

EL NO-SER QUE ES

Apuntes para una teoría de la ficción II

Reflexionemos un momento acerca del rango ontológico o de realidad del universo novelístico. Este universo no es en el pleno sentido de la palabra; pero tampoco es por ello la absoluta nada, pues, aunque desligado ontológicamente de nuestro universo, conforma un universo paralelo cuya existencia no ostenta el rango de ser simplemente porque nosotros no existimos en él. El universo novelístico se convierte entonces en una realidad ambigua, un grado ontológico intermedio situado entre el ser y el no-ser, incapaz de ser plenamente pero con capacidad suficiente para eludir el no-ser: a este tipo de realidad los griegos la denominaron ficción.

Hay una pregunta que resulta absurda referida al universo novelístico y a todo universo que responda a las mismas características (mitológico, cosmogónico, religioso...): ¿ocurrió de verdad lo narrado, esa historia es verdadera? Desde el momento en que se plantea esa pregunta todo el universo novelístico se viene abajo, se destruye todo su significado, y la Novela (como representante de toda la Literatura) desaparece para dejar paso al ensayo y a la investigación filológica e histórica, científica. Debemos tener siempre en cuenta esto: la ficción no es ni verdadera ni falsa, es ficción. Su posición intermedia entre el ser y la Nada le otorga el rango ontológico de una realidad que no se ve afectada ni por la verdad ni por la mentira, sino que establece su propia existencia desde el momento en que es creada y, con ella, su propia verdad. La ficción se impone. No tiene sentido preguntar si es a aquello que por esencia no es, y viceversa. Aquí la verdad y la mentira son valores, adjetivos que no tienen utilidad por no poseer un referente. Por decirlo de este modo, el universo novelístico establece su propia verdad, de manera que, desde nuestro universo, desde nuestra verdad, no podemos preguntar por su verdad. Ni siquiera podemos aplicarle nuestras categorías lógicas, pues la ficción está más allá de todas ellas, tiene su propia lógica.

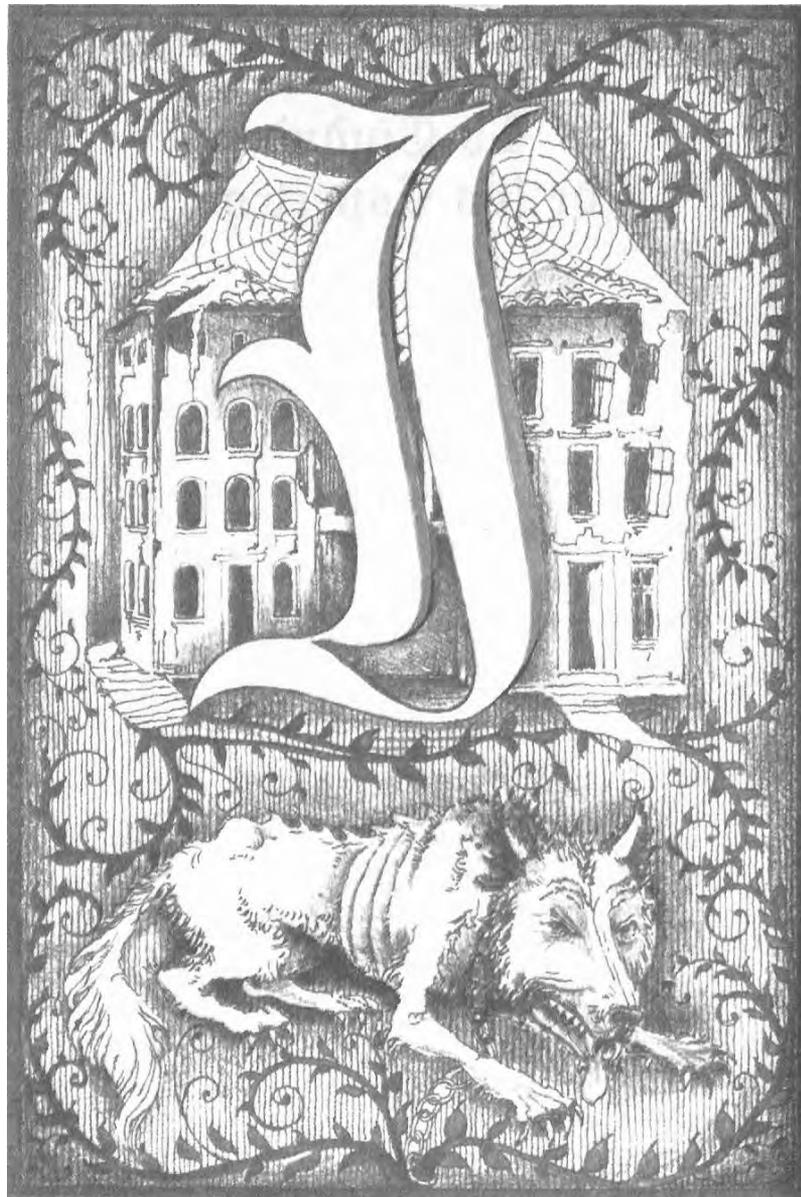
¿Cuál es la consecuencia más directa de esta peculiar naturaleza? Que la ficción conforma un universo que impone o exige la creencia en él para poder sobrevivir. Sólo tomando a la ficción como lo que es, ficción, universo independiente, y creyendo en ella en tanto que ficción, puede existir la Novela. ¿Existe Don Quijote de la Mancha? En nuestro universo, por supuesto que no. ¿Significa eso que no existe de ningún modo? Al contrario: existe como ficción, como universo paralelo cuya existencia interactúa con nuestro universo, pero que posee la peculiaridad – casi la desventaja – de dejar de existir desde el momento en que nadie cree en él, en que nadie cree en la historia del Quijote en tanto que ficción, es más, desde el momento en que alguien pregunta por la verdad de esa historia. El Cid del romance no existe en nuestro universo, pues no es idéntico al Cid de nuestra Historia, pero existe como ficción proyectada sobre nuestro universo para rellenar en cierto modo el espacio ocupado por el Cid real y así otorgarle sentido a éste. Toda ficción requiere entonces para su existencia la aplicación de una lógica que la Ilustración consideraba infantil, una lógica tendente a creer lo increíble en tanto que increíble.

¿Por qué tanta insistencia en tomar la ficción como ficción, en creer la ficción en tanto que ficción? Entenderemos esto si entendemos a qué se opone la ficción en tanto que ficción, o lo que es lo mismo, si entendemos los dos modos que hay de creer en la ficción. En efecto, la ficción puede ser entendida como ficción, como no siendo ni verdadera ni falsa, como un ser intermedio entre el ser y el no-ser que se proyecta sobre el ser y le da sentido sin identificarse con él, o puede ser entendida como mentira, como

siendo falsa por no ser verdadera, como un ser intermedio, igualmente, pero proyectado sobre la nada, cuyo único significado le viene dado desde el ser, pero no al revés. Para hablar de un modo claro y distinto, a lo entendido según el primer modo lo llamaremos, con propiedad, ficción; a lo entendido según el segundo, representación. Basta comparar el arte novelístico occidental con la tradición china, por ejemplo, en la que el arte no es más que la perfección en la imitación de lo real; allí, nada, absolutamente ningún signo, debe permitir la distinción entre el objeto natural y el objeto artificial. Todo lo expuesto acerca del universo novelístico no sirve de nada y se convierte en pura palabrería sin sentido (en pura argumentación filosófica) si sustituimos a la ficción por la realidad: la ficción no está vinculada semántica-esencialmente ni ontológicamente con la realidad, está desanclada, recibe su ser de la mano del creador pero se independiza en el mismo momento en que ha sido creada. Es cierto que hay un flujo y reflujo de significado entre la realidad y la ficción – pero sería imposible que este flujo y reflujo se diera si cada uno de las dos partes no conformaran un universo independiente capacitado para comunicarse con el otro.

Hay que creerse la ficción – pero sólo en tanto que ficción. Toda la fuerza y la originalidad de la obra de arte se pierde si la leemos en un continuo contraste con nuestro universo. Al conformar su propio universo novelístico, la Novela nos exige, primero, creer en ese universo, pero no como si fuera verdadero o falso (según nuestra lógica de lo verdadero y lo falso), sino directamente como lo que es, una ficción, y segundo, introducirnos en él, implantar sobre nosotros mismos la ficción, y actuar, y valorar, e interpretar durante la lectura no conforme a nuestro universo sino conforme al universo de la obra de arte en cuestión. No sirve de nada desinteresarse de las obras de ciencia-ficción (¿puede haber un término más obvio?) o de fantasía por el mero hecho de que lo que relatan no es verdad – es más, es completamente perjudicial para el arte humano hacer eso, pues el germen de la pregunta por la verdad, nacido de aquello que nos resulta completamente inverosímil, se va extendiendo hacia todo aquello que simplemente es verosímil pero que no es verdad, y al final todo el edificio artístico se vendrá abajo por culpa de que nuestra lógica adulta no nos permite creer, sólo nos permite vivir continuamente, sin mirar hacia atrás, e incluso sin mirar hacia delante, existiendo en lo único evidente, claro y distinto: un presente continuo, obsesivamente real.

Cuando Atreyu, el héroe (joven, por cierto) del mundo de Fantasía narrado por Michael Ende en La historia interminable, se encuentra con Gmork, el lobo feroz que está convirtiendo en Nada a Fantasía, descubre de su propia boca que Gmork no pertenece a ese mundo, sino que proviene del mundo de los humanos. Gmork es producto de los hombres, de su madurez; la destrucción que lleva a cabo en Fantasía es consecuencia de la incredulidad derivada de la aparente inutilidad que la ficción de ese mundo presenta para el mundo de los adultos. Fantasía no es verdadera para Gmork, porque Gmork no cree en Fantasía, porque ha preguntado por su verdad y la ha tomado no como ficción sino como mentira: por eso la está haciendo desaparecer. No deja de ser significativo el hecho de que sea un niño del mundo de los humanos, Bastian Baltasar Bux, el que consiga salvar de la Nada a Fantasía; ¿y cómo logra vencer a los adultos, como logra mantener la existencia de la ficción? Otorgándole un nombre al personaje principal de Fantasía, es decir, creyendo firmemente en la ficción, en su existencia en tanto que ficción. A partir de aquí, Bastian conforma la ficción a su voluntad, se convierte en creador porque cree en la existencia de las ficciones que crea. ¿No se referiría Nietzsche a esto cuando situó la inocencia creadora del niño por encima del no del león (adulto)?



¿Por qué tanta insistencia en tomar la ficción como ficción, en creer la ficción en tanto que ficción? Entenderemos esto si entendemos a qué se opone la ficción en tanto que ficción, o lo que es lo mismo, si entendemos los dos modos que hay de creer en la ficción. En efecto, la ficción puede ser entendida como ficción, como no siendo ni verdadera ni falsa, como un ser intermedio entre el ser y el no-ser que se proyecta sobre el ser y le da sentido sin identificarse con él, o puede ser entendida como mentira, como

siendo falsa por no ser verdadera, como un ser intermedio, igualmente, pero proyectado sobre la nada, cuyo único significado le viene dado desde el ser, pero no al revés. Para hablar de un modo claro y distinto, a lo entendido según el primer modo lo llamaremos, con propiedad, ficción; a lo entendido según el segundo, representación. Basta comparar el arte novelístico occidental con la tradición china, por ejemplo, en la que el arte no es más que la perfección en la imitación de lo real; allí, nada, absolutamente ningún signo, debe permitir la distinción entre el objeto natural y el objeto artificial. Todo lo expuesto acerca del universo novelístico no sirve de nada y se convierte en pura palabrería sin sentido (en pura argumentación filosófica) si sustituimos a la ficción por la realidad: la ficción no está vinculada semántica-esencialmente ni ontológicamente con la realidad, está desanclada, recibe su ser de la mano del creador pero se independiza en el mismo momento en que ha sido creada. Es cierto que hay un flujo y reflujo de significado entre la realidad y la ficción – pero sería imposible que este flujo y reflujo se diera si cada uno de las dos partes no conformaran un universo independiente capacitado para comunicarse con el otro.

Hay que creerse la ficción – pero sólo en tanto que ficción. Toda la fuerza y la originalidad de la obra de arte se pierde si la leemos en un continuo contraste con nuestro universo. Al conformar su propio universo novelístico, la Novela nos exige, primero, creer en ese universo, pero no como si fuera verdadero o falso (según nuestra lógica de lo verdadero y lo falso), sino directamente como lo que es, una ficción, y segundo, introducirnos en él, implantar sobre nosotros mismos la ficción, y actuar, y valorar, e interpretar durante la lectura no conforme a nuestro universo sino conforme al universo de la obra de arte en cuestión. No sirve de nada desinteresarse de las obras de ciencia-ficción (¿puede haber un término más obvio?) o de fantasía por el mero hecho de que lo que relatan no es verdad – es más, es completamente perjudicial para el arte humano hacer eso, pues el germen de la pregunta por la verdad, nacido de aquello que nos resulta completamente inverosímil, se va extendiendo hacia todo aquello que simplemente es verosímil pero que no es verdad, y al final todo el edificio artístico se vendrá abajo por culpa de que nuestra lógica adulta no nos permite creer, sólo nos permite vivir continuamente, sin mirar hacia atrás, e incluso sin mirar hacia delante, existiendo en lo único evidente, claro y distinto: un presente continuo, obsesivamente real.

Cuando Atreyu, el héroe (joven, por cierto) del mundo de Fantasía narrado por Michael Ende en La historia interminable, se encuentra con Gmork, el lobo feroz que está convirtiendo en Nada a Fantasía, descubre de su propia boca que Gmork no pertenece a ese mundo, sino que proviene del mundo de los humanos. Gmork es producto de los hombres, de su madurez; la destrucción que lleva a cabo en Fantasía es consecuencia de la incredulidad derivada de la aparente inutilidad que la ficción de ese mundo presenta para el mundo de los adultos. Fantasía no es verdadera para Gmork, porque Gmork no cree en Fantasía, porque ha preguntado por su verdad y la ha tomado no como ficción sino como mentira: por eso la está haciendo desaparecer. No deja de ser significativo el hecho de que sea un niño del mundo de los humanos, Bastian Baltasar Bux, el que consiga salvar de la Nada a Fantasía; ¿y cómo logra vencer a los adultos, como logra mantener la existencia de la ficción? Otorgándole un nombre al personaje principal de Fantasía, es decir, creyendo firmemente en la ficción, en su existencia en tanto que ficción. A partir de aquí, Bastian conforma la ficción a su voluntad, se convierte en creador porque cree en la existencia de las ficciones que crea. ¿No se referiría Nietzsche a esto cuando situó la inocencia creadora del niño por encima del no del león (adulto)?

M.A. BUENO

RETHINKING NIETZSCHE'S SUPERMAN

I.A The superman or the overman is one of the most problematic concepts in Nietzsche's writing which due to its openness and its ambiguity, and yet centrality, functions as a key concept on which each interpreter builds his own interpretation of Nietzsche's texts. Pearson's essay "The Superman" tries to with a close reading of Nietzsche's aphorisms to clear the ambiguity that envelopes this concept and focuses on its necessity and human possibility leaving open space to question the extent to which the overman is not tainted with a metaphysical trace. Juxtaposing Pearson's reading of the overman to Nietzsche's chapter "The Seven Seals" will help us understand and rethink Pearson's conclusions of the Nietzschean overman.

Pearson identifies from the outset a major difficulty in reconciling the two conflicting forces that Nietzsche's overman seems to be embodying: the significance of concentrating on what is humanly possible, and the imperative of becoming something other than human (84) suggesting thus a transition and a reliance on a new causality, that of the overman. The first part of "The Seven Seals" invokes this sense of intermediacy which Zarathustra seems to embody with his wandering "on a high ridge between seas, wandering like a heavy cloud between past and future....prepared for lightening and the redemptive flash, pregnant with lightening bolts that say Yes and laugh Yes"(340). The dilemma of being both a lover of the earth and a celebrator of the human energy rejoicing the death of God, and at the same time advocating what seems to be a new metaphysical idol which prevents us from being content with the "animal certitudes of our existence" is embodied in the "betweenness" which Zarathustra illustrates in his pregnancy and his wandering between seas. Though cherishing this faith of giving birth to lightening bolts requires some kind of intuition that can be easily mixed up with a metaphysical trust, the driving force that makes this faith "human" is simply the connotation of a futurity that is undefined and unfinished which all we know about is its "yesses". Overcoming the self, overcoming the creation of good and evil, overcoming the individual are all different ways to think about the overman as Pearson illustrates in his explication of morality in Nietzsche. These overcoming which are prescribed as necessary processes to reach (if one really believes it is a static goal in the first place) the overman, sound like obligatory stages of renunciation and do not fail to invoke a heaviness and seriousness of a great task, maybe even a new good and evil as Pearson indicates (88). It is this gravity that nauseates Nietzsche and makes him emphasize over and over again the laugh and the dance, and Pearson goes even further to claim "it is from Zarathustra's efforts to outwit the spirit of gravity that he gives birth to the word *Übermensch*"(88). The significance of self-parody and mockery in "The Seven Seals" is a key to understand the chapter, and it is intensified by the fact that this chapter itself seems to be written as a self-parody of the whole third part of the book, especially taking into consideration the previous two chapters "On The Great Longing" and "The Other Dancing Song" in which Zarathustra's deep apathy and grief in the first combined with the disappointment in the second seem to threaten the whole project of self-overcoming, not just on a metaphysical level but also on a Nietzschean level since it invokes both the nostalgia for a metaphysical beyond and the inability to reconcile with life, with all its fluctuations and uncertainties. Zarathustra's obsessive repetition of "Oh, how should I not lust for after eternity and after the nuptial ring of rings, the ring of recurrence? Never yet have I found the woman from whom I wanted children, unless it be this woman whom I love: for I love you, O eternity. For I love you, O eternity!" which is used against Nietzsche by many commentators, especially feminists because of its advocacy of a self-reproduction that excludes the other female, deserves more attention regarding its usage and its functioning in the chapter. This insistence on repeating the same love confession and affirmation does not invoke a belief in its truthfulness, on the contrary



it cannot but alert us to its emptiness and its falsehood. There is an attempt to conjure this belief in eternity making its verbal compulsiveness transform it magically into a reality. Moreover, despite the fact that recurrence seems to prevail in all the parts of the chapter perceived with a favorable light, the final note that stamps every part seems to parody it. Part five in particular seems to be playing loose with two different oppositional entities: unrestricted sailing and becoming, and the eternity prayer. Here it is useful to pause and consider again the overman since he is the promise of becoming

and futurity in Nietzsche and he is what constitutes man as a bridge and not as eternity. What Pearson designates as the overman is "the new human type that has digested the news of God's death, seeks to practice the gay science, and renounces the metaphysics of morality" (92) seems to allude to a Zarathustra like figure who is a "type" of the great health(85). But can we think of the eternity prayer in "The Seven Seals" as other than parody and still believe that Zarathustra might be exemplifying the overman? And what are we to make of Zarathustra's being a bridge and at the same time a suggested "type" of the overman? Does Zarathustra really abide by his own teachings? The only way to look for an affirmation is to follow Zarathustra's own advice to read him with his own "alpha and omega" -this might be one of the remarkable spots where Zarathustra clarifies his codes, then we will adopt the laughing sarcasm of part six and sing with him the prayer of eternity only to hollow it and make it light. To dissolve the gravity and the spirit of idealization that seem to permeate the third part of his book, Nietzsche purposefully ends up with the bird-wisdom note that emphatically rejects the ideal "Behold, there is no above, no below! Throw yourself around, out, back, you who are light! Sing! Speak no more! Are not all words made for the grave and heavy? Are not all

words lies to those who are light? Sing! Speak no more!"(343). The bird-wisdom clashes with the eternity prayer and mocks it, but how are we supposed to think of recurrence and overcoming, without eternity? And is the problem which we encounter a problem of interpretation, or a problem of speech? Nietzsche's overman with all his ambiguities seems to be the one who would sing and mocks the spirit of gravity, becomes without idealizing his goal and always, always belong to the future which would make of him an eternal bridge- we may venture to ask?

S. MANOUN



**10º Congreso
Internacional Interdisciplinar
sobre las Mujeres**

**MUNDOS DE MUJERES
WOMEN'S WORLDS
2008**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
(3-9 de Julio)**

GENIOS, ADIÓS

La sociedad (la nuestra, la tuya, la mía), esa marabunta épica de la que nuestro discurso (el tuyo, el mío) huye a veces, mitad coqueto, mitad orgulloso, para buscarse las canas blanquísimas y sapienciales frente al espejo, necesita genios. O vacas sagradas a las que lamer las tetas, según si se mira desde el lado cínico o no. Kennedy, aquel guapetón de verbo ardiente y ardiente idea, dejó dicho, antes de que dos balas enmudeciesen su saludo y su sueño multitudinario, que una "nación se define no sólo por los hombres a los que da a luz, sino también por los hombres a los que honra". Francisco Umbral, que llevaba bajo la melena nívea y rala todo un acervo lírico, tenía escrito por ahí que "en España, cuando no tenemos un genio, nos inventamos una generación".

Lo decía en broma circunspeta, pero la cita me sirve para hacer de contrapeso cínico a esa especie de heroísmo cultural kennedyano.

El imaginario es así un kilométrico corredor plagado de altares, de pedestales a los que unos llegan demasiado pronto y otros demasiado tarde, a los que unos suben y otros son subidos, desde los que unos caen y en los que otros mueren. Una colección de aleatorios héroes que a menudo no saben qué están haciendo allí, aunque en las entrevistas finjan conocer el color que tienen las pupilas de la profundidad. No por aleatorios son menos meritorios; se me entienda. Pero la Fama y la Gloria son deidades tornadizas, que se levantan el vestido para ellos como podrían levantárselo para otros. Aún así, se les llora cuando mueren. Si eran políticos, un ejército de orfandades invade las calles y descabeza las voluntades, trepana el pecho de los ideales y acalla por un tiempo o para siempre el traqueteo del progreso. Si eran pintores, se seca el manantial iridiscente de las paletas, se acobarda la belleza de los paisajes poderosos, se queda calvo el pincel de estar tan quieto. Si eran escritores, los libros lloran polvo. Si eran escritores, todas las tintas se vuelven negras y el luto engarza alegorías rilantes de tristeza. Si eran escritores, las metáforas son sólo hechizos fracasados

y la paloma no puede ser ya el ramillete apresurado que anuncia la paz, o el amor espada dulce y asesina, o espejos los ojos (los nuestros, los tuyos, los míos), o los versos no pueden conformar, ay, la marejada que bate y abate nuestro corazón, que ya no se inflama sino por motivos médicos. Si eran escritores, nada más y nada menos que la rendición de los bolígrafos.

Todo es momentáneo, por supuesto. Las multitudes vuelven a tronar y ocupan bellos escenarios y siempre hay alguien por allí con una libreta cerca del pecho, alguien que atrapa la trascendencia del momento, alguien que describe al pájaro audaz que interrumpe los discursos, más libertario que los propios libertarios, y lo convierte en simbólico ave. Alguien que sin saberlo sanciona la muerte del luto.



CARTA ABIERTA A JAVIER BARDEM

Estimado Javier Bardem:

Felicidades por tu segunda nominación a los Oscar. Quizás para cuando se publique esta carta ya lo has ganado, pero como no tengo muy claro ni en qué fecha se concede el susodicho hombrecillo dorado ni cuando se va a publicar esta tirada de la gaceta, dejo la felicitación en lo que ya conozco. De todos modos, el propósito de esta carta no es ni de lejos darte cera, sino hacer público un deseo bastante extendido en la (pequeña) comunidad de enamorados del teatro: queremos verte sobre un escenario. Es una auténtica lástima que, teniendo a tal monstruo de la interpretación como tú entre nuestra plantilla de intérpretes, tan sólo tengamos la oportunidad de disfrutarte en una pantalla. No es que sea poco; pero, sinceramente, a muchos de nosotros nos encantaría verte en vivo y en directo.

Y posiblemente te preguntes: "¿a qué demonios se debe este interés en verme sobre las tablas? Si tanto le gusto a esta gente, que se compren mis pelis y las vean non-stop en el DVD." Lo cual no es una mala solución, pero el problema está en que, por desgracia, una película no es más que un corta-y-pega de un montón de planos distintos seleccionados por el director de turno. Es decir, el espectador de cine sólo ve lo que al director o editor le parece bien, sin ningún tipo de margen a la espontaneidad. Lo grabado, grabado está, y ya se encargará quien sea de elegir qué es lo que le interesa mostrar al público.

Sin embargo, el microcosmos de una obra teatral se mueve en un plano completamente diferente. Evidentemente, el director es una figura fundamental en cualquier tipo de montaje; pero, una vez los ensayos finalizan y el público comienza a llenar la sala, cualquier cosa puede pasar. Allí es donde el actor está solo frente a los espectadores, sin ningún tipo de filtro que arrebate al público los momentos que no le interesa que se vean. Es decir, ningún director puede coger, parar una obra de teatro y dirigirse al patio de butacas diciendo: "Oíd, esta escena no está yendo todo lo bien que debiera, olvidad lo que acabáis de ver. ¡Chicos, repetimos desde la entrada de Hamlet!" (... aunque, por otro lado, sería un experimento de lo más interesante.)

A lo que iba, lo maravilloso que tiene eso de subirse a un escenario es que no hay lugar donde un actor pueda esconderse, está expuesto frente al público; y tanto

sus habilidades como su falta de ellas brillan con luz propia de una forma fulminante. Mil veces más fuerte que en una película. Esta es la razón por la que tantísima gente tiene unas ganas locas de verte sobre las tablas. ¡Qué placer eso de ver tu talentazo como actor sin tener que sufrir ningún tipo de criba a manos del editor de turno!

En fin, creo que harías muy feliz a un montón de gente si dentro de poco saliera por fin la noticia de que vas a aparecer sobre las tablas en alguno de los teatros patrios; ya que si te decidieras a dar el salto en Nueva York o Londres, flaco favor nos harías a tu base de fans de toda la vida. Pero en cambio, ver Un Tranvía Llamado Deseo en La Abadía, contigo haciendo de Kowalski y Laia Marull de Blanche no sería mala idea...o, en su defecto, cualquier otra obra en cualquier otro sitio con cualquier otr@ compañer@ de reparto. Sin otro particular, y esperando de corazón verte en un escenario dentro de poco,

MI PRIMERA COMUNIÓN

Ha caído en mis manos recientemente un cuaderno comercial de unos grandes almacenes dedicado en exclusiva al sacramento de la comunión. No sé si es que vivo un tanto alejado del mundillo comercial en general o si esto de los folletos para la comunión es algo relativamente normal en el país, pero he de reconocer que ha llamado poderosamente mi atención por lo que ahora paso a decir.

El prospecto en cuestión empieza con fotos de unas niñas vestidas con el ya clásico traje blanco de primera comunión, a las que siguen unos niños ataviados con los también clásicos trajes de marinerito o almirante de marina, según las preferencias proletarias o aristocráticas de las familias. Las fotos están muy bien, pero no es eso lo que aquí me traía, sino una repentina sensación de extrañeza que me invadió cuando estaba imbuido en la publicación, a saber: ¿por qué vestían así los papás a los niños para recibir al Señor en su seno?

Me lo he estado preguntando bastante a menudo todos estos días y creo que no he hallado la respuesta, pero por el camino he descubierto ciertas cosillas. La primera es que estos trajes con que se viste a los niños son fácilmente analogables (perdónese me el solecismo) a los que de mayores se pondrán muchos de ellos para sus bodas respectivas:



en efecto, el traje de novia y el de niña de Primera Comunión son difícilmente distinguibles si no fuera por la talla, aunque los de niños presentan el problema de la inspiración marinera, que no suele hallarse en las bodas. Sin embargo, el prospecto nos da una posible solución para este inconveniente, ya que detrás de los marineros y los almirantes viene una serie de niños vestidos en lo que podría ser un modelo de “ejecutivo-agresivo” que se parece bastante más al del bodorrio. Así que da lo mismo si con un poco más de disimulo los llamamos y los vestimos de princesitas y marineritos o con menos los decimos novios y novias, pero sí parece que podría pensarse que estos ropajes de los infantes hacen del sacramento (al menos de puertas hacia afuera y lejos de la explicación religiosa pertinente) un rito de iniciación que acaba de cumplirse en el otro y fundamental de la boda, en el que ya niños y niñas crecidos se agrupan en parejas normalmente heterosexuales.

No tengo aquí más espacio para seguir comparando y hablar más en concreto del papel protagonista de las niñas en el catálogo, ni de las formas y colores (¡y hasta las poses!) que hacen fácil su identificación como un catálogo de novias al uso, pero tampoco creo que haga falta y el agudo lector sabrá seguir solo este camino si alguna de estas revistas comerciales caen por azar entre sus manos o si los deberes familiares le llevan a alguna de estas ceremonias. Con este breve artículo yo sólo quería dar cuenta de mi asombro.

D. PASCUAL

LENGUAS QUE SE SECAN

“absolutamente irrefutable desde un punto de vista lingüístico” (César Vidal, 7/11/2007)

Consta que hay en el mundo más de 6.000 lenguas, que guardan entre sí diferentes grados de divergencia y con desigual número de hablantes: hacia un 4% son habladas por el 96% de la población mundial. Se estima que en 100 años habrá desaparecido la mitad de ellas.

Lo que a unos parece tragedia, a otros no tanto, pues, como puede lícitamente inferirse, por mucha nivelación lingüística que se produzca a lo largo y ancho del globo, al cabo del tiempo siempre resulta diversidad y variedad: el inglés, impuesto o adoptado en muchas partes del mundo, se ha desarrollado diversamente según las zonas, y, a menos que se impida artificialmente, cabe pensar que cada variedad seguirá su propio cauce, hasta no guardar más que una remota semejanza con alguna de las variedades que les dio origen.

El problema es que, bien mirado, con ello retrocedemos, pues, teniendo a nuestra disposición un todavía rico panorama lingüístico, fundamental para nuestras investigaciones, y (lo más importante) bello por lo que cada lengua es en sí misma y por lo que ha podido y puede servir para producir en ella, renunciamos a él por un futuro en que se haya reistalado una diversificación lingüística natural parecida.

Significa retroceder, porque, por un desequilibrio ‘occidental’, se está perdiendo cantidad de lenguas que se han desenvuelto y sobrevivido desde los albores de la humanidad hasta el día de hoy, presentando cada una rasgos únicos y modos peculiares de salvar los obstáculos naturales que a la mente humana se le han plantado: perdemos las formas únicas que a esta herramienta plástica le han sido dadas. Se pierde, a fin de cuentas, diversidad ecológica, diversidad de entes adaptados a su medio. Lo trágico es que, a más de los valores objetivos que cada lengua reúne en sí por el solo hecho de serlo, los hombres perdemos otros modos de expresión en aras de un malentendido entendimiento entre pueblos y razas. Apoyando este ‘ideal’ se han expresado, con puñados de prejuicios y no pocos desatinos lingüísticos, estudiosos patrios como Gregorio Salvador y, a día de hoy en nuestro país, (trocando los susodichos prejuicios en meras barbaridades contra-ciencia) locutores de radio como César Vidal, cuyo desbarre del 7 de noviembre de 2007 acerca del euskera es notable, ya no sólo como prueba inequívoca de su ofuscante ideología, sino como muestra de los prejuicios heredados y pseudo-argumentos que el común de la gente esgrime en contra de tal

o cual lengua, (¿casi?) siempre ajena.

A esta tragedia mundial contribuye el orden social que viene imponiéndose por todo el planeta, que no va a mejorar nada las cosas, pleagándose a y favoreciendo todo lo que el Capital vaya dictando; orden social, por otro lado, que, evidentemente, no ordena la realidad, sino que se empeña en ocultar el desorden natural y resolver el problema (que es para Él un problema) de lo diferente aplastándolo. Así no podemos albergar demasiadas esperanzas, salvo catástrofe, de que la cosa vaya a cambiar.

Al lingüista, pues, le estaría reservado un puesto honorable en la preservación de la diversidad ecológica humana semejante al que numerosos biólogos ejercen en la conservación de especies, aunque con destino parecido: mientras que al biólogo, por preservar aquello que estudia, no le queda más remedio que guardar los seres vivos en jaulas y reservas, así el lingüista no parece tener otra alternativa que compilar el mayor número de textos posibles y elaborar la gramática de la(s) lengua(s) que haya estudiado, para que al final queden expuestas en las vitrinas del museo de la Lingüística como reliquia de antaño. A lo más, puede participar en desesperanzadores programas socio-culturales que algunos gobiernos ponen en marcha para sacudirse de encima el remordimiento de conciencia por descuidarse de una parte de sus ciudadanos poco o nada representados en sus instituciones.

Si nos resignamos a perder este patrimonio, sería lícito confiar en que las universidades se adelantaran como instituciones ejemplares, o, menos ingenuamente, sus estudiosos. Esto ha sido así desde hace un tiempo ya, y unas cuantas voces se han alzado en este sentido, pero hace falta mayor compromiso y visión realista de la Universidad. Si bien hay quien estudie esas lenguas próximas a su extinción, no se estimula gran cosa su investigación, como revelan los muy pocos estudios y tesis dedicadas a estas lenguas minoritarias, y el menor aún interés general que suscitan, si se compara con la tradición de estudios lingüísticos sobre el inglés, alemán, francés, español y demás. Algunas de tales lenguas, aparentemente (p.e., el dyirbal), sí se hacen con un lugar, aunque sea medio-anecdótico; pero no nos engañemos: lo que se cita de ellas es lo de siempre, traído de los estudiosos pioneros, repetido hasta la saciedad. Y de lo aquí dicho se vislumbra la relación de las lenguas con las sociedades a las que sirven. Espero que sobre ello, o algo parecido, algo pueda decir en alguna ocasión venidera. De momento dejo al lector que considere estas reflexiones.

R. DORADO

DE LA PÉRDIDA DEL JUICIO (III)

Más Sócrates

Que el “Critón” sea uno de los diálogos platónicos de más difícil comprensión tal vez se deba a la propia resistencia que ya a Platón hubo de oponerle la interpretación de la enseñanza socrática según la cual no se debe reaccionar injustamente contra quien actúa injustamente. Lo desconcertante en dicho diálogo no es sino el silencio que Sócrates, ya condenado y encarcelado, guarda ante las Leyes por él mismo personificadas cuando éstas le disuaden de escapar a la ejecución de la pena no de otro modo que persuadiéndole, primero, de que han sido ellas mismas las que han hecho viable el medro más o menos ordinario en que ha consistido el curso de su vida, segundo, de que en su mano estaba haber propuesto una ordenación jurídica y política alternativa si en verdad era el caso que disentía de esas leyes previamente establecidas, y, tercero, de que bien podría haber solicitado, en último término, el amparo de otras leyes en otras tierras antes que caer en el extremo de transgredir las de Atenas. ¿Acaso callando está Sócrates otorgando la justicia de la sentencia y la legitimidad de las leyes de cuya aplicación ésta deriva? De ningún modo. Su silencio no hace otra cosa que oponerle un fondo opaco al engañoso discurso de las Leyes, cuya falsedad puede así en el contraste venir a tornarse flagrante: ni hay éxitos privados o personales afanes cuyo logro y desempeño Sócrates deba agradecer al derecho vigente, ni hay verdadera alternativa para aquellas disposiciones -a saber, las legales y oficiales- entre cuyas condiciones constitutivas está precisamente la de extenderse indefinidamente, es decir, la de imponerse a

base de ratificarse parcialmente en sus propias excepciones. En el mismo sentido ha de interpretarse, por tanto, la consecuente omisión de la acción: si finalmente Sócrates no escapa no es porque conceda la justicia de las normas que pretenden sentenciarlo, toda vez que hubiera sido la evasión, por el contrario, la que habría verificado por sí misma la culpa imputada, de la misma manera que legitiman la ley tanto el que se em-

peña en la defensa de su presunta inocencia o en el recurso de la sentencia desfavorable como el que suplica el perdón o la mitigación de la condena. Cáptese ya, después de todo, por qué huir habría significado responder a una injusticia con otra injusticia: ocurre que esas dos injusticias recién expresadas no están escindidas, sino que son participaciones de una misma ilegalidad, puesto que el que escapa a la norma la verifica, a pesar de todo, tanto como el que se somete a ella; vivir al margen de la ley sigue siendo, en definitiva, vivir conforme a la ley.

Quedan así descritas la de exceptuación y la de subsunción como las dos modalidades complementarias de confirmación y reconocimiento de una norma y de los procesos o interacciones que ésta rige. Pero lo relevante a nuestros efectos es notar que ambas modalidades remiten igualmente, cada una por su lado, al caso general de la sujeción a la defensa de la propia persona: de ahí que el desconcierto ante el silencio socrático del que inicialmente dábamos cuenta equivalga a la sorpresa que también nos causa el decir socrático recogido en la “Apología”, donde justamente no se ve a Sócrates ni defender su inocencia ni confesar su culpa (salidas éstas que, complaciendo por igual al tribunal, habrían desembocado seguramente en el dictado de una pena mucho menos severa), sino decir la verdad ya guste o ya disguste, y ello a riesgo de ser desposeído, desterrado y hasta condenado a muerte.

SOBRE LA FORMA PURA DE LAS AFECCIONES

φήσας πειρᾶσθαι τὸ ἐν ἡμῖν θεῖον ἀνάγειν πρὸς τὸ ἐν τῷ παντί θεῖον. (Plotino)

Desde nuestro nacimiento, pasando por nuestra época de infantes y de adolescentes, hasta el tiempo en que adquirimos responsabilidades y nos acercamos a esa cara cada vez más cercana del horizonte del tiempo, que llamamos comúnmente vejez, tenemos diversas experiencias. Algunas de ellas son “ser hijo”, “ser madre”, “ser padre”, “ser hermano”, “ser amigo”, “ser amante” o “ser amado” y, por su puesto, todas las vivencias posibles que comprenden, como por ejemplo: la ternura de los padres que guía, a la vez, los sentimientos del hijo; la honda comunidad de la sangre; la soleada alegría propia de la amistad; y como no, el deleite o el dolor de un beso en el amor. A cada una de estas cosas les damos mayor o menor importancia, y así están en el aquí o en el allí de nuestro espíritu, motivándonos, o impidiéndonos, realizar nuevas acciones. Sin embargo, nada de lo vivido se encuentra desordenado o extraviado dentro de nosotros –como si no hubiera tenido lugar. Muy al contrario, todo ello forma un conjunto unificado que es lo equivalente a referirse a nuestro nombre, y que es eso que los más viejos llaman usualmente la experiencia de la vida o simplemente, la vida.

I

Yo creo que todo lo vivido no constituye un saber absoluto de la vida. Antes bien, me inclino a sostener que vivir no es otra cosa que aprender a vivir, a saber: aprender a ser hijo, madre, padre, hermano, amigo, y amante o amado. No pienso, pues, que haya una cosa, tal como un saber ser madre

completamente, un saber ser amigo completamente, o un saber amar completamente. No obstante, esto nos enseña mucho de lo que podemos llegar a saber de tales cosas sin tener que hacer uso del error. En mi opinión, se trata de conseguir responder adecuadamente a una pregunta, que pasamos habitualmente por alto, tan sencilla y corriente como las vivencias. Concretamente, ¿qué son todas esas cosas que vivo en algunas ocasiones? O dicho de una manera más sencilla, ¿qué

estoy viviendo? o ¿en qué circunstancia están involucrados mis sentimientos? –pregunta que podría preceder al desesperado, ¿qué hago? Esto quiere decir que preguntamos por una cierta clase cuyo conocimiento debe dar lugar a una acción correcta (es decir, de la misma clase).

II

Este hecho me invita a pensar que existen no sólo formas ideales de la afección, es decir, formas con una función epistemológica, sino también formas puras de la afección, es decir, formas con un papel tanto moral como espiritual. Sólo en este último sentido, el conocimiento de clases parece implicar cómo responder correctamente a una circunstancia vivida. Sin embargo, su conocimiento no implica en absoluto que podamos deducir una red sintética a priori del sentir y los estados de cosas morales. Pero esto no significa que las clases requieran acciones fijas. Cualquier respuesta es posible (es decir, no contradictoria) salvo que violemos las clases respectivas.

Mi punto de vista actual sobre el conocimiento de tales clases es que, aun cuando no asegura el hallazgo de ese saber absoluto de la vida, asegura al menos la libertad de vivir lo que merece ser vivido, y de sentir lo que merece ser sentido. Naturalmente, de lo que se trata no es de llevar a cabo una vida de acciones cuyas vivencias consistan en experimentar el orden de lo sensible, sino de llevar a cabo una vida de acciones cuyas vivencias no consistan en otra cosa que pura experiencia sensible de εἶδη.



UNA APROXIMACIÓN CIENTÍFICA A LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID.

La arquitectura de la Facultad de Filosofía y Letras, concebida dentro del impulso pedagógico renovador de la Segunda República, y con proyecto de Agustín Aguirre, es un manifiesto pionero de las posibilidades reales de una Ciudad Universitaria. El inmueble, de espíritu vanguardista, transmite en la lejanía quietud y reposo, plenitud y satisfacción. Se presenta aislado, en un contexto ordenado y abierto, en un nuevo espacio de libertad y aire fresco inimaginable en la ajada Universidad Central. Las proporciones geométricas son fácilmente aprehensibles y la comprensión visual global es inmediata. Los volúmenes tectónicos, de absoluta sinceridad con relación al espacio contenido, son formas individualizadas, geométricas y proporcionadas, fiel reflejo de un interior de gran claridad distributiva y rigidez aparente. Es la manifestación de elementos autónomamente delimitados cuya belleza se expresa con individualidad, pero cómplices en la organización de un conjunto plural, de una arquitectura unitaria y poderosa donde prima el efecto de conjunto por encima de las formas singulares. Así, las diversas partes de la composición arquitectónica se funden en una sola masa de composición tumbada. Se acentúa el ábside semicircular del paraninfo central como elemento axial y preferente al mediodía, junto al pórtico de entrada ubicado al norte como una puerta urbana de acceso principal y resultado de la abstracción de los órdenes clásicos. Los pabellones de aulas, en subordinación equitativa.

Los cuerpos principales se articulan de forma que se hace posible el planteamiento del desarrollo de una arquitectura acostada y continua, una construcción funcional de volúmenes de geometría rígida. Se acusa una plástica escultórica equilibrada mediante la seriación horizontal de huecos apaisados de reminiscencias industriales. Este juego compositivo de huecos en hilera acentúa la horizontalidad de los volúmenes, remarcada mediante impostas coloreadas en blanco calizo y un basamento granítico que enfatiza la ordenación exterior y unifica la rotundidad de un diseño despojado de todo ornamento

de signo historicista en un ejercicio de limpieza del lenguaje neoclásico y academicista, resultado de la liberación de la planta, -leída ésta como una rígida composición beauxartiana y vilanovina-, o simplemente como una yuxtaposición elemental, si bien dentro de las reglas de la simetría. La importancia estructural, la honestidad constructiva y el énfasis de las texturas materiales generan esqueletos de hormigón y cuerpos de piedra granítica en el basamento, ladrillo en paramentos verticales y caliza en impostas, en una batalla del hueco frente al macizo, ganada por la luz radiante horizontal de carácter industrial. Bajo los sólidos soportales graníticos, al abrigo del sol o de la lluvia, se somete el ritmo regular de las columnas cilíndricas que soportan la tendida terraza transitable, de recorrido tendido y longitudinal y espacio liviano, para tímidos baños de sol primaverales y oteo del horizonte ante las livianas pasarelas.

El lenguaje arquitectónico plantea una expresión estilística plena: en el límite del racionalismo decó, en las manifestaciones abstractas y contenidas de los paralelepípedos tumbados, hay una manifiesta adscripción a la nueva objetividad centroeuropea, preocupada por el análisis racional de las premisas programáticas destinadas a la consecución de formas unívocas, así como un desvelo funcionalista, un afán higienista en la ventilación, el soleamiento y la iluminación natural, frente a temas puramente formales. Se manifiesta también una incipiente intención expresionista en el ábside semicircular -de patentes referencias mendelsohnianas-, que se nutre de la poética exaltada germánica, junto a una defensa, desde la modernidad, de una actitud romántica, de un lenguaje arquitectónico exuberante en la proyección de sentimientos. Aguirre va más allá de la estricta funcionalidad y es capaz de conmovir con la minimización, la hipérbole o la afectación; su edificio es rico, visualmente escultórico y muestra una preocupación por la plasticidad en la organización volumétrica exterior y en su incidencia interior escenográfica.

M. FERNÁNDEZ



“Entré al vestíbulo lentamente. Me sentía algo perdida en aquel lugar tan nuevo y tan ajeno. Poco duró mi desconcierto. Mis ojos se llenaron de cosas positivas: la claridad de los espacios, la amplitud de los pasillos. Y un piso rosa, un piso verde, un piso azul...”

El acceso principal del edificio se verificaba por un gran pórtico situado en el eje transversal. El hall, un espacio abierto que rompía la uniformidad de la estructura modular de hormigón, comunicaba las diferentes plantas mediante una doble escalera vista -cuya pasamanería náutica reflejaba detalles de un racionalismo expresionista-, y un innovador ascensor continuo de sistema “Paternoster”. Todo ello estaba bañado por la luz natural que entraba, tamizada en colores grises, a través de una gran vidriera, a caballo entre Art-Decó y constructivismo, con un programa iconográfico que parecía ser una alegoría de las humanidades. Los espacios debían ser atrayentes y confortables, de colores agradables y claros, dando prioridad a la conveniente selección de materiales. Criterios higienistas afines a un racionalismo necesario se manifestaban en azulejos policromos y ventanales de pavés, permitiendo la máxima entrada de luz y buena ventilación.

“En los primeros días no acertábamos por sus anchos pasillos. Luego, la inquietud de encontrar las clases en aquel laberinto de galerías, brillantes de color y luz;

-¿Es la ocho?

-No. Consulta en los planos colocados en las carteleras.”

Los pasillos, con bordes negros y centro blanco, indicaban el camino. La idea de un proyecto global definido por Aguirre llegaba hasta detalles como el diseño de luminarias “globo” racionalistas o el diseño de la señalización de aulas, introduciendo por primera vez la tipografía Serif.

“...la funcionalidad de las aulas, dotadas éstas de cómodos y bonitos muebles y de magníficas condiciones acústicas. Y al entrar en las aulas, al olor fresco de la pintura nueva, de la madera nueva, al brillo de estos cristales,

de estos niquelados impecables, alguien exclama: ¡Lo difícil que va a ser aprobar aquí...!”

La luz entraba con fuerza a través de unas ventanas, que por sus proporciones y materiales -acero y vidrio-, eran más propias de edificios industriales y, de nuevo, de acuerdo con los principios racionalistas de la construcción moderna, principalmente utilitarios. Definidas las aulas mediante la unidad base “Unit System”, éstas se ocupaban con un mobiliario sencillo y práctico de formas cúbicas y líneas rectas, diseñado por el arquitecto, comercializado por la casa Rolaco y extendido después al resto de facultades de la Ciudad Universitaria. La cafetería cerraba el círculo de la vida universitaria en la Facultad. El local estaba tratado para crear una atmósfera de bienestar que retuviese a los estudiantes. Se diferenciaban claramente dos zonas en la cafetería: la zona de comedor, que introducía el sistema de autoservicio, y la zona de la barra, espacio de relación. Los colores de las paredes, neutros para dar sensación de espacio sencillo; las baldosas, dispuestas en damero para crear un ambiente festivo, y las vigas, pintadas para marcar la estructura modular del espacio.

“La vieja vida queda encerrada en el caserón triste, en las galerías muertas, en los claustros grises de la vieja Universidad...”

Agustín Aguirre no aceptó aquel principio de que “cualquier edificio es bueno para la Ciencia” que adaptaba ruidosos edificios de estilos históricos, con ventanas estrechas y alturas desproporcionadas. Surgía entonces, en 1932, el primer edificio del recinto universitario. Un edificio racionalista con influencias sobre todo alemanas, cuyo principio básico centraba en el espacio interior el germen de su desarrollo y cuyo espíritu sobrevivió a una austera reconstrucción casi integral después de quedar destrozado en la Guerra Civil.

B. HERNÁNDEZ