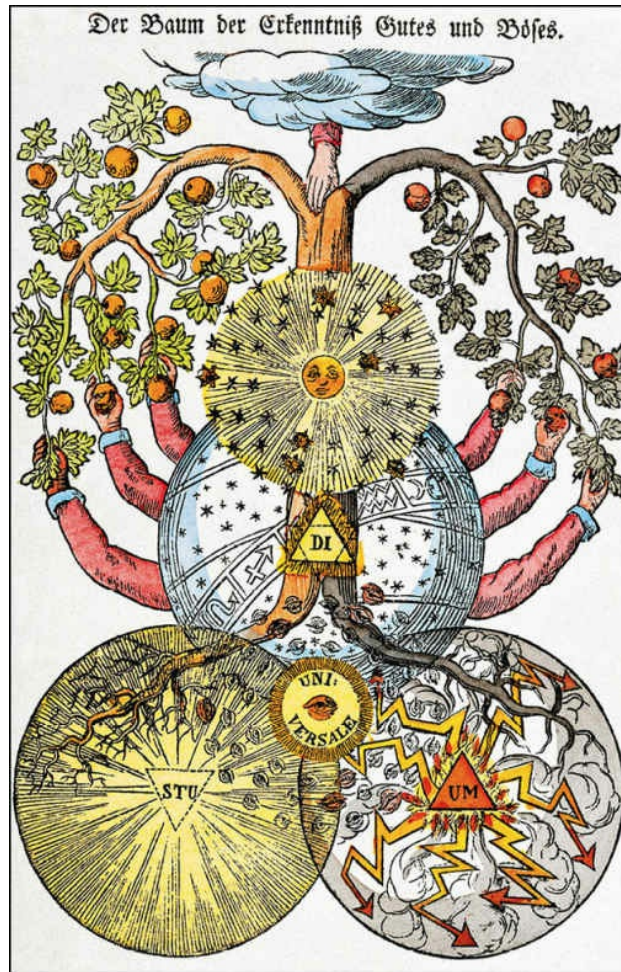
Leemage/Corbis/Getty Images

Banquete de los rosacruces, ilustración de *Los misterios de la francmasonería*, de Leo Taxil, 1887, colección privada



Granger/Bridgeman Images

*Símbolo de los rosacruces, grabado de Robert Fludd en *Summum Bonum*, 1629*



De Agostini Picture Library/Scala, Florencia

El árbol de la ciencia del bien y del mal, de Las figuras secretas de los rosacruces, 1785, París, Bibliothèque Nationale de France

Casi inmediatamente, comienzan las llamadas a los rosacruces procedentes de cualquier lugar de Europa, empezando por un ocultista influyente como Robert Fludd. Nadie admite conocerlos, nadie se reconoce rosacruz, todos en cierto modo intentan dar a entender que se hallan en absoluta sintonía con su programa. Michael Maier sostiene en *Themis aurea* (1618) que la hermandad existe realmente, pero admite ser persona demasiado humilde para formar parte de ella. Todos reconocen que el grupo es secreto y, por esta razón, quien afirma ser rosacruz (rompiendo el vínculo de reserva común a los adeptos) no lo es: «La actitud habitual de los escritores rosacrucesianos es

afirmar que no son rosacruceanos», afirma Frances Yates (1972). Y es lo que se sigue pensando, al menos si damos crédito a un autor que se toma muy en serio la idea rosacruceana, René Guénon: «Es probable que la mayoría de los pretendidos rosacruces, designados comúnmente como tales, no fueran verdaderamente más que rosacruceanos. [...] Se puede incluso estar seguro de que no lo eran, y eso únicamente por el hecho de que formaban parte de tales asociaciones, lo que puede parecer paradójico e incluso contradictorio a primera vista, pero que es, sin embargo, fácilmente comprensible» (*Consideraciones sobre la iniciación*, 2014).

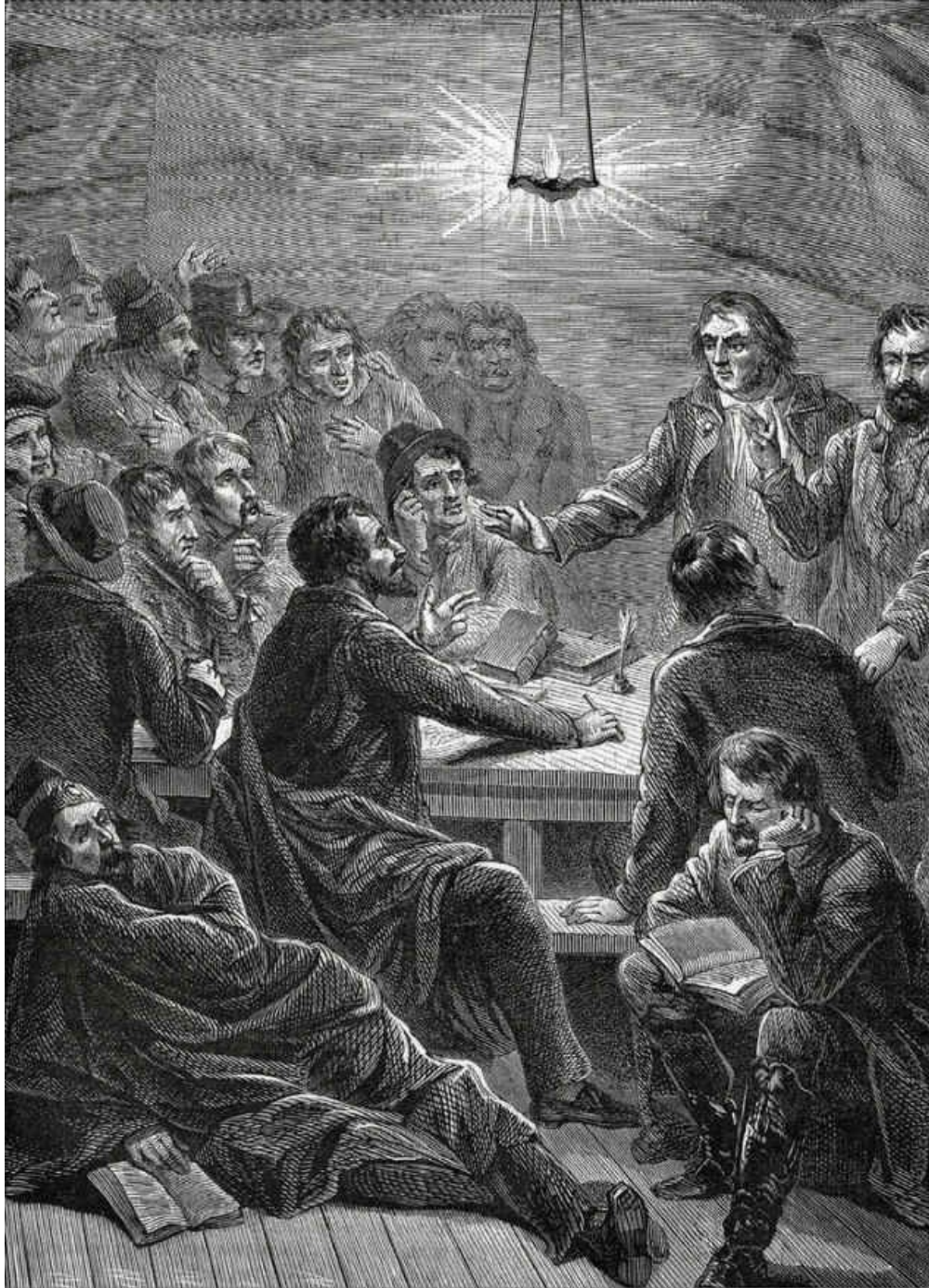
Por consiguiente, no existen pruebas históricas de la existencia de los rosacruces y sí a lo sumo pruebas históricas muy evidentes de la existencia de grupos posteriores que se disputan entre sí la consideración de únicos herederos auténticos de los rosacruces originarios, como por ejemplo el AMORC, el *Antiquus Mysticusque Ordo Rosae Crucis*, cuyo templo de imitación egipcia se puede visitar todavía en San José, California. Sin embargo, una organización rosacruceana que se remonta a una tradición milenaria será la primera en decir que no disponemos de documentos accesibles de esta tradición. Dice aún hoy un *Manuel Rosicrucien* (1984): «Naturalmente, comprenderán que la Gran Fraternidad y la Gran Logia Blanca no son organizaciones visibles». Y en los documentos oficiales del *Antiquus Mysticusque Ordo Rosae Crucis* se afirma que existen ciertamente los textos originales que legitiman la orden, pero que por razones obvias permanecen ocultos en archivos inaccesibles.

En 1623 aparecen en París manifiestos anónimos que anuncian la llegada de los rosacruces a la ciudad, y este anuncio suscita feroces polémicas, incluida la sospecha de que los rosacruces son adoradores de Satanás. Incluso Descartes, de quien se decía que en un viaje a Alemania había intentado acercarse a ellos (obviamente, sin éxito), a su regreso a París resulta

sospechoso de pertenecer a la hermandad y sale del apuro con un golpe maestro: puesto que era una creencia extendida que los rosacruces eran invisibles, se deja ver en muchos lugares públicos y desmonta así los rumores sobre su persona, como cuenta Adrien Baillet en su *La vie de Monsieur Descartes* (1691).

La ocurrencia del pobre Descartes nos revela lo que Simmel repetirá en su obra sobre el secreto, esto es, que la característica típica de las sociedades secretas es la invisibilidad, y, en realidad, siempre han querido ser invisibles asociaciones secretas como las de los carbonarios, hasta el extremo de que, como ocurría en los misteriosos Iluminados de Baviera (y como ocurre incluso hoy en algunos grupos terroristas), cada pequeño grupo de adeptos solo conoce a un jefe de grupo, pero no a los miembros de las jerarquías superiores.

Que luego muchos carbonarios acabasen en la guillotina o delante de un pelotón de ejecución no depende tanto de que su secreto fuese revelado como de que, si el fin de una asociación secreta es tramar una revuelta, el secreto deja de serlo cuando la revuelta estalla. Hay secretos, como el de un grupo que desee lanzar una OPA para hacerse con un paquete de acciones, que dejan de ser secretos cuando la compra se hace efectiva o fracasa estrepitosamente. Los secretos de los grupos dirigidos a un objetivo definido han de tener una vida muy breve, de lo contrario los miembros del grupo son unos bobalicones que no consiguen realizar nada.



The Stapleton Collection/Bridgeman Images

Reunión de carbonarios, grabado, 1864

Muy distinto era el caso de los rosacruces, que no tenían ningún objetivo inmediato. Tanto es así que, para explicar que esta invisibilidad no excluía su

existencia, un tal Neuhaus publicó en 1623 un *Avertissement pieux et très utile des Frères de la Rose Croix*, donde se preguntaba si existían, quiénes eran, de dónde habían sacado el nombre y con qué objetivo se habían manifestado públicamente; y concluía con el extraordinario argumento de que «puesto que cambian sus nombres y hacen con ellos un anagrama, y ocultan su edad, y vienen sin darse a conocer, no hay lógico que pueda negar que necesariamente existen».

La gran popularidad de los rosacruces se debe a que anunciaban un secreto, pero hablaban de todo menos de la naturaleza del secreto.

Vinculada en cierto modo con la tradición rosacruciana, nació en el siglo XVIII la masonería simbólica que, con las *Constituciones de Anderson*, trataba de legitimarse retrotrayendo sus orígenes a los constructores del templo de Salomón. En los años siguientes, con la masonería llamada escocesa, se inserta en el mito de los orígenes la relación entre los constructores del templo y los templarios, cuya tradición secreta llegaría a la masonería moderna con la mediación de la hermandad de los rosacruces. Para sostener esta tesis, muchas organizaciones masónicas —casi siempre en conflicto con la Gran Logia londinense— eligieron símbolos y ritos que pudiesen poner en evidencia su remisión a la tradición templaria y rosacruciana. Por consiguiente, los grados de iniciación (que debían corresponder a grados de conocimiento del secreto y que originariamente eran tres) se multiplican hasta 33, y véase, por ejemplo, la serie de altos grados del Rito Antiguo y Primitivo de Memphis-Misraim fundado por Cagliostro:

Caballero de los Planisferios, Príncipe del Zodíaco, Sublime Filósofo Hermético, Supremo Comendador de los Astros, Sublime Pontífice de Isis, Príncipe de la Colina Sagrada, Filósofo de Samotracia, Titán del Cáucaso, Muchacho de la Lira de Oro, Caballero del Verdadero Fénix, Caballero de la Esfinge, Sublime Sabio de los Laberintos, Príncipe Brahmán, Místico Guardián del Santuario, Arquitecto de la Torre Misteriosa, Sublime Príncipe de la Cortina Sagrada, Intérprete de los Jeroglíficos, Doctor Órfico, Guardián de los Tres Fuegos, Custodio del Nombre Incomunicable,

Sublime Edipo de los Grandes Secretos, Pastor Amado del Oasis de los Misterios, Doctor del Fuego Sagrado, Caballero del Triángulo Luminoso.



Mary Evans/Scala, Florencia

Joseph Constantine Stadler. *Procesión en la sala masónica en Queen Street con ocasión de la cena anual para las muchachas asistidas por la Orden*, grabado de Rudolph Ackermann, *Microcosm of London*, litografía, 1808, colección privada



Cagliostro en la corte de Versailles, grabado, 1750, colección privada

Los grados representan fases sucesivas de la iniciación al secreto masónico. El autor de una de las definiciones más hermosas del secreto masónico es Giacomo Casanova:

Aquellos que entran en la masonería solamente para entender su secreto pueden resultar desilusionados; en efecto, puede que vivan cincuenta años como Maestros Masones sin lograrlo. El misterio de la masonería es inviolable por naturaleza: el masón solo lo conoce por intuición, no por haberlo aprendido. [...] Una vez que lo ha conocido, se guarda muy mucho de compartir el descubrimiento con otra persona, aunque sea el mejor amigo masón, porque si este no ha sido capaz de penetrar el misterio, tampoco será capaz de sacarle provecho si lo aprende de otro. [...] Lo que

ocurre en la Logia ha de permanecer secreto, pero el que es tan indiscreto y poco escrupuloso como para revelarlo no revela lo esencial: ¿cómo podría, si no lo conoce? Si lo conociera, no lo revelaría.



Foto Scala, Florencia

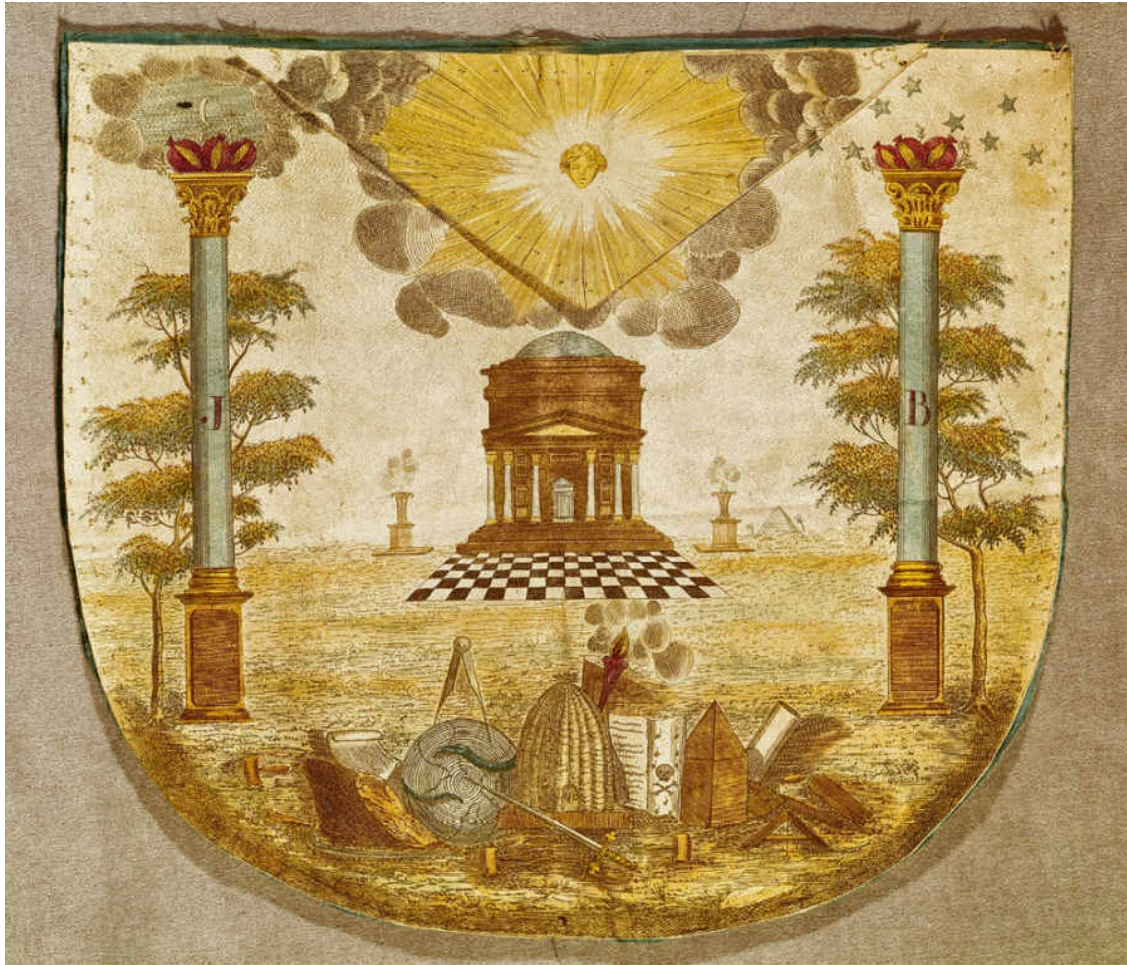
Auguste Leroux, *Casanova en Venecia*, en *Memorias de Casanova 1725-1798*, vol. 5, p. 30, colección privada

De modo que el secreto iniciático no se puede desvelar y, por lo tanto, no se puede traicionar.

Sobre el secreto masónico trató Giuliano Di Bernardo, el que fue Gran Maestro de la Gran Logia Regular de Italia que, como experto en lógica, no era propenso a interpretaciones ocultistas del simbolismo de las logias. En su obra *Filosofia della massoneria* escribe:

Hay quienes [en los símbolos] buscan verdades esotéricas, secretos de alquimia, la piedra filosofal: en ese caso los símbolos son demasiado pobres y apenas dan una idea de los profundos significados de la vida esotérica. Estas y otras interpretaciones del simbolismo masónico son erróneas y, por consiguiente, incapaces de captar su verdadera naturaleza, que puede enunciarse del siguiente modo: en la Masonería, los símbolos expresan un único secreto, que es el iniciático. [...] El que es incapaz de entender esto siempre estará en la situación del profano que, habiendo entrado por casualidad en el templo masónico, contempla objetos que no le son familiares, como por ejemplo la escuadra, el compás, el martillo, el libro, etcétera, pero sin comprender su significado simbólico. Para poder interpretar lo que ve necesita la luz masónica, que solo puede concedérsele con la iniciación. Entonces, y solo entonces, comprenderá el secreto masónico. [...] Si se revela el secreto y se separa de su simbolismo, inmediatamente se destruye el fundamento de la Masonería. Una Masonería sin fundamento iniciático no es más que una sociedad cualquiera con fines filantrópicos.

Es como decir (interpreto yo) que una masonería sin secreto no es más que un Rotary Club. Naturalmente, y por razones obvias, el libro de Di Bernardo no explica cuál es el secreto masónico.



Godong/UIG/Bridgeman Images

Emblema masónico, tapiz, siglo xx, Milán, Museo del Risorgimento



Hexagrama, sello de Salomón, estrella de seis puntas, estrella de David, escudo de David, triángulo doble, talismán de Saturno, símbolo de la Cábala, (Kabbaláh) utilizado por la libre masonería, grabado, siglo XIX, colección privada



Caballeros templarios en Temple Church, siglo XII, Londres

A partir del siglo XVIII, como consecuencia del ocultamiento del secreto y de la invisibilidad de la sociedad secreta, surge el mito de los Superiores Desconocidos que dirigen el destino del mundo. En 1789 el marqués de Luchet (en su *Essai sur la Secte des Illuminés*) advertía: «En el seno de las más densas tinieblas se ha formado una sociedad de nuevos seres que se conocen sin jamás haberse visto. [...] Esta sociedad adopta del régimen jesuita la obediencia ciega; de la masonería, las pruebas y las ceremonias exteriores; de los templarios, las evocaciones subterráneas y la increíble audacia».

Entre 1797 y 1798, en respuesta a la Revolución francesa, el abad Barruel escribió *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, donde se explicaba que, tras haber sido destruidos por Felipe el Hermoso, los

templarios se transformaron en una sociedad secreta para destruir la monarquía y el papado. En el siglo XVIII se apoderan de la masonería y crean una especie de academia cuyos diabólicos miembros son Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot y D'Alembert, y de este cenáculo salen los jacobinos. Sin embargo, los propios jacobinos son controlados por una sociedad más secreta aún, la de los Iluminados de Baviera, regicidas por vocación. La Revolución francesa fue la consecuencia final de este complot.

El libro de Barruel no contenía ninguna referencia a los judíos; pero en 1806, Barruel recibió una carta de un tal capitán Simonini que le recordaba que la masonería había sido fundada por los judíos, que se habían infiltrado en todas las sociedades secretas. De ahí —y es otra historia de la que ahora no podemos ocuparnos— el nacimiento del mito del complot judío que acabará en los tristemente célebres *Protocolos de los sabios de Sion*, de los que desgraciadamente se puede encontrar abundante información en muchas páginas de internet.

Todavía hoy sigue viva la idea de la existencia de grupos secretos que clandestinamente dominan el desarrollo de los acontecimientos mundiales, y basta con entrar en internet para ver las discusiones sobre la Trilateral, el Grupo de Bilderberg o las reuniones de Davos, como si políticos, industriales y banqueros no pudiesen reunirse en privado cuando les plazca para decidir estrategias económicas que por desgracia están a la vista de todos, y como si no bastaran las especulaciones sobre los derivados financieros para explicar la ruina de muchos pequeños ahorradores y hubiera que descubrir un plano más oculto.

Ahora bien, en internet también se encuentran alusiones a otros secretos inquietantes, como la insinuación de que el papa Francisco, por medio del cardenal Martini, mantiene vínculos con grupos masónicos.

Donde con mayor fantasía se ha desarrollado el síndrome del complot es

en el caso de la destrucción de las Torres Gemelas, complot diversamente atribuido a los planes secretos de Bush, a los judíos, etcétera.

Busquen en internet y encontrarán que New York City tiene 11 letras, Afghanistan tiene 11 letras, Ramsin Yuseb, el terrorista que amenazó con destruir las torres, tiene 11 letras, George W. Bush tiene 11 letras, las dos Torres Gemelas formaban un 11, Nueva York es el undécimo Estado de Estados Unidos, el primer avión que se estrelló contra las torres era el vuelo número 11, el vuelo llevaba 92 pasajeros y $9+2$ suma 11; el vuelo 77, que también se estrelló contra las torres, llevaba 65 pasajeros y $6+5=11$, la fecha 9/11 es igual al número de emergencias estadounidense, 911, cuya suma interna da 11. El total de las víctimas de todos los aviones derribados fue de 254, cuya suma interna da 11, el 11 de septiembre es el día 254 del calendario anual y la suma interna de 254 da 11. Y se puede seguir haciendo cábalas.

¿Cuáles son las objeciones que cabe hacer a estas coincidencias aparentemente prodigiosas?

En realidad, New York tiene 11 letras si se le agrega City, Afghanistan tiene 11 letras, pero los extremistas no eran afganos, sino que procedían de Arabia Saudita, de Egipto, de Líbano y de los Emiratos Árabes, Ramsin Yuseb tiene 11 letras solo si se utiliza una determinada transliteración, pero si en vez de Yuseb se hubiese transcrito Yussef, el juego no habría funcionado, George W. Bush tiene 11 letras solamente si se le pone la *middle initial*, las Torres Gemelas forman un 11, pero también un 2 en números romanos, el vuelo 77 no chocó con ninguna de las torres, sino con el Pentágono, y no llevaba 65, sino 59 pasajeros, el total de las víctimas no fue de 254, sino de 265, etcétera.

También en internet se explica que si se escribe el número de vuelo del primer avión que se estrelló contra la primera torre, Q33NY, se le añade NYC, sigla de Nueva York, se reproduce esta fórmula y se pide al ordenador

que la transcriba no con una fuente habitual, como Times o Garamond, sino con los signos más o menos cabalísticos llamados Wingdings, se obtienen asombrosos mensajes secretos.

El único problema es que ninguno de los aviones que se estrelló contra las torres tenía como número de vuelo Q33 y ha habido que inventar esa sigla para obtener el pretendido mensaje secreto.

También existen supuestos secretos que, una vez desvelados, resultan muy decepcionantes. Véase el caso del tercer secreto de Fátima que, entregado en un sobre cerrado en 1944 por sor Lucía, no debía abrirse hasta 1960. Sin embargo, Juan XXIII y sus sucesores no consideraron oportuno revelar su contenido, hasta que se hizo público en 2000 por decisión de Juan Pablo II. Parece ser que solo Ratzinger conocía ya el mensaje y con cierto buen sentido decidió dejarlo donde estaba porque no tenía ningún interés; pero la fascinación por el secreto creció con ello desmesuradamente. Una vez abierto el mensaje, se vio que se refería a ciertas descripciones efectivamente trágicas, pero inspiradas en las imágenes de algunos *Apocalipsis* ibéricos, y toda su capacidad profética consistía en anunciar que en los años siguientes (aunque también en los años anteriores a su redacción, y solo a dos pasos de sor Lucía, en España), se producirían hechos bastante trágicos, cosa que ya se sabía o se podía imaginar sin haber visto a la Virgen.

A diferencia de muchos criptófilos que pretendieron descubrir en el mensaje significados recónditos, incluidas presuntas relaciones entre los secretos de Fátima y los secretos de Medjugorje, Ratzinger —por entonces prefecto de la Congregación para la Doctrina de la Fe—, mientras se curaba en salud advirtiendo de entrada que una visión privada no es materia de fe, y que una alegoría no es un vaticinio; distinguía explícitamente las analogías del *Apocalipsis*, y escribía: «La conclusión del “secreto” recuerda imágenes que Lucía puede haber visto en devocionarios y cuyo contenido deriva de

antiguas intuiciones de fe». Por lo tanto, en un capítulo que se titula significativamente «La estructura antropológica de las revelaciones privadas», escribía que el vidente «ve con sus concretas posibilidades, con las modalidades de representación y de conocimiento que le son accesibles». Lo que, dicho llanamente, quería decir que sor Lucía había visto en éxtasis lo que había leído en los libros de su convento y en textos de hacía más de dos mil años. Lo que anunciaba el tercer secreto se vendía ya desde hacía tiempo en todas las librerías de la Pía Sociedad de San Pablo.



Michele Bellot / RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari

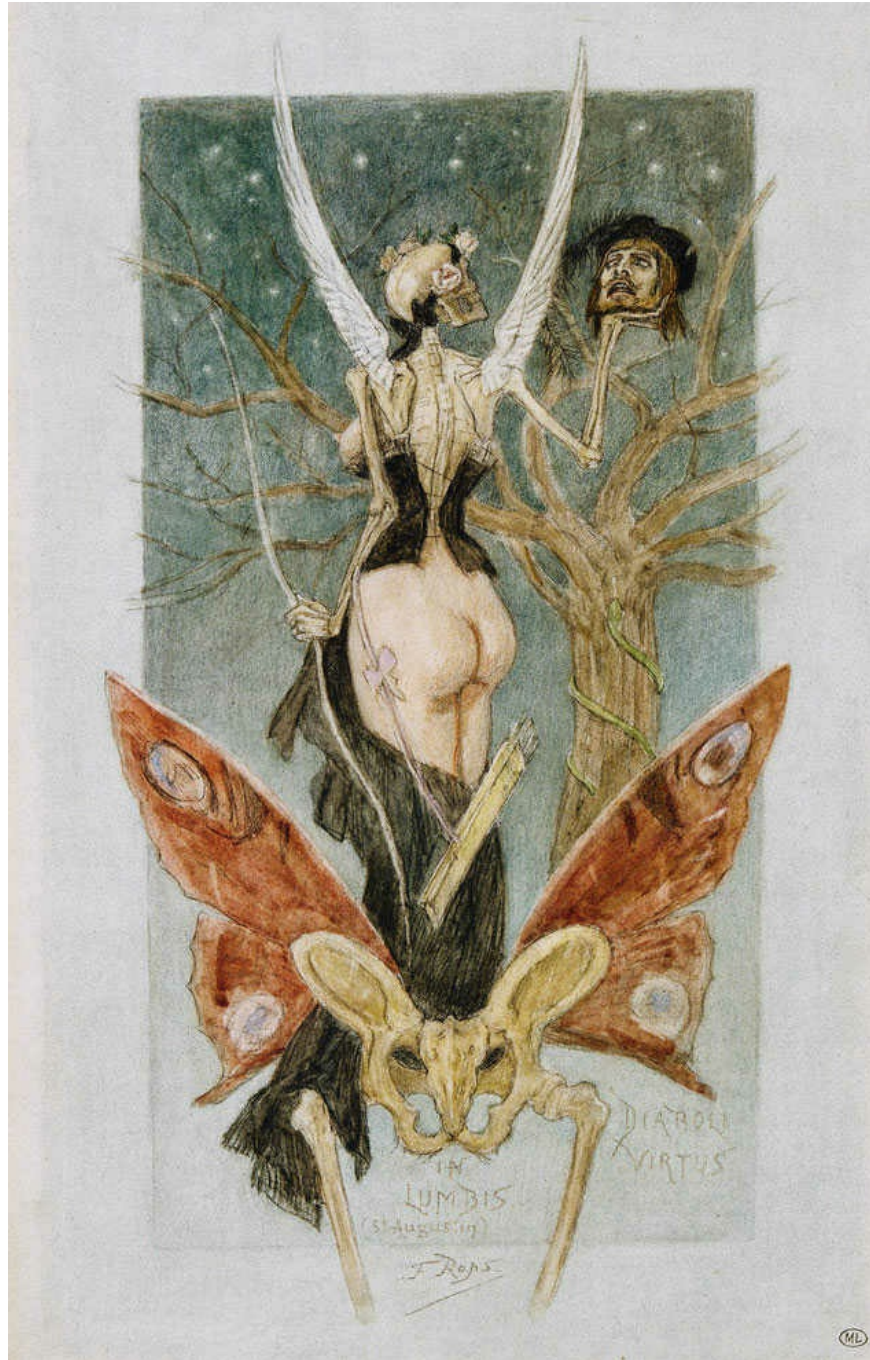
La apertura del séptimo sello, miniatura, ilustración del comentario al *Apocalipsis* del Beato de Liébana (730 ca.-798), manuscrito, España

UN SECRETO REVELADO NO SIRVE PARA NADA

Como decía un ocultista rosacruciano como Joséphin Péladan, un secreto

iniciático revelado no sirve para nada. Sin embargo, la gente está ávida de secretos y el que se cree que guarda un secreto aún no descubierto siempre obtiene una forma de poder, porque quién sabe qué secretos podría revelar algún día. Ha sido siempre un principio de las policías y de los servicios secretos de medio mundo que cuantas más cosas se saben, o se hace ver que se saben, más poder se consigue. No importa que esas cosas sean verdaderas. Lo importante es hacer creer que se posee un secreto. Y el gran fracaso de un servicio secreto se produce cuando se abren los archivos gubernamentales o alguien como Wikileaks logra violarlos. Entonces se descubre que los informes secretos de los servicios y de las embajadas estaban compuestos por lo general de carpetas repletas de recortes de prensa, que circulaban libremente antes de que espías y agentes los convirtieran en información reservada, y que no valía la pena pagar un sueldo a nadie —desde el embajador hasta el último policía— por un simple trabajo de cortar y pegar.

¿Cómo se consigue mantener el poder que deriva de la posesión de un secreto evitando que el pretendido secreto se haga público? Hay que alardear de un secreto vacío. Tener un secreto y no revelarlo no significa mentir, a lo sumo es una forma extrema de reserva. Sin embargo, decir que se posee un secreto que, en realidad, no existe es *mentir acerca del secreto*. Simmel recordaba que esto sucede con los niños, entre quienes «es frecuente motivo de orgullo y jactancia el hecho de que uno le pueda decir al otro “yo sé una cosa que tú no sabes”, y tanto es así que esta frase viene a ser una forma de degradación del otro, aun cuando [...] no se posea ningún secreto».



Félicien Rops, frontispicio de *La iniciación sentimental*, siglo XIX, París, Musée d'Orsay

El seudosecreto de los niños solamente tiene efecto sobre otro niño, pero el seudosecreto de muchos grupos iniciáticos (o de muchos servicios secretos) tiene efecto en los adultos deseosos de penetrar secretos y, por lo tanto, dispuestos siempre a admitir que existen.

Puede que algunos recuerden que este tema del síndrome del secreto vacío lo traté en mi libro *El péndulo de Foucault*, donde tres amigos frívolamente eruditos o eruditamente frívolos inventan un plan universal inspirándose en la basura que circula por las librerías ocultistas (y a la que luego recurre, y no como broma, Dan Brown para su *El código da Vinci*). Los tres amigos no saben cuál es el secreto final del plan y hasta les parece divertido dejarlo sin determinar, pero el alboroto de unos ocultistas que están permanentemente de servicio les toma en serio y, en un pandemónium final, Jacopo Belbo es colgado del péndulo de Foucault. Sin embargo, ya antes, fascinado por su secreto vacío, y preso ahora en su juego, escribía en su ordenador:

Cree que existe un secreto, y te sentirás un iniciado. No cuesta nada. Crear una inmensa esperanza que nunca pueda ser desarraigada, porque no hay raíz. Unos antepasados inexistentes nunca podrán acusarte de traición. [...] Crear una verdad de contornos imprecisos: tan pronto como alguien trate de definirla, le excomulgas. Justificar solo a quien sea más impreciso que tú.

Y tras la muerte de Belbo su amigo Casaubon, el narrador de la novela, anotaba muy agitado:

Nosotros inventamos un Plan inexistente, y Ellos no solo se lo tomaron en serio, sino que [...] tomaron los fragmentos de sus proyectos, desordenados y confusos, como momentos de nuestro Plan, estructurado conforme a una irrefutable lógica de la analogía, de la apariencia, de la sospecha. Pero si se inventa un plan y los otros lo realizan, es como si el Plan existiese, más aún, ya existe. A partir de ese momento, enjambres de diabólicos recorrerán el mundo en busca del mapa. Ofrecimos el mapa a unas personas que estaban empeñadas en superar alguna oscura frustración. ¿Cuál? Me lo había sugerido el último *file* de Belbo: si realmente existiese el Plan, no habría fracaso. Derrota, sí, pero no por culpa nuestra. El que sucumbe ante una conspiración cósmica no tiene por qué avergonzarse. [...] No nos lamentamos de ser mortales, presas de mil microorganismos que no dominamos, no somos responsables de nuestros pies poco prensiles, ni de haber perdido la cola, ni de que no vuelvan a salirnos los dientes ni a crecernos los cabellos, ni de las neuronas que vamos dejando por el camino, ni de las venas que se van endureciendo. Todo es culpa de los Ángeles Envidiosos. Y lo mismo vale para la vida de todos los días. Como los desastres bursátiles. Se producen porque cada uno adopta una decisión equivocada, y la suma de todas las decisiones

equivocadas crea el pánico. Después el que no tiene nervios de acero se pregunta: ¿Quién ha urdido esta conspiración? ¿A quién beneficia? Y pobre del que no logre descubrir un enemigo que haya conspirado, porque se sentiría culpable. Mejor dicho, como se siente culpable, inventa una conspiración, inventa muchas. Y para desbaratarlas tiene que organizar su conspiración propia.

Cuantas más conspiraciones atribuye a los otros, para justificar su falta de entendimiento, más se enamora de ellas, y las toma como modelo para construir la suya. [...] Dios ciega a quienes quiere perder, solo es cuestión de ayudarle. Una conspiración, para ser tal, debe ser secreta. Debe existir un secreto cuyo conocimiento nos liberaría de todas las frustraciones, ya sea porque ese secreto nos conduciría a la salvación, o porque el hecho de conocerlo representaría la salvación. ¿Existe un secreto tan luminoso? Claro, con la condición de no conocerlo jamás. Una vez revelado, solo podría decepcionarnos. ¿No me había hablado Aglie de la tensión hacia el misterio, que agitaba la época de los Antoninos? Sin embargo, acababa de llegar uno que se decía hijo de Dios, el hijo de Dios que se hace carne, y redime los pecados del mundo. ¿Era un misterio de poca monta? Y prometía la salvación a todos, bastaba con amar al prójimo. ¿Era un secreto sin importancia? Su legado era que cualquiera que supiese pronunciar las palabras justas en el momento justo podría transformar un trozo de pan y medio vaso de vino en la carne y la sangre del hijo de Dios, y hacer de ellas su alimento. ¿Era un enigma despreciable? E inducía a los padres de la Iglesia a conjeturar, y luego a declarar, que Dios era Uno y Trino, y que el Espíritu procedía del Padre y del Hijo, pero que el Hijo no procedía del Padre y del Espíritu. ¿Era una fórmula sencilla para uso de los hílicos? Y, sin embargo, esa gente que ya tenía la salvación al alcance de la mano, *do it yourself*, nada, no se inmutaba. ¿Esa es toda la revelación? Qué trivialidad. Y se lanzaron, histéricos, a recorrer con sus veloces proas todo el Mediterráneo en busca de otro saber perdido, un saber del que esos dogmas de treinta denarios solo fueran el velo aparente, la parábola para los pobres de espíritu. [...] ¿El misterio trinitario? Demasiado fácil, debe de ocultar alguna otra cosa.

Hubo alguien, quizá Rubinstein, que cuando le preguntaron si creía en Dios respondió: «Oh, no, yo creo... en algo mucho más grande...». [...] Todo no es un secreto más grande. No hay secretos más grandes, porque tan pronto como se revelan resultan pequeños. Hay un solo secreto vacío. Un secreto escurridizo. [...] Se pela el universo como una cebolla, y una cebolla es toda piel, imaginémosnos una cebolla infinita cuyo centro esté situado en todas partes y su circunferencia en ninguna, o tenga forma de anillo de Moebius. El verdadero iniciado es quien sabe que el secreto más poderoso es un secreto sin contenido, porque ningún enemigo logrará hacérselo confesar, ningún fiel logrará sustraérselo. [...] Belbo había dicho que poseía un secreto, y con esto había adquirido poder sobre ellos. [...] Y cuanto más se negaba Belbo a revelarlo, más convencidos estaban Ellos de la importancia del secreto, y, cuanto más juraba él que no lo poseía, más seguros estaban Ellos de que lo poseía, y de que era un verdadero secreto, porque si hubiera sido falso lo habría revelado. Durante siglos la búsqueda de ese secreto había sido el cemento que los había mantenido unidos, a pesar de las excomuniones, las luchas internas, los golpes de mano. Ahora estaban a punto de conocerlo. Y dos terrores se apoderaron de Ellos: que fuera un secreto decepcionante, y que, al volverse público, ya no quedara ningún secreto. Eso hubiese significado su fin. Había sido entonces cuando Aglie

había caído en la cuenta de que, si Belbo hablaba, todos sabrían, y él, Aglie, perdería esa vaga aureola que le confería carisma y poder. [...] Le obligó a alzar el tono del desafío, y a decir no de un modo definitivo. Y los otros, impulsados por el mismo temor, prefirieron matarle. Perdían el mapa, podrían seguir buscándolo durante siglos, pero salvaban la frescura de su baboso y decrépito deseo.

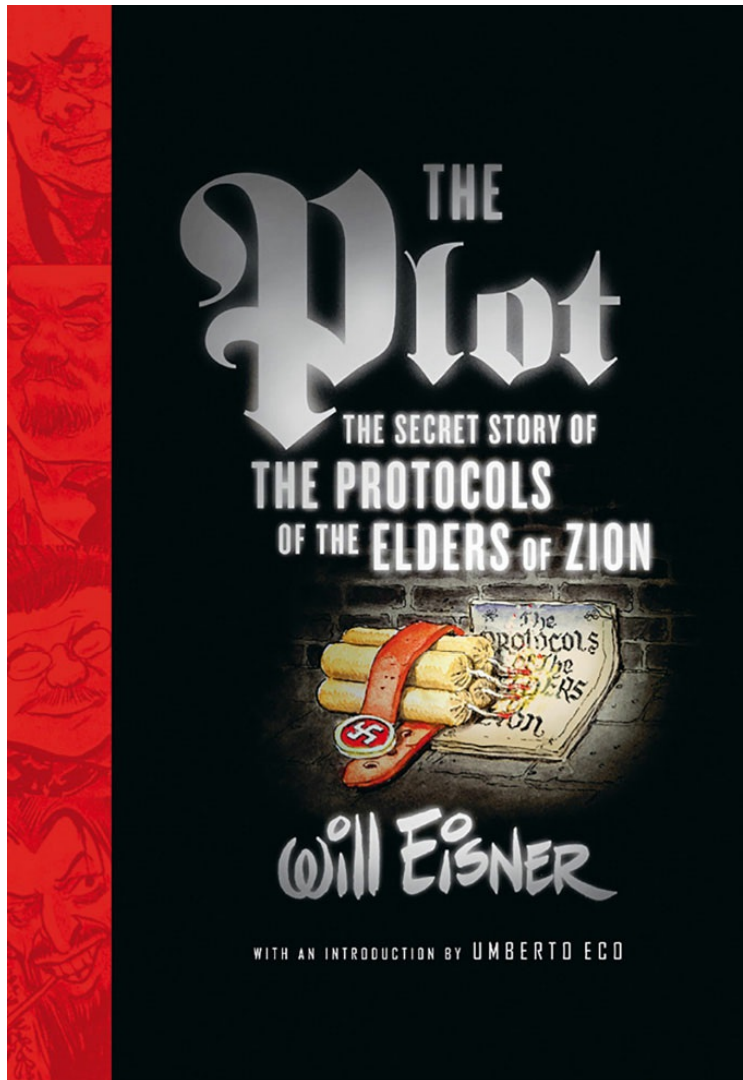


© 2005 Will Eisner Studios, Inc. utilizada con permiso de W. W. Norton & Company, Inc.

Escuela flamenca, *La Trinidad*, 1500 ca., colección privada

Para concluir, este es el verdadero secreto: aspirar a toda costa a un secreto inviolable e inalcanzable es un baboso deseo. No basta saber que unos kamikazes de Al-Qaeda destruyeron las Torres Gemelas. No nos contentamos nunca con lo que está a la vista de todos porque somos hijos de un Demiurgo torpe e inútil.

2013



Fine Art Images/Archivi Alinari, Florencia

Edición estadounidense de *The Plot. The Secret Story of the Protocols of the Elders of Zion*, de Will Eisner, 2005

El complot

Cuando me pidieron que hablara sobre el tema de la obsesión o de las obsesiones, pensé que una de las obsesiones de nuestro tiempo es, sin duda, la de los complots. Basta con una rápida navegación por internet para descubrir cuántos complots (obviamente, falsos) son denunciados. Sin embargo, la obsesión del complot no es exclusiva de nuestra época, sino también de épocas pasadas.

Que existen y han existido complots me parece evidente, desde el que se organizó para asesinar a Julio César hasta la conspiración de la pólvora, la máquina infernal de Georges Cadoudal, y los complots financieros actuales para apoderarse de las acciones de una sociedad. Ahora bien, la característica de los complots reales es que son descubiertos inmediatamente, ya sea porque triunfan, como en el caso de Julio César, o porque fracasan, como el complot de Orsini para matar a Napoleón III o el llamado «golpe de los forestales», un intento de golpe de Estado organizado por Junio Valerio Borghese en 1969-1970, o los complots de Licio Gelli. Así que los complots reales no tienen nada de misteriosos y, por tanto, no nos interesan.

Sí nos interesa, en cambio, el fenómeno del síndrome del complot y de la fabulación de complots a veces cósmicos, que tanto abundan en internet y que se mantienen misteriosos e insondables porque presentan las características que Simmel atribuye al secreto, esto es, que resulta tanto más

potente y atractivo cuanto más vacío está. Un secreto vacío se yergue amenazador y no puede ser desvelado ni contestado, y, precisamente por esto, se convierte en un instrumento de poder.



Jean-Léon Gérôme, *La muerte de César*, 1859-1867, Baltimore, The Walters Art Museum

Pero vayamos al complot más importante del que se habla en numerosas páginas de internet, el del 11 de septiembre. Son muchas las teorías que circulan. Están las teorías extremas (que se encuentran en sitios fundamentalistas árabes o neonazis), según las cuales el complot fue organizado por los judíos y a todos los judíos que trabajaban en las Torres Gemelas se les habría avisado para que no fueran a trabajar ese día.

La noticia difundida por Al Manar, un canal de televisión libanés, era obviamente falsa; en realidad, en el incendio murieron al menos doscientos ciudadanos con pasaporte israelí, además de otros cientos de judíos estadounidenses.



Archives Charmet/Bridgeman Images

H. Vittori *Atentado de Orsini el 14 de enero de 1858*, 1862, París, Musée Carnavalet

Están asimismo las teorías anti-Bush, que defienden que el atentado fue organizado con objeto de tener un pretexto para invadir Afganistán e Irak. Hay quienes atribuyen el hecho a diferentes servicios secretos estadounidenses más o menos desviados; está la teoría de que el complot era de corte fundamentalista islámico, y de que el Gobierno estadounidense conocía los detalles con antelación, pero que no hizo nada para evitarlo justamente con el fin de tener un pretexto para atacar Afganistán e Irak (es algo parecido a lo que se dijo de Roosevelt: que estaba enterado del ataque a Pearl Harbor, pero no hizo nada porque necesitaba un pretexto para entrar en guerra con Japón). En todos estos casos los partidarios de al menos una de estas versiones del complot están convencidos de que la reconstrucción oficial de los hechos es falsa, mentirosa y pueril.

Quienquiera hacerse una idea sobre estas teorías del complot puede leer el libro editado por Giulietto Chiesa y Roberto Vignoli: *Zero. Perché la versione ufficiale del 11/9 è un falso*. No lo creerán, pero en él aparecen algunos nombres de colaboradores dignos de todo respeto, que, por respeto, no voy a nombrar.

Y los que quieran ver la otra cara de la moneda pueden darle las gracias a la editorial Piemme, porque, con admirable ecuanimidad, ha publicado un libro contra las teorías del complot: *11/9. La cospirazione impossibile*, editado por Massimo Polidoro, con colaboradores que también merecen el máximo respeto. No voy a entrar en detalles de los argumentos utilizados por los partidarios de ambas tesis, que pueden parecer todos ellos convincentes, sino que apelo simplemente a lo que llamo la «prueba del silencio». Podemos usar, por ejemplo, la prueba del silencio contra los que insinúan que el desembarco estadounidense en la Luna es una falsificación televisiva. Si la nave espacial estadounidense no hubiera llegado a la Luna, había alguien que tenía la capacidad de controlarlo y que tenía todo el interés en decirlo: ese alguien eran los soviéticos; de modo que si los soviéticos callaron, ese silencio es la prueba de que los estadounidenses llegaron realmente a la Luna. Así de simple.



Cubierta de *Le Péril Juif. Les protocoles des Sages de Sion*, escrito probablemente por Matvei Golovinski, 1900 ca., colección privada

Por lo que atañe a complots y secretos, la experiencia (también histórica) nos dice que: 1) si hay un secreto, aunque lo conozca una sola persona, esta persona, quizá en la cama con su amante, antes o después lo revelará (solo los masones ingenuos y los adeptos a algún rito templario de pega creen que hay un secreto que permanece inviolado); 2) si hay un secreto, siempre habrá

alguien dispuesto a revelarlo a cambio de una suma adecuada (unos cientos de miles de libras esterlinas en concepto de derechos de autor fueron suficientes para convencer a un oficial del ejército inglés de que contara todo lo que había hecho en la cama con la princesa Diana, y si lo hubiera hecho con la suegra de la princesa, habría bastado doblar la suma y semejante «caballero» lo habría contado igualmente). Ahora bien, para organizar un falso atentado contra las Torres Gemelas (para minarlas, para avisar a las fuerzas aéreas de que no intervinieran, para esconder pruebas embarazosas, etcétera), habría hecho falta la colaboración, si no de miles, por lo menos de centenares de personas. Las personas empleadas para estos menesteres no suelen ser caballeros, y es imposible que al menos uno de ellos no haya cantado a cambio de una suma adecuada. En fin, que en esta historia falta Garganta Profunda.

El síndrome del complot es tan antiguo como el mundo y quien ha descrito espléndidamente su filosofía ha sido Karl Popper.

Escribía Popper en los años cuarenta en *La sociedad abierta y sus enemigos*:

La teoría conspirativa de la sociedad [...] sostiene que los fenómenos sociales se explican cuando se descubre a los hombres o entidades colectivas que se hallan interesados en el acaecimiento de dichos fenómenos (a veces se trata de un interés oculto que primero debe ser revelado), y que han trabajado y conspirado para producirlos.

Esta concepción de los objetivos de las ciencias sociales proviene, por supuesto, de la teoría equivocada de que todo lo que ocurre en la sociedad —especialmente los sucesos que, como la guerra, la desocupación, la pobreza, la escasez, etcétera, por regla general no le gustan a la gente— es resultado directo del designio de algunos individuos y grupos poderosos. Esta teoría [...] es un resultado típico de la secularización de una superstición religiosa. Ya ha desaparecido la creencia en los dioses homéricos cuyas conspiraciones explicaban la historia de la guerra de Troya. Así, los dioses han sido abandonados, pero su lugar pasó a ser ocupado por hombres o grupos poderosos — siniestros grupos opresores cuya perversidad es responsable de todos los males que sufrimos— tales como los Sabios Ancianos de Sion, los monopolistas, los capitalistas o los imperialistas.

Lejos de mí la intención de afirmar que jamás haya habido conspiración alguna. Muy al contrario, sé perfectamente que estas constituyen fenómenos sociales típicos y adquieren importancia, por ejemplo, siempre que llegan al poder personas que creen sinceramente en la teoría conspirativa, complicándose a veces en contraconspiraciones dirigidas hacia conspiradores inexistentes.

Y es también Popper el que en 1969 escribía en *Conjeturas y refutaciones*:

Esta teoría, más primitiva que la mayoría de las diversas formas de teísmo, es afín a la teoría de la sociedad de Homero. Este concebía el poder de los dioses de tal manera que todo lo que ocurría en la llanura situada frente a Troya era solo un reflejo de las distintas conspiraciones del Olimpo. La teoría conspirativa de la sociedad es justamente una variante de este teísmo, de una creencia en dioses cuyos caprichos y deseos gobiernan todo. Proviene de la supresión de Dios, para luego preguntar: «¿Quién está en su lugar?». Su lugar lo ocupan entonces diversos hombres y grupos poderosos, grupos de presión siniestros que son los responsables de haber planeado la gran depresión y todos los males que sufrimos. [...] Cuando los teóricos de la conspiración llegan al poder se convierten en algo semejante a una teoría que explica las cosas que ocurren realmente. Por ejemplo, cuando Hitler llegó al poder, como creía en el mito de la conspiración de los Sabios Ancianos de Sion, trató de desbaratar su conspiración con su propia contraconspiración.

La psicología del complot surge porque las explicaciones más evidentes de muchos hechos preocupantes no nos satisfacen, y a menudo no nos satisfacen porque nos duele aceptarlas. Pensemos en la teoría del «Gran Viejo» tras el secuestro de Moro: ¿cómo es posible —nos preguntábamos— que unos treintañeros hayan podido concebir una acción tan perfecta? Tiene que haber detrás un Cerebro más agudo. Sin pensar que en aquel momento otros treintañeros dirigían empresas, pilotaban Jumbos o inventaban nuevos dispositivos electrónicos. Así pues, el problema no era cómo esos treintañeros habían sido capaces de secuestrar a Aldo Moro en Via Fani, sino

que esos treintañeros eran hijos de quienes especulaban sobre el «Gran Viejo».

Después de Popper, el síndrome del complot ha sido estudiado por muchos autores, aunque solo citaré a Daniel Pipes, *Il lato oscuro della storia*, traducido en 2005 por el editor Lindau pero publicado en 1997 con un título más explícito: *Conspiracy* (y cuyo subtítulo traducido es «Cómo florece el estilo paranoico y de dónde viene»). El libro comienza con una cita de Metternich, a quien se le atribuye que, al enterarse de la muerte del embajador ruso, dijo lo siguiente: «¿Qué motivo tendría?».

A la humanidad siempre le han fascinado los complots fantasmas. Popper citaba a Homero, pero en los últimos siglos podemos recordar al abad Barruel, que atribuyó la Revolución francesa a un complot urdido por los antiguos templarios que habían sobrevivido y se habían introducido en las sectas masónicas, y completó su teoría con un misterioso capitán Simonini, que había introducido en el marco también a los judíos, con lo que se establecían las premisas para los futuros *Protocolos de los Sabios de Sion*.

Hace poco he encontrado en internet un sitio que atribuye todas las vilezas de los dos últimos siglos a los jesuitas. En este sitio aparece un largo texto, *Le monde malade des Jésuites*, de Joël Labruyère. Como sugiere el título, se trata de una amplia reseña de todos los acontecimientos del mundo (no solo contemporáneo) que pueden atribuirse a la conspiración universal de los jesuitas.

Los jesuitas del siglo XIX, desde el abad Barruel hasta el nacimiento de *La Civiltà Cattolica* y las novelas del padre Bresciani, figuran entre los principales inspiradores de la teoría del complot judeomasónico, y era justo que liberales, mazzinianos, masones y anticlericales les pagaran con la misma moneda dando vida, precisamente, a la teoría del complot jesuita, popularizado no tanto por algunos panfletos o libros famosos, de las *Cartas*

provinciales (1656-1657), de Pascal, al *El jesuita moderno* (1846), de Gioberti, o a los escritos de Michelet y de Quinet, como por las novelas de Eugène Sue: *El judío errante* y *Los misterios del pueblo*.



Erich Lessing/Contrasto, Milán

Jesuitas en cónclave discutiendo las cuentas, siglo XIX, Chatsworth House, colección del duque de Devonshire

Nada nuevo, por lo tanto; aunque el sitio de Labruyère lleva hasta el paroxismo la obsesión por los jesuitas. Enumero brevemente, porque la fantasía conspiradora de Labruyère es homérica: los jesuitas siempre han querido constituir un Gobierno mundial, para controlar tanto al Papa como a

los diferentes monarcas europeos; por medio de los tristemente famosos Iluminados de Baviera (que los mismos jesuitas habían creado y denunciado después por comunistas) intentaron derribar a los monarcas que habían proscrito a la Compañía de Jesús; fueron los jesuitas los responsables del hundimiento del *Titanic*, porque a partir de ese incidente pudieron fundar el Banco de la Reserva Federal con la mediación de los caballeros de Malta, que están bajo su control —y no es una coincidencia que en el naufragio del *Titanic* murieran los tres judíos más ricos del mundo, Astor, Guggenheim y Strauss, que se oponían a la fundación de ese banco—. Trabajando con el Banco de la Reserva Federal, los jesuitas financiaron posteriormente las dos guerras mundiales, que, sin duda, reportaron solo beneficios para el Vaticano. En cuanto al asesinato de Kennedy, si no olvidamos que también la CIA nace como programa jesuítico inspirado en los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola, y que los jesuitas la controlaban por medio del KGB soviético, se entiende entonces que Kennedy fue asesinado por los mismos que hundieron el *Titanic*.



Marc Chagall, *El judío errante*, 1923, Ginebra, Musée du Petit Palais

Por supuesto, son de inspiración jesuita todos los grupos neonazis y antisemitas; los jesuitas estaban detrás de Nixon y de Clinton; fueron los jesuitas los que provocaron la matanza de Oklahoma City; los jesuitas inspiraron al cardenal Spellman, que fomentaba la guerra de Vietnam, que reportó al Banco de la Reserva Federal jesuita doscientos veinte millones de

dólares. Naturalmente, en el cuadro no puede faltar el Opus Dei, que los jesuitas controlan por medio de los caballeros de Malta.

Y esto nos remite a *El código da Vinci*, de Dan Brown, una novela cuya materia prima es justamente el síndrome del complot y ha obligado a legiones de lectores crédulos a visitar lugares de Francia y de Inglaterra donde obviamente no se encuentran las cosas descritas. Son infinitos los errores garrafales con que Brown salpica alegremente su narración, como cuando dice que el Priorato de Sion fue fundado en Jerusalén por «un rey francés llamado Godofredo de Bouillon», cuando es bien sabido que Godofredo nunca aceptó el título de rey; o que el papa Clemente V, para eliminar a los templarios, «envió órdenes secretas selladas que debían ser abiertas al mismo tiempo por sus soldados en toda Europa el viernes 13 de octubre de 1307», cuando está atestiguado históricamente que los mensajes a los bailíos y a los senescales del reino de Francia fueron enviados no por el Papa, sino por Felipe el Hermoso (tampoco está claro que el Papa tuviese «soldados en toda Europa»); o cuando Brown confunde los manuscritos hallados en Qumrán en 1947 (que no hablan ni de la «verdadera historia del Grial» ni «del ministerio de Cristo») con los manuscritos de Nag Hammadi, que contienen algunos evangelios gnósticos. O como cuando, por último, habla de un reloj solar de la iglesia de Saint-Sulpice en París, del que dice que se trata de «un resto del templo pagano que tiempo atrás se levantaba exactamente en ese punto», y donde aparecería una Línea Rosa que debería corresponder con el meridiano de París, línea que seguiría hasta los sótanos del Louvre, por debajo de la llamada pirámide invertida, donde se hallaría la última morada del Santo Grial. Y todavía hoy son muchos los cazadores de misterios que acuden en peregrinación a Saint-Sulpice en busca de la Línea Rosa, hasta el punto de que los responsables de la iglesia se han visto obligados a poner un cartel que dice:

El gnomon constituido por la línea de latón incrustada en el pavimento de la iglesia forma parte de un instrumento científico construido en el siglo XVIII. Fue fabricado con el consentimiento pleno de las autoridades eclesiásticas por los astrónomos del recién creado Observatorio de París. Estos científicos utilizaron la línea para definir varios parámetros de la órbita terrestre. [...] Contrariamente a las fantasías que se exponen en una reciente novela de éxito, no se trata de los restos de un templo pagano, que nunca existió en este lugar. Nunca se ha llamado Línea Rosa. No coincide con el meridiano que atraviesa el centro del Observatorio de París, que sirve de referencia para los mapas en los que las longitudes están medidas en grados al este y al oeste de París. No se puede concluir ninguna noción mística de este instrumento astronómico, salvo la conciencia de que Dios el Creador es el Señor del tiempo. Nótese también que las letras P y S que se encuentran en las pequeñas ventanas circulares a ambos extremos del transepto se refieren a Pedro y Sulpicio, los santos patronos de la iglesia, y no al imaginario Priorato de Sion.

¿Por qué los bulos tienen éxito? Porque prometen un saber negado a los otros, y recientemente Frédéric Lordon ha planteado en *Le Monde Diplomatique* la hipótesis de que el síndrome del complot es la reacción de un grupo de gente que querría entender lo que está ocurriendo, pero a menudo percibe que se le niega el acceso a una información completa. Y Lordon cita el *Tratado teológico-político* de Spinoza (estamos hablando de un autor del siglo XVII), donde se dice: «Que la plebe no tenga ninguna verdad ni juicio no es asombroso, cuando los asuntos principales del Estado se conducen a escondidas de ella misma». Sin embargo, entre el secreto de Estado, la reticencia y el complot hay una cierta diferencia. En el libro de Richard Hofstadter *The Paranoid Style in American Politics* (1964) se dice que el gusto por los complots hay que interpretarlo aplicando las categorías de la psiquiatría al pensamiento social. Se trata de dos fenómenos de paranoia; el paranoico psiquiátrico cree que el mundo entero conspira contra él y el paranoico social considera que la persecución por parte de poderes ocultos está dirigida contra su grupo, su nación, su religión. Diría que el paranoico social es más peligroso que el psiquiátrico, porque ve sus

obsesiones compartidas con millones de personas y tiene la impresión de actuar contra el complot de forma desinteresada. Lo que explica muchas cosas que suceden hoy en el mundo, y muchas de las que sucedieron ayer.

En cierta ocasión Pasolini escribió que el complot nos hace delirar porque nos libera del peso de tener que enfrentarnos a la realidad. Ahora bien, que el mundo esté lleno de conspiradores podría dejarnos indiferentes: si alguien cree que los estadounidenses no llegaron a la Luna, peor para él. En 2013, Daniel Jolley y Karen Douglas, en un artículo en la red que llevaba por título «The Social Consequences of Conspiracism», concluían que «las personas expuestas a informaciones que favorecen las teorías del complot tienen menos posibilidades de participar en política que las que están expuestas a informaciones que refutan las teorías de la conspiración». De hecho, si estamos convencidos de que la historia del mundo está dirigida por sociedades secretas —ya sean los Iluminados o el grupo Bilderberg— que van a instaurar un nuevo orden mundial, ¿qué puedo hacer yo? Me rindo y me adapto. Por lo tanto, cualquier teoría de la conspiración orienta la imaginación pública hacia peligros imaginarios y la aparta de las amenazas auténticas. Como sugirió Chomsky en cierta ocasión, imaginando casi un complot de las teorías del complot, las mayores beneficiarias de las fantasías sobre un presunto complot son precisamente las instituciones que la teoría del complot pretendería atacar. Y eso significa que, para creer que el que ordenó la destrucción de las Torres Gemelas para justificar la intervención en Irak fue Bush, sopesamos distintas teorías fantásticas y no analizamos las técnicas y las auténticas razones que llevaron a Bush a intervenir en Irak, y la influencia que en él y en su política tuvieron los *neocons*.

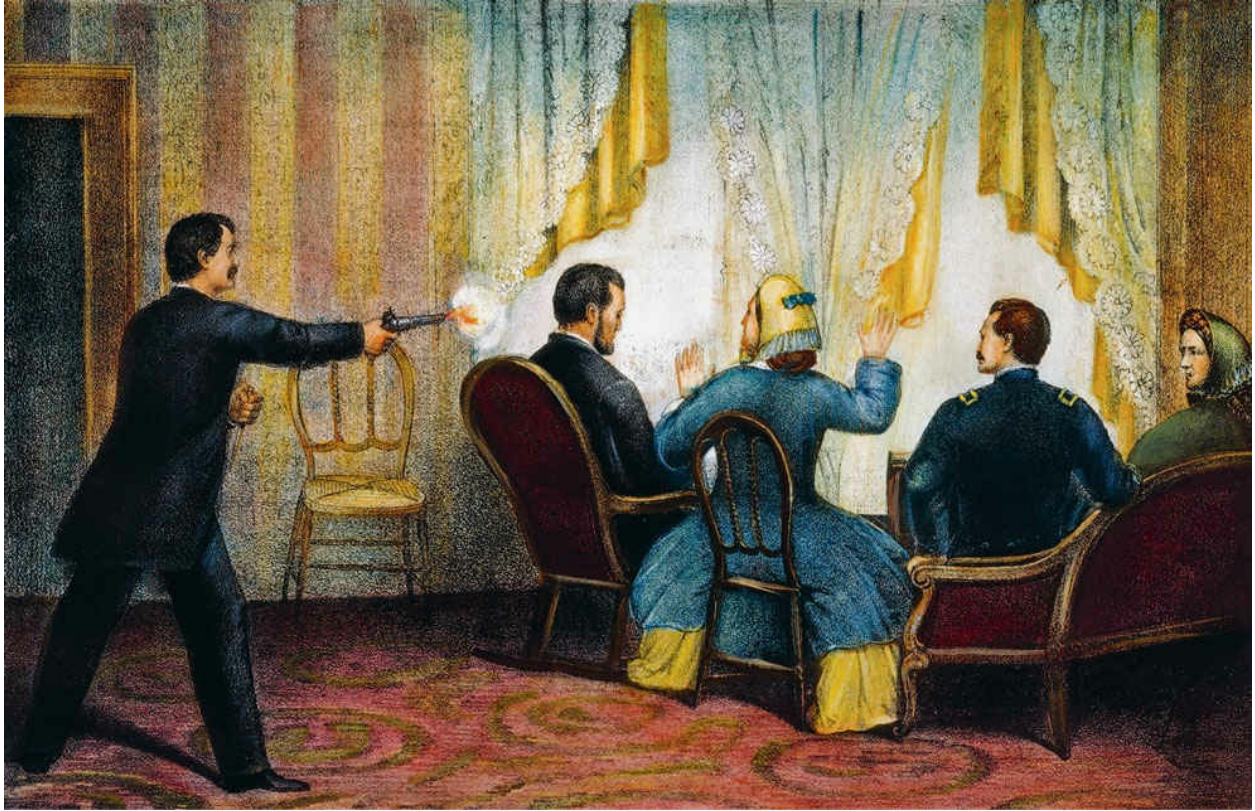


Foto Scala, Florencia – bajo concesión del Ministero dei Beni e dell'Attività Culturali e del Turismo
El asesinato del presidente Lincoln en el Ford's Theatre de Washington el 14 de abril de 1865,
grabado, 1900 ca., colección privada

Pero lo que me gustaría abordar aquí no es tanto la propagación del síndrome del complot, que está a la vista de todos, sino las técnicas, diría que pseudosemióticas, con que se intentan y justifican los complots.

Por lo general, una teoría del complot se sirve de coincidencias casuales que se llenan de significado y de conexiones entre hechos que son totalmente inconexos. Veamos, a modo de ejemplo, una buena serie de coincidencias que, si bien no han degenerado en teorías del complot, se hallan en el límite. Leo en internet que Lincoln fue elegido al Congreso en 1846, Kennedy fue elegido en 1946, Lincoln fue elegido presidente en 1860, Kennedy en 1960. Las esposas de ambos perdieron un hijo mientras vivían en la Casa Blanca. Los dos fueron heridos en la cabeza por un sudista un viernes. El secretario

de Lincoln se llamaba Kennedy y el secretario de Kennedy se llamaba Lincoln. El sucesor de Lincoln fue Johnson (nacido en 1808) y Lyndon Johnson, sucesor de Kennedy, había nacido en 1908. John Wilkes Booth, que asesinó a Lincoln, había nacido en 1839, y Lee Harvey Oswald, en 1939. Lincoln fue herido en el Ford's Theater. Kennedy fue herido en un coche Lincoln fabricado por Ford. A Lincoln le dispararon en un teatro y su asesino fue a esconderse en un almacén. El asesino de Kennedy disparó desde un almacén y fue a esconderse en un teatro. Tanto Booth como Oswald fueron asesinados antes del juicio. La guinda (un poco vulgar) del pastel, pero que solo funciona en inglés: una semana antes de ser asesinado, Lincoln había estado *in* Monroe, Maryland. Una semana antes de ser asesinado, Kennedy había estado *in* Monroe, Marilyn.

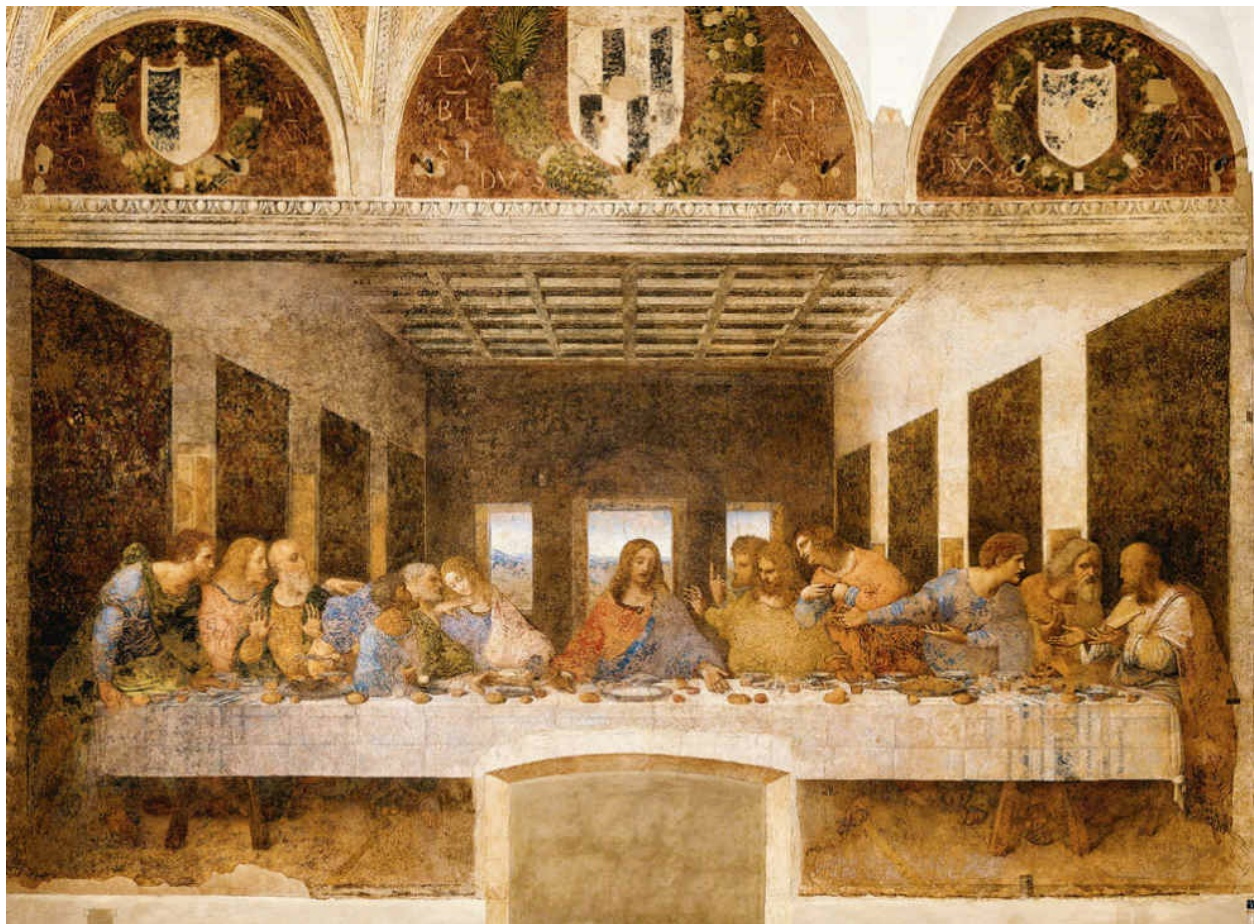


Foto Scala, Florencia

Leonardo da Vinci, *La última cena*, 1494-1498, Milán, Santa Maria delle Grazie

Mucho se ha especulado sobre el derrumbamiento de las Torres Gemelas y la recurrencia del número 11.

También en internet, y para seguir divirtiéndonos, se muestra cómo, doblando convenientemente un billete de cincuenta dólares con una técnica que podríamos llamar de origami, se obtiene la imagen de dos torres en llamas, signo de que un complot masónico (es habitual encontrar signos masónicos en los billetes de banco estadounidenses, y no es casual, ya que buena parte de los autores de la Declaración de Independencia eran masones) preveía desde hacía tiempo, y planificaba, aquella catástrofe.



Giotto, *El viaje de María Magdalena a Marsella*, cappella della Maddalena, 1307-1308, Asís, Basilica di San Francesco

Precisamente inspirándome en estas fantasías, hace un tiempo escribí una parodia de *El código da Vinci*, de Dan Brown. Si observamos *La última cena* de Leonardo, vemos que los comensales son 13. Sin embargo, si eliminamos a Jesús y a Judas (que morirán poco después), los comensales del cenáculo son 11. Este es el número que resulta de sumar las letras de los nombres de Petrus y Judas, como 11 son también las letras de la palabra «Apocalypsis» y las de «Ultima coena»; a ambos lados de Jesús aparecen dos apóstoles con las manos abiertas y uno con el dedo índice tendido, formando en ambos casos la cifra 11. Y, por último, 11 son los recuadros (paneles laterales y ventanas) que aparecen en el fresco. Además, siguiendo un principio cabalístico elemental, si asignamos a las 26 letras del alfabeto un número progresivo, sustituyendo cada letra por un número, el nombre de Leonardo da Vinci da $12+5+15+14+1+18+4+15+4+1+22+9+14+3+9=146$, y la suma interna de 146 da 11. Hagamos la misma operación con el nombre de Mateo: la suma de los valores numéricos de las letras es igual a 74, cuya suma interna da once. 11 por 11 da 121: restando de esta cifra los diez mandamientos, tenemos 111.

La suma de los valores numéricos de las letras de la palabra Judas da 42, cuya suma interna da 6. Esta aparición del número 6 nos induce a multiplicar 11 por 6 y obtenemos 666, el Número de la Bestia.

Por lo tanto, *La última cena*, al denunciar la traición a Cristo, anuncia al mismo tiempo la llegada del Anticristo.

Naturalmente, para que salgan las cuentas he tenido que llamar a Pedro con su nombre latino, Petrus, y a Mateo, con el nombre italiano; a Giuda, como Judas, y usar «Ultima coena» en latín (sin motivo alguno). Y, para obtener 111, he tenido que restar de 121 los 10 mandamientos y no las 5 llagas de Cristo o las 7 obras de misericordia corporales. Así funciona la numerología.

Quisiera acabar reconstruyendo un falso complot que todavía hoy hace que miles de curiosos acudan al pueblecito de Rennes-le-Château y que está basado en la idea de que Jesucristo se casó con María Magdalena, lo que originó la dinastía de los merovingios y, por lo tanto, un fantasioso Priorato de Sion que todavía sigue activo. El complot está vinculado, como no podría ser de otra manera, con el misterio del Grial.

La legendaria reliquia ha aparecido en distintos lugares siguiendo caminos tortuosos, y una de las leyendas más recientes, nacida en los libros del nazi Otto Rahn, la situaba en Montsegur, en el sur de Francia. La zona era propicia para una reavivación de la leyenda: bastaba hallar un pretexto. Y el pretexto lo proporcionó la historia del abad Bérenguer Saunière, párroco entre 1885 y 1909 de Rennes-le-Château, un pueblecito situado a unos cuarenta kilómetros de Carcasona. Saunière restauró el exterior y el interior de la iglesia local, construyó Villa Bethania, donde vivió, y una torre sobre la colina, la torre Magdala, que evocaba la torre de David en Jerusalén.

Se ha calculado que el coste de las obras fue de doscientos mil francos de la época, equivalentes al sueldo de un sacerdote de provincias durante doscientos años, de modo que el obispo de Carcasona abrió una investigación y trasladó luego a Saunière a otra parroquia. Saunière se negó a obedecer, abandonó el ministerio y vivió retirado hasta su muerte en 1917.

Pero tras su fallecimiento comenzaron a circular un montón de hipótesis. Se decía que, durante los trabajos de restauración de la parroquia, Saunière había encontrado un tesoro. En realidad, el astuto párroco, mediante anuncios publicitarios, solicitaba el envío de dinero a cambio de la promesa de celebrar misas por los difuntos de los donantes, lo que le permitió acumular una gran cantidad de dinero por unas misas que nunca celebró, y, precisamente por esta razón, fue sometido a proceso por el obispo de Carcasona.

Saunière dejó en herencia todo lo que había construido a su ama de llaves,

Marie Dénarnaud, quien, para revalorizar las propiedades heredadas, siguió alimentando la leyenda del tesoro. Un tal Noël Corbu, que en 1946 heredó las propiedades de Marie, abrió un restaurante en el pueblo y difundió en la prensa local noticias sobre el misterio del «cura de los millones», algo que estimuló la llegada de algunos cazadores de tesoros.

En ese momento entró en escena Pierre Plantard, personaje que había participado en actividades políticas de grupos de extrema derecha, había fundado grupos antisemitas y, a los diecisiete años, había creado Alpha Galates, un movimiento alineado con el régimen colaboracionista de Vichy. Esto no le impidió, tras la liberación, presentar a sus organizaciones como grupos de resistencia partisana.

En diciembre de 1953, tras pasar seis meses en la cárcel por abuso de confianza (más tarde sería condenado a un año por corrupción de menores), Plantard presentó su Priorato de Sion jactándose de que tenía casi dos mil años de antigüedad, según los documentos que Saunière habría descubierto. Tales documentos demostraban la supervivencia de la línea de los reyes merovingios, y el propio Plantard afirmaba ser descendiente de Dagoberto II.

El engaño de Plantard coincidió con la aparición de un libro de Gérard de Sède, que en 1962 ya había publicado una obra sobre los misterios del castillo de Gisors, en Normandía, donde conoció a Roger Lhomoy, un personaje medio vagabundo y medio iluminado, que durante un tiempo había trabajado como jardinero y guarda del castillo y luego se había dedicado durante dos años a excavar de noche en sus subterráneos para encontrar las antiguas galerías. Ese personaje decía que había penetrado en una sala donde había visto un altar de piedra, estatuas de Jesús y los doce apóstoles adosadas a los muros, además de sarcófagos de piedra y treinta cofres de metal precioso.

En los trabajos de búsqueda que se realizaron a continuación, impulsados

por De Sède, aunque se encontraron algunas galerías, ninguna conducía a la increíble sala. Entretanto De Sède entró en contacto con Plantard, que afirmaba poseer no solo documentos secretos que desgraciadamente no podía mostrar, sino incluso un mapa de la misteriosa sala. Ese mapa lo había dibujado él mismo siguiendo las indicaciones del propio Lhomoy y este había animado a De Sède a escribir el libro y a lanzar la hipótesis de que en el asunto, como ocurre siempre en estos casos, estaban involucrados los templarios. En 1967 De Sède publicó *L'Or de Rennes*, y con este libro el mito del Priorato de Sion acaparó definitivamente la atención de los medios, incluida la reproducción de los falsos pergaminos que entretanto Plantard había conseguido colocar en varias bibliotecas. En realidad, como confesó más tarde el propio Plantard, los falsos pergaminos habían sido dibujados por Philippe de Cherisey, un humorista de la radio francesa y actor, que en 1979 acabó declarando que era el autor de las falsificaciones y que había copiado la escritura uncial de documentos hallados en la Biblioteca Nacional de París.

Para De Sède había en estos documentos una inquietante referencia a un conocidísimo cuadro de Poussin, en el que (como ocurría también en un cuadro de Guercino) unos pastores descubrían una tumba coronada con la leyenda *Et in Arcadia ego*. Se trata de un clásico *memento mori*, en el que la muerte anuncia su presencia incluso en la feliz Arcadia. No obstante, Plantard sostuvo que la frase aparecía en el escudo de su familia desde el siglo XIII (cosa improbable, teniendo en cuenta que Plantard era hijo de un sirviente), que el paisaje que aparece en el cuadro evoca el de Rennes-le-Château (Poussin había nacido en Normandía y Guercino no había estado nunca en Francia), y que las tumbas de los cuadros de Poussin y de Guercino se parecían a un sepulcro que podía verse hasta los años ochenta en una carretera que unía Rennes-le-Château con Rennes-les-Bains. Lástima que se haya probado que la tumba fue construida en el siglo XX.

En cualquier caso, se consideraba una prueba de que los cuadros habían sido encargados a Guercino y a Poussin por el Priorato de Sion. Sin embargo, la interpretación del cuadro de Poussin no acababa ahí: si alteramos el orden de las letras de *Et in Arcadia ego*, obtenemos la exhortación, *I Tego arcana Dei*, es decir, «¡Vete! Yo guardo los misterios de Dios», de ahí la «demostración» de que se trataba de la tumba de Jesucristo.

De Sède observaba que en la iglesia restaurada por Saunière aparece la inscripción *Terribilis est locus iste*, que hizo temblar a los apasionados de los misterios. Se trata efectivamente de una cita del Génesis 28, 17 que aparece en muchísimas iglesias y que se refiere a la visión de Jacob cuando sueña con subir al cielo y que, al despertar, dice en la versión latina de la Vulgata: «¡Cuán terrible es este lugar!». Pero en latín *terribilis* también significa digno de veneración, capaz de inspirar un temor reverencial y, por lo tanto, la expresión no tiene nada de amenazador.



White Images/Scala, Florencia

Guercino, *Et in Arcadia ego*, 1618-1622, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

En la iglesia, la pila del agua bendita está sostenida por un demonio arrodillado, identificado como Asmodeo, pero esto no significa nada, porque podríamos citar muchas iglesias románicas con representaciones de diablos. Por último, Asmodeo aparece coronado por la representación de cuatro ángeles, bajo los que está grabada la frase: «Par ce signe tu le vaincras», que podría remitir al «In hoc signo vinces», de Constantino, pero el añadido de ese «le» ha inducido a los cazadores de misterios a contar las letras de la

frase, que son 22 como los dientes de la calavera colocada a la entrada del cementerio; 22, como las almenas de la torre Magdala; 22, como los escalones de las dos escalinatas que conducen a la torre. Además, las letras de «le» son la decimotercera y la decimocuarta de la frase, 13 más 14 nos da 1314, que es la fecha de la ejecución en la hoguera de Jacques de Molay, el gran maestro de los templarios. Si nos fijamos en las otras estatuas y tomamos las iniciales de los santos que representan (Germana, Roque, Antonio Abad, Antonio de Padua y Lucas), obtenemos la palabra «graal».



Nicolas Poussin, *Los pastores de Arcadia I*, 1637-1638 ca., París, Louvre

La leyenda de Rennes-le-Château tal vez se habría desmontado poco a poco si el libro de De Sède no hubiese impresionado a un periodista, Henry Lincoln, que dedicó a Rennes-le-Château tres documentales para la BBC. Junto con Richard Leigh, otro apasionado de los misterios ocultos, y el

periodista Michael Baigent publicaron un libro, *El enigma sagrado* (1982), que en poco tiempo se convirtió en un éxito de ventas. El libro retomaba de forma sintética todas las informaciones propagadas por De Sède y por Plantard, luego las novelaba y, presentándolo todo como una indiscutible verdad histórica, convertía a los fundadores del Priorato de Sion en descendientes de Jesucristo, que no habría muerto en la cruz, sino que, tras casarse con María Magdalena, habría huido a Francia para fundar allí la dinastía merovingia. Lo que Saunière había encontrado no era un tesoro, sino una serie de documentos que probaban cuál había sido la descendencia de Jesús, sangre real y, por lo tanto, *Sang Real*, deformado luego en Santo Grial. Las riquezas de Saunière procederían del oro pagado por el Vaticano para mantener en secreto este terrible descubrimiento. Además, Plantard ya había afirmado que habían formado parte del Priorato a lo largo de los siglos Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Robert Boyle, Robert Fludd, Isaac Newton, Victor Hugo, Claude Debussy y Jean Cocteau. Solo faltaba Astérix.



Diablo utilizado para sostener la pila de agua bendita situada en la entrada de la iglesia de Rennes-le-Château

Todos estos falsos documentos reforzaron el mito de Rennes-le-Château, que se convirtió en meta de frecuentes peregrinaciones. Los únicos que en el fondo no creían en esta historia eran precisamente los autores de la invención. Cuando el asunto ya había sido inflado novelescamente por Baigent y sus

colegas, De Sède, en un libro de 1988, denunció los engaños e imposturas forjados en torno al pueblo de Saunière. Y en 1989 Pierre Plantard también renegó de cuanto había afirmado anteriormente y propuso una segunda versión de la leyenda, según la cual el Priorato no nació hasta 1781 en Rennes-le-Château, y, además, revisó algunos de sus falsos documentos añadiendo a la lista de los Grandes Maestros del Priorato a Roger-Patrice Pelat, amigo de François Mitterrand, procesado más tarde por operaciones bursátiles ilícitas. Plantard, citado como testigo, admitió bajo juramento que había inventado toda la historia del Priorato.

A partir de entonces ya nadie le tomaba en serio. Sin embargo, en 2003, aparecía *El código da Vinci*, de Dan Brown, inspirado claramente en De Sède, Baigent, Leigh y Lincoln, así como en muchas otras obras de la literatura ocultista. Brown afirmó que todas las informaciones aportadas estaban atestiguadas históricamente, pero Lincoln, Baigent y Leigh le demandaron por plagio. Ahora bien, en el prólogo de *El enigma sagrado* se presenta todo el contenido del libro como verdad histórica. Por lo tanto, si alguien establece la verdad de un hecho histórico (que a César lo mataron en los idus de marzo), desde el momento en que la verdad histórica se hace pública pasa a ser propiedad colectiva y no puede ser acusado de plagio quien cuente la historia de las veintitrés puñaladas asestadas a César en el Senado. En cambio, Baigent, Leigh y Lincoln, al demandar a Brown por plagio, admitieron públicamente que todo lo que habían vendido como verdad histórica era fruto de su fantasía y, por consiguiente, de su exclusiva propiedad literaria. También es cierto que, con tal de conseguir una parte del botín millonario de Brown, hay quien estaría dispuesto a firmar que no es hijo legítimo de su padre, sino de alguno de las decenas de marineros que frecuentaban habitualmente a su propia madre y, por lo tanto, deberíamos mostrarnos profundamente comprensivos con Baigent, Leigh y Lincoln. Y lo

que es más curioso todavía es que, durante el proceso, Brown sostuvo que no había leído el libro de Lincoln y sus colegas, defensa contradictoria para un autor que afirmaba haber obtenido toda su información de fuentes fidedignas (que decían exactamente lo mismo que habían dicho los autores de *El enigma sagrado*).

Podríamos terminar aquí la historia de Rennes-le-Château de no ser porque todavía hoy es meta de peregrinaciones, como si fuese Medjugorje. El caso de Rennes-le-Château no solo nos enseña lo fácil que resulta crear *ex novo* una leyenda, sino cómo esta se impone incluso cuando historiadores, tribunales y otras instituciones han reconocido su naturaleza mendaz. Cosa que nos hace pensar en un aforismo atribuido a Chesterton: «Cuando los hombres ya no creen en Dios, no es que no creen en nada; creen en todo», que se corresponde con una de las observaciones de Popper y me parece un digno epígrafe para una reflexión sobre el síndrome del complot.

2015

Representaciones de lo sagrado

Soy de esas personas que hacen lo que les dicen. Elisabetta Sgarbi me dijo que el tema de este año es los invisibles y yo obedezco.

Cuando hace unos años hablé de un asunto similar en el congreso de la Asociación Italiana de Estudios Semióticos dedicado a lo sagrado, me di cuenta de que una de las cosas más invisibles que existen es lo sagrado y, por lo tanto, hablaré de las modalidades que se han utilizado para hacer visible aquello que por naturaleza no lo es.

Soy consciente de que hace unos años les hablé sobre lo absoluto (no es culpa mía si La Milanesiana insiste de forma algo obsesiva en temas intratables) y soy igualmente consciente de que lo sagrado se entiende por lo general como sentimiento o visión de algo que trasciende nuestra experiencia, pero que a la vez le da un sentido. Alguien podría objetar que lo sagrado se identifica con lo absoluto, pero lo absoluto es el objeto de algún tipo de filosofía o religión, y es un concepto filosófico, mientras que lo sagrado se ha considerado una fuerza misteriosa que constituye el origen de todo pensamiento o sentimiento religioso. Si sobre lo absoluto se puede filosofar, respecto a lo sagrado la filosofía a lo sumo puede reconocer su existencia, o al menos su aparición como constante psicológica de la mente humana. En palabras extremadamente simples, un rayo que fulmina un árbol acompañado del ruido de un trueno sería en sí mismo tan solo un accidente terrible y sin

sentido, si no se viese y justificase como manifestación de alguna entidad o voluntad trascendente sin que por eso, convirtiéndose en venerable, el hecho deje de ser terrible.



Foto Scala, Florencia/Fondo Edifici di Culto – Ministero dell’Interno

Giuseppe Angeli, *Caída del maná*, siglo XVIII, Venecia, San Stae

Lo sagrado se presenta, pues, como lo *numinoso*, *mysterium tremendum et fascinans* que aturde la mente, trastorna provocando admiración, estupor, desconcierto, suscita al mismo tiempo repulsión y atracción, y como tal no es describable conceptualmente de inmediato, sino que más bien es experimentado, según afirma Friedrich Schleiermacher, como sentimiento de dependencia, de debilidad, impotencia y nulidad frente al infinito.

En ocasiones, a la experiencia de lo sagrado, cuya presencia se advierte sin poder definirlo, se reacciona con prácticas de sumisión o de sacrificio, incluso de sacrificio humano. Otras veces —y esto ocurre especialmente a los ingenuos— lo sagrado se quiere *ver*, y de ahí nace la exigencia de una hierofanía, esto es, de una forma visible que adopta lo sagrado para ser

comprensible a nuestras mentes. De modo que el que experimenta la presencia de lo sagrado, para poder hablar de ello, quiere ver lo numinoso, ya que de otro modo solo permanecerían sus efectos (de los que precisamente se desea huir), a saber, la maravilla, el estupor, el desconcierto, el terror.

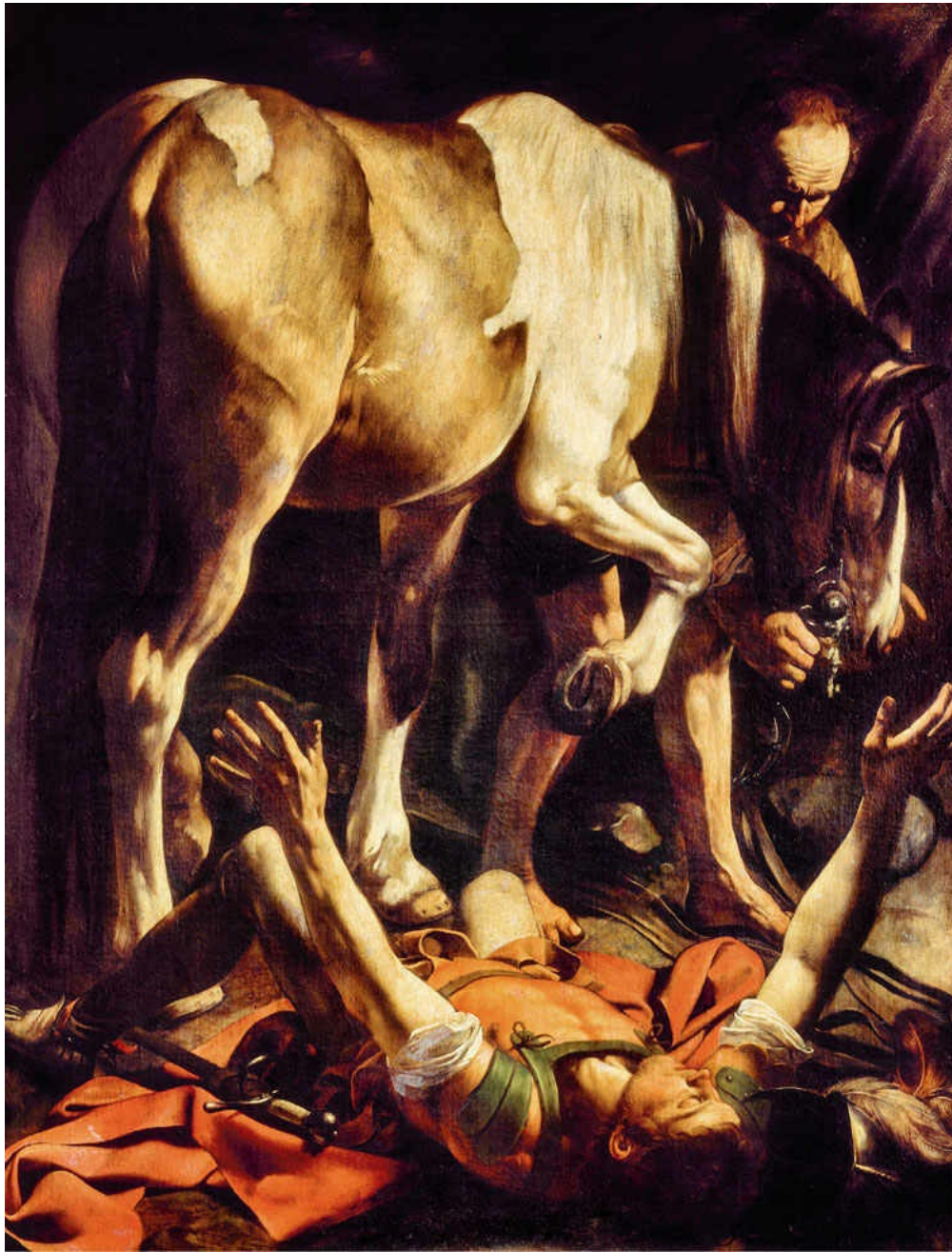


Foto Scala, Florencia

Caravaggio, *La conversión de san Pablo*, 1601, Roma, Santa Maria del Popolo

No siempre lo sagrado se presenta en formas antropomórficas, y en algunas culturas puede adoptar distintas formas vicarias: puede ser un árbol o una piedra, en los que en cualquier caso los hombres ven algo «más».

Es obvio, no obstante, que lo que intentan las mentes ingenuas es otorgar a lo sagrado una forma reconocible humana o animal, ya sea en forma de imagen totémica o en la forma que siempre ha escandalizado más a los místicos y teólogos, otorgándole forma antropomorfa.

Por consiguiente, el problema fundamental de lo sagrado es que, para permitirle aparecer y existir como aquello que da sentido a nuestra experiencia, se pueda hablar de ello y se pueda hacer evidente en forma de *idola*, *amalgamata*, imágenes. Ahora bien, ¿cómo se pueden construir imágenes de lo sagrado si lo sagrado es aquello que por definición está más allá de nuestra experiencia?

En un texto más bien desconcertante, Ockham dice que una imagen solo puede ser un signo que nos permite recordar algo que ya habíamos conocido como entidad individual; de no ser así, la imagen no nos parecería semejante a lo representado, de modo que la estatua de Hércules nunca me permitiría pensar en Hércules si no hubiese visto ya a Hércules (*Quaest. in II Sent. Reportatio* 12-13).

Este texto acepta (como cuestión sobre la que hay acuerdo general) el hecho de que no somos capaces, a partir de un icono, de imaginar algo que hasta ese momento nos era desconocido. Parece que esto contradice nuestra experiencia, puesto que las personas utilizan pinturas, fotografías o retratos para reconocer a personas, animales o cosas desconocidos, y en los tiempos de Ockham los monarcas enviaban retratos de su hija al primo de otro país con el que iba a desposarse. Existe una explicación epistemológica para una afirmación tan desconcertante. Para Agustín, un signo era algo que hacía *in*

cogitationem venire otra cosa, y para la tradición aristotélica, al menos hasta Tomás, el signo remitía directamente al concepto, que a su vez era la imagen de la cosa. Para Ockham, en cambio, el verdadero *signum* de la cosa es el concepto, no la palabra que a él remite. Los conceptos son los signos naturales que *significan* las cosas, mientras que las palabras son impuestas por relación directa con las cosas: «voces sunt signa secundario significantia illa quae per passiones animae primario importantur» (*Summa logicae* I, 1). Las palabras significan las mismas cosas significadas por los conceptos, pero no significan los conceptos.



Escuela de Rafael, *Aparición de la cruz a Constantino*, 1520-1524, Ciudad del Vaticano, Estancia de Constantino

Si el único signo de las cosas individuales es el concepto, y la expresión material (ya sea una palabra o una imagen) no es más que un síntoma de la

imagen interior, entonces sin una *notitia intuitiva* preliminar de un objeto, la expresión material no puede significar nada. Las palabras o las imágenes ni crean, ni hacen nacer nada en la mente del destinatario (como podía ocurrir en la semiótica agustiniana), si en esa mente no existe ya el único signo posible de la realidad experimentada, es decir, el signo mental.

Ahora bien, podemos objetar a Ockham que cualquier representación (como el retrato robot) induce a nuestra mente a producir un signo mental gracias al cual podemos reconocer la cosa correspondiente, y esta es la razón por la que podemos imaginarnos a Hércules o a Hitler, aunque no los hayamos visto nunca. No obstante, el texto de Ockham plantea un problema interesante: ningún policía podría elaborar un retrato robot si el testimonio que le proporciona el input no hubiese visto realmente al individuo correspondiente, y Pietro Annigoni no habría podido hacer el retrato de la reina Isabel si no la hubiera tenido delante. La consecuencia irrefutable es que no puede existir imagen de algo que nadie ha visto *nunca*, a menos que, como en el caso del centauro, se cree una cosa desconocida por composición de partes de cosas conocidas. Y por eso podemos elaborar imágenes de Hitler y hasta de Mickey Mouse, pero no podemos imaginar un círculo cuyo centro esté en todas partes y la circunferencia en ninguna. La teoría ockhamista de la imagen puede ser rebatida respecto a las imágenes de cosas que pueden extraerse de la experiencia, pero es perfectamente válida para las imágenes de lo que trasciende a la experiencia.

Tal vez el primero que se planteó el problema de la imposibilidad de representar o nombrar lo sagrado fue el Pseudo Dionisio Areopagita, que concibió el Uno como insondable y contradictorio, y en sus escritos se nombra a la divinidad como algo que «no tiene cuerpo, ni figura, ni cualidad, ni cantidad, ni peso. No está en ningún lugar. Ni la vista ni el tacto la perciben. Ni siente ni la alcanzan los sentidos [...], no es alma ni inteligencia;

no tiene imaginación, ni expresión, ni razón ni inteligencia. No es número ni orden, ni magnitud ni pequeñez [...], no es sustancia ni eternidad ni tiempo [...], no es tinieblas ni luz, ni error ni verdad», y así sucesivamente a lo largo de páginas y páginas de brillante afasia mística (*Teología mística, passim*). No sabiendo cómo nombrarla, el Pseudo Dionisio llama a la divinidad «tinieblas más que luminosas del silencio» (*ibid.* I, 1, 406), «tinieblas fulgurantes» (*ibid.* II, 410). Pero se trata también de imágenes que remiten a datos de la experiencia. ¿Cómo puede fundarse en datos de la experiencia una cosa que debería fundar estos datos?

Para el Pseudo Dionisio, Dios es inefable, y la única forma de hablar de él adecuadamente es el silencio (*ibid.* III, 412-413). Cuando alguien habla, es para ocultar los misterios divinos a aquellos que no pueden acceder a ellos (*Epistola IX*, 1, 452).

Esta actitud mística choca continuamente con la actitud opuesta, la convicción teofánica de que, siendo Dios la causa de todas las cosas, todos los nombres le convienen, en el sentido de que todo efecto remite a su Causa (*De los nombres de Dios I*, 7), de modo que a Dios se le atribuyen formas y figuras de toda clase: humanas, ígneas y de zafiro. Alaban también sus ojos, oídos, cabellos, rostro, manos, espaldas, alas, brazos, dorso, pies. Le han atribuido también coronas, tronos, cálices, copas de libación y cosas semejantes (*ibid.* I, 8).

Sin embargo, el Pseudo Dionisio advierte que estas denominaciones simbólicas nunca son adecuadas. De ahí la necesidad de que estas representaciones denuncien su debilísimo carácter hiperbólico (si se me permite el oxímoron): solo se puede nombrar lo divino por *similitudine dissimile* o disimilitud impropia (por ejemplo, *Jerarquía celeste II*, 2-3), por lo que a veces para la divinidad «usan también semejanzas de cosas ordinarias, como unguento suave, piedra angular. Llegan hasta las

comparaciones con animales. Atribuyen a Dios propiedades del león, la pantera, el leopardo y el oso devorador» (*ibid.* II, 5, 87), hasta llegar a atribuir a Dios la forma de gusano —y el caso máximo de disimilitud aparece citado en la *Epistola* IX, 5, donde se examina un fragmento del salmo 78 en el que Dios se muestra preso de la ira y «entonces despertó el Señor como quien duerme, como un valiente que grita excitado del vino».

También aquí se alude a lo sagrado inexpresable mediante representaciones de cosas que pueden obtenerse de la experiencia —y qué son si no los distintos intentos de antropomorfización de la divinidad (Dios con barba y la aureola triangular), por no hablar del proceso de animalización del Espíritu Santo—. Por lo tanto, al no poder elaborar realmente una teología negativa que diga solo lo que Dios no es, intentando una contradictoriamente positiva, se acaban aceptando representaciones de Dios como si fuese uno de nosotros. Cosa que aparece incluso al principio del Génesis: si Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, eso significa que el hombre puede imaginar a Dios a su imagen y semejanza.



Jacopo Tintoretto, *El Paraíso*, detalle, 1582-1588, París, Louvre

El cristianismo ha superado en cierto modo esta imposibilidad hablando de una divinidad encarnada. La encarnación sería el artificio semiótico mediante el cual Dios se hace pensable y representable, comprensible incluso para los humildes, no solo por medio de la imagen de Jesús, sino también por medio de los semblantes de aquellos que en cierto modo han sido mediadores de lo sagrado, como la Virgen y los santos.

No obstante, también para esos casos es válida la afirmación de Ockham, ya que ninguno de los que han pintado o esculpido retratos de Jesús o de la Virgen los ha visto nunca, dado que la retratística de los personajes evangélicos nace siglos después de la muerte de Cristo, e incluso (si queremos dar crédito a estos hallazgos) el paño de la Verónica o la Síndone aparecen en época muy tardía.

Ahora bien, si alguien ha tenido la experiencia directa de Dios han sido los místicos y, precisamente por fidelidad a la idea de no perceptibilidad de lo

sagrado y de imposibilidad de traducirlo en imágenes, estos siempre nos han descrito la experiencia de lo divino como lo nebuloso, la noche oscura, el vacío y el silencio.

Todos los grandes místicos han afirmado que en la visión mística, pese a ser un don inefable, también puede darse una imagen de Dios. Dios se aparece al místico como una Gran Nada.

Dice Dionisio el Cartujo: «Oh Dios amabilísimo, tú mismo eres la luz y la esfera de la luz, donde tus elegidos van dulcemente a reposar, donde se adormecen y duermen. Tú eres como un desierto muy extenso, perfectamente llano e inconmensurable, donde el corazón verdaderamente piadoso, purificado de todo amor particular, iluminado desde lo alto y lleno de ardor, anda errante sin extraviarse, sucumbe dichoso y a la vez sana».

El Maestro Eckhart habla del abismo sin modo y sin forma de la divinidad silenciosa y desierta y quiere penetrar en el fundamento simple, en el desierto silencioso, donde nunca se ve diversidad, ni Padre, ni Hijo, ni Espíritu Santo, en lo más íntimo donde nadie está en su casa; allí se apaga esa luz, allí esa es más una que en sí misma, porque este fundamento es un silencio simple que es inmóvil en sí mismo. Solo así el alma alcanza la suprema beatitud, arrojándose a la divinidad desierta donde no hay obra, ni imagen.

Johannes Tauler escribe en *Sermones*:

El espíritu purificado y clarificado se hunde en las tinieblas divinas, en un silencio mudo y en una unión incomprensible e inefable, y en este hundimiento se pierde toda igualdad y toda desigualdad, y en ese abismo el espíritu se pierde a sí mismo y no sabe nada de Dios, ni de sí mismo, no conoce ni lo igual, ni lo desigual, ni ninguna otra cosa; porque se ha hundido en la unidad de Dios y ha olvidado todas las diferencias.

Y dice que se llega a la verdadera simplicidad mediante el cierre de los sentidos, la ausencia de imágenes y el desprecio de uno mismo. En todo acontecimiento y en todo acto exterior hay que ser dueños de los propios

sentidos, porque en verdad los sentidos conducen al hombre fuera de sí mismo y producen en él imágenes extrañas. Se lee que un monje de vida santa, teniendo que salir de su celda en el mes de mayo, se cubrió los ojos con la capucha del hábito. A la pregunta de por qué hacía esto, respondió: «Protejo mis ojos de la visión de los árboles, para que no me impidan las visiones de mi espíritu. Oh queridísimos hijos, si la visión del bosque salvaje era un impedimento para aquel hombre, ¡cuán perjudicial debe ser para nosotros la variedad de las cosas mundanas y frívolas!».

San Juan de la Cruz dice (*Subida del Monte Carmelo*):

Porque, para venir un alma a llegar a la transformación sobrenatural, claro está que ha de oscurecerse y trasponerse a todo lo que contiene su natural, que es sensitivo y racional; porque «sobrenatural» eso quiere decir, que sube sobre el natural; luego el natural abajo queda. Porque, como quiera que esta transformación y unión es cosa que no puede caer en sentido y habilidad humanas, ha de vaciarse de todo lo que puede caer en ella. [...] pueden y suelen nacer a los espirituales representaciones y objetos sobrenaturales. Porque acerca de la vista se les suele representar figuras y personajes de la otra vida, de algunos santos y figuras de ángeles, buenos y malos, y algunas luces y resplandores extraordinarios. Y con los oídos oír algunas palabras extraordinarias, ahora dichas por esas figuras que ven, ahora sin ver quién las dice. En el olfato sienten a veces olores suavísimos sensiblemente, sin saber de dónde proceden. También en el gusto acaece sentir muy suave sabor, y en el tacto grande deleite, y a veces tanto que parece que todas las médulas y huesos gozan y florecen y se bañan en deleite; cual suele ser la que llaman unción del espíritu, que procede de él a los miembros de las limpias almas. Y este gusto del sentido es muy ordinario a los espirituales, porque del afecto y devoción del espíritu sensible les procede más o menos a cada cual en su manera.

Y es de saber que, aunque todas estas cosas pueden acaecer a los sentidos corporales por vía de Dios, nunca jamás se han de asegurar en ellas ni las han de admitir, antes totalmente han de huir de ellas, sin querer examinar si son buenas o malas. Porque, así como son más exteriores y corporales, así tanto menos ciertas son de Dios; porque más propio y ordinario le es a Dios comunicarse al espíritu, en lo cual hay más seguridad y provecho para el alma, que al sentido, en el cual ordinariamente hay mucho peligro y engaño. [...]

Y así, yerra mucho el que las tales cosas estima, y en gran peligro se pone de ser engañado, y, por lo menos, tendrá en sí total impedimento para ir a lo espiritual. [...]

Porque allende de la dificultad que hay en saber no errar en las locuciones y visiones que son de Dios, hay ordinariamente entre ellas muchas que son del demonio; porque comúnmente anda en el alma en aquel traje [y trato] que anda Dios con ella.

Jakob Böhme tuvo una experiencia mística fundamental que lo puso en relación con el núcleo mismo del universo gracias a una especie de epifanía cegadora cuando una mañana vio un rayo de luz que se reflejaba en una vasija de estaño. No se sabe lo que vio ni nos lo dijo, y todas las ediciones que han intentado ilustrar sus intuiciones místicas están hechas de estructuras circulares y radiales difíciles de descifrar.

El abismo sin fondo de la Divinidad —escribe Jakob Böhme en *Von der Menschwerdung Jesu Christi* (1620) [*Sobre la encarnación de Jesucristo*]— no es más que una quietud sin esencia. No tiene nada que pueda dar. Es paz eterna sin iguales, abismo sin principio ni fin. No es objetivo ni lugar, no es buscar o encontrar, ni nada donde exista la posibilidad. Es semejante a un ojo, su propio espejo. No tiene esencia, ni luz ni tinieblas; es sobre todo una magia, y tiene una voluntad, que no debemos buscar ni seguir, porque nos turba. Esa voluntad la entendemos como el fondo de la Divinidad, sin origen. Esta comprende a sí mismo en sí mismo, fuera de la naturaleza; por eso debemos callar.

Sin embargo (aunque no soy experto en historia de la mística y planteo esta hipótesis con mucha cautela), del mismo modo que creo que la experiencia de la pura e inefable nada es propia de la mística masculina, creo que no son muchas las mujeres místicas que han hablado de Dios como Pura Nada, y que las más importantes incluso han hablado de Cristo como presencia casi carnal. En la mística femenina triunfa la hierofanía, y la que ve la imagen divina se extiende en páginas de indudable éxtasis erótico sobre su trato de amoroso afecto con el Crucificado.

Basta esta cita de *Los cuarenta días* (1598), de santa María Magdalena de Pazzi:

¡Oh, amor, amor! Quiero que me oiga todo el mundo, desde el Oriente hasta el Occidente, hasta los confines del mar, hasta el infierno. Que todo el mundo sepa que Tú eres el único, el verdadero amor. ¡Oh amor, penérralo todo, atraviésalo todo, rómpelo todo, únelo todo, gobiérnalo todo. Tú eres cielo

y tierra, aire y fuego, sangre y agua, Dios y hombre, amor y odio, alegría de nobleza divina, antigua y nueva verdad. Oh, amor no amado ni conocido. No obstante veo a una que ha poseído este amor.

O las páginas en que santa Teresa de Ávila habla del vino del amor divino que le penetra en las venas y la embriaga, del esposo divino que la hace gozar en un instante de toda la belleza, de toda la gloria del paraíso, de un modo tan inefable

que algunas veces me hace salir tanto de mí que no lo sentiría si no pronunciara con todo mi juicio lamentos amorosos. [...] Veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal [...], hermoso mucho. [...] Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto.

Entre las poesías de santa Teresa de Ávila:

*Quando el dulce Cazador
me tiró y dejó rendida,
en los brazos del amor
mi alma quedó caída [...]
¡Qué dicha, oh mi Amado,
estar junto a Ti!
Ansiosa de verte,
deseo morir. [...] ¡Ah!, cuando te dignas
entrar en mi pecho,
Dios mío, al instante
el perderte temo.*

La salesiana francesa santa Margarita María Alacoque (1647-1690) empezó a los quince años a considerarse «comprometida con Jesús» y explica incluso que un día Jesús se le puso encima con todo su peso y respondió a sus protestas con estas palabras: «Déjame hacer cada cosa a su tiempo, pues quiero que seas ahora el entretenimiento de Mi Amor, el cual desea divertirse contigo a Su placer, como lo hacen los niños con sus muñecos. Es menester que te abandones así sin otras miras ni resistencia alguna, dejándome hallar Mi contento a tus expensas; pero nada perderás en ello».

En su *Autobiografía* escribe:

Un día que me hallaba un poco más libre, pues las ocupaciones de la obediencia apenas me dejaban reposar, estando delante del Santísimo Sacramento, me encontré toda penetrada por esta Divina Presencia; pero tan fuertemente que me olvidé de mí misma y del lugar en que estaba, y me abandoné a este Espíritu entregando mi corazón a la fuerza de Su Amor. Me hizo reposar por muy largo tiempo sobre Su Pecho Divino, en el cual me descubrió todas las maravillas de Su Amor y los secretos inexplicables de Su Corazón Sagrado, que hasta entonces me había tenido siempre ocultos. [...] Me pidió después el corazón, y yo le supliqué que lo tomase. Lo cogió e introdujo en Su Corazón adorable, en el cual me lo mostró como un pequeño átomo que se consumía en aquel Horno encendido. Lo sacó de allí cual si fuera una llama ardiente en forma de corazón, y volviolo a poner en el sitio de donde lo había cogido, diciéndome: «He ahí, Mi muy amada, una preciosa prenda de Mi Amor, el cual encierra en tu pecho una pequeña centella de Sus vivas Llamas para que te sirva de corazón, y te consuma hasta el postrer momento. No se extinguirá Su ardor, ni podrá encontrar refrigerio a no ser algún tanto en la sangría [...].

La gracia, de que acabo de hablar con motivo de mi dolor de costado, se me renovaba los Primeros Viernes de mes en esta forma. Se me representaba el Sagrado Corazón como un Sol brillante de esplendorosa Luz, cuyos ardentísimos rayos caían a plomo sobre mi corazón, el cual se sentía al instante abrasado con tan vivo Fuego que parecía me iba a reducir a cenizas. Estos eran los momentos particularmente elegidos por el Maestro Divino para manifestarme lo que quería de mí y descubrirme los secretos de este amable Corazón. Una vez entre otras, estando expuesto el Santísimo Sacramento, después de sentirme completamente retirada al interior de mí misma por un recogimiento extraordinario de todos mis sentidos y potencias, se me presentó Jesucristo, mi Divino Maestro, todo radiante de Gloria, con Sus Cinco Llagas, que brillaban como cinco soles, y por todas partes salían Llamas de Su Sagrada Humanidad, especialmente de Su adorable Pecho, el cual parecía un Horno. Abriose este y me descubrió Su amantísimo y amabilísimo Corazón, que era el vivo Foco de donde procedían semejantes Llamas. [...]

Era tan sumamente delicada que la menor suciedad me revolvía el estómago. Tan severamente me corrigió en este punto que, queriendo limpiar el vómito de una enferma, no pude librarme de hacerlo con mi lengua, y tragarlo diciéndole: «Si tuviera mil cuerpos, mil amores, mil vidas, las inmolaría por sujetarme a Vos». Hallé desde luego tantas delicias en esta acción que habría deseado encontrar todos los días otras semejantes para aprender a vencerme sin tener otro testigo que Dios. Pero Su Bondad, a quien únicamente soy deudora de la fuerza con que me vencí, no dejó de significarme el placer que en ello había recibido; pues la noche siguiente, si mal no recuerdo, me tuvo unas dos o tres horas con la boca pegada a la Llagas de su Sagrado Corazón. Me sería muy difícil explicar lo que entonces sentí y los efectos que produjo esta gracia en mi corazón y en mi alma. [...]

Así se divertía con Su indigna esclava este Divino Amor. Un día que había manifestado algo de la repugnancia que sentía mi corazón, sirviendo a una enferma de disentería, me reprendió por ello con tal aspereza que para reparar mi falta me vi constreñida, mientras iba a arrojar lo que aquella había hecho, a bañar la lengua dentro y llenarme la boca. Lo habría tragado todo si Él no me hubiese recordado la obediencia, que no me permitía comer nada sin permiso.

No sé explicar por qué son las mujeres las que tienen trato erótico con la imagen divina (masculina) y no los hombres (que podrían alcanzar éxtasis de la misma intensidad con la Virgen). Charcot dijo que la histeria es una enfermedad exclusivamente femenina, pero ha sido desmentido; podría decirse que las mujeres tienen una mayor sensibilidad corporal; o incluso que las razones son puramente culturales: a los hombres no les estaba negada la posibilidad de tener relaciones eróticas y, si elegían la castidad, era por decisión personal; en cambio, las mujeres estaban obligadas a abstenerse de cualquier experiencia sexual que no fuese la del matrimonio y, por lo tanto, podían encontrar en la relación sexual hierofántica la satisfacción a tantos deseos reprimidos. No lo sé y tampoco quiero ocuparme de este tema.



The Metropolitan Museum of Art/Art Resource, NY/Scala, Florencia

Detalle del busto de María Magdalena, siglo XV, París, Musée de Cluny, Musée National du Moyen Âge

Lo único que digo es que, puesto que han sido las santas las que han visto lo sagrado de manera antropomorfa, es a su experiencia a la que hay que remitirse. En la noche oscura de san Juan de la Cruz uno se pierde y guarda silencio.

Está fuera de duda, por lo tanto, que lo sagrado, pese a ser inexpresable por definición, es expresado porque los seres humanos (excepto los místicos más heroicos) tienen necesidad de verlo. Pero, puesto que es inalcanzable, bien por esencia, bien por falta de experiencia de los individuos que lo han encarnado, ha de ser representado no solo de modo antropomorfo, sino también y únicamente en referencia a modelos localizados históricamente.

Y de eso es de lo que voy a tratar ahora, de cómo lo sagrado adopta formas

diferentes según la época histórica y los gustos artísticos de su tiempo.

En la Edad Media se sostiene que «Pulchra enim sunt ubera quae paululum supereminet et tument modice», es decir, senos pequeños y oprimidos por un corsé ceñido; y así se representan las damas del imaginario laico y las vírgenes (véase la página anterior).

En el Renacimiento, la opulencia de las damas de Holbein y de Rafael recuerda la opulencia de ciertas vírgenes de Lotto; y la insistencia casi celulítica con que Rubens representa las gracias de Venus se insinúa también por medio de los vestidos de la Inmaculada o, por lo menos, se pone de manifiesto en la graciosa celulitis angélica de los amorcillos.

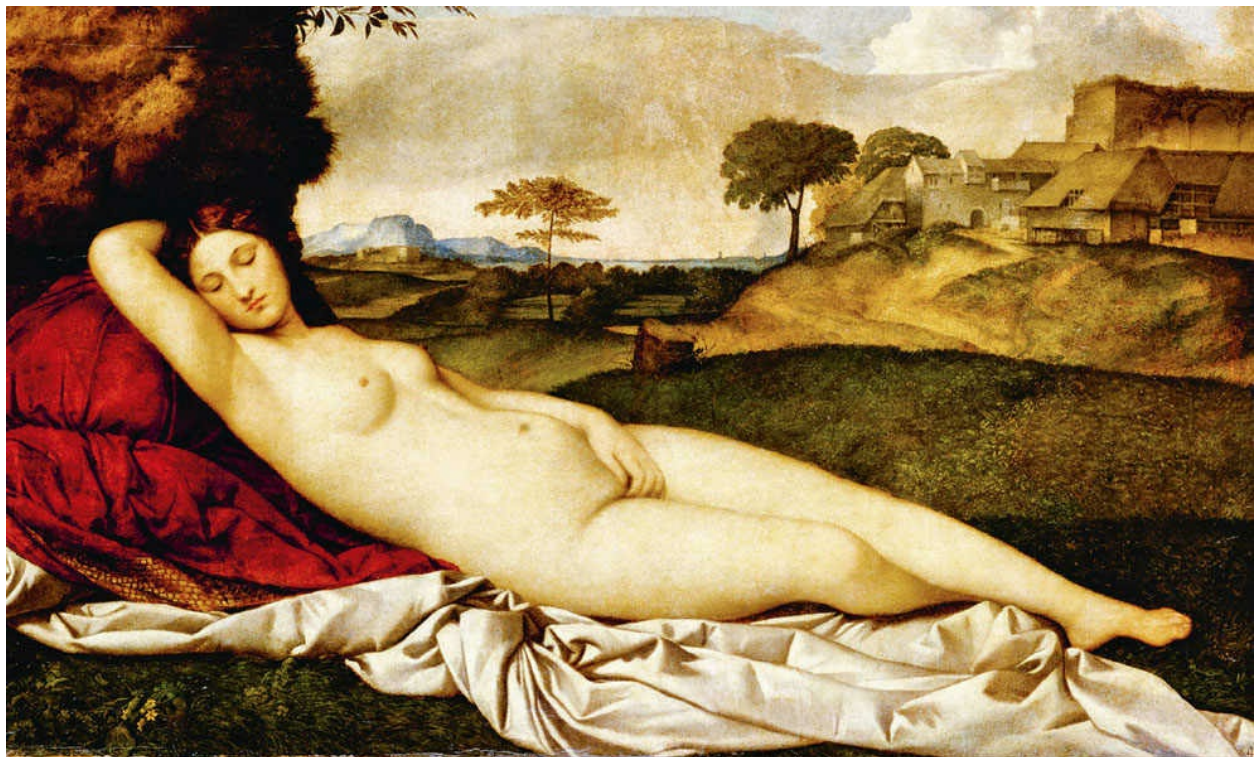


Foto Scala, Florencia

Giorgione, *La Venus dormida*, 1508-1510, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen

Podríamos seguir reflexionando sobre cómo el estilo de diferentes culturas

se refleja en las representaciones sagradas de las culturas asiáticas, pero creo que podemos limitarnos a citar las representaciones de la belleza masculina romántica y decadente para recordar que este ideal se plasma también en las imágenes del Sagrado Corazón de los siglos XIX y XX, por no hablar de cómo la languidez del esteta finisecular se refleja en la languidez de los santos.

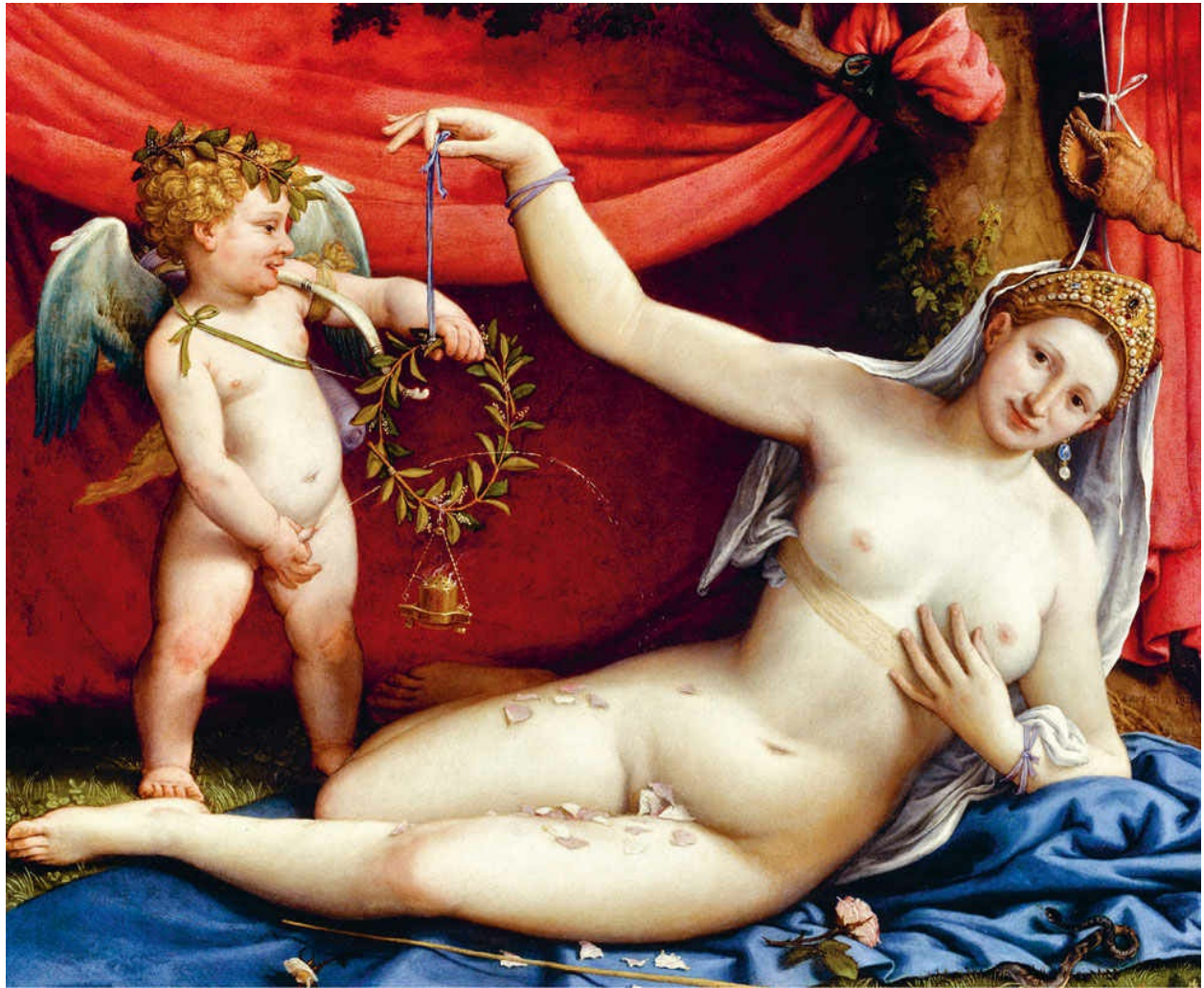


Foto Scala, Florencia

Lorenzo Lotto, *Venus y Cupido*, 1530 ca., Nueva York, Metropolitan Museum of Art



Photo by Silver Screen Collection/Getty Images

Carlo Maratta, *Sagrada Familia*, 1675 ca., Roma, Musei Capitolini

A propósito justamente de la mística del Sagrado Corazón como epifanía

del amor divino, anota Raymond Firth (en *Symbols Public and Private*, muy mal traducido por Laterza como *I simboli e le mode*) que santa Margarita María Alacoque tuvo su visión mística precisamente cuando ya se sabía que la sede de los afectos no es el corazón. Sin embargo, ni Jesús en sus apariciones ni su confesor, que la ayudó a expresar en términos visibles su experiencia mística, tomaron en consideración la ciencia, que explica incluso al creyente cómo hizo Dios el mundo, sino la visión que del mundo tiene la opinión común, y la opinión común habla todavía hoy de corazón y amor o de corazones destrozados. Como si dijéramos que la única vía a lo sagrado son las canciones.



Mary Evans Picture Library, Londres/Scala, Florencia

Retrato de Goffredo Mameli, Milán, Museo del Risorgimento, s. f.

La Virgen se aparece en Lourdes a Bernadette, y sabemos cómo era la auténtica Bernadette Soubirous por las fotografías de la época. Las propias autoridades eclesiásticas permitieron que se la fotografiara en distintas ocasiones, y vemos que en un determinado momento, al crecer su fama de

santidad, el fotógrafo de la época la hace más seductora, hasta que en los años cincuenta Hollywood la presentará con los rasgos de Jennifer Jones —y recuerdo el escándalo que sacudió al mundo católico cuando años más tarde la propia Jennifer Jones, con su cara de Bernadette, protagonizó tórridas escenas eróticas en *Duelo al sol*.



Foto Austrian Archives/Scala, Florencia
Bernadette Soubirous, 1860, fotografía



Photo by Luc Roux/Sygma via Getty Images

Jennifer Jones en *La canción de Bernadette*, 1943, dirigida por Henry King

Los pastorcillos de Fátima no eran un modelo de gracia y belleza, pero en los años cincuenta Hollywood también sabe cómo transformarlos. Y véanse asimismo las transformaciones del beato, y luego santo, Domenico Savio, que tras haber aparecido en sus primeras representaciones como un muchachito correctamente vestido pero poco elegante, con los pantalones deformados de tanto arrodillarse, va adoptando luego rasgos cada vez más agraciados hasta acabar siendo en nuestros días un muchacho hermoso y viril que aparece incluso, como si se tratara de una pareja de novios, con otra casi beata muerta muy joven como él en olor de santidad: Laura Vicuña.



Retratos de Domenico Savio



Estatua de la Virgen de Medjugorje



Monica Bellucci, fotograma de la película *Lágrimas del sol*, 2003, dirigida por Antoine Fuqua

Por no hablar de las transformaciones de la Virgen. Una antigua estatua de la Virgen de Lourdes recuerda a las mujeres de Hayez, algunas representaciones del rostro de la Virgen de Fátima evocan la belleza de otras épocas y si nos fijamos en la imagen actual de la Virgen de Medjugorje, observaremos que se parece mucho más a Monica Bellucci que a las dolorosas de antaño.

Véanse asimismo las transformaciones sufridas por santa Maria Goretti, que poco a poco ha pasado de la iconografía devocional kitsch a cierta semejanza con las actrices de la época.

Analícemos ahora un caso curioso: la publicación del tercer secreto de Fátima.

Si leemos el documento de sor Lucía sobre el tercer secreto de Fátima, vemos que ese texto, que la buena hermana escribió no cuando era una niña analfabeta, sino en 1944, siendo ya una monja adulta, está lleno de citas muy conocidas del Apocalipsis de san Juan. Dice sor Lucía: «Hemos visto al lado izquierdo de Nuestra Señora un poco más en lo alto a un Ángel con una espada de fuego en la mano izquierda; centelleando emitía llamas que parecían iban a incendiar el mundo; pero se apagaban al contacto con el esplendor que Nuestra Señora irradiaba con su mano derecha dirigida hacia él; el Ángel, señalando la tierra con su mano derecha, dijo con fuerte voz: “¡Penitencia, penitencia, penitencia!”. Y vimos en una inmensa luz qué es Dios: “algo semejante a como se ven las personas en un espejo cuando pasan ante él”, a un obispo vestido de Blanco (hemos tenido el presentimiento de que fuera el Santo Padre). También a otros obispos, sacerdotes, religiosos y religiosas subir una montaña empinada, en cuya cumbre había una gran cruz de maderos toscos, como si fueran de alcornoque con la corteza; el Santo Padre, antes de llegar a ella, atravesó una gran ciudad medio en ruinas y medio tembloroso con paso vacilante, apesadumbrado de dolor y pena, rezando por las almas de los cadáveres que encontraba por el camino; llegado a la cima del monte, postrado de rodillas a los pies de la gran cruz fue abatido por un grupo de soldados que le dispararon varios tiros de arma de fuego y flechas; y del mismo modo murieron uno tras otro los obispos, sacerdotes, religiosos y religiosas y distintas personas seculares, hombres y mujeres de diferentes clases y posiciones. Bajo los dos brazos de la cruz había dos ángeles, cada uno de ellos con una regadera de cristal en la mano, con la que recogían la sangre de los Mártires y regaban con ella las almas que se acercaban a Dios».

Así que Lucía ve a un ángel con una espada de fuego que parece querer incendiar el mundo. En el Apocalipsis se habla de ángeles que esparcen fuego en el mundo; por ejemplo, en 9, 8, a propósito del ángel de la segunda

trompeta. Es cierto que este ángel no tiene una espada llameante, pero más adelante veremos de dónde procede tal vez la espada (al margen de que en la iconografía tradicional abundan las figuras de ángeles con espadas llameantes). Luego Lucía ve la luz divina como en un espejo: en este caso la inspiración no procede del Apocalipsis, sino de la primera epístola de san Pablo a los Corintios (13, 12: «Ahora vemos como en un espejo, confusamente; después veremos cara a cara»).

Más adelante aparece un obispo vestido de blanco: es uno solo, mientras que, en el Apocalipsis, aparecen en varias ocasiones siervos del Señor vestidos de blanco destinados al martirio (en 6,11, en 7,9 y en 7,14), ¡qué le vamos a hacer! A continuación, se ve a obispos y sacerdotes subiendo una montaña empinada, igual que en Apocalipsis 6,15, donde son los poderosos de la Tierra los que se esconden en las cuevas y entre las peñas de los montes. Luego el Santo Padre llega a una ciudad «medio en ruinas», y encuentra en su camino a las almas de los cadáveres: la ciudad se menciona en Apocalipsis 11, 8, incluidos los cadáveres, mientras se derrumba y queda en ruinas en 11, 13; como Babilonia en 18, 21.

Sigamos avanzando: el obispo y muchos otros fieles son abatidos por soldados con flechas y armas de fuego y, si bien sor Lucía innova en lo referente a las armas de fuego, en Apocalipsis 9, 9 langostas con coraza de guerrero ejecutan masacres con armas puntiagudas al son de la quinta trompeta. Llegamos finalmente a los dos ángeles que derraman sangre con una regadera de cristal (en portugués, un *regador*). En el Apocalipsis abundan los ángeles que derraman sangre, pero en 8, 5 lo hacen con un incensario; en 14, 20 la sangre sale de un lagar, y en 16, 3 es derramada de una copa. ¿Por qué una regadera de cristal? He considerado que Fátima no está lejos de Asturias, donde en la Edad Media nacieron las espléndidas miniaturas mozárabes del Apocalipsis, tantas veces reproducidas. En algunas

imágenes de los ángeles que tocan la trompeta, esta puede confundirse con una espada de fuego y, al mismo tiempo, si se relaciona con esa especie de surtidor que aparece debajo, puede ser tomada por una regadera; en otras imágenes se ve a ángeles derramando sangre de copas de factura imprecisa, justamente como si estuvieran regando el mundo.

Lo interesante es que, si se lee el comentario teológico a la revelación elaborado por el entonces cardenal Joseph Ratzinger, se observa que este, curándose en salud con la advertencia de que una visión privada no es materia de fe y una alegoría no es una profecía que haya que tomar al pie de la letra, recuerda explícitamente las analogías con el Apocalipsis y escribe: «La conclusión del “secreto” recuerda imágenes que Lucía puede haber visto en devocionarios y cuyo contenido deriva de antiguas intuiciones de fe». Por lo tanto, en un capítulo que lleva el significativo título de «La estructura antropológica de las revelaciones privadas» del comentario teológico al *Mensaje de Fátima*, escribe:

La antropología teológica distingue en este ámbito tres formas de percepción o «visión»: la visión con los sentidos, es decir, la percepción externa corpórea, la percepción interior y la visión espiritual (*visio sensibilis-imaginativa-intellectualis*). Está claro que en las visiones de Lourdes, Fátima, etcétera, no se trata de la normal percepción externa de los sentidos: las imágenes y las figuras, que se ven, no se hallan exteriormente en el espacio, como se encuentran un árbol o una casa. Esto es absolutamente evidente [...], sobre todo porque no todos los presentes las veían, sino, de hecho, solo los «videntes». Del mismo modo es obvio que no se trata de una «visión» intelectual, sin imágenes, como se da en otros grados de la mística. Aquí se trata de la categoría intermedia, la percepción interior. [...] Ver interiormente no significa que se trate de fantasía, como si fuera solo una expresión de la imaginación subjetiva. Más bien significa que el alma viene acariciada por algo real, aunque suprasensible, y es capaz de ver lo no sensible, lo no visible por los sentidos. [...] Tal vez por eso se puede comprender por qué los niños son los destinatarios preferidos de tales apariciones: el alma está aún poco alterada y su capacidad interior de percepción está aún poco deteriorada. [...] La «visión interior» no es una fantasía. [...] Pero conlleva también limitaciones. Ya en la visión exterior está siempre involucrado el factor subjetivo; no vemos el objeto puro, sino que llega a nosotros a través del filtro de nuestros sentidos, que deben llevar a cabo un proceso de traducción. Esto es aún más evidente en la visión interior, sobre todo cuando se trata de realidades que sobrepasan en sí mismas

nuestro horizonte. El sujeto, el vidente, está involucrado de un modo aún más íntimo. Él ve con sus concretas posibilidades, con las modalidades de representación y de conocimiento que le son accesibles. En la visión interior se trata, de manera más amplia que en la exterior, de un proceso de traducción, de modo que el sujeto es esencialmente copartícipe en la formación como imagen de lo que aparece. La imagen puede llegar solamente según sus medidas y sus posibilidades. Tales visiones nunca son simples «fotografías» del más allá, sino que llevan en sí también las posibilidades y los límites del sujeto perceptor.

Esto se puede comprender en todas las grandes visiones de los santos; naturalmente, sirve también para las visiones de los niños de Fátima. Las imágenes que ellos describen no son en absoluto simples expresiones de su fantasía, sino fruto de una real percepción de origen superior e interior, pero no son imaginaciones como si por un momento se quitara el velo del más allá y el cielo apareciese en su esencia pura, tal como nosotros esperamos verlo un día en la definitiva unión con Dios. Más bien las imágenes son, por decirlo así, una síntesis del impulso proveniente de lo Alto y de las posibilidades de que dispone para ello el sujeto que percibe, esto es, los niños.

Lo que, dicho de una manera un poco más laica, significa que cada vidente solo ve lo que su cultura le ha enseñado a ver y le permite imaginar. Me parece que la aprobación del pontífice reinante pone un sello razonable a mis breves notas sobre la iconografía de lo sagrado.

2009 (¿?)

Referencias bibliográficas[5]

A HOMBROS DE GIGANTES

Aldhelmo de Malmesbury, *Carta a Eahfried*.

Apuleyo, *Apología florida*.

Aristóteles, *Lógica*.

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*.

Guillermo de Conches, *Glosas a Prisciano*.

Horacio, *Epístolas*.

Jerónimo, *Adversus Jovinianum*.

Juan de Salisbury, *Metalogicon*.

Los preceptos de los poetas, siglo VII.

Ovidio, *Ars amatoria*.

Virgilio el Gramático, *Epitomae; Epistolae*.

Diderot, Denis; Alembert, Jean Baptiste Le Rond d', *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, Briasson-David-Le Breton-Durand, 1751-1780.

Gregory, Tullio, *Scetticismo ed empirismo. Studio su Gassendi*, Bari, Laterza, 1961.

Jauneau, Édouard, *Nani sulle spalle di giganti*, Nápoles, Guida, 1969.

Merton, Robert K., *Sulle spalle dei giganti. Poscritto shandiano* [1965],

- Bolonia, Il Mulino, 1991. [Hay trad. cast.: *A hombros de gigantes. Postdata shandiana* [1965], Barcelona, Península, 1990.]
- Nietzsche, Friedrich, *Considerazioni inattuali* [1876], en *id.*, *Opere di Friedrich Nietzsche*, edición italiana basada en el texto crítico original de G. Colli y M. Montinari, vol. 3, Milán, Adelphi, 2013. [Hay trad. cast. de la primera obra: *Consideraciones intempestivas*, Madrid, Alianza, 2000.]
- Ortega y Gasset, José, *En torno a Galileo*, en *id.*, *Obras completas*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1946-1969.
- Rifkin, Jeremy, *Entropia. La fondamentale legge della natura da cui dipende la qualità della vita* [1982], Milán, Baldini & Castoldi, 2000. [Hay trad. cast.: *Entropía. Hacia el mundo invernadero*, Barcelona, Urano, 1990.]

LA BELLEZA

- Bernardo de Claraval, *Apologia ad Guillelmum*.
- Clemente de Alejandría, *Stromata*.
- El fisiólogo*, siglos II-V.
- Guido Guinizzelli, *Vedut'ho la lucente stella diana*.
- Hildegarda de Bingen, textos místicos, siglo XII.
- Jenófanes de Colofón, fragmentos.
- Novela de Alejandro*, siglo III d. C.
- Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*.
- Platón, *Timeo*.
- Plinio el Viejo, *Historia natural*.
- Pseudo Dionisio Areopagita, *Jerarquía celeste; Los nombres de Dios*.
- Tomás de Aquino, *Summa theologiae*.

Barbey d'Aurevilly, Jules, *Léa* [1932], en *id.*, *Una storia senza nome; Una pagina di storia; Il sigillo d'onice; Léa*, Milán, Bibliografica, 1993.

Burke, Edmund, *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello* [1757], Milán, Sonzogno, 1804. [Hay trad. cast.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, con licencia en Alcalá, en la Oficina de la Real Universidad, 1807.]

Formaggio, Dino, *L'arte*, Milán, ISEDI, 1973. [Hay trad. cast.: *Arte*, Barcelona, Labor, 1973.]

Pacioli, Luca, *De divina proportione* [1509], Sansepolcro, Aboca Museum, 2009. [Hay trad. cast.: *La divina proporción*, Madrid, Akal, 1991.]

Proust, Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto* [1909-1922], Milán, Mondadori, 2014. [Hay trad. cast.: *En busca del tiempo perdido*, Madrid, Alianza, 2011.]

Shaftesbury, *Saggi morali*, Bari, Laterza, 1962.

Sue, Eugène, *I misteri di Parigi* [1842-1843], Florencia, Nerbini, 1924. [Hay trad. cast.: *Los misterios de París*, Barcelona, Antalbe, 1980.]

LA FEALDAD

Buenaventura de Bagnoregio, *Commentaria in quattuor libros sententiarum Magistri Petri Lombardi*.

Hildegarda de Bingen, textos místicos, siglo XII.

Homero, *Ilíada*.

Jacques de Vitry, *Sermones*.

Jámblico, *Vida pitagórica*.

Nicetas Choniates, *Cronica*.

Novela de Esopo, época helenística.

Testamentum Domini, apócrifo de los siglos IV-V.

Tomás de Aquino, *Summa theologiae*.

Baudelaire, Charles, *I fiori del male* [1857], Turín, Einaudi, 2014. [Hay trad. cast.: *Las flores del mal*, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2000.]

Broch, Hermann, *Il Kitsch* [1933], Turín, Einaudi, 1990. [Hay trad. cast.: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1979.]

Burton, Robert, *Anatomia della malinconia* [1624], Venecia, Marsilio, 2003. [Hay trad. cast.: *Anatomía de la melancolía*, selecc. y pról. de Alberto Manguel, Madrid, Alianza, 2006.]

Céline, Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, París, Denoël, 1938.

Collodi, Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* [1881], Milán, Feltrinelli, 1972. [Hay trad. cast.: *Aventuras de Pinocho. Primeras andanzas del famoso muñeco de madera*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1992.]

De Amicis, Edmondo, *Cuore* [1886], Milán, Mondadori, 1991. [Hay trad. cast.: *Corazón. Diario de un niño*, México, D. F., Buque de Letras, 2017.]

Dickens, Charles, *Tempi difficili* [1854], Turín, Einaudi, 2014. [Hay trad. cast.: *Tiempos difíciles*, Barcelona, Orbis, 1982.]

Enciclopedia Británica, ed. de 1798.

Gozzano, Guido, *Le poesie*, ed. de E. Sanguinetti, Turín, Einaudi, 2016.

Gryphius, Andreas, *Nocte, lucente nocte. Sonetti* [siglo XVII], Venecia, Marsilio, 1993.

Guerrini, Olindo, *Postuma. Il canto dell'odio e altri versi proibiti*, Roma, Napoleone, 1981.

Hugo, Victor, *Cromwell* [1827], en *id.*, *Tutto il teatro*, Milán, Rizzoli, 1962. [Hay trad. cast.: *Cromwell*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.]

- , *L'uomo che ride* [1869], Milán, Mondadori, 1999. [Hay trad. cast.: *El hombre que ríe*, traducción Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 2008.]
- Lautréamont (Isidore Ducasse), *I canti di Maldoror. Poesie. Lettere* [1869], ed. de L. Binni, Milán, Garzanti, 2011. [Hay trad. cast.: *Los cantos de Maldoror*, traducción de Manuel Serrat Crespo, Madrid, Cátedra, 2005.]
- Lombroso, Cesare, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie* [1876], ed. de L. Rodler, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [1912], Venecia, Damocle, 2015.
- Marx, Karl, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, prefacio y traducción de N. Bobbio, Turín, Einaudi, 2004. [Hay trad. cast.: *Manuscritos de economía y filosofía*, traducción de Francisco Rubio Llorente, Madrid, Alianza, 1968.]
- Palazzeschi, Aldo, *Il controdolore* [1913], Florencia, Salimbeni, 1980.
- Perrault, Charles, *Cappuccetto Rosso* [1697], en *id.*, *I racconti di Mamma l'Oca*, Turín, Einaudi, 1980. [Hay trad. cast.: *Caperucita roja*, Barcelona, Juventud, 2002.]
- Rosenkranz, Karl, *Estetica del brutto* [1853], ed. a cargo de S. Barbera, Palermo, Aesthetica, 2004. [Hay trad. cast.: *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, 1992.]
- Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac* [1897], ed. de C. Bigliosi, Milán, Feltrinelli, 2014. [Hay trad. cast.: *Cyrano de Bergerac*, traducción de Luis Rutiaga, México, D. F., Grupo Editorial Tomo, 2005.]
- Sade, Donatien-Alphonse-François de, *Le 120 giornate di Sodoma* [1785], Roma, Newton Compton, 2015. [Hay trad. cast.: *Las 120 jornadas de Sodoma*, Madrid, Fundamentos, 1980.]
- Shakespeare, William, *La tempesta* [1610], trad. de S. Quasimodo, Milán,

- Mondadori, 1991. [Hay trad. cast.: *La tempestad*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986.]
- , *Macbeth* [1605-1608], trad. de A. Lombardo, Milán, Feltrinelli, 2013. [Hay trad. cast.: *Macbeth*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986.]
- Shelley, Mary W., *Frankenstein* [1818], introducción de N. Fusini, Turín, Einaudi, 2016. [Hay trad. cast.: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, traducción de M.^a Engracia Pujals, Madrid, Cátedra, 2001.]
- Sontag, Susan, *Contro l'interpretazione* [1966], Milán, Mondadori, 1998. [Hay trad. cast.: *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.]
- Spillane, Mickey, *Tragica notte* [1951], Milán, Garzanti, 1961. [Hay trad. cast.: *Una noche solitaria*, traducción de E. Mallorquí, Barcelona, Plaza & Janés, 1980.]
- Wagner, Richard, *L'ebraismo nella música* [1850], Florencia, Clinamen, 2016. [Hay trad. cast.: *El judaísmo en la música*, Archivo Richard Wagner, Wagneriana n.º 1, 1977.]

ABSOLUTO Y RELATIVO

Dante Alighieri, *Divina Comedia*.

Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*.

Pseudo Dionisio Areopagita, *Jerarquía celeste*.

Tomás de Aquino, *De aeternitate mundi*.

Congregación para la Doctrina de la Fe, *Nota doctrinal sobre algunas cuestiones relativas al compromiso y la conducta de los católicos en la vida política*, Roma, 24-XI-2002.

Jervis, Giovanni, *Contro il relativismo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

- Joyce, James, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane* [1916], Milán, Mondadori, 1997. [Hay trad. cast.: *Retrato del artista adolescente*, trad. de Dámaso Alonso, Barcelona, Lumen, 1976.]
- Juan Pablo, papa, *Carta encíclica Fides et ratio del sumo pontífice Juan Pablo II a los obispos de la Iglesia católica sobre las relaciones entre fe y razón*, Ciudad del Vaticano, 14-IX-1998.
- Keats, John, *Ode sopra un'urna greca* [1819], en *id.*, *Poesie. Odi e sonetti*, Roma, Newton Compton, 1979. [Hay trad. cast.: *Poemas escogidos*, ed. bilingüe de Juan V. Martínez Luciano, Pedro Nicolás Payá y Miguel Teruel Pozas, Madrid, Cátedra, 1997.]
- Lecaldano, Eugenio, *Un'etica senza Dio*, Roma-Bari, Laterza, 2006. [Hay trad. cast.: *Una ética sin Dios*, Cànoves i Samalús, Proteus, 2009.]
- Lenin, Vladímir Ilich, *Materialismo ed empiriocriticismo* [1909], Roma, Editori Riuniti, 1973. [Hay trad. cast.: *Materialismo y empiriocriticismo*, Madrid, Ayuso, 1974.]
- Nietzsche, Friedrich, *Su verità e menzogna in senso extramurale* [1896], Milán, Adelphi, 2015. [Hay trad. cast.: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. cast. de Pablo Simón, en *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Prestigio, 1970.]
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1965.
- Pera, Marcello, y Ratzinger, Joseph, *Senza radici. Europa, relativismo, cristianesimo, islam*, Milán, Mondadori, 2004. [Hay trad. cast.: *Sin raíces*, Barcelona, Península, 2006.]
- Ratzinger, Joseph, *Il monoteismo*, Mondadori, Milán 2002.

Anónimo del siglo XIII, *Historia de fray Dulcino heresiarca*.

Aristóteles, *Física*.

Bhagavad Gita.

Buda, *Sermón del fuego*.

Buenaventura de Bagnoregio, *Comentario a las sentencias*.

Dante Alighieri, *Divina Comedia*, versión poética de Abilio Echeverría, Madrid, Alianza, 2001.

El libro secreto de Artefio, 1150 ca.

Heráclito, fragmentos.

Juan Escoto Eriúgena, *Comentario a la Jerarquía celeste*.

Platón, *Protágoras*, en *Diálogos*, I, trad. de J. Calonge, E. Lledó y C. García Gual, Madrid, Gredos, 1997.

Plotino, *Enéadas*.

Pseudo Dionisio Areopagita, *Jerarquía celeste*, en *Obras completas*, trad. de H. Cid Blanco, Madrid, BAC, 2002.

Turba philosophorum, siglo XIII.

Bachelard, Gaston, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo, 1973. [Hay trad. cast.: *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999; *Psicoanálisis del fuego*, trad. de Ramón G. Redondo, Madrid, Alianza, 1966.]

Báez, Fernando, *Storia universale della distruzione dei libri. Dalle tavolette sumere alla guerra in Iraq*, Roma, Viella, 2006. [Hay trad. cast.: *Nueva historia universal de la destrucción de libros. De las tablillas sumerias a la era digital*, Barcelona, Océano, 2013.]

Canetti, Elias, *Auto da fé* [1935], Milán, Adelphi, 2001. [Hay trad. cast.: *Auto de fe*, Barcelona, Muchnik Editores, 1980.]

Cellini, Benvenuto, *La vita*, ed. de C. Cordié, Milán, Ricciardi, 1996. [Hay

- trad. cast.: *Vida*, trad. de Luis Marco, Madrid, Viuda de Hernando, 1892.]
Congregación para la Doctrina de la Fe, *El mensaje de Fátima*, 6-VI-2000.
- d'Annunzio, Gabriele, *Il fuoco* [1900], Milán, BUR, 2009. [Hay trad. cast.: *El fuego*, trad. de Tomás Orts Ramos, *Obras inmortales*, Madrid, Edaf, 1974, parte I: «La epifanía del fuego».]
- Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Milán, Bompiani, 1980. [Hay trad. cast.: *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1982.]
- Hölderlin, Friedrich, *La morte di Empedocle* [1798], ed. de E. Pocar, Milán, Garzanti, 2005. [Hay trad. cast.: *Empédocles*, trad. de Anacleto Ferrer, Madrid, Hiperión, 1997.]
- Joyce, James, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane* [1916], Milán, Mondadori, 1997. [Hay trad. cast.: *Retrato del artista adolescente*, trad. de Dámaso Alonso, Barcelona, Lumen, 1976.]
- , *Le gesta di Stephen* [1944], Milán, Mondadori, 2011. [Hay trad. cast.: *Stephen el héroe*, trad. y pról. de José María Valverde, Barcelona, Lumen, 1978.]
- Ligorio, Alfonso María de, *Apparecchio alla morte, cioè considerazioni sulle massime eterne utili a tutti per meditare ed a' sacerdoti per predicare* [1758], Cinisello Balsamo (Milán), San Paolo, 2007. [Hay trad. cast.: *Preparación para la muerte o consideraciones sobre las verdades eternas, útiles a los fieles para meditar y a los sacerdotes para el púlpito*, trad. de Joaquín Roca y Cornet, París, Librería de Garnier Hermanos, 1876.]
- Malerba, Luigi, *Il fuoco greco*, Milán, Mondadori, 2000. [Hay trad. cast.: *El fuego griego*, Barcelona, Seix Barral, 1991.]
- Mattioli, Ercole, *La pietà illustrata*, Venecia, Nicolò Pezzana, 1694.
- Pater, Walter, *Il Rinascimento* [1873], ed. de M. Praz, Milán, Abscondita,

2013. [Hay trad. cast.: *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*, trad. de Marta Salís, Barcelona, Alba, 1999.]

Pernety, Dom, *Dictionnaire Mytho-Hermétique* [1787], Milán, Archè, 1980. [Hay trad. cast.: *Diccionario Mito-Hermético*, Barcelona, Índigo, 1993.]

LO INVISIBLE

Isidoro de Sevilla, *Etimologías*.

Allen, Woody, *Il caso Kugelmass* [1977], apéndice a *id.*, *Effetti collaterali*, Milán, Bompiani, 1982. [Hay trad. cast.: «El experimento del profesor Kugelmass», *Cuentos sin plumas*, Barcelona, Tusquets, 1988.]

Doumenc, Philippe, *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, Arlés, Actes Sud, 2009.

Doyle, Arthur Conan, *Uno studio in rosso* [1887], Milán, Feltrineli, 2015. [Hay trad. cast.: *Estudio en escarlata*, Barcelona, Barral, 1972.]

Dumas, Alexandre, *Il conte di Montecristo* [1844], Turín, Einaudi, 2015. [Hay trad. cast.: *El conde de Montecristo*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.]

—, *Le tre moschettieri* [1844], Roma, Donzelli, 2014. [Hay trad. cast.: *Los tres mosqueteros*, Barcelona, Mondadori, 2004.]

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary* [1856], Milán, Mondadori, 2001. [Hay trad. cast.: *Madame Bovary*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.]

Gautier, Théophile, *Il Capitan Fracassa* [1863], Milán, BUR, 2010. [Hay trad. cast.: *El capitán Fracaso*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1987.]

Hugo, Victor, *I miserabili* [1862], Turín, Einaudi, 2008. [Hay trad. cast.: *Los miserables*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.]

Shakespeare, W., *Il racconto d'inverno* [1611]. [Hay trad. cast.: *El cuento de*

invierno, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986.]

Tolstói, Lev, *Anna Karenina* [1873-1877], Milán, Garzanti, 2012. [Hay trad. cast.: *Ana Karenina*, trad. de Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 1990.]

PARADOJAS Y AFORISMOS

Chamfort, Nicolas de, *Massime e pensieri. Caratteri e aneddoti* [1795], Milán, BUR, 1993. [Hay trad. cast.: *Máximas, pensamientos, caracteres y anécdotas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.]

Kraus, Karl, *Essere uomini è uno sbaglio. Aforismi e pensieri*, Turín, Einaudi, 2012.

Lec, Stanisław J., *Pensieri spettinati* [1957], Milán, Bompiani, 1984. [Hay trad. cast.: *Pensamientos despeinados*, Valencia, Pre-Textos, 2014.]

Pitigrilli, *L'esperimento di Pott*, Milán, Sonzogno, 1962. [Hay trad. cast.: *El experimento de Pott*, Barcelona, Planeta, 1963.]

—, *Dizionario antiballistico* [1953], Milán, Sonzogno, 1962. [Hay trad. cast.: *Diccionario de la sinceridad*, Barcelona, Planeta, 1965.]

—, *Scusa l'anticipo, ma ho trovato tutti verdi*, ed. de A. Bucciante, Turín, Einaudi, 2010.

Smullyan, Raymond, *To Mock a Mockingbird. And Other Logic Puzzles*, Oxford, Oxford University Press, 1985. [Hay trad. cast.: *Juegos para imitar a un pájaro imitador*, Barcelona, Gedisa, 1989.]

Wilde, O., *Il ritratto di Dorian Gray* [1890], Milán, Feltrinelli, 2013. [Hay trad. cast.: *El retrato de Dorian Gray*, Madrid, Edaf, 2003.]

—, *L'importanza di essere Onesto* [1895], Milán, Mondadori, 1993. [Hay trad. cast.: *La importancia de llamarse Ernesto*, Buenos Aires, Losada, 2011.]

DECIR FALSEDADES, MENTIR, FALSIFICAR

Aristóteles, *Metafísica*.

Luciano de Samósata, *Historia verdadera*.

Tomás de Aquino, *Summa theologiae*.

Accetto, Torquato, *Della dissimulazione onesta* [1604], ed. de S. S. Nigro, Turín, Einaudi, 1997. [Hay trad. cast.: *La disimulación honesta*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.]

Arendt, Hannah, *La menzogna in política. Riflessioni sui Pentagon Papers* [1971], ed. de O. Guaraldo, Génova, Marietti, 2006. [Hay trad. cast.: *Verdad y mentira en la política* [1971], Barcelona, Página Indómita, 2017.]

Bacon, Francis, *Saggi* [1597], Palermo, Sellerio, 1996. [Hay trad. cast.: *Ensayos*, Buenos Aires, Aguilar, 1974.]

Battista, Giuseppe, *L'apologia della menzogna* [1673], Palermo, Sellerio, 1996.

Bettetini, Maria, *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Milán, Raffaello Cortina, 2010. [Hay trad. cast.: *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*, Madrid, Cátedra, 2002.]

Descartes, René, *Le monde ou traité de la lumière*, París, 1667. [Hay trad. cast.: *El mundo o el tratado de la luz*, Madrid, Alianza, 1991.]

Eco, Umberto, *Il cimitero di Praga*, Milán, Bompiani, 2010. [Hay trad. cast.: *El cementerio de Praga*, Barcelona, Lumen, 2010.]

—, *Trattato di semiotica generale*, Milán, Bompiani, 1975. [Hay trad. cast.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 2010.]

Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Cátedra,

1995.

- Kant, Immanuel, y Constant, Benjamin, *La verità e la menzogna*, Milán, Bruno Mondadori, 1996. [Hay trad. cast.: *¿Hay derecho a mentir? (La polémica Immanuel Kant-Benjamin Constant, sobre la existencia de un deber incondicionado de decir la verdad)*, Madrid, Tecnos, 2012.]
- Maquiavelo, Nicolás, *Il príncipe* [1532], Milán, Mondadori, 2016. [Hay trad. cast.: *El príncipe*, Madrid, Tecnos, 2011.]
- Sartre, Jean-Paul, *L'essere e il nulla* [1943], ed. de F. Fergnani y M. Lazzari, Milán, Il Saggiatore, 2014. [Hay trad. cast.: *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2005.]
- Swift, Jonathan, *Il viaggi di Gulliver* [1726], Sesto San Giovanni (Milán), Peruzzo, 1986. [Hay trad. cast.: *Los viajes de Gulliver*, Barcelona, Planeta, 1993.]
- , *L'arte della menzogna politica e altri scritti*, Milán, BUR, 2010. [Hay trad. cast.: *El arte de la mentira política*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2009.]
- Tagliapietra, Andrea, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Milán, Bruno Mondadori, 2001.
- Webster, Nesta, *Secret Societies and Subversive Movements*, Londres, Boswell, 1924.
- Weinrich, Harald, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Bolonia, Il Mulino, 1983.

SOBRE ALGUNAS FORMAS DE IMPERFECCIÓN EN EL ARTE

Escoto Eriúgena, Juan, *De divisione naturae*.

Guillermo de Auvernia, *Tractatus de bono et malo*, siglo XIII.

San Agustín, *De civitate Dei*.

Chateaubriand, François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris* [1811], edición crítica de Ph. Antoine y H. Rossi, en *id.*, *Oeuvres complètes*, París, Champion, 2011. [Hay trad. cast.: *Itinerario de París a Jerusalén y de Jerusalén a París*, Palma de Mallorca, Imprenta Balear, 1854.]

Croce, Benedetto, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* [1936], Milán, Adelphi, 1994.

Diderot, Denis, *Salon de 1767. Salon de 1769*, edición crítica de E. M. Bukdahl, en *id.*, *Oeuvres complètes*, París, 1990. [Hay trad. cast.: *Salón de 1767*, trad. de Lydia Vázquez, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003.]

Dumas, Alexandre, *Il conte di Montecristo* [1844]; Turín, Einaudi, 2015. [Hay trad. cast.: *El conde de Montecristo*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.]

—, *Le tre moschettieri* [1844], Roma, Donzelli, 2014. [Hay trad. cast.: *Los tres mosqueteros*, Barcelona, Mondadori, 2004.]

Greimas, Algirdas-Julien, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988. [Hay trad. cast.: *De la imperfección*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.]

Leopardi, Giacomo, *Zibaldone di pensieri* [1817-1832], ed. de G. Pacella, Milán, Garzanti, 1991. [Hay trad. cast. *Zibaldone de pensamientos*, selección, Barcelona, Tusquets, 1990.]

Levi-Montalcini, Rita, *Elogio dell'imperfezione* [1987], ed. de A. Boselli, y E. Vinassa de Regny, Milán, Garzanti, 1988. [Hay trad. cast.: *Elogio de la imperfección*, Barcelona, Tusquets, 2015.]

Mazzarino, Giulio, *Breviario dei politici* [1684], Turín, Valerio, 2005. [Hay

- trad. cast.: *Breviario para políticos*, trad. de M. Pons, Barcelona, Random House Mondadori, 2007.]
- Montaigne, Michel Eyquem de, *Saggi* [1580-1588], trad. de F. Garavini, Milán, Bompiani, 2012. [Hay trad. cast.: *Ensayos*, 3 vols., Madrid, Cátedra, 2003.]
- Moravia, Alberto, *Gli indifferenti* [1929], Milán, Bompiani, 1964. [Hay trad. cast.: *Los indiferentes*, trad. de R. Coll Robert, Barcelona, Debolsillo, 2010.]
- Pareyson, Luigi, *Estetica* [1954], Milán, Bompiani, 1988. [Hay trad. cast.: *Estética. Teoría de la formatividad*, Madrid, Ediciones Xorki, 2014.]
- Proust, Marcel, *Sobre la lectura*, trad. de Manuel Arranz, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- , *I piaceri e i giorni* [1896], ed. de M. Bongiovanni Bertini, Turín, Bollati Boringhieri, 1988. [Hay trad. cast.: *Los placeres y los días*, trad. de Consuelo Berges, Alianza, 2005.]
- Shakespeare, William, *Amleto* [1600-1602], Milán, Garzanti, 2008. [Hay trad. cast.: *Hamlet*, en *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1986.]
- , *Romeo e Giulietta* [1594-1596], Milán, Garzanti, 1991. [Hay trad. cast.: *La tragedia de Romeo y Julieta*, en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1986.]
- Tanizaki, Junichirō, *La chiave* [1956], Milán, Bompiani, 2009. [Hay trad. cast.: *La llave*, trad. de Keiko Takahashi y Jordi Fibla, Madrid, Siruela, 2016.]

ALGUNAS REVELACIONES SOBRE EL SECRETO

Ibn Jaldún, *Muqaddimah*.

- AMORC, *Manuel Rosicrucien*, París, Éditions Rosicruciennes, 1984.
- Baillet, Adrien, *La vie de monsieur Descartes* [1691], París, La Table Ronde, 1992.
- Barruel, Augustin, *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, 5 vols., Hamburgo, P. Fauche Libraire, 1798-1799.
- Brown, Dan, *Il codice da Vinci*, Milán, Mondadori, 2003. [Hay trad. cast.: *El código da Vinci*, Barcelona, Planeta, 2010.]
- Casanova, Giacomo, *Storia della mia vita* [1789-1798], Milán, Mondadori, 1983-1989. [Hay trad. cast.: *Historia de mi vida*, Vilaür (Girona), Atalanta, 2009.]
- di Bernardo, Giuliano, *Filosofia della massoneria*, Venecia, Marsilio, 1987. [Hay trad. cast.: *Filosofía de la masonería. La imagen masónica del hombre*, Madrid, Iberediciones, 1991.]
- Eco, Umberto, *Il pendolo di Foucault*, Milán, Bompiani, 1988. [Hay trad. cast.: *El péndulo de Foucault*, trad. de Ricardo Pochtar revisada por Helena Lozano, Barcelona, Bompiani-Lumen, 1991.]
- Guénon, René, *Considerazioni sull'iniziazione* [1981], Milán, Luni, 2014. [Hay trad. cast.: *Consideraciones sobre la iniciación*, trad. de Juan de la Viuda, A. C. Pardes, 2014.]
- Johannes Valentinus Andreae, «Fama fraternitatis» [1614], en *id.*, *Manifesti rosacroce. Fama fraternitatis, Confessio fraternitatis, Nozze chimiche*, ed. de G. de Turrís, Roma, Edizioni Mediterranee, 2016.
- Luchet, Jean-Pierre-Louis, *Essai sur la secte des illuminés*, París, 1789.
- Maier, Michael, *Themis aurea* [1618], Fráncfort del Meno, 1624.
- Mazzarino, Giulio, *Breviario dei politici* [1684], Turín, Valerio, 2005. [Hay trad. cast.: *Breviario para políticos*, trad. de M. Pons, Barcelona, Random House Mondadori, 2007.]
- Neuhaus, *Avertissement pieux et très utile des Frères de la Rose-Croix, à*

sçavoir s'il y en a? Quels il sont? D'où ont ils pris ce nom? Et a quelle fin ont espandu leur renommée?, París, 1623.

Ratzinger, Joseph, comentario teológico al *Mensaje de Fátima*, v-2000
<http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20000621_fatima_sp.html>.

Simmel, Georg, *Il segreto e la società segreta*, ed. de A. Zhok, Milán, SugarCo, 1992. [Hay trad. cast.: *El secreto y las sociedades secretas*, Madrid, Sequitur, 2010.]

Yates, Frances A., *L'Illuminismo dei Rosacroce. Uno stile di pensiero nell'Europa del Seicento* [1972], Turín, Einaudi, 1997. [Hay trad. cast.: *El iluminismo rosacruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.]

EL COMLOT

Guillermo de Ockham, *Scriptum in quatuor libris Sententiarum*.

Baigent, Michael, Leigh, Richard, y Lincoln, Henry, *Il Santo Graal*, Milán, Mondadori, 1982. [Hay trad. cast.: *El enigma sagrado*, Barcelona, Martínez Roca, 2005.]

Brown, Dan, *Il codice da Vinci*, Milán, Mondadori, 2003. [Hay trad. cast.: *El código da Vinci*, Barcelona, Planeta, 2010.]

Chiesa, Giulietto et al., *Zero. Perché la versione ufficiale del 11/9 è un falso*, ed. de R. Vignoli, Casale Monferrato (Alessandria), Piemme, 2007.

Gioberti, Vincenzo, *Il gesuita moderno* [1846], edición nacional de las obras publicadas e inéditas de Vincenzo Gioberti, Milán, Bocca, 1942.

Hofstadter, Richard, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, Londres, Cape, 1964.

- Jolley, Daniel, y Douglas, Karen M., «The Social Consequences of Conspiracism. Exposure to Conspiracy Theories Decreases Intentions to Engage in Politics and to Reduce One's Carbon Footprint», en *British Journal of Psychology*, 105, I (febrero de 2014), pp. 35-56.
- Odifreddi, Piergiorgio *et al.*, *11/9. La cospirazione impossibile*, ed. de Massimo Polidoro, Casale Monferrato (Alessandria), Piemme, 2007.
- Pascal, Blaise, *Le provinciali* [1656-1657], ed. de C. Carena, Turín, Einaudi, 2008. [Hay trad. cast.: *Cartas provinciales*, Barcelona, Edicomunicación, 1999.]
- Pipes, Daniel, *Conspiracy*, Nueva York, Free Press, 1997.
- Popper, Karl, *La società aperta e i suoi nemici* [1945], Roma, Armando, 1973. [Hay trad. cast.: *La sociedad abierta y sus enemigos*, trad. de Eduardo Loedel, Barcelona, Paidós, 1981.]
- , *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica* [1969], Bolonia, Il Mulino, 2009. [Hay trad. cast.: *Conjeturas y refutaciones*, trad. de Néstor Míguez, Barcelona, Paidós, 1991.]
- Sède, Gérard de, *Le trésor maudit de Rennes-le-Château* [1967], París, J'ai Lu, 1972.
- Spinoza, Baruch, *Trattato teologico-politico* [1670], ed. de A. Dini, Milán, Rusconi, 1999. [Hay trad. cast.: *Tratado teológico-político*, Madrid, Alianza, 2003.]
- Sue, Eugène, *I misteri del popolo. Storia di una famiglia di proletari attraverso i secoli* [1849-1857], Florencia, Nerbini, 1926. [Hay trad. cast.: *Los Hijos del pueblo. Sus conquistas, sus martirios, sus glorias, sus luchas, sus triunfos y merecimientos. Historia de veinte siglos*, Barcelona, Imprenta de D. Juan Oliveres, 1858-1860.]
- , *L'ebreo errante* [1844-1845], Florencia, Nerbini, 1950. [Hay trad. cast.: *El judío errante*, México, Porrúa, 2002.]

REPRESENTACIONES DE LO SAGRADO

Guillermo de Ockham, *Summa logicae*.

Juan, *Apocalipsis*.

Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología mística; Cartas; Los nombres de Dios; Jerarquía celeste*.

Alacoque, Margarita María, *Autobiografía* [segunda mitad del siglo xvii], Bilbao, Administración de «El Mensajero», 1890.

Böhme, Jakob, *Dell'incarnazione di Gesù Cristo* [1620], Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1957.

de Ávila, santa Teresa, «Vida de santa Teresa», en *Obras completas de santa Teresa de Jesús*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1957.

de la Cruz, san Juan, *Subida del monte Carmelo* [1618], Burgos, Monte Carmelo, 2008.

de Pazzi, María Magdalena, *I quaranta giorni* [1598], Palermo, Sellerio, 1996. [Hay trad. cast.: *Los cuarenta días*, Madrid, Ediciones Carmelitanas, 2016.]

Firth, Raymond, *Symbols. Public and Private*, Londres, 1975.

Ratzinger, Joseph, comentario teológico al *Mensaje de Fátima*, v-2000
<http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20000621_fatima_sp.html>.

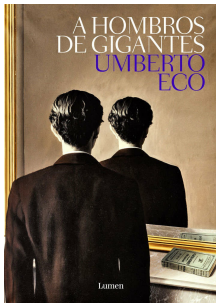
Tauler, Johannes, *Prediche* [1300-1361], Milán, Bocca, 1942. [Hay trad. cast.: *Sermones*, Salamanca, Sígueme, 2010.]

Eco inédito.

Las brillantes clases magistrales que Umberto Eco pronunciaba en la universidad, junto con una que no llegó a pronunciar.

«Somos como enanos que están a hombros de gigantes, de modo que podemos ver más lejos que ellos, no tanto por nuestra estatura o nuestra agudeza visual, sino porque, al estar sobre sus hombros, estamos más altos que ellos.»

Bernardo de Chartres



A hombros de gigantes representa para los lectores de Eco un evento festivo. Lejos de las aulas universitarias, de las conferencias académicas y de las ceremonias de honor Eco escribe estos textos a lo largo de tres lustros, para entretener a los numerosísimos espectadores de la Milanesiana, el festival creado y dirigido por Elisabetta Sgarbi.

Son textos que se inspiran a menudo en el tema central elegido cada año en la Milanesiana, pero que luego recorren ríos de repertorios que beben de la filosofía, la literatura, la estética, la ética y los medios de comunicación para devolvernos, en un lenguaje afable, imbuido de ironía, a veces lúdico o mordaz, la quintaesencia del universo de Eco.

«Diez siglos en una frase, ese es el método Eco. *A hombros de gigantes* es

una de las más brillantes y majestuosas colecciones de apuntes que un curso universitario podría ofrecer.»

PAOLO DI PAOLO, *La Repubblica*

«En tiempos de crisis radical del progreso, de dudas sobre la existencia misma de un mañana (el futuro es una imaginación) y de la obsesión identitaria que coloca las utopías en el pasado, *A hombros de gigantes* es una bocanada de aire fresco.»

WLODEK GOLDKORN, *L'Espresso*

«Una narración que tiene la calidad de las clases de Eco, que sus alumnos tanto añoran [...]. Este libro es una muestra ejemplar de quién era Eco.»

FURIO COLOMBO, *Il Fatto Quotidiano*

«La lección póstuma de Umberto Eco: para ver desde arriba el juicio universal es mejor subirse a hombros de los antepasados.»

GIANFRANCO MARRONE, *La Stampa*

La obra de **Umberto Eco** (1932-2016) ha sido fundamental para entender la historia del siglo xx y de nuestros días. Durante mucho tiempo se dedicó a la enseñanza en la universidad, y sus ensayos son textos de consulta obligada en las universidades de todo el mundo. Entre sus ensayos más importantes publicados en castellano figuran: *Obra abierta*, *Apocalípticos e integrados*, *La estructura ausente*, *Tratado de semiótica general*, *Lector in fabula*, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, *Los límites de la interpretación*, *Las poéticas de Joyce*, *Segundo diario mínimo*, *El superhombre de masas*, *Seis paseos por los bosques narrativos*, *Arte y belleza en la estética medieval*, *Sobre literatura*, *Historia de la belleza*, *Historia de la fealdad*, *A paso de cangrejo*, *Decir casi lo mismo*, *Confesiones de un joven novelista* y *Construir al enemigo*.

Hace más de treinta años hizo su entrada triunfal en el mundo de la ficción con *El nombre de la rosa*, una novela que lo convirtió en un autor apreciado no solo por la crítica, sino también por el gran público. A este primer éxito siguieron *El péndulo de Foucault*, *La isla del día de antes*, *Baudolino*, *La misteriosa llama de la reina Loana*, *El cementerio de Praga* y *Número Cero*.

De la estupidez a la locura es la obra póstuma de Umberto Eco, que el autor entregó a imprenta pocos días antes de morir, el 19 de febrero de 2016.

Título original: *Sulle spalle dei giganti. Lezioni alla Milaneseiana 2001-2015*

Edición en formato digital: septiembre de 2018

© 2017, La nave di Teseo editore, Milán

Los capítulos «Absoluto y relativo» y «La llama es bella» se publicaron en *Construire il nemico* [*Construir al enemigo*, Lumen, 2012].

El capítulo «Representaciones de lo sagrado» se publicó en la revista digital *California Italian Studies*, ts (1), 2014.

Documentación gráfica: Silvia Borghesi

© 2018, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2018, Maria Pons Irazazábal, por la traducción

Diseño de portada: Penguin Random House Grupo Editorial

Imagen de portada: René Magritte / SIAE 2017

La reproducción prohibida, 1937, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen

Fotografía de la obra: ADAGP, Paris / Scala, Firenze

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-264-0653-8

Composición digital: M.I. Maquetación, S.L.

www.megustaleer.com

Penguin
Random House
Grupo Editorial

[1] Traducción de Ismael Enrique Arciniegas. (*N. de la T.*)

[2] El autor se inspira en gran medida en las observaciones de Susan Sontag en «Notas sobre lo camp», *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996. (*N. de la T.*)

[3] S. M., *Prosas*, trad. de Javier del Prado, Madrid, Alfaguara, 1987. (*N de la T.*)

[4] «Sempre caro mi fu quest'ermo colle» es el comienzo del poema *L'infinito*, de Giacomo Leopardi. (*N. de la T.*)

[5] Reproducimos aquí todos los libros citados explícitamente por el autor en el texto. Puesto que no aparecen indicaciones de las ediciones utilizadas o aconsejadas, la edición que aquí se menciona puede que no se corresponda con la utilizada por el autor. (*N. de la E.*)

[*] Véase Roberto De Feo, *La visione di Ezechiele. Un'indagine su Raffaello*, Venecia, Marcianum Press, 2012. (N. de la E.)

megustaleer

Descubre tu próxima lectura

Apúntate y recibirás recomendaciones de lecturas personalizadas.

ME APUNTO



@megustaleerebooks



@megustaleer



@megustaleer

Índice

A hombros de gigantes

Nota editorial

A hombros de gigantes

La belleza

La fealdad

Absoluto y relativo

La llama es bella

Lo invisible

Paradojas y aforismos

Decir falsedades, mentir, falsificar

Sobre algunas formas de imperfección en el arte

Algunas revelaciones sobre el secreto

El complot

Representaciones de lo sagrado

Referencias bibliográficas

Sobre este libro

Sobre Umberto Eco

Créditos

Notas