

# La balsa de la Medusa

---

Revista cuatrimestral

Segunda época - Número 3 - 2010

M.<sup>a</sup> Soliña Barreiro, *El origen del cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú. 1914-1918*

Doris Kolesch, *Testigos del dolor de los demás: cómo se percibe la performance*

Carol L. Bernstein, *Escenificar la memoria cultural*

Fernando R. de la Flor, *Orfeo, Cristo, Calderón*

## NOTAS

Javier Mina, *La vuelta a un mundo en cien días*

Charo Crego, *Hans Bellmer-Louise Bourgeois. Una confrontación*

## RESEÑAS

Salvador Rubio, *Filosofía de la música: saldando una deuda*

Jordi Ibáñez, *La situación también importa*

Valeriano Bozal, *Modernidad y nacionalismo*

Segunda época - Número 1 - 2010

*Editorial.*

**La balsa de la Medusa, *In memoriam Juan Antonio Ramírez.***

**Jesús Vega Encabo, *Ficciones de sí mismo.***

*Los Contes moreaux de Éric Rohmer.*

**Charo Crego, *El archivo, la pintura de historia e historias de la pintura.***

**Jordi Ibáñez Fanés, *El siglo y lo inconmensurable, o ¿en qué pensamos y de qué nos acordamos con la música?***

**Thomas McCarthy, «Neorracismo». *Reflexiones sobre la ideología racista tras el fin de la «raza».***

**NOTAS**

**Valeriano Bozal, *La colección permanente del MNCARS.***

**Carlos Thiebaut, *La impureza de la razón crítica.***

**RESEÑAS**

**Valeriano Bozal, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno.***

**Alberto Lago, *Más allá de las lágrimas.***

**Clara Ramírez Barat, *Antígona y el Duelo.***

# LA Balsa de la Medusa

Revista cuatrimestral de Crítica y Humanidades  
Segunda época, núm. 3, 2010

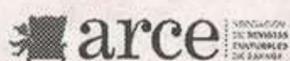
---

M. <sup>a</sup> Soliña Barreiro	5	<i>El origen del cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú, 1914-1918</i>
Doris Kolesch	35	<i>Testigos del dolor de los demás: cómo se percibe la performance</i>
Carol L. Bernstein	49	<i>Escenificar la memoria cultural</i>
Fernando R. de la Flor	65	<i>Orfeo, Cristo, Calderón</i>
NOTAS		
Javier Mina	93	<i>La vuelta a un mundo en cien días</i>
Charo Crego	109	<i>Hans Bellmer-Louise Bourgeois. Una confrontación</i>
RESEÑAS		
Salvador Rubio	119	<i>Filosofía de la música: saldando una deuda</i>
Jordi Ibáñez	126	<i>La situación también importa</i>
Valeriano Bozal	131	<i>Modernidad y nacionalismo</i>
	135	Convocatoria 2011: Número monográfico: Nueva narrativa: <i>La ficción serial televisiva</i>
	137	<i>Resúmenes/Abstracts</i>
	139	<i>Información a los autores y criterios de edición</i>

---



Diseño: La balsa de la Medusa



Esta revista es miembro de  
ARCE. Asociación de Revistas  
Culturales de España.

La editorial A. Machado Libros a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de la Revista La balsa de la Medusa, o partes de ellas, sean utilizadas para la realización de revistas de prensa. Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de la Revista La balsa de la Medusa, precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO ([www.cedro.org](http://www.cedro.org) / [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com))

Edita: Machado Grupo de Distribución, S.L.  
Redacción, administración y suscripciones:  
C/ Labradores, 5. Urb. Prado del Espino  
28660 Boadilla del Monte (Madrid)  
[machadolibros@machadolibros.com](mailto:machadolibros@machadolibros.com)  
<http://labalsadelamedusa.wordpress.com>

Precio de este número, 14 €.  
Suscripción anual (tres números):  
España, 38 €. Europa, 40 €. América, 40 €

Depósito legal: M. 5.125-1987  
I.S.S.N.: 0214-9982  
Impreso en España - *Printed in Spain*  
Top Printer Plus  
Móstoles (Madrid)

Ante Machado  
 Libros

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

## CONSEJO EDITORIAL

### Directores

Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid)

Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia)

### Secretarías de Redacción

Inma Álvarez (Open University, U. K.)

M<sup>a</sup> José Alcaraz (Universidad de Murcia)

Federico Arbós (Universidad Complutense de Madrid) - Félix de Azúa (Universidad Politécnica de Cataluña) - Maria-Josep Balsach (Universitat de Girona) - Fernando Broncano (Universidad Carlos III de Madrid) - M<sup>a</sup> Victoria Carballo Calero (Universidad de Vigo) - Charo Crego (Bruselas) - Estrella de Diego (Universidad Complutense de Madrid) - Alessandro Ferrara (Univ. Tor Vergata, Roma) - Antonio Gómez Ramos (Universidad Carlos III de Madrid) - Miguel Giusti (Pontificia Universidad Católica de Perú) - Nigel Glendinning (London University) - Manuel Hernández Iglesias (Universidad de Murcia) - María Herrera (Universidad Nacional Autónoma de México) - Robert Hopkins (University of Sheffield) - Jordi Ibáñez (Universitat Pompeu Fabra) - Ricardo Ibarlucia (Universidad Nacional de San Martín, Argentina) - Mikel Iriondo (Universidad del País Vasco) - Cristina Lafont (Northwestern University, Chicago) - Concepción Lomba (Universidad de Zaragoza) - Tomás Llorens (Ex director del MNCARS y Conservador-jefe del Museo Thyssen) - Miguel Marinas (Universidad Complutense de Madrid) - Jose Medina (Vanderbilt University, Nashville, TN, USA) - Thomas A. McCarthy (Northwestern University, Chicago) - Christoph Menke (Universidad de Potsdam) - Carlos Pereda (Universidad Nacional Autónoma de México) - Carlos Thiebaut (Universidad Carlos III de Madrid) - Gerard Vilar (Universitat Autònoma de Barcelona) - José Zalabardo (London University)

---

Diseño, La balsa de la Medusa

## CONSEJO EDITORIAL

### Directores

Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid)

Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia)

### Secretarías de Redacción

Laura Álvarez (Open University, U.K.)

M<sup>a</sup> José Alcaraz (Universidad de Murcia)

Federico Abo (Universidad Complutense de Madrid) - Félix de Azua  
(Universidad Politécnica de Catalunya) - María José Balasch (Universidad  
de Girona) - Ferrnando Bioncano (Universidad Carlos III de Madrid) -  
M<sup>a</sup> Victoria Carballo Calvo (Universidad de Vigo) - Charo Cega (Bri-  
scas) - Estrella de Diego (Universidad Complutense de Madrid) -  
Alessandro Ferrar (Univ. Tor Vergata, Roma) - Antonio Gómez Ramos  
(Universidad Carlos III de Madrid) - Miguel Guad (Pontificia Universidad  
Católica de Perú) - Nigel Harcourt (London University) - Manuel Her-  
nández Iglesias (Universidad de Murcia) - María Teresa (Universidad Na-  
cional Autónoma de México) - Robert Hobbs (University of Sheffield) -  
Jordi Ibáñez (Universidad Pompeu Fabra) - Ricardo Iribarria (Universidad  
Nacional de San Martín, Argentina) - Mark Jacobs (Universidad del País  
Vasco) - Cristina Latorre (Northwestern University, Chicago) - Concepción  
Lomba (Universidad de Zaragoza) - Tomás Lorenz (Ex director del  
MNCARS y Conservador jefe del Museo Irujo) - Miguel Martínez (Uni-  
versidad Complutense de Madrid) - José María (Northwestern University,  
Nashville, TN, USA) - Thomas A. McCarthy (Northwestern University,  
Chicago) - Christoph Menke (Universidad de Joroban) - Carlos Pardo  
(Universidad Nacional Autónoma de México) - Carlos Tejedor (Univer-  
sidad Carlos III de Madrid) - Gerard Vila (Universidad Autónoma de Bar-  
celona) - José Zalabardo (London University)

Antonio Machado  
Libros

Disición. La palata de la Medicina

# EL ORIGEN DEL CINE-OJO: DZIGA VERTOV EN PETROGRADO Y MOSCÚ 1914-1918

M.<sup>a</sup> Soliña Barreiro

1917

No como Pathé,  
No como Gaumont,  
No como ellos ven,  
No como ellos quieren.

Ser Newton

para ver  
una manzana.

Dar ojos a la gente,

para ver un perro

con  
los ojos  
de Pavlov.

¿Es el cine CINE?

Nosotros dinamitamos el cine,

para que

el CINE

pueda ser visto.

*Dziga Vertov. Laboratorio del oído 1917<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Vertov puso en marcha entre 1916 y 1917, antes de dedicarse al cine, un *Laboratorio del oído* en el que experimentaba con grabaciones sonoras documentales, aliteraciones

1. Cuando en 1947 Dziga Vertov elabora su tarjeta de visita artística la abre con este poema escrito treinta años antes, durante su época de experimentaciones sonoras en el *Laboratorio del oído*. La tarjeta de visita<sup>2</sup> da cuenta en 139 entradas de los experimentos y trabajos de toda su vida. El hecho de que escoja este poema en 1947 para iniciar la exposición de su vida artística, además de situar el revolucionario año 1917 como origen de todo el nuevo cine, nos informa de la importancia que desea conferir retrospectivamente a sus primeros años de experimentaciones para la conformación de sus ideas sobre el cine y revela su interés en mostrar la continuidad de esta influencia a lo largo de su carrera. En 1914 Vertov se traslada a Petrogrado, donde entra en contacto con la vanguardia futurista y se matricula en el *Instituto Psiconeurológico de Bechterev*.

Existen diversas opiniones respecto a la datación del poema. El conflicto de datación es una muestra del continuo trabajo de reconstrucción de su historia que Vertov lleva a cabo. Vertov sitúa este poema en la época del *Laboratorio del oído*, experiencia desarrollada en 1916-1917. Su montadora y compañera Y. Svilova recuperó y organizó los materiales del cineasta tras su muerte en 1956 y dató también este poema en 1917. Yuri Tsivian, especialista en cine soviético y estudioso de Vertov, considera que 1917 forma parte del título pero que el poema habría sido escrito a partir de 1922. El hecho de que la concepción del cine en este poema muy temprano sea tan clara y acorde con toda su teoría posterior y que se produzca en un momento en el que Vertov aún no había comenzado a trabajar en el cine hace dudar de la datación del autor y nos lleva considerar esta fuente como una reconstrucción con exageraciones que, en algunos casos, llegan a forzar la realidad.

En el poema Vertov vincula el origen de su concepción del cine a los años de Petrogrado. Veamos las influencias de esta época en su teoría del cine. El cinematógrafo es un instrumento que permite a Vertov el «estu-

poéticas y composiciones músico-literarias. Este poema se enmarca dentro de sus actividades. D. Vertov: «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006. p. 81. Todas las traducciones son propias salvo que se indique lo contrario.

<sup>2</sup> Existen varias versiones de este texto. Emplearemos el publicado por la *Österreichischen Filmmuseum* en *ibidem*. La tarjeta de visita es un texto extenso en el que a modo de currículum o dossier Vertov explica su trayectoria profesional. Probablemente fue redactada para un estudio oficial sobre artistas soviéticos.

«... el mundo científico experimental del mundo visible»<sup>3</sup>, tanto de los fenómenos del mundo físico (la gravedad de Newton) como de los fenómenos fisiológicos y de comportamiento (de ahí la referencia al reflejo condicionado Pavlov). Esta idea revelacionista del cine como herramienta que permite conocer el mundo que se oculta a nuestros ojos se evidencia en los manifiestos que Vertov escribirá años después y en su praxis cinematográfica. Por ejemplo, en las *Instrucciones Provisionales a los Círculos del Cine-ojo* (1926) podemos leer:

Nuestro ojo ve muy mal y muy poco, por ello los Hombres concibieron el microscopio para ver los fenómenos invisibles, inventaron el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos desconocidos, pusieron a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible (...) la verdadera vocación de la cámara, a saber: la exploración de los hechos vivos<sup>4</sup>.

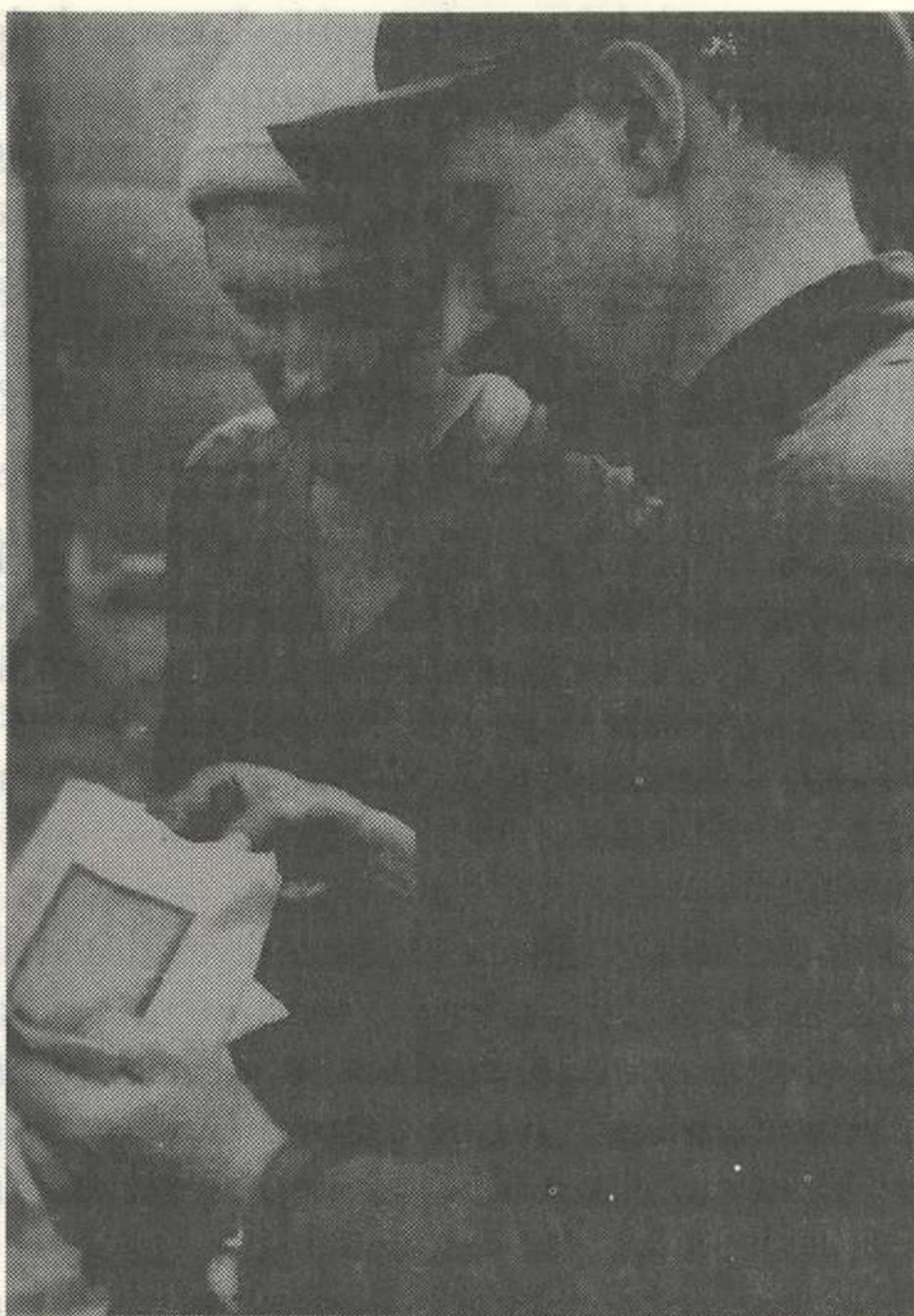
La concepción de Vertov del cine como revelador del mundo trasciende el dispositivo de la cámara como herramienta de conocimiento para comprender el cine en todo su proceso: ideación, filmación, montaje, recepción. Vertov entiende el cine como una máquina liberadora del tiempo y el espacio, como vemos en su texto *ABC de los Kinoks*:

El *cine-ojo* es el cine explicación del mundo visible aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre. El *cine-ojo* es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos (...). El *cine-ojo* es el tiempo vencido (...). El *cine-ojo* es la concentración y la descomposición del tiempo. El *cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad inaccesible al ojo humano. El *cine-ojo* utiliza todos los medios de montaje posibles (...), exige que el film se construya sobre los *intervalos*, es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre las correlaciones de unas imágenes con respecto a otras. (...) Encontrar el *itinerario* más racional para el ojo del espectador entre todas esas interacciones (...) es la tarea más difícil y capital que se plantea al autor-montador<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 230.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 212-213.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 230-234.



*Dziga Vertov y Yelizaveta Svilova, 1930.*

El final del poema rezaba *Nosotros dinamitamos el cine para que el CINE pueda ser visto*, idea que vemos detallada en este fragmento. El cine aparece en la teoría de Vertov como una máquina de toma y de procesamiento de la realidad para presentarla al hombre como nunca la ha visto y que así pueda comprenderla en toda su magnitud. El objetivo es que el hombre recoja las mejoras cognitivas aportadas por la máquina, tanto en la visión humana/toma cinematográfica como en la percepción significativa humana / montaje cinematográfico, para devenir un *hombre nuevo*, con una potencia mejorada para percibir y manejarse en el nuevo mundo socialista. El futurista manifiesto *NOSOTROS* (1919) da cuenta de esta idea. La voz del cine-ojo, del director, aparece recurrentemente como *nosotros* o como *yo* en los poemas, en los intertítulos de sus películas y en sus manifiestos a modo de demiurgo cinematográfico y perceptivo.

*A través de la poesía de la máquina, vamos del ciudadano atrasado al hombre eléctrico perfecto.* Descubriendo el alma de la máquina, hacemos que el obrero se enamore de su herramienta, la campesina de su tractor, el maquinista de su locomotora. Introducimos la alegría creadora en cada trabajo mecánico, asimilamos los hombres a las máquinas, educamos hombres nuevos. El *hombre nuevo*, liberado de la impericia y la torpeza, tendrá los movimientos precisos y ligeros de la máquina, y será el noble tema de los filmes<sup>6</sup>.

La prótesis perceptiva del cine mejorará los procesos del conocimiento humano. Esta idea tan clara sobre la función del montaje, que reiterará posteriormente, la vincula a la época de sus estudios en el *Instituto Bechterevev* de Petrogrado citando a Pavlov en las entradas de la tarjeta de visita referentes a 1919 y 1922, cuando ya trabaja en los noticieros y en su primer «estudio experimental» *Los combates del zarismo* (1920).

8. Teoría de los Intervalos (sobre la manera particular de organizar los elementos del arte del movimiento en un todo rítmico y estético) (...) 21. Sistema de los movimientos consecutivos –desafortunada y anticuada definición de una afirmación verdadera del joven Vertov sobre la estricta sucesión en la decodificación de las apariencias por medio de la filmación y el montaje. Más tarde se alude a ello extensamente en el testamento del Profesor I. P. Pavlov: «Secuencia, secuencia, secuencia. Desde el principio de tu trabajo, acostúmbrate a secuencias estrictas en la recopilación de conocimientos»<sup>7</sup>.

Este interés en ligar cine y neuropercepción permanece después de su época de formación en el *Instituto Bechterevev*; en 1924 organiza un encuentro para lograr «el intercambio de información con especialistas de otros campos del conocimiento»<sup>8</sup> en el que los conferenciantes son físicos, matemáticos, ingenieros eléctricos y gente de su colectivo de cineastas (*Kinoks*). En este encuentro, «Dziga Vertov informa de su deseo e intención de organizar un laboratorio experimental»<sup>9</sup> e interdisciplinar

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 154-155.

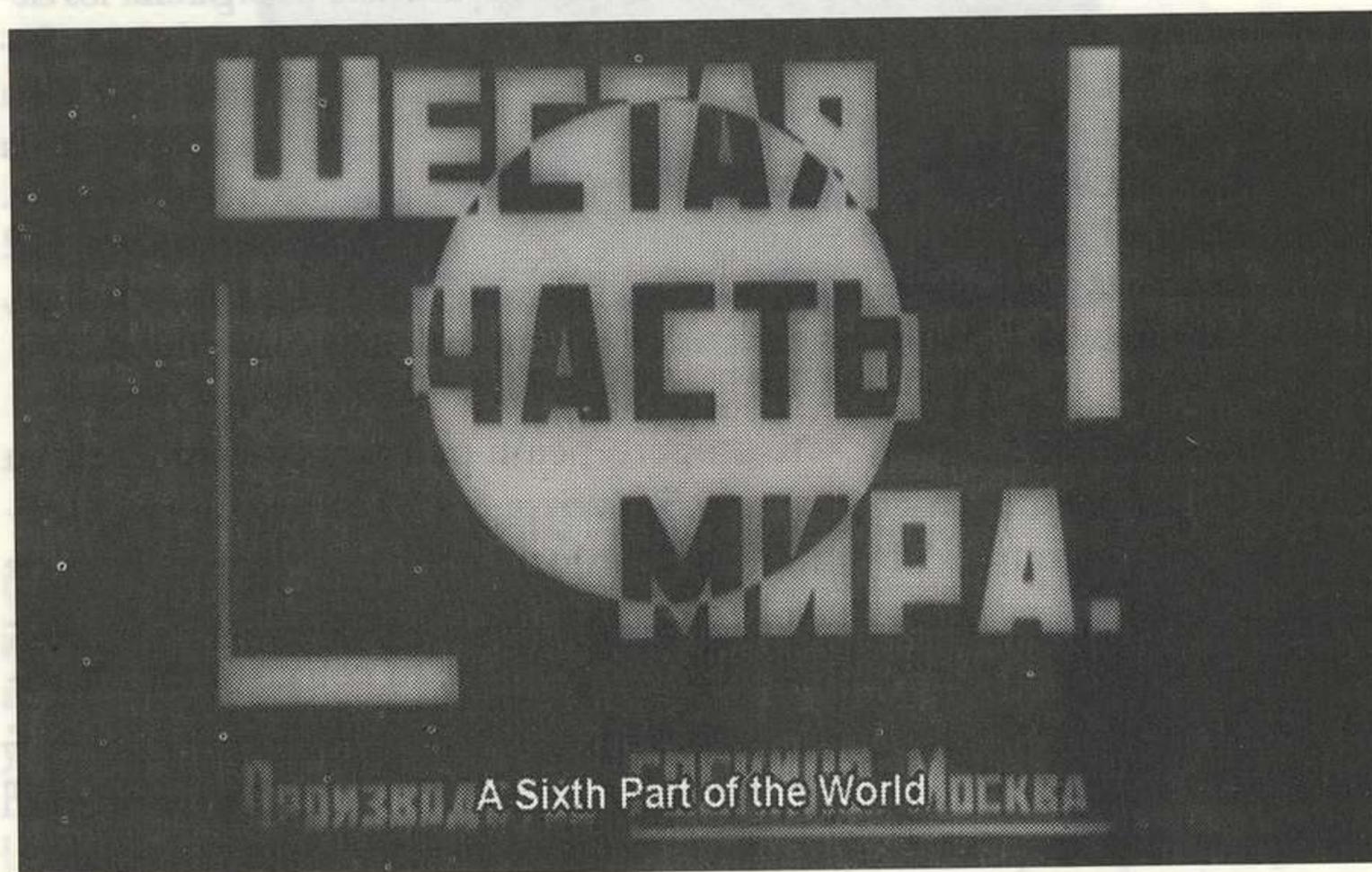
<sup>7</sup> D. Vertov: «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, pp. 81-87.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 90-91.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 90-91.

en el que las novedades científicas en física, luz y percepción puedan ser aplicadas al cine.

Tanto en el poema como en la cita sobre los intervalos, las referencias de Vertov a las teorías cognitivas que quiere aplicar al cine tienen que ver con Pavlov. Las carreras de Bechterev, fundador y director del *Instituto*, y de Pavlov estaban vinculadas: los dos estudiaban el mismo campo, el de los reflejos condicionados, habían sido compañeros de facultad y Pavlov daba algunas clases en el *Instituto Bechterev*. La causa de la omisión de Bechterev en beneficio de Pavlov tiene que ver con el olvido forzado en el que caen las teorías y trabajos del científico tras su asesinato, ordenado por Stalin en 1927<sup>10</sup>. Pavlov era para Vertov una referencia segura, científico no-revolucionario pero Premio Nobel en 1904, había sido incluso objeto de deferencia para Lenin por medio de un decreto en 1921 que facilitaba sus condiciones laborales y de vida para proseguir sus investigaciones en la URSS y evitar que abandonara el país durante los duros años



*La sexta parte del mundo.*

<sup>10</sup> Lerner, Margolin, Witztum, «Vladimir Mikhailovich Bekhterev (1857-1927)», *Journal of Neurology*, 253, 2006, pp. 1518-1519; Lerner, Margolin, Witztum, «Vladimir Bekhterev: his life, his work and the mystery of his death», *History of Psychiatry*, 16, 2005, pp. 212-227.

de la Guerra Civil<sup>11</sup>. Bechterev, sin embargo, había estado implicado en la política revolucionaria rusa desde la época zarista y era una amenaza para Stalin por haberle diagnosticado paranoia en 1927 de forma poco discreta<sup>12</sup>.

La simplificación de las novedades científicas que cita Vertov puede también responder a un intento de valorar sus ideas fílmicas con argumentos de autoridad sin haber profundizado demasiado en los vínculos. O puede deberse al *espíritu del tiempo* que prioriza la construcción del *hombre nuevo* a través de la renovación todas las facetas de la vida apoyándose en las novedades perceptivo cognitivas.

2. Dziga Vertov se traslada a Petrogrado en 1914 para estudiar en el *Instituto Psiconeurológico de Bechterev*. En este centro se enseñaban las nuevas teorías cognitivas y fisiológicas en las que Rusia era puntera gracias a los trabajos de Pavlov y del propio Bechterev, y era una de las pocas instituciones de formación superior que no tenía cuotas restringidas para alumnos de origen judío. Valérie Pozner considera que la inscripción de Vertov está fundamentada en su origen y no en su especial interés científico; además, afirma haber constatado documentalmente en los archivos el *Instituto Bechterev* la escasa asistencia de Vertov a los cursos<sup>13</sup>. Aún así, su estancia en Petrogrado le reportará, junto con la difícilmente constatable formación

<sup>11</sup> Lenin, V. I., «En relación a las condiciones para asegurar las investigaciones del académico I. P. Pavlov y sus asociados», *Izvestia*, 11/02/1921 (24/01/1921), <http://www.marxists.org/archive/lenin/works/1921/jan/24.htm>.

<sup>12</sup> En diciembre de 1927 Bechterev se desplazó a Moscú para participar en el *Congreso de Neurólogos y Psiquiatras de la Rusia Soviética*. Kramer, neurólogo del departamento médico del Kremlin le había pedido una segunda opinión sobre el estado de Stalin. Al volver del Kremlin llegó tarde a un acto del Congreso y hubo de comentar a algunos colegas: «Acabo de examinar a un paranoico con una mano tullida». Era sabido que Stalin tenía una deficiencia en la mano izquierda desde su infancia. El diagnóstico trascendió y ese mismo día o el siguiente, el 23 de diciembre, Bechterev comienza a sentirse mal después de haber aceptado una invitación a bebida y pastel. Un médico llamado por su mujer le diagnostica irritación gástrica, su estado mejora hasta que, al día siguiente, dos médicos que no habían sido invitados, y presumiblemente de la OGPU, aparecen en el apartamento para cuidar a Bechterev, quien empeora hasta su muerte la noche del 24 de diciembre. Rebuscan en sus papeles y al día siguiente un psiquiatra (y no un forense patólogo también presente) extrae el cerebro en el mismo apartamento para la investigación, evitando así la autopsia antes de la cremación. Su legado sufrió un proceso de negación y olvido, incluso sus hijos fueron enviados a Siberia en los años 30, donde murieron.

<sup>13</sup> Entrevista con Valérie Pozner, 29 de abril de 2010.

científica, importantes relaciones. Entre sus compañeros en el centro está Mijail Kolstov, quien lo introducirá en el mundo del cine unos pocos años después. En Petrogrado comienza a participar de la vida artística y cultural de los cafés, donde entra en contacto con la bohemia, el Futurismo y la poesía de vanguardia. Las nuevas teorías cognitivas y el Futurismo son dos fuentes claves que transitarán toda la obra de Vertov.

El *Instituto Psiconeurológico Bechterev* había sido fundado en 1907 basándose en la idea entonces novedosa de reunir las funciones de clínica, de centro de investigación y de establecimiento educacional. Bechterev se había convertido en una figura importante en el ámbito científico y en el político, tanto antes como después de la Revolución implicándose en ella<sup>14</sup>. Sus investigaciones lo llevaron a describir el «reflejo asociativo», denominado por Pavlov como «reflejo condicionado». Aunque el trabajo de Pavlov y Bechterev se centraba en el mismo campo, Bechterev no se limitó a las investigaciones con individuos, su nueva disciplina, la *reflexología*, ampliaría sus miras a los conjuntos sociales, generando la *reflexología colectiva*. «La tarea principal de la reflexología colectiva es estudiar el mecanismo de formación de los reflejos colectivos y del comportamiento»<sup>15</sup>. Bechterev pretendía alejarse de la sociología y trabajar los grupos como «entidades compuestas»<sup>16</sup> que desarrollan reflejos de comportamiento colectivos condicionados y variables en función de una situación u otra. En el límite entre la ciencia decimonónica y la novedad del experimento científico en laboratorio, Bechterev buscaba alejarse de la observación subjetiva como mecanismo de conocimiento sin lograr, no obstante, desprenderse de tendencias especulativas de la ciencia premoderna.

<sup>14</sup> En 1905 fue arrestado por criticar las reformas zaristas relativas a la educación y al alcoholismo. En 1913 fue suspendido como profesor por apoyar las protestas de los alumnos de medicina por las condiciones de la Academia Militar. Esta suspensión era también una represalia por haber actuado como testigo forense en un juicio antisemita y haber rechazado las supuestas evidencias de un crimen ritual judío. En 1862 advirtió al anarquista Kropotkin de un complot de la Liga Sagrada para acabar con su vida, del cual se había enterado por medio de un paciente (Woodcock, G.; Avakumovi, I. Kropotkin, *El príncipe anarquista*, Madrid, Júcar, 1979. pp. 171-172). A la llegada de la Revolución Bechterev participó como miembro del soviet de Leningrado y entabló amistad con Zinoviev.

<sup>15</sup> Bechterev, V., *Collective Reflexology*, New Brunswick, Transaction publishers, 2001, pp. 50.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 46.

Opinamos que la psicología objetiva no debe ocuparse en ningún sentido de los datos proporcionados por la introspección. Su actividad es indagar y explicar la actividad neuropsíquica del individuo como resultante de los procesos materiales del cerebro, y solamente como tal (...) Todo acto neuropsíquico puede ser reducido al esquema de un reflejo en que la excitación al llegar a la corteza cerebral, despierta las huellas de las reacciones anteriores y encuentra en éstas el factor que determina el proceso de la descarga<sup>17</sup>.

En este extracto de su libro *La psicología objetiva* encontramos elementos similares a las ideas de Vertov como el carácter objetivo de su cine, la posibilidad de aprendizaje por medio de la experiencia cinematográfica y una cierta concepción posmecanicista del hombre, a medio camino entre la máquina y el organismo: adaptable como organismo, preciso y estable como máquina.

La influencia de la estancia de Vertov en el *Instituto Bechterev* no es algo que pueda ser afirmado categóricamente, sin embargo, su interés en aplicar la ciencia de la percepción al cine es evidente y las huellas de este interés en su teoría del cine como aparato potenciador de la percepción pueden verse en sus escritos y en sus películas. Estas ideas pueden estar relacionadas con sus estudios en neurocognición pero también puede estarlo con el *aire de la época*, como tiende a considerar Pozner<sup>18</sup>. Tras una época de oro en psicología y fisiología (Sechenov, Bechterev y Pavlov) la joven sociedad soviética dedicó su primera década a aplicar estos avances a distintos campos como el cine, el arte, la psicotecnia o psicología del trabajo con la finalidad de contribuir eficazmente al nacimiento del *hombre nuevo*.

La psicotecnia para la construcción del *hombre nuevo* confronta sus diferentes visiones en 1921 en la *Conferencia para la Organización y Gestión Científica del Trabajo*, auspiciada por Leon Trotsky como presidente del *Consejo Técnico y Científico de la Industria*. Allí emergieron cuatro líneas de pensamiento: la línea más biológica, defendida por Bechterev y Ermanskij; la posición sociológica de Strumilin y Bogdanov; la de los trabajadores del ferrocarril y la industria bélica, y la corriente profesional, defendida por Gastev y su *Instituto del Trabajo*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 16-21.

<sup>18</sup> Entrevista con Valérie Pozner, 29 de abril de 2010.

En los años 20 Gastev había fundado el *Instituto del Trabajo* con el objetivo de crear un adiestramiento psicomotriz adecuado para los trabajadores que estandarizara su funcionamiento perceptivo-laboral. Él y sus colaboradores veían las fábricas como «enormes laboratorios en los que se desarrollaría la nueva cultura y psicología del proletariado»<sup>19</sup>. Esa psicología sería objetiva y común, así, «en el futuro esta tendencia hará que el pensamiento individual devenga imposible y sea transformado imperceptiblemente en una psicología objetiva de toda la clase obrera»<sup>20</sup>.

Aunque algunas de sus afirmaciones y poemas<sup>21</sup> nos pueden parecer un exceso futurista, Gastev tenía una concepción del trabajo opresiva y alienante, para él las ciencias cognitivas serían una herramienta de mejora industrial que podría llegar a justificar hasta el trabajo infantil, proponiendo un sistema de ejercicios para entrenar «no a la edad de 14 ó 16 años, que es lo por el momento nos permite la ley, sino quizás a la edad de 2 años con sistemas de juegos especiales basados en este principio»<sup>22</sup>.

Las concepciones de Gastev tuvieron una importante contestación sindical. Kercencev consideraba que las ideas del *Instituto del Trabajo* y de Gastev los harían «convertirse en los aristócratas de la clase obrera, los sacerdotes de la Gestión Científica»<sup>23</sup>, la misma opinión tenía Bogdanov, de la corriente sociologista y líder ideológico del *Prolekult*. Ermanskij, de la corriente biológica junto con Bechterev, parafraseaba el comienzo del *Manifiesto Comunista* para referirse a los años 20: «un fantasma recorre el mundo, el fantasma de la racionalización»<sup>24</sup>.

El propio Trotsky, muy interesado en el papel potencial de las ciencias cognitivas en la construcción del *hombre nuevo*, escribió una carta privada a Pavlov en 1923 preguntándole sobre las posibles conexiones

<sup>19</sup> Johanson, K., *Gastev, A. Proletarian Bard of the Machine Age*, Estocolmo, Almquist & Wiksell, 1983, p. 67.

<sup>20</sup> Gastev, A., en *ibidem*, p. 68.

<sup>21</sup> «The crowd steps in a new march, their feet have caught the iron tempo. // Hands are burning, they cannot stand Idleness, they cannot be without a hammer, without work (...) To the machines! We are their lever, we are their breathing, their impulse», Gastev, A., *ibidem*, p. 76.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>23</sup> Kerzencev, *ibidem*, p. 105.

<sup>24</sup> Ermanskij, en Moret, S., «From technicians to classics: on the rationalization of the Russian Language in the URSS (1917-1953)», *Russian Linguistics*, 34, 2, 2010, pp. 173-186.

entre su investigación y las teorías psicoanalíticas, con las que había contactado durante su exilio en Viena<sup>25</sup>.

En este ambiente, el estudio de los cerebros privilegiados pronto sería un paso más en el intento de mejorar al ciudadano soviético. En 1927 Bechterev propuso abrir un *Panteón de los cerebros*, partiendo de la idea de que el estudio de la fisionomía de los cerebros de grandes pensadores, científicos y políticos podría dar muchas claves. En el origen de esta idea de Bechterev estaría el haber estudiado en 1909 el cerebro de Mendeleev, el químico creador de la Tabla periódica de los elementos. Bechterev preveía que se abriera en Leningrado pero el hecho de que el neurólogo Oskar Vogt y su mujer Cécile ya hubieran comenzado a estudiar el cerebro de Lenin en Moscú, unido a su muerte, decidieron la instalación del *Instituto para Investigación del Cerebro* en Moscú. El centro exponía y analizaba los cerebros a la vez que iba reservando espacio para los políticos todavía vivos. Las purgas de Stalin hicieron que se cerrara al público en 1930, aunque se seguían guardando y estudiando cerebros. En los 30 la idea del *hombre nuevo* fue desapareciendo de las prioridades soviéticas.

En el campo de las relaciones ciencia-arte encontramos múltiples intentos de simbiosis; el propio Bechterev estaba interesado en sus interacciones. En la vanguardia, la vinculación entre neurocognición y arte para crear el *hombre nuevo* era un lugar común, y común era también la función de aprendizaje e iluminación que le conferían al cine. Entre 1925 y 1926 Pudovkin realiza la película *Mecanismos del cerebro* para explicar el trabajo de Pavlov y experimentar con el cine como útil de aprendizaje y mejora humana. Su idea de que la cámara funcionara a modo de «reflejo condicionado preciso del ojo»<sup>26</sup>, fue aprobada por los ayudantes de Pavlov, que harían de guionistas. Junto a la idea de la cámara-ojo, para Pudovkin era fundamental que el montaje atrajera y mantuviera la atención del espectador, para ello, debía conocer la psicofisiología y aplicarla en la mesa de montaje<sup>27</sup>. Estos dos aspectos co-

<sup>25</sup> Trotsky, L., *Literatura y Revolución*, 1924. Edición digital en <http://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm>.

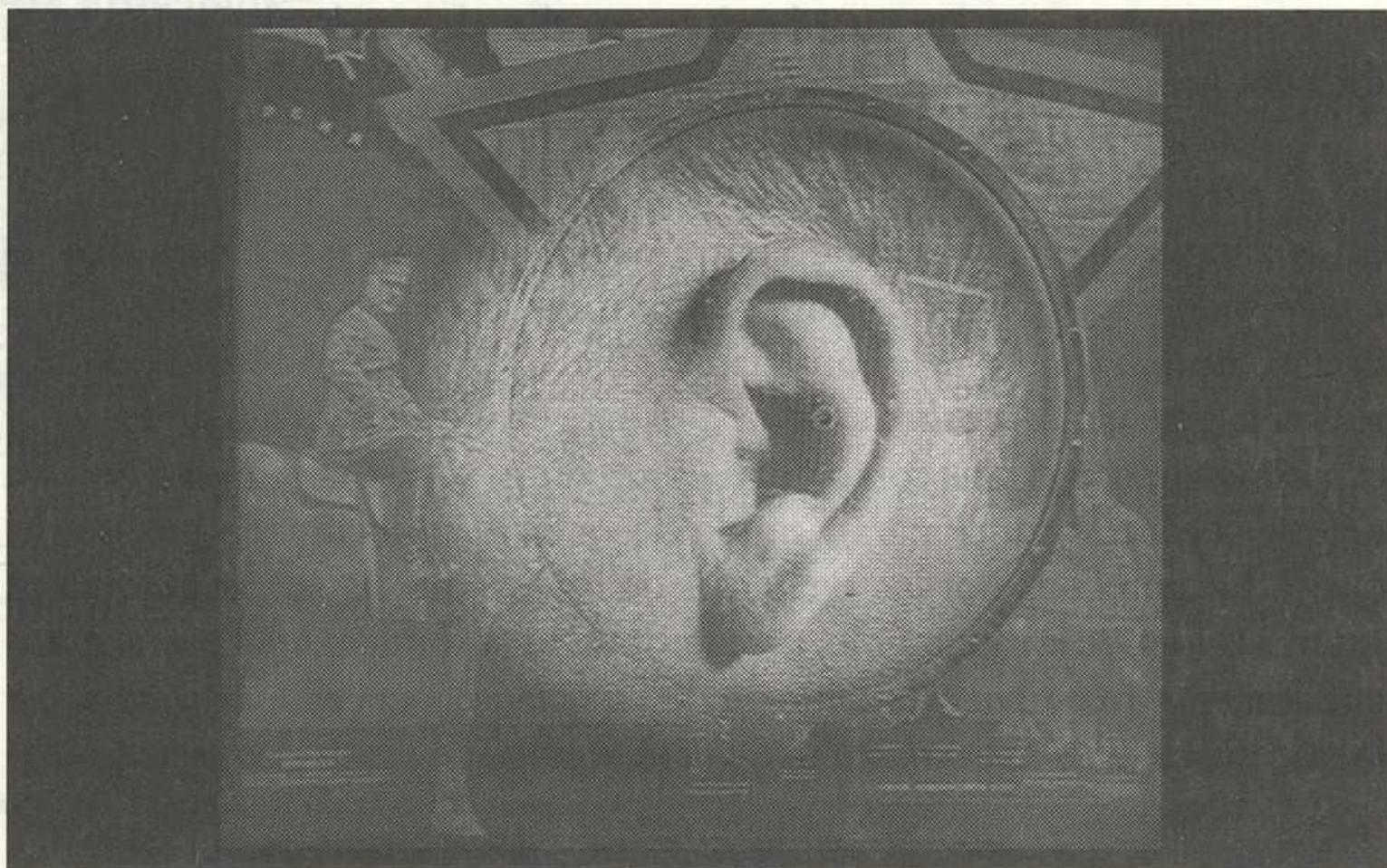
<sup>26</sup> Pudovkin, en Vöhringer, M., «Pudovkin's *Mechanics of the brain*, Film as physiological Experiment», 2001, en *The Virtual Laboratory. Essays and Resources on the Experimentalization of Life*. Instituto Max Planck para la Historia de la Ciencia. <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/essays/data/art5>.

<sup>27</sup> Hagner, M., Conferencia 11 abril 2010 en Nueva York. Organizado por Graham Burnett (Princeton University). Archivo sonoro, *Cabinet*, <http://www.cabinetmagazine.org/events/pudovkin.php>.

nectan con la teoría fílmica de Vertov, lo mismo que interés de Pudovkin en que el espectador sea consciente del dispositivo fílmico. La película presenta los experimentos de Pavlov con animales, la vida cotidiana soviética y el seguimiento de un bebé recién nacido que comienza a crecer en las condiciones ideales para devenir el *hombre nuevo*. Pudovkin recordaba en 1951:

Después de acabar la película, comprendí que las posibilidades de filmar acababan justo de abrirse para mí. Mi encuentro con la ciencia fortaleció mi confianza en el arte. Hoy estoy firmemente convencido de que esos dos caminos de la percepción humana están mucho más íntimamente conectados de lo que mucha gente cree<sup>28</sup>.

A. Room, cineasta y compañero de Vertov en el *Instituto*, aseguraba que para sus filmes era muy útil «la ciencia de los reflejos humanos» con la que «el profesor Bechterev me familiarizó tiempo atrás»<sup>29</sup>.



*El hombre de la cámara*, 1929.

<sup>28</sup> Pudovkin, en Vöhringer, M., «Pudovkin's "Mechanics of the brain", Film as physiological Experiment», 2001, en *The Virtual Laboratory. Essays and Resources on the Experimentalization of Life*. Instituto Max Plank para la Historia de la Ciencia. <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/essays/data/art5>.

<sup>29</sup> Room, A., en Hellmund-Waldon, E., «An Interview with A. Room», *Close-up*, vol. III, 1, 1928, pp. 14-15.

3. La vida de Vertov entre 1916 y 1918 está documentada de manera confusa, parece que pasa esos años entre Ucrania<sup>30</sup>, Petrogrado y Moscú, donde se reúne con su familia desplazada por el frente de guerra. En esa época convulsa inicia sus experimentos sonoros en el *Laboratorio del oído* (1916-1917). Denis Kaufman cambia ahora su nombre por Dziga Vertov, un nuevo nombre que simboliza el movimiento continuo en una nueva sociedad. El poema con el que abrimos el texto fue situado en esa época por el autor y tiene la particularidad de ser el primer documento firmado con su nuevo nombre<sup>31</sup>, con el que en 1918 se inscribirá en el nuevo registro civil revolucionario.

Se discute sobre si este *Laboratorio* fue una iniciativa propia o si estaba incluido en las tareas del *Instituto Bechtereov*. Pozner, en su revisión de la documentación del *Instituto*, no ha encontrado referencia a que este laboratorio estuviera vinculado a las actividades del centro. Vertov es contradictorio al respecto, lo que demuestra lo indefinido de su proyecto pese a presentar el laboratorio como estable y clave en su carrera. El *Laboratorio* probablemente se puso en marcha en 1916 y sus inicios en el cine datan de 1918. En su intento de mostrarse como un pionero de la experimentación sonora en la URSS y de vincular esos experimentos al desarrollo de su carrera y del futuro cine sonoro, recoge en la entrada 100 de su tarjeta de visita un recorte de prensa que encabeza con «Laboratorio del oído. Sobre los experimentos precinematográficos de Vertov». El recorte de prensa asegura que ese proyecto fue «llevado a cabo fuera de la escuela»<sup>32</sup>. Sin embargo, en la entrada 104 escribe: «De los experimentos en la escuela (*El sonido de una cascada, Serrado de madera*) al *Laboratorio del oído* durante los años de estudiante y finalmente el avance de madurez en el mundo sonoro, la realización de una idea propia que se remonta

<sup>30</sup> Movilizado brevemente en una sección musical militar debido a la I Guerra Mundial. Comunicación por e-mail con John MacKay, abril y mayo 2010.

<sup>31</sup> Esta versión sostiene el catálogo de la *Österreichischen Filmmuseum*. Eugeni Tsymbal asegura que el RGALI (Russian State Archive of Literature and Art) guarda un poema del año 1915 titulado «Primavera de Satanás» y que ya está firmado como Dziga Vertov. Tsymbal, «Великие братья Кауфман: «Жизнь врасплох» en [www.peoples.ru/family/dynasty/brothers\\_kaufman](http://www.peoples.ru/family/dynasty/brothers_kaufman)&anno=2.

<sup>32</sup> D. Vertov, «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, p. 132.

a la infancia. Este es uno de los aspectos menos analizados del camino propio de Vertov»<sup>33</sup>. El fragmento no aclara si era parte de los proyectos de estudiante pero sí sugiere a críticos y estudiosos que su obra ha de ser vista (reconstruida teóricamente) desde la idea seminal de sus primeros experimentos, para mostrarse así como clarividente cineasta del sonoro décadas antes.

En el *Laboratorio del oído* Vertov experimenta la toma y el montaje de sonidos documentales en exteriores e interiores. Para esta tarea emplea un *Pathéphone* grabador de discos de cera<sup>34</sup> para su experimentación ruidista documental y de poemas sonoros. Él mismo recuerda: «De adolescente comencé a interesarme por los distintos métodos de grabación documental del mundo de los sonidos, al montaje de estenogramas, dos facetas propiamente futuristas. En mi Laboratorio del oído, componía montajes de ruidos, montajes músico-literarios de palabras»<sup>35</sup> Según Pozner los experimentos sonoros fueron escasos y el interés principal de Vertov eran las aliteraciones poéticas<sup>36</sup>. Podemos distinguir el origen del interés por la música y los sonidos, que provenía de sus estudios de infancia de violín y piano en el Conservatorio<sup>37</sup>, del interés en el ruidismo y en los poemas sonoros, relacionado con el Futurismo. Ambas inquietudes convergen en esa época.

En los cafés de la bohemia que Vertov frecuenta en Petrogrado y luego en Moscú, entra en contacto con el Futurismo, que había aparecido en Rusia en 1910, con Burlíuk y Jlebnikov a los que pronto se une Mayakovski, cabeza hiperactiva de las vanguardias soviéticas. La experimentación ruidista la había iniciado en 1910 el Futurismo italiano con el *Manifiesto de los Músicos Futuristas* de Balilla Pratela. Luigi Russolo se adhirió al manifiesto, publicó *El arte de los ruidos* (1913) y construyó sus

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>34</sup> Feldman, S., *Dziga Vertov. A guide to references and resources*, Boston, G. K. Hall & Co., 1979, p. 2.

<sup>35</sup> Dziga Vertov, en Abramov, N. P., «Dziga Vertov», *Premier Plan, Revue Mensuelle De Cinéma*, 1964, p. 5.

<sup>36</sup> Entrevista con Valérie Pozner, 29 de abril de 2010.

<sup>37</sup> Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 25. Y Feldman, S., *Dziga Vertov. A guide to references and resources*, Boston, G. K. Hall & Co., 1979. No por azar su primera compañera, Olga Toom era pianista. Bolchevique y secretaria de Maria Ulianova, la hermana de Lenin en el *Pravda*, provenía de una familia de músicos de Estonia, según las informaciones que nos ha facilitado su sobrino nieto Andrei Toom (correo electrónico 29/04/2010).

propios instrumentos como el *crepitador* o como la máquina ruidista, el *Intonarumori* (1914). Su partitura *El despertar de una ciudad* (1914) puede vincularse a las sinfonías urbanas, categoría bajo la cual se incluye la película de Vertov *El hombre de la cámara* (1929).

Las experimentaciones sonoras que desarrolló Vertov en esta época no parecen haberse conservado, sí existen dos reconstrucciones de la cascada y la serrería<sup>38</sup>, a las que antes aludimos, elaboradas por Miguel Molina en su *Laboratorio de Creaciones Intermedia*. Recreados los sonidos y transcritos en sus mínimos elementos fónicos «se hizo un montaje alternado de corte ruido-voz, siguiendo un montaje fílmico propio de Vertov, como en su filme *Entusiasmo* (...), creando así una cadencia interválica rítmica y contrarrítmica»<sup>39</sup>. La investigación para la recreación y sus resultados corroboran que el interés poético futurista de su cine en los ritmos se configura en su etapa prefílmica.

Seith Feldman<sup>40</sup> documenta como Aleksander Lemberg describe a Vertov explicando en el *Café de los poetas* sus experimentos con el sonido en algún momento de 1917 durante el Gobierno Provisional. Lemberg, camarógrafo e hijo de camarógrafo, replica a Vertov defendiendo las ventajas del cine sobre el sonido para descomponer la percepción en sus unidades más básicas y volver a remontar esas unidades en un nuevo todo. Lemberg asegura haberle hecho también una demostración práctica, aunque Vertov nunca acredita que este fuera su primer contacto con el cine, como tampoco lo hace con la versión de su hermano Boris de que fue en el *Instituto Bechtere*v. Teniendo en cuenta el trabajo de reconstrucción forzada y memoria que es la tarjeta de visita, cualquiera de estas versiones puede ser cierta. Lo que es seguro y confirmado por él en muchas ocasiones es que en 1918 Kolstov le ofrece unirse a la tropa del *Comité Cinematográfico de Moscú*. Sin embargo, en ese momento (parece que) ya existen poemas del *Laboratorio del oído* (1916-1917), como con el que hemos iniciado este texto, en los que se expone una concepción del cine acabada y vinculada a cuestiones perceptivas. A la luz de los contactos que él admite con el cine en esa época no parece razonable

<sup>38</sup> En *Baku: Symphony of Sirens. Sound Experiments in Russian Avant-Garde*, ReR Megacorp, 2 CDs, 2009.

<sup>39</sup> Comunicación por correo electrónico con Miguel Molina Alarcón, Universidad Politécnica de Valencia, 27/05/2010.

<sup>40</sup> Feldman, S., *Dziga Vertov. A guide to references and resources*, Boston, G. K. Hall & Co., 1979.

que esos poemas puedan estar fechados tan tempranamente, parece entonces que elude mencionar contactos previos al ofrecido por Kolstov, más definitivo y con continuidad, o que fecha falsamente esos poemas para ligar su cine y sus experimentos sonoros. Así explica Vertov su decisión de pasarse al cine.

Y un día, en la primavera de 1918, volvía de la estación de tren. En mis oídos permanecían los traqueteos y las ráfagas de vapor de la salida del tren... alguien gritaba...una risa, un silbato, voces, la campana de la estación, el traqueteo de la locomotora...susurros, gritos, despedidas... Y alejándome pensaba: es necesario encontrar una máquina no sólo para describir, sino para registrar, para fotografiar estos sonidos. De otro modo no podrían organizarse o montarse. Ellos vuelan como el tiempo. ¿Quizás una cámara? que registre lo visual. ¿Organizar el mundo visual y no el mundo audible? ¿Es esta la respuesta? /En ese momento me encontré con Mikhail Kolstov, quien me ofreció un trabajo en el ámbito del cine<sup>41</sup>.

Dziga Vertov vincula aquí su paso al cine con una experiencia moderna, el ajetreo de una estación del tren, la pulsión por organizar el *shock*,



*Entusiasmo. Sinfonía de Donbass, 1930.*

<sup>41</sup> Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 187.

el deseo de captar lo fugitivo. Explica su concepción fílmica tanto en la parte de registro como en la de organización y sus reflexiones aparecen como propias de una figura preclara: *¿organizar el mundo visual y no el mundo audible?*. El paso de los experimentos sonoros a los visuales se presenta como una decisión consciente y continuista con el *Laboratorio del oído*.

4. Para verificar en cine la influencia de estos contactos con la ciencia, el Futurismo y la experimentación sonora en Petrogrado y Moscú, seguiremos en parte la sugerencia que hace Vertov en su tarjeta de visita. La tarjeta se organiza cronológicamente y ya en la primera entrada, dedicada al *Laboratorio del oído*, nos sugiere películas relacionadas:

El Laboratorio del oído. Montaje de estenografías. *Autorretrato*. *El incidente del almacén*. (Intento de un guión de aventuras). «Ni Pathé, ni Gaumont» (célula germinal de la revolución del cine no teatral). El poema «Yo veo» (más tarde empleado parcialmente en el *Cine-ojo* y en *La sexta parte del mundo*)<sup>42</sup>.

En esta nota vincula su etapa formativa con la concepción de dos filmes no sonoros: *Cine-ojo* (1924) y *La sexta parte del mundo* (1926). Las entradas relativas al *Laboratorio del oído* en la tarjeta de visita aumentan alrededor de su primera incursión en el cine sonoro documental con *Enthusiasmo. Sinfonía de Donbass* (1930). Esa relación que él establece quiere demostrar la continuidad de sus ideas desde ese momento fundacional del *Laboratorio* a lo largo de su carrera cinematográfica. Añadiremos al análisis *El hombre de cámara* (1929) porque aporta claridad al estudio, en la tarjeta él renuncia matizadamente al film para alejarse de los calificativos de formalista cosmopolita. El análisis de las películas para esclarecer esa posible continuidad se centrará en tres elementos: 1. Poesía gráfica y visual: intertítulos y métrica; 2. Tiempo y espacio vencidos: radiotelevisión; 3. La revelación por la máquina-proceso del cine: prótesis y el hombre nuevo.

<sup>42</sup> D. Vertov, «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, p. 82.

## Poesía gráfica y visual: intertítulos y métrica

La primera actividad artística a la que Dziga Vertov se dedicó fue la escritura. Su hermano Boris Kaufman recuerda la época entre la Guerra Mundial y la Revolución:

Los poetas eran los personajes más populares de esos tiempos: Mayakovski, Anna Akhmatova, Sivireni. Los poetas leían ellos mismos sus poemas y el público participaba verdaderamente de la lectura. Mi hermano Dziga también era él mismo un poeta<sup>43</sup>.

De adolescente había escrito algunas novelas y cuando estuvo en Petrogrado y Moscú conoció a los poetas de la bohemia y del Futurismo. Su afición a la literatura le llevaba, según él, a saberse de memoria las obras de Mayakovski para defenderlas y explicarlas. Acudía a recitales y es así como conoció al poeta en el Museo Politécnico. En sus diarios, Vertov relaciona a Mayakovski con su noción cinematográfica del cine-ojo.

«Mayakovski es el *cine-ojo*. Ve lo que el ojo no ve (...) Mis encuentros con Mayakovski siempre fueron breves. Nos encontrábamos en la calle, o en un club, o en una estación, o en un cine. No me llamaba Vertov sino Dziga. A mi esto me gustaba mucho. «¿Y qué, Dziga, cómo va el *cine-ojo*?» me preguntó un día. Eso ocurría en una estación cualquiera. Nuestros trenes se cruzaban. «El *cine-ojo* ha hecho su aprendizaje» contesté. Él reflexionó y repitió la cosa de otra manera: «El *cine-ojo* es un faro sobre el fondo de los tópicos de la producción cinematográfica mundial»./ Y antes de separarnos (nuestros trenes salían en direcciones diferentes), Mayakovski me estrechó la mano, yo añadí atropelladamente: «No es un faro, sino un Mayakovski [*maiak* en ruso significa faro]». El cine ojo es un Mayakovski sobre el fondo de los tópicos de la cinematografía mundial./ «¿Un Mayakovski?» me dijo el poeta, mirándome sorprendido. Yo declamé a modo de respuesta: Donde el ojo mezquino de los hombres se detiene, A la cabeza de las hordas hambrientas, Ceñido con la corona de espina de las revoluciones. El año 1916 avanza. Usted vio lo que el ojo normal no veía (...)»<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Kaufman, B., en Kagan, S., «Du documentaire à la fiction. Entretien avec Boris Kaufman», *Cahiers du cinéma*, n.º 331, 1982, p. III.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 34.

Vertov destaca otros elementos comunes entre su cine y la obra de Mayakovski: la idea de penetrar más profundamente en la realidad y la construcción de la rima. Lo vemos en el pasaje en que relata su último encuentro con el poeta antes de que éste se suicidara.

«Encontré por última vez a Mayakovski en Leningrado. Estábamos en el vestíbulo del hotel Europa (...) Me vio y me dijo: “Tenemos que hablar sin prisas. Hablar seriamente. ¿No podríamos hacer un *largometraje* de conversación sobre el arte?”.

Esperé a Mayakovski en la habitación. Al subir en el ascensor me decía: La vida es hermosa y maravillosa, avanzaremos hasta los cien años sin conocer la vejez, cada año más dispuestos. /Creía que había encontrado la llave para filmar los sonidos documentales (...). Me paseaba de una punta a otra de la habitación en espera de Mayakovski, contentísimo ante la idea de encontrarnos./ Quería hablarle de mis intentos de crear un cine poético, explicarle cómo las frases del montaje riman entre sí. /Esperé a Mayakovski hasta medianoche. / No sé qué sucedió. No vino. /Dos semanas más después, ya no existía»<sup>45</sup>.

El Futurismo prestaba mucha atención a la sonoridad de sus creaciones por eso organizaban lecturas públicas de los textos. Trabajaban también la estructuración visual novedosa del texto en la edición: los versos iguales tipográficamente se habían acabado, generaban formas en la página, se liberaban de la métrica tradicional. Vertov trabajaba entonces en el *Laboratorio del oído* bajo esta ascendencia. Mezclaba sonido y poesía, se preocupaba por la sonoridad de las frases poéticas, de las palabras, trabajaba la aliteración en sus textos y las estructuras de sus poemas sonoros. En un poema algo posterior, del año 1920, continúa esta tendencia al jugar con su nuevo nombre, Dziga Vertov, por medio de onomatopeyas, repeticiones de series de sonidos y juegos semánticos<sup>46</sup>. Otro ejemplo de su interés por las nuevas técnicas futuristas poéticas fue una instalación en el apartamento moscovita de Lemberg.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

<sup>46</sup> Aquí la versión inglesa traducida por Julian Graffy: «Dziga Vertov/dazzling dark here/here the wind/is dead/but hear:/spits spin/years of yoke jigger/tombs topple/jingle -a veer!/spin the top/wehee! Wheels whiz/jigging vortex/dizzy vertex/Dziga Vertov», en Tode y Wurm (eds.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, p. 171.



*Entusiasmo. Sinfonía de Donbass, 1930.*

«Vertov había cubierto el apartamento, las paredes y el techo, con una capa gruesa de hollín. Imagina el suelo de parqué y la tremenda oscuridad sobre él. Las paredes negras estaba cubiertas con relojes pintados en tiza, con las manecillas señalando horas distintas. Cada reloj tenía un péndulo dibujado debajo de su esfera, y también estos péndulos estaban en diferentes posiciones, como si los hubieran cogido balanceándose. No me gustó en absoluto. Vertov trató de convencerme de que yo no lo estaba comprendiendo, la habitación era una obra de arte. ¿No puedes ver que el negro de las paredes genera un efecto de espacio infinito que se expande en todas direcciones?, me preguntó. ¿Y las esferas de los relojes son un poema!. ¿Un poema?, pregunté yo, recítalo. Muy bien, escucha: tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac...»<sup>47</sup>.

Esta anécdota muestra también el interés de Vertov por trabajar con las posibilidades de modificación del tiempo y del espacio en su poesía, en sus «instalaciones» o en su cine.

Futurismo y experimentación gráfica convergían en los intertítulos de sus películas; los del *Cine-ojo* (1924) y de *La sexta parte del mundo*

<sup>47</sup> Lember, en Tsivian, Y. (ed.), *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties*, Genoma, 2005, p. 4.

(1926) los preparó Rodchenko. Rodchenko trabajó tipográficamente los intertítulos de Vertov para lograr la sensación sonido, de énfasis en la pronunciación de las sílabas o de las palabras y de dinamismo del sonido. Lo consigue a través de combinaciones de letras de un tipo mayor o menor, de configuraciones geométricas simuladoras de dirección del sonido, de la combinación cambiante de los colores en los intertítulos, que contrasta con la fotografía del filme y genera también ritmo visual, de la separación enfática de sílabas o palabras y del diseño gráfico adecuado de las aliteraciones propuestas por Vertov.

En el *Cine-ojo* destaca la presentación de voces distintas a través de los intertítulos. Una voz es el diario del pionero (tipografía manuscrita, negro sobre blanco, y en alguna ocasión se ve la mano escribiendo); otra voz es la del cine-ojo, quien nos explica qué sucede y cuáles son sus poderes fílmicos (tiempo reversible, ruptura de tiempos y espacios, etc.) Hemos visto ya esta voz en los poemas y textos de Vertov y la encontraremos en otros filmes. Hay otra voz más, la de los enfermos psiquiátricos; los intertítulos trasladan de una forma muy intensa sus delirios por medio de gritos (tamaños y direcciones tipográficas), colores cambiantes y separación silábica o de las palabras en las frases que se desplazan por la pantalla. Vertov integra en *Cine-ojo* los intertítulos sin paralizar el movimiento de la película, su oralidad, plasticidad y dinamismo convierte los intertítulos en elementos tanto rítmicos como explicativos.

Los intertítulos de *La sexta parte del mundo* inciden más en las aliteraciones y en las estrofas poéticas. La película es un poema en imágenes de esa sexta parte del mundo que es la URSS construyendo el socialismo. Los intertítulos articulan las imágenes y es la voz del cine-ojo que nos guía también en este filme a través del recurrente «yo veo». El cine-ojo omnisciente compara lo viejo y lo nuevo: para el lado capitalista «yo veo oro, yo veo *foxtrot*, yo veo esclavos, yo veo colonias», para el socialista un «yo te veo a ti» construyendo el socialismo. Este *yo veo* es una forma de demostrar las capacidades del cine como proceso integral (toma novedosa y montaje) para mostrar lo nunca visto y para mejorar la capacidad de conocimiento del propio país. Ese *yo veo* entronca también con su poema «yo veo» que él sitúa en la época del *Laboratorio del oído* y que le sirve de base para este filme y para el *Cine-ojo* (1924).

La alternancia intertítulo-imagen referente establece una estructura rítmica y emocional en la película. Esta métrica se complementa con las movilidades internas de ambos medios. Vertov va intercalando intertítu-

los que interpelan a los distintos pueblos de la URSS con imágenes de ellos en sus actividades, el ritmo se relaja o acelera mediante la duración de las imágenes para generar un clima emocional intenso que llega a su auge cuando se dice: «Sois/ los dueños/ de la tierra soviética» «En vuestras manos está/ la sexta/ parte/ del mundo». Esa tierra se recorre de punta a punta en imágenes. «Todo/ está en vuestras/manos» «Todo».

La edición del *Pravda* del 10 de diciembre de 1926 destacó el carácter poético musical de *La sexta parte del mundo*. Vertov lo recoge en su tarjeta de visita:

En la película *La sexta parte del mundo* el marco de construcción fílmica tradicional se desmantela por medio de la introducción de otras formas de arte como la música y la poesía. No es sólo que el montaje fílmico en sí esté basado en el ritmo. Toda la obra es como una pieza musical (estructura de contrapunto, repetición de temas, acentuación, disminuciones, aceleraciones y deceleraciones, etc.) Una genuina sinfonía fílmica<sup>48</sup>.

Como sinfonía, pero en este caso urbana, se clasifica *El hombre de la cámara* (1929); es una película sin intertítulos, así que todo el peso del ritmo recae en la imagen y en la música de acompañamiento. Las estrofas visuales toman recursos de la poesía como la repetición de un tema o imagen, los cambios de velocidad (ralentí, aceleración...) y las combinaciones rítmicas en el montaje. La secuencia de las máquinas de escribir y las telefonistas en *El hombre de la cámara* es un buen ejemplo. *Entusiasmo. Sinfonía de Dombas* tampoco emplea intertítulos pero presenta vínculos con la poesía futurista por medio de la organización de las imágenes en el montaje. En el análisis que Pozner hace de *Entusiasmo* vincula su organización interna con las teorías formalistas poéticas. Aunque no sea evidente para nosotros su idea de que «se trata sin duda de la película más futurista de Vertov», sí compartimos la asociación con el formalismo:

Insistiendo en la naturaleza documental, auténtica de los sonidos y de las imágenes, el realizador no sigue servilmente la percepción humana sino que reconstruye por medio del filme una realidad superior, una «cine-

<sup>48</sup> D. Vertov, «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, pp. 118-119.

realidad», la única susceptible de desvelar la estructura profunda de los acontecimientos. Las relaciones entre los segmentos captados, se trate de sonidos o de imágenes, no derivan en una causalidad o un encadenamiento espacio-temporal sino que constituyen una estructura musical (sinfónica) compleja, fundada sobre repeticiones, variaciones, contrastes y contrapuntos. Esta construcción responde al principio futurista de *sdvig* (desajuste teorizado por el poeta Kroutchonykh en los años diez), necesita de una operación analítica previa de disección de imágenes y de sonidos, cuya captación puede estar disociada<sup>49</sup>.

### *Tiempo y espacio vencidos: radiotelevisión*

Soy el cine-ojo. Soy un constructor. Soy el ojo mecánico. Yo, máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Me libero desde ahora y para siempre de la inmovilidad humana, estoy en movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos (...) Liberado del imperativo de las 16-17 imágenes por segundo, liberado de los marcos del tiempo y del espacio, yuxtapongo todos los puntos del universo donde quiera que los haya fijado<sup>50</sup>.

La idea del tiempo y el espacio vencidos aparece en la concepción general de todas las películas de Vertov; en el *Cine-ojo* como movilidad espacial y temporal para explicar procesos, en *La sexta parte del mundo* como unidad del territorio socialista en su diversidad y distancia, en *El hombre de la cámara* como síntesis de un día en distintos lugares y vidas de una ciudad (que en realidad son tres y filmadas durante más de un día) y en *Entusiasmo* como los cuatro puntos del plan quinquenal unidos en una hora de película. Además de estas materializaciones en la estructura fílmica de la idea de vencer tiempo y espacio, hay otros momentos destacables que trabajan esta idea. Para lo que nos atañe, analizaremos tan sólo una figura recurrente en el cine de Vertov que vincula la fractura y reconstrucción temporoespacial visual con el sonido: la figura de la escucha. Es un trabajo sobre el sonido y la imagen que se materializa en secuencias de escucha radiofónica, de mítines o de gramófonos. Esta figura la encontramos tanto en la etapa muda como en la sonora.

<sup>49</sup> Pozner, V., «L'outil génétique en terrain soviétique: l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931)», *Genesis* 28/07, *Cinema*. 2007, pp. 49.

<sup>50</sup> Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, pp. 163-164.

En *Entusiasmo. Sinfonía de Donbass* (1930) la figura del oyente de radio organiza parte de la estructura de la película. El filme se abre con una mujer escuchando la radio con auriculares en el exterior. Primer plano de los auriculares, gira la cabeza y primer plano de sus ojos escuchando. Se focaliza la atención en la mirada del que escucha, en la imaginación. Atravesamos con ella los espacios y los tiempos gracias al sonido de la radio: una iglesia y sus sonidos y la construcción de un club de obreros en su lugar. Volvemos a un primer primerísimo plano de la oreja. Vertov combina la composición elaborada por Timofev a partir de sus indicaciones con sonidos documentales sincrónicos y asincrónicos, enriqueciendo el significado del montaje. Esos sonidos documentales son ruidos de tren, del acero, del vapor, ese tipo de sonidos que se esforzaba por tomar en su *Laboratorio del oído*.

En este fragmento, además de la idea de atravesar tiempos y espacios gracias a la imagen y a la radio, hallamos también la idea de la transmisión de acontecimientos para la interconexión de la gente en la distancia. Vertov defiende esta posibilidad en la *I Conferencia de profesionales del cine sonoro* (1930). Habla de de las posibilidades «del rodaje a distancia» y «del proyector sonoro y la transmisión de películas sonoras a distancia» que permitirían materializar en imágenes y sonido «ampliamente multiplicada» esa idea de Lenin sobre la radio como «periódico independiente del papel y de las distancias»<sup>51</sup>. En esta conferencia insiste, como en sus diarios y en su tarjeta de visita, en que él ya había enunciado en los 20 el *Radio-ojo* y que sólo ahora se ve cómo tenía razón. Efectivamente, ya en 1923 en la revista *Kinophot*, había escrito:

Teniendo en cuenta la velocidad de las relaciones entre los pueblos, teniendo en cuenta la transformación fulgurante del material fotografiado, un cine-diario debe ser un panorama del mundo cada x horas./No es lo que es./ Es lo que debe llegar a ser./ El *KinoPravda* [puede llegar a ser] un nuevo portavoz, una radio visual para el mundo entero<sup>52</sup>.

Esta continuidad nos la revelan tanto sus declaraciones como una concepción del filme que no varía desde el punto de vista visual, el so-

<sup>51</sup> Vertov, en Pozner, V., «L'outil génétique en terrain soviétique: l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931)», *Genesis* 28/07, *Cinema*. 2007, pp. 68-69.

<sup>52</sup> Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 179.



*Entusiasmo. Sinfonía de Donbass, 1930.*

nido no limita la capacidad expresiva de la imagen a causa de los micrófonos y los diálogos, sino que la potencia. Un elemento históricamente destacable en las secuencias de escucha de Vertov es el primer primerísimo plano de la oreja. Hasta mediados del s. XIX el oído era un sentido denostado médicamente; esto cambia cuando la investigación deja de centrarse en la boca como fuente del sonido para hacerlo en la abstracción del oído como mecanismo. Se establece idea de que el sonido existe cuando llega a las orejas y estimula los nervios; el tímpano se convierte en la gran sensación de la época y en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 se exponen secciones timpánicas; así el gran avance en inventos de transmisión y reproducción del sonido de la época se basa en el estudio de la oreja y de la naturaleza física del sonido, en su naturaleza timpánica<sup>53</sup>.

En el *Cine-ojo* hay una secuencia de escucha colectiva de gramófono que incluye de nuevo el primer primerísimo plano de la oreja. El cine-ojo pasea por la ciudad y repara en un amplificador de gramófono. Por superposición pasamos del amplificador que emite los sonidos al disco gi-

<sup>53</sup> Van Drie, Melissa, seminario «Images d'écoute», 4 mayo de 2010. Grupo de investigación ARIAS (CNRS, ENS, Sorbonne III), París.

ratorio que los genera. Por superposición del disco a la oreja que escucha, vemos durante un instante el disco girando dentro de la oreja. La oreja se integra en su contexto también por superposición de imágenes que nos muestran a un grupo de gente en la calle escuchando el gramófono. Esta secuencia, además de seguir la ruta de sonido de modo visual, tiene una interesante puesta en relación entre el trabajo de filmar y el sonoro. No por azar, cuando la imagen del disco girando aparece vemos la sombra de la mano del camarógrafo dando a la manivela de la cámara para filmar: el disco genera el sonido al girar a la vez que la imagen se registra con un movimiento giratorio. Ambos procesos se realizan simultáneamente, al mismo ritmo, se reflejan.

En *La sexta parte del mundo* aparece una secuencia de escucha durante un proceso de intercambio comercial. La empresa estatal de transportes llega al lejano enclave de los samoyedes en Novaya Zemlya (isla del Ártico) para llevarles productos textiles, harina, y madera y recoger su producción de pieles. Los distintos lugares de la URSS se unen en el intercambio y los marineros invitan a bordo a los samoyedes, se reúnen en la cubierta del barco y ponen en funcionamiento el gramófono; los intertítulos nos dicen que escuchan a Lenin, el interés de los samoyedes en la tecnología es escaso aunque alguno acerque la cabeza al aparato para intentar entender. La idea de la unión de la URSS gracias al transporte y a la voz de Lenin no acaba de funcionar en esta secuencia.

*El hombre de la cámara* (1929) nos lleva a un club de trabajadores donde se pone en funcionamiento la radio. El amplificador está sobre un plano de la URSS, simbolizando la interconexión del país gracias a las transmisiones. La música comienza y dentro del amplificador se superpone un acordeón. Se intercalan imágenes de trabajadores jugando al ajedrez y a las damas. A continuación a la imagen del acordeón se superpone el primer primerísimo plano de la oreja que escucha, el acordeón va desapareciendo en *fade out* y queda sólo la oreja superpuesta al amplificador de la radio.

Las imágenes de los altavoces como materialización visual de la escucha colectiva aparecen también a menudo. Es significativa la de *Entusiasmo* donde, pese a ser la única película sonora, la secuencia de escucha se realiza sobre la maqueta del plan quinquenal, sin público real, y superimprimiendo las proclamas de los altavoces en la parte superior e inferior de la pantalla. Las secuencias de escucha pública con altavoces que encontramos en los otros filmes responden un esquema común: los pla-

nos del altavoz se intercalan con los planos de un grupo de personas que mira a lo alto, donde se ubica el altavoz. Los primeros planos o planos medios de sus caras escuchando son importantes para Vertov, nos muestra el rostro de la escucha, el efecto fascinante, bien del sonido bien de su contenido, en las expresiones de sus conciudadanos. Una secuencia así la hallamos casi al final de *La sexta parte mundo*. La misma configuración formal (contrapicados de los oyentes que miran hacia arriba) se emplea en el *Cine-ojo* para el izado de bandera del campamento pionero, un pionero músico se subirá al mástil para tocar la trompeta. Los altavoces en los años 20 en la URSS eran un elemento fundamental de comunicación y propaganda, su imagen devino un icono y muchos artistas plásticos como Rodchenko realizaron diseños y decoraciones específicas para potenciar con el trabajo visual la influencia simbólica del altavoz y aumentar la impresión de los discursos. Las secuencias de escucha en Vertov están construidas con una intención similar. Se produce una especie de sinestesia en la que el trabajo sobre las imágenes nos remite visualmente al sonido.

En la tarjeta de visita, Dziga Vertov no olvida ir añadiendo entradas que recuerden que su interés por el sonido no desaparece en los años 20. Consigna en 1924 una propuesta para una emisión regular de radio que sea una crónica, un montaje «yo oigo»<sup>54</sup>. Para el año 1925 asegura «*Radio-Pravda, Radiojo, Radiovisión* predice y prepara la invasión del cine sonoro. Experimentos preliminares de montaje sonoro e imágenes silentes. Se llama a descifrar el mundo audible. Para documentarlo «Radio-periódicos»<sup>55</sup>. Hasta llegar a una entrada en la que directamente afirma la continuidad de la idea en su cine a través del trabajo con el sonido y la poesía:

Los experimentos precinematográficos del Laboratorio del oído «traicionados» en 1917 por Vertov debido a un cambio hacia el documental «Yo veo», no han sido absolutamente discontinuos en el desarrollo del documental silente. Aparecen de nuevo en «erupciones» de montaje musical, como temas de palabras rítmicas o bajo la forma de «canción sin palabras», como la proyección visual de una idea poética (...) La vieja so-

<sup>54</sup> D. Vertov, «Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)», en Tode y Wurm (eds.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Viena, Synema Publikationen, 2006, p. 90.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 105.

lución del manifiesto del cine no teatral sobrevive para ver el día de la llegada de la largamente prometida Radio-Crónica<sup>56</sup>.

### *La revelación por la máquina-proceso del cine: prótesis y el hombre nuevo*

Boris Kaufman cuenta cómo su hermano mayor le descubre el cine científico.

El me llevó consigo un par de veces al *Instituto*... he olvidado el nombre. Vimos algunas proyecciones allí y él me enseñó qué cosas se podían hacer gracias a este medio milagroso. Todavía recuerdo las tomas a intervalos con plantas creciendo desde la tierra hasta hacer grandes, y especialmente las flores abriéndose delante de tus ojos por medio de las tomas a intervalos. Así fue como bien tempranamente fui consciente de sus primeros trabajos con la cámara.<sup>57</sup>

Sin caer en tentaciones fáciles y no comprobables como afirmar que Vertov ya hacía cine en el *Instituto*, sí podemos afirmar que su teoría del cine conecta en algunos puntos con el cine científico. Él lo confirmaba: «el cine-ojo, unión de la ciencia y de los noticiarios cinematográficos»<sup>58</sup>.

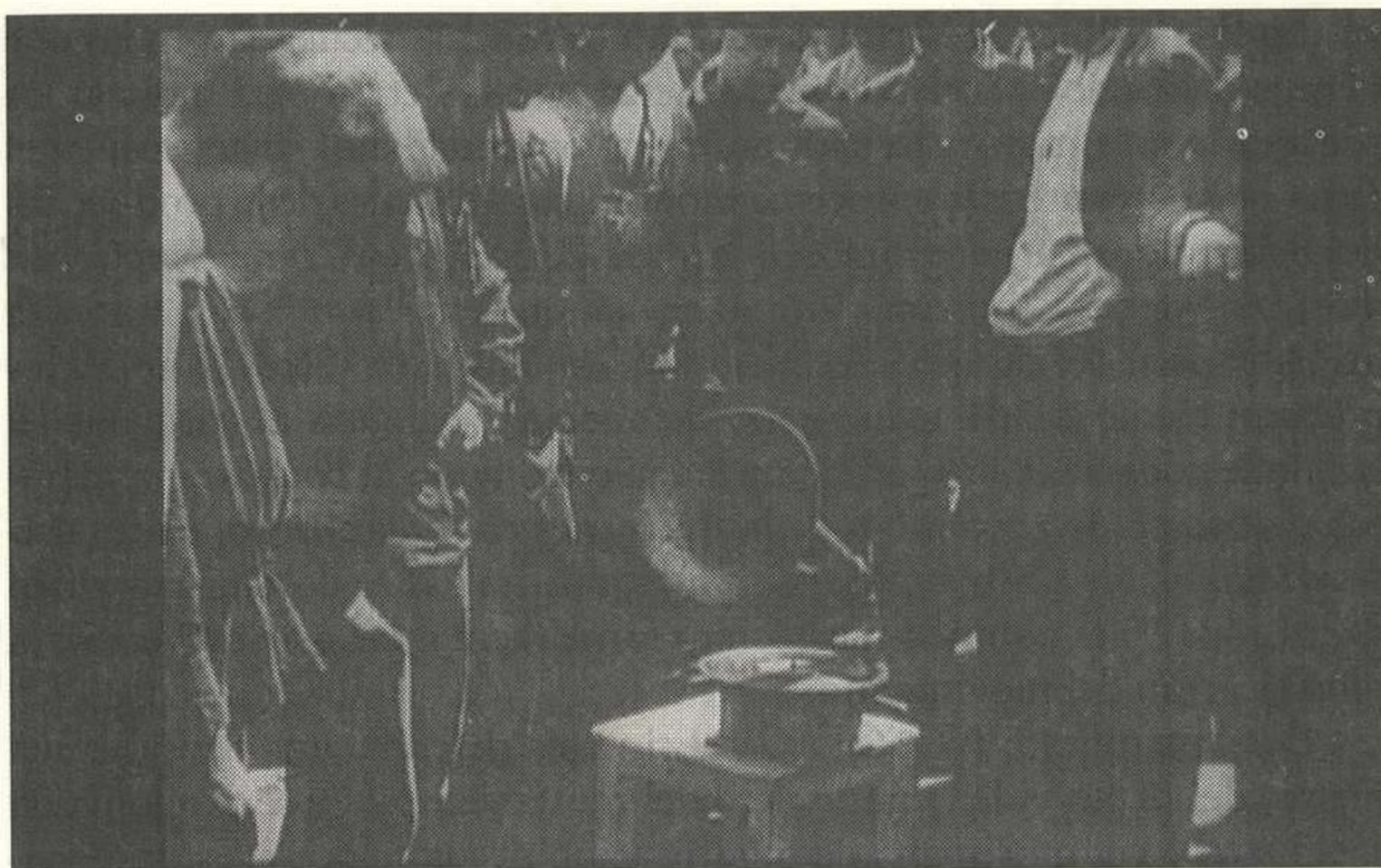
En 1915 aparece en Petrogrado el primer cine científico con 150 películas. Desde tiempo antes algunas instituciones científicas y de enseñanza ya contaban entre sus medios con el cinematógrafo, como era el caso del *Instituto Bechtereov*. Su vicepresidente, V. A. Vagner, estaba especialmente preocupado por la utilización del cine con propósitos científicos. En 1915 publica en un artículo reveladoramente titulado *El papel del cine en el área de los fenómenos del movimiento*. Allí asegura:

El cine no es un simple dispositivo para representar hechos sino que dirigido por un investigador puede transformarse de un instrumento de difusión del conocimiento existente en un instrumento que

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>57</sup> Boris Kaufman, en una entrevista hecha por Donald Crafton en los 80, «Boris Kaufman: Shooting Vigo's Films», en Boris Kaufman Archive, Beinecke Library, Yale University, Box 5, «Papers» (file 1), page 1. Referencia remitida por correo electrónico por John MacKay en fecha de 12 mayo de 2010.

<sup>58</sup> Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 189.



*Cine-Ojo, 1924.*

facilita el descubrimiento de nuevo conocimiento que, sin su ayuda, serían inaccesibles<sup>59</sup>.

Este fragmento nos recuerda a las palabras de Vertov «yo, máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo». El artículo de Vagner hace referencia al estudio de los fenómenos a través de los cambios posibles en sus movimientos (ralentización, aceleración, etc.). Los filmes científicos más populares en la época se basaban en estos cambios en la velocidad de los procesos para mostrarlos más claramente, larvas que se convierten en mariposas, granos germinando, etc. Los ambientes cinematográficos y científicos de Rusia proponían, en la época en que Vertov estudiaba, la modificación del movimiento para el conocimiento:

Haciendo al celuloide moverse a una u otra velocidad, hacia delante o hacia atrás, es posible estudiar todas las fases del movimiento con absoluta minuciosidad. La teoría mecánica recibe, con el cine, un instrumento destacable para el análisis del movimiento<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Vagner, V. A., «Rol' kinematografa v sfere iavleniia dvizheniia», *Kinemtograf 2* (1915): 1-2, en comunicaciones con MacKay abril-mayo 2010.

<sup>60</sup> Verner, en «Kinematograf i ego primeneniie», *Kino 2* (1915), en Comunicación con MacKay 04-05/2010.

En las películas de Vertov encontramos muchas secuencias en las que tiempo y espacio se aceleran, se deceleran o se invierten para mostrar los procesos con la mayor claridad posible a los ciudadanos soviéticos; en el *Cine-ojo* se presentan los procesos económicos-laborales de la producción del pan y de la carne y también la radiodifusión, en *La sexta parte del mundo* aparece el comercio internacional, en *Entusiasmo*<sup>61</sup> se observa la mecanización del campo y en *El hombre de la cámara* Vertov muestra los procesos técnicos y del ocio, como la conocida secuencia de metacine en la que se congela la imagen de un caballo trotando al comenzar a explicar el proceso de generación de las imágenes en movimiento, en un evidente homenaje a Muybridge. Una herramienta básica del cine científico de los años 10 es también una técnica fundamental del cine de Vertov: la modificación del movimiento.

En el manifiesto *NOSOTROS* el cineasta defendía una revisión «del metro, del ritmo y de la naturaleza del movimiento»<sup>62</sup> y se proponía en 1923 establecer un sistema de modificación de las velocidades de filmación en función de los objetivos perseguidos: «descifrar de un nuevo modo un mundo que os es desconocido»<sup>63</sup>.

Los años entre 1914 y 1918 que Dziga Vertov pasó entre Petrogrado y Moscú fueron una poderosa influencia en la configuración de su teoría y práctica cinematográfica. Los estudios y contactos en el *Instituto Bechterevev* le permitieron unirse a ese *aire del tiempo* que desembocaría en el trabajo para la construcción del *hombre nuevo*. El contacto con el Futurismo abrió camino a sus experimentaciones poéticas y sonoras en el *Laboratorio del oído* e imprimió a su trabajo una estética histórica que entró en ebullición con la Revolución y que ya nunca abandonaría su cine. Al trabajar sobre su cine y manifiestos, las reconstrucciones forzadas de Vertov se diluyen y emerge entonces el verdadero alcance del imaginario artístico que el autor construyó en sus primeros años.

<sup>61</sup> Si bien ni en *La sexta parte del mundo* ni en *Entusiasmo* es sólo el espacio el que se constriñe para explicar los procesos.

<sup>62</sup> Vertov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 155.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 161-164.

# TESTIGOS DEL DOLOR DE LOS DEMÁS: CÓMO SE PERCIBE LA *PERFORMANCE*

Doris Kolesch

Mi aportación\* se centra en una característica concreta de la expresión y la experiencia de la subjetividad en el arte contemporáneo a partir de los años 60 del pasado siglo: la percepción y la experiencia del dolor. El dolor parece ser una constante antropológica, en el sentido de que ninguna cultura o era conocida ha estado totalmente desprovista de experiencias o conceptos de dolor, aun cuando aquello que se conceptualice o experimente como dolor parezca muy diferente en cada caso. En tanto que fenómeno tanto físico como mental al que se enfrentan por igual individuos y sociedades, el dolor sin duda da muestras de ser una constante antropológica; no obstante, hay un aspecto del dolor que no es constante en absoluto sino, de hecho, extremadamente variable y dependiente de multitud de factores históricos, culturales, sociales, técnicos y mediáticos: se trata de cómo se percibe el dolor, cómo se presenta, se comprende y se conceptualiza y, por último, cómo se enfrentan los individuos o sociedades enteras a la existencia y la experiencia del dolor.

\* Este artículo fue publicado como «Witnesing the Pain of Others: How Performance Art Is Perceived?», en Álvarez, I.; Pérez Carreño, F., y Pérez, H. J., *Expression in the Performing Arts*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Este preámbulo al tema que nos ocupa me parece importante porque mis reflexiones subsiguientes se basan en la premisa de que la manifestación y la percepción del dolor dependen también de factores mediáticos; y con esto me refiero a aquellos medios y técnicas con que nos enfrentamos como sujetos al dolor y lo expresamos dentro de una comunidad. Centrándome en la dimensión mediática de la experiencia y la expresión del dolor en el arte de la performance desde 1960 en adelante, confío en contribuir a una comprensión mejor de la experiencia estética concreta que han ofrecido y siguen ofreciendo a día de hoy estos eventos artísticos.

¿Por qué se ha abierto un camino tan extenso el dolor en las performances artísticas? Es esta sin duda una cuestión que merece la pena tratar. En 1962, Yoko Ono se golpeó repetidamente la cabeza contra el escenario al ritmo de la música *Wall Piece for Orchestra* y, unos pocos años después, en 1969, Ben Vautier se dio cabezazos contra una pared de cemento hasta que empezó a sangrar. En 1971 Valie Export se arrastró desnuda sobre trozos de cristal repartidos por el suelo durante su performance de *Erosion*; en 1973 Chris Burden organizó un evento semejante al arrastrarse desnudo en la oscuridad de la noche por una calle de Los Ángeles cubierta de vidrios rotos en *Through the Night Softly*. Peter Weibel cosió fotografías a su propio cuerpo en su performance de 1970 *Photo Haut Gedichte*, mientras que el mismo año, Vito Acconci se mordió en el brazo en su performance *Trademark*. Algunos de estos artistas de performance, como Gina Pane, Günter Brus y Marina Abramovic, se rajan o se abren la piel con cuchillos, hojas de afeitar o vidrios puntiagudos, se azotan con látigos o se exponen al fuego o las llamas. Otros artistas se privan de comida en sus performances y ayunan durante días, a menudo con una libertad de movimiento limitada. Se atraviesan con agujas o clavos, hasta el punto de que Chris Burden como parte de su performance *Trans-Fixed* en 1974, se crucificó al techo de un Volkswagen escarabajo, con el motor rugiendo a toda máquina en medio de la noche. Por último, pero no menos importante, artistas de la performance como Marina Abramovic, Peter Weibel, Denis Oppenheim, Timm Ulrichs y, una vez más, Chris Burden, se exponen en algunas de sus obras a peligros potencialmente fatales como una electrocución, una pistola cargada o incluso una escopeta.

Esta breve lista podría extenderse de manera casi infinita; no es ni sistemática ni completa. Tan solo quiero demostrar que traspasar límites y

romper tabús a través de daños físicos y heridas auto-inflingidas, además de fustigamientos, auto-mutilaciones y acciones auto-lesivas (particularmente desde los años 60 del pasado siglo hasta nuestros días) no son en caso alguno incidentes aislados, ni representan acciones excepcionales por parte de artistas de performance concretos, denunciadas a menudo por un gran sector de la crítica y del público en general como manifestaciones patológicas de problemas psicológicos, tendencias masoquistas o disfunciones sexuales. De hecho, lo cierto es más bien todo lo contrario: las acciones y conductas descritas, que a principio de los años 60 y en los 70 del pasado siglo se clasificaron como *body art*, representan a día de hoy una corriente significativa y determinante del arte de la performance, que no es ni mucho menos un elemento marginal o alternativo.

Estas performances han horrorizado y fascinado en la misma medida a los espectadores y algunas continúan haciéndolo hoy en día. En los estudios que tratan acerca de eventos artísticos como estos en el arte de la performance, el teatro y las bellas artes, ha sido habitual atenuar o neutralizar la impresión y la desconcertante inconmensurabilidad de tales actuaciones, tratando de aplicarles un modelo explicativo o interpretativo concreto. Por ejemplo, a Gina Pane con sus obsesivas auto-lesiones, se la toma casi sin excepción por una artista feminista que (dependiendo de la interpretación concreta que se adopte) está o bien expresando una crítica a las estructuras de poder del patriarcado y las definiciones del rol de género, o bien perpetuando el mito de la relación entre feminidad y masoquismo (dos explicaciones como mínimo opuestas, que por cierto, no concuerdan en absoluto con las propias explicaciones de Pane y que ignoran incontables aspectos de sus performances que van más allá de cualquier interpretación particular que se les haya dado). Las interpretaciones que defienden que Chris Burden se convirtió a sí mismo en un chamán o en un chivo expiatorio en *Trans-Fixed* o *Shoot*, para así transmitir experiencias extraordinarias al público, parecen más bien implausibles y no nos permiten comprender por qué querría un artista voluntariamente ser disparado en el brazo delante del público (por no hablar de la discordancia entre la violencia del acto y la banalidad de su representación en una foto o en una película de 16 mm).

En vista de esto querría adoptar un enfoque diferente, aunque no pretendo ser capaz de dar explicación alguna definitiva o adecuada del fe-

nómeno mencionado más arriba. En vista de todos los tabúes rotos, los límites traspasados y las dolorosas prácticas que han adoptado y siguen adoptando a día de hoy numerosos artistas de performance, soy escéptica ante cualquier explicación plenamente coherente y definitiva. En mi opinión, en cualquier comentario, descripción o reflexión, uno de los objetivos del análisis de estos eventos artísticos debería ser reconocer su componente de desafío e inconmensurabilidad.

Mi aportación destaca un factor al que rara vez se le presta suficiente atención. La anterior lista de performances que, de muy diferentes maneras, han exhibido, mostrado o tal vez incluso inducido o demostrado dolor, no es solo incompleta y asistemática, sino que deja fuera el elemento tal vez más crucial de todos al ignorar completamente al público y sus reacciones en cada caso.

Mi punto de partida para las reflexiones que siguen es que la importancia histórica del arte de la performance no solamente radica en la forma en que ha ampliado los temas y las herramientas de la representación, ni en su mezcla e hibridación de campos y disciplinas artísticas hasta entonces separados. El que me parece un factor esencial es el intento de establecer lo que por entonces era una relación completamente nueva entre el artista y el público; entre el hecho teatral y la manera en que es percibido. Nos hallamos ahora ante una escena de arte, teatro y performance, que, desde el punto de vista de los estudios sobre teatro, como mínimo puede ser descrito como post-postdramático. Impulsos e innovaciones fundamentales del arte de la performance desde los años 60 hasta los 80 del siglo XX se han abierto camino hasta el teatro y la cultura popular. Incluso en los teatros de algunas ciudades muy conservadoras, la reacción del público tiende a ser ahora de aburrido rechazo cuando un actor orina sobre el escenario (y no porque se considere dicha escena asquerosa, inapropiada o incluso desagradable, sino aparentemente porque ha sido vista tantas veces con anterioridad que el elemento de provocación y escándalo ha desaparecido), por no hablar de programas de telerrealidad inmensamente populares como *Gran Hermano* que después de todo no son más que la explotación consumista y televisiva y la trivialización de prácticas artísticas desarrolladas en los años 60 del siglo XX en la última vanguardia del movimiento neo-vanguardista. En vista de este desarrollo histórico, merece la pena detenerse un momento para recordar cuáles fueron el principal impulso y los motivos que llevaron a que surgiera el arte de la performance en la segunda mitad del pasado siglo.

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

El arte de la performance es un híbrido que resultó de traspasar los límites entre géneros establecidos, surgió cuando artistas con experiencia en diferentes disciplinas (desde la música y la danza a la escultura, la pintura y la fotografía) perseguían nuevas formas de exhibir y articular sus ideas y, al margen de sus diferencias, se centraron en la ejecución dramática de dichas ideas. Sin duda no es una coincidencia que el arte de la performance lo iniciaran fundamentalmente y luego lo reivindicaran artistas sin una relación especialmente cercana al teatro o, por ejemplo, artistas sin ninguna formación como actores o directores. No obstante es incuestionable que el arte de la performance se constituyó con una identidad propia claramente distinta del teatro burgués tradicional. El arte de la performance tiende a rehuir tanto la práctica como la imagen tópica del teatro convencional, con su escenario con un prosenio en forma de arco y la separación física que conlleva entre lo que ocurre en el escenario y el público del auditorio, así como de sus procesos de creación de ilusión y sus modelos de representación y percepción. De aquí en adelante me ceñiré a la labor de comentar los modelos de representación y de percepción.

En lo que respecta a la *aesthesis* de la representación, el arte de la performance precisamente rechaza el «como si» de la forma de representación teatral. El actor no es Hamlet o Iago ni la actriz es Antígona, sino que representa el personaje, se mete en el papel y actúa como si fuera Hamlet, Iago o Antígona. Por esta razón, el pacto implícito que existe entre los que actúan y el público está absolutamente claro: la persona herida, asesinada o muerta sufre una resurrección milagrosa justo al caer el telón, y reaparece sobre el escenario encarnada por el actor o la actriz totalmente ilesos, si bien es cierto que con la significativa ambigüedad de ser al mismo tiempo el personaje representado y la persona en la vida real. La presentación y la representación del personaje, junto con la verdadera identidad del actor, existen simultáneamente por un corto espacio de tiempo, mientras que en el transcurso de la representación teatral previa, la tendencia es a que la representación del personaje eclipse la identidad del que actúa, o trate de ocultarla por completo.

Un artista de performance, por otro lado, no representa un personaje de ficción o un papel sino que en principio se representa solo a sí mismo (lo cual no debe entenderse como que la *persona* del artista sea idéntica a la de su vida privada). El tiempo en que se realiza la acción no representa

un periodo de tiempo de ficción distinto y, en principio, el espacio físico no simboliza un espacio diferente. Por el contrario, la performance ocurre en el aquí y ahora de este tiempo y lugar, que antes que nada y por encima de todo se refiere tan solo a sí mismo.

Ligado a este rechazo del papel dominante de la representación «como si» está el rechazo al código de percepción establecido en el teatro. Después de todo, el «como si» va emparejado estéticamente con una actitud de distanciamiento estético por parte del receptor. El placer, el éxito, la fascinación, así como las limitaciones del teatro descansan en el hecho de que las personas que miran son de hecho observadoras y, en menor medida, también oyentes. Con una actitud de distanciamiento estético, el público puede seguir lo representado y sentirse libre de las limitaciones y agobios pragmáticos de la comunicación e interacción cotidianas: en el teatro puedo mirar embobada sin pudor alguno los pechos de una mujer (al menos mientras esté sobre el escenario); puedo escudriñar embelesada a la gente y fijarme en cada una de sus palabras (un comportamiento que vemos mal en la vida real y que incluso los niños pequeños aprenden a dejar muy pronto). En el teatro puedo recostarme en mi asiento y, sin obligación ninguna de intervenir, adoptar una postura o no hacer nada de nada, puedo sentarme y mirar mientras en el escenario un personaje asesina a otro.

El título de mi comunicación, «Testigos del dolor de los demás», es una referencia explícita al último libro publicado por la gran ensayista Susan Sontag, cuyo libro *Ante el dolor de los demás* (2004) es una reflexión en profundidad sobre la fotografía de guerra. Sin lugar a dudas las lúcidas consideraciones de Susan Sontag sobre este tema, así como sobre la forma en que se enfrenta la sociedad a la enfermedad y al SIDA, constituyen una importante fuente de inspiración para la cuestión que nos ocupa. Sus dos ensayos sobre Antonin Artaud, en mi opinión, se encuentran entre los mejores de toda la investigación acerca de Artaud. Pero me temo que también estoy en desacuerdo con Susan Sontag, en el sentido de que supone una gran diferencia ver imágenes de sufrimiento, tormento y dolor, o ver performances que no solo representan sufrimiento, tormento y dolor, sino que lo muestran y lo exponen. Por dar alguna pista, por lo menos del tenor general de mi argumento, propongo lo siguiente: mi teoría es que el arte de la performance cambia la relación entre lo que ocurre y lo que se presencia, hasta el punto de que el público se convierte en partícipe y parte inte-

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

gral de la performance y ya no es un espectador a una distancia prudencial. El arte de la performance (y no por el tema del que trate de forma inherente, sino por su estructura formal y su poder mediático) no consiste tan solo en ser testigos del dolor de los demás. Más bien provoca una forma de percepción de más amplio alcance que llega a ser comprensión; sentir el dolor, incluso hasta el punto de verse físicamente afectado y agredido por él, aún cuando no exista ningún tipo de contacto físico con el público.

No obstante, es importante hacer hincapié en que esta reconfiguración de la relación entre el arte de la performance y el público no equivale a la simple eliminación de la distancia estética. El *noli me tangere* (no me toques), que el arte contemporáneo ha desarrollado y cimentado como una continuación transformadora de las prácticas rituales y religiosas a lo largo de los siglos, no es algo que pueda ser eliminado por unos cuantos artistas de performance. «Se ruega no tocar», «*Bitte nicht berühren*», «*Please don't touch*», «*Prière de ne pas toucher*», «*Si prega di non toccare*», los visitantes de museos, exposiciones y galerías se pasean entre estas amigables admoniciones a lo largo y ancho de este mundo. El mensaje es que todo el contacto con el arte debería limitarse al contacto visual. La percepción sensorial o experimentación táctil de fenómenos estéticos, o la *aesthesis* en el sentido etimológico de la palabra, fueron proscritas hace tiempo de la gama de posibilidades receptivas admitidas. Cualquiera que ose acercarse y tocar lo expuesto la hará saltar una alarma, será el blanco de una reprimenda por parte de los vigilantes de sala, y de las miradas incrédulas y de rechazo del resto de los visitantes o, en el peor de los casos, será acusado de poco menos que vándalo que destruye premeditadamente el arte o de ladrón.

Ocurre algo semejante con el teatro. Me siento discretamente en mi butaca en la oscuridad del teatro, con los ojos y oídos completamente orientados hacia el elevado e iluminado escenario. La comunidad social que formo con mis compañeros del público rápidamente se revela como un cuerpo social disciplinado si oso susurrar demasiado alto, moverme demasiado o llevar a cabo otras acciones que caen fuera del marco estricto de mi papel como miembro del público. También rige aquí la regla del «no tocar». Los actores se exponen a mi mirada y estoy autorizada a satisfacer mi curiosidad, mis pulsiones de mirona y mi deseo vehemente de ver cualquier movimiento sin miedo a ser censu-

---

Doris Kolesch, Freie Universität Berlin, Alemania

rada por ello. No obstante, si llegara a irrumpir en el escenario para tocar a esa figura que me fascina, palpar un tejido del vestuario o buscar el contacto directo con un personaje, estaría rompiendo un tabú y armando un escándalo. Debería haber perdido el juicio (aún sin haber hecho otra cosa que emplear y dejarme seducir por mis sentidos) para atreverme siquiera a algo así, y ya de paso estar en buena forma física, para ser capaz de saltar la barrera arquitectónica real que es el umbral de esa frontera simbólica, de esa invisible cuarta pared.

Se ha hecho evidente hasta qué punto la regla de «no tocar» está culturalmente arraigada e interiorizada en contextos estéticos precisamente a partir del arte de la performance y de las actuaciones dramáticas de las décadas anteriores, la cuales han empleado una gran variedad de estrategias y técnicas diferentes encaminadas a romper las barreras entre los actores y el público, y a animar a los espectadores a ir más allá de la observación hasta el punto de tomar parte y partido. Desde la segura distancia de aquel a quien se le relatan dichos hechos, quien los lee en crónicas periodísticas o en los libros, o piensa acerca de ellos en la oficina, es difícil imaginar la compleja mezcla y el conflicto de impulsos, decisiones, hábitos, expectativas, dudas y disquisiciones que experimenta cualquiera que se vea involucrado en esas situaciones. La presunta cuestión estética de si debería intervenir, unirme al artista, despegarme del grupo de espectadores curiosos y expectantes (si debería cambiar de bando, por así decirlo, por un momento) se convierte en una cuestión ética y existencial crucial, que no es solo capaz de hacer añicos mi forma de entender el arte, sino también mi actitud frente al mundo, así como mi propio sentido del yo.

No debería subestimarse la importancia del papel que juegan en muchas performances las referencias a imágenes históricas y modelos de exposición, y a las tradiciones iconográficas que nos son familiares a partir de la pintura, el cine y la televisión. Podría decirse que las exhibiciones de dolor recrean lo que ya se ha visto antes miles de veces y lo traducen a un hecho físico, haciendo de ello una realidad gráfica, penetrante y que está muy lejos de estar desprovista de un medio o de ser inmediata, por el contrario (al menos en el arte de la performance en que está presente el dolor) pone en primer plano al cuerpo como medio. Podría decirse que, desde el punto de vista del público, es embarazoso y en ocasiones doloroso, por la simple razón de que los espectadores no cuentan con ninguno de aquellos modelos de percepción establecidos y reconfortantes a

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

los que retirarse, puestos en práctica al contemplar pinturas, fotografías, películas e imágenes de televisión. Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* afirma:

Se le ha reprochado a las imágenes que sean una forma de ver el sufrimiento a cierta distancia, como si hubiera otras formas de mirar. Pero mirar de cerca, sin la mediación de la imagen, sigue siendo solo mirar. (Sontag, 2004, 117.)

El argumento que emplea Sontag para sostener esta afirmación es que la observación requiere que se tome cierta distancia; que conlleva un espacio entre el observador y la cosa observada. Aunque en principio estoy de acuerdo con ella, en lo que sigue quiero defender que entender la percepción del arte de la performance como ver y nada más que ver no es describirla adecuadamente. Esta es la razón por la que deliberadamente he decidido no publicar ninguna de las muchas fotografías disponibles de performances artísticas de Marina Abramovic, Vito Acconci, Chris Burden, Günter Brus, Valie Export, Yoko Ono, Gina Pane, Ben Vautier, Peter Weibel y otros, dado que expresarían muy mal la realidad del medio mismo de la performance y, en algunos casos, no dirían nada acerca de aquellos aspectos de nuestra percepción del arte de la performance que son vitales para este debate.

¿Qué ocurre en realidad en el arte de la performance? Las performances, al renunciar al concepto representacional de la estética, socavan la convención perceptiva de la distancia estética que es consustancial a la estética convencional. Los miembros del público se convierten en participantes que son responsables de lo que han visto, oído y experimentado, y esto lo digo en dos sentidos: primero, por tomar parte en aquello que ocurre; y segundo, por la responsabilidad asociada a los sucesos mismos que tienen lugar y por lo que en cada caso se ha visto y oído, dado que no se ofrece ningún punto de vista principal, ninguna versión dominante ni ninguna interpretación autorizada. Los espectadores se convierten en testigos y el acto de presencia que les hace testigos da origen a una responsabilidad en términos de su respuesta: la receptividad y la responsabilidad son aquí inseparables. Podría decirse que se demanda una reacción o una respuesta que no tiene nada que ver con opiniones, ideas, puntos de vista o códigos morales, sino más bien con el desarrollo de una relación intersubjetiva; con la relación entre las personas, que es previa a toda

---

Doris Kolesch, Freie Universität Berlin, Alemania

discusión acerca del contenido u otra cuestión y, más aún, previa a cualquier intento de llegar a un consenso.

Aunque la figura del testigo tiene sus orígenes en el teatro griego, donde el público era tanto el objetivo de aquello que se representaba en el escenario como su testigo, ha tenido que llegar el arte de la performance para subrayar realmente esa dimensión del acto de carga testimonial que es inherente al teatro. Sin pretender sugerir que hay que adscribirle una validez preferente a las propias declaraciones de los artistas a la hora de explicar sus obras, querría mencionar la performance *Shoot* de Chris Burden, en que un amigo le dispara con un rifle en el brazo mientras él está de pie al fondo de una galería en presencia del público, que su autor describió como fallida, y no porque la bala debiera tan solo rozarle y terminara atravesándole el brazo, sino porque el público no intervino. El hecho de que la intervención concreta del público haya detenido la actuación de muchos artistas y de que algunos participantes en performances artísticas hayan llevado a sus artistas a los tribunales por infligir daño corporal, evidencian que la relación que existe entre autor y público cambia sustancialmente durante estas acciones artísticas violentas.

En su libro *The Body in Pain*, Elaine Scarry escribe que debe tomarse en serio el dolor como prueba de las limitaciones del lenguaje. El dolor destruye el lenguaje dado que no puede ubicarse con exactitud ni expresarse adecuadamente con palabras; quebranta la posibilidad de comunicarse: «Sea lo que sea lo que consigue el dolor, lo consigue en parte mediante su imposibilidad para ser compartido y garantiza esta imposibilidad mediante su resistencia al lenguaje.» (Scarry, 1985, 4.) Ahora, lo que experimentamos en el arte de la performance no son, o al menos no son tan solo, imágenes de dolor, tampoco son meramente expresiones de dolor, sino el dolor mismo que experimentan los cuerpos en el momento mismo en que lo representan. (Cf. Lehmann, 1999, 392.)

Desde sus inicios, la idea *de* dolor ha pertenecido al teatro, y de hecho este se estableció prácticamente como la mimesis misma del dolor: se imitaban y sugerían de forma aparentemente real el tormento, el sufrimiento, el dolor y el horror, de forma que (la larga y eficaz tradición de la catarsis lo confirma plenamente) podía y todavía puede llegar a provocar una dolorosa empatía mediante el dolor simulado.

Al arte de la performance y al teatro postdramático le pertenece más concretamente la

«mímesis para herir: cuando el escenario está pensado para reflejar la vida misma, cuando en él tienen lugar caídas y golpes reales, surge la preocupación acerca de la seguridad del *actor*. El hecho de que exista una transición desde la *representación del dolor* al *dolor experimentado durante una representación*, es el elemento nuevo que, por su ambigüedad moral y estética, se ha convertido en la referencia del problema de la exhibición [...].» (Lehmann, 1999, 392-3.)

Estas performances de «*cuerpos soportando dolor*» hacen que se dé una escisión en la percepción: «por una parte el dolor exhibido; por otra el juguetón, placentero acto de su exhibición, que en sí mismo revela muestras de dolor.» (Lehmann 1999, 392-3) Podría decirse que las performances manifiestan el rechazo de la comunicación verbal. Es más bien aquí, en la práctica real, auténtica, del corte o la herida sobre uno mismo, de la caída, del golpearse a uno mismo, del sangrar, etc., que no en los, a menudo reales, niveles de representación lingüístico-semióticos, simbólicos o significativos, donde el dolor se revela a sí mismo.

Por cierto, para obtener este efecto tan intenso, tiene relativamente poca importancia si los artistas experimentan realmente dolor en lo que dura su performance, o si son capaces de minimizarlo o incluso evitarlo empleando ciertas técnicas (bien se trate de movimientos de baile o ejercicios concretos, técnicas de concentración, o en algunos casos un sentido del yo chamánico o místico, o bien sea por la forma concreta en que se infligen las lesiones).

Por otra parte, esa percepción del dolor bien podría resultarle al receptor una experiencia de lo más dolorosa; el grito de Antonin Artaud y los experimentos vocales de las performances artísticas y el teatro contemporáneo que siguen esa tradición lo corroboran de forma sorprendente, semejante a la brillante interpretación de Lear por parte de Luk Perceval en *L. King of Pain* (2002). Mediante efectos técnicos extremos aplicados a voces y sonidos, esta producción rompe el contrato audiovisual al que normalmente se suma cualquier espectador como observador y oyente, esto es, el contrato según el cual siempre será posible averiguar qué cuerpo es responsable de producir tales o cuales sonidos y cada identidad personal tienen una voz concreta. Por el contrario, las voces enajenadas y distorsionadas electrónicamente en *L. King of Pain* (voces desgajadas técnicamente de los cuerpos) no se muestran como voces pro-

pías, sino siempre como las de otra persona, como voces del equipo de efectos especiales o de la imaginación colectiva, la tradición, la moralidad, etc. El eco producido artificialmente y los efectos dobladores, cacofonías y tonos estridentemente disonantes, así como el continuo silbido chisporroteante, crujiente y punzante subrayan que el pacto audiovisual ha sido abolido.

Durante la representación, el volumen sube de forma significativa y la banda sonora de voces tecnológicas, notas musicales y efectos electrónicos, que se intensifica gradualmente, va asumiendo el papel generador de tensión dramática por encima del cada vez más redundante modelo literario. Se llevan las voces hasta sus límites y en ocasiones más allá: por ejemplo en espeluznantes arias gritadas, en ataques de rabia que duran varios minutos, en orquestadas batallas corales de gritos y en el ya mencionado chisporroteo de un silbido repetitivo e irritante creado electrónicamente, o en sonidos no identificados que parecen oscilar entre voces mecánicas y pájaros cantando. Los micrófonos que se les distribuye a los actores periódicamente amplifican y multiplican esos ataques hablados, gritados y bramados, difícilmente inteligibles. Durante el proceso, se ponen a prueba los límites fisiológicos de los órganos sensoriales del público (así como las cuerdas vocales de los actores). El sufrimiento de esas emisiones vocales radicales causa sufrimiento en los forzados oídos del público, llevado hasta el agotamiento por los volúmenes extremos y la suspensión de los límites electrónicos normales de tono y frecuencia.

No puedo entrar en más detalles aquí, pero querría pedirles que tomen en consideración hasta qué punto es un medio esencial la cualidad sónica y vocal del arte de la performance para expresar y también transferir sufrimiento, por la mera razón de que los sentidos auditivo y visual están dispuestos de forma diferente. Mientras que el ojo puede permitirse un vistazo general y una mirada distante, el oído asimila voces, sonidos, tonos y ruidos mientras penetran en el cuerpo entero, y a menudo es imposible decir de dónde vienen (¿están estos sonidos en mí, rodeándome, o ambas cosas a la vez?) o sencillamente evitarlos.

Aún así, estaría dando una imagen absolutamente parcial, falsa de hecho, si hubiera de dar la impresión en lo que respecta a estas experiencias auditivas al límite, de que la dolorosa percepción de las performances artísticas se basa tan solo en agresiones o atropellos físicos al público. No, lo que es más frecuente y significativo del arte de la performance es,

---

**La balsa de la Medusa**, Segunda época, 3, 2010

me parece, una situación bastante paradójica, que querría ilustrar como conclusión citando el ejemplo de la compañía de danza brasileña Grupo Cena 11. La estética de Cena 11 se basa en la caída, o para ser más exactos, en que los bailarines se dejan caer sobre el duro suelo del escenario. Los protagonistas de este procedimiento frecuentemente toman una pequeña carrera antes de saltar, catapultándose por un momento a una posición horizontal fugazmente suspendida, solo para golpear duramente contra el suelo sus cuerpos planos, desprotegidos y sin apoyo, siempre con el acompañamiento del fuerte ruido del impacto de su caída. La reacción del público es muy reveladora. Aunque los espectadores están sentados de forma relativamente confortable en las butacas del teatro, el espacio se llena de una continua sensación de desasosiego, y se les puede oír claramente deslizándose para adelante y para atrás en sus asientos, soltando gemidos a duras penas silenciosos o quejidos entre dientes, con algún «¡Ay!» claramente audible, acompañado por un estremecimiento general o un respingo cuando los cuerpos de los bailarines golpean el escenario con un gran estrépito<sup>1</sup>. Los miembros del público, totalmente ilesos (físicamente al menos), pierden completamente la compostura viendo desplomarse esos cuerpos. Su dolor y preocupación se expresa mediante fuertes reacciones tales como malestar físico, murmullos incontrolados o respiraciones profundas, así como miradas de reojo y hacia otro lado. Lo que tiene lugar aquí, obviamente, es una agresión (completamente intangible, muy real aún así) al cuerpo de los espectadores, que son virtualmente incapaces de protegerse de lo que está ocurriendo.

El mero acto de observar algo se convierte en empatía (que no compasión) física inesperada, una sensación físicamente compartida y comprendida, que activa todo recuerdo y percepción físicos del dolor en la gente que lo presencia, así como demuestra su sobre todo irritante, desagradable, y en algunos casos doloroso incluso, desvalimiento ante la cuestión de cómo habrían de reaccionar ante lo que están viendo y cómo podrían responder a ello de forma *responsable*.

Traducción: Javier Hernández Iglesias

<sup>1</sup> Véase también la tesis doctoral en estudios teatrales presentada en la Freie Universität de Berlín por Rost, Katharina, 2007, *Das Leiden anderer spüren. Zur Übertragung von Schmerz. (Sentir el dolor de los demás. Comunicar el dolor)*.

## Bibliografía

- Lehman, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Mersch, Dieter, 2002, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Scarry, Elaine, 1985, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press.
- Sontag, Susan, 2004, *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador. (Traducción al castellano por Aurelio Major, 2003, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara.)

# ESCENIFICAR\* LA MEMORIA CULTURAL

Carol L. Bernstein

¿Qué queremos decir cuando, en inglés, decimos que los bailarines ejercitan o escenifican (*perform*) la memoria? La etimología de la palabra *perform*, con sus connotaciones de proporcionar o suministrar, sugiere que los bailarines aportan a la memoria algo que de otro modo no poseería: figura y forma visible. Al mismo tiempo, los movimientos de la danza son efímeros. ¿Es la memoria, entonces, tan volátil como esos mo-

\* *N. de la T.*: El título original en inglés es *Performing Cultural Memory*. El verbo *perform* y el sustantivo que se deriva de él, *performance*, son términos que presentan inmensas dificultades de traducción al español, especialmente en el contexto filosófico. Etimológicamente, *perform* significa «formar por completo», es decir, «realizar», «llevar a cabo», «culminar», y así se traduce generalmente cuando se refiere, por ejemplo, a realizar una acción. En el contexto de las artes escénicas, *perform* suele traducirse por «representar» o «interpretar» (un papel, una obra, una pieza musical), verbos que introducen la connotación de que existe un texto previo, algo que se interpreta o representa, que es precisamente lo contrario de lo que filosóficamente quiere transmitirse cuando se emplea la palabra *perform*. El significado que aquí le da Bernstein —y que procede de una tradición filosófica reciente, aunque ya muy extensa— implica que la actuación o la danza hacen aflorar o incluso crean, en el momento de ejecutarse, algo nuevo, ideas que no son verbales y que no responden en modo alguno a un texto o a una configuración previa u «original»: no existe, propiamente, nada que re-presentar antes del acto performativo. Por eso he escogido las expresiones «escenificar», «poner en escena», «actuar», «encarnar» o «ejercitar», en función del contexto, como traducciones de *perform* en este artículo. Agradezco a Carlos Thiebaut y Alberto Sebastián sus valiosísimas sugerencias y reflexiones al respecto.

---

Carol L. Bernstein, Bryn Mawr College

vimientos, está condenada a desvanecerse, es cómplice de su propia desaparición? Sin embargo, entre los recuerdos que solicitan nuestra atención está justamente el grupo de los que se disfrazan a sí mismos, aparecen en fragmentos, se nos escapan y se esfuman en el preciso instante en que intentamos apresarlos. Son los recuerdos traumáticos, relativos a experiencias que no quedan registradas de forma consciente en el momento de producirse. Muchos son de naturaleza histórica: proceden de genocidios, del legado de la esclavitud, de periodos de terrorismo. Estos recuerdos desafían la representación visual o verbal directa. El carácter indirecto de la danza, que huye de la representación literal, ofrece la posibilidad de evocar recuerdos que de otro modo la conciencia no podría tolerar. La danza implica, en efecto, a seres físicos, los bailarines, cuya memoria no se basa en la «reproducción (copia)», sino, como escribe Mark Franko, en «la capacidad de escenificar de nuevo, aunque siempre de forma diferente, de reproducir por otredad repetitiva» (Noland y Ness, 252)\*. La danza, escribe, hace concreto un «espacio futuro» en los cuerpos reales de los bailarines, que pueden evocar este espacio para sí mismos y para su público. De hecho, el cuerpo del bailarín es un punto de encuentro entre el pasado y el futuro, un espacio de transformación, un vehículo a través del cual los recuerdos dolorosos pueden metamorfosearse, en una suerte de resolución triunfal.

Hay otro problema más que tener en cuenta en este contexto, pues parece que sin un componente verbal, o sin la proyección de una memoria pantalla, la encarnación o el movimiento abstracto entran en un callejón sin salida narrativo. Es decir, las historias traumáticas presuponen determinado tipo de narraciones, que no pierden ninguna urgencia por no haber sido registradas conscientemente. Las danzas que voy a analizar aquí se retrotraen a las experiencias originarias mediante lo que Joseph Roach denomina «subrogación», una forma de sustitución que no es exacta, sino que permite a otros colocarse en el lugar de un original que «aspiran a encarnar o reemplazar» (Roach, 2-6). En los rituales comunitarios, la puesta en escena (*performance*), por ejemplo la danza o la pantomima, asume «migraciones del gesto», o imitaciones, que aportan o

\* *N. de la T.*: A menos que se indique lo contrario, las traducciones de los fragmentos citados son mías y los números de página corresponden a las versiones manejadas por Bernstein. Cuando cito traducciones ajenas, los números de página corresponden a la traducción citada.

restauran la continuidad histórica, entendiendo que la continuidad da cabida a la diferencia. Todas las escenificaciones grupales que están aquí en juego se refieren de algún modo a acontecimientos previos, a personajes del pasado o incluso a obras de arte perdidas, olvidadas o relegadas, cuya recuperación para el recuerdo resulta vital a las comunidades que han sufrido estas pérdidas. Como telón de fondo, compararé con esculturas a los prisioneros más gravemente dañados de los campos de concentración y a continuación me ocuparé de varias danzas de diferentes tradiciones nacionales. Concluiré con una película, *Hiroshima mon amour*, en la que la relación entre puesta en escena y memoria aparece en distintos niveles de representación. Aunque la danza en sí no forma parte del filme, tanto las escenas silenciosas del recuerdo de la actriz, uno de los dos personajes principales, como el incesante movimiento de ambos, la actriz y el arquitecto, por la ciudad de Hiroshima y sus contenidos escenarios urbanos dan testimonio de las presiones individuales y nacionales sobre la memoria. Alain Resnais, el director, afirmó que esas escenas mudas no son *flashbacks*, ya que todo sucede en el presente.

En primer lugar, nos fijaremos en una característica de los prisioneros más gravemente afectados de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial: la reducción de sus movimientos al mínimo. En *La escritura o la vida*\*, el relato de su encierro en Buchenwald y sus secuelas, Jorge Semprún compara de forma sorprendente a los «cadáveres vivientes» del campo, «desplazándose con infinita lentitud» sobre sus «interminables piernas esqueléticas, colgándose de los montantes de las literas para progresar paso a paso, con un movimiento imperceptible de sonámbulos», con los *promeneurs* –o paseantes– de Giacometti, «deambulando con su paso incansable, vertiginosamente inmóvil, [...] sin más perspectiva o profundidad que la que crearía su propio caminar ciego pero obstinado» (Semprún, 58-59). «Jamás –continúa– podré contemplar las figuras de Giacometti sin acordarme de los extraños paseantes de Buchenwald: cadáveres ambulantes [...]. Jamás [...] podré evitar la bocanada de emoción [...] retrospectiva, moral, no sólo estética, que suscitaría en cualquier lugar la contemplación de los paseantes de Giacometti, sarmientosos, de mirada indiferente [...], deambulando con su paso incansable, vertiginosamente inmóvil, hacia un porvenir incierto [...]. Me traerían a la memoria insidiosamente [...] el recuerdo de la siluetas de

---

\* *N. de la T.*: Cito aquí la traducción española de Thomas Kauf.

antaño, en Buchenwald». Esos prisioneros de Buchenwald son reconocibles como *Musselmänner*, figuras apáticas, con la sensorialidad mermada, incapaces de hablar, al borde del derrumbe físico literal.

Este pasaje yuxtapone dos imágenes: una de sufrimiento insoportable, de movimiento humano prácticamente detenido en el confín de la vida; y otra en la que un movimiento potencial surge de la inmovilidad. Lo horrible –implica Semprún– puede transmutarse en arte ético. Semprún establece un vínculo dialógico entre la vida en un campo de concentración y su homóloga contingente en la escultura, sustentado por su testimonio. Con su comparación radical de la vida a un nivel apenas humano con el elevado arte de la escultura, este pasaje establece unos amplios parámetros para los espacios en los que el arte puede enfrentarse al sufrimiento y al trauma. Nos dice que un objeto artístico que comunique sufrimiento puede ser mudo, ya que hace «visible» el trauma, pero también que el proceso de subrogación permite una apropiación de las formas de arte. Las figuras paseantes de Giacometti no vieron la luz debido al Holocausto, pero Semprún, que había pasado dieciocho meses como preso político en Buchenwald, encontró en ellas la forma visible del sufrimiento que éste provocó. Es la mediación de la memoria de Semprún, sin embargo, lo que pone en conjunción estos dos mundos tan radicalmente diferentes y así confiere un papel social y ético a los *promeneurs*. Con esto en mente, nos ocuparemos ahora de las formas de danza nacional de tres países: Camboya, Estados Unidos y Perú, la primera asociada al genocidio perpetrado por los jemes rojos, la segunda, a la historia de la esclavitud afroamericana en Estados Unidos, y la tercera, al terrorismo de dos grupos peruanos: Sendero Luminoso y Túpac Amaru o el MRTA, durante las décadas de mil novecientos ochenta y noventa.

## I

El extraordinario ensayo de Amitav Ghosh, *Dancing in Cambodia*, publicado en 1993, entrelaza tres narraciones: el relato de la visita de la compañía real de danza de Camboya a Francia en 1906, como parte del séquito real; la búsqueda emprendida por Ghosh, tras la derrota de los jemes rojos, del hermano de Pol Pot, que casualmente era el marido de una antigua bailarina y la principal maestra de baile de palacio, Chea Samy; y la recuperación de la compañía de danza tras la práctica aniqui-

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

lación de los artistas e intelectuales durante el régimen de los jemeres rojos. Los destinos de la familia real, la familia de Pol Pot y los bailarines están ligados, de un modo u otro, en sus viajes entre Francia (donde estudiaron Pol Pot y su hermano) y Camboya. La visita real a Francia en 1906 es el telón de fondo simbólico tanto del ensayo como del significado de la danza en Camboya. El escultor Rodin, fascinado con los jóvenes bailarines, hizo varios dibujos que se exhiben en París (recientemente, fueron expuestos por primera vez en Camboya). Rodin vio en los bailarines, escribe Ghosh, «la potencia de la implicación de Camboya en la cultura y la política de la modernidad, con todas sus promesas y horrores» (Ghosh, 159). Ghosh lee la visita real como un extraño presagio virtual de la imbricación de vidas y prácticas que se prolongaría a lo largo de seis décadas. Pol Pot estudiará en París y acabará liderando a los sanguinarios jemeres rojos de Camboya. Su hermano se casará con Chea Samy. Los lazos familiares no les servirán de ayuda en la etapa de los jemeres rojos, durante la cual sus vidas transcurrirán en la oscuridad. No obstante, después de que los jemeres rojos intentaran destruir las artes, Chea Samy ayudó a los supervivientes de la compañía a reconstruir sus obras, sus instrumentos musicales y sus trajes. Por su parte, la recuperación de la *troupe* representa «la indestructibilidad [...], la resistencia y la fuerza de las clases medias tras la destrucción de todas las instituciones y formas de conocimiento que las habían sostenido» (135). Aquí la pregunta de Yeats, «¿cómo diferenciar la danza del danzante?» (del poema *Among School Children*), asume una resonancia histórica extrañamente literal. Ha llevado casi cinco horas revestirles de sus resplandecientes trajes dorados. Los músicos tocan junto a ellos en el escenario. La elegancia y el esplendor del espectáculo resultan aún más impresionantes porque el público conoce tanto la trayectoria política general de Camboya como la historia de la regeneración de la compañía de baile. Unos días atrás, en el Joyce Dance Space, en el centro de Nueva York, he aprendido los movimientos básicos de las manos de la danza camboyana. Mis manos, como las de la mayoría de los espectadores, no tienen la flexibilidad de las de un niño: los bailarines tienen que empezar a entrenarse en la infancia. Pero no solo los niños se dedican al arte. Toni Shapiro Phim, el antropólogo cultural que nos habla, describe un momento del exilio durante la época de los jemeres rojos, en el que un grupo de camboyanos de un campo de refugiados, con un suministro de agua insuficiente y protegidos por soldados, pasaban el tiempo enseñando esta danza a sus hijos. En otro

---

Carol L. Bernstein, Bryn Mawr College

campo, cercano a la frontera con Vietnam, un grupo camboyano bailaba bajo las balas, deteniéndose únicamente para dejar pasar las bombas sobre sus cabezas.

La resistencia bajo el fuego, el impulso de reconstrucción: tras la derrota de los jemerres rojos, los bailarines supervivientes se encontraron unos a otros; trabajando en parejas, reconstruyeron sus danzas. Los propios bailarines, como señala Toni Shapiro Phim, constituían el único archivo. Su primera actuación tuvo lugar en condiciones miserables: la iluminación eléctrica era deficiente, en el teatro hacía calor y estaba abarrotado, los trajes de los bailarines estaban confeccionados con percal delgado en vez de con seda exquisita. A pesar de todo, el público lloró. «Fue una especie de renacimiento –escribe Ghosh–, un momento en el que el dolor de la supervivencia se hizo indistinguible de la alegría de vivir» (168). Lo que los jemerres rojos habían destruido –la erudición, las artes, las clases medias: el aparato de la modernidad y la civilización– se encontraba ahora con una promesa de resurrección.

Años más tarde, una compañía camboyana, el Khmer Arts Ensemble –formado por una comunidad de camboyanos establecidos en Estados Unidos–, regresó a Nueva York para presentar su versión dancística de *La flauta mágica* de Mozart, titulada *Pamina Devi*. Su coreógrafa, Sophiline Cheam Shapiro, utilizó el vocabulario de la danza clásica camboyana, mezclado con gestos de formas más libres. En un determinado momento, Tamino parte a iniciarse con Sarastro, abandonando a Pamina al combate en la guerra entre el Sol (Sarastro) y la Luna (la Reina de la Noche). La reconciliación de los jóvenes enamorados al final no es perfecta: él se disculpa por haberla dejado enfrentarse a la lucha en solitario y al final están juntos, pero sus caminos futuros zigzaguearán entre la división y el compromiso. Tras adaptarse nuevamente a la modernidad, esta forma de arte camboyano asimila ahora un mito occidental con una nota feminista. Tras sobrevivir a un intento de destruirla por completo, la forma esencial se ha preservado, pero se apropia de elementos occidentales como parte de su ajuste a la modernidad.

## II

Segunda forma: Bill T. Jones, coreógrafo afroamericano, traspone a la danza *La cabaña del tío Tom*, la famosa novela antiesclavista estadouni-

dense escrita a mediados del siglo XIX por Harriet Beecher Stowe. Tras coreografiar el episodio del libro en el que Simon Legree, el cruel capataz, azota al Tío Tom, el buen esclavo, Jones recuerda un episodio traumático que le sucedió a su abuela y que él había oído relatar a su madre. Sucedió algún tiempo después del final de la esclavitud, cuando su abuela trabajaba en una granja. Al enterarse de que su hija embarazada estaba enferma, la abuela pidió permiso para ir a ayudarla. Su jefe se lo negó y le dio una paliza cruel al descubrirla intentando escapar sin ser vista. El hermano de la abuela también fue apaleado y, a consecuencia de ello, perdió la movilidad en un dedo. En este caso, el acto de creación ha llevado a la recuperación de un recuerdo familiar doloroso, pero el recuerdo se ha transmutado en una composición fascinante. En la danza, cuelgan al Tío Tom cabeza abajo, con las piernas abiertas en uve, y le azotan. No vemos el látigo, pero oímos su chasquido a cada golpe. Los bailarines llevan máscaras. Aunque la crueldad del episodio es obvia, constituye sin embargo un triunfo creativo. Eliza, la esclava embarazada, planea cruzar el río hacia un estado libre donde no existe la esclavitud institucionalizada, para que su hijo nazca libre. Jones asigna a Eliza cuatro máscaras, cuatro personalidades y cuatro bailarines. Una de ellas corresponde a Sojourner Truth, una esclava huida que había visto vender como esclavos a trece de sus hijos y, una vez liberada, se convirtió en abogada de la causa de las mujeres. El personaje de la novela, multiplicado, trasciende su origen literario para convertirse en la base de una figura moderna de mujer. Las cualidades literarias de la novela han resultado problemáticas desde su publicación. Podría decirse que Jones la «rescata» rehaciendo y reinterpretando algunos de sus personajes.

Ya hemos señalado que *Last Supper at Uncle Tom's Cabin* fue un espectáculo motivado en parte por una experiencia familiar. En este acto creativo, el dolor de la memoria es indistinguible del arte de la danza. En el segmento de la coreografía que se refiere a la Última Cena, aparece la madre de Jones, y, en una escena posterior, su imagen filmada se proyecta sobre una pantalla al fondo del escenario, separada por un telón traslúcido del propio Jones, que baila. En un documental reciente, Jones actúa solo, bailando una chacona de la Partita nº 6 de Bach. Se trataba, según dijo, de un tributo tanto a su madre como a su pareja, Arnie Zane, que había muerto unos veinte años antes. Aquí, la forma de la música parece crucial, pues la chacona era originariamente una danza «indígena» que llegó de México o Perú a Europa y acabó introduciéndose en el reperto-

rio clásico. Jones conecta así su propio duelo con el uso que hizo Bach de la chacona para expresar su aflicción por la muerte de su joven esposa.

### III

En tercer lugar, nos ocuparemos de una pantomima cuyo título, *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria*, manifiesta su enfoque nacional. Seis miembros de la compañía Yuyachkani (palabra quechua que significa «estoy pensando, estoy recordando») ejecutan pantomimas que representan a peruanos «típicos»: todos actúan al mismo tiempo y repiten su pieza una vez. Los actores-mimos se disponen en dos secciones separadas, en dos filas de tres, una a cada lado del espacio teatral (un antiguo establo), mientras el público circula de una a otra por el amplio pasillo central, parándose a contemplar cada una de las actuaciones el tiempo que desee. Un mimo hace el papel del «típico» hombre peruano en su evolución histórica, del inca al hombre urbano moderno con su gabardina. El inca autosuficiente y semidesnudo acabará vendiendo bronceador e invitando al público a probarlo. A su lado, Teresa Ralli presenta la relación de las mujeres peruanas con la Iglesia Católica, mientras su hermana Rebeca, que cierra la fila, se cambia varias veces de disfraz para mimar las vidas posibles, buenas o malas, que pueden llevar las mujeres. Su narración es la más abierta y ambigua de las seis; quería, según dijo, transmitir posibilidades, así como la ironía de la «marca» peruana. Al otro lado del pasillo, una mujer escenifica la transformación de indígena peruana en terrorista de uniforme impecable (la segunda y la tercera en el mando de Sendero Luminoso, la principal organización terrorista de Perú en los años ochenta y noventa, eran mujeres). Junto a ella, un hombre encarna a un vendedor de exportaciones peruanas, ofreciendo al público productos «típicos» del país, mientras su vecino escenifica el escándalo de Montesinos, el asesor y jefe de los servicios secretos del presidente Fujimori, sorprendido en actos de soborno, mientras un televisor muestra un vídeo del episodio real. Aquí la realidad queda capturada en la pantalla, mientras que el mimo «real» es un personaje, un actor. Algunos actores intentan entablar un diálogo con los espectadores, mientras que otros parecen absortos en sus propias fantasías. En la Casa se respira una atmósfera de carnaval: a pesar de la elegancia de su pantomima, las figuras «típicas» de los retratos tienen algo en común con las atracciones

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

secundarias de los circos. La escenificación, señala Diana Taylor, proporciona «senderos de memoria», el espacio de la reiteración». Esta repetición, sin embargo, no es sintomática en sí misma: «las puestas en escena entran en diálogo con la historia del trauma sin ser ellas mismas traumáticas» (Taylor, 210). Los actores, prosigue Taylor, crean testigos de una historia que ellos pueden haber experimentado o no, pero de la que pueden luego apropiarse para sí mismos. El espacio compartido por los actores y el público, un verdadero «espacio de reiteración», hace posible una forma de testimonio secundario abierto a quienes no toman conciencia de la historia traumática hasta una fase tardía. Al día siguiente, hablo con Rebeca Ralli sobre los Yuyachkani y su historia de promoción de los derechos humanos en Perú. En el espectáculo que he presenciado, así como en otras piezas teatrales, la compañía ha representado la historia peruana, incluido el periodo reciente en que Sendero Luminoso desgarró la vida del país, y la posterior re-membranza que se produjo. Según comentamos el espectáculo, parece natural preguntar: «¿así que la memoria está escrita en el cuerpo?» «Claro», me responde. Claro.

En uno de los libros más citados sobre la memoria cultural, Pierre Nora contrasta los *milieux de mémoire* con los *lieux de mémoire*. Los *milieux*—los medios—, afirma, hacen referencia a comunidades vivientes unidas en parte por sus tradiciones culturales duraderas y vivas. Las prácticas culturales son visibles, forman parte de la cotidianidad. Los *lieux*, en cambio, son meros lugares sin conexión con las prácticas culturales ni con la memoria viva y encarnada; los paisajes son estériles y la memoria misma, o los objetos relacionados con ella, ha sido depositada en almacenes. Durante años, Nora fue acusado de nostalgia y, de hecho, marginado como teórico de la memoria cultural. Recientemente, sin embargo, las concepciones de esta clase de memoria, incluidas las que se han fijado en la escenificación (*performance*), no se han centrado en la nostalgia, sino en las formas en que la puesta en escena reafirma la continuidad y la vitalidad de las memorias culturales. Pensemos, por ejemplo, en el «funeral jazz», una práctica de origen afroamericano que se lleva a cabo en Nueva Orleans, en la que una banda de jazz acompaña al féretro, originariamente hasta el cementerio y actualmente hasta el lugar en que las familias suben en automóviles para desplazarse hasta los cementerios situados fuera de la ciudad. A este momento en que el difunto tiene que separarse de la procesión se le llama «cortar las amarras del cuerpo» (*cutting the body loose*). Como señala Joseph Roach, «cuando la comitiva del funeral jazz de

Joe August cortó las amarras del cuerpo, dejó abierto un lugar para los otros a través del recuerdo de su vida en la celebración de su muerte» (281). Con una descripción se evoca el momento en el que aflora el espíritu festivo y la procesión puede dar cabida no solo a quienes van a llorar al difunto, sino también a personas sin ninguna relación con él. La inclusión de los otros, el giro hacia la celebración, son signos de afirmación de la continuidad cultural. En estas ocasiones en que las bandas de jazz que acompañan a las comitivas funerarias se comportan de forma inclusiva para que otros puedan unirse a la celebración, las calles de Nueva Orleans se convierten en verdaderos *milieux de mémoire*. No es sorprendente que se puedan escuchar sonidos de jazz en la primera película de Spike Lee sobre el huracán Katrina: entre ellos, a Louis Armstrong interpretando «Do You Know What It Means to Miss New Orleans?» de Louis Alter, al principio del film, y a Fats Domino cantando «Walking to New Orleans», al final. Juntas, ambas piezas significan la continuidad de la comunidad ante la devastación.

Pero Roach, e incluso Nora, asumen una inmediatez que tiene que encontrarse en la escenificación (*performance*) y transmitirse a los testigos. Incluso Paul Ricoeur, en *La memoria, la historia, el olvido*, nos recuerda que las historias comienzan con declaraciones de los testigos de los hechos. Antes del proceso de recopilación, verificación y archivado de los materiales que conforman el relato de un suceso histórico, los individuos ofrecen testimonios que pueden registrarse. Aunque estos testimonios son cruciales, no obstante sufren cambios durante la transmisión, hasta el punto de que su exactitud queda en entredicho, especialmente en lo relativo a la representación de los hechos y a la medida en que los recuerdos se retienen. Podría parecer natural pensar que los recuerdos históricos moldean las formas narrativas, pero es muy probable que quienes prestan atención a las formas narrativas y al arte otorguen una importancia considerable a los recursos narrativos que emplean. En estos casos, la balanza puede decantarse a favor del relato y no de la memoria. Los estudios del trauma, en especial los relacionados con la Segunda Guerra Mundial, llevaron a Ricoeur a incorporar otro factor cualitativo más: el grado en que las atroces experiencias de la guerra, como el encierro en campos de concentración, provocan el bloqueo de la memoria. Aun cuando el paso del tiempo, otras experiencias similares a las originales o el psicoanálisis hagan accesibles los traumas, éstos pueden no obstante sufrir cierta traducción a metáforas. Todo lo cual debería prepararnos para un cuarto modo de ac-

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

ceso que surge en las escenificaciones, tanto no verbales como verbales. El cine puede combinarlas, mediante lo que en la película aparece como una coreografía de la vida cotidiana unida a la puesta en acto verbal de la memoria.

#### IV

La película de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, se centra en una pareja de amantes, una actriz francesa y un arquitecto japonés, a los que no se da nombre durante la acción. Ésta tiene lugar en 1957, unos doce años después del lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima, cuando la actriz llega a la ciudad para trabajar en una película sobre el bombardeo. Ambos amantes –cuyos nombres propios nunca se mencionan– son figuras ambiguas: ella por su romance con un soldado alemán durante la guerra, el arquitecto japonés porque luchó en el bando enemigo. Ante la potencia de su cortometraje documental *Noche y niebla* sobre los campos de concentración nazis, Resnais fue invitado a realizar un documental sobre Hiroshima. Sin embargo, tras recopilar metraje de archivo, Resnais se negó a hacer una película que no «se diferenciaría significativamente» de *Noche y niebla*. El relato ficcional –sugería– sería una forma mejor de reflejar la «especificidad» del hecho (Caruth, 27). La narración resultante presta primero atención al bombardeo, aunque solo a través de planos del Museo de la Paz, con sus fotografías y vestigios del suceso, sus imágenes de las víctimas. Sin embargo, enseguida se centra en los dos amantes. Su encuentro reaviva en la actriz el recuerdo doloroso de su romance juvenil: muy pronto vemos una toma breve de la actriz joven con un soldado alemán; posteriormente, una serie de rápidos episodios silenciosos traza el desarrollo del idilio, las acusaciones de colaboración con el enemigo y la reclusión de ella en el sótano de la casa de sus padres en Nevers. La cámara, que antes había sido el agente que mostraba el bombardeo museizado, con sus fotografías y fragmentos, se transforma en agente de la memoria, colaboradora silenciosa del relato hablado de la actriz. Pero también es mediadora y medio de intervención. La película es, como escribe Cathy Caruth, «una exploración de la relación entre la historia y el cuerpo» (26); el medio fílmico puede desde luego ser la mejor forma de alcanzar lo que Caruth denomina «la especificidad» de la historia.

---

Carol L. Bernstein, Bryn Mawr College

En las secuencias iniciales del filme, el espectador aprecia ciertos «agujeros»: los espacios temporales entre, primero, el momento histórico del bombardeo y su representación en el Museo de la Paz, y entre el momento presente en la habitación del hotel y el pasado de la actriz, que al principio solo vislumbramos fugazmente en una imagen no explicada. Hay otras disparidades: las mujeres del hospital son bellas, sus rostros no llevan ninguna marca del bombardeo; la afirmación de la actriz de haberlo visto «todo» de Hiroshima y la respuesta del hombre de que no ha visto «nada». Además, la elegancia y sobriedad de lo expuesto en el museo parecen «esterilizar» y contener un evento de destrucción masiva. Las hermosas mujeres del hospital presentan un fuerte contraste —por ejemplo— con las «doncellas de Hiroshima», un grupo de veinticinco supervivientes desfiguradas que fueron trasladadas a Nueva York para someterse a cirugía estética. El rápido barrido de la cámara por el museo viene seguido, unos minutos después, por la imagen de un autobús turístico que recorre los monumentos conmemorativos, como si el autobús, con su sonriente guía de guantes blancos, fuera un sustituto de la secuencia del museo. Esta secuencia va seguida a su vez de una marcha por la paz que concluye la filmación.

Frente a las imágenes del museo con sus fragmentos reales en las vitrinas, la naturaleza misma de la fotografía fílmica nos recuerda la ausencia de los cuerpos materiales, debida históricamente al bombardeo y físicamente a la naturaleza del medio. Es obvio que cualquier película que muestre cuerpos en la pantalla puede, potencialmente, recordarnos que los cuerpos reales, vivos, están ausentes. Con su insistencia en los cuerpos vivos ausentes —y entre ellos se encuentran no solo el amante alemán muerto de la joven, sino también los cuerpos de los familiares del hombre japonés (él estaba lejos, luchando en la guerra, cuando la bomba les quitó la vida)—, la película presenta una situación límite para la memoria y la ausencia.

La exhibición de agilidad de la cámara en la secuencia del museo realza así la intervención de ésta. La ausencia de los cuerpos, así como la agencia de la cámara, inyectan una nota de extrañeza en la secuencia. (En la medida en que la cámara es también una especie de guía turística, aporta asimismo una nota de banalidad.) Las actuaciones de la actriz francesa y del actor japonés (que, aunque habla en francés, no entendía el idioma), la actuación «suplementaria» de la actriz como enfermera en el filme sobre la paz y, por último, la «puesta en ejercicio» de sus experien-

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

cias durante la guerra en Francia, nos proporcionan una serie de sustituciones y subrogaciones. Éstas pasan al primer plano en un momento posterior de la película, en que la actriz cuenta a su amante sus experiencias durante la guerra en Nevers, en Francia, cuando a los dieciocho años se enamoró de un soldado alemán. Frente a las secuencias del principio del filme, en que el foco de la cámara se amplía de los cuerpos de los amantes a la ciudad —el Museo de la Paz, el rodaje en el que ella actúa, la marcha por la paz—, ahora la cámara se vuelve hacia el interior. Al caer la noche, la francesa y el japonés están en un café. Según ella va contando la historia de su antiguo amor, el hombre, mediante una serie de preguntas, asume el papel del soldado alemán. Habla en primera persona, donde «yo» es el soldado. Al mismo tiempo, como él mismo, se muestra complacido de ser el primero a quien ella cuenta su historia. A pesar de lo íntimo de esta narración, sus marcas temporales son el día del fin de la Segunda Guerra Mundial en Nevers y el día en que la bomba atómica es arrojada sobre Hiroshima: suceso que señala el inminente final de la guerra en Asia. En el momento del clímax, ella exclama: «Entre aquel cuerpo [el del soldado alemán, su amante] y el mío no podía encontrar más que semejanzas... desgarradoras, ¿entiendes? Era mi primer amor... (a gritos). [...] *El japonés le da un bofetón. [...] Ella reacciona como si no supiera de dónde procede el dolor. Pero reacciona. Y se comporta como si comprendiese que este dolor era necesario*» (Duras, 95)\*. Como comenta Cathy Caruth, «dentro de la significación del diálogo, la bofetada constituye el imperativo de distinguir entre la vida y la muerte», su vida y la muerte del soldado alemán, la muerte de él y la vida del japonés (41-42). Caruth prosigue:

Esta interrupción y este *choque visual* establecen así dentro del filme la apertura de una historia que todavía no ha tenido lugar verdaderamente. La posibilidad de la historia surge, de hecho, dentro de este movimiento de la película, como interrupción de la comprensión en un brutal choque visual que conecta ineluctablemente la historia de Nevers con la de Hiroshima (42).

En este pasaje, la actriz ha regresado al lugar de su trauma, mientras que el hombre, que actúa en dicho trauma, ha abierto la posibilidad de una comprensión histórica. Aunque la película no documenta el bombardeo nuclear, aborda la cuestión de cómo podemos visitar, recordar y

---

\* *N. de la T.*: Cito aquí la traducción de Caridad Martínez González.

compartir los sucesos de los traumas históricos. En el filme, asistimos a dos escenificaciones: en la primera, la cámara recorre el museo y las imágenes asociadas con los hechos históricos. Lo que resuena es el diálogo ritual de la negación: «lo he visto todo» frente a «no has visto nada de Hiroshima». Cuando ella relata su propia historia del tiempo de la guerra a su amante japonés, el pasado se vislumbra en esas escenas silenciosas y, en última instancia, se oye en la creciente intensidad de su narración, que culmina en el momento en que ella grita, abrumada por el recuerdo de su amante alemán muerto:

... también después, se puede decir que no llegaba a encontrar la más mínima diferencia entre aquel cuerpo muerto y el mío... Entre aquel cuerpo y el mío no podía encontrar más que semejanzas... desgarradoras, ¿entiendes? Era mi primer amor... (a gritos). [...] *El japonés le da un bofetón.* [...] *[Ella] se comporta como si comprendiese que este dolor era necesario.*

La conclusión del relato es breve: ella se cura de su odio y pronto se marcha a París, a donde llega justo cuando la bomba atómica cae sobre Hiroshima. El final de su aventura con el japonés también es breve: un intercambio de nombres, él será Hiroshima y ella será Nevers. Pero ella ya está olvidando tanto a su amante pasado como al presente. Como señala Cathy Caruth, este relato no solo cartografía un romance, sino también «un nuevo modo de ver y escuchar *desde el lugar del trauma*» (56). Este «nuevo modo» ofrece a los espectadores un posible «vínculo entre culturas» que abra las posibilidades de «ser testigo» y, posteriormente, «comprender».

Como las otras formas de puesta en escena que hemos visto, *Hiroshima mon amour* aborda la incompreensión de las generaciones venideras, ofreciéndoles la posibilidad de captar la incompreensibilidad del desastre a través de una forma secundaria de ser testigo. En *Dancing to the Promised Land*, Bill T. Jones señala que no es probable que los afroamericanos actuales posean recuerdos, ni siquiera transmitidos, de los traumas vinculados a la esclavitud. En Perú, conocí a un estudiante –de unos veinte años en 2005– que preguntó si era necesario que ellos «recordaran» las épocas del terror. Acababan de ver una potente exposición de fotografías (titulada *Para Recordar*) de la época del terrorismo y estaban conmocionados. *Hiroshima mon amour* fue rodada unos doce años después del lanzamiento de la bomba atómica sobre la ciudad. De hecho, pasarían varios años hasta que el público estadounidense pudiera ver fotografías de los

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

efectos de los bombardeos (la segunda bomba fue arrojada sobre Nagasaki tres días después). *Hiroshima*, de John Hersey, publicado en 1946, presentaba un texto con descripciones de los efectos inmediatos del primer bombardeo, pero sin fotografías. Las escenificaciones, sin embargo, al comunicar el impacto de lo no visto, abren los espacios del pasado y los conectan con un futuro compartido. Algunas de las aquí descritas tienen componentes verbales, que pueden aparecer, sin embargo, como oblicuos o elípticos en relación al movimiento. La actriz de *Hiroshima mon amour* y la Eliza de *Last Supper at Uncle Tom's Cabin* son yoes en proceso de llegar a ser: la actriz cuando habla en voz alta de su yo más joven, la Eliza ficticia cuando evoluciona hacia un personaje histórico, el de una mujer –Soujourner Truth– ya libre de la esclavitud, que actúa como modelo para otras mujeres. Las danzas crean *milieux de mémoire*, ya sean restauradores o anticipativos. Al comunicar el impacto de lo no visto, las escenificaciones pueden abrir los espacios del pasado y conectarlos con un futuro imaginado. La repetición o subrogación, el carácter indirecto: todos estos elementos generan nuevas conexiones, nuevos modos de comprensión.

Traducción: Alba Montes

#### Obras citadas

Cathy Caruth, «Literature and the Enactment of Memory (Duras, Resnais, *Hiroshima mon amour*)», en *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), pp. 25-26.

Marguerite Duras y Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, trad. Richard Seaver (Nueva York: Grove Press, 1961). [Trad. esp.: *Hiroshima mon amour*, trad. Caridad Martínez González, pról. Antonio Álamo (Madrid, Mediasat, 2003).]

Mark Franko, «Mimique», en *Migrations of Gesture*, ed. Carrie Noland y Sally Ann Ness (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), pp. 241-258.

Amitav Ghosh, «Dancing in Cambodia», en *Granta 44 (The Last Place on Earth)*, 1993, pp. 125-169.

John Hersey, *Hiroshima* (Nueva York: Knopf, 1985).

---

Carol L. Bernstein, Bryn Mawr College

- Pierre Nora, «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*», *Representations*, no. 26 (1989): 7-25.
- Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, trad. Kathleen Blamey y David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 2001). [Trad. esp.: *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira (Madrid, Trotta, 2003).]
- Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (Nueva York: Columbia University Press, 1996).
- Jorge Semprún, *Literature or Life*, trad. Linda Coverdale (Nueva York: Viking, 1997). [Trad. esp.: *La escritura o la vida*, trad. Thomas Kauf (Barcelona: Tusquets, 1995).]
- Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham y Londres: Duke University Press, 2003).

#### *Artes escénicas y visuales*

- Giacometti, *Promeneurs*. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
- Yuyanapaq. *Para Recordar. 1980-2000: Relato visual del conflicto armado interno en el Perú*. Comisión de la Verdad y Reconciliación y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- Bill T. Jones, *Dancing to the Promised Land*, DVD.
- Bill T. Jones, un homme qui danse*, dir. Don Kent. Documental Arte, 2006.
- Grupo Cultural Yuyachkani, *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria* (2001).
- Alain Resnais, *Night and Fog* (1955). [Título esp.: *Noche y niebla*.]
- Hiroshima mon amour* (1959).
- Spike Lee, *When the Levees Broke: a Requiem in Four Acts* (2006).

# ORFEO, CRISTO, CALDERÓN

Fernando R. de la Flor

Para Luis Robledo

## *De la estirpe de Orfeo*

Orfeo, sí; y Calderón, también; pero ¿Cristo?... Su mera evocación resulta, si bien se mira, «intempestiva», por cuanto sobre ella pesa una suerte de interdicto moderno. Como asegura Peter Sloterdijk, sucede que —y esto afecta a la figura central de la religión cristiana, (es decir, al propio Cristo, y su representación canónica u ortodoxa)—: «la censura del espíritu de la época ha provocado que hoy se haya excluido todo tipo de teologías de los temas de discusión serios de las personas ilustradas»<sup>1</sup>. En efecto, abordar una problemática como ésta, no dejará de percibirse como una cierta trasgresión a lo que es el verdadero *pudendum* de los modernos. Sólo desde la estética parece tolerada tal aproximación postmoderna hacia los significados crísticos fuertes —y no sólo los demudados de su carga propiamente metafísica—, algún aspecto de cuyo programa puede encontrarse en las conversaciones últimas de Gianni Vattimo y John D. Caputo<sup>2</sup>, situadas bajo el enunciado oximórico de una nueva teología ne-

<sup>1</sup> *Tiempo e ira*, Madrid, Siruela, 2010, p. 91.

<sup>2</sup> En *Después de la muerte de Dios. Conversaciones sobre religión, política y cultura*, Barcelona, Paidós, 2010.

gativa e, incluso, de un «ateísmo cristiano», como el que también ha teorizado Thomas J. J. Altizer<sup>3</sup>.

En la apertura misma de una deriva que no oculta tener a la representación de la figura de Cristo como argumento central, me gustaría situar una imagen que va a constituir el término final de nuestro recorrido. Y, prácticamente también la justificación de que este se realice bajo los términos y el amparo de un saber de estirpe warburgiano; quiero decir, dentro de ese saber y de esa disciplina que no tiene nombre, pero que propiamente es una *iconología*<sup>4</sup>.

En efecto, deberemos ahora preguntarnos por el sentido que alcanza a tener una *pathosformel*, la vida de un tema imaginal, estereotipado; una fórmula patética, un dinamograma, una figura dialéctica en donde coagulan temporalidades diversas<sup>5</sup>, y donde algo antiguo, en rigor una supervivencia (*nachleben*: vida póstuma) —la de Orfeo mismo—, se da a leer sólo haciendo constelación y brillando en un momento fulgurante a través de otra figura, también esta altamente aurática —la de Cristo—, situándose ambas en un acmé dialéctico que oscila entre el pasado y el presente, entre lo pagano y lo cristiano.

Se trata entonces de una imagen de antiguo culto; una imagen sin duda peculiar, si consideramos lo que son los habituales patrones iconográficos desarrollados por el Barroco hispano. Estamos ante el llamado «Cristo de la Victoria» [Fig. 1], cuyo modelo original, manufacturado por Domingo de la Rioja —imaginero y tallador de imágenes en tiempos de Felipe IV—, y exhibido por primera vez en culto en 1635, se encuentra en Serradilla (una pequeña localidad en la provincia de Cáceres)<sup>6</sup>. Esta imagen se distingue notablemente de otras innumerables «hechuras de Cristo» del mismo período

<sup>3</sup> *El evangelio del ateísmo cristiano*, Barcelona, Ariel, 1972.

<sup>4</sup> Véase sobre aquel nuevo campo de conocimiento abierto a la exploración de la imagen por Abby Warburg, que no acertó a darle nombre, el comentario que sobre ello hace Giorgio Agamben en su capítulo «Abby Warburg y la ciencia sin nombre», en *La potencia del pensamiento*. Barcelona, Anagrama, 2008.

<sup>5</sup> Es Agamben también quien, recientemente, reflexionando sobre el tema warburgiano de la *nympha*, ha advertido el que las *pathosformel* «están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica, *fantasmati*» (en *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 32).

<sup>6</sup> La noticia sobre este Cristo y su atribución a Domingo de la Rioja la ha realizado Hernández Perera, J., «Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla», *Archivo Español de Arte*, 25 (1952), pp. 267-286. Véase también a este propósito del conocimiento material de la imagen, Hernández Díaz, J., «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», *Archivo Español del Arte*, (1954), pp. 47-62.

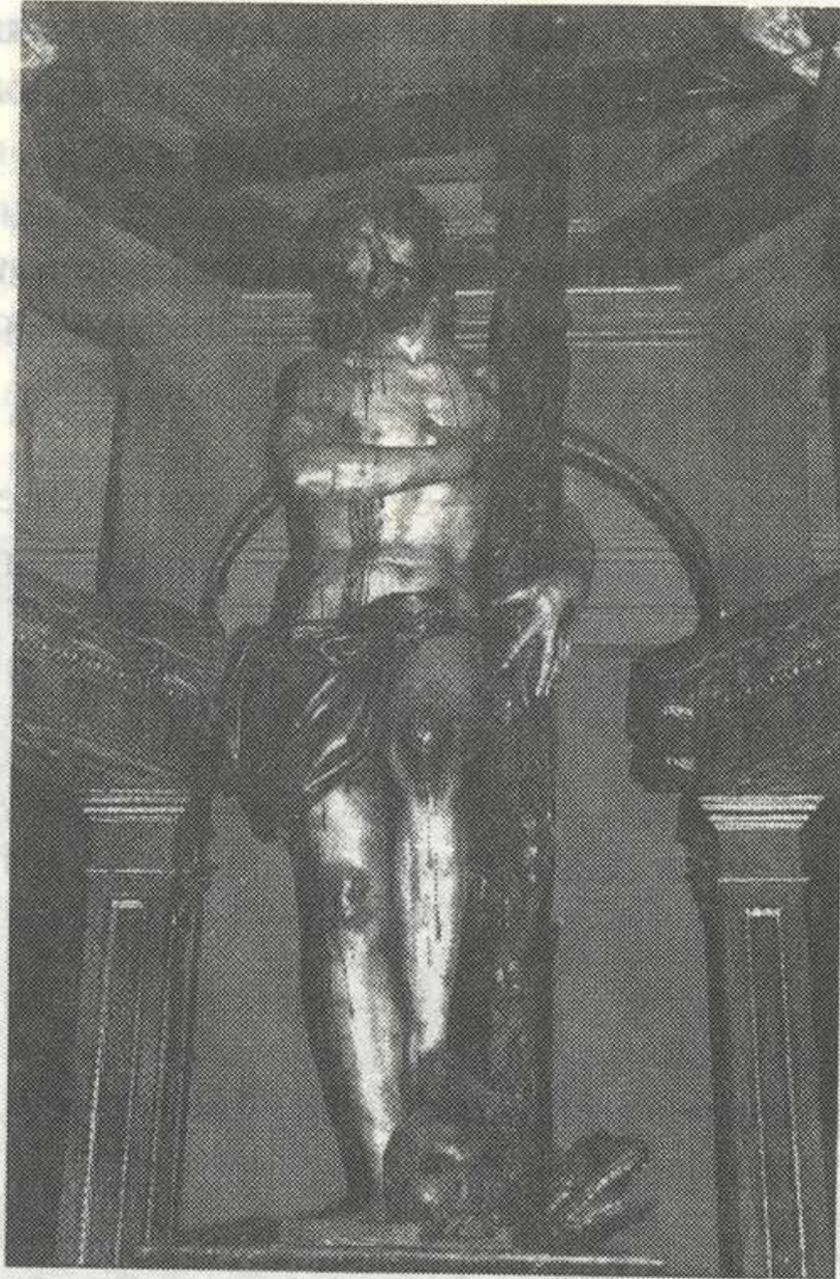


Fig. 1. Cristo de la Victoria. Capilla VOB. Madrid.

que pueden encontrarse en la Península. Hablo de peculiaridad, por cuanto la imagen en sí misma no reproduce ningún pasaje o momento del Nuevo Testamento que pudiera ser identificado. Así que se configura en todo caso como una imagen *exclusiva*; en realidad, cuando aparece, un *unnicum*. Imagen, por tanto, sobrevenida, que va más allá del propio relato evangélico (de donde *no* toma referencia), imagen extemporánea (fuera de su tiempo); una suerte de *hapax* icónico: imagen nueva y sorprendente, que aparece una sola vez o que irrumpe por primera vez en la historia figurativa de un modelo, y que, por lo tanto, en este caso concreto escapa a esa aparente totalización con que se inaugura el reciente libro de Jean Luc Nancy dedicado a ciertas imágenes de Cristo –titulado bellamente: *Noli me tangere*<sup>7</sup>–. En-

<sup>7</sup> *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid, Trotta, 2006.

sayo donde se lee en exergo una evidencia que se ha producido en el tratamiento icónico de esta figura emblemática de las tradiciones representativas de signo cultural. Y es que:

Sin duda no hay un solo episodio o leyenda de Jesús de Nazaret que no haya sido representado en la iconografía cristiana y postcristiana, oriental y occidental<sup>8</sup>.

Esta certeza abre el paso a otra evidencia complementaria a aquello afirmado por el semiólogo francés, según la cual debamos afirmar que, puestos ante este tipo de imagen como la que en Serradilla se encuentra, muy raramente se representa en Cristo algo que la tradición textual sagrada no refrende<sup>9</sup>. En efecto, estamos ante una rara «hechura» y figuración crística que sobreexcede a aquellas otras, numerosísimas, inscritas y emanadas de los *Evangelios*. En ningún pasaje de los mismos sucede que Cristo abrace su cruz, o no lo hizo de esta manera triunfante, rendidora y, al mismo tiempo, también sufriente, *pasionaria*, pues es evidente aquí un imposible: la abraza sin duda después de muerto, en la temporalidad supernumeraria o especial del *triduum*, de los tres días *post-mortem*, donde, desde luego, no consta en la tradición escrita tal gesto. En aquel interregno temporal que se abrió entre la tierra y el cielo, y durante el cual Cristo se presenta a María Magdalena, es cuando también irrumpe en la cena de Emaus, y en el momento preciso en que se aparece con sus heridas ante el Colegio Evangélico y ante el incrédulo Tomás. Lapso temporal, y esto será importante para nosotros desde el punto de vista de una marca o referencia órfica, en que oscuros pasajes evangélicos y exégetas posteriores llegarán a insinuar que fue precisamente entonces cuando Cristo bajó al Limbo (y, en otras versiones, al mismo Infierno). Aquel tiempo del *triduum* transitorio dio lugar, incluso, a figuraciones que pueden pasar por «extravagantes», o enteramente forjadas por motivaciones plástico-estéticas, pero de las que la Letra Sagrada se hacía al cabo garante, como aquellas de Cristo en hábito de jardinero, con la pala al hombro, en la tabla de Juan de Flandes,

<sup>8</sup> *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo...*, p. 9.

<sup>9</sup> Pues, ciertamente, las imágenes cristianas se proyectan siempre sobre un fondo escritural, como ha argumentado Ginzburg, C., «Ecce, sobre las raíces escriturales de la imagen de culto cristiano», en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000, pp. 105-125.

o en el grabado de Albert Dürero<sup>10</sup> [Fig. 2]. Representaciones que, en efecto, tiene una confirmación puntual en la escritura sagrada. Algo que, desde luego, no alcanza a tener nuestra primera imagen, aquella del Cristo que avanza (como una *Gradiva*) con misteriosos atributos y gestos desde su retablo en Serradilla.

Luego entonces, si volvemos a este nuestro «Cristo», es lo cierto que Cristo mismo, según las Escrituras, no pisó nunca ninguna calavera, tal



Fig. 2. Dürero, *Cristo y María Magdalena*.

<sup>10</sup> Escribe sobre ello Nancy, J. L., «Habría que considerar además todas las mezclas que se practican: semi-jardinero, semi-mesías, semivestido (como debe estar el jardinero), semidesnudo (como debe estar el cuerpo que se ha desprendido del sudario), y las combinaciones a las que esos datos recurren mediante el dibujo y el color. Resulta fascinante esta circunstancia que hace que un problema teológico —¿cómo hay que representar el cuerpo glorioso?— proporcione y combine tantos pretextos para elaboraciones iconográficas» (*Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo...*, p. 50).

y como aparece en aquella imagen, y ello aunque el monte de su pasión se llamara Gólghota; Cristo no tuvo, ni siquiera como metáfora, una serpiente enrollada a los pies<sup>11</sup>, y Cristo, sobre todo, no pulsó de esa manera, que podemos empezar a definir como «musical», el madero de su crucifixión. Y ello, sencillamente, porque en camino de su ascensión a los cielos sólo tuvo en sus manos el *lábaro* triunfante e imperial (un emblema bien distinto a aquel otro de la Cruz), despojándose en el paso de la muerte de todo signo pasionario, dejando definitivamente atrás el sufrimiento y el dolor de su temporal condición humana, y preparándose para reintegrarse en el más allá de las esferas cósmicas, donde dicen los textos que habría de habitar con el Padre Eterno y el Espíritu Santo.

En realidad, la imagen de Serradilla es el producto de la visión de una beata, Francisca de Oviedo, probablemente influenciada por especulaciones teológicas de un dominico cuyo nombre no nos ha llegado. Se trata entonces, en toda la extensión del proceso que da a luz finalmente a la imagen, de un *constructo* imaginario post-testamentario, (e, incluso, de un relato construido de espaldas a él). En cualquier caso, nos encontramos ante un retorno visual de Cristo con extraños aditamentos y gestos, con atributos que no constan en los textos que pretenden recoger minuciosamente su paso por la tierra. Es entonces una imagen simbólica de tipo sincrético dotada de una alta ambigüedad y misterio, si pensamos en las estrictas normas que presidieron en la época la realización de «hechuras de Cristo»<sup>12</sup> —lo que condujo a nuestra imagen, por cierto, a ser

<sup>11</sup> Es esta una atribución que proviene del siglo V, y que se formalizó primero en el motivo iconográfico del alanceamiento de la serpiente, como evolución de un motivo anterior empleado por Constantino al figurar el lábaro y enroscada en él la serpiente traspasada por el asta, como trasunto simbólico del vencimiento del pecado. En la Reforma se produce una controversia sobre quién es el o la vencedora de la serpiente; ocurriendo para los reformistas, que no es la Virgen sino el hijo el vencedor de la misma, según el Génesis («ipse [no ipsa] conteret caput tuum»). Señalemos de paso, y para lo que en adelante nos interesa, la omnipresencia de las serpientes en las descripciones cristianas de los mitos y rituales órficos.

<sup>12</sup> Los procesos de fusión, de metamorfosis transformativa fueron ampliamente considerados por el pensamiento especulativo barroco hispano, sobre todo en el terreno religioso y de conformación de una visión del mundo sometida a un intenso proceso de hibridación de sus polaridades más aparentemente irreconciliables. Una buena conceptualización de este asunto en su vertiente religiosa puede ser encontrada en un texto paradigmático de la mentalidad barroca, el de Pedro de Alva y Astorga, *Naturae prodigium, gratiae portentum*, Madrid, Julián Paredes, 1651, que trata de la transformación «seráfica» de San Francisco.

juzgada por la Inquisición, en la fecha de su primera modelación escultórica—. Imagen, pues, que necesitó legitimarse, pasar incluso a otros contextos y perder de esta manera su cualidad escultórica para pasar a la pintura, como sucede en un lienzo anónimo madrileño donde el Cristo de Serradilla aparece flanqueando en actitud de adoración por santa Teresa y san Francisco, y cuadro que porta en una cartela la concesión de indulgencias a la imagen, lo que garantiza por esta vía la plena ortodoxia de la misma<sup>13</sup>, y que nos sirve a nosotros como *transfer* entre tradiciones, pues es el momento de decir (y ello había ya quedado dibujado) que la vincularemos al final a una referencia órfica<sup>14</sup>.

Mantendremos pues la existencia en este singular modelo iconográfico de rasgos órficos, ello en consonancia con cierta mitopoética que extendió durante la Contrarreforma una concepción que había sido potenciada entre los siglos II y IV de los primeros tiempos del Cristianismo, para después continuar resonando, a cada momento más débilmente, en el espacio de representación, y según la cual Cristo mismo vendría a ser un «nuevo Orfeo» (motivo que es el que queremos precisamente asentar aquí por mediación de la evidencia que suministra la escultura de bulto redondo de Serradilla)<sup>15</sup>.

Es el momento de entender dicha imagen bajo la forma de un «dinamograma»; una imagen que, apoyada por la memoria histórica, escapa a su destino inerte e inanimado, y logra una supervivencia y una proyec-

<sup>13</sup> Da noticia de este lienzo sin fijar su ubicación actual, Pérez Sánchez, A., en «Tramantojo a lo divino», *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, 3 (1992), 143. Otro lienzo efectista que representa la propia escultura de Serradilla es de atribución insegura a Alonso Cano y se encuentra en el convento de Alba de Tormes, estudiado por Padrón Mérida, A., «Un varón de dolores de Francisco Camilo», *Archivo Español de Arte* (1983), pp. 77-78.

<sup>14</sup> Ha analizado las condiciones históricas de la producción de esta imagen Aterido, A., «Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión», en De Carlos, M.A., *et al.*, *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 151-170, y, también, García Mogollón, F., «Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla», en *I Congreso Comité Español de Historia del Arte*. CD. Caja Murcia, pp.45-48.

<sup>15</sup> Para contextualizar debidamente esa intensidad en el sentimiento religioso que atribuimos a la imagen y al momento de su manufactura, 1635, donde estaba en su apogeo hispano una mentalidad numinosa de construcción mitopoética y nada dada a la lógica materialista, véase mi libro *La era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Mallorca, Juan de Olañeta, 2008.

ción llena de energía y temporalidad que la conduce hacia una suerte de «vida póstuma», que ahora nos reclama que la restituyamos en todo su valor de sentido. Situados en el momento en que se produjo la factura de tal obra de Serradilla –1635–, podemos entender que lo que pasó entonces en lo que parecía definitivamente sellado e inaccesible, se puso entonces en movimiento y alcanzó a tener su momento de brillo e intensidad al coagular en una sola imagen tiempos distantes, y al traer a aquel «ahora» intensamente dramático un «ayer» que parecía perdido para siempre.

De modo que en el Barroco –en el centro del momento de la vigencia máxima de la visión de mundo que le caracteriza, décadas del 20, 30, 40 y 50 de 1600)– es a través de la figura de Cristo que se hacen visibles ciertos rasgos órficos supervivientes en ella, mientras eso mismo invierte la operación que fue la de los primeros apologistas cristianos, responsables de la primera era de la identificación cristomórfica, quienes presentaban la figura de Orfeo como algo a través de lo cual y en su sustitución se vislumbraban rasgos crísticos<sup>16</sup>. Vincularemos además esta atribución a un importante auto sacramental de Don Pedro Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, dedicado al asunto y del que han llegado dos redacciones, la primera de ellas en el entorno de la misma fecha –1634– de la imagen que ha abierto la exploración, y texto este en el que Calderón, en efecto, compone y propone sin ambages la figura arriesgada de un Cristo abiertamente ya transformado en un «nuevo Orfeo», que justifica de esta manera:

Luego Pastor y Poeta,  
Músico, Orador y Lira  
Eres en grande misterio  
De todos ellos la enigma:  
Y para decirlo todo  
Orfeo es bien que te diga<sup>17</sup>.

En consecuencia, movilizaremos para llegar hasta este fin de tradición, que nos hemos dado, todos aquellos fragmentos de cultura que ates-

<sup>16</sup> Para este tema, véase Pringent, P., «Orphée dans l'iconographie chrétienne», *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*, 64 (1984), pp. 205-221.

<sup>17</sup> Edición reciente de este texto en dos redacciones se encuentra en Duarte, J. E. (ed.), Kassel, Edition Reichenberger/Universidad de Navarra, 1999. Cit. ahora por la ed. de Cabañas, P., *Auto del divino Orfeo*. Madrid, CSIC, 1948, p. 249.

tiguen una imbricación entre la religión pagana por excelencia, el orfismo<sup>18</sup>, y aquello que se le opuso, en este caso como en otros, por medio de la inteligente estrategia de apropiación, el cristianismo (el cristianismo barroco), y que actuó catalizando primero y trascendiendo después aquel mundo de los misterios religiosos paganos por el procedimiento de abrazarlos, de resemantizarlos dentro de un gran metarrelato monoteísta de carácter salvífico, convirtiendo al orfismo en una suerte de precursor del cristianismo en el mundo antiguo<sup>19</sup>, y, más tarde también, en el centro de una sutil red analógica que servía para declarar una única verdad poética para el hecho del Mundo y su Redención, concediéndole a ello una factura musical predominantemente *armónica*<sup>20</sup>.

Antes de llegar por un recorrido hiperbólico de nuevo hasta aquella remota imagen —y a otras que debemos convocar, evocándolas—, se hace preciso fijar el procedimiento que atestigua lo que Seznec<sup>21</sup> llamó la «supervivencia de los dioses paganos» en los nuevos relatos con que se abrió en Occidente la Edad Moderna. Es un proceso que, a propósito de nuestro asunto, nos debe llevar a un espacio menos perfilado de lo discursivo que el representado por las *Geórgicas* virgilianas, donde, para el común, queda referido el mito órfico<sup>22</sup>, y hasta de las *metamorfosis* de Ovidio<sup>23</sup>, convertidos ambos textos (el de Virgilio y el de Ovidio) en las más seguras referencias, pues tradicionalmente pasan por ser las versiones canónicas en cuanto a una final conformación de la mitología órfica, que en sí misma reúne elementos del culto dionisiaco, misterios de Eleusis y pitagorismo, a través de las versiones que de ellos procuran también los autores neoplatónicos<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> La más completa y última de las aproximaciones al orfismo es la de Bernabé, A. y Casadesús, F., *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, Madrid, Akal, 2010.

<sup>19</sup> Una buena y última visión de tal operación llevada a cabo dentro del extenso campo del «viejo humanismo» es la de García Gibert, J., *El viejo humanismo*. Madrid, Marcial Pons, 2010.

<sup>20</sup> El proceso general de esta cristianización del mito de Orfeo ha sido analizado por Jourdan, F., *Orphée et les Chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. I. Orphée, du repoussoir au péfigurateur du Christ*. París, Les belles lettres, 2010.

<sup>21</sup> Seznec, J., *Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1983.

<sup>22</sup> Libro IV; vv. 315 y ss.

<sup>23</sup> Libro X; vv. 1-105; 143-154.

<sup>24</sup> Sobre estas transferencias que fundan un simbolismo analógico, véase de Gombricht, E., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 233-263.

Nosotros debemos revelar ahora el trabajo de otros operadores quizá más discretos, los cuales terminan por apuntar en la misma dirección de nuestra aserción primera (y al final son quienes la legitiman): el que Cristo mismo fue figurado bajo atributos órficos, lo que finalmente quiere decir que para algunos autores lo órfico se situó como una genealogía «autorizada» para lo cristiano, como una suerte de fuente anunciadora –de *prototypon* o «figura», en el sentido que le da al concepto la exégesis bíblica<sup>25</sup>– de lo que habría de ser la eclosión cristiana de signo redentorista y salvífico.

En otro orden de cosas, esta correlación no se habría podido producir si la alta cultura de signo humanístico no hubiera operado tradicionalmente en términos de lo que se conoce como *fusión mítica*<sup>26</sup>. Los horizontes temporales en que se inscribe la producción de una determinada obra de arte, una representación, se funden literalmente en el espacio conceptual humanístico con toda la corriente mitopoética acumulada como archivo del tiempo en la forma de fábulas mitológicas<sup>27</sup>, produciendo una figuración que alcanza a tener una gran fuerza semántica, apoyada como está en dos temporalidades, en dos mundos, casi podríamos decir<sup>28</sup>. Esta dinámica abre la posibilidad de una continuidad, de una constante histórica, de un *arquetipo* que se despliega en el tiempo, y que, en consecuencia, se hace objeto de una exploración del mismo tipo iconológico de las que llevó a cabo Abby Warburg en su proyecto *Mnemosyne*, pues, en efecto, tampoco se le pasó a este lector profundo el hecho de una compenetración íntima en este caso, que es el que proponemos como un gran paradigma acerca del cual reflexionar, entre las figuras de Orfeo y Cristo<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Y cuya revisión fue emprendida por Auerbach, E., *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.

<sup>26</sup> Sobre tal procedimiento, Prieto, A., «La fusión mítica», en *Ensayos semiológicos de sistemas literarios*. Barcelona, Planeta, 1972. De este modo, la transmisión mítica de que habla Luis Gil (*La transmisión mítica*, Barcelona, 1975) se convierte en «fusión» (y, en realidad, en *confusión*) de horizontes.

<sup>27</sup> Véase sobre el relieve que alcanza este género de discurso en España, el trabajo ya clásico de De Cossío, J. M., *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952.

<sup>28</sup> Tipo este de articulación de temporalidades que el Renacimiento acomete y del que se hace garante, precisamente acudiendo a la figura señera de Orfeo. Véase a este propósito Berrío Martín-Retortillo, P., *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 1994.

<sup>29</sup> Proyecto recientemente vertido al castellano, Madrid, Akal, 2010.

dad. Simultáneamente a esta fusión de horizontes clásico-cristianos a propósito de la figuración de un Cristo bifronte, conviene saber que son los mismos productores de símbolos, los artistas, y también los teóricos, en no menor medida, quienes realizan una apropiación, seguida de un desplazamiento de las figuraciones míticas, a-históricas; y en ese orden son ellos mismos quienes se adscriben, con preferencia sobre cualquier otra personificación, al arquetipo de Orfeo en cuanto protopoeta<sup>30</sup>. Lo cierto es que tal clase especial de productos simbólicos se acogen a la historia de tal figuración para legitimar lo que es su propia actividad, para investirla de sentido cultural, y convertirse a su vez en parte de un espacio mítico renovado pero abierto por el relato fundador<sup>31</sup>. Acaso también lo que sucede es que lo adoptan incluso en lo que es ya su trayectoria y personalidad, vivenciándolo como esquema de conducta para lo que es su propia «producción de presencia» (diríamos con Gumbrecht<sup>32</sup>), convirtiéndole en una identidad ejemplar en la que se reconocen y en cuyo *espectro* se integran, incluso en el modo directamente biográfico. Es en nombre de ello que un poeta español del Barroco, Juan Pérez de Montalbán, en su *Orfeo en lengua castellana* designara a sus compañeros integrantes de un Parnaso nacional en cuanto una suerte de «segundos Orfeos», y, más precisamente, de «castellanos orfeos»<sup>33</sup>.

Es el momento de preguntarse por los modos en que aquellos «castellanos orfeos» se asimilaron, siquiera sea superficial, nominalmente, con la figura mítica que presentaba la dimensión simbólica de su trabajo y de su propia identidad, marcada en todo momento por el «furor poético» que, en aquellos mismo tiempos de paradigma humanístico, preconizara como «genio» específico de ciertos agentes conscientes de lo sublime del mundo, Giordano Bruno<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Sobre ello Segal, Ch., *Orpheus: The Myth of the Poet*, Baltimore; Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989.

<sup>31</sup> Es de este modo como Petrarca, Coluccio Salutati o Boccaccio mismo conciben estratégicamente el mito como una defensa de la poesía, adscribiéndola al influjo inspirativo y poderoso del dios músico.

<sup>32</sup> Gumbrecht, H.U., *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

<sup>33</sup> El último de los poetas españoles en referir el tema de Orfeo, vinculándolo a la praxis poética ha sido Gerardo Diego. Véase de este su curioso texto «El virtuoso divo Orfeo», *Revista de Occidente*, 14 (1926), 182-201.

<sup>34</sup> Ello en *De los heroicos furores*, Madrid, Tecnos, 1987.

Así pues resulta que Orfeo es uno de los grandes catalizadores del capital simbólico humanístico –el mayor según el paradigma fabuloso–, en cuya pluralidad de funciones mito-poéticas<sup>35</sup> se vienen a acoger, en primer lugar, y dada la índole especial de su trayectoria mítica como proto-productor de imaginario social, otros operadores que desean arrogarse para su propio arte o técnica alguna de las potencialidades que tal figuración exhibe y despliega con gran fuerza y energía evocadora. El mito expresa así un anhelo típico del *artista*; ello en los tiempos imprecisos en que situamos el amanecer de la Edad Moderna<sup>36</sup>. Lo que se produce es una identificación entre los cultivadores de la poesía y el propio Orfeo, que es la que en realidad es sancionada por los primeros autores cristianos, como, entre todos, Lactancio (*Divinae Institutiones*), quien señaló a Virgilio, a Ovidio y al propio Orfeo como los únicos poetas que alcanzaron en la gentilidad una intuición de la Verdad. Por su parte, esta tríada se completaba con el canon griego de poetas que habrían sido también reveladores y profetas, esta vez según el Pseudo-Justino: de nuevo, Orfeo, pero también la Sibila y Homero.

Es el propio potencial intrínseco en esta posición figural de orden enteramente mítico, su misma *energeia* y su gran semantividad lo que estaba fatalmente destinado a un proceso de exacerbación simbólica<sup>37</sup>, y al cabo lo que se pretende es hacer pasar a todos los cultores del arte, de la poesía y de la música como unos seres extremados, que, enloquecidos por su don, entran en un régimen «icario». Es decir que su bien probado «animus» les conduce a acometer lo imposible, en el orden de vivificar lo muerto y animar lo animado, rompiendo las leyes de la estricta naturaleza. Ello porque esperan que su canto y su activi-

<sup>35</sup> De la identidad metamórfica de Orfeo se ha ocupado Warden, J., *Orpheus. The metamorphosis of a Myth*, Toronto, University Press, 1982.

<sup>36</sup> Ello sucederá, con propiedad, en el marco mismo del Renacimiento y lo que fue la primera gran rehabilitación de las tradiciones pagano-clásicas. Un trabajo sobre el concepto estético de «continuidad», que podemos poner en relación con la transferencia de imágenes entre Orfeo y Cristo que nos ocupa, puede encontrarse en Aullón de Haro, P., *La continuidad del mundo e dell'arte*, Firenze, La Lettere, 2009.

<sup>37</sup> Que alcanza, incluso, vastos planos cosmológicos, y que ha podido ser descrita como la «cadena áurea». Véase a este propósito, Godwin, J., *La cadena áurea de Orfeo*, Madrid, Siruela, 2009.

dad simbólica, como escribe el propio Garcilaso de la Vega, pueda sobre todo «parar las aguas del olvido»; esto es: lograr algún tipo de permanencia, o, mejor, de sobrevivencia en un mundo destinado a la caducidad<sup>38</sup>.

El mito de Orfeo, como afirma Sorel, exhorta al hombre al culto de la memoria, a través de la potenciación de la figura de un «héroe cultural», capaz de expresar una condición «encantada» de la realidad, según la cual está es reversible en alguno de sus fundamentos de vida o de muerte<sup>39</sup>. Finalmente, constatado su fracaso, los «órficos» se ven obligados a admitir la dimensión de una «re-caída» en la condición terrestre del esforzado héroe y semi-dios. Juntamente, entonces, con Ícaro y Faetón, Orfeo constituye a lo largo de toda la Edad Moderna hispana la tríada elemental de figuras alegóricas que emblematizan a los hombres de genio, a los capaces de acciones impensadas y extremas, representándoles en cuanto empleados en la construcción de situaciones de vida extralimitadas y condenadas finalmente a un severo y desdichado fin («alto atrevimiento» como diría el conde de Villamediana, por su parte, gran cultor de la figura de Faetón).

La cuestión de la trasgresión órfica ha sido más o menos revisada, y además lo ha sido en los términos antedichos. Es lo cierto entonces que Orfeo planea sobre la cultura secular española del período: lo hace de manera muy especial sobre las letras, antes que sobre los discursos plásticos<sup>40</sup> y figurativos o propiamente musicales. El discurso poético de estirpe humanista singularmente hace tema de la peripecia, de la advocación y de la energía libidinal necesaria para generar un canto más allá de todos los cantos; en propiedad: un *incantamentum*, un hechizo<sup>41</sup>. De todo lo cual la figura de Orfeo es una perfecta alegoría y su canto el

<sup>38</sup> Garcilaso de la Vega. *Obra completa*, Madrid, Cátedra «Egloga I». Sobre el olvido como determinante cultural de primer orden véase, Weinrich, H., *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999.

<sup>39</sup> *Orphée et l'orphisme*, París, PUF, 1995, p. 28.

<sup>40</sup> En lo que se refiere a la presencia de Orfeo en los contextos figurativos de la época que tratamos, véase López Torrijos, R., *La mitología española en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1985.

<sup>41</sup> Que tiene como principal capacidad la de reconciliar los contrarios y suavizar todas las tensiones de oposición y lucha que caracteriza en particular el reino animal y que, como tema, había sido objeto preferente en la retórica clásica en el género de los *impossibilia* (*adynata*, en griego)

símbolo mismo de la Palabra Eficaz, según constata Clemente en su *Protréptico*:

Ordenó también todo el universo con elegancia y dirigió el desacuerdo entre los elementos a un orden de sinfonía, para que el cosmos entero sea armonía para él<sup>42</sup>.

La realidad es que, como bien se sabe, la figura del tracio ostenta una presencia sutil en la pintura del período y en la música, que lo adopta como una seña melancólica —y acaso en verdad lo sea— de los límites a que el hombre está avocado, y también de los consuelos que este puede adjuntar para suavizar su misma condición; condición que finalmente conduce al fracaso y a la pérdida. El cuerpo despedazado de Orfeo, que recuerda el ritual dionisiaco del *sparagmos*<sup>43</sup>, implica, precisamente, un tipo de final sin redención posible. La plusvalía virtuosa generada por su acción, finalmente no le sirve para acceder a ningún otro mundo, y su despedazamiento es su destino conclusivo, aunque más allá de ello la propia cabeza seccionada continúe su canto<sup>44</sup>. Es este despedazamiento y destrucción carnal lo que para Abby Warburg asimila definitivamente las figuras de Cristo y de Orfeo. En el panel número 41 de su *Atlas Mnemosyne* los identifica y los reúne bajo el marbete del «*pathos* de destrucción» a que ambas figuras han sido sometidas; la primera por su Pasión, la segunda por su desmembramiento a manos de las ménades. Tal desastrosado fin queda matizado, pues, por su propio legado, que, en efecto, le trasciende y le consagra como lo que se ha denominado una «estructura estructurante»; un relato que sirve para engendrar desarrollos; una fecunda matriz mítica, en definitiva, que destaca por sus cualidades performativas, motivadora de nuevas acciones; susceptible de reencarnar y de investir siempre nuevos agenciamientos<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> En Herrero, M., *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Madrid, Trotta, 2007, p. 355.

<sup>43</sup> Ver Vicari, P., «Sparagmos. Orpheus among the Christians», en Warden J. (ed.), *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, pp. 63-83.

<sup>44</sup> El panel se denomina: «Pathos de la destrucción. Sacrificio. La ninfa como bruja. Liberación de la expresión», en *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010, p. 72.

<sup>45</sup> Precisamente, y frente a lo que constituye el fracaso trágico de lo órfico en la empresa de salvar a Eurídice, en el Cristo calderoniano (y también en la imagen de Serradilla) lo que se anuncia es la victoria sobre la muerte llevada a cabo por el Redentor: «Restituirla al alma a mi gracia / podrá mi canto suave» (*El divino Orfeo*, vv. 1367-68).

Es en este punto preciso donde se debe situar toda la metafísica que el canto arrastra tras de sí, en cuanto poseedor de la fuerza del encantamiento que se predica en él<sup>46</sup>. Lo órfico se reclamará fundamentalmente de esta capacidad de «aquietación» a través de la música de la naturaleza toda en sus órdenes mineral, vegetal y animal. En ocasiones, es sólo uno de los registros el que sucumbe al encanto de la música órfica y depone lo que es de su natural. Un ejemplo célebre se contiene en la segunda estrofa de la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

Templado pula en la maestra mano  
el generoso pájaro su pluma,  
o tan mudo en la alcándara que en vano  
aun desmentir al cascabel presume;  
tascando haga el freno de oro, cano,  
del caballo andaluz la ociosa espuma;  
gima el lebrél en el cordón de seda  
y al cuerno, al fin, la cítara suceda<sup>47</sup>.

El canto órfico, en efecto, suspende el tiempo y reclama para sí un momento puramente transnatural donde toda la creación se pone al unísono en *armonía* (concepto que Leo Spitzer exploró —en cuanto *stim-mung*—, de una manera que todavía permanece como ejemplar en la historia cultural de las ideaciones), que debemos entender como conjunción y resonancia de los elementos del mundo. La *Musurgia universales* de Athanasius Kircher contiene un canto final a esta armonía.

¡Oh magna armonía, que todo en el mundo lo dispones con número peso y medida, dispón también el alma mía para que como un monocordio entone el sí a la divina voluntad<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Véase sobre ello, Bauza, H. F., «El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética. El canto como *incantamentum*», *Emérita*, 62/1 (1994), pp. 141-152.

<sup>47</sup> Cit. por la ed. de Ponce, J., Madrid, Cátedra, 2010, p. 184. Un deslizamiento metafórico provoca en el Humanismo el que el ruseñor ostente una potencialidad «órfica», al lograr con la belleza de su canto simular los tonos armónicos de la Creación. Véase un estudio sobre ello en Calogero, E. L., «The Little Orpheus: The Nightingale», en López Poza, S., (ed.), *Florilegio de Estudios de Emblemática*, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 225-237.

<sup>48</sup> En la abertura de Leo Spitzer en su tratado encontramos de nuevo el concepto de armonía universal como motor de la investigación: «en el siguiente estudio me propongo

Vieja utopía poético-estética esta<sup>49</sup>, de la que se reclamarán, de un lado, los poetas profanos, pero también, y más en particular, aquellos otros que, esta vez «a lo divino», se van a empeñar en investir la figura de Cristo con los prestigiosos *signos órficos*. Dueño de las resonancias musicales, en efecto, Cristo dispone «en armonía el mundo», según revela Diego de Zúñiga en un pasaje donde el escriturista aprecia que:

Cristo, músico perfectísimo, hizo un acorde con estos dos tonos, bajo y soprano, uniendo en sí la naturaleza soberana y divina con la baja y caduca del hombre, satisfaciendo nuestras ansias de transformarnos en dios<sup>50</sup>.

El canto lo es taumatúrgico, en efecto, pues conecta directamente con una previa armonía universal, en medio de cuya sintonía se da por creado en la época todo lo que existe, y a la cual remite la acción terapéutica de Cristo en el mundo<sup>51</sup>. El canto es, en sentido propio, *incantamentum*. La creación divina no es factual, sino que se realiza a través de la potencia ordenadora de la ejecución armónica, siguiendo una tradición de gnosis musical, que en ocasiones se concreta metonímicamente en elementos determinados del mundo, como cuando San Juan alude a los «ríos sonoros» del Amado, y dice de ellos que es «un ruido y voz espiritual que es sobre todo sonido y voz, la cual voz priva toda otra voz, y su sonido excede todos los sonidos del mundo<sup>52</sup>.

reconstruir en sus numerosas capas el trasfondo occidental de una palabra alemana: el concepto de armonía del mundo que subyace a la palabra *stimmung*» (en *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo*, Madrid, Abada, 2008).

<sup>49</sup> Véase algo de su desarrollo, a propósito esta vez de Virgilio, en Desport, M., *L'incantation virgilienne: Virgile et Orphée*, Bordeaux, Université, 1952.

<sup>50</sup> Cit. por Cuevas, C., «Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza. Estética y apologética», en García de la Concha, V.; San José, J., *Fray Luis de León. Historia, Humanismo y Letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, p. 379.

<sup>51</sup> Es, en este discurso simbólico sobre el «príncipe de la Paz», el pequeño tratado incluido en *Los nombres de Cristo*, donde Fray Luis declina los vocabularios de la armonía cósmica respecto a la figura del Salvador: «concertado»; «templar»; «concierto»; «orden»; «armonía»; «subjección»... (Véase la reciente edición de Javier san José Lera. Salamanca, Universidad, 2008).

<sup>52</sup> El trabajo de Mancho, M.J. analiza los extremos de la concepción «musical» del mundo averiguada por el alma mística, ello en «Simbolismo sonoro en el *Cántico espiritual*», *Analecta Malacitana*, XIV, 1(1991), pp. 55-70.

La creencia de estirpe platónica en la existencia de una música general del cosmos y el pensamiento propio generado por los pitagóricos, logra trascender en este punto el conjunto de reservas que acerca de la posibilidad humana de audiencia de un ruido de los planetas la autoridad de Aristóteles interpone<sup>53</sup>. Orfismo y pitagorismo coinciden aquí en el planteamiento de una creación de un orbe fono-lumínico todo él cristiano, del que se hará eco temprano Fray Luis de León<sup>54</sup>, particularmente a través de tres composiciones poéticas —«Oda a Salinas»; «Oda a Loarte»; «A la noche serena»— y un tratado — *Los nombres de Cristo*—<sup>55</sup>. En esta última obra, en el capítulo «Príncipe de la paz», se lee:

Porque si estamos atentos a lo secreto que en nosotros passa veremos que este concierto y orden de las estrellas, mirándolo pone en nuestras almas sosiego... Mas ¿qué digo de nosotros que tenemos razón? Esto insensible, y aquesto rudo del Mundo, los elementos y la tierra y el aire y los brutos, se ponen todos en orden y se aquietan luego que, poniéndose el sol, se les representa aqueste exercito resplandeciente...<sup>56</sup>.

Las noches puras permiten asimismo la audición de la «música de los cielos», como declara el humanista en otra obra suya, el *Comentario a Job*:

Porque con el callar en ellos los bullicios del día y con la pausa que entonces todas las cosas hacen, se echa claramente de ver y en una cierta manera se oye su concierto y armonía admirable<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Al respecto, interesa recordar de nuevo una observación de Spitzer, L. (*Idea clásica y cristiana de la armonía del mundo...*, p. 228): «A los poetas del Siglo de Oro cualquier fuente silente de conocimiento los recuerda la *música callada* de los pitagóricos».

<sup>54</sup> Un haz de estudios exploran esta presencia de la armonía universal en la obra de Fray Luis de León: Morales Oliver, A., «La música de Salinas en la poesía de Fray Luis de León», *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 2 (1984), pp. 113-129; Lumsden-Kouvel, A., «El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la *música mundana* en la *Oda a Francisco Salinas* de Fray Luis de León», *Congreso Internacional de Hispanistas*, II. Madrid, Istmo, 1986, pp. 219-228; y Alcalá, A., «Aquesta inmensa cítara», *Anuario Jurídico Escorialense*, XVII (1985-1986), pp. 733-763.

<sup>55</sup> Lo cual vincula la tradición mística a la concepción musical del universo, cuestión sobre la que se especula en el libro de Godwin, J., *Music, Mysticism and Magic*, London/New York, Routledge and Kegan Paul, 1986.

<sup>56</sup> A propósito de ello, de nuevo, Cuevas, C., «Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza. Estética y apologética...», p. 381.

<sup>57</sup> Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, García Olmedo, F., (ed.), Madrid, BAC, 1957, p. 1280.

Y, en todo caso, ese es el tiempo en que se produce un efecto «órfico» que abarca la interpretación de la misma disposición de cielos y de tierra, lo que, de nuevo, se resume en la exposición luisiana al *Libro de Job*, en paráfrasis al libro testamentario (*Job*, XXXVIII, 27: «Quis enarrabit...?»): «¿Quién cantará la orden de los cielos? ¿Y la consonancia y música de los cielos, quién hará que duerma?»<sup>58</sup>. Es esta, en efecto, aquella *armonía de música subidísima* de que habla también San Juan<sup>59</sup>. Siendo esta última expresión sanjuanista parece ser un comentario o explicación a la frase que aparece en *Job*, 35; 20: «Se dice de Dios que da cantares en la noche».

En el segundo momento del humanismo cristiano hispano, ya en el siglo XVII, esta supuesta armonía cósmica aparecerá rota y deshecha, primando sobre ella el juego de influencias y el movimiento de perpetua oposición entre los elementos, lo que más bien remite al contexto desarmonico, casual e inquietante que describe Lucrecio en su *De rerum naturae*. Todo se resuelve en disarmonía y tensión, como expresa Baltasar Gracián: «no hay cosa que no tenga su contrario con quien pelee, ya con vitoria, ya con rendimiento; todo es azar y padecer: si hay acción, hay repasión». Con todo el catolicismo romano a mediados del siglo XVII aceptará la evidencia de un universo músico, que aparece expuesta en las grandes recopilaciones musicales, como la *Harmonie Universelle* de Mersenne, de 1637, y, sobre todo, en la *Musurgia Universales* (1650), la obra de Athanasius Kircher<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Fray Luis de León, *Obras completas castellanas...*, p.634. Recordemos aquí al Calderón de *La viña del señor* (acto I, vv 10 y ss.), donde el «Lucero de la noche» se interroga: «¿Qué misteriosa salva / tan festiva hoy madruga / que al llorar de la aurora, / al reir del alba, / risas aumenta y lágrimas enjuga / A cuyo acorde acento, / en aves, fuentes y hojas calma el viento?»

<sup>59</sup> *El Criticón*, I, crisis III.

<sup>60</sup> Es en el *Timeo* de Platón donde también nos encontramos con esta idea de la «creación armónica», según la cual el demiurgo articula la materia del «Alma del Mundo», separándola según intervalos consonánticos armónicos de octavas y doceavas. El asunto reaparece en el *Sueño de Escipión* ciceroniano y, naturalmente, en las recopilaciones de Hermes Trimegisto, como el *Poimandres*. Por su parte, los textos sagrados refrendan esta musicalidad del hecho creativo, a través de textos como el de *Sabiduría*, 11, 21: «Sed omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti». En definitiva, y prioritariamente, *Dios es música*, como asevera Pedro de Calderón, en la obra que comentamos del *Divino Orfeo*: «Que en segura consecuencia / es Dios su música, pues / voz e instrumento concuerda» (vv. 751-753). E, incluso, músico de capilla: «... Cuando diga / San Clemente alejandrino / viendo que entiendes la cifra / de la música del orbe, / que eres maestro de capilla» (vv. 158-162). Sobre la importancia de todo ello en el Siglo de Oro español, véase

Toda esta progresiva identificación, que promueve una corriente subterránea, alimentada sin ninguna duda en Clemente de Alejandría, desemboca en una pieza maestra universal en la «lectura a lo divino» de un hito clásico como es el *Divino Orfeo* de Pedro Calderón<sup>61</sup>.



Fig. 3. Pablo Veronese, «La hija de Jairo». Museo del Louvre.

Robledo, L., «Gemido del aire, nostalgia del centro. Música, silencio y cosmos en la emblemática española de los Siglos de Oro», en López Poza, S., (ed.), *Florilegio de estudios de Emblemática*, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2004, pp. 225-237.

<sup>61</sup> Reescritura de un mito clásico y resemantización cristiana, que el propio Calderón habría ya utilizado, a propósito de otra figura, en el *Auto del divino Jasón*. Procedimiento, en todo caso, que resuena aquí y allá en el espacio textual hispano, por ejemplo en el caso de Sor Juana y su *Divino Narciso*, estudiado por Houvenaghel, E.; Donadoni, Ch., «El camino de la reescritura: la metamorfosis en el *Divino Narciso* de Sor Juana. 1689», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 38 (2009), pp. 289-305.

---

Fernando R. de la Flor, Universidad de Salamanca

La fecha del primer «auto», 1634, no parece ser una fecha cualquiera, sino, por lo que vemos viendo, un momento singular de la eclosión del tema órfico de Cristo, pues en ese halo de fechas debemos situar nuestro Cristo de Serradilla, y una obra importante en toda Europa, la de Benedictus Van Haefden, *Regia Via Crucis* (Amberes, 1635), cuyo capítulo XIV del libro II («Gaudendum in cruce») está dedicado a la analogía de la cruz con la cítara<sup>62</sup>. El desencadenante todo del auto calderoniano se basa en un logogrifo que componen los personajes de la loa. Estos, llevando escudos con una letra cada uno articulan primero la palabra EUCHARISTIA, que, después, se recompone en la forma de un anagrama, un juego logográfico: CITHARA IESU<sup>63</sup>. El asunto del auto, en efecto, como dice Calderón, está hallado escondido en las «humanas letras», para enseguida afirmar la identificación clave cuya correspondencia habremos de ver en el espacio de una rara iconografía crística<sup>64</sup>:

Gracián: «Pues Chitarra de Jesús  
Es la Cruz<sup>65</sup>».

Prendido entonces de este desarrollo metafórico, Calderón es capaz de encontrar más profundas relaciones que vinculan el «engrama» (en el sentido warburgiano del término) de la Cruz con otras figuraciones:

El instrumento que ves  
Que al abismo ha de dar luz  
Por aquesta parte es Cruz  
Y Ataúd por esta es,  
Y el instrumento es, después,  
porque la Cruz y Ataúd  
tiene tal alta virtud  
que su música amorosa  
podrá librar a tu esposa<sup>66</sup>.

<sup>62</sup> Hay traducción española de Martín de Herze como *Camino real de la Cruz*. Valladolid, s.i., 1722.

<sup>63</sup> El juego de palabras, empero, no es original de Calderón, lo toma del repertorio emblemático conocido como *Imago Primi saeculi*, con que los jesuitas conmemoran el centenario de sus constituciones.

<sup>64</sup> Exhumado en su día por Cabañas, P., Véase *El mito de Orfeo*

<sup>65</sup> «Loa», en *El mito de Orfeo*.

<sup>66</sup> «Loa», vv. 1134-1142.

Esta última identificación nos debe importar de nuevo aquí, por cuanto vincula el alma humana a Euridice, y, en este punto, Calderón puede anudar toda la tradición místico-biblista del alma humana como «esposa» de Cristo (en palabras del Orfeo de Calderón: «perdida esposa mía»).

Es el momento de establecer otra correspondencia que acerca el complejo órfico al propiamente crístico, y ello es la existencia bíblica de una verdadera Eurídice, a quien, en efecto, Cristo pudo traer del otro lado de la muerte. Se trata de la hija de Jairo (*Mateo*, 5, 35-43), en cuyo episodio de signo órfico no ha abundado la tradición representativa, a pesar, creemos, del enorme interés y profundidad de estrato cultural que suscita [Fig. 3]. Este raro cuadro del Veronés, debe convencernos de la aproximación entre la hija de Jairo y Eurídice, donde el Veronés ha situado a su protagonista debajo del dosel dentado que estimula su identificación metafórica con la boca o «fauces» del Averno.

Calderón volvió al bellissimo argumento del alma y cuerpo salvados de la muerte y de la corrupción por un «nuevo Orfeo» por dos veces, a la distancia de los años en 1634<sup>67</sup> y 1663<sup>68</sup>. Este es, justamente, el intervalo en el que se genera una intensificación constante de los procesos de asimilación alegórica entre Cristo y Orfeo, hasta el punto de que ya en ciertos contextos la voz de Orfeo/Cristo pasa por ser la que «creó» el cielo y la tierra y cuanto en ellos se contiene hasta terminar con la naturaleza humana. La palabra de Dios después del acto del Génesis sigue iluminando con la Ley Nueva la senda de lo humano, llevándola a realizar su destino. Como leemos:

Llamanté Divino Orfeo  
porque Orfeo significa  
orador, y tú lo eres  
tanto que atraes y cautivas  
a tu oración cuanto quieres  
que te obedezca y se rinda<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> De esta primera redacción se ha ocupado León, P.R., «El divino Orfeo ca. 1634. Paradoja teológico-poética», en García Lorenzo, L. (coord.), *Congreso Internacional sobre Calderón*, II. Madrid, CSIC, 1983, pp. 687-700.

<sup>68</sup> Los problemas ecdóticos de esta versión han sido abordados por León, P.R., en «Sobre el manuscrito autógrafo de *El divino Orfeo*, 1663, de Calderón», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3 (1981), pp. 321-337.

<sup>69</sup> Cit. por Cabañas, P., *El mito de Orfeo...*, p. 270.

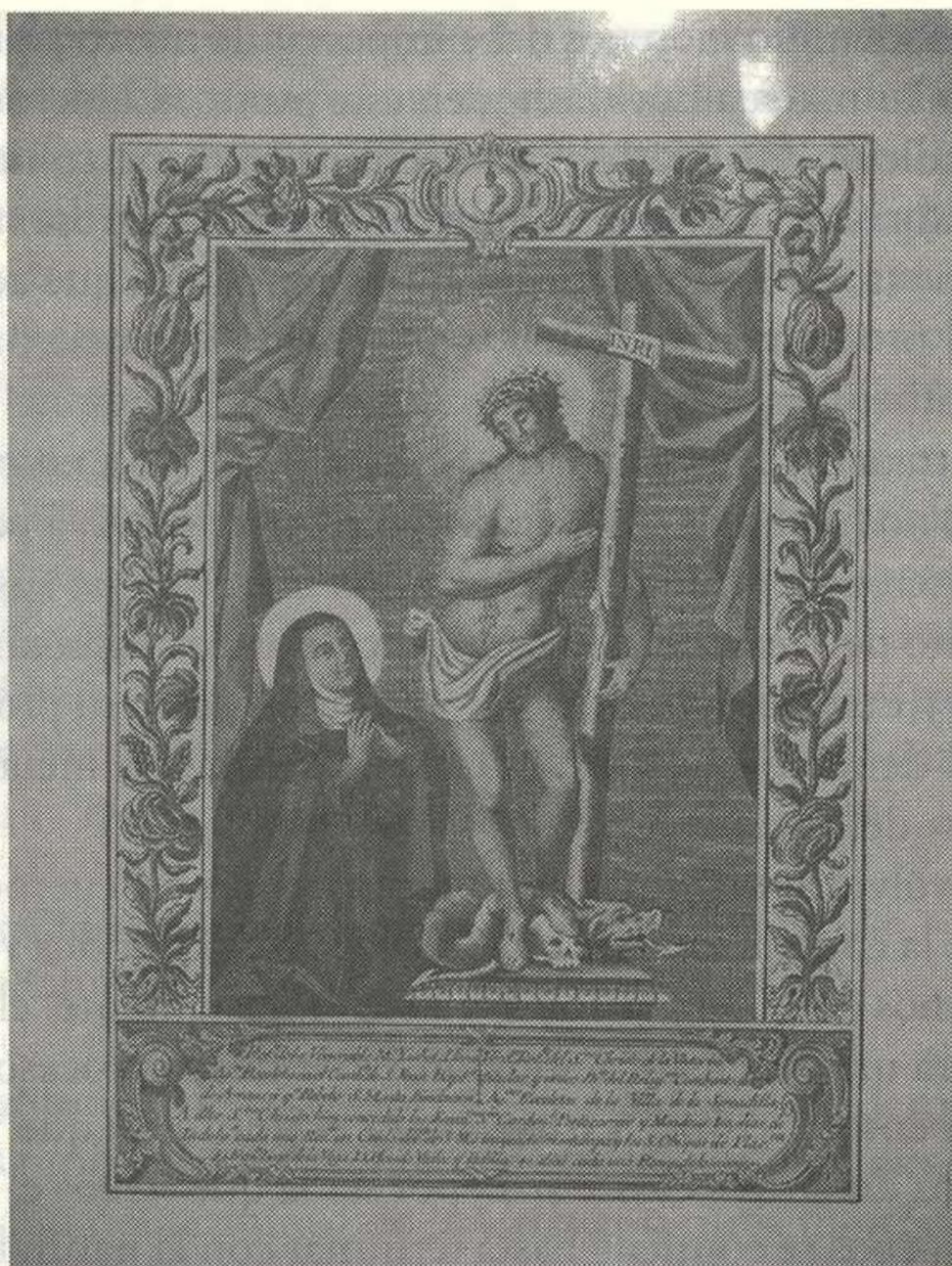


Fig. 4. Cristo de la Victoria. Grabado s. XVIII.

Nuevas vinculaciones en cuanto nacidas de una matriz fecunda que aloja desarrollos geminados emergen del fondo textual calderoniano, y en rigor sería inabarcable el seguirlos, como aquella según la cual la cítara-cruz está hecha de la misma madera que el árbol del Paraíso. Ello, incidentalmente conecta con el motivo de la presencia de la serpiente en la escultura de Serradilla, que nos remite de nuevo a la Cruz y, también, con el carácter leñoso, no debastado, que presenta la madera<sup>70</sup>. Es en Calderón, entonces, donde encontramos la más clara fusión de horizontes entre la cruz y el arpa (y, por lo tanto, entre Orfeo y Cristo),

<sup>70</sup> Una obra de época lleva a cabo el catálogo de prefiguraciones y de cruces «naturales» que se encuentran en la misma naturaleza. La de Giacomo Bosio, *La triunfante e gloriosa croce*. Roma, Alfonso Ciacone, 1610.

pues en el Auto es el Amor quien se ha decidido a tallar este instrumento ambiguo:

Labrarla a mi modo quiero  
De aquel tronco, aquel madero  
Mismo, que el áspid mordió.  
Si la culpa introducida  
hoy por un árbol se advierte  
El mismo árbol de la muerte  
Será el árbol de la vida<sup>71</sup>.

En una acotación final a este texto que hace Calderón se lee: «Sale el Amor con el arpa y en el mástil hecha la Cruz». Del arpa de la cruz, en un proceso de transformación gestual, se llega a un «arpa al hombro», ya también definida por Calderón en su *Auto*, y que, finalmente, desplazada y metamorfoseada, aparece en el Cristo de Serradilla, o en cualquiera de sus versiones; *imago christi* verdaderamente singular a la que hemos tomado como pretexto para esta exploración.

La vasta y antigua iconografía de Orfeo<sup>72</sup> sufre aquí una alteración radical. La escena alucinatoria a que da campo tal imagen puede con todo situarse en la diegésis de Cristo en la tierra. Se trata de un momento muy concreto, cuando, después del *triduum*, camina de vuelta al Paraíso en cuanto Cristo pasionario y Cristo triunfante simultáneamente<sup>73</sup>, cuya pauta órfica la dan los versos de Calderón:

Todas las puertas del Cielo  
Se eleven y se levanten  
Pues vuelve el Divino Orfeo  
Resplandeciente y triunfante<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Cit. por Cabañas, P., p. 277.

<sup>72</sup> Véase sobre esta iconografía antigua, griega y romana los artículos de Paniagua, E., «La figura de Orfeo en el arte griego y romano», *Helmántica*, 18 (1967), pp. 173-239; y «Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo», *Helmántica*, 23 (1967), pp. 83-135; pp. 393-416; 24 (1967), pp. 433-498.

<sup>73</sup> El doble motivo pasionario y triunfante tiene su directa explicación en el comentario que San Agustín hace del salmo 56,16, pues el Doctor de la Iglesia interpreta el versículo «Levántate salterio y cítara» como una alusión simultánea a las potencias y milagros de Cristo (salterio) y a los padecimientos y dolores (cítara).

<sup>74</sup> En Cabañas, P., p. 287.



Fig. 5. Niño de la Pasión. México. Siglo XVII. Col. Arce.

Y, en efecto, así es tomado por el escultor de Serradilla, siguiendo el relato de la visión de la beata, que también se propagará en la estampa española de los siglos XVII y XVIII [Fig. 4]. La metamorfosis de la Cruz en instrumento sonoro sujeto a una «catasterización» (o elevación a los cielos) por la propia mano de Cristo, se realiza aquí dejando sólo unas sutiles trazas en el gesto de los dedos del Salvador, que dan la impresión de pulsar las cuerdas.

Fin, pues, del recorrido; largo intervalo cultural el llevado a cabo por tal imagen que debe ahora ser completado, con lo que tal vez hubiera debido ser la figura de apertura, en cuanto pieza esencial del argumento construido y prueba de la verosimilitud del mismo [Fig. 5]. Se trata de este último cuadro de atribución anónima<sup>75</sup>, una singular, una muy ex-

<sup>75</sup> El cuadro ha sido objeto de dos análisis, el último de ellos muy minucioso: los de Sebastián, S., «La imagen de la Cruz como instrumento musical», *Traza y Baza*, 6 (1976),

clusiva, versión del Niño de la Pasión<sup>76</sup>, y cuyo origen es el mundo colonial, nos persuade de modo más evidente de la persistencia del motivo o motivos órficos en ciertas representaciones del Cristo, tan escasas, como, espero, significativas.

La expresiva incitación de este icono que revela la posibilidad de una música y de una felicidad más allá del paso fuerte de la muerte, y que, en definitiva, asienta una identificación y fusión de horizontes entre el complejo órfico y el crístico, nos recuerda, por último, los versos de Rilke, que ahora, merced a este recorrido, ya sabemos que pueden ser indistintamente enderezados a Orfeo o a Cristo:

Tan sólo aquél que levantó la lira  
Incluso entre las sombras,  
Puede expresar, entre presentimientos, la alabanza infinita<sup>77</sup>.

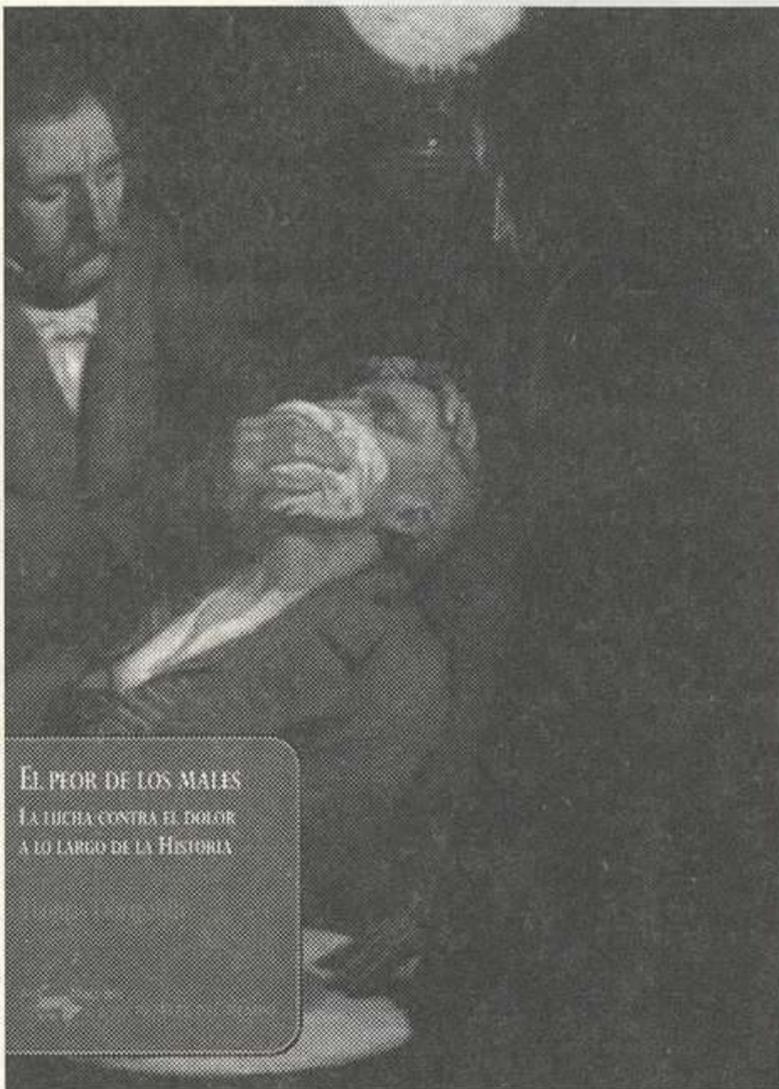
pp. 120-121, y el de Robledo, L., «El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín», *Studia Aurea*, 1 (2007), pp. 1-27.

<sup>76</sup> Sobre la iconografía de éste, véase Sánchez López, J.A., «Contenidos emblemáticos en la iconografía del Niño de la Pasión en la cultura del Barroco», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto Estudios Turolense, 1999, pp. 685-718.

<sup>77</sup> Rainer María Rilke, *Sonetos a Orfeo*.

---

Fernando R. de la Flor, Universidad de Salamanca



*Técnica y otros aspectos  
de la anestesia e  
historia cultural  
del dolor y su control.  
Un gran trabajo  
documental y  
un placer de lectura*

#### Índice

La noche de la historia  
El despertar de la ciencia  
La cirugía sin dolor  
El comienzo de la modernidad  
El pasado reciente

Thomas Dormandy

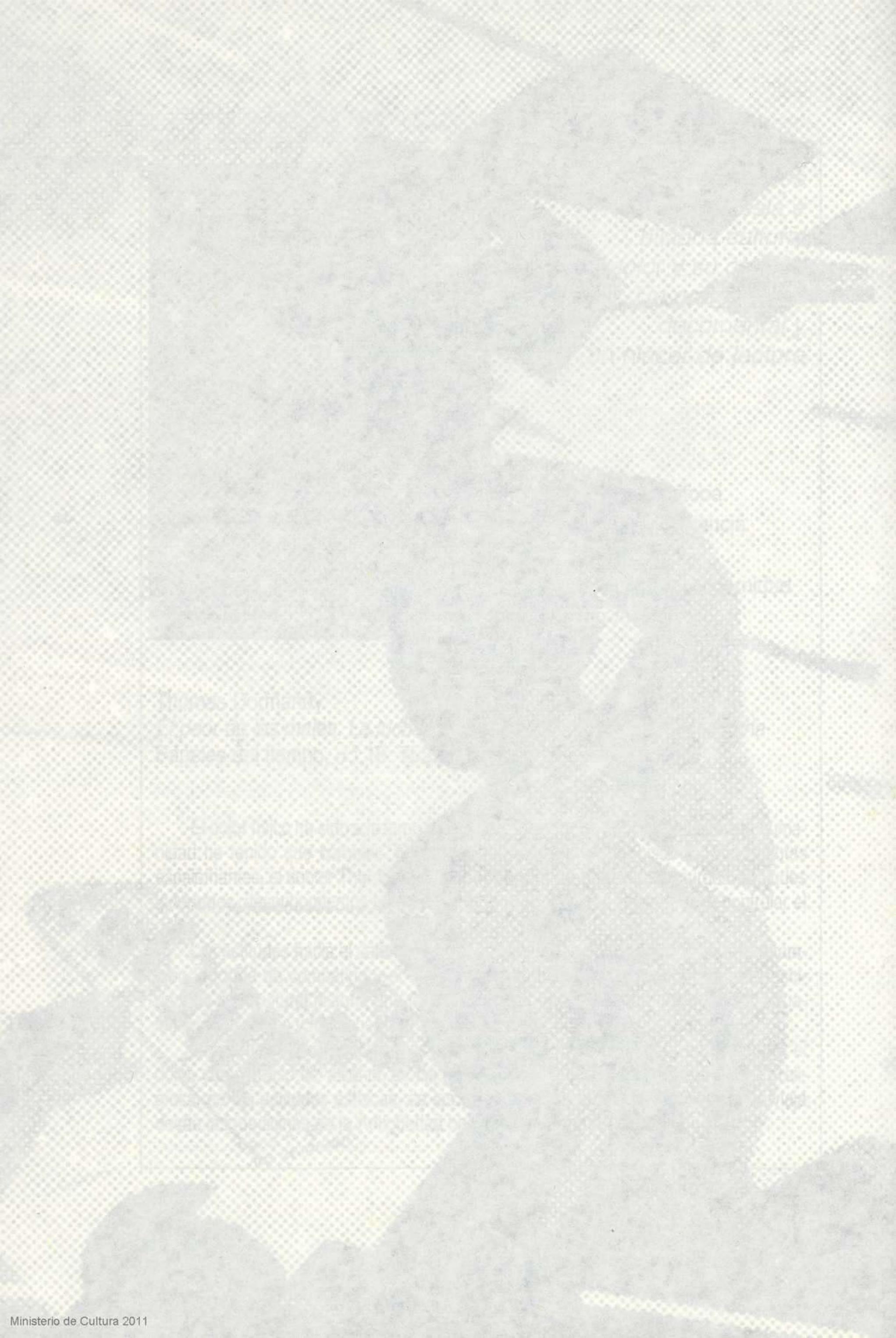
*El peor de los males. La lucha contra el dolor a lo largo de la Historia*  
Papeles del tiempo, n.º 19. 762 pp. ISBN: 978-84-7774-255-5

El dolor físico ha sido a lo largo de los siglos uno de los peores males que la humanidad ha tenido que combatir. Con increíbles y apasionantes historias, y anécdotas escalofriantes, el doctor Thomas Dormandy describe experimentos absurdos, actitudes ignorantes, descubrimientos sorprendentes..., en el esfuerzo humano para controlar el dolor.

Las actitudes hacia el dolor y su percepción han cambiado, como lo ha hecho también la forma de combatirlo y el conocimiento científico. Dormandy ofrece una fascinante y multicultural historia que termina con una discusión sobre los métodos actuales con sus éxitos y fracasos.

También describe los diferentes métodos que se han desarrollado para combatir el dolor, como el uso del alcohol, de las plantas medicinales, de la hipnosis, de la fe religiosa, de las actitudes estoicas, de las diferentes anestésicas..., en un libro que viaja desde las medicinas de la Antigüedad hasta los métodos de hoy día.





UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS Y NATURALES

# LA VUELTA A UN MUNDO EN CIEN DÍAS

Javier Mina

Julio Cortázar escribió *La vuelta al día en ochenta mundos* seguramente para que James Jarmush pudiera hacer, veinticuatro años después, una película más restrictiva, *Noche en la tierra*. Porque al fin y al cabo, Cortázar se vale del título —un título magnífico, por otra parte— para elaborar una enciclopedia de sus preferencias estéticas y de sus opiniones. Mientras que Jarmush se atiene a la literalidad de mostrar ochenta mundos en un día. O lo que es lo mismo, en una noche. ¿Quién no se ha preguntado por lo que puede estar ocurriendo en distintos lugares en un momento dado? El ejercicio no puede resultar más atractivo. Aunque a veces puede convertirse en pesadilla. Es lo que ocurre cuando se rastrean los acontecimientos que tuvieron lugar el uno de agosto de 1944 en diferentes partes de Europa. Y alguna del mundo. ¿Por qué esa fecha? Porque corresponde a la última entrada del diario que escribió cierta adolescente de quince años llamada Ana Frank. Y porque se trata de un momento clave. Los aliados han desembarcado hace poco en Normandía. La ofensiva del Ejército Rojo es brutal. Alemania está perdiendo la guerra. Pero no por ello deja de funcionar la industria del exterminio. Con todo, reina cierta esperanza. Dentro de los campos se sabe que la liberación está cerca. Sólo se trata de aguantar un día más. Y otro. Lo mismo que fuera. Aunque en condiciones más extremas. En plena descomposición del nazismo, darse una vuelta por Europa es asistir a los giros de una ruleta moral. En medio de la noche.

## *Una sublevación simultánea*

El mismo día que Ana Frank cerraba su diario, los polacos se sublevaban en Varsovia. El levantamiento estaba previsto para las cinco de la tarde de ese uno de agosto. Pero se adelantó. Debido a un encontronazo fortuito. El capitán de la resis-

---

Javier Mina es escritor (San Sebastián)

tencia Zdzislaw Sierpinski, se dio de bruces a la 1,50 de la madrugada con una patrulla motorizada alemana cuando guiaba a su compañía al punto de encuentro: «Durante unos segundos nos observamos mutuamente con total claridad. Los alemanes estaban obviamente calculando los posibles beneficios y pérdidas, si detenernos o hacer como si no hubieran visto a aquel grupo de jóvenes que vestían uniformes apenas ocultos y llevaban subfusiles bajo las cazadoras (...). Optaron por el enfrentamiento y salimos indemnes. Arrojamamos varias granadas a su camión, que saltó por los aires». El testimonio aparece recogido en *Varsovia, 1944*, de Norman Davies.

Winston Churchill analiza pormenorizadamente en sus *Memorias* la sublevación de la capital polaca. El levantamiento se produjo por el acuerdo entre el ejército clandestino del interior, comandado por el general Bor-Komorowski, y el gobierno polaco refugiado en Londres. Los comunistas polacos preferían mantenerse al margen. Sin embargo, el momento para la insurrección no podía ser más favorable. Los rusos se hallaban a las puertas de Varsovia ejerciendo una presión intolerable sobre las tropas alemanas. Tanta que la resistencia polaca interceptó el 22 de julio de 1944 un mensaje alemán que ordenaba la retirada del Cuarto Ejército Panzer hasta el oeste del Vístula. Menos alemanes, más probabilidades de éxito: «El 29 de julio, la radio moscovita emitió un llamamiento de los comunistas polacos al pueblo de Varsovia diciendo que ya se escuchaban los cañones de la liberación», escribe Churchill. En la noche del 31 de julio, los tanques rusos comenzaron un ataque general, según recogía la propia radio militar alemana. El general Bor planificó la insurrección para las cinco de la tarde del 1 de agosto, como ya se ha dicho. Una vez comenzada la batalla, las armas soviéticas callaron. Sólo apoyarían a los polacos comunistas. Churchill reclamó ayuda a Stalin, que se la negó con evasivas: «Creo que la información que le han traído los polacos es muy exagerada y no inspira confianza». Fue la misma actitud que adoptó Roosevelt. Firmó con Churchill una petición desesperada de ayuda a Stalin pero no quiso emprender ninguna «acción drástica». Los ingleses se quedaron solos. Lanzaron desde el aire algo de ayuda el 4 de agosto, precisamente el día en que Ana Frank era detenida. Un participante en los combates citado por Churchill dice el 15 de agosto: «Ya no queda nada agua en las tuberías (...) Todo el mundo quiere luchar y seguirá luchando pero la incertidumbre sobre si esto acabará pronto es deprimente».

Otro participante en la batalla, Stanislaw Aronson, cuenta, en testimonio recogido por Norman Davies, cómo después de haberse reunido con su grupo a las cinco en punto de la tarde del día 1 de agosto avanzan hacia su objetivo. Es el comienzo de la lucha, las esperanzas están intactas: «Nos encaminamos al *Umschlagplatz*, el centro de embarque para los judíos de todo el distrito de Varsovia hacia los campos de exterminio, donde yo mismo había esperado mi traslado dos años antes (...) Tras apoderarnos del *Umschlagplatz*, donde liberamos a cincuenta judíos empleados por las SS como esclavos, permanecimos en el edificio toda la noche. Encontramos enormes depósitos de comida y uniformes y algunas armas».

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

Desde su zulo, Wladislaw Szpilman, el pianista del gueto de Varsovia, también es testigo del comienzo de las hostilidades aquel memorable primero de agosto: «Un tranvía procedente de la universidad técnica llegó a la parada. Estaba casi vacío. Descendieron unas pocas personas (...) también tres hombres jóvenes que llevaban unos objetos largos envueltos en papel de periódico. Se detuvieron junto al primer vagón; uno de ellos miró su reloj, lanzó una ojeada alrededor y de repente puso una rodilla en tierra, se echó al hombro el paquete que llevaba y sonó un rápido repiqueteo. El papel del extremo del paquete comenzó a brillar y dejó al descubierto una ametralladora». El barrio en el que lleva oculto desde que pudo huir del gueto, está en poder de los alemanes desde el primer momento y así sigue hasta el final del levantamiento. Encerrado, pero atendido por una vecina servicial, Szpilman va recibiendo provisiones hasta que de pronto deja de recibirlas: «No tenía ánimo para salir del piso, pues de lo contrario los demás habitantes del bloque sabrían que estaba allí y tendría que hacer vida comunitaria con ellos en nuestros pisos sitiados (...). Si los alemanes descubrieran que, aparte de todo lo demás, escondían a un no ario en el edificio, serían castigados con mucha mayor severidad». Szpilman conseguirá salvarse milagrosamente.

### *El diario de Ana Frank*

Traicionada por los propios polacos comunistas, desahuciada por un Stalin que no quería regalar la victoria a sus adversarios, Varsovia resistirá hasta el mes de octubre ante la indiferencia de los aliados que tenían otros planes de guerra. Ana Frank resistirá un poco más. En octubre se encuentra en el campo de Bergen-Belsen, junto a su hermana Margot. Atrás, en Auschwitz, deberían estar sus padres. Ana no está muy segura. Cree que los han gaseado. Pero viven. La señora Frank lo hará hasta enero del 45. Desgraciadamente terminará en el crematorio. El señor Frank conseguirá salvarse. A las dos hermanas, en cambio, les quedan siete meses de vida. Morirán en marzo de 1945. Pero no lo saben. Aunque lo sospechen. ¿No están muriendo a su alrededor miles, decenas de miles? Tendrán la suerte de escapar a la cámara de gas, al hambre y a las vejaciones pero no sobrevivirán al tifus. Demasiado agotamiento. ¿No llevan huyendo desde 1942? Tuvieron que abandonar su Alemania natal huyendo de los nazis. Y se refugiaron en Amsterdam. Cuando los alemanes invadieron Holanda se ocultaron en una buhardilla. Consiguieron escapar a las redadas durante dos años, desde el 9 de julio de 1942 hasta el cuatro de agosto de 1944. Ana comenzó a escribir su diario antes del encierro, cuando cumplió los trece años. Con ilusión. ¿Qué puede la muerte frente a las ganas de vivir? Ana convertida en la escritora que soñaba ser registra sobre todo su vida. Cierta, las amenazas están ahí, el encierro es duro pero ella es joven, empieza a darse cuenta de la vida. Y la disfruta a borbotones, con su cambiante humor de adolescente: «Cuando estoy callada y seria, todos piensan que es una nueva comedia, y entonces tengo que salir del paso con una broma, y para qué hablar de mi

---

Javier Mina es escritor (San Sebastián)

propia familia, que enseguida se piensa que estoy enferma, y me hacen tragar píldoras para el dolor de cabeza y calmantes, me palpan el cuello y la sien para ver si tengo fiebre, me preguntan si estoy estreñida y me critican cuando estoy de malhumor, y yo no lo aguanto; cuando se fijan tanto en mí, primero me pongo arisca, luego triste y, al final, termino volviendo mi corazón, con el lado malo hacia fuera y el bueno hacia dentro, buscando siempre la manera de ser como de verdad me gustaría ser y como podría ser... si no hubiera otra gente en este mundo».

Esa otra gente. El cuatro de agosto de 1944, guiada por un delator, la policía alemana detiene a la familia Frank al completo. Junto a unos amigos de circunstancias refugiados en el mismo escondite. Ocho personas en total. Entre ellas Peter, el amor secreto de Ana. Porque el único que lo sabe es su confidente, el diario. El primer destino de los arrestados es el campo de Westerbork, donde la familia Frank ingresa el 8 de agosto. Otra prisionera, que logrará sobrevivir, Janny Brilleslijper, vio a los Frank: «Las chicas vestían ropa deportiva y mochilas, como si fueran a los deportes de invierno». El día 2 de septiembre de 1944 Ana y su hermana son trasladadas a Auschwitz, donde permanecerán hasta el día 13. Fecha en que serán conducidas a Bergen-Belsen, tras volver a pasar por Westerbork. Se habrán librado de las cámaras de gas por problemas técnicos. Ya que el mismo día 13 los aliados bombardearon desde el aire los crematorios I y II. De ello fue testigo una superviviente, la judía húngara Ana Novac, aunque desconoce cuál ha sido exactamente el objetivo: «¡Han bombardeado el barracón de los alemanes! Y ningún otro». Ana Novac, es la estricta contemporánea de Ana Frank ya que nació también en 1929. Como su desconocida compañera de campo, Ana Novac quiere ser escritora. Y como ella, acomete un diario. Desde otro encierro. «Tengo que escribir, necesito un cuaderno, soy escritora», le explica a un kapo compasivo que no sólo se lo da sino que contribuirá a poner el diario a buen recaudo. En su diario –se publicará con el título de *Aquellos hermosos días de mi juventud*– Ana Novac registra las incidencias del campo pero también su mundo interior: «¡Esta necesidad enfermiza de escudriñarme, de examinarme continuamente!». Ana Novac habría sido deportada en julio de 1944. Cuando Ana Frank ingresa en Auschwitz, la Novac ya no está. La han trasladado a Plaszow, que es donde se entera del atentado fallido contra Hitler el 20 de julio de 1944: «Casi se me había olvidado esto: un atentado contra el Führer. Lo sabemos por un guardia nuevo». Cuando Novac regrese a Auschwitz en septiembre debido a la presión del Ejército Rojo sobre Plaszow coincidirá, también sin saberlo, con la otra Ana, la que también hacía ejercicios introspectivos cuando estaba libre: «No he anotado nada durante un par de días, pues quise reflexionar sobre el significado y la finalidad de un diario de vida. Me causa una sensación extraña el hecho de comenzar a llevar un diario. Y no sólo por el hecho de que nunca había «escrito». Supongo que más adelante ni yo ni nadie tendrá algún interés en los exabruptos emocionales de una chiquilla de trece años. Pero eso en realidad poco importa. Tengo deseos de escribir y, ante todo, quiero sacarme algún peso del corazón».

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

El 16 de agosto de 1944, cuando ya no hay agua en las tuberías de Varsovia y la familia Frank permanece aún en Weterbork, Hanna Lévy-Hass, otra judía, una sefardí yugoslava, comenzaba su *Diario de Bergen-Belsen 1944-45* aprovechando para sus notas los retazos de papel que podía robar y esconder. Tenía 31 años. «Hasta ahora, he intentado con frecuencia, incluso sin tregua, buscar las causas de mi desgracia en mí, en mi ser, mi naturaleza, mi origen. Siempre me he esforzado en comprender la fatalidad del destino humano. De la suerte de cada individuo; en explicarlos a la luz del atavismo, la herencia, la educación, la infancia y otros muchos factores psicológicos. Y del mismo modo, he intentado comprender y explicarme mi vida. Es sin duda un método justo. Pero de un tiempo a esta parte, me parece cada vez más evidente que no debemos buscar la culpa sólo en uno mismo y en la existencia personal, sino que, en gran medida, está oculta en el mundo que nos rodea». Hanna, hundida en el campo de exterminio, realiza un ejercicio de introspección personal que la lleva al Otro, a esa otra gente de la que desconfiaba Ana. Hanna, —que que lograría sobrevivir al campo— fue testigo de numerosos convoyes de mujeres procedentes de Auschwitz. Tuvo que asistir, por consiguiente, a la llegada del que traía a las hermanas Frank. Pero el feroz reglamento del campo prohibía que las recién llegadas cruzaran palabra con las veteranas. Por no mencionar las barreras geográficas entre las diferentes divisiones del mismo. Tan cerca y tan lejos. La judía húngara Agnes Sassoon —una niña cuando la deportaron que conservó un diario mental después de que le confiscaran lápices y papeles— podría haber asistido, también sin saberlo, a la muerte de las hermanas Frank, no en balde llegó a Bergen-Belsen cuando se estaba derrumbando y los alemanes quemaban en hogueras improvisadas a los muertos junto con las pruebas que pudieran incriminarles como perpetradores de un genocidio: «Por lo que oíamos de los presos y viendo las actitudes de los guardianes, nos daba la impresión de que Alemania estaba a punto de derrumbarse. Nuestros carceleros ya no mataban a la gente al instante, las torres de vigilancia y los focos ya no estaban ocupados por personal las veinticuatro horas del día y muchos de los guardianes se paseaban por los campos sin armas. Las hogueras seguían sin embargo ardiendo, probablemente a fin de eliminar las pruebas antes de que llegaran los aliados. Estoy convencida de que muchos de los cuerpos amontonados aguardando la cremación seguían con vida, aunque fuera poca».

En la Rumanía de las intermitencias antisemitas y sus terribles progromos, el escritor judío Mihail Sebastian lleva un diario desde 1935. La amenaza, pues, está ahí. También la guerra. El diario de Sebastian no recoge ninguna entrada el 1 de agosto de 1944. Sin embargo, hay dos muy cercanas. La del 31 de julio y al del 3 de agosto. En ellas Sebastian da cuenta del acoso aliado a los alemanes y de los bombardeos americanos que sufre Bucarest. «La guerra parece estar llegando a su final. En diez semanas todo puede estar concluido. La pregunta es

cómo podremos salir nosotros sanos y salvos de estas últimas semanas», escribe el día 31 de julio. El 3 de agosto añade: «A medida que se agudiza la situación, nosotros nos volvemos más impacientes. Ayer y hoy hemos vivido en una sobreexcitación continua, como si de un momento a otro fueran a llegar noticias definitivas». Sebastian tampoco anota nada el 16 de agosto, fecha en que Hanna Lévy-Hass comienza a escribir su diario en Bergen-Belsen. Sebastian se hace eco, en cambio y no sin alegría, el día 15 de agosto del desembarco aliado en el sur de Francia —otra arremetida después de la victoria en las playas normandas—, lo único que le extraña es que a los aliados les queden ganas todavía —y tiempo— para bombardear Bucarest poniendo en peligro la vida de los justos, como manifiesta en la entrada correspondiente al 17 de agosto.

El escritor y cineasta búlgaro Vesko Branev, tenía 12 años el verano de 1944. Lo pasó en una aburrida ciudad de provincias. Branev no especifica fechas —sólo recoge la de la llegada de los soviéticos a primeros de septiembre— pero la anécdota que cuenta en *El hombre vigilado* se situaría, por el contexto hacia comienzos de agosto (justo después de contarla menciona los combates del Ejército Rojo en la vecina Rumanía que se produjeron por aquellas fechas): «Uno de esos días de mercado, un hombre que llevaba en el jersey una estrella amarilla de seis puntas apareció por la acera ante el despacho de mi padre. Sujetaba bajo un brazo un balón de fútbol (...). Sabía que los judíos deportados de la capital a la provincia no tenían derecho a trabajar, por lo que sin duda debía vender ese balón para comprar comida o pagar el alquiler (...). Nadie le prestaba atención, lo que hacía que me diera cada vez más pena. Hacia mediodía mi padre volvió al despacho. Vio que dirigía la mirada hacia el escaparate y que los ojos se me llenaban de lágrimas. Mi padre dio unos golpes contra el escaparate, y con un signo indicó al hombre que entrara. Le preguntó cuánto valía el balón, sacó la cartera y le pagó sin regatear».

Otro escritor, éste de origen judío, el filólogo alemán afincado en Dresde, Victor Klemperer, tampoco tiene ninguna entrada en su diario que recoja lo sucedido el 1 de agosto de 1944. Sí hizo anotaciones el 2 y el 4 de agosto, el día que prenderán a Ana Frank. Pues bien, Klemperer recoge en su dietario —lo publicará con el título de *Quiero dar mi testimonio hasta el final*— la marcha de la guerra y le apesadumbra que el ejército alemán saque fuerzas de flaqueza y resista en todos los frentes: «La lasitud y el desaliento pueden conmigo. No se ve el fin». Un poco más adelante, en la entrada correspondiente también al 4 de agosto, Klemperer se refiere al fallido atentado contra Hitler y a las mentiras del régimen al respecto: «Fantástico es también en todo esto con qué tranquilidad de espíritu sueltan las mentiras más burdas: ayer sólo se trataba de militares, sólo militares, y todos estaban ya liquidados, y hoy buscan a un alcalde». Klemperer se salvará de la deportación gracias a estar casado con una mujer aria, Eva Schlemmer. Lo que no le impedirá sufrir vejaciones ni le librarán de sufrir por lo incierto de su futuro inmediato. Sin embargo y pese a que tiene prohibido escuchar la radio, leer la prensa y, no digamos, escribir, registrará todas las manifestaciones de la lengua propia del nacionalsocialismo,

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

que él denomina LTI (Lingua Tertii Imperii), como un acto de resistencia y desmascaramiento del totalitarismo. El día 2 de agosto Klemperer se dedica al autoexamen después de anotar una serie de consideraciones –pesimistas– sobre la marcha de la guerra: «Desde ayer dominado por la sensación: ¡treinta años! A ello se une siempre, al principio, la conciencia de ser viejo, de haber llegado al final, de no tener derecho a pedir nada más. Pero me falta por completo esa madurez de la vejez que siempre me había imaginado; no estoy ni harto, ni cansado, ni sereno frente a la muerte». ¿A qué se refería Klemperer con esos 30 años? ¿A su esperanza de vida, puesto que estaba a punto de cumplir los cincuenta y tres? Resulta curioso que sienta esa aprensión por la muerte desde el mismo día en que Ana Frank deja de escribir en su diario. O, por lo menos, también ese día, pues da a entender que piensa en la muerte con frecuencia. ¿Cómo no iba a hacerlo dadas las circunstancias? Sólo que se ve a sí mismo encaminándose a ella por viejo. No por amenazado.

### *El atentado fallido*

Ana Frank tuvo noticias, en su escondite holandés, del atentado contra Hitler, como lo muestra la penúltima anotación de su diario efectuada el 21 de julio de 1944, es decir al día siguiente de haber estallado la bomba que no encontró su destino: «¡Noticia bomba! Ha habido un atentado contra Hitler y esta vez no ha sido los comunistas judíos o los capitalistas ingleses, sino un germanísimo general alemán, que es conde y joven además. La “divina providencia” le ha salvado la vida al Führer, y por desgracia sólo ha sufrido unos rasguños y quemaduras. Algunos de sus oficiales y generales más allegados han resultado muertos o heridos. El autor principal del atentado ha sido fusilado [...] Para los aliados es mucho más sencillo y económico que los inmaculados germanos se maten entre ellos, así a los rusos y los ingleses les queda menos trabajo por hacer y pueden empezar antes a reconstruir las ciudades de sus propios países. Pero todavía falta para eso, y no quisiera adelantarme a esos gloriosos acontecimientos».

Sí, todavía faltaba mucho. Pero había estado cerca. El aristocrático soldado y pensador Ernst Jünger se encontraba en París cuando el general Stülpnagel sublevó la guarnición de París una vez se produjo el atentado contra Hitler. Según algunas fuentes, Jünger habría aconsejado al general que fusilara a los SS que había detenido. Cosa que Stülpnagel no hizo. Jünger llevaba un diario aunque en él no apunta nada de eso. A cambio sí recoge la reacción de un amigo suyo, el capitán Max Hattingen, apodado el Presidente: «¡Haber tenido la serpiente en el saco y haberla dejado escapar!». Por lo que se refiere al atentado en sí, Jünger escribe: «Hace tiempo que estoy convencido de que los atentados modifican poco las cosas y, sobre todo, no aportan ninguna mejora». Y un poco más adelante, en la entrada correspondiente también al 21 de julio, añade: «No se cura el cuerpo en la crisis, y no se le cura sino curándolo en la totalidad, no en uno de sus órganos. Aunque la operación hubiera tenido éxito, hoy tendríamos no un forúnculo, sino una do-

---

Javier Mina es escritor (San Sebastián)

cena, con tribunales de sangre en cada aldea, en cada calle, en cada casa». La entrada correspondiente al 1 de agosto, es decir al día en que Ana Frank hace su última anotación, contiene una reflexión crítica: «En la primera guerra mundial mis amigos caían bajo las balas –en esta segunda eso es el privilegio de los afortunados. Los demás se pudren en las cárceles, se ven obligados a atentar contra sí mismos o mueren a manos de verdugos. Se les niega la bala». Reflexión que se hace eco de la que emite el 22 de julio: «Qué víctimas vuelven a caer aquí, y precisamente en los pequeños círculos de los últimos hombres caballerescos, de los espíritus libres, de los que sienten y piensan allende las pasiones sórdidas. Y, sin embargo, estas víctimas son importantes porque crean espacio interior y evitan que la nación como conjunto, como bloque, caiga en las espantosas simas del destino». Cripticismo. Oscuridad jüngeriana. Aunque hay que señalar que en sus diarios se muestra crítico con Hitler –y sus lémures– y que alude veladamente a los horrores que se comenten contra los judíos y contra los resistentes. También hay que poner de manifiesto que conocía la trama de los conspiradores, pues era amigo de muchos de ellos y realizó sondeos entre los generales del frente ruso. Por aquel entonces estaba redactando un *Llamamiento* de cara a la búsqueda de la paz. ¿Se puede estar en medio de la suciedad sin mancharse?

Albert Speer, el arquitecto y jefe de armamentos de Hitler, no escribió un diario. Sin embargo, en sus memorias reserva expresamente espacio para el 4 de agosto de 1944. El 4 de agosto, según anota Speer, un Hitler superviviente se dirige a los dirigentes del partido congregados en el cuartel general. Sus palabras son de triunfo. El atentado ha puesto de manifiesto que el ejército boicoteaba sus planes. La guerra iba mal porque el ejército no seguía sus directrices sino que, por el contrario, las sabotaba. Una vez descubierta y eliminada la camarilla de criminales, se abrirá un futuro prometedor para Alemania: «Si el pueblo alemán –clamó Hitler– sucumbe en esta lucha, será que ha sido demasiado débil. En este caso no habrá superado su prueba ante la historia y únicamente estará destinado al hundimiento». Speer atravesaba una situación muy delicada porque su nombre había aparecido en la lista de ministrables confeccionada por los conjurados. Estaba en el punto de mira de Goebbels y Hitler le trataba con frialdad. Pero todo quedó en un susto. Como curiosidad hay que señalar que el atentado contra el Führer se produjo en el barracón que solía utilizar Speer y al que Hitler había trasladado la reunión de su cuartel general por hallarse su búnker en obras. Unas obras que se efectuaban bajo la supervisión del propio Albert Speer. Ni que decir tiene que Speer se dejó ganar por la euforia del Hitler superviviente: «También nosotros nos dejamos convencer demasiado fácilmente por su optimismo».

El mismo día que atentaban contra Hitler – o así lo asegura él en sus memorias –, uno de los conspiradores, el general Rommel sufría un accidente con su coche como consecuencia de un ataque aéreo. El día 24 de julio escribe en una carta: «El atentado contra el Führer, ocurrido al tiempo de mi accidente, me ha impresionado mucho. Debemos agradecer a Dios que todo terminara bien». Pero

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

nada terminará bien, Rommel, que conspiraba aunque no quería el asesinato del tirano, en las fechas anteriores al desembarco de Normandía, enviará unas frases de compromiso a Hitler y este le contestará con buenas palabras —«Acepte Herr Feldmarschall mis mejores deseos para su pronto restablecimiento»— pese a que desea su muerte. El 14 de octubre de 1944, Rommel habría sido obligado a suicidarse cuando era conducido en coche por los generales Burgdorf y Maisel. Por esas fechas, los alemanes estaban enviando a distintos campos —incluso a los de exterminio, mandaron a ellos a 60.000 personas— a los combatientes y a los habitantes de la ciudad de Varsovia contraviniendo los términos del armisticio firmado el 2 de octubre. Al mismo tiempo emprendían la demolición sistemática de la ciudad. Querían que su lugar lo ocupara un lago. De hecho, como anota en su diario con fecha del 11 de agosto de 1944 el compasivo capitán Wilm Hosenfeld que salvará la vida del pianista del gueto de Varsovia, la destrucción de la ciudad comienza ese mismo día: «El Führer va a promulgar un decreto ordenando que sea arrasada Varsovia. La operación ya ha comenzado. Todas las calles que la sublevación había liberado están siendo destruidas con fuego».

Leni Riefenstal, que no llevaba un diario para publicar pero dejó unas voluminosas memorias, buscaba a Speer el 20 de julio para que le explicase en qué consistían las armas prodigiosas de las que todo el mundo hablaba: «Cuando entré en su despacho de la Pariserr Platz, él abandonaba presuroso en aquel instante su habitación y pasó corriendo por mi lado con un breve saludo (...) aún no sabíamos nada de la agresión contra Hitler». Leni Riefenstal acababa de enterrar a su padre. Un poco más tarde, el mismo día, se enteraría de la muerte de su hermano en Rusia: «La desgracia ocurrió a la misma hora en que estalló la bomba en el cuartel general del Führer y en que yo me hallaba junto a la tumba de mi padre. Hasta el día de hoy no he podido superar la muerte de mi hermano. No pude y no puedo perdonarme que no le pidiera una sola vez a Hitler un favor personal. Tenía prejuicios que me impedían dirigirme a él en aquella difícil fase de la guerra».

En el corazón de la bestia, pero en el cabo opuesto, se hallaba otra mujer, Marie Wassiltchikoff. Marie *Missie* Wassiltchikoff era una refugiada rusa de origen aristocrático que había encontrado trabajo en el Berlín de la guerra como secretaria. Más concretamente en el departamento de Información del Ministerio de Asuntos Exteriores del Tercer Reich. Allí, su protector fue el conde Adam Zu Trott und Szolz, un crítico del nazismo. *Missie* escribía un diario. Nada elusivo por cierto, en eso se muestra muy diferente a Jünger. En las entradas a su diario (*Los diarios de Berlín*) correspondientes al 3 y al 5 de agosto de 1944, *Missie* se muestra francamente preocupada por sus amigos. Pues muchos de ellos habían participado en el atentado contra Hitler: «Desde el arresto de Adam, he intentado ponerme en contacto con Hasso Etzdorf, quien, ahora me entero, fue uno de los primeros miembros del complot. Por eso, naturalmente, parecía tan evasivo conmigo. Oí decir que estaba en la ciudad y esperaba que pudiera sugerir algo. Hace unos días pasó en coche por mi lado en el Kurfürstendamm y se detuvo y se bajó para hablarme [...]. Me confirmó

---

Javier Mina es escritor (San Sebastián)

el rumor de que Fritzi Schulenburg guardaba listas de participantes y de sus futuras funciones. ¡Qué locura! Le dije lo desesperadamente que le había buscado y lo mucho que contaba con él. Contestó que lo peor es que ya no queda nadie en una posición influyente a quien recurrir. Sin embargo, prometió hacer todo lo posible. Tuve la sensación de que temía ser arrestado él mismo en cualquier momento». El 5 de agosto, *Missie* intenta poner tierra de por medio: «He cogido un tren con destino a Königswart, donde me propongo permanecer todo el tiempo que me permita el certificado de Sanidad». Los planes para corromper a las SS o liberar mediante un golpe de mano a los amigos encarcelados quedarán en nada. Marie Wassiltchikoff acabará trabajando de enfermera en Viena, de donde huirá en 1945 poco antes de la entrada de los rusos en la ciudad. En las líneas correspondientes al 1 de agosto, fecha en que Ana Frank escribe sus últimas observaciones, *Missie* acompaña a su amigo Otto Bismarck al hotel Adlon pues teme ser detenido y quiere que *Missie*, llegado el caso, avise a su esposa. Una amiga de *Missie*, Loremarie Schönburg, cogió el explosivo sobrante del atentado, que se hallaba en casa de Gottfried Bismarck en Postdam, y pudo ocultarlo minimizando las represalias.

### *La distancia puede ser el olvido*

Muy lejos de todo aquello, el historiador de las religiones Mircea Eliade, que, a la sazón, ocupa el cargo de consejero de la embajada rumana en Lisboa, ha sufrido una crisis nerviosa que le incapacita para trabajar. Su diario también se resiente. Hay en él un agujero que va del 30 de julio al 11 de septiembre. Pero Eliade lo rellenará con algunas notas posteriores: «No es sólo una neurastenia mía o agotamiento como suponía. Es algo tan sencillo como oscuridad en la mente», dice para explicar el apagón intelectual que ha sufrido. A principios de agosto, Eliade trabajaba «obstinadamente en los *Prolegómenos*» y estaba muy preocupado por su mujer Nina, hospitalizada con un edema en la pierna, así como por la situación en Rumanía después de la capitulación: «Desde la capitulación, no hemos podido hacer otra cosa que escuchar la radio, leer la prensa y llamar por teléfono a los amigos en busca de noticias. Estamos viviendo tensiones de todas clases: en un mismo día, a diferentes horas, pasamos de la resignación a la alegría y de ahí a la depresión». Sólo que Eliade no da ninguna pista sobre los motivos de su alegría. Ni tampoco sobre los de la depresión. Un silencio nada inocente, puesto que Eliade formó parte de la organización totalitaria rumana la Guardia de Hierro o Legión del Arcángel San Miguel y colaboró fervientemente en sus medios de comunicación entre 1936 y 1937 ostentando su nacionalismo y su antisemitismo. Ejercía de agregado cultural en Londres cuando Rumanía se alió con el Eje y tuvo que salir, por ello, precipitadamente de Inglaterra. Recaló en Lisboa, donde fue mucho mejor acogido. ¿O no había alabado la dictadura de Oliveira Salazar tanto como la de Franco o la de Mussolini? Un detalle, los medicamentos para su mujer se los envía directamente desde Berlín cierto doctor

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

Wagner: «De manera que tenemos esperanzas». En 1944 Eliade sería presentado a Ernst Jünger por el jurista nazi y teórico político Carl Schmitt, que era su amigo. Pero ya en 1942 un artículo publicado por Eliade en la revista *Zalmoxis* acompañaba al pensador alemán en su mochila de guerra.

En su exilio norteamericano, Anaïs Nin lleva al diario la alegría que le produce uno de esos gloriosos acontecimientos. La entrada no tiene fecha, aunque debe de corresponder a los últimos días de agosto pues la liberación de Francia se coronará el 25: «¡Liberación de Francia! Alegría, alegría, alegría, alegría. ¡Qué alegría y qué felicidad con la esperanza de que pronto se terminará la guerra! Todo el mundo se siente feliz. Es una felicidad delirante». El escritor portugués Manuel Torga también experimenta la misma sensación, aunque por anticipado —deseándola, presintiéndola— y la traslada a su propio diario: «¡Basta ya de agonías y de masturbaciones! El mundo lucha por su redención, que ya está cerca. ¡Que los poetas canten a esta nueva mañana!», escribe el 11 de julio de 1944. A primeros de agosto, es decir, en los días cercanos a la detención de Ana Frank, no escribe nada, excepto el día 9 pero se trata de un texto lírico que recoge las buenas sensaciones que le produce estar en la cima del Altar de Cabroes.

Max Aub había sido deportado a un campo de concentración en Argelia por comunista. Permaneció en él casi dos años, parte de 1941 y de 1942. En septiembre de 1942 embarcará rumbo a México. Lleva las experiencias del internamiento en el poemario *Diario de Djelfa* que verá la luz dos años después. Por lo que se refiere a sus diarios, Max Aub no tiene más que una entrada en el mes de agosto, precisamente la del día uno:

«—¿Usted no cree?

—¡Alto amigo! Cada quien cree lo que puede. A mí no me meta usted en líos». Aub lleva a sus notas reflexiones de índole estética y literaria, a veces política, pero no recoge la actualidad. El 26 de julio había escrito: «Ramón Menéndez Pidal y su neo-germanismo durante la posible victoria hitlerista. Insiste en los gérmenes germánicos (!! de la épica castellana oponiéndola a la literatura visigótica de León y Asturias, la da como renacimiento de gérmenes germánicos en Castilla. ¿Qué gérmenes? ¿Venidos de dónde? Lo germánico en España fue lo visigodo —¡tan romanizado!—. Y da, como prueba, el sentimiento de venganza tan a las claras cantado. Como si ese sentimiento fuese germánico de pura cepa. Da risa, porque entonces los países más influenciados por los germanos hoy todavía serían verbigracia los corsos, los sicilianos o los gitanos». Después del uno de agosto, el año 44 de Aub está vacío. Al menos por lo que respecta a sus diarios. El de André Gide también. Después del 3 de abril, fecha en que vuela a Gao donde permanecerá hasta el final de la guerra —«El hotel, excelente»—, no escribe nada en su diario.

El secretario de Winston Churchill, John Colville, se hallaba volando en un bombardero entre finales de julio y principios de agosto inmerso en acciones de guerra. Su diario no es muy preciso a la hora de fechar lo que hizo por aquellos días. Despacha en bloque los meses de julio y agosto. Con todo dejó dicho: «A princi-

---

Javier Mina es escritor (San Sebastián)

pios de agosto expiró mi permiso de dos meses para volar (prolongación de las primeras seis semanas con consentimiento del primer ministro). Realicé mi última salida operativa y me llevaron de vuelta a Inglaterra en un avión Dakota que sin querer sobrevoló El Havre, aún en manos alemanas, y fue recibido por un arranque de fuego antiaéreo piadosamente impreciso. Uno de los pasajeros era lord Reith, disfrazado de capitán de la Royal Naval Volunteer Reserve. Dijo que era mejor que estar en el gobierno de Churchill. Que cuanto me debía alegrar haberme quitado de encima. Al contrario, señor –repliqué–, voy de vuelta hacia él».

### *Regreso al corazón de la bestia*

Petter Moen fue un resistente noruego que se encargó de coordinar la prensa clandestina. Moriría al hundirse el barco en el que viajaba hacia Alemania junto a cuatrocientos detenidos. Un superviviente del naufragio informó de la existencia del diario que Moen había ocultado, hoja a hoja, en un conducto de aereación del cuartel general de la Gestapo en Oslo donde estuvo preso y fue torturado. En la entrada del 2 de agosto de 1944 escribe: «El cuatro de agosto – el viernes– hará medio año que estoy en la cárcel. Ese día me hubiera gustado hacer un balance por escrito. Tendría que incluir las pérdidas y ganancias de las experiencias y las reflexiones de los últimos seis meses. Debería arrojar un resultado en forma de un sí o un no a algunas cuestiones de importancia. No creo que llegue a hacerlo. No hay aquí suficiente tranquilidad para semejante empresa. Ahora estamos cuatro hombres en diez metros cuadrados. El calor es sofocante en la celda y yo no dispongo de la tensión interior que se precisa». Un mes y cuatro días después moriría ahogado frente a la costa sueca.

En otra parte del huracán, la ciudad de La Verna en los Apeninos toscanos, el escritor Giovanni Papini da cuenta de su preocupación por la suerte de sus hijas que viven en una Florencia en plena guerra. El régimen fascista ya se ha hundido, pero los alemanes no quieren entregar Italia. En medio de aquel fragor, Papini piensa más bien en sí mismo y confiesa que tiene dificultades para trabajar, como confía el 6 de agosto a su diario: «Con todo, me doy cuenta de que no logro trabajar a gusto fuera de mi casa. En estos cuarenta días lo he intentado varias veces y no me ha sido posible. Sólo puedo tomar algún apunte, escribir algún pequeño ensayo y copiar algún pensamiento. Terminaré el libro sólo si alguna de mis casas se salva». Papini había dedicado a Mussolini el primer –y único– volumen de su *Historia de la literatura italiana* y apoyó las medidas contra los judíos decretadas por el dictador italiano. Regresará a la vida de después de la guerra como si nada. Y morirá apaciblemente en 1956. Nadie le tendrá en cuenta su pasado. El caso de Cesare Pavese es bien distinto, pero casi igual en su mutismo acerca de los acontecimientos inmediatos. En 1935 Pavese fue confinado en Brancaleone Calabro porque le encontraron papeles relacionados con la oposición antifascista. Se trataba de las cartas que había cruzado con una novia

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

comunista. Durante la guerra permanecerá encerrado en sí mismo, ajeno al tumulto. Practica un ceñudo exilio interior. Redactará en su diario una nota el 30 de julio y otra el 8 de agosto: las dos reflexivas. Las dos extemporáneas. Dice el día 30: «La música es la más material de las artes». Y el día 8: «Es bonito y consolador el pensamiento de que ni siquiera el casado ha resuelto su vida sexual».

El 1 de agosto, el filántropo italiano Giuseppe Pardo Roques será asesinado por los nazis en su domicilio de Pisa. No sólo pesan contra él sus orígenes judíos sino el haber dado también asilo a refugiados tanto judíos como gentiles. Sus últimas palabras, proferidas a gritos, serán oídas por sus vecinos: «*Siete voi le bestie delle mie paura, bestie, bestie*» [«Sois las bestias de mis miedos, bestias, bestias»], Pardo Roques daba rienda suelta a una fobia hacia los perros claramente anticipatoria. El 1 de agosto, una chiquilla de 8 años, Else Baker que había sido arrebatada a sus padres adoptivos por sus supuestos orígenes gitanos, será puesta en libertad. Es uno de los pocos casos en que alguien sale libre del campo de Auschwitz. Lo debe a la suerte de haber sobrevivido a la selección inicial y a seis meses de internamiento, pero también a la tenacidad y al amor de sus padres de adopción. Las fuerzas aéreas aliadas tomaron fotografías de Auschwitz el 25 de agosto y el 13 de septiembre de 1944 después del bombardeo que inutilizó parte de los crematorios. En algún rincón del fotograma, Ana Frank y su hermana Margot estaban a punto de partir para Bergen-Belsen. ¿Fotos? El fotógrafo polaco Henryk Ross fotografió el gueto de Lodz. Y de los convoyes de la muerte. Desde el 7 de agosto de 1944, los judíos polacos eran enviados al campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau. Hasta entonces los mandaban a morir en Chelmno. Ross tomó el 30 de agosto la foto del último convoy antes de la destrucción del gueto como tal.

En Francia, las noticias eran más halagüeñas. Se acerca la liberación y en el París ocupado muchos se frotan las manos. Aunque no todos las tienen todas consigo. Por ejemplo, Jean Cocteau y Marcel Jouhandeau, dos amigos a los que Jünger visita con cierta frecuencia. Cocteau lleva la vida de quien no cree que la guerra vaya consigo. Vive al margen de los acontecimientos llevando su vida de escritor. Asiste a fiestas y estrenos pero no simpatiza con los alemanes. Jouhandeau sí simpatiza con ellos. Es un germanófilo orgulloso de serlo. También es antisemita. Pero tampoco fue un colaborador. Una curiosidad, salvó al editor judío y miembro de la resistencia Jean Paulhan avisándole de que su propia mujer —Elise Jouhandeau— le había denunciado a la Gestapo. A Jean Cocteau no se le conoce ningún gesto heroico. Se sabe que no era precisamente un amigo de los judíos. El 7 de agosto Cocteau garabatea en su diario: «Mañana por la tarde fiesta de *Carmen* en el Normandía. El billete más barato cuesta mil francos. He dado los míos y jugaré a la petanca en el Palais-Royal, hasta la hora de la cena que dan los Vaudable a los artistas». Previamente, en unas notas sin fecha escritas entre el 8 de julio y el 7 de agosto, Cocteau reflexiona sobre la huida de los alemanes y el pánico de los colaboracionistas: «La calma de los alemanes contrasta con el pánico de los franceses que les ayudaron. Esta camarilla siniestra oculta su an-

---

Javier Mina es escritor (San Sebastián)

gustia detrás de una virulencia cada vez más fuerte. Se ve que los alemanes los abandonarán a su suerte, como sucede al final de *La vida es sueño*. Cocteau se muestra muy pesimista, al contrario de lo que parecen estar sus conciudadanos. Le preocupan los comunistas, que se revolverán contra quienes dan muestras de americanismo, e intuye un periodo de anarquía.

Marcel Jouhandeau no realizó tampoco ninguna anotación durante el mes de julio de 1944. Así pues, ni Cocteau ni él se refieren al atentado de Hitler. Jouhandeau confiesa tener miedo. Desde principios de agosto, recibe cada noche una llamada telefónica anónima anunciándole su muerte. El día 13 en concreto le dicen: «Prepárese. El momento de la expiación se acerca». El día 8 de agosto —no tiene ninguna anotación más cercana al día 4— se refiere a que ha soñado con una mujer quemada en la hoguera y escribe: «No, hasta ahora la compasión nunca me había cogido por las tripas, era como si hubiese sentido el suplicio más violentamente que esa mujer. En efecto, en sueños no se da el margen entre lo que se siente y lo que uno se representa, que existe en la realidad, nos identificamos absolutamente con la imagen que creamos. En ellos, la ficción es función de la emoción. ¿Dónde fui a buscar los elementos del drama que me había representado interiormente para traducir el horror de la vida actual?». Una mujer quemada en la hoguera. Tendida sobre una parrilla, dice Jouhandeau. Pero piensa únicamente en sí mismo. Y no en los hornos crematorios.

El también simpatizante de los alemanes Pierre Drieu de la Rochelle se mostrará más radical. Su apoyo a la Europa unida bajo el yugo de Hitler le llevará a escribir artículos elogiosos sobre las actividades del ejército alemán. Sin embargo, no fue antisemita y, de hecho, pondrá fin a sus ditirambos cuando se entere de las atrocidades que los alemanes cometen en los territorios ocupados. Eso ya desde 1943. Pero siente miedo al ver el avance de los aliados. Tanto que intentará suicidarse el 12 de agosto de 1944, cuando la liberación de París es más que eminente (se producirá el día 19). Una vez recuperado, Drieu de la Rochelle retomará su diario. Lo hace en octubre: «No sólo hay que reanudar con la vida, sino también con el diario. Y, sin embargo, me había prometido a mí mismo no volver a reanudar eso, al menos. El que he ido redactando desde el 39 es ya demasiado largo y las páginas que he vuelto a leer no me han tranquilizado en nada sobre el interés de semejante costumbre». Se tratará de un regreso incidental. Al diario. Y a la vida, pues se suicidará el 15 de marzo de 1945. Henry de Montherlant y Paul Morand también escribieron diarios. El segundo era un obstinado antisemita. El primero parece haberlo sido en secreto. Dejará de escribir su diario a finales de 1943. Se conservan unas notas correspondientes a un periodo comprendido entre 1930 y 1944 que resultan imposibles de datar debido a su contenido poco contextualizado. A comienzos de la guerra, en 1940 y 1941, Montherlant habrá cruzado una correspondencia repugnante con Roger Peyrefitte —que publicará en septiembre de 1944 *Las amistades particulares*— sobre sus abusos pedófilos al amparo de la confusión general. En la correspondencia del es-

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

trafalario Paul Léautaud hay una carta de agosto de 1944 a un amigo en la que se queja del mal servicio que ofrece el metro, lo que trastoca su rutina.

Frivolidades aparte, hay quien tiene muchos motivos para inquietarse. A lo largo de ese verano del 44, según se va produciendo la liberación de Francia, proliferarán las purgas contra los colaboracionistas en una suerte de gigantesco auto de fe. La llamada depuración se efectúa muchas veces a bulto, otras sin pararse a examinar el grado de responsabilidad del acusado ni la veracidad de la acusación o la auténtica gravedad de los hechos. Para la moral del vencedor tan culpable es la mujer que se ha acostado con el invasor, ya sea por mero cariño o para sobrevivir gracias al aporte extra de alimentos, como el delator o quien forma parte de las fuerzas armadas o represivas ya sea directamente alemanas, como la Gestapo, o autóctonas como la Milice française. Lo que se tradujo en muchos abusos. Principalmente contra las mujeres, un colectivo raramente implicado en la colaboración activa con los nazis. Muchas fueron rapadas a la fuerza, tatuadas con fuego —una cruz gamada, por ejemplo—, exhibidas ignominiosamente, golpeadas, violadas y asesinadas. Baste con mencionar dos casos, afortunadamente leves —sobre los otros hay un manto de oscuridad cuando conciernen a personas del montón—, que se producen en fechas tan significativas como el 2 de agosto y el 2 de septiembre de 1944 como se puede leer en *1940-1945 Années érotiques*, de Patrick Buisson. En la primera, muere de forma natural el escritor colaboracionista Ramón Fernández. Poco después, su esposa Betty pagará en sus carnes el haber sido la mujer de un traidor. Simplemente eso. El 2 de septiembre serán juzgadas una madre y una hija de Châteaurenault por colaboración con el invasor. Los hechos estrictamente probados fueron que habían dado un vaso de ron a unos soldados que llamaron a su puerta estando de paso. Lo que fue motivo suficiente —junto con las sospechas de que hubo de haber más— para que les raparan y les sometieran a burlas y vejaciones. A un sinvergüenza de verdad, Henry Chamberlin alias *Lafont*, que, aparte de vividor, comerciante sin escrúpulos que se lucró con el mercado negro y confidente, formó parte de la Gestapo, le incoaron un proceso más riguroso el ya abundantemente mencionado 13 de septiembre de 1944. Pues bien, lejos de mostrar ningún signo de arrepentimiento por haber mandado al paredón a muchos resistentes y a los campos de exterminio a muchos judíos, dijo cínicamente al tribunal: «He vivido diez vidas, puedo permitirme que me quitéis una».

El miembro de la resistencia Paul Élie Casanova, preso en la cárcel de Loos, se mostrará de otra pasta en la carta que escriba el 7 de agosto de 1944 a sus padres: «Voy a morir dentro de un rato. Espero tener suficiente valor para hacerlo bien. Procuraré morir como cristiano y como francés. Sólo me llevo la añoranza de no volver a ver mi bello país, su cielo radiante y su luz resplandeciente. Siento también el no haber podido estrecharos contra mi corazón una última vez, a vosotros y a todos los que he amado». Los alemanes le fusilarán poco después de haber escrito estas sencillas líneas de despedida. Paul Élie era oficial de policía en

---

Javier Mina es escritor (San Sebastián)

el norte de Francia y formaba parte de la resistencia hasta que le detuvieron el 11 de julio de 1944. El testimonio está recogido por Guy Krivopissko en *Vivir a muerte*.

Con *El malentendido*, Albert Camus pone fin a la temporada teatral parisina. Ha estrenado la obra el 26 de junio de 1944 con María Casares y Alain Cuny. Su ciclo natural debería concluir en agosto. A principios, el límite natural de la temporada. Sólo que este agosto en particular debería caer el telón sobre cuatro años de ocupación alemana. ¿No están los aliados a las puertas de París? No importa, Jacques de Féraudy, crítico del periódico colaboracionista *Le Pilon*, arremete el 5 de julio contra una obra que tacha de estalinista. En otro rotativo de nombre todavía menos inequívoco, el *Paris Zeitung*, Albert Busche señala el 16 de julio que *El malentendido* constituye toda una promesa. Para el teatro. ¿O para algo más? Busche tal vez busca un paraguas para protegerse de la que se acerca. Camus, no lo necesita. Ya ha pasado lo suyo, está en la resistencia. Y escribe para el clandestino *Combat*. El 24 de agosto clama ya en plena refriega: «París dispara con todas sus balas en la noche de agosto. Las barricadas de la libertad se han alzado una vez más en medio de este inmenso decorado de piedras y agua, alrededor del río cuya corriente está cargada de historia. Una vez más, hay que comprar la justicia con la sangre humana. Conocemos de sobra este combate, por habernos implicado en él con la carne y con el corazón, como para no admitir sin amargura esta condición terrible». El 25 entrará la división Leclerc en la capital francesa, lo que supondrá la liberación. Pero no era lo previsto en las operaciones militares. La víspera, por la noche, Camus escribe, haciéndose eco de las balas, para el *Combat* que saldrá de madrugada: «Quienes nunca han desesperado de sí mismos ni de su país encuentran bajo este cielo su recompensa». A menos que no estén. Ana y Margot Frank se hallan en Westerbork esperando, sin saberlo, el último convoy que saldrá del campo el 2 de septiembre con destino a Auschwitz, donde llegarán el día 5.

El periplo concluye. Ha girado en torno al 1 de agosto pero también alrededor de fechas clave en la última parte de la vida de Ana Frank, como el 2 y el 13 de septiembre. Tal vez en un intento de prolongarla. De evitar la muerte. En vano. Porque el eterno retorno sólo existe en el papel. Queda, pues, el recuerdo. El de Ana. Pero también el de muchos destinos que se agitaron en un mundo tenebroso. Que, éste sí, nunca debería volver. Fechas en un diario —en varios—, fechas de arrestos, traslados, sevicias y aniquilación, con algunos chispazos de luz: la sublevación de Varsovia, el atentado contra Hitler y, por fin, el desembarco aliado en el norte y en el sur de Francia. Sólo falta una fecha. Ana Frank y su hermana Margot morían probablemente de tifus el 12 de marzo de 1945, un mes antes de que las tropas británicas liberasen el campo de Bergen-Belsen. El señor Frank pudo recuperar el diario de su hija en julio de 1945. Lo recibió de manos de uno de sus antiguos colaboradores, Miep Gies, encargado de avituallar a la familia Frank mientras estuvo escondida en el zulo de Amsterdam.

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

# HANS BELLMER-LOUISE BOURGEOIS, UNA CONFRONTACIÓN

Charo Crego

En el Museo Municipal de La Haya se celebra hasta el mes de enero de 2011 una exposición en la que se presenta la obra del artista alemán Hans Bellmer (1902-1975) junto con la de la artista francoamericana Louise Bourgeois (1911-2010). La exposición se organiza en torno a temas que ambos compartieron: la muñeca y la prótesis, copias y pares, lo informe, el sexo, la diosa Diana de Éfeso, el ojo, etc.. Los organizadores de la exposición, que procede de la Galería Nacional de Berlín, no han querido calificar este encuentro, simplemente han puesto un nombre detrás de otro, como si quisieran evitar toda comparación, confrontación o emulación entre ambas producciones.

Hay exposiciones que ayudan a romper con la visión más manida de los artistas que presentan, brindando interpretaciones nuevas y controvertidas y abriendo, a veces, perspectivas inexploradas. Esta es una de esas exposiciones. Lo primero que sorprende al visitante es la cantidad de similitudes que muestran las obras de estos artistas. Es verdad que ambos compartieron, en parte al menos, la misma época histórica, pero si a Bellmer se le relaciona directamente con los años 30 y el surrealismo, a Bourgeois se la sitúa en los años 60 y posteriores, en el entorno de la producción artística americana imbuida del discurso feminista. Sin embargo, el parecido entre ambas obras es tal que, a veces, la escultura que se atribuye a uno de ellos se revela que es del otro. Ahora bien, lo más interesante de este encuentro es que conforme se van viendo los parecidos,

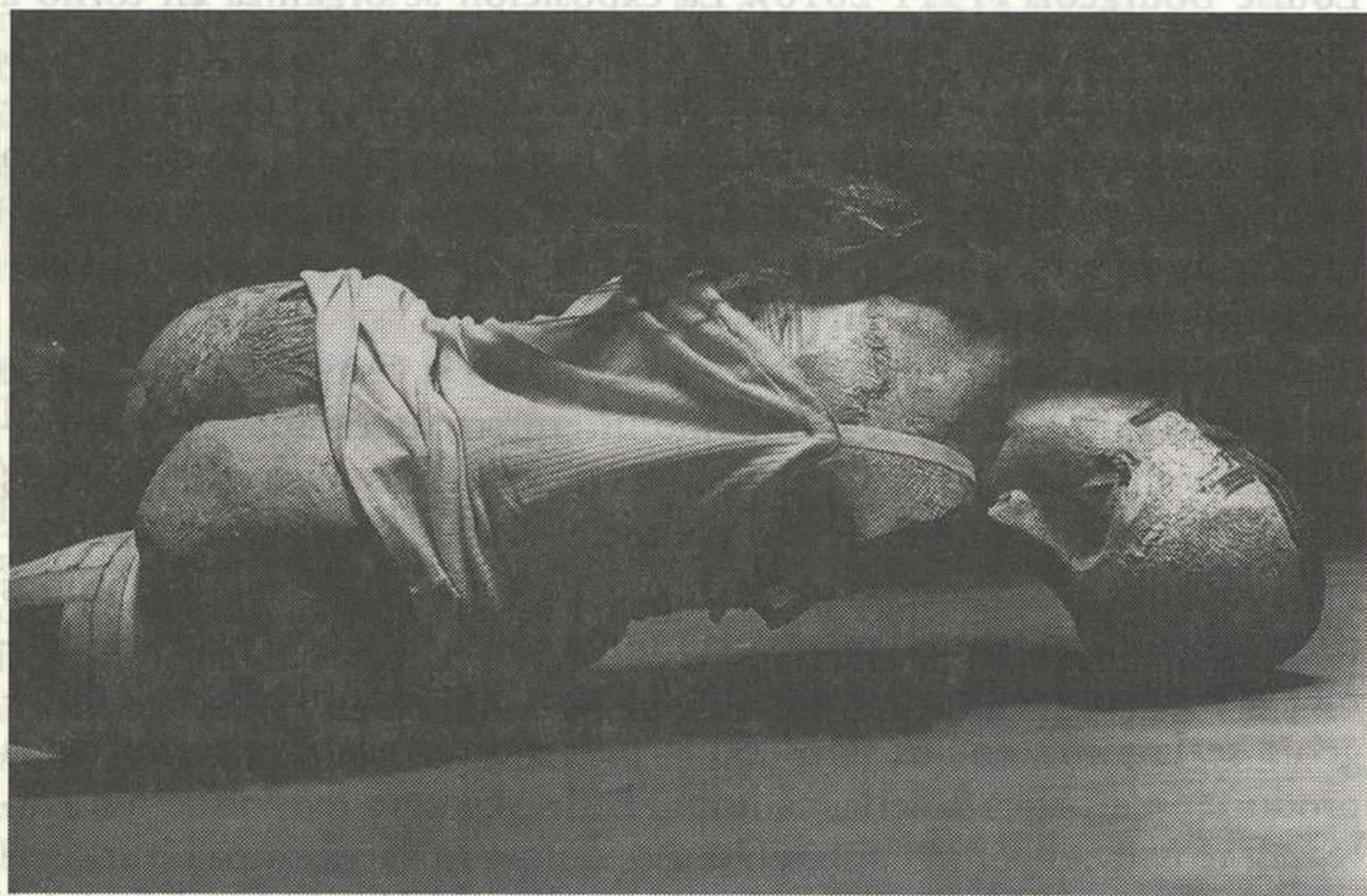
---

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

se van perfilando también las diferencias, y éstas van apareciendo con más nitidez que antes, enriqueciéndose así, gracias a este diálogo, nuestro conocimiento de cada una de estas obras.

El cuerpo, con sus atributos y sus múltiples posibilidades, es el eje alrededor del cual se sitúa la producción de estos artistas. El cuerpo femenino, casi infantil, deseado, perturbadoramente deseado, es la materia sobre la que trabaja Bellmer. El cuerpo castigado, sufriente o amenazante de la víctima y del verdugo, es el marco en el que se desenvuelve Louise Bourgeois. En los trabajos sobre la muñeca se reflejan claramente estas dos perspectivas.

La muñeca, que Bellmer construyó en los años treinta y que gracias a sus fotografías se hizo célebre entre los surrealistas, es la encarnación de lo *Unheimliche*, de lo siniestro, que Freud había definido en 1919. Es una construcción que oscila entre la forma inocente de la mujer-niña, con lazos y zapatos de charol, hasta las formas más incongruentes e inverosímiles. En las fotografías vemos que la muñeca puede ser desmontada, fragmentada, desdoblada, que a veces tiene sólo piernas, pero los dos pares de piernas aparecen unidos entre sí por la cintura, o que tiene multipli-

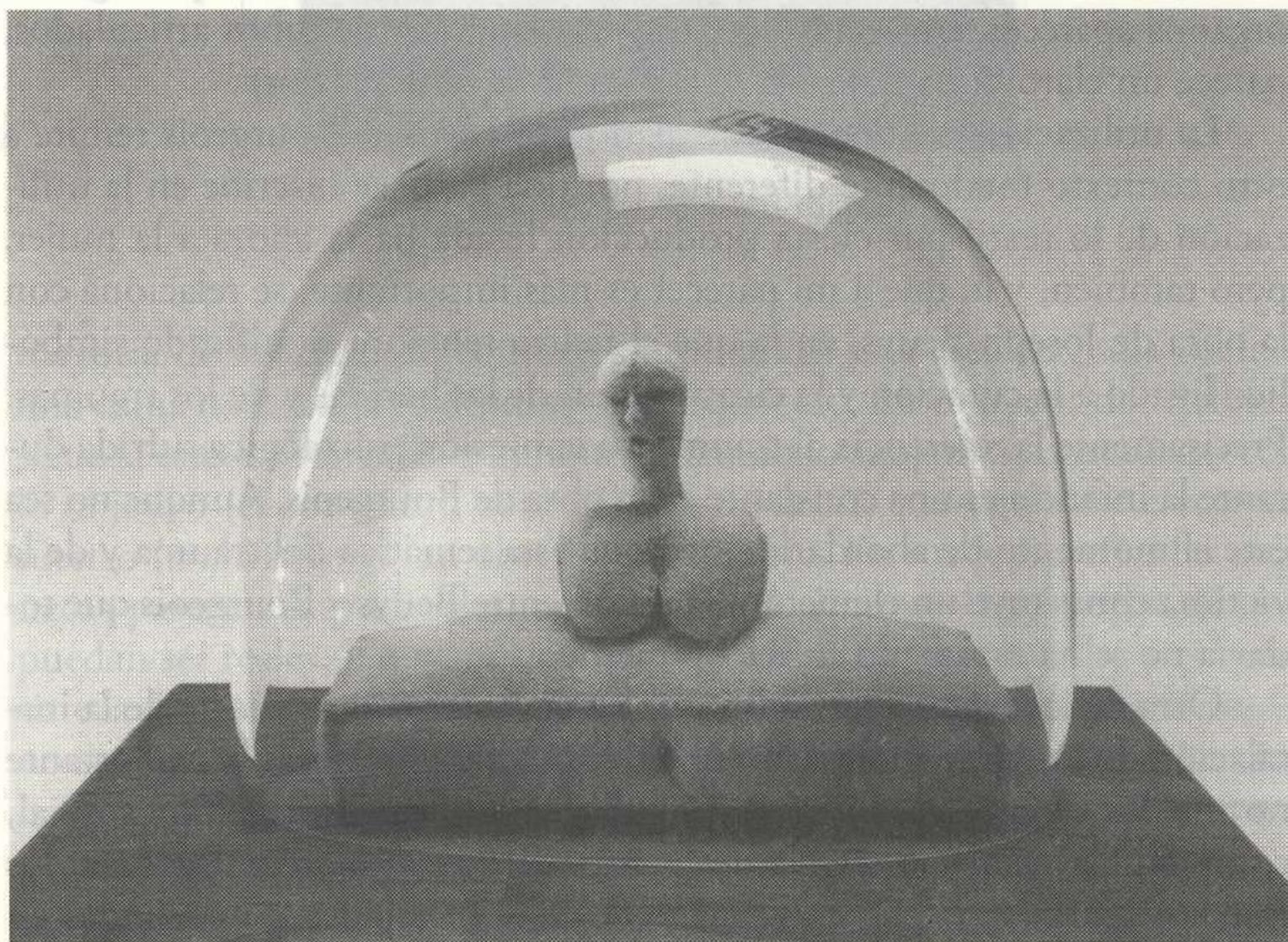


H. Bellmer, *La Poupée*, 1936-1938.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

cados sus pechos, o que su axila puede convertirse en el sexo. Lo importante es que su anatomía no la dicta la fisiología humana, sino exclusivamente el deseo. Y que, además, la muñeca no es sólo el resultado del deseo, su punto final, sino la posibilidad de su renovación y ejercicio futuros. El sueño y la realidad se confunden en las fotografías de Bellmer.

La muñeca de Bourgeois aparece en una época tardía de su producción, a partir de la década de los noventa. Afortunadamente en esta exposición no se exhiben las obras más explícitas de Bourgeois, sino las que contienen una mayor carga de ambigüedad. Sus muñecas son construcciones hechas de trapo o de fieltro. A veces, son figuras mixtas, como en *Single III* (1996), en las que un cuerpo sin brazos, con dos cabezas, presenta tanto el sexo masculino como el femenino, otras veces son seres mutilados en los que una prótesis sustituye a alguno de los miembros, o formas inverosímiles de las que sólo destacan los atributos sexuales. En general son figuras estáticas y cerradas en sí mismas, como *Femme* (2005), una obra en la que un pequeño busto de mujer de prominentes pechos



L. Bourgeois, *Femme*, 2005.

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

aparece cubierto por una bóveda de cristal. Probablemente el material que utiliza y el hecho de que carezcan de articulaciones enfatiza todavía más este carácter pasivo.

El mundo de Bourgeois y de Bellmer está constituido de formas mixtas, complejas, dobles. Ambos rompen en su obra con los opuestos establecidos: lo femenino y lo masculino para explorar la forma del andrógino, cuerpos que muestran atributos de ambos sexos sin distinción posible. Son artistas de lo informe. Artistas en cuyas obras las categorías lógicas y físicas aparecen diluidas gracias al uso de la incongruencia, de la fragmentación y del desdoblamiento.

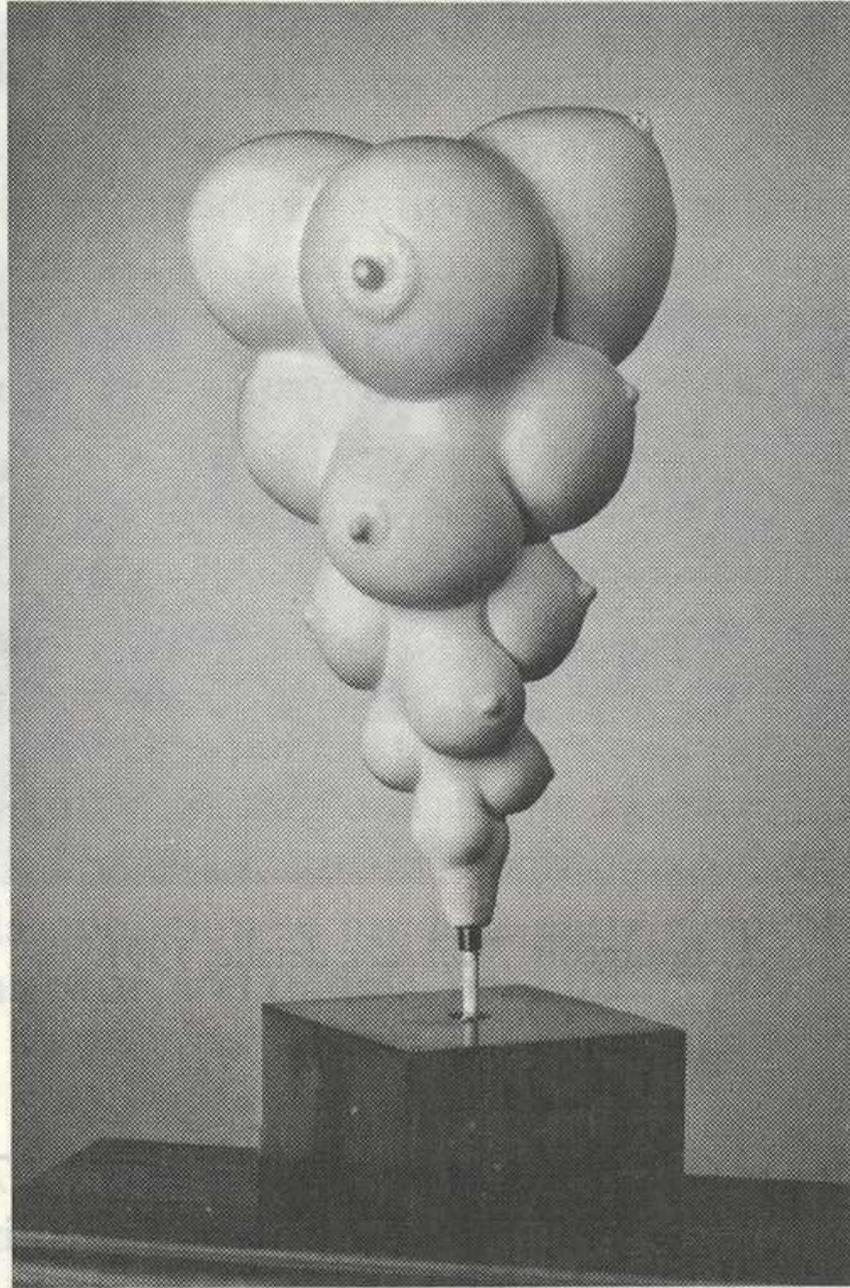
Es evidente que la muñeca de Bellmer con sus articulaciones y su sofisticada construcción participa del interés por los avances técnicos y mecánicos que vivió el mundo artístico en las primeras décadas del siglo XX. Son los años de las máquinas solteras de Duchamp, de los cuadros con tuercas, bobinas y ruedas dentadas de Picabia, de las figuras robóticas de Léger. Obras que gastaban títulos como *El mecanismo del pudor*, *Virgen*, *Desfile amoroso*, etc. La muñeca de Bellmer es hija directa de esta mecánica erótica. Su *Metralleta en estado de gracia* de 1937, en la que algunos órganos aparecen engastados en una construcción de tubos articulados, parece un claro homenaje a la *Mariée* de Marcel Duchamp.

La utilización del fieltro y del paño por parte de Bourgeois remite a otro contexto totalmente diferente, por una parte se inscribe en la utilización de lo textil por cierta producción ligada hasta ahora a la mujer, pero también, y lo que a mi parecer es más importante, se relaciona con la obra de Joseph Beuys, en la que el fieltro tenía un significado simbólico ligado a la curación y la cicatrización de las heridas y de los traumas. Precisamente la referencia al trauma y a la presión psicológica sufrida durante la infancia es una constante en la obra de Bourgeois. Aunque no sea éste el momento de abordarlo, creo que esta temática del trauma y de la víctima constituye un elemento de unión entre Beuys y Bourgeois que todavía no se ha estudiado suficientemente.

Otra de las referencias indiscutibles de Bourgeois es al arte de la instalación de los años setenta. En muchos casos en sus obras lo importante no son los objetos escultóricos singulares, sino su disposición espacial, como en las instalaciones. Son montajes de una clara teatralidad, en los que las figuras aparecen colgadas, reflejadas en espejos o encerradas en jaulas. Aunque Bellmer no conoció ni participó de este arte de la instalación, en sus fotografías sus muñecas sí aparecen en contextos diversos, la

---

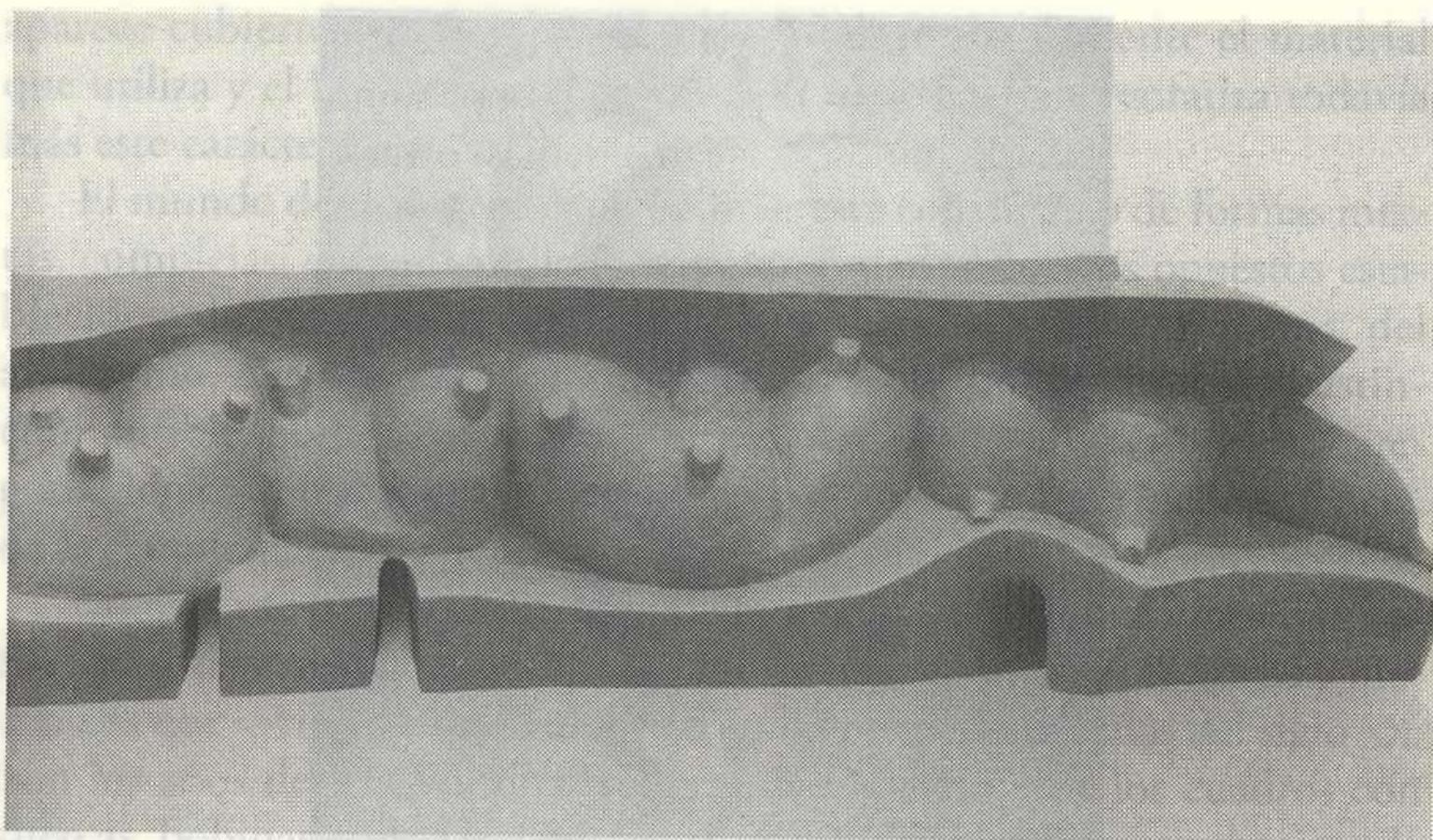
La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010



H. Bellmer, *La Peonza*, 1965/68

mayoría de las veces en contextos ordinarios: una escalera, una cocina, una cama o atadas a un árbol en el bosque, etc. En este sentido, Bellmer sigue la estética surrealista, aunque sumando lo subjetivo (la muñeca) con lo objetivo (el contexto), como él mismo decía, conseguía ese efecto siniestro (*unheimliche*) tan obsesivo en su obra. En sus fotografías las muñecas parecen improbables, pero es difícil eliminar la sospecha de que puedan ser reales. Las vemos como un mecanismo inanimado, pero persiste la duda de si pudieran llegar a cobrar vida, de si ese cuerpo dislocado no sea un cuerpo de carne y hueso. Las muñecas de Bourgeois, sin embargo, no llegan a perder nunca su carácter inanimado, probablemente por su falta de articulación y por el material del que están hechas.

Un tema que interesó a ambos artistas fue la diosa Diana de Éfeso, diosa de la fertilidad, cuyo atributo más conocido es la multiplicidad de sus pechos. Bourgeois se ha inspirado en la diosa griega en varias ocasio-



L. Bourgeois, *Mamelles*, detalle, 1991.

nes: en sus vestidos para la performance *The Banquet* (1978), con los que, exagerando los atributos femeninos, intentaba ridiculizar el poder del falo; en su *Nature study* (1984-2001) una escultura de un raro animal que exhibe múltiples pechos o en su friso *Mamelles* (1991). Pero también este tema le sirvió para desarrollar uno de sus puntos de interés a partir de los años sesenta: la unión de la naturaleza y del cuerpo, la visión de nuestro cuerpo como un paisaje formado por montañas y valles y del paisaje como una extensión ocupada por múltiples falos o prominentes pechos.

Precisamente en torno al tema de Diana de Éfeso construyó Bellmer uno de sus escasos objetos: la *Peonza* (1938). A este objeto, consistente en una trompa cubierta de pechos por todos sus contornos, volvió en los años sesenta. Lo más interesante de esta obra es que enfatiza el movimiento circular y rotatorio en torno a los atributos sexuales, como si estuviera indicando directamente que el deseo se mueve en una órbita, cuyo motor es la obsesión, de la que difícilmente puede salir.

A Bellmer le impulsa el deseo y la obsesiva necesidad de llegar a consumarlo, la conciencia de moverse en un círculo en el que no hay ni principio ni fin, como el movimiento de *La Peonza*, mientras que Bourgeois se sitúa en la linealidad del discurso y la enunciación, ya sea reivindicación feminista o enunciación del duelo de la víctima. Frente al movi-

miento circular, la obra *Mamelles* de Bourgeois acentúa este carácter secuencial. De hecho, parece un texto formado por signos-pechos.

Estos impulsos diferentes acarrearán, además, otras divergencias, pues si el deseo es inherentemente activo, el duelo es inherentemente pasivo, si uno es expansivo el otro es contractivo. Bellmer no puede dejar de buscar nuevas formas, propulsado por la esperanza de una satisfacción final, mientras que Bourgeois remite necesariamente al pasado, al origen del trauma y del daño causado. Por eso, *La Peonza* de Bellmer y *Mamelles* de Bourgeois ilustran mejor que todas las demás obras los parecidos en la temática y las diferencias en las perspectivas de estos dos artistas.

Aunque la exposición de La Haya se presentaba como un mero encuentro entre Bellmer y Bourgeois, la contemplación de las obras expuestas y el modo de exponerlas nos ha descubierto que la relación que se entabla entre ambos no es una simple asociación, sino una clara confrontación, y no precisamente una confrontación sobre cuestiones accesorias, pues la oposición se produce entre elementos irreductibles: el deseo, por una parte, y el trauma, por otro.



---

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

Susan Buck-Morss

*Pensar tras el terror. El islamismo y la teoría crítica entre la izquierda*

A. Machado Libros, n.º 14. 212 pp. ISBN: 978-84-7774-833-5

*Una mirada a la relación  
del Islam con la modernidad  
que rompe los tópicos y ofrece  
una sugerente posibilidad  
de contracultura global*



Susan Buck-Morss nos permite descubrir a los islamistas como nuestros vecinos: ni como fanáticos fundamentalistas incapaces de tratar con la modernidad, ni como el Otro auténticamente exótico, sino como gente que comparte el mismo problema global que nosotros. Basándose en esta comprensión, rompe la aburrida problemática multicultural del respeto y la apertura hacia el Otro, enfocando la lucha común en la que deberíamos todos participar más allá de la división cultural. Si a este libro no se le permite explotar en los debates políticos, la Izquierda contemporánea puede cerrar el chiringuito y borrarse a sí misma como agente político de relevancia.

Slavoj Žižek

Joris-Karl Huysmans

**A LA DERIVA**



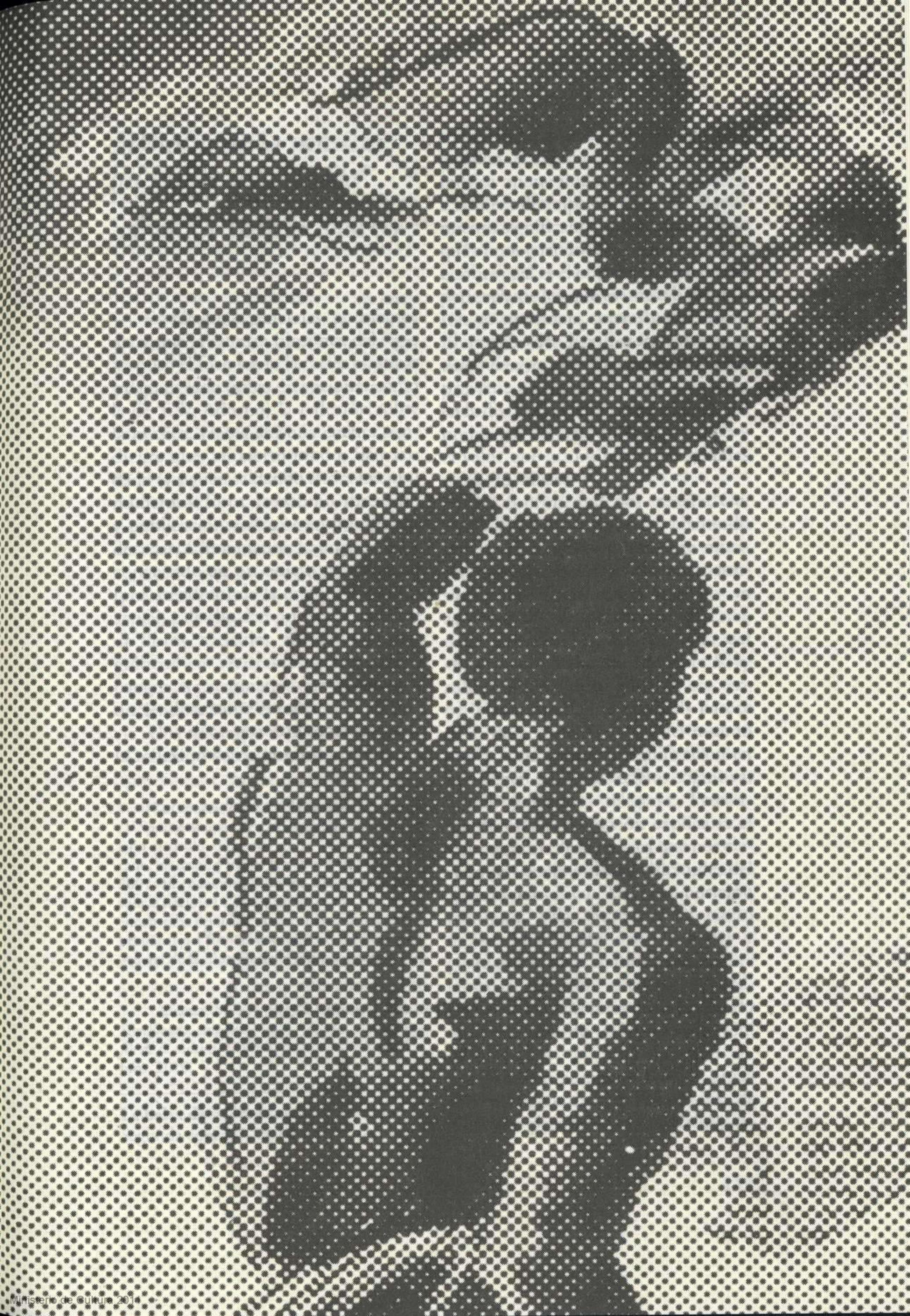
Joris-Karl Huysmans, *A la deriva*

A. Machado Libros, n.º 17. 89 pp. ISBN: 978-84-7774-835-9

*Un "Ulises de las tabernas",  
en palabras de Maupassant,  
en el París del siglo XIX*

*A la deriva* es la aventura de Jean Folantin, abocado a deambular aburrido por el París decadente de fin de siglo, donde no encuentra "más que mujerzuelas, bobos y maliciosos, carne de mala calidad y vino peleón", como escribió su contemporáneo Remy de Gourmont. Esta obra secreta de Huysmans prefigura el absurdo de la literatura del siglo XX, como supieron ver dos de sus más ilustres discípulos, Paul Valéry y Georges Perec.

Su fórmula: toques de *spleen* baudeleriano, una buena colección de imágenes grotescas, humor, pesimismo y un desasosiego absolutamente moderno.





## *Filosofía de la música: saldando una deuda\**

Salvador Rubio Marco

En términos generales, podríamos decir que la estética filosófica del siglo XX puso el foco sobre las artes plásticas y dejó de lado (salvo excepciones como la de T.W. Adorno) la reflexión sobre la música. Había ahí una cuenta pendiente que, en cierto modo, han saldado (y siguen saldando ahora mismo) numerosos foros de estudio, discusión y publicación estéticos en las últimas décadas. Ciertamente, la música se ha convertido en un objeto privilegiado (por atendido) de la estética filosófica actual, y de ello dan prueba la cantidad de libros, artículos, números monográficos en revistas especializadas o congresos y seminarios que vienen produciéndose sobre el tema<sup>1</sup>.

Una razón que explica este auge de la reflexión sobre la música radica en

<sup>1</sup> Las aportaciones al volumen provienen del *IV Seminario sobre Arte, Mente y Moralidad*, que bajo el título «Filosofía de la Música: significado, emoción y valor» se celebró en Murcia en 2007. El encuentro reunió a filósofos de relevancia nacional e internacional entre los que se encontraba Peter Kivy cuya obra es la referencia principal del formalismo estético musical y en general de la filosofía de la música actual.

\* Alcaraz, M. J., y Pérez Carreño, F. (eds.), *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.

**La balsa de la Medusa,**  
Segunda época, 3, 2010

su particular atractivo como objeto filosófico. A diferencia de otras artes, la música opone una especial resistencia a la mera descripción de su funcionamiento significante. La pregunta sobre qué oímos cuando escuchamos música, o sobre cual es el objeto y el tipo de experiencia de los que estamos hablando son ya cuestiones sujetas a discusión. El interés de *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música* proviene del modo en que se expresa en la discusión la interrelación entre los problemas del sentido, la experiencia y el valor que atribuimos a las grandes obras de música.

En el primero de los ensayos, Gerard Vilar, se enfrenta al reto planteado por la «experiencia puramente musical» que corresponde a la llamada «música pura» (esto es, la que no va acompañada de palabra ni describe nada del mundo). La respuesta del «formalismo mejorado» de Peter Kivy subrayando la autonomía de esa «experiencia puramente musical» parece dejar desconectada a ésta del mundo humano de sentido y significación en que tienen cabida las esferas cognitiva, moral, política o religiosa. Precisamente esta desconexión explicaría el valor estético de la música que nos elevaría por encima de las vicisitudes del mundo empírico. En una posición contraria, Vilar propone, en cierto modo, una posibilidad de nadar y guardar la ropa: la música pura permite tanto la audición estructural (autónoma) como la cognoscitiva (apelando a la noción de *soberanía* de Ch. Menke).

También Stephano Predelli argumenta en contra del Platonismo de Kivy, que percibe en la música una es-

estructura sonora ideal. En «Compositores, intérpretes y obras musicales» una misma estructura sonora en dos contextos distintos da lugar, no a una misma obra musical (como afirman los platónicos), sino a dos obras musicales distintas. Predelli apela, para ello, a las propiedades de la interpretación musical derivadas de las instrucciones del compositor: dos obras de dos diferentes autores comparten una idéntica estructura, pero comportan instrucciones distintas que, seguidas obligatoriamente por el intérprete, dan lugar a dos obras distintas. Lo relevante es que esta reivindicación contextualista se produce, no sólo apelando a insuficientes propiedades relacionales (como su filiación a un género o autor determinado), sino a las propiedades finalmente estructurales de la obra. Ello revelaría una cierta incoherencia en la posición teórica de Kivy, quien reivindica a la vez la obligación del intérprete de seguir las indicaciones del compositor y la asunción ontológico-platónica de la identidad de la obra de arte basada en su identidad estructural. El estilo argumentativo de Predelli, cercano a la simbolización de la lógica formal, muestra quizás la mejilla más antipática de la estética analítica. Por contra, se echa en falta un desarrollo más amplio de qué se entiende por las «indicaciones» del compositor. La diversidad, complejidad y relativa relevancia de las mismas podría introducir, según creo, si no un giro radical, al menos sí matices interesantes al texto.

Héctor J. Pérez se ocupa de otro doblez performativo que, como en el caso anterior de la interpretación musical de la creación compositiva, determina crucialmente el significado del

producto artístico resultante. Esta vez se trata del tratamiento audiovisual de la representación operística. La tesis fundamental que se defiende es la existencia de todo un trabajo videográfico (minuciosamente ejemplificado en la grabación de la *Electra* de Strauss dirigida por Brian Large) superpuesto, pero también modulador de, los demás elementos constitutivos de la propia ópera (desde la partitura hasta la interpretación actuarial, el maquillaje o la escenografía) para acabar proponiendo al espectador del DVD una experiencia receptiva particular (y distinta de la espectador del directo). Más concretamente, H. J. Pérez se adhiere a una interpretación psicológico-expresionista-schopenhaueriana de la *Electra* de Strauss en función de la cual trabajan los recursos audiovisuales (planificación, angulaciones, movimientos de cámara, etc.) que enfatizan, resaltan, preludian y crean ecos con respecto a la expresión y la riqueza metafórico-significante de los elementos musicales y escénicos originales.

De la ópera al jazz. A. Bertinetto intenta encontrar la espiritualidad y la emocionalidad del *A Love Supreme*, de J. Coltrane, tanto en la lógica constructiva de la obra (sus hallazgos armónicos y melódicos, su polirritmia) como en su dimensión simbólica, que lo vincula a toda la tradición extático-religiosa. No en vano se trata de un salmo recitado mediante el saxo. El ejemplo le sirve a Bertinetto para enfrentarse a la tesis formalista y reivindicar que, al menos en este caso, una conceptualización de la pieza como mero juego formal de sonidos y palabras implicaría ignorar que comunica (y cómo comunica) determinados contenidos im-

prescindibles para entender su éxito y su singularidad en la historia del jazz, pero también para entender la *autenticidad* que el espectador competente capta y a la que el propio Coltrane alude explícitamente en sus manifestaciones.

Margaret Moore aborda un problema similar, en cierto modo, al preguntarse, desde la posición formalista (como la de Kivy: la música instrumental como «una estructura casi sintáctica de estructura de sonido entendible sólo en términos musicales y carente de contenido semántico o representacional, sin significado y sin hacer referencia a nada más allá de sí misma») cómo es posible considerar que la música de Bach, Beethoven o Mozart sea «profunda». Las tres condiciones que Kivy pone a la base de cualquier atribución de profundidad, 1) ser sobre algo (tema), 2) ser sobre algo profundo, 3) hacerlo de una manera excelente, le obligan a concluir que la música instrumental nunca es profunda. Claro que el de Kivy no es el único purismo posible. Dentro de un amplio abanico, Moore examina varias tesis y objeciones a las mismas (buena parte de ellas del propio Kivy). El *purismo modificado* de Levinson ha de admitir que la música tiene un cierto contenido (la música *es sobre* emociones). Kivy objeta a Levinson su paso de «la música *es expresiva de* emociones» a «la música *es sobre* emociones» y concluye que si la música dice algo sobre emociones, todo lo que puede decir es trivial, no profundo. Por su parte, White defiende que la música tiene contenido profundo porque tiene algún contenido metafísico (i.e., la *unidad* a la que remite su estructura); pero

entonces nada nos impide afirmar que todo objeto es profundo, dado que presupone una cierta unidad en tanto que objeto mismo; o bien, si de lo que se trata es de la aplicabilidad de categorías metafísicas (como la unidad), toda música es profunda. Para A. Ridley, la profundidad es remisible a la fórmula «la obra es profundamente X» («profundamente contrapuntística», por ejemplo); pero, como objeta Kivy, una obra puede ser profundamente influyente, sentimental o ñoña y no tener nada de profunda.

S. Davies defiende que si una obra es profunda llama la atención sobre algo importante y es en virtud de la importancia extramusical de esa cosa por lo que la obra es profunda (su habilidad compositiva, por ejemplo); Kivy objeta que hay obras de arte excelentes que no son profundas (como las *Serenatas para vientos* de Mozart). La propuesta de M. Moore, por una parte, consiste en afirmar que el criterio central de Kivy «ser sobre algo» no es un criterio central de la profundidad artística (aunque puede que sí lo sea en literatura): la profundidad es una *cualidad estética* que detectamos en nuestra experiencia de la obra, no sólo sabiendo de qué trata; no debe ser explicada en términos de contenido proposicional, incluso en el supuesto de que la música lo tuviera. Por otra parte, arraigándose en la sugerencia de que la profundidad tiene su origen en el carácter sagrado de la música clásica en sus orígenes religiosos, remite nuestra atribución de profundidad en la música absoluta a la asimilación estilística con rasgos de ese *background* de la tradición musical.

En «La suerte de envejecer o las ilusiones del estilo tardío», Jordi Ibá-

ñez retoma, en el marco del prolífico banco de pruebas de los ejemplos musicales, el problema de la determinación externa / interna del significado artístico a propósito de la naturaleza de la noción de «estilo tardío». Parece claro que hay rasgos estilísticos y formales asociados a la aplicación de dicha noción a una obra o un conjunto de obras de un autor, pero también parece claro que hay una dimensión significativa de la noción que no se agota ahí y señala hacia la particular perspectiva *externa* en la que encaramos y enjuicamos una obra o un conjunto de ellas por relación a la *humanidad* de su autor (la inminencia de su muerte, las vicisitudes y precariedades del momento creativo, de la *escala vital* de su esfuerzo, doloroso a menudo). Todo ello puede ser arrumbado sin más en el cajón de las nimiedades y trivialidades poco merecedoras de un *análisis* filosófico serio, o pueden considerarse, como hace Ibáñez en su texto, el punto de partida de una reflexión genuinamente filosófica acerca de la naturaleza misma del juicio estético y su irremisible subjetividad, esta vez por partida doble, cuanto menos: la subjetividad del artista creador que percibe e interpreta su obra en la *humanidad* de su vida (presagios de muerte, agónicos logros de toda una vida de esfuerzos, etc.) y la subjetividad del espectador que sitúa la obra en una perspectiva biográfica, histórica y hasta metafísica particulares, con el indudable ventajismo de mirar desde el afuera y desde el después del propio autor.

Matravers elabora en «La expresión como forma de aparecer» una fundamentada crítica a la teoría de Jerrold Levinson acerca de la expresión musi-

cal. Según ésta, «un pasaje de música M es expresivo de la emoción E si y solo si M, en su contexto, es oído fácilmente como expresión de E por un oyente con experiencia en el género en cuestión». Las propiedades expresivas surgen, para Levinson, como una inferencia a la mejor explicación, esto es, la propiedad expresiva relevante surge en la percepción de la música (la tristeza de la música es el modo en que se nos *aparece* al oírla) y no es sino la propiedad de ser la expresión de una emoción para un oyente competente.

Para explicar ese *aparecer* y ese *estar* de las propiedades expresivas, Levinson recurre a la analogía con el color: decimos que la música es triste como decimos que el limón es amarillo. En esa analogía es donde Matravers encuentra ya un primer nido de problemas: el espacio de disensiones del primer término de la comparación es mucho más amplio que el del segundo. Por otra parte, Levinson defiende que suponemos una *persona* musical a la base de la expresión musical y Matravers ve ahí un cierto abuso de nuestra noción ordinaria de expresión y una complicación añadida al problema de la explicación de la experiencia expresiva misma. Pero es quizás en el recurso, por parte de Levinson, a propiedades expresivas en la explicación de la normatividad de la experiencia expresiva donde Matravers encuentra más objeciones: si la música es triste en virtud de propiedades expresivas de tristeza que se me *aparecen* al oírla, ¿cómo sé que «eso» es triste? ¿Es triste como cuando escucho una mala noticia en mi experiencia cotidiana? ¿Lo es sólo metafóricamente? Matravers cree que, en su diseño, el expresionismo de Levinson se encuentra en una mala po-

sición para responder con éxito a estos interrogantes.

La expresividad musical es también el tema de «Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de la segunda persona», de Antoni Gomila, para quien la explicación del fenómeno de la expresión ha estado lastrada, desde los orígenes de la estética, por un cúmulo de supuestos confusos. Uno de los más comunes es la presuposición de que la expresión exige imaginar un sujeto que se expresa, o que es la manifestación de un estado mental previo y privado. Gomila cree que la comprensión de la expresión en el marco de lo que denomina «perspectiva de la segunda persona» puede esquivar esos lastres y proporcionar a la vez un nivel perceptivo espontáneo y un marco de interacción intersubjetiva para ésta. No obstante, la música atonal parece ofrecer una especial resistencia a una explicación del fenómeno expresivo, hasta el punto de que no pocos teóricos la califican de inexpressiva y de antiemocional. Gomila, por el contrario, se inclina a pensar que más bien introduce (en sintonía con las vanguardias históricas de principios del XX) una expresividad y una emocionalidad distintas de las de la tonalidad y vinculadas a dimensiones afectivas más afines al desgarrar, la alienación o el absurdo, e incluso a nuevos códigos expresivos como la música de cine.

La obra del llamado «segundo» Wittgenstein contiene numerosos pasajes en los que el filósofo vienés relaciona la música con el lenguaje (una oración lingüística es como una frase musical, la música nos *habla*, etc.) Como ha visto bien S. J. Castro, la comparación le permite al «segundo

Wittgenstein» desmarcarse del referencialismo característico del «primer Wittgenstein» (el significado de la música no está en algo fuera de ella, la música no representa nada), esquivar la idea de la traducibilidad del significado musical, aunque salvando un significado de la música al que se puede aludir indirectamente (a través de otros medios: gesto, dibujo, rostros, etc.) La comparación plantea, no obstante, un peligro a esquivar: no hay un «lenguaje» de la música a comprender antes de la audición. Dicho lo cual, la comparación desvela que la música no sólo no está gobernada por un recurso a reglas o fórmulas estereotipadas, sino que incluye un «sentimiento estético» que decide qué es lo que viene a continuación con respecto a lo que el oyente espera, un sentimiento que funciona no sólo en música, sino también en poesía o en el lenguaje ordinario. Por contra, piensa Castro siguiendo a Meyer, en Wittgenstein dicha comparación excluiría la música atonal, dado que carece del sentido de movimiento hacia una conclusión (es no-cinética o anti-teleológica). A ese mismo problema intentan responder el concatenacionismo de Levinson o el simbolismo de Coker (criticado agudamente por Davies). Queda clara en Wittgenstein la crítica de un expresionismo ingenuo a lo Tolstoi («la música expresa sentimientos»), pero diversos teóricos de raíz wittgensteiniana han defendido diferentes teorías de la expresión musical: Langer, Tilghman, Hanfling, Kivy, Radford, Davies, Scruton, Walton, Robinson. Castro insiste en la idea de que en ellas (y particularmente en Radford) se confunde demasiado a menudo estados de ánimo y emoción. Para Castro, la mú-

sica se relaciona, por lo general, con estados de ánimo (*modos de ser y estar en el mundo*) y raramente con emociones (que, efectivamente, sí tienen un componente cognitivo y un objeto). Desde esa particular interpretación de la reivindicación del «sentimiento» en Wittgenstein, Castro ve, además, coherentes sus afirmaciones según las cuales la apreciación verdadera implica una conducta adecuada o sólo alguien educado musicalmente puede captar determinadas expresiones de las obras musicales o sus ejecuciones. Las síntesis críticas de Castro son admirables, aunque en algunos casos despacha algunas teorías con juicios apresurados (como en el caso de los sentidos secundarios de Tilghman) y se echa en falta un mayor desarrollo expositivo de sus tesis personales.

Como observa J. Hamilton en «Expresión musical y teatral», la música comparte con otros medios como el teatro, el cine o la literatura un carácter temporal y secuencial. Eso implica, por ejemplo, que no podemos salir fuera de la obra, ni ir hacia adelante y hacia atrás, mientras la aprehendemos. Para el concatenacionismo de Levinson<sup>2</sup>, la comprensión musical implica una serie de respuestas que evidencian nuestra captación de cada uno de los sucesivos momentos musicales y sus transiciones, pero no una comprensión de la obra como un todo. En el caso del teatro, Hamilton cree, en línea con el concatenacionismo de Levinson, que las respuestas afectivas y físicas del espectador a lo que está

<sup>2</sup> El número de referencias a Jerrold Levinson en este volumen pone de manifiesto la importancia de este autor para la estética de la música actual.

sucediendo en la obra sí son evidencias no discursivas de la comprensión de la obra (como prueba el hecho de que sean utilizadas por los intérpretes para evaluar cómo está transcurriendo la representación), pero lo son por relación (coherente) a una «descripción» que proporcionase evidencia discursiva de la comprensión. Por tanto, en línea con la crítica de Kivy al concatenacionismo en música (hace falta suponer un trasfondo estructural global sobre el que evaluar las reacciones momentáneas del oyente), Hamilton pone también en jaque la teoría de Levinson.

Podría parecer que la deuda saldada de la estética filosófica para con la música que yo mismo celebraba al principio de esta reseña quedase desdibujada por la pérdida de atención a las relaciones entre música y moral que impone la centralidad de la música absoluta en este ámbito de debates pro y anti-formalistas. El texto de Noël Carroll y Philip Alperson incide precisamente en el problema de las relaciones entre música y moral, una vez reconocido el carácter minoritario de la música absoluta y la importancia efectiva que dicha relación tiene en el mundo de la música globalmente considerado. La recepción y la creación musicales, así como la interpretación o ejecución, están íntimamente relacionadas con factores morales, como prueban los múltiples ejemplos históricos que proponen. Y, por supuesto, la música ha desempeñado y desempeña un papel importante en numerosos contextos sociales como elemento terapéutico, aglutinador o explícitamente político. La ciencia cognitiva puede ayudar a explicar por qué es así: cómo la música posee cualidades

peculiares para activar nuestras zonas cerebrales integrando la experiencia de pertenencia a una «comunidad sentimental» y las sensaciones de placer. Es así como la música desempeña un complejo papel ético, exactamente en la medida en que contribuye a educar a la gente en el *ethos* de su cultura.

Por el contrario, Peter Kivy insiste en «Moralidad musical» en la idea de que la conexión entre música y moralidad no es en absoluto directa, como prueba el hecho de que una depurada sensibilidad estético-musical conviva con la barbarie moral en casos como el de ciertos oficiales nazis al cargo de los campos de exterminio. ¿Qué nos mueve a defender, pues, esa conexión directa (o «fuerza moral» de la música), desde un punto de vista filosófico? En primer lugar, la posibilidad de que la música sea capaz de proporcionarnos o de impartir entendimiento y conocimiento moral. Pero, dado que, en línea con el formalismo, la música pura no posee contenido proposicional alguno ni transmite significados, tampoco puede transmitir visiones morales e instruirnos al respecto. En segundo lugar, la posibilidad de que la música provoque en nosotros un comportamiento moral. ¿Podría hacerlo a través de su capacidad para provocar en nosotros emociones? Pero esas emociones no parecen del tipo de las motivacionales que nos inducen a comportarnos de algún modo (como la ira, la tristeza o la repugnancia que experimentamos ante un hecho de la vida cotidiana). Hasta

Levinson y Davies, objetores declarados de la teoría de Kivy, han de reconocerlo. Otra manera de vincular música y comportamiento moral sería la imitación de ciertos rasgos musicales (como la armonía). Pero en este caso no hay evidencias de que la armonía de la música provoque necesariamente conductas armoniosas, aunque sí de que puede ocurrir justamente lo contrario, como en el ejemplo de los oficiales nazis. Por último, cabe la posibilidad de que la música contribuya a construir el carácter moral del ser humano. Pero tampoco tenemos garantía alguna de que el estado de exaltación moral que, presumiblemente, tengamos durante la audición se prolongue después. Con todo, Kivy está dispuesto a reconocer que la música absoluta tiene el efecto (compartido con otras artes) de elevar el carácter y ensanchar la conciencia, aunque no haya evidencia de que eso repercuta necesariamente en el comportamiento moral o en el carácter moral. Esa indudable experiencia de espiritualidad provocada por la belleza no parece entregar la llave de la moralidad de la música. Quizá, admite Kivy, la música nos eleve moralmente «*mientras dura*», lo que nos hace sospechar que Kivy mantiene la idea de que mientras suena, la experiencia de la música lo es de un mundo que trasciende por completo a este, de cuyas preocupaciones y ataduras nos libera brevemente. Es la experiencia de la música sobre la que Gerard Vilar expresaba sus dudas al comienzo de la recopilación.

«*La situación también importa.*» *Humanidades, democracia y capitalismo*\*

Jordi Ibáñez Fanés

Con extraordinaria puntualidad se ha traducido y editado el último libro de Martha Nussbaum sobre el lugar y el sentido de las Humanidades en las sociedades del capitalismo todavía democrático. Se trata de un libro valiente, directo, menos técnico que otros de la autora, pero no por ello menos eficaz a la hora de exponer sus tesis. Y si comienzo hablando aquí de capitalismo «todavía» democrático, o insisto en el título de la reseña en la conjunción capitalismo «y» democracia, es porque en el propio libro de Martha Nussbaum la voz de alarma resuena en un sentido que no nos debe ocultar que, si bien resulta difícil pensar la democracia sin un mercado más o menos libre, no hay duda de que podemos imaginarnos perfectamente el capitalismo con una sociedad sin democracia, o sólo con restos muy cínicos o limitados de libertad. Es algo que en el lenguaje de Rodríguez Zapatero podría llamarse, con delicada llaneza, «un déficit global de responsabilidad pública democrática» (véase la entrevista que le hizo *El País* el 21 de noviembre de 2010). ¿Se

\* Martha Nussbaum, *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita las humanidades*, Katz, Buenos Aires / Madrid, 2010, 199 páginas.

**La balsa de la Medusa,**  
Segunda época, 3, 2010

trata de un déficit fruto del desconcierto y de un período de imprevisión, o de una tendencia fomentada por las propias estructuras del momento histórico que estamos viviendo? Mientras se lo piensa, y sólo con abrir el libro, el lector se encontrará con una afirmación de este calado (pág. 20): «Sedientos de dinero, los estados nacionales y sus sistemas de educación están descartando sin advertirlo ciertas aptitudes que son necesarias para mantener viva la democracia. Si esta tendencia se prolonga, las naciones de todo el mundo en breve producirán generaciones enteras de máquinas utilitarias en lugar de ciudadanos cabales con la capacidad de pensar por sí mismos, poseer una mirada crítica sobre las [distintas] tradiciones y comprender la importancia de los logros y los sufrimientos ajenos. El futuro de la democracia a escala mundial pende de un hilo.»

En la Europa, o directamente en la España que todavía está digiriendo el llamado Plan Bolonia, podemos frotarnos los ojos y despertar de nuestro letargo. Estamos leyendo un libro de una autora que ni en sueños identificaríamos con ninguna de las corrientes del neomarxismo contemporáneo, cuyas ideas sobre la democracia y sobre una racionalidad deliberativa y comunicativa se han nutrido directamente de su formación como helenista (véase sus libros sobre ética y representación de las emociones morales en el mundo antiguo, como *La fragilidad del bien*, *El sueño de la razón* o *Terapia del deseo*), de sus estudios sobre literatura clásica y anglosajona (véase la colección de ensayos *El conocimiento del amor*, en Antonio Machado Libros, 2005), sobre

exclusión, feminismo, patriotismo y teoría de las emociones, y que estuvo casada durante años con el premio Nobel de economía Amartya Sen, con quien colaboró en diversos proyectos sobre bienestar social (véase la compilación de ensayos sobre *La calidad de vida*, traducidos en el Fondo de Cultura Económica, 1996). Fue Amartya Sen quien le abrió el acceso al conocimiento de la cultura india, central en algunos de los argumentos de este libro. En suma, se trata de una prestigiosa intelectual norteamericana, profundamente liberal, actualmente profesora de ética y de filosofía en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chicago, y a la que si bien alguien maliciosamente podría reprocharle una cierta ingenuidad, o un cierto voluntarismo propio del perfeccionismo moral que algunos intelectuales norteamericanos asumen como misión civil o incluso patriótica, creo que nadie podrá pensar, conociendo su obra, que habla infundadamente o que es propensa a la exageración. En otras palabras: Martha Nussbaum es uno de estas figuras que el mundo universitario norteamericano produce como respuesta casi indiferente al quejido francés del fin de la era de los intelectuales, y que en cualquier caso el mundo universitario europeo ya no parece estar en condiciones de reinventar.

*Sin fines de lucro* es el tercer libro de Martha Nussbaum en el que la autora plantea el problema de la formación humanística contemporánea, aunque hay que pensar que éste es en realidad un asunto que atraviesa, o está latente en algunas de sus obras más importantes, como *La fragilidad del bien* (1986; Machado Libros, 1994, 2004) o los estudios contenidos en *El conoci-*

*miento del amor* (el original americano es de 1990). En 1996 publicó *Justicia poética* (hay una edición en Andrés Bello de 1997 hace tiempo agotada), y en 1997 *El cultivo de la humanidad* (traducido al español por Paidós en 2005). El primero de los dos libros era una reflexión planteada desde la práctica misma de la docencia en una facultad de derecho (en Chicago) sobre los usos y ventajas del trabajo con textos de ficción para la formación de futuros juristas. Martha Nussbaum exponía en él, a partir de un análisis pormenorizado de la novela de Dickens *Tiempos difíciles*, el valor de un trabajo sobre la comprensión del otro, la empatía y el refinamiento del juicio basado en la reflexión sobre los sentimientos morales, y planteaba los logros de una concepción más refinada, generosa, ecuánime y humana de la justicia en mentes educadas en la imaginación narrativa y atentas a sus implicaciones morales. Ante un libro así, que en primer término es una defensa de la inclusión de materias humanísticas en la formación de juristas, cualquiera que conozca los *curricula* formativos en las facultades de derecho españolas no dejará de asombrarse del aplomo con el que algunos de sus más insignes representantes, a menudo con altas responsabilidades académicas, dicen admirar la obra de la autora sin aspirar a extraer de ella más consecuencias que las de un contacto personal o la posibilidad de compartir una mesa de seminario. Pero eso sería decir algo muy anecdótico y a la vez muy representativo sobre el estado mental y moral de nuestra Universidad, y no es nada que incumba a Martha Nussbaum (aunque sí a sus lectores españoles). Lo menciono, en

cualquier caso, para advertir en qué sentido la lectura de esta magnífica escritora y profesora no debería caer en saco roto.

El segundo de los libros sobre el tema específico de los estudios humanísticos, *El cultivo de la humanidad*, trata de lo que más de diez años atrás la autora percibió como un momento de crisis, como un momento decisivo en el que un modelo muy característico del sistema de educación superior norteamericano podía consolidarse y refinarse o entrar en retroceso. Ese modelo es lo que, digámoslo francamente, en algunas universidades españolas se intentó imitar, con más confusión que acierto, para capear la crisis de las carreras de letras muy especializadas, y seguramente sin percatarse de que lo que simplemente se hacía era regresar a un viejo modelo español en lugar de adaptar un modelo norteamericano que, hasta donde yo sé, ninguna universidad española se ha atrevido a explorar. El viejo modelo español era la carrera de Filosofía y Letras, rebautizada ahora como «Humanidades». Su relativa buena aceptación social en términos de éxito de matriculación ha contribuido sin duda a postergar, hasta que lleguen las vacas flacas, cualquier debate serio sobre este invento, y por lo tanto a no plantear en serio la discusión sobre su auténtico sentido formativo vinculado a estudios más profesionales o especializados en el propio ámbito de las ciencias humanas y de las letras. El modelo norteamericano no tiene nada que ver con eso. Allí las Humanidades funcionan como un primer ciclo propedéutico de «artes liberales» concebido como un período «terciario» entre la educación secundaria y la verdadera

formación superior, centrada ya en criterios claros de especialización y profesionalización; este momento terciario sirve para formar a los estudiantes que entran en la Universidad, estudien lo que estudien después (derecho, economía, historia, letras, ciencias experimentales o tecnológicas), en materias que, dicho vulgarmente, o planteado toscamente, serían de cultura general (de apertura mental al mundo), y que planteadas más refinadamente permiten enfocar su formación en algo tan elemental y a la vez tan sofisticado como es la capacidad de razonar, discutir, escuchar, comprender al otro, buscar y seleccionar información de calidad (en lugar de acumular información-basura), y en definitiva *teorizar* en el viejo sentido griego de «ver mundo y conocer el mundo»; fomentar, en suma, lo que Martha Nussbaum denomina «una cultura pública con gran firmeza crítica» (pág. 83). Alguien con las gafas mal graduadas dirá que este sistema sirve para compensar las deficiencias de una educación secundaria. Y alguien que directamente haya perdido las gafas en la ducha de la mañana dirá que aquí ya tenemos la educación para la ciudadanía. Una simple comparación del tipo de cosas que plantea Martha Nussbaum en *Justicia poética* o en *El cultivo de la humanidad* (y sobre todo en este *Sin fines de lucro*), por ejemplo, con el tipo de cosas que *realmente* se aprenden en las materias asimiladas al programa de educación para la ciudadanía en España (y para esto basta echar un vistazo a los manuales al uso, a su muy liberal y a la vez alucinante pluralidad), creo que desarmaría cualquier línea de defensa que no se limite a cerrarse en principios ciegos,

sino que se atreva a razonar sobre la realidad de lo se hace o se debería poder hacer. Dicho brevemente, Martha Nussbaum nunca plantea nada parecido a una transmisión de doctrina, ni tan siquiera de ideales. Sólo expone bajo qué circunstancias, vinculadas a la calidad de los textos que se trabajan, al ambiente en clase (de comunicación, de respeto y de franqueza), y al sentido y valor de los ejercicios que se plantean, pueden realizarse, redescubrirse y actualizarse con cada generación esos ideales.

*Sin fines de lucro* representa la constatación de que más de una década de capitalismo triunfante ha hecho mella en este modelo basado en la idea de que no tiene sentido para la democracia formar científicos o técnicos que no sean en primer lugar ciudadanos capaces de pensar y razonar por sí mismos. El ensayo, escrito en un tono incisivo y combativo, insiste en las posiciones defendidas por la autora en trabajos anteriores: el estímulo de una racionalidad creativa y empática articulada como «imaginación narrativa», capaz de comprender al otro y de asumir las diferencias como formas de enriquecimiento global; la defensa de una educación «socrática» basada en el trato continuado entre maestro y alumno y en la discusión viva en las aulas, en el trabajo tutorizado y en la transmisión crítica y reflexiva de valores; la articulación de una idea de ciudadanía global concebida como experiencia de diálogo y reconocimiento de identidades y diferencias; y la apertura a unos ideales pedagógicos no prescriptivos o meramente funcionales, y menos aún basados en el control excesivo y en la burocratización de los protocolos, sino

en los ideales que una inteligencia generosa y cultivada es capaz de dictarse a sí misma y compartir con otros espíritus libres.

Desde Rousseau, Pestalozzi o el schilleriano Froebel, hasta John Dewey o Tagore, Nussbaum repasa algunos de los grandes reformadores de la educación para llegar a una pedagogía liberal, antiautoritaria, centrada en la autorrealización libre del sujeto como una forma razonable y respetuosa para alcanzar la realización plena de una democracia deliberativa, capaz de regularse a sí misma bajo un ideal de perfección moral que los individuos experimentan en sus propias vidas y proyectan como ciudadanos en la comunidad a la que pertenecen. En algunos momentos, Nussbaum resulta sorprendentemente ingenua, como cuando afirma que el buen conocimiento de las falacias contribuye «a una vida democrática decente» (pág. 108). O mezcla los ideales educativos de algunas mentes pioneras del siglo XVIII o de un autor de la India colonial como Tagore con el contexto lúgubre de un mundo en crisis, necesitado de una mano de obra sumisa, barata y disciplinada, e ignora las grandes posibilidades que el siglo XX ofrece en el mismo terreno (aquí en España no solamente con la Institución Libre de Enseñanza, sino con ese gran olvidado e ignorado que fue Ferrer i Guardia). Pero su defensa de los ideales democráticos vale también como una respuesta a esas necesidades. Sus comentarios son muy críticos sobre la situación universitaria en el Reino Unido, con una nota a pie de página devastadora sobre el Plan Bolonia (pág. 170), y lo cierto es que se han visto lar-

gamente confirmados y superados por los recortes anunciados por el nuevo gobierno de alianza conservadora y liberal presidido por David Cameron. Su insistencia en hacer referencias cruzadas entre el modelo de la tradición moderna india (Tagore) y el modelo norteamericano, a parte de sus motivos biográficos, debería hacernos pensar a los europeos sobre la posibilidad de haber equivocado el sentido de una reforma que no es evidente que no se haya fijado más en imitar una carrocería que en comprender la lógica de un motor (o hacerse cargo de la complejidad de una situación). Sus palabras desesperanzadas o escépticas sobre las limitaciones y vicios del profesorado europeo (pág. 167) hacen pensar que en parte algunas de las reformas asociadas al Plan Bolonia parecen bien orientadas, pero que al mismo tiempo

han sido enfocadas más para disciplinar y hacer más neciamente productivo al profesorado que para mejorar su relación con los estudiantes. Como la propia Nussbaum reconoce en algún momento, «la situación también importa», y eso quiere decir que las buenas ideas y las supuestas buenas intenciones no bastan para transformar algunas cosas que exigen ser realmente reconocidas y comprendidas según la lógica de su verdadera naturaleza y la fuerza de sus hábitos. Los grandes eslóganes en contra y a favor de «Bolonia» nos hicieron perder de vista lo que importa, y este libro de Martha Nussbaum puede ser una buena ocasión para dudar de si la paz después del ruido es una paz próspera, abierta al futuro y reconciliada con una concepción generosa de la realidad, o simplemente una paz de cementerio.

## Modernidad y nacionalismo\*

Valeriano Bozal

José-Carlos Mainer es de sobra conocido por sus estudios sobre literatura española desde que en 1975 publicara el imprescindible *La Edad de Plata, 1902-1939*. Tras diversos estudios parciales, ofrece ahora una obra profundamente ambiciosa que, en su introducción, considera «final» y que, a buen seguro, nosotros entendemos como «principio», el tomo sexto de la *Historia de la literatura española* que el mismo dirige, dedicado a *Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*.

Vaya por delante que no se trata de un manual al uso y que se distingue de forma notable de los libros que, con temática similar, hicieron autores tan estimables como Ángel Valbuena o Juan Luis Alborg, no sólo porque ofrece abundantes textos de apoyo de los autores estudiados, también, y sobre todo, porque se concibe con una estructura diferente de la habitual, Mainer divide su *Modernidad y nacionalismo* en tres partes diferenciadas, tituladas respectivamente «Letras e ideas», «La construcción de los escritores» y «Los autores y las obras». Esta última solía configurar el hilo narrativo y eje argumental de las historias tradi-

\* José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*. 6. «Modernidad y nacionalismo, 1900-1939», Barcelona, Crítica, 2010.

**La balsa de la Medusa,**  
Segunda época, 3, 2010

cionales, pero aquí la preceden dos partes importantes en las que se traza un panorama de los cambios estilísticos que conducen desde el Noventa y ocho hasta la vanguardia, la articulación de nacionalismo y modernidad, así como la «construcción» de los escritores en el espejo que ellos mismos elaboran, que ellos mismos son, con el desarrollo de la bohemia y la intelectualidad (letras y política son marca del intelectual) en el ámbito en el que la escritura se hace posible: el desarrollo editorial, los periódicos y revistas, el teatro, etc.

En estas dos primeras partes se perfila un punto de vista que permite comprender la literatura como una actividad que, lejos de ser una pura creación personal (y sin dejar de serlo), guarda estrecha y compleja relación con las tendencias y los movimientos culturales e ideológicos, no sólo con los literarios y artísticos, con la imagen que el escritor tiene de de sí mismo y que la sociedad proyecta (y que se proyecta en la sociedad), que la sociedad corrige, respeta o ignora, y con las posibilidades que el marco profesional, laboral, económico y social ponen a su alcance. Sólo después de este primer análisis se aborda la obra de los diferentes autores, dividida cronológicamente en tres momentos: escritores y obras anteriores a 1910-1914, posteriores a 1910 y posteriores a 1930. Como es obvio, algunos de los escritores estudiados aparecen en más de un período, tal sucede, por ejemplo, con Antonio Machado, Pío Baroja o Valle-Inclán, mientras que otros, ya en el límite de los años republicanos, proyectan su obra en años posteriores a los que aborda el libro. Esta división, ese «despiece» de los autores resulta pro-

fundamente original y proporciona una comprensión de los mismos que acentúa la importancia de su evolución, la importancia que en esta evolución tuvieron los acontecimientos históricos, los movimientos estilísticos, cambios de gusto, etc.

Destacan, además, en mi opinión, algunos rasgos generales que deseo mencionar. En primer lugar, uno que puede parecer obvio pero que no lo es tanto en el mundo académico: la historia que narra Mainer es la historia narrada por un gran lector, un lector apasionado de las obras y los autores que le ocupan, pasión que sabe transmitirnos y con la que en muchas ocasiones nos seduce. Mainer no duda en contar el «tema» de algunas obras estudiadas, ni en reproducir las palabras de sus autores, sus intenciones y sus juicios (en ocasiones, sobre sí mismos, también sobre otros autores). El efecto sobre el lector es considerable: suscita en nosotros las ganas de leer, o releer, tales obras, volver sobre los autores, ahora con el punto de vista propuesto por Mainer (una propuesta que nunca es dogmática ni de «autoridad», lo que proporciona frescura al texto y elimina el fárrago): así sucede, es un ejemplo sobresaliente, con las novelas de Unamuno. Paradójicamente, cuando el comentario de Mainer es excesivamente parco —es el caso, por ejemplo, de *Sor Patrocinio*, de Benjamín Jarnés—, deseáramos algo más. Deseáramos algo más, también, a propósito de Azaña, más sobre su *Jardín* y su *Velada*, y algo más sobre Solana, y al hablar del ensayo (pp. 563 y ss.) nos hubiera gustado mayor detenimiento y atención a los nombres mencionados.

Otro rasgo que deseo destacar es el sentido crítico, las apreciaciones críti-

cas que Mainer, guardando notable distancia respecto del tema o autor tratados, no duda en expresar con claridad y, en ocasiones, con contundencia. En este sentido, me parecen extraordinariamente oportunos los análisis de Joaquín Costa (pp. 122 y ss.) y Ramiro de Maeztu (pp. 227 y ss.), así como el tratamiento de Jacinto Benavente (pp. 316 y ss.), un autor habitualmente menospreciado, y la inclusión de los humoristas —poco habitual en las historias de la «literatura seria»—. No estaría tan seguro, sin embargo, de la valoración de Gregorio Marañón (p. 467), en mi opinión excesivamente tópica, pero me parecen profundamente acertados los estudios de Federico García Lorca (pp. 493 y ss.), Miguel Hernández (pp. 528 y ss.) y Ramón J. Sender (pp. 556 y ss.).

Dejando por el momento estas cuestiones concretas, conviene entrar, aunque sea con brevedad, en el eje del texto, aquél que lo titula: el paso del nacionalismo a la modernidad. Mainer precisa en su introducción aspectos que deben tenerse en cuenta:

La modernidad es siempre una confrontación con la tradición. Pero esta resulta ser una oposición peculiar porque, a la larga, la primera se obliga a redefinir el término más débil de la dualidad, que es el segundo. (...) Por supuesto, el nacionalismo no fue un gusto exclusivo de la España del siglo XX, sino una creación largamente gestada a lo largo de la centuria anterior, cuando se sentaron las bases de la cultura como «patrimonio nacional» y la divulgación de las emociones de la historia patria como requisito de ciudadanía. Lo específico del XX fue, sin embargo, el desplazamiento de la *percepción historicista de lo nacional* hacia una *percepción predominantemente es-*

tética que incluiría de modo destacado aquel complejo poso antropológico que Unamuno denominó *intrahistoria* en 1895 (pp. 3-4).

Un segundo aspecto, a primera vista diferente y distante, complementa el anterior. La apropiación de la percepción historicista de lo nacional a partir de 1940 por parte de la cultura reaccionaria y su utilización política – y la utilización política de la historia (manipulada y mutilada)– obligan a reescribir un pasado no cerrado:

Sin embargo, derrotado el fascismo europeo en 1945, hubo que volver a hablar del pasado porque ninguno de los posibles *pasados españoles* estaba cancelado del todo, como tampoco estaba escrito ninguno de los posibles futuros (p. 10).

En esa deriva de la percepción historicista a la percepción estética que Mainer describe y reescribe hay momentos de inflexión y problemas de cierta complejidad. Uno de esos momentos de inflexión se produce ya en 1905, con motivo de la conmemoración del centenario del *Quijote*, «primera piedra de toque del nuevo patriotismo», que no está muy lejos de la edición en 1906 de la *Primera Crónica General* y del *Manual elemental de gramática histórica española* (1904), de Menéndez Pidal, que en 1895 había ganado el concurso sobre el *Poema del Cid* convocado por la Real Academia Española en 1892, origen de su monumental *Texto, gramática y vocabulario del Poema del Cid*, publicado poco después, 1908-1911. Conviene recordar también –así el punto de inflexión será más complejo– que en 1902 publicó Azorín *La voluntad* y Pío Baroja

*Camino de perfección* (como folletín en 1901 y como volumen en 1902), un viaje sentimental por España: si su protagonista se decide a abandonar la (¿gran?) ciudad, Madrid, en busca de atmósferas menos sofocantes, más abiertas, poca es la satisfacción que le produce el mundo exterior, el mundo que encuentra fuera: el viaje se salda con un fracaso.

En alguno de los momentos de la novela de Baroja, también en la de Azorín, aparecen los tres «antis» que Mainer considera en el centro de una estética del descontento: el anticaciquismo, el anticlericalismo y el antimilitarismo (pp. 125 y ss). Caciquismo, clericalismo y militarismo son las tres claves fundamentales de la España tradicional, obstáculos para cualquier propuesta de modernidad. Tanto más cuanto que los tres se consideran ejes fundamentales de cualquier aproximación a España y lo español, constituyen su «esencia». Nada tiene de particular, por tanto, que los tres sean objeto de una dura crítica, en ocasiones de carácter radical –tal como se había realizado ya en el siglo XIX–, otras veces atendiendo a una aproximación más moderada, propia de una clase media laica de la que, en opinión de Mainer, es buen testimonio José Ortega y Gasset.

Mainer atiende a la recepción literaria de los tres «antis», destaca a Machado y a Valle-Inclán, además de Baroja, Azorín y otros autores de menor importancia. Ahora bien, el hecho de que todavía en 1939 Ramón J. Sender publique *El lugar del hombre* (titulada después *El lugar de un hombre*) pone de manifiesto que el caciquismo no había desaparecido. Y si la República preveía su desaparición, el

franquismo lo resucitó con una fuerza mayor y, si cabe, más perversa. Como afirma Mainer, no estaba escrito ninguno de los posibles futuros. El paso de la percepción historicista de lo nacional a una percepción estética encontró serias dificultades pero también suscitó versiones críticas que de otra manera, quizá, no hubieran existido. Se me ocurre que el esperpento valleinclanesco es una de esas creaciones, no sólo el de las obras así calificadas, también el de sus novelas históricas de *El Ruedo Ibérico*. En las novelas de Valle-Inclán, en su burla y bufonería se traza un pasado sobre el que era necesario volver y se proyecta un futuro que era preciso evitar.

Las dificultades de la modernidad encontraron en los hechos históricos una suma de radicalidad que la literatura de los años treinta enfrentó con fortuna desigual. Tras el estudio de los poetas del 27, Mainer se ocupa con detenimiento de Miguel Hernández —el poeta que desde Lope mejor ha sabido dar autenticidad lírica a lo cotidiano (p. 533)— y de los novelistas, ensayistas, dramaturgos y periodistas de los años republicanos.

La Guerra Civil, a la que Mainer atiende con parquedad, puso fin a todo ello, aunque en los primeros momentos fue fecunda en creación literaria —Machado compiló las prosas de *Juan de Mairena*, Juan Ramón inició en *Can-*

*ción* la revisión de su obra, Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Guillen ofrecieron sendos volúmenes de su poesía completa, Jardiel Poncela publicó *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, etc.—. Mainer no cree que la movilización de los escritores mejorase la calidad de sus obras, pero destaca el afán republicano por salvaguardar la vida de artistas y científicos, proteger los monumentos, etc., así como la presencia de publicaciones de cierto rango intelectual, entre las que destaca *Hora de España*.

Las últimas páginas de su historia se centran en los efectos de la guerra, el exilio y la negación de los artistas, poetas, novelistas, etc.: de «Homeros rojos» calificó Agustín de Foxá a Sender, Herrera, Alberti, Falcón, Cernuda, Altolaguirre, Miguel Hernández, sus poemas, dijo, «son poemas de laboratorio, sin fuerza ni hermosura, equívocos, cobardes y llorones, donde sólo se habla de la sangre derramada de los niños, donde están ausentes la pasión de la mujer y la alegría de la victoria» (p. 601). Semejante alegría, tal victoria no son sino la ramplona retórica que encubre la represión más violenta. Pero Mainer recuerda que ya en 1946 surge la primera disidencia: la publicación de *Insula*, creada por un catedrático represaliado, Enrique Canito, asistido por un poeta encarcelado, José Luis Cano. Empezaba un nuevo empeño, bien largo, bien costoso por la modernidad.

## CONVOCATORIA 2011

Número monográfico: *Nueva narrativa: La ficción serial televisiva*

Editor: Héctor J. Pérez López

Desde hace algo más de una década, nuevas ráfagas de ímpetu narrativo, que gran parte de la crítica daba por muerto en el cine de consumo, vienen sorprendiendo en series televisivas con un extraordinario éxito internacional. *Los Soprano*, *The Wire*, *A dos metros bajo tierra*, *Lost* o *Mad Men* han relanzado el peso de la narración como activo protagonista e impulsado a las televisiones nacionales a apostar por caballos nuevos en sus batallas por las audiencias. El fenómeno además ha crecido masivamente a través de Internet, siendo así uno de los escasos productos audiovisuales que se han integrado fructíferamente, para beneficio de la industria audiovisual, en la red. Todo esto invita a reflexiones de carácter general sobre el alcance de este fenómeno que enfoquen la atención hacia los ámbitos tecnológico, estético y sociocultural. Además, el hecho de que algunos de los mejores guiones hayan convertido las dinámicas de la narración serial en aliadas de la invención, situando la creación de nuevos planteamientos estéticos en un terreno distinto al conocido, también puede despertar nuevos planteamientos en las discusiones clásicas en torno al arte de masas.

*La balsa de la Medusa* invita a la aportación de artículos originales sobre estos temas y otros similares desde los ámbitos disciplinares de los estudios fílmicos, la teoría del arte y la estética, los estudios culturales y la sociología. Se entenderán también del máximo interés las reflexiones de naturaleza crítica sobre los comportamientos narrativos de series en concreto.

Las propuestas deberán atenerse a las normas de publicación de la revista y tendrán una longitud máxima de 15 páginas. La fecha límite para el envío es el 30 de abril de 2011. La fecha prevista para la publicación del número especial es diciembre de 2011.

Héctor J. Pérez del Departamento de Comunicación audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia es el editor invitado del número especial.

Más información en [revista@machadolibros.com](mailto:revista@machadolibros.com) y [hperez@har.upv.es](mailto:hperez@har.upv.es).

Maurice Blanchot, *Escritos políticos*  
Acuarela & A. Machado, n.º 30. 236 pp. ISBN: 978-84-7774-206-7

Maurice Blanchot  
**ESCRITOS POLÍTICOS**  
GUERRA DE ARGELIA, MAYO DEL 68, ETC.  
1958-1993  
Edición ampliada  
Prólogo de Marina Garcés

*Las intervenciones de Maurice Blanchot tienen el poder de interpelar, interrogar y sacudir nuestro presente como si no hubiese pasado un solo día desde que fuesen escritas. No es poco*



ACUARELA & A. MACHADO

Escritor, crítico y periodista, Maurice Blanchot (1907-2003) es una figura a la vez destacada y enigmática en el pensamiento francés y la literatura del siglo veinte. Su obra ha tenido una gran influencia en la filosofía y la escritura de Foucault, Derrida, Jean-Luc Nancy y muchos otros.

Sin embargo, su pensamiento político es menos conocido. Su violenta radicalidad incomoda incluso a muchos de sus seguidores. Los textos y declaraciones reunidos aquí por primera vez fueron escritos para revistas efímeras e incluso a veces confidenciales y aparecieron firmados por muchas personas (para manifestar así un movimiento colectivo) o por nadie (para que cualquiera pudiera sentirse responsable).

Desde la afirmación del derecho a la insumisión en la Guerra de Argelia hasta la revuelta de Mayo del 68, Blanchot, maestro del lenguaje indirecto e inacabado, escribe palabras cristalinas y directas para invocar la fuerza común y anónima del rechazo, la fuerza amistosa del NO. Ese NO que no es la expresión de un juicio o de una condena desde la distancia, sino que es la efectuación de una ruptura.

Simon Leys  
**GEORGE ORWELL**  
**O EL HORROR A LA POLÍTICA**

Segundo de  
"Rebelión y conservadurismo. Las lecciones de 1969"  
de Jean-Christophe Michas



ACUARELA & A. MACHADO

Simon Leys, *George Orwell. O el horror a la política*  
Acuarela & A. Machado, n.º 29. 130 pp. ISBN: 978-84-7774-204-3

*Una puesta al día  
del pensamiento subversivo  
de George Orwell*

Se conoce principalmente a George Orwell como novelista y autor de dos obras maestras, *1984* y *Rebelión en la granja*.

Pero la obra de Orwell no se deja reducir a una máquina de guerra anticomunista, como cierta lectura liberal o neoconservadora querría hacernos creer hoy. Como enseña Simon Leys en este libro, Orwell fue novelista y crítico del totalitarismo ruso, pero también corresponsal de guerra, miliciano revolucionario en la guerra civil española, defensor incombustible de un socialismo democrático, periodista e inventor quizá del género «novela sin ficción» algunos años antes que Norman Mailer o Truman Capote... Todo lo contrario de un «hombre de letras»: en él las palabras y los actos no estuvieron nunca disociados.

## Resúmenes / Abstracts

**M<sup>a</sup> Soliña Barreiro (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona)**

*El origen del cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú, 1914-1918*

En 1914 el cineasta soviético Dziga Vertov abandona su ciudad natal y se dirige a Petrogrado para estudiar en el *Instituto Neuropsicológico de Bechterev*. En 1918 comienza a trabajar en la industria cinematográfica. En esos cuatro años se forma en las últimas novedades científicas en percepción, entra en contacto con el Futurismo, realiza experimentos sonoros vanguardistas en su *Laboratorio del oído* y recibe con entusiasmo la Revolución. Esos años previos a su etapa cinematográfica configuran su imaginario filmico, su teoría y su praxis cinematográfica de una forma decisiva. Este proceso se estudiará analizando su historia, sus textos y sus películas.

**Palabras clave:** cine soviético, Dziga Vertov, neuropsychología, Futurismo, experimentos sonoros.

**Doris Kolesh (Freie Universität, Berlin)**

*Ser testigos del dolor de los demás. Cómo se percibe la performance*

Este artículo investiga cómo se diferencia la representación del dolor en el arte de la performance, en el que los performistas están realmente sufriendo dolor, de la representación del dolor en otros medios, pictóricos o cinematográficos. Como observador de estos acontecimientos, el público no es un mero espectador, sino un testigo, cuyas respuestas son más de dolorosa empatía, que de sensata compasión.

**Palabras clave:** arte, performance, dolor, representación, espectador.

**Carol L. Bernstein (Bryn Mawr Collage)**

*Escenificar la memoria cultural*

La representación, dramática y performativa, de experiencias traumáticas conservadas en las memorias colectivas plantean problemas y estrategias de resolución que se analizan en este artículo. Ello se realiza por medio de la comparación de las maneras en que tres diferentes comunidades –en Cambodia, Perú y Usamérica– realizaron espectáculos de danza que conservan y ponen en escena memorias colectivas de violencia y de opresión. Estas maneras en las que los cuerpos en movimiento pueden incorporar significados del recuerdo, puede también verse en otros medios, y se acude, para ello, a mostrar cómo Resnais incorpora la relación entre cuerpos y espacios en el film *Hiroshima, mon amour*.

**Palabras clave:** Memoria colectiva. Corporalidad. Danza. Espectáculos que conforman comunidades de recuerdo.

In 1914, the soviet filmmaker Dziga Vertov arrives to Petrograd in order to study in the *Bechterev Neuropsychological Institute*. In 1918 he begins to work in the cinema industry. During four years he learns the latest scientific theories on perception, he gets in touch with Futurism, he carries out avant-garde experiments with sound in his *Laboratory of hearing* and he welcomes the Revolution. This previous years to his cinematographic phase configure his filmic imaginary and his cinematographic theory and praxis. This paper analyzes the process studying his history, his texts and his films.

**Key words:** soviet cinema, Dziga Vertov, Neuropsychology, Futurism, sound experiments.

This article investigates how responses to the presentation of pain in performance art—in which performers are effectively suffering pain—differs from the representation of pain by other means, pictorial or cinematographic. In observing these events, the public is not mere spectator but witness, whose responses are of painful empathy, rather than reasonable pity.

**Key words:** performance, art, pain, presentation, spectator.

This article focuses upon dramatic and performative representation of traumatic experiences, which have been hosted in collective memory, as well as their problems and strategies. To do so, three different communities have been analyzed –Cambodia, Perú and Usamérica– with respect to the way in which they have produced dance spectacles related to the collective memory of violence and oppression. The ways in which those bodies in movement can embody the meanings that belong to memory can also be perceived in other media, such a cinema. To show this connection the author tries to show how Resnais treats the relationship between bodies and spaces in the film *Hiroshima, mon amour*.

**Key words:** Corporeality; Dance; Performances that conform memory communities.

Una fórmula iconográfica perdida, una *pathosformel*, que no ha tenido recorrido fuera de muy localizadas tradiciones populares peninsulares, nos sirve de punto de partida para vincular dos construcciones mitopoéticas de alcance. Inventivas figuraciones de Cristo –en los lienzos o en el bulto redondo– resultan *investidas* de atribuciones órficas, poniendo de relieve *ad oculos* la existencia de una tradición soterrada que supone la supervivencia de antiguos dioses paganos en el interior del cristianismo más acendrado y popular, cuanto también en el centro del altivo canon de la teología especulativa y en la propia tradición místico-poética, en las que destaca Calderón, el teopoeta. El atractivo que supone lo órfico, se vincula aquí expresamente con lo mejor de la tradición hispana del humanismo cristiano, que sabe en este punto cómo recoger el mito heredado de una creación que se expresa como universal música cósmica, y la proyecta en cuanto trágico canto crístico de redención del alma humana. Espíritu, barrocammente siempre en trance de perderse, del que es eterna alegoría la Eurídice que penetra en las sombras del Averno.

**Palabras clave:** Barroco hispano, Orfismo, Iconografía, mística.

In this paper, a lost iconographic formula (*pathosformel*) lacking attention out of the local traditions in the Spanish Peninsula, serves as a starting point to bind two mythopoetic constructions of some intended scope. Certain inventive figurations of Christ –in canvas or in round forms– result as invested of orphic attributions. This underlines *ad oculos* the existence of an underground tradition that seem to involve the survival of the old pagan deities built in the true popular Christian practices. But this also reaches to the higher canon of the speculative theology and as well to the own mystic-poetic tradition, as exemplified by the outstanding theo-poet Calderon. The appeal of the orphic is explicitly connected with the best Christian Spanish humanist tradition. As continuing the myth that expresses cosmic music of the universe, such tradition also was able to project this myth in a Christian song of redemption of the human soul. This soul jeopardizes being lost, as it is showed by the allegory of Eurydice entering into the shadows of the Averno.

**Key words:** Spanish Baroque, Orphism, Iconography, Mysticism.

Key words: performance, art, pain, prescription.

*Una puesta al día del pensamiento del siglo de George Orwell*

This article focuses upon dramatic and performative representation of traumatic experience which have been hosted in collective memory, as well as their problems and strategies. To do so, three different communities have been analyzed –Cambodia, Peru and Jamaica– with respect to the way in which they have produced dance spectacles related to the collective memory of violence and oppression. The way in which those bodies in movement can express themselves and their political stance is analyzed. The article also discusses the role of the body in the construction of collective memory and the way in which it can be used as a tool for social and political change.

Palabras clave: arte, performance, dolor, prescripción.

*La representación, dramática y performática, de experiencias traumáticas conservadas en las memorias colectivas plantea problemas y estrategias de resolución que se analizan en este artículo. Ello se realiza por medio de la comparación de las maneras en que tres diferentes comunidades –en Camboya, Perú y Jamaica– realizan espectáculos de danza que conservan y portan en sus cuerpos memoria colectiva de violencia y de opresión. Estas maneras en las que los cuerpos en movimiento expresan su postura política y su forma de moverse son analizadas. El artículo también discute el rol del cuerpo en la construcción de memoria colectiva y la manera en la que puede ser usado como herramienta para el cambio social y político.*

## Información a los autores y criterios de edición

*La Balsa de la Medusa* es una revista cuatrimestral de Humanidades, que publica trabajos originales de investigación, en especial en las áreas de la filosofía, historia, historia del arte, estética y literatura, así como artículos de análisis y crítica artística y cultural.

### Envío de originales

Se enviarán por e-mail a la siguiente dirección: [revista@machadolibros.com](mailto:revista@machadolibros.com), indicando en el mensaje la dirección de contacto: correo postal, e-mail, teléfono. Los autores recibirán un acuse de recibo de los originales enviados, que serán objeto de dos *informes*, anónimos y externos, por parte de expertos en la materia. A la vista de dichos informes, el Consejo de Redacción decidirá sobre su publicación; tal decisión será comunicada a los autores.

Aun cuando la revista se publica en castellano, se admiten también textos en inglés y francés.

La balsa de la Medusa admite tanto Artículos como Notas Críticas y Reseñas. Los artículos han de remitirse preparados para su revisión anónima. La primera página (sin numerar) debe contener el título del artículo, el nombre del autor, su adscripción académica o profesional y su dirección postal y electrónica.

El resto de páginas incluirá un **Resumen/Abstract** de unas 8 líneas de 70 caracteres cada línea, y hasta 6 **Palabras clave/Key words**, en castellano e inglés. Se evitarán las referencias en primera persona a escritos propios.

Los originales deberán enviarse en archivo con formato Word, con tipo de letra Times New Roman 12. La longitud máxima de los artículos será de 20 páginas, con interlineado de 1,5. Para las notas críticas el máximo será de 10 páginas, y de 5 para las reseñas.

Las notas bibliográficas deben incluirse a pie de página y redactarse como sigue:

– *Libro*: Wollheim, R., *On the Emotions*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1999 [Traducción al castellano: *Sobre las emociones*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006].

– *Capítulo de libro*: V. Camps: «Universalidad y mundialización», en: M. Cruz y G. Vattimo (eds.): *Pensar en el siglo*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 61-85.

– *Artículo*: Tafalla, M., «Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista», *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, 32, 2005, pp. 215-226.

Las referencias bibliográficas al final del artículo, en su caso, deben ordenarse alfabéticamente por el apellido del autor.

### Derechos de autor

Les corresponde a los autores tanto la responsabilidad de las opiniones expresadas en sus trabajos como los derechos de autor sobre los mismos. A efectos de la reproducción de los trabajos publicados en esta revista, se deberá solicitar su permiso, así como hacer mención explícita del lugar original de la publicación.

Consejo de Redacción decidirá sobre su publicación; tal decisión será comunicada a los autores.

Aun cuando la revista se publica en castellano, se admiten también textos en inglés y francés.

La revista de la Medusa admite tanto artículos como Notas Críticas y Reseñas. Los artículos han de remitirse preparados para su revisión anónima. La primera página (sin numerar) debe contener el título del artículo, el nombre del autor, su descripción académica o profesional y su dirección postal y electrónica.

El resto de páginas incluirá un Resumen/Abstract de unas 8 líneas de 70 caracteres cada línea, y hasta 6 palabras clave/Key words, en castellano e inglés. Se evitarán las referencias en primera persona a escritos propios.

Los originales deberán enviarse en archivo con formato Word, con tipo de letra Times New Roman 12. La longitud máxima de los artículos será de 20 páginas, con interlineado de 1,5. Para las notas críticas el máximo será de 10 páginas, y de 5 para las reseñas.

Las notas bibliográficas deben incluirse a pie de página y redactarse como sigue:

– Libro: Wollheim, R., *On the Emotions*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1999 [Traducción al castellano: *Sobre las emociones*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006].

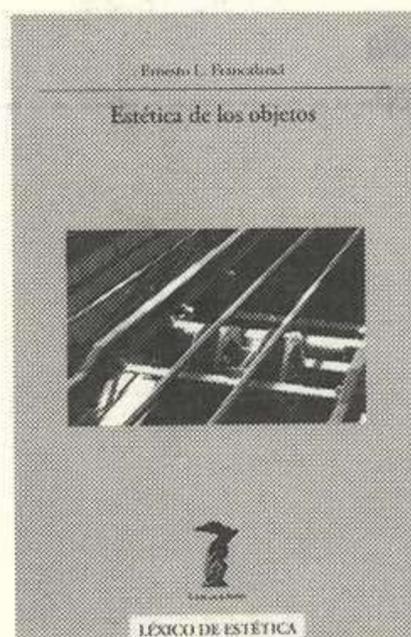
Jerrold Levinson (ed.), *Ética y estética. Ensayos en la intersección*  
La balsa de la Medusa, n.º 177. 494 pp. ISBN: 978-84-7774-698-0

### Índice

#### Reconocimiento del editor

1. Introducción: estética y ética, Jerrold Levinson
2. Tres versiones de la objetividad: estética, moral y científica, Richard W. Miller
3. El valor estético, el valor moral y las ambiciones del naturalismo, Peter Railton
4. Sobre la consistencia en la estética personal, Ted Cohen
5. Arte, narración y entendimiento moral, Noël Carroll
6. El realismo de los personajes y el valor de la ficción, Gregory Curie
7. La crítica ética del arte, Berys Gaut
8. ¿Cuán malo puede ser el arte bueno?, Karen Hanson
9. Belleza y maldad: el caso de *El triunfo de la libertad*, de Leni Riefenstahl, Mary Deveraux
10. La verdad desnuda, Arthur Danto
11. El desprecio estético: el lenguaje del odio, la pornografía y los contextos estéticos, Lynne Tirrell

#### Bibliografía



Ernesto L. Francalanci, *Estética de los objetos*

La balsa de la Medusa, n.º 176. 297 pp. ISBN: 978-84-7774-697-3

### Índice

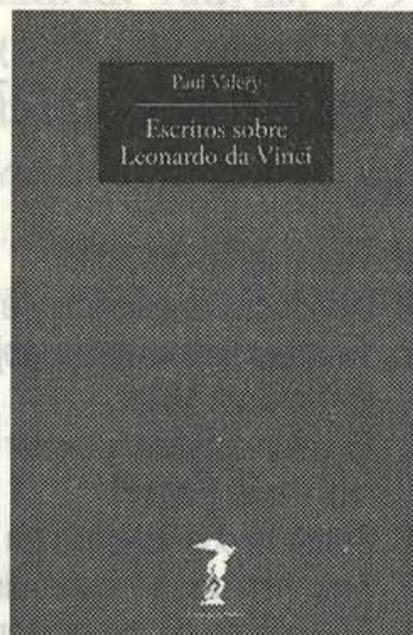
Introducción. La estética difusa.

- I. La silla.
- II. La mesa.
- III. La puerta.
- IV. La ventana.
- V. El velo.

Índice de nombres.

Entre los estudios filosóficos contemporáneos muy pocos hacen referencia al fenómeno de la estética difusa como característica peculiar de la era posmoderna. Ello se debe a la pervivencia de una idea aún «moderna» de la estética, entendida en este caso como «filosofía del arte» o como «teoría del sentir», la cual tiende a atribuir al sujeto la razón del cada vez más vivo interés hacia los aspectos formales, frente a los de contenido, de la realidad; de ahí que resulte difícil encontrar en la multitud de estudios filosóficos sobre estética investigaciones que consideren desde el punto de vista social, político y antropológico-cultural su alcance planetario, causado por la difusión de la técnica.

Paul Valéry, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*  
La balsa de la Medusa, n.º 4 (3.ª ed.). 141 pp.  
ISBN: 978-84-7774-004-9



#### Índice

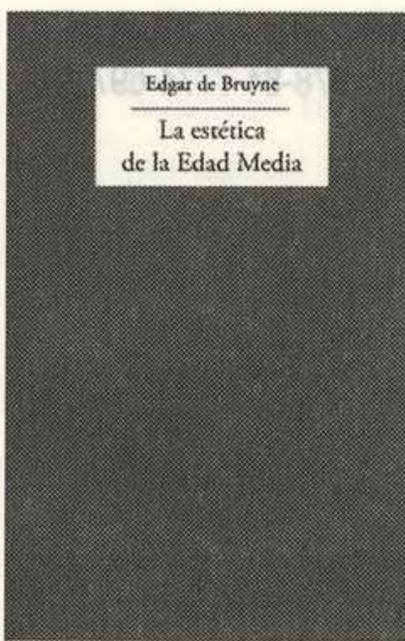
Introducción al método de Leonardo da Vinci, 1894

Nota y digresión, 1919

Leonardo y los filósofos, 1929. Carta a Leo Ferrero

Quien imagina un árbol está obligado a imaginarse un cielo o un fondo para verlo erguirse contra él. En esto hay una especie de lógica casi sensible y casi desconocida. El personaje del que hablo se reduce a una deducción de este tipo. Casi nada de lo que yo pueda decir del hombre que ha ilustrado ese nombre deberá ser oído: no persigo una coincidencia que juzgo imposible definir malamente. Intento ofrecer una vista de detalle de una vida intelectual, una sugerencia de los métodos que cualquier hallazgo implica, *una*, elegida entre la multitud de las cosas imaginables, modelo que se adivina grosero, pero de todos modos preferible a las series de anécdotas dudosas, a los comentarios de los catálogos de colecciones, a las fechas. Una erudición semejante no haría sino falsear la intención completamente hipotética de este ensayo.

Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*  
La balsa de la Medusa, n.º 15 (3.ª ed.). 262 pp.  
ISBN: 978-84-7774-016-2



#### Índice

Introducción. La estética difusa.

I. La silla.

II. La mesa.

III. La puerta.

IV. La ventana.

V. El velo.

Índice de nombres.

Los autores de la Edad Media descubrieron sus principales definiciones estéticas en cuatro diferentes tipos de textos: la Biblia, las obras filosóficas, los manuales técnicos y la literatura de los Padres griegos y latinos. En realidad, tanto los filósofos como los técnicos de la música, de la pintura, de la retórica, de métrica, y los propios Padres, reflejan una civilización concreta que, en el plano de la estética y de la filosofía del arte, por regla general, no han hecho sino expresar opiniones populares y universalmente difundidas.

FRANQUEO

**MACHADO GRUPO DE DISTRIBUCIÓN, S.L.**

C/ Labradores, 5  
Urb. Prado del Espino  
28660 Boadilla del Monte (Madrid)

# SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (3 números), a partir del número \_\_\_\_\_ de la revista, al precio de 38 €

## FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Machado Grupo de Distribución, S.L.

Domiciliación bancaria.

Banco: \_\_\_\_\_

Ruego se abone a MACHADO GRUPO DE DISTRIBUCIÓN, S.L., hasta nuevo aviso y con cargo a mi cuenta, el importe de la suscripción a la revista LA Balsa de la Medusa.

## CÓDIGO CUENTA CORRIENTE

Titular de la cuenta: \_\_\_\_\_

Entidad | | | | Oficina | | | | D.C. | | | | Núm. de Cuenta | | | | | | | | | | | | | | | |

FIRMA

Don/Doña \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_ Teléfono \_\_\_\_\_

Cód. Postal-Población \_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_ Fecha \_\_\_\_\_

EUROPA: Suscripción anual: 40 €; AMÉRICA: 40 €. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Machado Grupo de Distribución, S.L.



Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*

La Balsa de la Medusa, n.º 15 (3.ª ed.), 200 pp.

ISBN: 978-84-7774-018-2

Índice

Introducción. La estética difusa.

I. La silla.

II. La mesa.

III. La puerta.

IV. La ventana.

V. El velo.

Índice de nombres.

Los autores de la Edad Media descubrieron sus principales definiciones estéticas en cuatro diferentes tipos de textos: la Biblia, las obras filosóficas, los manuales técnicos y la literatura de los Padres griegos y latinos. En realidad, tanto los filósofos como los técnicos de la música, de la pintura, de la retórica, de métrica, y los propios Padres, reflejan una civilización concreta que, en el plano de la estética y de la filosofía del arte, por regla general, no han hecho sino expresar opiniones populares y universalmente difundidas.

Segunda época - Número 2 - 2010

**Fernando Broncano**, *Cultura material en tiempos de ilegibilidad. A propósito del Cementerio del Arte de Morille.*

**Jean-Pierre Cometti**, *Rodin y La voz interior o la anatomía del pensamiento.*

**Francisca Pérez Carreño**, *La teatralidad y la escultura como arte.*

**Salvador Rubio Marco**, *Recuerdo, Imágenes, contextualidad y subjetividad: el experimento Farber.*

**Alberto Murcia (ed.)**, *La cinta blanca: un estudio interdisciplinar.*

**NOTAS**

**José Miguel Marinas**, *Cantar en tierra ajena. La condición humana en Los aprendizajes del exilio, de Carlos Pereda.*

**Valeriano Bozal**, *Àngel Jové, Leandre Cristòfol, Cesare Pavese.*

**RESEÑAS**

**Jordi Ibáñez Fanés**, *El talento de acabar y el arte de seguir.*

**Valeriano Bozal**, *La dictadura de Franco.*



ISSN 0214-9982

0 3

9 770214 998004